

Las determinantes del yo lírico en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega

CÉSAR AVILÉS ICEDO*

Resumen:

El artículo intenta ofrecer una revisión sobre el yo enunciativo de las *Rimas* de Lope de Vega. La base sobre la que se fundamenta esta reflexión es que el yo que aparece en los poemas es una construcción determinada principalmente por cuatro elementos: A) el referente cultural movilizado en los textos, B) las coordenadas espaciotemporales que sirven de contexto a la situación específica planteada en el poema, C) la postura del yo con respecto a dicho mundo y D) los distintos tonos que impregnan las composiciones. El análisis se concentra, entonces, en desentrañar cómo cada uno de estos elementos contribuye a la configuración de un yo textual. Además, se observa que el yo se concreta mediante la máscara y la pose, por las cuales el autor vela y devela su propia identidad.

Palabras clave:

Yo lírico, enunciación textual, *Rimas*, Lope de Vega, identidad, máscara, pose.

Este trabajo resume un proyecto de más largo aliento; sin embargo, está concebido también como un texto autónomo y autosuficiente en tanto que desarrolla a cabalidad una propuesta de interpretación de la construcción del yo poético que aparece en las *Rimas*

* Universidad de Sonora.

(1609 [1602]) de Lope de Vega. Desde el mismo planteamiento del yo poético como construcción artística —entidad no idéntica al yo real— debe advertirse la orientación de las ideas que dan fundamento a esta reflexión.

En los estudios literarios de la segunda mitad del siglo veinte y los primeros años del veintiuno, las aproximaciones al problema del yo lírico en Lope han evolucionado de forma significativa. Se ha avanzado desde una concepción fundamentada en la identificación entre el poeta real y el enunciante del poema, hasta la idea de que el poeta simultáneamente vela y devela su identidad mediante una sofisticada estrategia constructiva del yo que enuncia. Esta última vertiente tiene su génesis en las ideas de Karl Vossler, Amado Alonso y José F. Montesinos, y en ella se inscriben numerosos estudiosos, entre los que destacan los siguientes: Antonio Carreño, orientado a desentrañar las ficciones y enmascaramientos del yo lírico; Felipe Pedraza Jiménez, con un enfoque que intenta explicar las relaciones entre la vida y la obra del poeta; Yolanda Novo, dedicada a potenciar las posibilidades del yo lírico en las *Rimas sacras*; y, más recientemente, Antonio Sánchez Jiménez, quien intenta descubrir el sentido pragmático de las metamorfosis experimentadas de libro a libro por el Lope autor/poeta¹. A esta nómina, podría añadirse otra de académicos de gran impacto en la evolución de la crítica lopiana. Quizá no tengan estudios tan exhaustivos como la de los ya referidos (al menos no en el tema que aquí interesa), pero algunos de sus trabajos han colocado cimientos importantes sobre los que se han edificado interpretaciones muy sólidas en los estudios del yo poético en Lope. Así, podríamos citar a Juan

¹ Para los efectos de este análisis, el término “autor” se conceptualiza pragmáticamente en su sentido social y artístico: autor es la imagen que adquiere el productor de un mensaje literario que está dirigido a alguien y que habla de algo y/o de alguien desde una codificación específica, ajustada a las condiciones de emisión y recepción del contexto. Así, el autor solo existe circunstanciado y se va definiendo por lo que dice de sí, por lo que dice de lo otro y de los otros y por lo que los otros dicen de él. En consecuencia, el autor puede ser multifacético y polémico.

Manuel Rozas, cuyos aportes ganaron justificada jerarquía en la manera de interpretar la función del heterónimo en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*; o también otros, con trabajos no tan influyentes como el de Rozas, pero sí muy dignos de tenerse en cuenta, como los de Arthur Terry —quien se debate en la tarea de descubrir cómo el yo se revela mientras más se oculta—, o Mary Gaylord Randell, abanderando una hipótesis muy sugerente respecto a la malicia con la que se teje un discurso doble en los sonetos conocidos como “ciclo de los mansos”. La lista es extensa pero para fines de este trabajo limitamos esta revisión a los nombres mencionados.

Desde una óptica teórica más general —no solo dedicada a explicar a Lope y su obra— la utilización del concepto de “máscara” ha resultado fructífera para comprender esa posibilidad lúdica de ocultarse y descubrirse, porque mediante tal artificio el poeta “hace referencia a un personaje de ficción diferente del que escribe y en el que queda implícita y desdoblada la voz del sujeto real, disfrazado a guisa de yo ficticio. Por tanto la máscara es un intermediario lírico del autor”. (Novo 270)

En una postura filial a estos conceptos, se entiende que el yo lírico tiene variadas posibilidades de realización que derivan en un proceso de autoalegorización (Carreño 1993 y 1998, principalmente). Mediante tal proceso, al yo le es posible proyectarse sobrepasando al ser individual y singular del poeta; así, logra la liberación de la circunstancia espacio-temporal que lo “aprisionaba”. En la figuración del yo en las *Rimas*, esto llega a potenciarse de forma extraordinaria porque el Lope hombre y sus aventuras son aprovechados por el Lope autor para ejecutar una puesta en escena que sigue los pasos de aquel con propósitos de prestigiarse como amante leal (en los romances y en buena parte de las *Rimas*), poeta del pueblo (el *Isidro*), religioso fiel (las *Rimas sacras*), culto (la *Circe* y la *Filomena*) o paródico de lo hiperculto (la *Gatomaquia*), según sea el tiempo de publicación de los poemas y el interés específico que motiva a su autor (Sánchez Jiménez). Es claro que el problema rebasa este nivel de trivialidad, pues en todo caso lo que asoma no es el perfil del escritor real (que se desprende de otro tipo de escritos de sus

contemporáneos, y del mismo Lope, como quizá en las epístolas²), sino el que a él conviene que se vea, o incluso el que asoma a pesar de sus propósitos explícitos.

Muchos de los poemas de las *Rimas* ponen en escena lo que, por lo menos en apariencia, son las propias emociones de Lope, al igual que el poeta lo hubo hecho en romances moriscos y pastoriles con las máscaras de Zaide y Belardo. Por otro lado, y paradójicamente, se da un juego mediante el cual en las declaraciones supuestamente más personales de Lope resuenan a menudo palabras “prestadas”: los versos más marcadamente confesionales tienden a ser los más profundamente imitativos (Terry). En términos del hablante poético esto significa que el “yo” se debe construir mediante las palabras de los otros. De tal suerte, los poemas del Fénix exhiben sin disimulo los patrones a los que se ciñen, especialmente a los fijados por Petrarca y sus continuadores. Así, el soneto inaugural de las *Rimas*, “Versos de amor, concetos esparcidos”, tiene como modelo la *Rima sparse* del padre de la poesía renacentista y sirve a los mismos propósitos que se traza en su Cancionero: prologar el libro, advirtiendo sobre qué tipo de composiciones lo integran. También así los poemas a la amada —que son los más frecuentes— incorporan una red metafórica muy socorrida que se revitaliza en virtud de la personalización (con nombres propios o datos históricos fehacientes) de una realidad concreta.

Siguiendo un sendero que a veces se cruza con el que transita la propuesta de Terry, Mary Gaylord Randell observa en la lírica lopianiana una dicotomía arte-naturaleza (que no es exclusiva del poeta madrileño, por cierto), mediante la cual se plantea la cuestión de lo natural y lo propio en términos de la relación del lenguaje con la identidad personal del poeta, con su “yo”; de ahí, por ejemplo, que se haga uso frecuente de las alusiones al apellido mediante la

² Llevando a un extremo la postura crítica que pone en tela de discusión la identidad del yo real, hasta en las cartas al duque de Sessa Lope se figura interesadamente; de tal suerte que ni siquiera ahí se puede afirmar que se encuentre al escritor real.

homofonía de *Vega* con *vega* (ribera de un río), o incluso las alusiones a Francisco Perrenot de Granvela mediante “vela” –de importantes repercusiones en el episodio con Elena Osorio–, reciclado con intermitencia por el poeta. En palabras de Gaylord Randell: “Lope’s verse explicitly makes the play between the ajeno and the proprio part of the struggle of a particular poetic voice to constitute itself in language”. (232)

Como puede verse, el común denominador de estas propuestas de lecturas del yo en Lope, es que este se ficcionaliza en una mutación proteica constante, se vela enmascarándose para mostrarse más y se pinta a sí mismo de la manera que conviene a sus intereses estéticos y pragmáticos de supervivencia.

En un primer acercamiento a las *Rimas*, se observa que el yo presenta dos posibilidades de realización: una, la máscara, donde adopta una personalidad diferente a la del autor empírico (el Lope de Vega real)³, y otra, la pose, donde el yo enunciante parece el mismo poeta en la exposición supuestamente directa de su emoción y su experiencia vital⁴. En ambos casos el yo es determinado por varios aspectos interrelacionados: A) el referente cultural que

³ La distinción entre autor empírico y yo poético tiene un desarrollo muy notable desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX. Paz Gago 98-113, por un lado, y Dominique Combe 127-138, por otro, nos ofrecen versiones resumidas sobre la historia de las reflexiones de distintos críticos y teóricos, que culminan con esa distinción.

⁴ Los estudios más formales sobre la máscara remiten a mediados del siglo veinte, con la conferencia “Las tres voces de la poesía” de T.S. Eliot (en *1888. Thomas Stearns Eliot – Giuseppe Ungareti. Antología conmemorativa*. Intr. y selección Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik, UAM-Iztapalapa, México, 1988, 156-170); se les puede seguir la pista en numerosos textos, pero resulta especialmente útil la expuesta en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea* de Antonio Carreño (1981). Yolanda Novo realiza un trabajo más acucioso sobre las realizaciones del yo poético. Ella observa tres posibilidades de esta entidad de la enunciación, perfectamente diferenciadas: la máscara propiamente dicha, la persona y la pose. Para los fines de este trabajo ha sido suficiente distinguir entre la máscara y la pose.

se moviliza, B) las coordenadas espaciotemporales que sirven de contexto a la situación específica planteada en el poema, C) la postura del yo con respecto a dicho mundo y D) el tono. Además, hay dos elementos que también entran en el juego enunciativo, aunque lo hacen de forma menos significativa: la calidad de narrador y/o de hablante dramático que asume el yo y la red metafórica que se incorpora al entramado discursivo.

A) El referente cultural movilizado.

En cuanto al referente cultural, se observa que Lope sigue los patrones de la tradición poética inmediata (clasicista e italianizante), en cuanto a la movilización de un vasto conjunto de historias y personajes al servicio de la composición artística; así, el yo poético es construido mediante la escritura por las asociaciones con cuatro tipos de personajes: 1) mitológicos (Apolo, Ifis, Hércules, Dédalo, Ícaro, Faetón o Andrómeda, por mencionar los más frecuentes), 2) bíblicos (Jacob, Absalón, Judith, Caín y Abel, Noé)⁵, 3) históricos (Marco Antonio, Inés de Castro, Blanca de Borbón, Carlos I de España) o 4) propiamente ficcionales, marcados por el oficio que se desempeña (pastor, por ejemplo, que en las *Rimas* aparece sin nombre, a diferencia del Belardo de los romances). Las asociaciones que se provocan en el lector surgen por las comparaciones que se trazan entre el yo y los personajes referidos o por la asunción completa de la identidad de estos. Ocurre entonces que en los poemas lopianos el yo se equipara a tales personajes, o, de manera plena, el yo asume esas personalidades; de tal manera puede transformarse en Apolo, atormentado en la persecución inútil de Dafne, una amada que huye de él y se escapa transustanciándose en laurel; es Ifis, en la agonía de haber depositado fatalmente su atención amorosa en una mujer de tal dureza que puede equiparse a una figura de mármol; es Jacob, sin la esperanza de que cumplidos los siete años de una relación matrimonial establecida por compromiso, le entreguen a

⁵ Aunque Caín, Abel y Noé proceden de una raíz mitológica, la manera en que se difunden sus historias es principalmente por su presencia en la Biblia.

su Raquel; es Faetón, desplomado en el intento fallido de acercarse al sol (la amada); o es el sencillo y humilde pastor que reclama el regreso de su corderita extraviada (el “manso” robado).

Ejemplo del primer tipo de enmascaramiento, donde el yo se asimila con el personaje referenciado, es el soneto 71, donde el personaje legendario, Ifis, sirve de molde donde cabe a la perfección el yo afligido al equiparar a la cruel amada con Anaxarte:

Desde esta playa inútil, y desierto,
a donde me han traído mis antojos,
mirando estoy el mar de mis enojos,
la cierta muerte y el camino incierto.

La tierra opuesta del amigo puerto,
sobre las rotas barcas y despojos,
me muestra el cuerpo y los difuntos ojos
del joven Ifis, por sus manos muerto.

Veo mi muerte dura y rigurosa,
de quien ningún humano se resiste,
y veo el lazo que mi cuello medra,

y a vos, dura Anaxarte, victoriosa,
de quien me vengue el cielo. Mas, ¡ay triste!,
¿qué castigo os dará, si ya sois piedra?

Otro tipo de enmascaramiento surge más por similitudes entre el autor y los personajes aludidos que por una fusión directa entre ambas entidades discursivas. Para ilustrar el enmascaramiento referido, transcribimos el soneto 16, donde el yo se imposta en un narrador en tercera persona que relata el mito de Endimión y Clicie:

Sentado Endimión al pie de Atlante,
enamorado de la Luna hermosa,
dijo con triste voz y alma celosa:
“En tus mudanzas, ¿quién será constante?”

“Ya creces en mi fe, ya estás menguante,
ya sales, ya te escondes desdeñosa,
ya te muestras serena, ya llorosa,
ya tu epiciclo ocupas arrogante;

“ya los opuestos indios enamoras;
y me dejas muriendo todo el día,
o me vienes a ver con luz escasa”.

Oyóle Clicie, y dijo: “¿Por qué lloras,
pues amas a la Luna que te enfría?
¡Ay de quien ama al sol que solo abrasa!”.

Ni siquiera la elección de la tercera persona para la enunciación, impide el enmascaramiento: el yo se encuentra proyectado en el padecimiento de estos personajes, que exponen su pena en forma directa cuando el yo les cede la voz. La elección del tema y la perspectiva provocan la asociación con la circunstancia biográfica del yo enunciante, que se desplaza desde Endimión a Clicie. Es decir, los dos personajes le sirven al poeta para enmascararse.

Por otro lado, debe notarse que la alusión al referente cultural no necesariamente implica la suplantación del yo. Es frecuente, por ejemplo, que la referencia está ahí como elemento de comparación, en la mayoría de los casos para magnificar el sentimiento ante la situación infeliz o dichosa que atraviesa el yo, que se encuentra en pose externando las dimensiones de su ventura o su infortunio. Tal como ocurre con el soneto 56⁶:

Que eternamente las cuarenta y nueve
pretendan agotar el lago Averno;
que Tántalo del agua y árbol tierno
nunca el cristal ni las manzanas pruebe;

⁶ Seguimos la numeración de las *Rimas* según la edición de José Manuel Ble-cua (*Obra poética*, Planeta, Barcelona, 1989), que coincide con la que realiza Felipe Pedraza Jiménez en su edición.

que sufra el curso que los ejes mueve
de su rueda Ixión, por tiempo eterno;
que Sísifo, llorando en el infierno,
el duro canto por el monte lleve;

que pague Prometeo el loco aviso
de ser ladrón de la divina llama
en el Cáucaso, que sus brazos liga;

terribles penas son, mas de improviso
ver otro amante en brazos de su dama,
si son mayores, quien lo vio lo diga.

La mención de las Danaides (las cuarenta y nueve hermanas, hijas de Dánae), Tántalo, Ixión, Sísifo y Prometeo, no se impone superponiéndose al yo, sino que las desdichas de estos héroes y semidioses se utilizan como puntos de comparación hiperbólica con ese yo que, agujoneado por los celos, sufre mayor suplicio que el padecido por estos personajes mitológicos, a pesar de que tales suplicios, además de ser rigurosísimos, son eternos.

A menudo también se relata una historia que sirve a un fin epigramático, o como un *exemplum* de raigambre medieval; así, el soneto porta una carga didáctico-moralizante. En estos poemas tampoco se desplaza al yo lírico por otro personaje preexistente en la tradición literaria; por tanto, no existe el enmascaramiento pleno. Muestra de este tipo de sonetos es el 86, “De Andrómeda”:

Atada al mar, Andrómeda lloraba,
los nácares abriéndose al rocío,
que en sus conchas, cuajado en cristal frío,
en cándidos aljófares trocaba.

Besaba el pie, las peñas ablandaba
humilde el mar, como pequeño río;
volviendo el sol la primavera estío,
parado en su zenit la contemplaba.

Los cabellos al viento bullicioso
 que la cura con ellos le rogaban,
 ya que testigo fue de iguales dichas;

y celosas de ver su cuerpo hermoso,
 las nereidas su fin solicitaban:
 que aun hay quien tenga envidia en las desdichas.

Como ocurre en muchos sonetos, en este la primera parte (la de la alusión mitológica) ocupa la casi totalidad de los versos –13 de los 14 que conforman el soneto–, y en el último se devela la función ejemplarizante que tiene la historia referenciada.

Si la máscara requiere de referentes externos, la pose no necesariamente lo hace; en ella la composición sigue los patrones de la canción, en especial en que temáticamente pareciera que no hay ninguna distancia entre la interioridad del poeta y el contenido del poema. Entonces, se pretende que el contenido de los versos sea aceptado como la exposición de una psique que se sincera; sin embargo, no debe olvidarse que la escritura impone una mediación, una tal que contribuye decisivamente al apostrofamiento por el cual el tú (lector) puede asumir el papel del yo enunciante. Ejemplo claro es el soneto 34:

Deste mi grande amor, y el poco tuyo,
 no tengo culpa yo, tengo la pena;
 que a tu naturaleza, en todo ajena,
 juntarse dos contrarios atribuyo.

Este mi amor y tu desdén arguyo
 de aquel humor que de una misma vena
 de dulce y agro fruto el ramo enllena,
 siendo una tierra, un agua, un tronco el suyo.

Veo la cera, y veo el barro, al fuego,
 ésta ablandarse, aquél endurecerse,
 que uno se rinde y otro se resiste;

y con igual efecto miro luego,
(siendo una causa Amor para encenderse)
que si me enternecí, te endureciste.

El poema, pues, pragmáticamente se envía como un mensaje cargado de una confesión personal; por tanto se espera que el receptor participe del pacto literario suspendiendo cualquier reflexión que distancie el yo poético del yo hablante, aunque, como ya advertimos, queda como un entendido entre emisor y receptor que el poema traba una complicidad por la cual se sabe que el yo real está en actitud, gestualizando una emoción que poco importa si es genuina, sincera.

B) Las coordenadas espacio temporales.

Las coordenadas espacio temporales dotan al yo de una escenografía desde donde se lanza el discurso y por tanto marcan a los protagonistas (al yo y sus otros), sea cual sea el asunto tratado. Por lo general el espacio y el tiempo determinan de dos maneras la identidad del yo: temática y composicionalmente. En cuanto a lo primero, los poemas de Lope adeudan de la tradición lírico-amorosa que les precede un espacio propicio para la celebración del amor, sea para ponerles un telón de fondo a las penas que aquejan al amante, o bien para brindarle la posibilidad a este de acceder a un interlocutor –aunque artificial– con el cual se desborda el sentimiento del amante/hablante mediante el apóstrofe. Generalmente se trata de una naturaleza pródiga, manifiesta casi como un *locus amoenus*, o, incluso, el paisaje puede aparecer en un estado caótico, aprovechado para resaltar las virtudes casi milagrosas de la amada que, con su sola presencia, revertirá el desorden devolviéndole al paisaje su condición idílica (soneto 13). El río como el testigo topicalizado será el confidente por excelencia. No es raro también que la prosopopeya se imponga como estrategia discursiva, como en el ciclo de Troya, o en los otros poemas de las ruinas, donde el deterioro de los edificios se proyecta caracterizando al yo, como ocurre en el soneto 29:

Fue Troya desdichada, y fue famosa,
 vuelta en ceniza, en humo convertida,
 tanto, que Grecia, de quien fue vencida,
 está de sus desdichas envidiosa.

Así en la llama de mi amor celosa,
 pretende nombre mi abrasada vida,
 y el alma en esos ojos encendida,
 la fama de atrevida mariposa.

En razón de que el paisaje está trazado de acuerdo con fórmulas establecidas hay una merma en efectividad expresiva. Le ocurre un proceso de desgaste similar al de las metáforas lexicalizadas. El análisis del lugar que composicionalmente sitúa al yo en ese espacio abre nuevas posibilidades para su ubicación semántica. Es esta la segunda posibilidad que advertíamos en la manera como el espacio fija al yo: los indicadores gramaticales de lugar y tiempo lo determinan, acotándolo en el mundo planteado. Ilustran esta manera, los sonetos 7 y 52, en los cuales se repiten los pronombres locativos “este” o “estos”. En el primero de ellos, “Estos los sauces son y ésta la fuente”, el pronombre “este” da contundencia a un presente ingrato que se impone sobre un pasado feliz. Además de proporcionar una cadencia anafórica a la composición, mediante los pronombres y los adjetivos –este, en su doble uso, según sea el caso–, semánticamente se acentúa la añoranza pero también el sentimiento de resignación de que si la naturaleza cambia, el “pecho humano” también es mutable:

Estos los sauces son y esta la fuente,
 los montes estos, y esta la ribera
 donde vi de mi sol la vez primera
 los bellos ojos, la serena frente.

Este es el río humilde y la corriente
 y esta la cuarta y verde primavera
 que esmalta el campo alegre y reverbera
 en el dorado Toro el sol ardiente.

Árboles, ya mudó su fe constante,
mas, ¡oh gran desvarío!, que este llano,
entonces monte, le dejé sin duda.

Luego no será justo que me espante,
que mude parecer el pecho humano,
pasando el tiempo que los montes muda.

En el soneto 52, “Entre aquestas colunas abrasadas”, en contraste, la reiteración de los “estas” hacen más cercana la correspondencia entre un espacio ruinoso —en cenizas— y el yo casi aniquilado:

Entre aquestas colunas abrasadas,
frías cenizas de la ardiente llama
de la ciudad famosa, que se llama
ejemplo de soberbias acabadas;

entre estas, otro tiempo levantadas
y ya de fieras deleitosa cama;
entre aquestas rüinas, que la fama
por memoria dejó medio abrasadas;

entre estas ya de púrpura vestidas
y agora sólo de silvestres yedras,
despojos de la muerte rigurosa,

busco memorias de mi bien perdidas
y hallo sola una voz que entrestas piedras
responde: «Aquí fue Troya la famosa».

Es notable que en algunos poemas el yo se asuma sin mediación alguna como el espacio mismo; así pues, el yo queda definido absolutamente por el paisaje. Lope utiliza su apellido para establecer tal fusión. “Aquí está vuestra *vega*, monte y selva” dice en el soneto 189, donde la alusión al poeta es explícita; pero también esa fusión se puede dar veladamente, como en el 81: “...y yo la espero/ siempre en *mi* margen, como humilde río” (énfasis mío en ambas citas).

C) Las relaciones del yo con el mundo expuesto.

Poniendo el enfoque en las modalidades formales de la enunciación, se observa que las relaciones que establece el yo con el mundo que expone varían desde una identificación total entre ambos hasta un distanciamiento que los hace entidades independientes. Un análisis de la macroestructura sintáctica (bien trabajada por García Berrio) posibilita la objetividad necesaria para captar cómo se da esa relación.

Para ejemplificar el caso del acercamiento directo entre el yo y el mundo expuesto, veamos el soneto 104, dedicado a Absalón:

Suspenseo está Absalón entre las ramas
que entretejen sus hojas y cabellos,
que los que tienen la soberbia en ellos
jamás espiran en bordadas camas.

Cubre de nieve las hermosas llamas,
al eclipsar de aquellos ojos bellos,
que así quebrantan los altivos cuellos
las ambiciones de mayores famas.

¿Qué es de la tierra que usurpar quisiste?,
pues apenas la tocas de liviano,
bello Absalón, famoso ejemplo al suelo,

esperanza, ambición, cabellos diste
al viento, al cielo, a la ocasión; tan vano,
que te quedaste entre la tierra y cielo.

En este soneto encontramos dos voces: una en tercera persona, que en los cuartetos narra el infortunio de este personaje bíblico, y otra en segunda, que en los tercetos dialoga con él para resaltar los pecados que lo condenaron. Los cuartetos están dispuestos mediante una estructura bimembre en la cual los dos primeros versos dan cuenta objetiva y relativamente distante de un hecho: Absalón cuelga del árbol, con sus cabellos enredados en las ramas; los dos siguientes son sentencias que moralizan mediante una conexión causal y

que involucran directamente al yo, ya que toma una postura adoctrinante. Los tercetos complementan esa función pero dramatizan el hecho mediante la interpelación directa que se hace al personaje. La cercanía con este –y casi identificación, siguiendo un poco las preocupaciones que pueden atribuirse Lope por sus otros textos⁷– marca al yo confiriéndole una carga ideológica que impregnará el siguiente poemario lírico: las *Rimas sacras*, de 1614.

En cuanto a la otra posibilidad que se presenta en las *Rimas* –la de distanciamiento total con el mundo expuesto– el yo es un narrador objetivado, imparcial, equivalente al narrador testigo que no se involucra ni con la historia, ni con los personajes. Ciertamente, el yo se implica con el mundo expuesto desde que elige un tema determinado; pero ya en la composición “borra” sus huellas:

Soneto 139 (De Venus y Palas)

La clara luz, en las estrellas puesta,
del fogoso León, por alta parte
bañaba el sol, cuando Acidalia y Marte
en Chipre estaban una ardiente siesta.

La diosa, por hacerle gusto y fiesta,
la túnica y el velo deja aparte,
sus armas toma, y de la selva parte,
del yelmo y plumas y el arnés compuesta.

Pasó por Grecia, y Palas viola en Tebas,
y díjole: «Esta vez tendrá mi espada
mejores filos en tu blanco acero».

⁷ Véase cómo el tratamiento de algunos personajes, bíblicos preferentemente, permite al autor manifestar sus motivaciones personales, las cuales se pueden rastrear haciendo un cotejo entre los poemas y los otros escritos y las acciones que se corresponden cronológicamente. Así, por ejemplo, en las *Rimas sacras* se da un paralelismo identificatorio entre el poeta –pecador arrepentido– que se ha dedicado a la vida religiosa, y la Magdalena penitente.

Venus le respondió: «Cuando te atrevas,
veréis cuanto mejor te vence armada
la que desnuda te venció primero».

Como se observa, en su enunciado el yo está al margen, sin involucrarse con el universo expuesto. Solo las adjetivaciones, los juegos estilísticos y demás elementos formales dan noticia discreta de la voz enunciante.

D) El tono.

El tono es la condición de emotividad desde la que se enuncia; revela el carácter del poema (cómico, grave, irónico, solemne, melancólico), y en sus cambios posibilita las mutaciones del yo. Lo común en las *Rimas* es la impostación del yo en la figura del amante rendido y autovictimizado que, grave y quejumbroso, relata los avatares infaustos de su gesta amorosa. Al uso de la época, el neoplatonismo y la herencia del amor cortés permean al yo lírico situándolo en una pose de subordinación con respecto a la amada hasta que esta le corresponde. Por lo general la destinataria es Camila Lucinda (en 27 de los 200 sonetos del libro, ella es nombrada directamente, además de los muchos más donde se infiere que ella es el “tú” al que los sonetos se dirigen). Igualmente rendido funciona el yo que, en panegíricos elevados, pondera las gracias y las hazañas heroicas de algún personaje contemporáneo de Lope (29 sonetos de las *Rimas* son de esta clase). Así también, en los poemas donde el amante escribe sobre la amada y así gana la posteridad, el tópico movilizad es el del escritor que por tomar como tema la grandeza de su referente (que es también su destinatario) alcanzará también la inmortalidad y la fama. Ejemplo de ello, podrían ser los 29 sonetos que ya se han anotado, como el siguiente:

Soneto 74 (Al Conde de Lemos)

La antigua edad juzgó por imposibles
tres cosas celebradas en el mundo,
o hallar jamás artífice segundo
a quien segunda vez fuesen posibles:

la clava, con que Alcides tan horribles
mostros venció en la tierra y el profundo,
de Júpiter el rayo furibundo
y los versos de Homero inaccesibles.

Otras tres hay en nuestra edad presente:
las hazañas de Carlos soberano;
del nuevo Salomón, el nuevo templo;

y vuestros versos, Conde, en cuya fuente
resplandece el laurel ingrato en vano:
que no teniendo igual, sirven de ejemplo.

En un cuadrante muy ajeno a este que acabamos de describir, poemas como el referido a Dido —el número 118— tienen un carácter irónico. Aquí lo transcribimos:

Yo soy la casta Dido celebrada,
y no la que Virgilio infama en vano,
porque jamás me vio Eneas troyano,
ni a Libia descendió su teucra armada.

No fue lascivo amor, fue casta espada
la que me hirió por Iarbas el tirano;
viví y matéme con mi propia mano,
mis muros levantados, y vengada.

Pues yo viví sin ofender las glorias
de mi fama y hazañas, ¿por qué inflamas
mi castidad, Virgilio, en versos tales?

Pero creed los que leéis historias
que no es mucho disfame humanas famas
quien se atreve a los dioses celestiales.

En este poema, la suplantación del yo por el personaje histórico legendario posibilita esa ironía aunque no por ello demerita la carga didáctico-moral que se resume en el segundo terceto. Aquí, lo que marca la diferencia con respecto a los patrones de uso más frecuente en el poemario, es la utilización de la primera persona para que sea la propia Dido la que hable, pues la mayoría de estos sonetos con historias y personajes legendarios que por lo general se narran en tercera persona, como en el claro contraste que brinda el soneto 95, “Al triunfo de Judith”, en el cual tanto tono como narrador son completamente diferentes a los utilizados en el poema sobre Dido, en el cual el tono es solemne, y el narrador en tercera persona.

Cuelga sangriento de la cama al suelo
 el hombro diestro del feroz tirano,
 que opuesto al muro de Betulia en vano,
 despidió contra sí rayos al cielo.

Revuelto con el ansia el rojo velo
 del pabellón a la siniestra mano,
 descubre el espectáculo inhumano
 del tronco horrible, convertido en hielo.

Vertido Baco, el fuerte arnés afea
 los vasos y la mesa derribada,
 duermen las guardas, que tan mal emplea;

y sobre la muralla coronada
 del pueblo de Israel, la casta hebrea
 con la cabeza resplandece armada.

Este mismo fenómeno del tono irónico que observamos en el poema a Dido, lo da la elección de nombres y una especie de puesta en escena de la situación expuesta en el soneto. Es el caso del número 180, donde el yo se dirige a un tú designado con nombre propio, Matilde, que ha sido desdeñada por un tal Felino. Ahí, el yo conmina a su interlocutora a que opte por el suicidio (“mátate

como Elisa la de Eneas”, que aunque no le hayan dejado la espada con qué hacerlo “basta el dolor para quien honra tiene”, como sentencia el último verso):

Matilde, no te espantes que Felino
ame a Valeria en público y secreto,
que el albedrío no ha de estar sujeto
y cada cual lo vive a su destino.

¿Qué nombre pierdes? ¿qué valor divino,
qué estimación, qué prendas, qué conceto?
¿Quién fue tu fundador? ¿Quién tu arquitecto?
¿Qué Alejandro, qué Rómulo, qué Nino?

Así naciste, así es razón que seas,
deja que goce lo que más le agrada;
y si vivir sin él no te conviene,

mátate como Elisa la de Eneas,
que aunque Felino no te deja espada,
basta el dolor para quien honra tiene.

La naturaleza artificial de una onomástica como la de este soneto remite de inmediato a un mundo ficcionalizado, muy teatral, que encuentra paralelo en la comedia palaciega de la época. Los sonetos 34, 65, 171, o 185, que, respectivamente, tienen como vocativos a Marcio, Clorinda, Silvio y Meliso, ejemplifican esta misma estrategia, con la puesta en escena de los temas muy propios de aquellas obras de corte amoroso de Lope, donde los pretendientes del favor de la amada, desconcertados por las ambiguas conductas de éstas, reclaman claridad en las señales de respuesta al cortejo, o de plano que los despidan (como en *El perro del Hortelano* o *Las bizarrías de Belisa*, por mencionar solo dos de esas comedias lopianas de corte palaciego).

Muy al contrario de esta modalidad discursiva ficcionalizante, se presenta otra en la que su busca una conexión directa con la reali-

dad. Y esto se logra mediante la utilización de personajes inmediatos en la vida del poeta como interlocutores, como Liñán de Rianza (núm. 38 y 92), Luis de Vargas (núm. 98), Juan de Arguijo (núm. 120), o Melchor de Prado (núm.130). Así, no solo se marca un tono grave, o, por lo menos, neutro, sino que se crea una ilusión de que el poema tiene un carácter testimonial del estado emocional que experimenta el hablante o de la situación que la composición retrata.

A Melchor de Prado

¡Ay cuántas horas de contento llenas
pensé tener, oh alegre Prado mío!
mas, ¿quién se gobernó por desvarío
que las gozase de menguante ajenas?

Nazcan en vos claveles y azucenas
al seco fin del sagitario frío,
pues que pasaste del olvido el río,
volviendo en gloria un Ángel vuestras penas.

¡Que estén tan juntos una vega y prado!
Yo en nieve y vos en flor, ¿a quién no ofende?
¡Oh qué distinto, aunque es un propio estado!

Mas, ¿qué milagro, si su margen tiende
de aquellos pies angélicos pisado,
y que me hiele a mí quien no me enciende?

Los cuatro elementos que determinan al yo lírico descritos aquí están enmarcados en un discurso que encuentra paralelismo con la narrativa, en tanto que el narrador mantiene también relaciones muy significativas con los otros elementos de la composición y demanda una interpretación cuidadosa de las redes metafóricas empleadas por Lope y los poetas de la época.

En un sector de la crítica de fines del siglo XX hay una tendencia a identificar al yo poético como una suerte de narrador o de hablante dramático que da cuenta líricamente de su autobiografía.

Es decir, se concibe que de la lectura de los poemarios se infiere la existencia de un narrador de una sola pieza (aunque proteico, metamorfoseado) que tematiza una serie de anécdotas enlazadas en torno a los avatares amorosos de quien enuncia. Ello supondría que todas las composiciones que integran el poemario estarían marcadas por una sola temática y quizá por un solo estilo. Sin embargo, en las *Rimas* aparecen sonetos de muy diversa temática e intención: junto con los poemas amorosos, que son efectivamente los que predominan, aparecen otros de naturaleza conmemorativa, de ocasión celebratoria, panegíricos, o con intenciones didáctico-morales. Se trata pues de un libro misceláneo. Ante esto, para efectos de un análisis más comprensivo, en lugar de plantear una analogía entre el yo poético con un solo narrador como el de una novela, convendría establecer esta analogía entre el yo mutante y los diferentes narradores que pueden aparecer en una compilación de cuentos, para que la expresión “yo protético” tenga más sentido. Incluso se tendría que plantear la existencia de un hablante dramático que ordena los diálogos que aparecen en los poemas. Así sería más conveniente explicar la diferente naturaleza de muchos poemas —y muchas mutaciones del yo poético— que nada tienen que ver ni con Lucinda, y ni siquiera con temáticas amorosas.

Es cierto que a lo largo del poemario aparecen sonetos que van apegándose a una temporalidad que corresponde a la vida del poeta, concretamente a la relación con Micaela de Luján, transfigurada ella también bajo otra máscara, la de Camila Lucinda. Sin embargo, ni todos los sonetos aparecen secuenciados en el orden cronológico que correspondería a la evolución de aquellos amores, ni los sonetos fueron escritos con los fines específicos de ajustarse a la vida del poeta, ya que algunas de estas composiciones provienen de fuentes ajenas al poemario, como las obras de teatro. Ello se evidencia en aquellos donde se ve una transmutación desde el poema original hasta la versión definitiva que se publica en la compilación de 1602⁸.

⁸ Sobre estas evoluciones Alan Trueblood ha legado un estudio muy digno de consideración en *Experience and artistic expression in Lope de Vega* (1974).

Por otra parte, en un afán excesivo por querer encontrar correspondencias entre la escritura y la vida, pueden emerger dos situaciones peligrosas: la tentación de establecer relaciones muy aventuradas entre vida y obra, y el descuido del sentido que puede presentar la red metafórica de la que Lope echa mano. En cuanto a esto último, por muy manida y apegada a la tradición petrarquista que sea la metáfora, en la movilización que emprende Lope el sentido puede virar, e incluso, puede derivar en otra significación, dependiendo del tono.

Este ejercicio que hemos emprendido ha intentado explorar de forma muy sintética la forma que se construye el yo lírico en las *Rimas* de Lope desde los cuatro factores descritos. Por las limitaciones del espacio no se ha podido presentar un trabajo que dé cuenta exhaustiva de cada caso, que es lo que requeriría un conjunto tan diverso como el contenido en el poemario. Además, solo el contraste entre la construcción del yo poético en las *Rimas*, con el modo como se construye el yo en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ofrecería una visión más cabal de cómo se resuelve este problema en las dos laderas de la lírica del autor, la de “veras” y la de “burlas”. Queda pendiente, entonces, para otra oportunidad.

Bibliografía

- Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. 3ª. Ed. Gredos, 1965.
- Bajtín, Mijail M. “Autor y héroe en la actividad estética”. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, traducción de Tatiana Bubnova, Anthropos, 1997, pp. 82-105.
- . “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”. Bajtín, pp. 106-137.
- Campillo, Antonio. “El autor, la ficción, la verdad”. *Daimón, Revista de Filosofía*, no. 5, 1992, pp. 25-46.
- Carreño, Antonio. “Amor ‘regalado’/amor ‘ofendido’: las ficciones del yo lírico en las *Rimas* (1609) de Lope de Vega”. *Hispanic Studies in Honour of Geoffrey Ribbans*, editado por Ann L. Mac-

- kenzie y Dorothy S. Severin, Liverpool University Press, 1992, pp. 73-82.
- . "Estudio preliminar". *Rimas humanas y otros versos*. Crítica, 1998, VII-CV.
- . "Introducción". *Poesía I. La Dragonteia, Isidro, Fiestas de Denia, La hermosura de Angélica*, por Lope de Vega. Biblioteca Castro/Fundación José Antonio de Castro, 2002, IX-XLV.
- . "Introducción". *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos y La Gatomaquia*, por Lope de Vega. Adiciones Almar, 2002, pp. 9-115.
- . "La alegoría de la letra: las *Rimas* (1609) de Lope de Vega". *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos*, editor Juan Villegas. Irvine, University of California Press, 1993, pp. 87-98.
- . *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Gredos, 1982.
- Combe, Dominique. "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía". *Teorías sobre Lírica*, editor Fernando Cabo Aseguinolaza. Arco Libros, 1999: 127-154.
- Derridá Jaques. "Nietzsche: políticas del nombre propio". *La filosofía como institución*. Juan Granica Ediciones, 1984. filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/politicas-del-nombre-propio-nietzsche.pdf.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* La Letra, 1990.
- Gaylord Randell, Mary M, "Proper Language and Language as Property: The Personal Poetics of Lope's *Rimas*". *Modern Language Notes*, no. 101, 1986, pp. 220-246.
- Eliot, T. S. "Las tres voces de la poesía". 1888. *Thomas Stearns Eliot – Giuseppe Ungaretti. Antología conmemorativa*. Introducción y selección Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik, México, 1988: pp. 156-170.
- García Berrio, Antonio. "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico". *Revista de Filología Española*, no. 60, 1980, pp. 23-147.
- Herrera, Fernando de. *Poesía castellana completa*, edición Cristóbal Cuevas. Madrid, Cátedra, 1985.

- Lázaro Carreter, Fernando. “Lope, pastor robado. Vida y arte, en los sonetos de los mansos”. *Estilo Barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra, 1977, pp. 149-167.
- Marín, Diego. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Castalia, 1962.
- Montesinos, José de. *Estudios sobre Lope*. El Colegio de México, 1951.
- Novo, Yolanda. *Las rimas sacras de Lope de Vega: disposición y sentido*. Universidad de Santiago de Compostela/Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1990.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., “Introducción”. *Rimas I [Doscientos sonetos]*, de Lope de Vega. Universidad de Castilla La Mancha, 1993, pp. 9-119.
- . *El universo poético de Lope de Vega*. Ediciones del Laberinto, 2003.
- Rozas, Juan Manuel. “Burguillos como heterónimo de Lope”. *Edad de Oro*, no. 4, 1985, pp. 139-163.
- Sánchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Támesis, 2006.
- Terry, A. *Seventeenth-Century Spanish Poetry. The Power of Artifice*. CUP, 1993.
- Trueblood, Alan. *Experience and artistic expression in Lope de Vega*. HUP, 1974.
- Tubau, Xavier. *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego Colmenares*. Universidad de Navarra/Iberoamericana, 2007.
- Vega, Lope de. *Arcadia*, edición Edwin Morby. Castalia, 1975.
- . *El arte nuevo de hacer comedias*, edición Enrique García Santo-Tomás. Cátedra, 2006.
- . *El perro del hortelano*. El castigo sin venganza, editor David Kossoff. Castalia, 2001.
- . *Obras poéticas. Rimas – Rimas sacras – La Filomena – La circe – Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, edición José Manuel Blecuá. Planeta, 1989.
- . *Obras selectas*, vol. 2, edición Federico Carlos Sáinz de Robles. Aguilar, 1947.
- . *Rimas humanas y otros versos*, edición Antonio Carreño. Crítica, 1998.

---. *Rimas*, dos tomos, edición de Felipe B. Pedraza Jiménez. Universidad de Castilla La Mancha, 1993.

Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*, traducción Ramón Gómez de la Serna. Revista de Occidente, 1933.