

Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfeto* (c. 1612-1614)

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel)

Tan amplia es la obra de Lope de Vega que parece casi utópico querer apurar todas las ocurrencias de determinado tema, personaje o rasgo estilístico, pues incluso utilizando recursos tan útiles como los textos digitalizados, que permiten búsquedas automáticas, los estudiosos se pierden en el maremágnum de la producción del Fénix. Así, los críticos desentierran con relativa frecuencia digna de Sísifo nuevas referencias a la posición de cronista real (Bershas; Sánchez Jiménez, “Mecenazgo”; *El pincel* 175-229) y, por supuesto, una nutrida hueste de “pre-*Doroteas*” (Morby; Trueblood), que Marcella Trambaioli ha aumentado notablemente (*La épica*; “I”; “II”). Aunque llevar a cabo estos rastreos resulte una tarea difícil, y siempre sujeta a futuras correcciones y adiciones, resulta de suma utilidad para percibir la evolución del estilo de Lope, así como la paleta de temas y estilos de que disponía. Los frutos de este esfuerzo se pueden apreciar en importantes estudios, entre los que podemos mencionar, como ejemplos notables, los recientes de la propia Trambaioli sobre el tema del jardinero fingido (“El jardinero”), o los de Antonio Cortijo Ocaña sobre el tema de Macías el enamorado y la porfía. Al lado de estos trabajos cabe también citar nuestros análisis del tema de la Armada Invencible (Sánchez Jiménez, “Lope”), el “taratántara” o las célebres “barquillas” (Sánchez Jiménez, “Pedro de Oña”).

Como hemos avanzado, estos estudios son siempre susceptibles de nuevas adiciones procedentes de la feraz vega de Lope, que hace sumamente ardua la tarea de tratar cualquier tema de modo exhaustivo. Una prueba la ofrece nuestro reciente trabajo sobre una peculiar forma poética en la obra del Fénix: el soneto apelativo a la noche (“La poética”). Se trata de un estilema que hemos localizado en diversos textos lopescos, las *Rimas* (el célebre soneto CXXXVII, “Noche, fabricadora de embelecocos”), *La prueba de los amigos* (el soneto “Oscura y siempre triste y enlutada”), *La noche toledana* (cuatro sonetos: “Noche, pues te llamaron los poetas”, “Noche, que das descanso a cuanto vive”, “Negra, desaseada, descompuesta” y “Noche serena, dulce, hermosa y clara”) y *El mayor imposible* (con el soneto “Noche siempre serena, cuyo velo”), y que por tanto llamó la atención de su autor durante unos años de su larga y prolífica carrera. El propósito del presente artículo es completar ese trabajo con el análisis de otro soneto apelativo, el que contiene una comedia de la *Parte XI* de Lope: *El príncipe perfeto*. El estudio de este soneto servirá no solo para precisar el corpus propuesto anteriormente, sino también para examinar con nuevos datos la validez de las conclusiones que propusimos en el citado artículo.

El príncipe perfeto (c.1612-1614) (Morley y Bruerton 383) es una comedia histórica que ensalza la figura del rey don Juan II de Portugal (1455-1495) con el probable fin de servir de *speculum principum* para Felipe III (Farré Vidal 923; Mackendrick 54-55). Concretamente, el personaje de Juan II sirve de modelo perfecto, por lo que aparece totalmente idealizado durante la comedia lopesca. Así, en la primera jornada le encontramos ayudando a don Juan de Sosa en sus amores, a costa de tener una pendencia nocturna con unos embozados, pendencia de la que el valiente monarca sale victorioso. A continuación, el rey envía a don Juan de Sosa a una embajada a Castilla, misión que el caballero aprovecha para continuar sus amores con una dama del lugar, doña Leonor. Mientras los

portugueses esperan el resultado de la embajada reaparece en Lisboa el padre de don Juan II, el rey Alfonso, que había abdicado en su hijo para poder peregrinar a Tierra Santa pero que no ha podido ir, y que se muestra ahora arrepentido de haber dejado la corona. Al ver regresar a su anciano padre, Juan II actúa como un modelo de piedad filial y le devuelve el trono. El acto siguiente nos informa de la muerte del viejo rey Alfonso, así como del hecho de que don Juan de Sosa ha gozado a la castellana Leonor bajo promesa de matrimonio —confirmada con una cédula firmada al respecto—, promesa que ahora, de vuelta en Portugal, no piensa cumplir. Siguen escenas en las que el joven rey don Juan II muestra su valor contra un toro huido, y otras sobre la trama de los amores de don Juan de Sosa, a quien su amada portuguesa, doña Clara, le pide celos. Todo se solucionará en la tercera jornada gracias a la discreción de don Juan II y su perfecta administración de justicia, que Lope muestra con varios ejemplos. El relacionado con la trama amorosa es el que nos hace ver al monarca obligando a don Juan de Sosa a cumplirle su palabra a doña Leonor, boda con la que acaba la comedia.

De ella nos interesa particularmente el primer cuadro de la primera jornada, en el que hallamos a Juan II en las calles de una Lisboa nocturna haciéndole un singular favor a don Juan de Sosa: guardarle la puerta mientras él goza a doña Clara. Es en ese momento, antes de que comience la trifulca con los embozados, cuando don Juan II enuncia el soneto apelativo del que nos vamos a ocupar:

¡Oh, noche desigual, del sol ausencia
 —ausencia, en fin, para que causes males—,
 adonde tantas luces celestiales
 no son de tus delitos resistencia!
 Eres, mientras te ausenta su presencia,
 talega de ajedrez con piezas tales,
 que son en ti confusamente iguales
 y del peón al rey no hay diferencia.
 No pienses que la luna en ti se goza,
 ni con sus luces te hagas de los godos,
 pues tantos años ha que fuiste moza;
 porque siendo alcahueta, de mil modos
 te sirven las estrellas de coraza
 para que miren tus infamias todos. (vv. 185-98)

Es un poema singular que comparte con los que analizamos en trabajo previo (Sánchez Jiménez, “La poética”) la forma de soneto apelativo a la noche. En ese sentido, el texto es una aparición más de la fórmula que Lope inventara en las *Rimas* y utilizara en dos comedias anteriores a *El príncipe perfeto*. Sin embargo, el soneto también presenta elementos peculiares que convendrá examinar antes de centrarnos en sus concomitancias con los otros poemas apelativos.

La más llamativa de las características del poema es su tono desenfadado y desafiante, casi de jácara. Así, Juan II comienza el primer cuarteto insultando y acusando a la noche, que es “desigual” y que asocia a la “ausencia” (ausencia del sol), tópica fuente de males en el terreno amoroso. El tono de la acusación del monarca va subiendo según avanza el cuarteto, que al final contrasta las “luces celestiales” (las estrellas) que tachonan la noche con los “delitos” (la oscuridad y lo que oculta) de la enemiga del día, delitos que esas luminarias no sirven para esconder.

El segundo cuarteto insiste en el campo semántico de la ausencia, dando a los últimos vocablos del verso 5 un aire casi cancioneril: “te ausenta su presencia”. La expresión se refiere de nuevo al sol, y sirve para definir a la noche por oposición al día, idea que se desarrolla añadiendo una clásica imagen moral: la del mundo como un juego de ajedrez en el que los humanos desempeñan diferentes roles mientras dura la partida, para volverse a igualar todos al acabar, como hacen con la muerte en la vida real. Esa alegoría no está de sí marcada, y podría emplearse en un estilo elevado, pero no es el caso en el soneto que nos ocupa. En él, la palabra “talega” rebaja la imagen a los niveles que anticipaba el tono del primer cuarteto, y que volveremos a encontrar en varias expresiones de los tercetos. Además, el segundo cuarteto insiste en otorgar a la noche connotaciones negativas, pues aquí la palabra “confusamente” nos hace recordar los “delitos” de la noche, que no son otra cosa que la confusión provocada por la oscuridad, y lo que ella permite.

El primer terceto abandona por un momento las acusaciones, pero a cambio refuerza el tono de desplante y reitera las expresiones propias del estilo humilde. Y es que, aunque no comienza insultando a la noche, se abre con una *recusatio* que le niega a la noche su mayor joya, la luna, que según el narrador no disfrutaría de la compañía nocturna. Por ello, la noche no puede estar orgullosa de ella, idea que el poema expresa con una expresión coloquial y, sobre todo, baja, más incluso que la ya antipoética “talega”: “hacerse de los godos”. Además, este desplante se remata con lo que ya constituye un insulto directo: si la noche es una mujer, recordarle su proveyta edad es una ofensa propia del mundo de la sátira.

Es precisamente a ese universo satírico al que pertenecen muchas de las expresiones del último terceto, que forma el concepto final con la idea de la luz, que ha recorrido todo el soneto. Así, en el primer cuarteto hemos visto que las “luces celestiales” de las estrellas no sirven para paliar la oscuridad nocturna y lo que representa. Por su parte, en el segundo hemos comprobado que la noche se define por la ausencia de la luz del sol, como una negra talega. A continuación, en el primer terceto, percibimos que las “luces” de la “luna” no deberían ser fuente de orgullo para la noche. Y, finalmente, en el segundo terceto vemos que las “luces celestiales” del v. 3, las “estrellas”, se transforman en las llamas que adornan la vergonzante “coroza” que castiga los pecados de la noche, pues la noche actúa de “alcahueta” al ocultar a los amantes y facilitar sus encuentros. Las palabras antipoéticas y satíricas (“alcahueta”, “coroza”) proporcionan el tono de fondo para unos versos que acaban de nuevo en insulto: las estrellas solo sirven para llamar la atención de “todos” hacia las “infamias” de la noche, personaje que sale a pasear a la vergüenza tocado con una “coroza”.

Se trata de un texto ingenioso y bien construido, y con un alto grado de humor bienintencionado, pues el blanco de la sátira es abstracto: la noche. Podría chocar el hecho de que este texto lo enuncie nada más y nada menos que un monarca que la comedia presenta como modélico, el “príncipe perfeto” del título, pues darle tales aires a las palabras de un rey podría tocar en lo indecoroso. Sin embargo, el decoro del texto resulta adecuado por varios motivos. Entre ellos podríamos aducir el hecho de que el rey sea mozo, lo que relaja el decoro y permite atribuirle algunas veleidades de juventud. No obstante, lo cierto es que Juan II no las muestra, pues no hace nada reprobable durante la noche, en la que más bien se dedica a rondar y a velar para asegurarse de que se mantenga la paz de Lisboa. La razón del curioso decoro de la escena se encuentra, pues, en otros aspectos, que son los que determinan el tono del texto: la adecuación con el

ambiente y con el otro personaje (don Juan de Sosa) y la alegría desenfadada que Lope consideraba propia de la juventud. Es decir, el soneto no es indecoroso, pues su tono está justificado por el hecho de que el rey lo pronuncie en una noche de amores más o menos canallescicos —aunque no son los suyos—, y mientras está pensando en un personaje que merece reprobaciones satíricas como la que dirige a la noche, don Juan de Sosa. Además, reiteramos, el rey es mozo, y por ello alegre, desenfadado y comprensivo. El soneto refleja esas cualidades con su tono, por lo que es un texto sumamente logrado. Es más, desempeña un papel caracterizador esencial en un momento clave de la comedia: el primer cuadro, en el que el público todavía está aprendiendo cuáles son las características esenciales de los personajes.

Si estos rasgos —tono, decoro e imaginación lumínica— son las peculiaridades del soneto de *El príncipe perfeto*, nos falta compararlo con los otros sonetos apelativos que produjo Lope, para ver si comparte sus características, y para comprobar si las conclusiones a que llegamos en ese trabajo anterior son apropiadas. Para ello conviene recordar el planteamiento de nuestro artículo, que tocaba aspectos generales de la producción del Fénix (en concreto, el uso de fórmulas) tanto como cuestiones más particulares relativas a los sonetos apelativos. En cuanto a las primeras, nos basábamos entre otros datos en la disposición temporal de los textos, que era la siguiente:

1602	<i>Rimas</i>	(1 soneto)
1604	<i>La prueba de los amigos</i>	(1 soneto)
1605	<i>La noche toledana</i>	(4 sonetos)
1615	<i>El mayor imposible</i>	(1 soneto)

Esta distribución nos hacía concluir que Lope

concebía sus innovaciones formales y conceptuales (el soneto apelativo a la noche) más bien en el contexto su producción lírica, en la que su literatura cobraba su aspecto más profundo y reflexivo. A continuación, Lope aprovechaba los descubrimientos de su lírica para aplicarlos a diversas situaciones de sus comedias, en las que el formato inventado se usaba como una plantilla que se adaptaba creativamente a multitud de casos y personajes [...]. En el espacio de las tablas, la adaptación a la trama y el virtuosismo formal parecen ser en el contenido aspectos que priman sobre la reflexión metaliteraria. En suma, la producción lírica era un espacio de experimentación en el que Lope hallaba interesantes soluciones que luego podía aplicar de modo más o menos formulístico, pero formalmente complejo, en sus comedias. (Sánchez Jiménez, “La poética” 370)

Se trata de una conclusión que confirma *El príncipe perfeto*, pues la comedia es posterior (c. 1612-1614) a la aparición de la fórmula en las *Rimas*, y pues el soneto que nos ocupa no deja de ser una adaptación —muy interesante y formalmente complicada, como hemos mostrado— de las ideas del texto de las *Rimas* al contexto de la comedia.

Además, nuestro análisis de *El príncipe perfeto* confirma también la segunda de las conclusiones sobre el uso de las fórmulas en Lope que avanzamos en el citado trabajo anterior:

Lope también usaba las fórmulas por motivos estilísticos y formales, ajenos a cuestiones de demanda profesional. Como revelan las fechas y la evolución de los sonetos estudiados, el Fénix experimentaba con un vehículo formal determinado y parecía obsesionarse con él durante un tiempo, hasta que lograba conseguir dominar la forma al aplicarla a diversas situaciones dramáticas. Posteriormente, Lope abandonaba el formato durante años, para retomarlo ocasionalmente al cabo de bastante tiempo, alterarlo de modo decisivo y luego dejarlo definitivamente, como si ya hubiera agotado las posibilidades de ese modo de expresión. En este aspecto el Fénix se muestra tan obsesionado y preocupado por sus “embelecós” literarios como por sus presiones profesionales. (Sánchez Jiménez, “La poética” 370)

De nuevo, la cronología de *El príncipe perfeto* se ajusta perfectamente a esta hipótesis: Lope inventó la fórmula del soneto apelativo a la noche en 1602, y le anduvo dando vueltas a ese estilema en los años siguientes, en los que aparece con mucha frecuencia (1 vez en 1604, 4 en 1605), hasta quedar satisfecho con el resultado. Posteriormente, al cabo de unos años (en 1612-1614 y en 1615), retoma la idea con algunos cambios formales decisivos, para abandonar ya ese vehículo de expresión. En el caso del soneto de *El príncipe perfeto*, tenemos tanto una conexión con los sonetos anteriores como una gran innovación formal: en cuanto a la primera, Lope retoma el tono desafiante del primer soneto apelativo, el de las *Rimas*, que también acusaba a la noche. Además, y sobre todo, recuerda el ambiente del tercer soneto de *La noche toledana* (“Negra, desaseada, descompuesta”, 175-76; 2586-599), que enunciaba un soldado fanfarrón (el alférez Acevedo) con los desgarros y aire canallesco propios de su caracterización. En *El príncipe perfeto*, Lope lleva ese mecanismo todavía más lejos, porque incluye en el soneto expresiones claramente antipoéticas y, sobre todo, por el juego con el decoro, ya que el personaje que recita los versos que nos ocupan no es un soldado arrufiado, sino un monarca. En cuanto a la forma del poema, en ella Lope vuelve a seguir los pasos de “Negra, desaseada, descompuesta” al abandonar la apelación inaugurada por las *Rimas*, pues la palabra “noche” no aparece aquí en posición inicial, sino siguiendo a una interjección exclamativa. Por último, el Fénix adopta aquí un juego lumínico basado en la luna y las estrellas que estructura todo el soneto.

Eso en cuanto a las conclusiones referidas al uso lopesco de las fórmulas, porque en lo respectivo al tratamiento concreto del tema de la noche, el soneto de *El príncipe perfeto* responde bastante menos a nuestras conclusiones anteriores. En ellas explicábamos que Lope concebía la noche de modo dual, pues por una parte esta funcionaba como un personaje-espacio positivo, que era sereno y que actuaba de cómplice de los amantes, y, por otra parte, se describía como el reino de lo oculto y del engaño:

En general, en estos poemas el Fénix concibe la noche como un espacio ambiguo, con características que pueden ser negativas y que incluyen el engaño o la inmoralidad. Sin embargo, y al mismo tiempo, la noche lopesca presenta aspectos muy positivos, que muchas veces son los defectos arriba señalados pero en otro contexto o vistos desde otro punto de vista. Por ejemplo, cuando la noche desempeña su tradicional papel de protectora y cómplice de los amantes, el engaño puede ser positivo (ayuda a los amantes a burlar la vigilancia de sus rivales o guardianes), e incluso puede serlo la inmoralidad, que se vería como sensualidad propicia para el amor y el gozo

sensual. En una paradoja semejante, Lope puede asociar la noche a la mentira y a la locura al tiempo que la presenta como espacio de la creatividad y poesía. Además de reunir en general estas cualidades antitéticas, la noche lopesca depende en particular del contexto en que se encuentra el respectivo soneto. Así, los sonetos de las comedias son más tradicionales y menos reflexivos en su visión de la noche que el soneto de las *Rimas*, que es el que condensa las referencias metaliterarias. (Sánchez Jiménez, “La poética” 369)

El soneto de *El príncipe perfeto* confirma al menos en parte estas teorías. Desde luego, es mucho menos reflexivo que el de las *Rimas*, y no vemos en él ningún rastro de metaliteratura. Y también adopta la visión de la noche como protectora de los amantes, aunque aquí el protagonista, Juan II, describe esa actividad con connotaciones negativas, pues transforma a la noche en una alcahueta que acabará saliendo a la vergüenza, encorizada. Faltan, pues, las asociaciones positivas, lo que es perfectamente comprensible en el contexto de la obra, pues el personaje cuyas acciones oculta la noche es don Juan de Sosa, cuyo comportamiento con las damas es muy reprochable. De modo semejante, el soneto de *El príncipe perfeto* presenta, pero muy debilitada, una de las características de los sonetos apelativos que estudiamos en nuestro trabajo: como esos textos, el que nos ocupa caracteriza a la noche como una figura femenina, detalle que aprovecha en la imaginería. Solo que en esta ocasión Lope no aprovecha la imagen del manto de la noche, tan recurrente en los sonetos que analizamos en nuestro artículo, sino tan solo una idea negativa: la noche es una alcahueta que no puede ocultar su vejez, y que no lleva un bello manto de estrellas, sino una coraza.

En suma, el análisis del soneto apelativo de *El príncipe perfeto* sirve para añadir un texto más al elenco de sonetos apelativos a la noche que escribió Lope de Vega, y para confirmar, al menos en parte, las teorías que avanzamos en nuestro artículo anterior (Sánchez Jiménez, “La poética”). En particular, este soneto refuerza nuestras conclusiones sobre el uso lopesco de la fórmula. En primer lugar, confirma que el Fénix utilizaba su obra lírica para hacer experimentos estilísticos que luego adaptaba a diversas situaciones en sus comedias. En segundo lugar, que normalmente Lope empleaba una fórmula determinada con frecuencia en el periodo de unos pocos años, para luego dejarla y retomarla al cabo de un tiempo, con cambios significativos, momento en el que solía abandonarla, tal vez satisfecho con el resultado que le había producido, tal vez pensando que el recurso había agotado sus posibilidades de expresión. Además de para reforzar estas conclusiones generales, nuestro estudio del soneto de *El príncipe perfeto* sirve para matizar algunas de las teorías particulares que adelantamos para los sonetos apelativos a la noche. Así, hemos descubierto que Lope no siempre retrató la noche como un espacio ambiguo en estos textos, pues el soneto de *El príncipe perfeto* es claramente negativo. Asimismo, hemos comprobado que las metáforas textiles centradas en el manto de la noche no se encuentran en todos estos poemas, pues el que nos ocupa transforma las estrellas en un adorno bastante más desagradable, como son las llamas infernales de la coraza de una alcahueta.

Obras citadas

- Bershas, Henry N. "Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler". *Hispanic Review* 31 (1963): 109-17.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*. Barcelona: Anthropos, 2013.
- Farré Vidal, Judith, ed. Laura Fernández y Gonzalo Pontón eds. *El príncipe perfeto*. De Lope de Vega Carpio. *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 2012. I, 919-1074.
- McKendrick, Melveena. *Playing the King: Lope de Vega and the Limits of Conformity*. Woodbridge: Tamesis, 2000.
- Morby, Edwin S. "A Pre-*Dorotea* in *El Isidro*". *Hispanic Review* 21 (1952): 145-46.
- Morley, S. Griswold. y Courtney Bruerton. M.R. Cartes trad. *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica..* Madrid: Gredos, 1968.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor". *Anuario Lope de Vega* 14 (2008): 269-89
- . "Mecenazgo y pintura en Lope de Vega: Lope y Apeles". *Hispania Felix* 1 (2010): 39-65.
- . "Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del 'taratántara' a las 'barquillas'". *Hispanic Review* 74 (2006): 319-44.
- . *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- . "La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria". *eHumanista* 22 (2012): 357-74.
- Trambaioli, Marcella. *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, subgénero del teatro cortesano*. Iberoamericana: Madrid, en prensa.
- . "El jardinero fingido en la comedia lopeveguesca". *Revista de Filología Española* 92 (2012): 181-210.
- . "Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. I. Análisis estructural". Odette Gorsse y Frédéric Serralta eds. *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 1037-1048.
- . "Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política". *Criticón* 96 (2006): 139-52.
- Trueblood, Alan S. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- Vega Carpio, Lope de. *El mayor imposible. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 12. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Real Academia Española, 1930. 581-617.
- . *La noche toledana*. Agustín Sánchez Aguilar ed. *Comedias de Lope de Vega. Parte III*. Ed. Luigi Giuliani. Lérida: Milenio, 2002. 57-251.
- . *El príncipe perfeto*. Judith Farré Vidal ed. Laura Fernández y Gonzalo Pontón eds. *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*. Madrid: Gredos, 2012. I, 919-1074. Vol. 1.

- . Justo García Soriano ed. *La prueba de los amigos. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Vol. 11. Madrid: Real Academia Española, 1929. 99-136.
- . Felipe B. Pedraza Jiménez ed. *Rimas*. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. Vol. 1.