

LOS SONETOS DE *EL MAYOR IMPOSIBLE* DE LOPE DE VEGA

Raquel Carmen Nieto Moreno de Diezmas

IES Clavero Fernández de Córdoba

raquelca.nieto@gmail.com

RESUMEN: En la medida en que Lope de Vega introdujo una gran cantidad de sonetos en sus comedias, a diferencia del resto de dramaturgos de su época, en este artículo se realiza un estudio de la funcionalidad dramática de los sonetos de El mayor imposible, en un intento de explicar su papel destacado en el resto del tejido dramático, los temas que alberga, siempre en íntima conexión con las claves de la trama, las diferentes formas discursivas que adopta y los procedimientos de estructuración del contenido que utiliza, así como otras funciones y significaciones que adquieren tanto en el contexto dramático como en el extraliterario.

PALABRAS CLAVE: polimetría, sonetos, funcionalidad dramática, teatro barroco, rescritura, Lope de Vega.

SONNETS IN *EL MAYOR IMPOSIBLE* OF LOPE DE VEGA

ABSTRACT: To the extent that Lope de Vega introduced a large number of sonnets in his plays, unlike the rest of the playwrights of his time, this article carries out a study of the dramatic functionality of the sonnets of El mayor imposible, in an attempt to explain its prominent role in the rest of the dramatic fabric, the themes it houses, always in close connection with the keys of the plot, the different discursive forms it adopts and the procedures for structuring the content it uses, as well as other functions and meanings that they acquire both in the dramatic and in the extraliterary context.

KEYWORDS: Polymetry, sonnets, dramatic functionality, baroque theater, rewriting, Lope de Vega.

LES SONNETS DE *EL MAYOR IMPOSIBLE* DE LOPE DE VEGA

RÉSUMÉ : Dans la mesure où Lope de Vega a introduit un grand nombre de sonnets dans ses comédies, contrairement au reste des auteurs dramatiques de son

temps, cet article mène une étude de la fonctionnalité dramatique des sonnets de El mayor imposible, dans une tentative d'expliquer son rôle prépondérant dans le reste du tissu dramatique, les thèmes qu'il abrite, toujours en lien étroit avec les clés de l'intrigue, les différentes formes discursives qu'il adopte et les procédures de structuration de contenu qu'il utilise, ainsi que d'autres fonctions et significations qu'ils acquièrent à la fois dans le contexte dramatique et extralittéraire.

MOTS CLÉS : polymétrie, sonnets, fonctionnalité dramatique, théâtre baroque, réécriture, Lope de Vega.

Recibido: 24/09/2020. Aceptado: 03/10/2020

Ningún dramaturgo barroco introduce tantos sonetos en sus comedias como Lope de Vega. Delano (1935: 10) llega a catalogar ochocientos cuarenta y tres sonetos en trescientas cincuenta y dos piezas certificando así que se hallan más sonetos escondidos en su teatro que en su obra lírica. Alrededor del 80% de sus comedias contienen sonetos y en sesenta y siete de ellas¹ hay una mayor presencia, con cuatro o más, hasta la ingente cantidad de nueve en *El perro del hortelano*. Y no fueron fruto de la moda de unos años, ya que, tanto en la primera comedia que tenemos del autor, *Hechos de Garcilaso*, posiblemente de 1579-83 (Morley y Bruerton 1968: 590) como en la última conservada, *Las bizarrías de Belisa*, fechada en 1634 (Morley y Bruerton 1968: 73) aparecen sonetos.

Ante tal abundancia de sonetos dramáticos, algunos acumulados en una sola pieza teatral, la recomendación del autor en el verso 308 de su *Arte nuevo*: “el soneto está bien en los que guardan” es ampliamente superada en la práctica. En sus comedias, el soneto no está únicamente reservado a cubrir un instante de intimidad del personaje que se encuentra solo, en escena y expectante a la resolución de los acontecimientos, sino que, son receptáculo de una amplitud de posibilidades discursivas, de variadas significaciones y de funciones dramáticas habitualmente en íntima conexión con la esencia de la trama, de manera que el soneto, forma lírica privilegiada, es convertido en un espacio para la exploración, el artificio, la intertextualidad o la doble ficcionalización, así como otras dinámicas extradramáticas e intradramáticas.

Como ejemplo del singular y heterogéneo uso que Lope realiza del soneto en el drama, he elegido para su estudio una comedia un tanto olvidada (la

1. Me refiero a comedias consideradas auténticas por Morley y Bruerton en su *Cronología* (1968).

edición más moderna es la de John Brooks), pero bastante ingeniosa con cuatro sonetos, *El mayor imposible*². Para ello, en primer lugar, introduciré brevemente la comedia y localizaré cada uno de los sonetos en el argumento para posteriormente analizarlos y aportar razones que traten de justificar su funcionalidad en la obra.

1. El mayor imposible: introducción y resumen del argumento

1.1. Introducción

Se trata de una comedia palatina por el contexto social y crono-geográfico (tiempo indeterminado y ubicación no española en Italia), aunque el papel relevante del gracioso en los enredos amorosos es característico de la comedia urbana. Cotarelo (1930: XXVIII) indica que fue escrita durante el verano de 1615 en Segovia, según cuenta el dramaturgo en una carta que envió al duque de Sessa, datos que son ratificados por Morley y Bruerton (1968: 93). Destaca el protagonismo que Lope da a la mujer como hábil tracista, siguiendo el modelo de Florela en *La prueba de los ingenios* o Lisena en *La noche toledana*, pues la acción es instigada por la reina Antonia y conducida por la astucia y bizarría de Diana, la dama protagonista. Tras el primer galán, de nombre Lisardo, parece estar el propio Lope, ya que, aparte de que es un heterónimo que frecuentó, se elogian de él unos versos³. Brooks (1934: 26) también apoya esta hipótesis porque considera que es un personaje que aspira al ascenso social y Lope se encontraba en un momento que ambicionaba el reconocimiento de la corte, de ahí, el placer por la escritura y la lectura, en definitiva, la atmósfera literaria que invade todo el texto. En cuanto a su trascendencia, Agustín Moreto la siguió muy de cerca para escribir su *No puede ser* y tuvo que ser muy apreciada en el extranjero por las múltiples imitaciones y traducciones que se hicieron durante los siglos XVII y XVIII (Cotarelo 1930: XXVIII).

2. Todas las citas del texto de la comedia son de la edición de Cotarelo y Mori (1930: 581-616).

3. La comedia se inicia con una academia literaria en la que el caballero Lisardo propone un romance cantado inspirado por el amor que siente por una dama. La reina Antonia y Roberto lo alaban. Ella admira su originalidad y destreza: “De encarecer su belleza / hallaste nueva invención”; “Está con lindo artificio / encarecida esa dama” (1930: 582a). Él advierte que contradice “el nuevo estilo de agora”, dentro de la habitual crítica a la nueva poesía y sus nuevos poetas, y certifica que es un poeta celebrado: “Tiene Lisardo gran fama” (582a).

1.2. Resumen del argumento

Comienza la primera jornada con la celebración de una justa poética para que la reina Antonia de Nápoles consuele su cuerpo y alma aquejados de unas fiebres cuartanas y de cierta melancolía. Mientras se unen los más distinguidos cortesanos, los músicos cantan un romance de Lisardo (el galán protagonista), muy celebrado, al que sigue un soneto de Feniso. Este es el primer soneto de la comedia: un poema petrarquesco en que se encarece la belleza de una dama llamada Laura. Después, le sigue un enigma, una glosa y unas décimas, estas dichas por Roberto, a raíz de las cuales se crea la controversia de cuál sea *el mayor imposible*. La reina considera que es “el guardar a una mujer” (585a) enamorada del hombre al que ama. Todos los caballeros están de acuerdo salvo Roberto, quien piensa que es culpa de la torpeza y negligencia de su dueño más que de la mujer, dócil y débil. Importunada por su tozudez y arrogancia, la reina ordena a Lisardo que conquiste a Diana, hermana de Roberto, para demostrarle al obstinado caballero que está equivocado padeciéndolo en sus propias carnes. El galán acepta la proposición y queda diciendo el segundo soneto, en que afirma que “es guardar una mujer, si quiere, / el mayor imposible de los hombres” (586a).

Ya en casa, Roberto comparte con Fulgencio, su anciano educador, su preocupación por que la reina acuerde con un caballero conquistar a su hermana para desengañarlo, por lo que le pide que no le diga nada a Diana y vigile bien la casa impidiendo entrar a cualquier hombre. Cuando Fulgencio queda solo, dice el tercer soneto, donde muestra su desasosiego, al afirmar que impedir que una mujer se arroje en los brazos de un hombre que desea es una diligencia de enorme dificultad. Paradójicamente, a continuación, el viejo le explica la industria de la reina a Diana, quien se decide a aprovechar la ocasión porque justamente está enamorada de ese caballero.

Ramón, el criado de Lisardo, emprende su ardid para engatusar a la dama. Disfrazado de buhonero consigue entregarle un retrato de su amo a cambio de uno de la joven, quien lo invita a volver. Como fin de la jornada, a solas con su criada Celia, Diana le explica que:

el imposible mayor
de cuantos el mundo sabe
es guardar una mujer
si ella no quiere guardarse. (593a)

La segunda jornada se abre con Lisardo confesando a la reina Antonia que está enamorado de Diana. Con Ramón, tratan una nueva componenda. Entretanto, Roberto se desespera por haber encontrado un retrato en la cama de su hermana, pero para tranquilizarlo esta inventa que Celia lo recogió de la calle e incluso hace que pregonen que quien lo encuentre recibirá recompensa. Conforme a lo estipulado, Ramón aparece disfrazado del caballero del Almirante de Aragón con seis caballos como presente para el caballero y una cajita con una joya para su hermana, que, en realidad, es un papel amoroso en que Lisardo le pide que se vean en secreto. Así, el criado concierta con ella que su amo vendrá por la noche con un amigo escondido a llevarle un baúl, de manera que Lisardo se quedará dentro de la casa y el otro saldrá. Por su parte, Roberto confiesa a Feniso estar cansado de velar por su hermana. Como remedio, el amigo se propone como esposo y aquel acepta desesperado. Ya de noche, Fulgencio le pide permiso a Roberto para que entre el hombre con el baúl. Para que el hermano celoso no descubra a Lisardo, los músicos entonan un cantar lleno de significado:

Madre, la mi madre
guardas me ponéis;
que si yo no me guardo
mal que guardaréis⁴. (604a)

Diana esconde a su amado en el oratorio situado junto a su cama. Ambos se declaran su amor y, habiendo burlado toda vigilancia, cierran el acto recordando que:

si ella no quiere guardarse,
no hay imposible mayor;
y al que guardalla trate,
sobre la puerta escribe,
necedad de necedades. (605b)

Después de siete días escondido, el galán es descubierto por una criada. Al salir de la casa, embozado y con dos pistolas, Fulgencio lo ve y se lo refiere a Roberto, quien, abatido y desengañado, admite que “Miente, ¡viven los cielos, /

4. Es la canción número 25 del Cancionero de Turín. Aparece también en *El celoso extremeño* y *La entretenida* de Cervantes, por lo que Di Pinto (2010: 416) considera que la introducción de esta canción supone la confirmación de la filiación de esta comedia en los celos de Carrizales.

quien dice que mujer puede guardarse!” [...] “miente / quien las aprieta y guarda neciamente” (607a). Cuando entra Diana, su hermano quiere matarla para lavar su afrenta, pero ella lo evita proponiéndole que la envíe a un monasterio. De inmediato, ordena a Celia que informe de los acontecimientos a Lisardo. Roberto pide a la reina Antonia licencia para casar a su hermana con Feniso, quien le responde confirmar el deseo de Diana. Mientras le informa de las novedades a Lisardo, Ramón le anuncia fingidamente a la reina que el príncipe de Aragón llegó. Del susto se le curan las fiebres. Después, amo y criado marchan a casa de Diana. Ramón avisa a la joven de que Lisardo la espera en la calle. Mientras tanto, el galán recita el cuarto y último soneto de la comedia, en que ruega a la noche que deje salir a su amada y los ampare con su oscuridad.

Acompañada de Celia, Diana se reúne con su amado. De camino a la casa del galán, se topan con Roberto, pero fingiendo que son damas casadas, consiguen que este los acompañe para proteger a las mujeres. El príncipe de Aragón regresa y Roberto, enterado del engaño, pide justicia a su alteza por el hurto de su hermana. Como Lisardo finalmente la depositó en palacio, no existe agravio, luego, reclama que se la devuelvan, pero casada con él. Limpio su honor, Roberto consiente. Finalmente, Ramón también reclama a Celia y como en los anteriores actos, termina la comedia recordando:

que en el mundo se entienda
que si no quieren guardarse
dueñas, doncellas y viejas
es imposible guardarlas. (617b)

2. Sonetos de *El mayor imposible*: comentario del contenido y análisis de su distribución en la comedia

Los sonetos de esta comedia están desigualmente distribuidos, de manera que se acumulan tres en el primer en el acto, ninguno en el segundo y uno hacia el final del último. En la primera jornada, nuestro dramaturgo traslada a las tablas la costumbre del siglo áureo de celebrar una academia, que, además, evoca el tópico del recitado de narraciones, poemas y todo tipo de agudezas y ocurrencias como paliativo y divertimento, en este caso, de la doliente reina, tan característico de la *novella* y tan apropiado para introducirnos desde el inicio en el delicado espacio áulico. En este contexto, una de las composiciones participantes es el soneto

(582b) de Feniso de influencia petrarquista en que el caballero propone decir un soneto a Laura, una dama a la que sirve.

FENISO Laura gentil, que coronar pudieras
 al mismo sol, que en cuyos rayos bellos
 más luz dieran tus ojos, que, sin ellos,
 tienen los ojos de las ocho esferas.
 Si el fuego vivo en que abrasar pudieras,
 mi rudo ingenio ardiera en mis cabellos,
 ceñidos de tu lauro, porque en ellos
 premio inmortal a mis conceptos fueras.
 Aunque como el gigante sobre el risco,
 pagara atado la atrevida hazaña,
 tú fueras de mis ojos basilisco.
 Y en fe de esta verdad, al mundo extraña,
 callara Italia su inmortal Francisco
 y de otra Laura se alabara España.

En la medida en que el cortesano comparte con Francesco Petrarca el nombre de su dama, emula al poeta italiano tomando sus juegos habituales paronomásticos entre laurel y Laura, las alusiones al mito de Apolo y Dafne, la configuración de la amada como sol y de que la intensa luz de su mirada sobrepuje a la del astro rey, la recreación de mitos solares, la idea de que la dama mata con su belleza y, por supuesto, el principio del soneto XCIV del *Canzoniere*: “*L’aura gentil*”.

En el primer cuarteto, se establece un juego entre *Laura*-laurel-Dafne y *sol*-Apolo, de modo que *Laura*-Dafne, una vez que los dioses la convirtieron en laurel, coronó la frente de Apolo, dios representado como el sol (Grimal 1994: 36-37). Además, dice que, si el rostro de la amada ocupara el del sol, sus *ojos* excederían en luz a sus *rayos*. En el segundo cuarteto, el laurel aparece como símbolo de la gloria poética y del amor⁵ y se alude a su naturaleza ígnea⁶. Si consigue la corona de laurel en reconocimiento de su fama literaria por estos versos nacidos modestamente de su *rudo ingenio*, a su vez, el yo poético se

5. Según Manero Sorolla (1990: 359), el laurel verde es «símbolo de la fidelidad amorosa», pero también emblema de la “gloria poética” (361).

6. Sobre el emblema CCX de Alciato en que se habla del laurel, Sebastián dice que: “Al estar dedicado a este dios [Apolo], que es tanto como el Sol, se creía que el laurel era de materia ígnea, por ello el fuego se conseguía fácilmente al frotar dos trozos de madera de laurel” (Emblemas 1993: 251).

abrasaría en el *fuego* de la amada, a pesar de que, como dice en el primer terceto, tuviera que padecer el mismo castigo que Prometeo⁷ y ella pudiera matarlo con su mirada cual *basilisco*⁸. Finalmente, puesto que este poema da testimonio de la belleza de su amada hasta entonces desconocida, pide que Petrarca en *Italia* permita que en España su *Laura* sea celebrada.

Como en toda justa poética, a cada intervención le siguen los comentarios del juez, función que desempeña la reina Antonia, quien hace notar que aprovechó “muy bien / al Petrarca y Laura bella” (582b). Para Brooks (1934: 8), esas palabras suponen una crítica al poema por seguir tan de cerca al poeta aretino. Es más, el caballero se disculpa: si “fuera yo mejor poeta / que el Petrarca, más perfecta / fuera Laura y más dichosa” (582b). No obstante, más bien pudiera ser falsa modestia. Nos encontramos en el contexto de una comedia palatina donde Lope organiza una academia literaria en que inserta un poema que adopta la forma estrófica del soneto, metro predilecto en este tipo de competiciones. Por tanto, como apuntaba con anterioridad, desde la fingida humildad de su *rudo ingenio*, en realidad busca su lucimiento personal como gran poeta para obtener la estimación de la corte. De este modo, al sugerir que pudiera conseguir la inmortalidad literaria a través de la plenitud amorosa, tal y como se expresaba el vate italiano, bien pudiera estar reclamando el merecido aprecio de su obra.

En definitiva, el uso discursivo del primer soneto es insertar un poema *ad hoc*, que es el metro predominante para esta función (Marín 1962: 53) y le permite mantener sus señas de identidad poéticas. Pero, a su vez, en él confluyen diferentes ficciones y significados. En primer lugar, el juego metaliterario, pues presenciamos un acto de creación poética dentro de una pieza teatral, es decir, se hace literatura dentro de una obra literaria, además de que este soneto constituye una cita literaria de Petrarca. Y en segundo, la función extradramática, esto es, la razón por la que introduce un poema, bien para mostrar sus habilidades poéticas, bien para aportar variedad y atraer también a un público más cultivado.

La última composición de la academia, las décimas dichas por Roberto generan la controversia que origina la peripecia de la obra. El caballero no solo contradice bruscamente a la reina, sino que menosprecia a la mujer negando su

7. Prometeo es hijo de un titán que sentía predilección por los hombres. Cuando Zeus los privó del fuego, el titán “robó semillas de fuego en la rueda del Sol y las llevó a la tierra ocultas en un tallo de férula” (Grimal 1994: 455). Entonces Zeus lo castigó a un castigo eterno cíclico. Encadenado en el Cáucaso, todos los días un águila le devoraba el hígado que se regeneraba al día siguiente.

8. En su *Historia Naturalis* (2003: 151-152), Plinio dice que el basilisco es una serpiente que tiene el mismo poder que la fiera catoblepas, es decir, “que todos los que han visto sus ojos han expirado instantáneamente”.

astucia y afirmando que él es superior: “que no me engañara a mí / una mujer, si su ingenio / el de Semíramis fuera” (585b). Airada por su desmesura y falta de moderación, la reina le impone el mismo castigo que los dioses al culpable de *hybris*, cuyo efecto es devolver al transgresor dentro de los límites que excedió (Hesiodo 1978: 90 y 334), o sea, encarga a Lisardo que conquiste a la hermana para confirmar su tesis y escarnecer al altanero. El caballero acepta de buen grado la proposición y queda solo diciendo el segundo soneto (586a-586b) de la comedia.

LISARDO Conquiste el ancho mundo el Macedonio;
alabe Cipión su resistencia;
Mario, en fortuna vil halle paciencia,
de su valor insigne testimonio.
Preste el confuso Nino Babilonio
a femeniles armas obediencia,
y viva largos años sin pendencia,
en pacífica paz el matrimonio;
y no, supuesto que el varón adquiere
imperio en la mujer, honor te asombre
de que a sus manos tu defensa muere.
Rinde a su industria tus valientes nombres,
porque es guardar una mujer, si quiere,
el mayor imposible de los hombres.

En él nos anticipa que el imposible se cumplirá, puesto que en los cuartetos acumula nombres de valientes hombres de la Historia conocidos por sus gloriosas hazañas para sobrepasar a todas ellas en los tercetos la empresa de guardar a una mujer de su propio gusto, cuya inteligencia e ingenio superan el de los hombres más insignes. *El macedonio* es Alejandro III de Macedonia, más conocido como Alejandro Magno, convertido en mito por sus conquistas e inspirador de los grandes conquistadores de todos los tiempos. *Escipión* el Africano fue el único general romano que pudo vencer a Aníbal⁹. Cayo *Mario* fue un político y militar que consiguió ser siete veces cónsul, un hecho sin precedente. Y el mito histórico de *Nino* y Semíramis aparece en el soneto CLXXXVII de las *Rimas* de Lope

9. El relato de tal hazaña aparece en el Libro XXXVIII de Historia de Roma desde su fundación de Tito Livio. Por ejemplo, en la p. 245 se alude al hecho: “más ingrata Roma, puesto que Cartago, vencida, había echado al exilio al vencido Aníbal, mientras que Roma, victoriosa, echaba al Africano vencedor”, o en la p. 249: “¿Para eso capturó [Escipión] a Sifax, derrotó a Aníbal”.

(1993: 593), donde se la culpa a ella de haber provocado la muerte de su esposo para convertirse en reina. En los tercetos, expone que el *hombre* debe velar por su honor porque manda sobre *la mujer*, pero el ingenio femenino es tan superior que convierte en el *mayor imposible* conocido *de los hombres* esta labor.

Las funciones y significados de este soneto son muy variadas en relación con el contexto dramático. En cuanto al tema, formaría parte de un grupo de sonetos en los que se analiza el comportamiento femenino y en los que nuestro dramaturgo defiende la idea que no hay nada que pueda impedir a una mujer apasionada seguir su gusto si así está determinada. Además, contiene una mención expresa al título, cuya función específica es la resumir los aspectos básicos de la acción que explican el significado del título, así como de anticipar acciones futuras. El asunto principal de la comedia es confirmar la hipótesis de la reina Antonia: el mayor imposible es guardar a una mujer si ella no quiere guardarse, y el soneto anticipa el triunfo de la soberana y el fracaso de su soberbio vasallo.

Por otro lado, podríamos advertir que nos plantea un conflicto de valores sobre el que reflexionar¹⁰. La referencia a *Semíramis* conecta el soneto con la intervención petulante de Roberto, en que desestimaba la capacidad de la mujer y reforzaba la suya propia. En el soneto se dice que ninguno de los más valerosos hombres históricos y legendarios puede vencer a la *industria* de una mujer, incluida la reina asiria. En esta comedia, destaca el protagonismo activo y resuelto de la mujer. Luego, bien pudiéramos pensar que en este soneto se estuviera trascendiendo el nivel de la trama para defender las facultades femeninas, al menos, la sagacidad, la destreza o artificio para hacer algo. Finalmente, respecto a la personalidad del personaje, el soneto sirve para caracterizar a Lisardo no como el típico adúlador de la corte que acepta el encargo de la reina para halagarla y poder medrar de su mano, sino como un individuo que actúa por absoluta convicción.

Cuando Roberto regresa a su casa, consciente del peligro en que se ha puesto por su porfía, comenta con Fulgencio lo sucedido para conocer su opinión. El viejo piensa que estuvo desatinado y le aconseja que case a su hermana. Entretanto, el cortesano le pide que la vigile. Entonces, Fulgencio muestra su preocupación y escepticismo ante tal endoso en el tercer soneto de la comedia (389a), pues declara que impedir que una mujer se arroje en los brazos del hombre que desea es una diligencia equiparable a las grandes hazañas de los héroes mitológicos.

10. Es posible pensar en esta opción, pues Güntert (2011: 223) cree que algunos sonetos pueden funcionar “como verdaderas mises-en-abyme”.

FULGENCIO Empresa grande fue romper con Argos
 las vírgenes espumas del mar fiero,
 aquel piloto de Jasón, primero,
 quien bramó por tan pesados cargos;
 y no menor de trances tan amargos
 salir el griego, que celebra Homero,
 o encadenar el infernal Cerbero,
 Hércules, fin de sus discursos largos.
 Pero guardar del oro y del rendido
 pecho de un hombre, amando loco y ciego,
 y a todos los peligros atrevido,
 una mujer, entre ocasión y ruego,
 mayor empresa fue que haber vencido
 del mar el agua y del infierno el fuego.

El asunto y estructura del segundo y tercer sonetos es similar. El primero es recitado por el caballero al que se le había encomendado la conquista, y el segundo por el anciano educador de la dama que debe ser conquistada y del hermano que debe evitarlo. En este caso, se alude a las grandes hazañas de héroes de la mitología clásica en los cuartetos: *Jasón*, Ulises (*el griego*) y *Hércules*. *Jasón* reúne a los héroes más valientes de toda Grecia para embarcarse en la nave Argo, construida con la ayuda de Atenea y bajo la protección de Hera, y así comenzar su viaje a la Cólquide. La expedición argonáutica es calificada como una empresa heroica¹¹. Surcando los mares, Ulises tuvo que vencer obstáculos mortales¹². Y uno de los doce trabajos de *Hércules* fue capturar al can *Cerbero*, sacarlo del *infierno* y llevarlo ante la presencia de Euristeo¹³.

En los tercetos, en contraposición a todas las heroicidades mencionadas, que se recogen en los conceptos generalizadores *agua del mar y fuego del infierno*, manifiesta que existe una gesta *mayor*: la de evitar que una mujer caiga rendida a las súplicas de un amante entregado, capaz de encontrar la oportunidad propicia, y se deje vencer por el metal dorado. Ya en los versos anteriores, Fulgencio

11. La epopeya es narrada por Apolonio de Rodas en Las Argonáuticas. En los vv. 242 y 247 se menciona la valía de los argonautas y la dificultad de esta empresa: “¿Zeus soberano! ¿Cuál es la intención de Pelias? ¿Adónde empuja una tropa tan grande de héroes fuera de la tierra Panaquea? En un mismo día podrían arrasarse con fuego devastador las moradas de Eetes, si no les entregara de buen grado el vellón. Pero ineludibles son los caminos, y ardua la tarea en su viaje” (1996: 105).

12. Por ejemplo, no sucumbir a las sirenas a Escila y Caribdis cruzando el estrecho de Mesina.

13. Los doce trabajos de Hércules aparecen mencionados en el Capítulo XXX de las Fábulas de Higino (2009: 117-120).

ha encarecido el poder del oro recordándole a Roberto el mito de Dánae¹⁴: “que honor y fama / corrompe el oro y entra donde quiere” (588b). De ahí que principalmente le recomendase guardar a su hermana del oro, “que prefiere todo lo imposible” (588b).

De nuevo, a una distancia de pocos versos, se insiste en el tema principal, que no solo aparece en dos de los cuatro sonetos de la comedia, sino que es repetido por la mayoría de los personajes y puesto como reflexión última de cada una de las jornadas, a modo de evidencia a la que Roberto fuera inmune. Desde el punto de vista del contenido, este soneto supone una intensificación respecto del anterior, en la medida en que, guardar a una mujer determinada no es solo una hazaña superior a las gestas de mortales insignes, sino también a la de los grandes héroes de la mitología clásica. Anticipa la consecución del *mayor imposible*, explicita el significado del título de la obra y hace prevalecer la superioridad femenina sobre su centinela. En cuanto a la forma, utiliza el mismo procedimiento de estructuración del segundo soneto, en base a la técnica del sobrepujamiento, como si ambos formaran parte de un ejercicio poético de variaciones sobre un mismo tema que encaja a la perfección con la atmósfera de academia y se adecúa a los intereses de un público cortesano.

Avanzada la obra, justo antes del desenlace, mientras Lisardo espera ansioso que salga Diana con su criada con el fin de evitar que ella ingrese en un monasterio o la casen con otro hombre, recita el último soneto de la comedia (612a), un soneto apelativo a la noche.

LISARDO Noche siempre serena, cuyo velo
y silencio tomó el amor por capa;
nema del cielo, de sus ojos tapa,
madre del sueño, el hurto y el recelo.
Si alguna vez amaste, pues del suelo
al cielo nadie del amor se escapa,
con esa oscuridad los ojos tapa
a las estrellas, que lo son del cielo.
Aunque celos te den sus resplandores,
deja, luna, salir mi luz querida;
que bien sabe de amor quien tuvo amores.

14. El mito es recogido por Higino en sus Fábulas. En las primeras líneas se resume la unión de Júpiter con Dánae convertido en lluvia dorada: “Acrisio la emparedó entre muros de piedra, pero Júpiter, convertido en lluvia de oro, yació con Dánae. De esta unión nació Perseo” (2009: 147).

La noche se verá del sol vestida;
tendrá la sombra luz, perlas las flores,
mi pena gloria y mi esperanza vida.

Lisardo canta a una noche ambigua. Por un lado, es una *noche siempre serena*, amable, cómplice de los amantes por su *silencio* a la vez que es una noche iluminada por las estrellas conforme al gusto de la lírica renacentista. Pero, por otro lado, es encubridora del amor, la *capa* bajo la cual se camufla, así como favorecedora de delitos y vilezas: *el hurto y el recelo*, gracias a que con su *velo* envuelve el *cielo* y con su *oscuridad* oculta la luz de las *estrellas*, configuradas como los *ojos* vigilantes que hubiera que burlar. En el primer terceto, de acuerdo con la iconología de la luminosidad de corte petrarquista¹⁵, la amada es *luz* que compite hiperbólicamente con la *luna*, a quien, por su experiencia en el amor, le pide que permita salir a su amada a pesar de que sienta envidia de su fulgor. Finalmente, en el último terceto, enumera las transformaciones que se sucederán si su ruego es concedido. La presencia de la amada disipará el desasosiego del amante, de acuerdo con la denominación tópica de la amada como *sol* y su ausencia como *noche*, volviendo la *sombra* de la noche en *luz* del día, momento en que las *flores* se cubrirán de *perlas* de rocío, *la pena* amorosa en *gloria* y la *esperanza* en *vida*.

Este soneto es la culminación de la devoción por la tradición literaria que nuestro poeta prodiga por toda esta pieza teatral. La noche ha sido un viejo motivo de inspiración de los poetas, embrujados por su belleza seductora, su silencio inquietante, su misterio transgresor. Para la poesía tradicional es protectora de los amantes, cuya oscuridad ampara su encuentro; para los místicos, símbolo del pecado, hasta que, a causa de la unión con el Amado¹⁶, se transforma en una noche más fúlgida que la del alba. Lope recoge ambas concepciones: la noche protectora / corruptora y la noche que se viste de luz con la presencia del ser amado. Además, es un asunto sobre el que volvió una y otra vez¹⁷, no solo en los

15. Es imagen petrarquista la configuración de la amada como luz y, por ende, la identificación de sus ojos con las estrellas. Está al servicio de la habitual descripción suntuaria de la mujer de descendencia petrarquista (Manero Sorolla, 1990: 202 y 547-549).

16. Esa noche dichosa es descrita como una noche “amable más que la alborada” (verso 22 de Noche oscura del alma de San Juan de la Cruz (1984: 262).

17. En dos artículos sobre este particular, Sánchez Jiménez (2012 y 2014) ha encontrado sonetos apelativos a la noche en las Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El príncipe perfecto y El mayor imposible. También, he rastreado otros sonetos dirigidos a la noche en las siguientes comedias de autoría fiable o probable: La gran columna fogosa, Mocedades de Bernardo del Carpio, El esclavo de Roma, Los peligros de la ausencia y los tercetos de un soneto de La fuerza lastimosa.

sonetos, sino también en otras estrofas, tanto de forma seria como cómica¹⁸, hasta el punto de que podríamos decir que creó un molde poético.

La mayoría de los sonetos dramáticos a la noche presentan la misma estructura con más o menos variaciones: apóstrofe a la noche, epítetos, petición y ofrenda. En el de Lisardo, se mantienen todos los elementos excepto la ofrenda e introduce uno: la luna, que solo aparece en el de *El príncipe perfecto* (de fecha cercana), posiblemente tomado del soneto CVI¹⁹ de las *Rimas*. Este astro representa el poder femenino en algunas mitologías y a la Virgen María (a la reina del cielo) en el cristianismo²⁰. Pudiera ser que Lope incluyera este símbolo en relación con la soberanía de las mujeres de esta comedia, hipótesis que no parece peregrina, pues, como Sánchez Jiménez percibe, los sonetos en que se apostrofa a la noche, personificada en un ser femenino que porta un manto o velo con el que cubre el cielo, suelen aparecer en comedias con una mujer protagonista “hábil y creadora de trazas” (2012: 368). En resumen, este soneto es un ejemplo de creación de una fórmula poética, de rescritura de un motivo temático, particularidad que, unida al hecho de que su comienzo evoca el título de una oda de Fray Luis de León²¹, nos introduce, de nuevo, en el universo de la literatura y la escritura.

Por otro lado, en este tipo de sonetos, nuestro dramaturgo suele ajustar la concepción de la noche, del tono y el estilo a la personalidad del personaje que los dice y a la situación dramática en que se encuentran. Esta noche es *siempre serena* (no turbulenta y tenebrosa), el tono del personaje es de solicitud (no de exigencia y amenaza) y el estilo es culto y galante (no pedestre y desabrido), luego, estos elementos ayudan a caracterizar a Lisardo como un caballero fino, tierno y profundamente enamorado, cualidades positivas que también nos permiten anticipar la feliz resolución de los acontecimientos.

18. Por ejemplo, en *El alcalde mayor*, en seis redondillas que recita la criada Beatriz mientras espera al criado Beltrán (pp. 62-63, vv. 624-647) y en boca de Feliciano: “¡Noche ciega, sorda y muda!” (p. 831, vv. 1267-1285); en *Los muertos vivos*, en un romance que dice Roseliano (pp. 653a-653b) y en otras siete redondillas (p. 658b); o en *El mármol de Felisardo* (p. 1600, vv. 523-524), que cuando quedan para la noche, los criados Tristán y Finea la describen respectivamente como “capa de traidores” y “de pecadoras manto”.

19. Como en el soneto de la comedia, la luna siente envidia/celos de la amada porque la vence en resplandor: “Salid, que, a vuestra luz, mis dos estrellas, / esconderase la envidiosa luna / y gozaré mi bien secreto y solo”.

20. La Virgen es representada con una luna a sus pies y una corona con doce estrellas que son los doce apóstoles conforme a la imagen del Apocalipsis 12, 1. En un soneto-oración laudatorio a la Virgen de El capellán de la Virgen (1965: 321b), se la describe como “Luna donde cupo el Sol”.

21. Evidentemente, me refiero a Noche serena.

3. Conclusión

Los sonetos de *El mayor imposible* tienen una especial relevancia del resto del tejido dramático bien porque enfatizan el asunto que contienen, ofreciéndonos la clave del drama, bien por el significado que adquieren en el contexto dramático y extradramático. En el caso del segundo y el tercero, ambos soliloquios líricos, su contenido está en íntima conexión con la esencia de la trama, explicando el título de la comedia y reflexionando sobre el tema principal. Participan del *leitmotiv* del *mayor imposible* de manera docta, condensando referencias históricas y mitológicas, algunas veladas, y utilizando el artificio retórico del sobrepujamiento que tanto obsesionó a Estacio²². Ambos sonetos parecen fruto de la investigación de un molde poético ensayado desde diversas voces como si se tratara de una sección fugada sobre un mismo tema. Características tan típicas de la cultura barroca orientadas en este caso a halagar un oído y una mente versados e instruidos.

En cuanto al primer y cuarto sonetos, un poema incluido en un certamen literario y un soliloquio lírico a la noche, contribuyen a la creación de espacios dramáticos y permiten a nuestro dramaturgo exhibir su maestría en el arte lírico. El juego metaliterario de la academia en que se inserta el primer soneto no es una ocurrencia ocasional²³, sino un recurso dramático que Lope utilizó para postularse como autor merecedor de un puesto o de admiración en algunas producciones de tipo cortesano. Las reminiscencias petrarquistas –la imaginería tópica de la luz y la imitación del comienzo de un soneto del poeta aretino–, demuestran cuáles son las inclinaciones poéticas de nuestro autor a la vez que se acomodan a los gustos de la corte italiana que recrea la pieza teatral. La representación de una academia no es sino la plasmación de un encuentro para la creación poética, esto es, la exposición ante el público del proceso de escritura, del menester al que entregó su vida nuestro dramaturgo y por el que codicia reconocimiento oficial.

El último soneto entronca directamente con la tradición literaria, aparece en el tópico momento de espera en que se invoca a la noche y constituye un estilema, una fórmula poética con la que experimentó y finalmente fijó para después reutilizarla en las comedias adaptándola a los personajes y la situación dramática. Este aspecto pone de nuevo el punto de mira en la labor poética del

22. Curtius (1995: 235) denomina “sobrepujamiento” (Überbietung) a una “forma peculiar de comparación” que consiste en “alabar a alguna persona o encomiar alguna cosa” tratando “de demostrar que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas”. Y afirma que, dentro de la poeía latina, “Estacio hizo de este tópico una verdadera manía”.

23. Brooks menciona una gran cantidad de comedias en que Lope incluyó una academia literaria, entendida como “meeting o gathering” (1934: 8).

autor, en su proceso creativo. Para Sánchez Jiménez (2012: 368), el hecho de que este soneto haya variado respecto del tipo sugiere que “hubiera perfeccionado el modelo y estuviera ya abandonándolo”, luego, si este soneto es producto de una reelaboración y mejora, es probable que se sintiera tan orgulloso de su resultado que decidiera incluirlo como muestra de su buen quehacer poético. Así pues, este soneto es ejemplo de rescritura de un motivo temático, cuya fuente²⁴, Fray Luis de León, es homenajeada en el primer verso, conduciéndonos al mismo lugar que los anteriores: al campo de la literatura y la escritura.

En resumen, los sonetos de esta comedia ponen de relieve el afanoso trabajo poético que realizó Lope. En primer lugar, porque presentan distintos tipos de elocución, exploran formas artificiosas, son rescritura de motivos literarios, en ellos se cita o se emula a otros poetas, deliberan sobre el tema principal, incluso alguno contiene el título, y anticipan acciones futuras. En segundo lugar, porque contribuyen a acentuar la importancia que la literatura y escritura adquieren en esta pieza. La obra se articula en torno a dos ficciones literarias: la de la academia y la de la conquista de la dama, evocación del juego del *fin'amor* que justamente toma forma en el refinamiento de la corte. Los sonetos enfatizan ese ambiente tan literario que anega toda la comedia y ese énfasis que se pone sobre el proceso de creación poética. Nos revelan que nuestro autor rescribía y pulía formas, temas, versos, ya para poder satisfacer a la ingente demanda teatral, ya por su devoción por ciertos moldes. Perfeccionamiento y virtuosismo que intentan complacer a un público más exquisito que se sienta reflejado en ese espacio dramático, al mismo tiempo que, en un efecto caleidoscópico, Lope nos descubre su taller, nos permite transitar entre las herramientas y materiales con que se fabrica su poesía, a fin de promocionarse ante un destinatario del que ansía reverencia y consideración.

Bibliografía

- ALCIATO, A. (1993). *Emblemas*. (Ed. Santiago Sebastián). Madrid: Akal.
- APOLONIO DE RODAS (1996). *Las Argonáuticas*. Madrid: Gredos.
- CRUZ, S. J. de la (1984). *Poesía*. (Ed. Domingo Ynduráin). Madrid: Cátedra.
- CURTIUS, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina* (I). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- DELANO, L. K. (1935). *A critical index of sonnets in the plays of Lope de Vega*. Toronto: The University Press.

24. Lefebvre considera como antecedentes literarios de los poemas a la noche de Lope a Fray Luis de León y San Juan de la Cruz (1963: 256).

- DI PINTO, E. (2010) “El arte de la ‘refundición’ según Moreto (II): “El mayor imposible”, de Lope de Vega, vs. ‘No puede ser’, de Moreto”. *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009* (II). (Coords. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Recurso electrónico: 409-416.
- GRIMAL, P. (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GÜNTERT, G. (2011). “Función del soneto en el teatro áureo: ¿pausa reflexiva del personaje o tematización del drama?”. *El espacio del poema. Teoría y práctica del discurso poético*. (Eds. Itziar López Guil y Jenaro Talens). Madrid: Biblioteca Nueva: 205-223.
- HESÍODO (1978). *Teogonía*. (Eds. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez). Madrid: Gredos.
- HIGINO (2009). *Fábulas*. (Eds. Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz). Madrid: Gredos.
- LEFEBVRE, A. (1963). “Guía de las noches de Lope”. *Mapocho* (1). 253-261.
- MANERO SOROLLA, M.^a P. (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. (Repertorio)*. Barcelona: PPU.
- MARÍN, D. (1968). *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*. Valencia: Castalia.
- MORLEY, G. S. y BRUERTON, C. (1968). *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*. (Ed. María Rosa Cartes). Madrid: Gredos.
- PLINIO EL VIEJO (2003). *Historia naturalis* (VII-IX). (Eds. E. del Barrio Sanz, I. García Arribas, A. M.^a Moure Casa, L. A. Hernández Miguel, M.^a L. Arribas Hernández. Madrid: Gredos.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2012). “La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega”. *Ehumanista* (22): 357-374.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2014). “Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfecto* (c.1612-1614)”. *Ehumanista* (27): 407-414.
- VEGA CARPIO, L. de (2014). *El alcalde mayor*. (Ed. de José Enrique López Martínez). *Comedias de Lope de Vega*. Parte XIII (Coord. Natalia Fernández Rodríguez). Madrid: Gredos. II: 3-164.
- VEGA CARPIO, L. de (1965). *El capellán de la Virgen. Obras de Lope de Vega. Comedias de santos II*. (Ed. Marcelino Menéndez Pelayo). Madrid: Atlas. X: 273-323.

- VEGA CARPIO, L. de (2005). *El mármol de Felisardo*. (Eds. Beatriz Aguilar y Benet Marcos). *Comedias de Lope de Vega*. Parte VI. (Coords. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón). Lérida: Milenio-UAB. III: 1571-1702.
- VEGA CARPIO, L. de (1930). *El mayor imposible. Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*. (Ed. Emilio Cotarelo y Mori). Madrid: RAE. XII: 581-616.
- VEGA CARPIO, L. de (1934). *El mayor imposible*. (Ed. John Brooks). Tucson: University of Arizona.
- VEGA CARPIO, L. de (1930). *Los muertos vivos. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas*. (Eds. Emilio Cotarelo y Mori). Madrid: RAE. VII: 639-680.
- VEGA CARPIO, L. de (1993). *Rimas (I)*. (Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez). Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha.
- TITO LIVIO (1993). *Historia de Roma desde su fundación (XXXVI-XL)*. (Ed. José Antonio Villar Vidal). Madrid: Gredos.