

LA SENSIBILIDAD DE LOPE DE VEGA A LA VOZ HUMANA

La necesidad de comprobar, con propósitos lingüísticos, unas citas de Lope de Vega me llevó a repasar su obra. Al hacerlo, me llamaron la atención las referencias a la voz humana que el gran poeta hacía. Me decido a publicar las notas que he ido tomando sobre el tema, porque me parece que pueden echar alguna luz sobre un aspecto casi desatendido de Lope.¹ Al mismo tiempo, estas apuntaciones, que siguen un poco la huella de un memorable estudio de D. Tomás Navarro To-

¹ Las únicas observaciones sobre la voz en la obra de Lope de Vega se encuentran en AGUSTÍN G. DE AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, Madrid, 1940, t. II, pp. 627-628; sobre la voz de Marta de Nevares, pp. 402-403, 420, 433-435 y 525-526. Cf. también la nota 6 de mi trabajo. No es seguro que se refiera a la voz el ejemplo de *No son todos ruiseñores* (Acad., XV, 93b) que da el ilustre lopista. Leyendo el libro de Amezúa, que en algún aspecto es un "Lope de Vega en sus textos" hecho por un admirable conocedor de su obra, se despertó mi interés por el primero y el último de los ejemplos que considero en la segunda parte de mi estudio. Acaso mi deuda con *Lope de Vega en sus cartas* sea mayor de la que puede precisarse remitiendo a unas páginas determinadas.

Utilizaré estas abreviaturas para designar las colecciones de obras de Lope de Vega:

Acad. = *Obras de Lope de Vega*, ed. por la Real Academia Española, Madrid, 1890-1913; 15 tomos.

Acad. N. = *Obras de Lope de Vega*, ed. por la Real Academia Española, nueva ed., Madrid, 1916-1930; 13 tomos.

O.P. = *Obras poéticas de Lope de Vega*, ed. de José Manuel Blecha, Barcelona, 1969; t. I.

O.S. = *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso, de don Frey Lope de Vega Carpio, del hábito de San Juan*, Madrid, 1776-1779; 21 tomos.

Los siguientes libros de Lope, que se citarán indicando sólo las páginas, se manejan según estas ediciones:

La Arcadia, edición, introducción y notas de Edwin S. Morby, Madrid, 1975; *Glásicos Castalia*, 63.

La Dorotea, edición de Edwin S. Morby; 2ª ed., Madrid, 1968.

más,² sirven para la historia de la lengua española; en ellas se recogen noticias y valoraciones de la voz en el Siglo de Oro, que tienen el privilegio de haber sido hechas por uno de los máximos escritores de nuestra lengua.

Conviene aclarar que las observaciones de Lope sobre la voz a que me refiero no son las acotaciones, introductorias de un discurso, del tipo "habló con voz suave", o "destemplada", "dulce", "sonorosa", etc. Estas puntualizaciones que, sin duda, revelan un interés por el timbre de la voz y el temple emocional que manifiesta, no distinguirían a Lope de otros autores del Siglo de Oro, que también las ofrecen en sus obras. En Lope hay más que esto. Se encuentra una reflexión sobre la voz humana, una clara idea de su poder en el trato humano y de los efectos que se pueden lograr con su hábil manejo y, en fin, precisas caracterizaciones de voces de determinadas personas.

Para Lope, la voz es nada menos que uno de los bienes que puede poseer el hombre.³ En *Querer la propia desdicha*

Jerusalén conquistada, edición y estudio crítico de Joaquín de Enrambasaguas, Madrid, 1951-1954; 3 tomos.

El peregrino en su patria, edición, estudio y notas de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, 1973; *Clásicos Castalia*, 55.

Apenas es necesario decir que los subrayados en los textos de Lope me pertenecen.

² "El sentimiento literario de la voz", *Revista Hispánica Moderna*, XXXI (1965), pp. 345-356. Véase también del mismo NAVARRO TOMÁS, "Un aspecto de la expresión sonora en Valle Inclán", *Papeles de Son Armadans*, CCIX-CCX (agosto-septiembre de 1973), pp. 275-282.

³ Lope adopta la clasificación aristotélica de los bienes en tres clases. La definición de Aristóteles fue corriente en la Edad Media. En *La Celestina*, I, se basa en ella Sempronio para animar a Calisto, diciéndole cuán favorecido se encuentra en cada una de las tres clases. Hay que señalar que Aristóteles no menciona la voz entre los bienes humanos. Puede ocurrir, desde luego, que Lope esté basándose en una fuente intermedia, y éste es punto cuya comprobación está fuera de mis posibilidades. Pero, por la valoración que hace de la voz, creo que no puede descartarse el que, al enumerarla entre los bienes "del cielo", esté dando un sesgo personal a la doctrina aristotélica. He aquí los textos de Aristóteles, que tomo de F. CASTRO GUIASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, 1924, p. 26, n. 1: "Cum igitur bona treis in parteis sint distributa, aliaque ex-

(Acad. N., XIII, 466a) explica Ángela que:

Tres clases de bienes
 por bien se celebran:
 bienes naturales
 son la gentileza;
 los del cielo, gracias
 que el cuerpo hermocean,
 como voz, donaire
 e ingenio en las ciencias;
 los de la fortuna,
 grandeza y riqueza,
 éstos son más viles,
 aunque más se precian.

Se comprende, pues, que la buena voz sea para Lope uno de los rasgos de la hermosura. Consecuentemente, en la canción de Olimpio (en *La Arcadia*, III, 216) sobre cómo debe ser la mujer perfecta, no deja de aparecer la referencia a la voz:

El alma de la lengua sea discreta
 pues ésta [*sc. parte*] a las demás lleva la palma,
 y aquella grave calma
 de los serenos ojos atractiva,
 alma de fuego viva,
 atraiga a sí los árboles y las peñas;
 tengan almas pequeñas
 la blanca mano, el movimiento, el brío,
 la dulce voz y el grave señorío.

terna, alia animi, alia corporis", *Ethic.*, I, 8 (trad. Lambino); "Sunt siquidem bonorum alia in animo, ut virtutes; alia in corpore, ut sanitas, pulchritudo; alia externa, ut opulentia, dominatus, honor", *Magna Moral.*, I, 3 (trad. Valla).

Lope no ha estado solo en tener en tan alta estima a la voz. ENRIQUE DE ZÚÑIGA, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano...*, Madrid, 1629, ff. 4-5, la da como uno de los rasgos de la hermosura: "Ésta es en tres maneras: en el alma, en el cuerpo y en la voz: la hermosura del alma se conoce con el entendimiento; la del cuerpo, con la vista, y la de la voz, con el oído" (*apud* A. G. DE AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, t. II, p. 402).

Constituye de hecho un retrato de la hermosura ideal la canción en que Jacob exalta a Raquel (*Pastores de Belén*, II; O.S., XVI, 185); y aquí también, tras la alabanza de los ojos, manos y boca, figura la voz extraordinaria:

*A la voz y alegría
de tu lengua amorosa el cielo atento
detiene su armonía,
y está consigo en paz todo elemento,
y a morir atrevido
el áspid más feroz abre el oído.*

Si el prototipo de belleza incluye la voz, se comprende que ésta sea en las personas reales una de sus "gracias". Entre las de Dorotea la enumera Fernando: "... el talle, el brío, la limpieza, la habla, *la voz*, el ingenio, el dançar, el cantar, el tañer diuersos instrumentos, me cuesta dos mil versos" (*La Dorotea*, IV, 1, 300-301). También don Bela, el rival de Fernando, ha sido sensible a este encanto de Dorotea: "... de vuestras muchas gracias me dicen que vna es la voz y la destreza [en tocar el arpa]" (*Ibid.*, II, 5, 179). Los hombres, por su parte, tienen como uno de sus atractivos la voz varonil y acariciante. Éste es uno de los rasgos de Ulises que enamoran a Circe:

Miraba [Circe] su persona honesta y grave
.....
Era Ulises un hombre bien formado,
.....
Los ojos eran negros y las cejas
gruesas y en arco, largas las pestañas,
la voz sonora y grave, dulce en quejas,
que moviera las ásperas montañas.

(*La Circe*, III; O.P., 998-999)

En *La Dorotea* (III, 9, 285-286), la voz de Fernando es una de las gracias de que se siente celoso don Bela. En *El castigo del discreto* (Acad. N., IV, 196a) el gracioso Roberto parodia los retratos de gallardía masculina al hacer la des-

cripción de su señor a la enamorada Casandra; la voz aparece, en clave gastronómica, como una de las cualidades del galán:

*Sus dulces palabras son
vino santo y diacitrón;
sus requiebros son grajea;
sus pensamientos jalea,
y almíbar su condición;
.....
... y es su voz
ámbar que el gusto consuela.*

(Con típico humor, Lope hace que la dama conteste: "Prometístele [a tu señor] pintado/y hásmele dado guisado").

Esta gracia de la voz es tan poderosa que en las obras de Lope hay personajes que se enamoran de una mujer, no por verla, sino simplemente al escucharla. "La voz, ¿a quién no enamora?" es la disculpa de D. Félix en *Los peligros de la ausencia* (Acad. N., XII, 192a), cuando sus amigos lo sorprenden al salir de la casa en que había hecho una visita amorosa a una mulata. D. Félix había sentido el flechazo de Cupido al pasar por la calle y oír a la mulata cantando un romance en el interior de la vivienda. La explicación del apasionado galán termina insistiendo: "Así la voz me aficiona".

Por partida doble sufre este efecto seductor de la voz el pastor Leriano de *La Arcadia*. Este Leriano merece ser el arquetipo de los personajes hechizados por la voz que aquí se estudian; se había enamorado de una mujer por su voz, y la abandona al escuchar la voz de otra: "Decía esto Leriano porque del amor de Belisarda, cuya suave voz fue la primera causa de habersele tenido, había escapado oyendo a Isbella" (*La Arcadia*, IV, 362).

Y, aparte de la atracción que por sí misma puede ejercer la voz, Lope sabe apreciar la utilización deliberada y sutil de ella para rendir al amado. En la *Jerusalén conquistada* (XI; II, 22), Ismenia, al decidirse a conquistar el corazón de Alfonso VIII, se propone este plan de acción:

Yo mostraré que soy piadosa amiga
no con voz sonora y arrogante,
sino quebrada, enferma, dulce y tierna,
 tal que se duela de mi pena eterna.

En *El buen vecino* (Acad. N., IV, 5a), Ludovico aconseja a su señor una táctica semejante para lograr el amor de Elena:

Oblíguela con regalos,
enternézcala su voz,
 oblíguela sus caricias.

Los efectos de este enternecer con la voz se describen en términos apasionados: "Colmena de miel en roble/sabes con tu lengua hacerme" (*Belardo el furioso*, Acad., V, 676b); Amarílida, "panales de oro de la voz distila" (*La rosa blanca*, O.P., 1081).

Pero no son sólo los personajes de Lope quienes quedan fascinados por la voz: es su mismo creador el que ha sentido personalmente su influjo. En los retratos de sus amadas que Lope nos ha dejado, la voz de esas mujeres está siempre presente como un recuerdo pertinaz, imborrable. Del tempestuoso amor juvenil con Elena Osorio nos queda el eco de su voz en la obra de Lope. Ya se ha visto que la enumeraba como una de las gracias de la bella que le habían costado "dos mil versos". Más aún, sintió la necesidad de dejarnos la imagen de esta voz femenina con su característico timbre ceceoso de coqueta: "... el hablar suave, con vn poco de zaceo, con que guarnece de oro quanto dize, como si no bastara de las perlas de sus dientes" (*La Dorotea*, II, 6, 115).⁴ En la comedia de juventud *Belardo el furioso*, Lope ha dramatizado su avasallador y doloroso amor por la Osorio; vivos, sin duda, todavía los efectos que sabemos que podía

⁴ ALAN S. TRUEBLOOD, "The Case for an Early *Dorotea*: A Reexamination", *PMLA*, LXXI (1956), p. 775, piensa con buenas razones que esta referencia al ceceo es uno de los varios detalles realistas de la redacción primitiva de *La Dorotea* que se mantuvieron en la versión final.

causar la voz de la amante en el amado, Lope evoca apasionadamente, casi salvajemente, la de Elena (en la comedia tiene el nombre de Jacinta) entre los "hechizos" que han enloquecido a Belardo:

La que tiene ojos de estrellas,
Lengua y voz de fuego puro,
donde el diamante más duro
se puede labrar con ellas.

(*Belardo el furioso*, Acad., V, 695b)

El diamante es la piedra de dureza proverbial, que no se deja tallar por ninguna otra. Por esto servía, metafóricamente, para designar el alma insensible a las quejas. Aquí encuentra su vencedor en la voz de Elena. Lo que permite a esta voz realizar el milagro es ser de "fuego puro". Con fórmula semejante, Lope dirá en otra ocasión que los diamantes se labran con "sangre"; en *Querer la propia desdicha* (Acad. N., XIII, 447a), cuando doña Inés rechaza los intentos de persuasión de don Juan diciendo "Tengo el alma de diamante", éste contesta: "Pues con sangre en él imprimo". La imaginiería de estos pasajes contrapone, por tanto, la frialdad mineral al triunfante calor de la vida. La "voz de fuego puro" de Elena es, evidentemente, la voz pasional, la que brota de las entrañas. Puede verse, pues, que hasta la voz de la Osorio "quemaba" a Lope.⁵

Micaela de Luján, otro de los grandes amores de Lope, también alcanzó reflejo literario; si repasamos las páginas en que nuestro autor se ha referido a "Lucinda" —nombre poético que le había dado— encontramos la misma admiración

⁵ FERNANDO LÁZARO, "Lope, pastor robado (Vida y arte en los sonetos de los mansos", en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, 1966, p. 180, cree que el "balido ronco y amoroso" del primer soneto de los mansos ("Vireno, aquel mi manso regalado") "comunica la formidable calidad enervadora de la voz de Elena Osorio... alude a la mágica voz de la protagonista [de *La Dorotea*]". A mí no me resulta posible ver una alusión al "hablar suave" y a la "voz de fuego puro" de Elena Osorio en un "balido" que, por añadidura, es "ronco".

por la voz de la mujer amada.⁶ En *La piedad ejecutada* (Acad. N., VIII, 485b), Lucinda canta un romance; Belardo queda extasiado y exclama: "Ya canta Orfeo. ¡Ay de quien lo escucha y sientel" En la *Jerusalén conquistada* (XVI; II, 252), también aparece Lucinda cantando con magia incomparable:

Las espumas recibe una laguna
Huésped de unos cisnes que enamora
La voz de la Serrana de tal suerte
Que la van a imitar para su muerte.

En la justamente famosa epístola "Serrana hermosa, que de nieve helada", de *El peregrino en su patria* (III, 262-270), Lope debe alejarse de Lucinda. Al final del poema le promete tenerla siempre presente, pues por doquiera que vaya la contemplará en las bellezas de la naturaleza. Y al hacer la asociación de éstas con los varios encantos de Lucinda, no puede faltar el decirle: "Tu voz me acordarán los ruiseñores". En fin, Lope dedicó un entero soneto a Lucinda en el momento de hablar; es el número 127 de las *Rimas* (O.P., 98-99):

Con una risa entre los ojos bellos
bastante a serenar los accidentes
de los cuatro elementos diferentes
cuando muestra el amor del alma en ellos;

con dulce lengua y labios, que por ellos
muestra los blancos y menudos dientes,
con palabras tan suaves y prudentes
que es gloria oíllas si es descanso vellos;

con vivo ingenio y tono regalado,
con clara voz y, pocas veces, mucha,
con poco afecto y con serena calma;

⁶ Ya a AMÉRICO CASTRO, "Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope de Vega", *Revista de Filología Española*, V (1918), p. 266, n. 2, le llamaron la atención los elogios de Lope al canto y a la voz de Lucinda. Utilizo en mi trabajo los ejemplos reunidos por A. Castro.

con un descuido en el mayor cuidado
habla Lucinda. ¡Triste del que escucha,
pues no le puede responder con alma!

José F. Montesinos, en uno de sus tantos aciertos, vio la singularidad de esta poesía: "...está enteramente libre de convencionalismos. La Lucinda que en el soneto CXXVII se describe es una aparición distinta de la que nuestra lírica clásica solía evocar. La pasión ha conseguido más eficaces formas expresivas que las mejores enseñanzas".⁷ En efecto, el primer cuarteto puede ser todavía petrarquista, con su cuadro de los ojos rientes, pero a continuación Lope se deja llevar de su personal fascinación por la voz (prefiero decirlo así, más bien que hablar de la "pasión" en general). En el segundo cuarteto Lope se recrea morosamente en presentar los hermosos elementos del rostro de Lucinda de que van surgiendo sus palabras. Aparecen los órganos articuladores del habla: lengua, labios y dientes, contemplados estética y eróticamente.⁸ Las palabras, que ya han brotado en este cuar-

⁷ *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, 1967, p. 158.

⁸ Este soneto tiene, naturalmente, una auténtica inspiración amorosa, pero no por ello deja de estar poetizando Lope sobre una base doctrinaria. En el pasaje "científico" dedicado a la música de *El peregrino en su patria* (IV, 343), Lope explica la formación de la palabra: "No es una cosa misma la voz y la palabra; de la palabra tiene el principado la lengua; ayúdanle las narices, los labios y los dientes, y los instrumentos de la voz, la garganta, los músculos que la mueven y los nervios que desde el cerebro traen su fuerza, de quien habla Galeno, *De praecognitione ad Posthumum*". El único elemento formador de la palabra que falta en el soneto es la nariz; sin duda, porque carece del valor sensual ínsito en los otros instrumentos del habla. Creo que aquí se puede vislumbrar la complejidad subyacente en la excitación erótica que la palabra (= voz articulada) despertaba en Lope.

En esta poesía Lope no acentúa el aspecto erótico de boca, labios y dientes, aunque es indudable que está presente. En otros pasajes de su obra aparece claramente. En *Mirad a quien alabáis* (Acad. N. XIII, 53b) el rey hace a César un retrato de la belleza de la duquesa, que termina, como suele ocurrir en Lope, con un elogio de su voz. Tras compararla a la música (para este símil, véase la tercera parte de este trabajo) de un "arroyuelo manso", dice a César:

Pues imagina en la suya [sc. su voz]

teto, se valoran, casi se acarician amorosamente, en el primer terceto y en el comienzo del segundo. Aquí se puede ver a qué extremos de sensibilidad llegaba la apreciación de

aquel mismo curso blando,
y otra cosa más sutil,
aunque parezca milagro,
que es la voz para el oído;
y la suya puede tanto,
que es para los ojos, viendo
que la obliga a abrir los labios.

La voz de la duquesa es un milagro para *dos* sentidos: para los oídos, obviamente, y para la vista, porque el emitirla "la obliga a abrir los labios". Es la idea que Lope meramente apunta en el último verso del segundo cuarteto del soneto a Lucinda: "que es gloria *oillas* [a las palabras] si es descanso *vellos* [a labios, lengua y dientes]". Véase en el texto, más adelante, el primero de los testimonios sobre la voz de Marta de Nevaes, en que Lope habla de ella al describir su boca, y dice que "decora" (= adorna) a ésta. La boca, que se abre al hablar y dejar ver lengua y dientes, y la voz forman un núcleo de interés para Lope. Sobre el simbolismo sexual de la boca entreabierta, cf. IVAN FÓNAGY, *Die Metaphern in der Phonetik*, The Hague, 1963, pp. 76-77.

Aprovecharé la ocasión para señalar que el soneto 127 de las *Rimas* fue imitado por Marino y que, por tanto, ha de añadirse a los quince sonetos de Lope que se apropió el napolitano, estudiados por DÁMASO ALONSO, "Lope despojado por Marino", en *Obras completas*, t. III, Madrid, 1974, pp. 759-779. Éste es el soneto de Marino, en que, como podrá verse, han desaparecido la precisa observación y las sutilezas conceptuales de Lope:

Con vivi lampi di celeste riso,
de' discordanti e torbidi elementi
le risse e i moti a tranquillar possenti,
con lieta bocca e con sereno viso,

con labro d'un rubino in duo diviso,
che scopre ad ora ad or perle lucenti,
con dolce lingua e con melati accenti,
che senton d'armonia di paradiso,

con pronto ingegno, ond'altrui l'alma è tolta,
con puro affetto di modesto ardore,
con chiaro suono e voce a tempo sciolta,

la voz en Lope: se distinguen ¿el ritmo del discurso? ("vivo ingenio"), el acento cariñoso ("tono regalado"), el timbre de la voz ("clara voz") y su intensidad ("pocas veces, mucha"), la palabra reposada ("con poco afecto y con serena calma"), y un rasgo estilístico de la elocución: la artística naturalidad ("con un descuido en el mayor cuidado").⁹ El soneto se cierra con la presentación de los efectos de la voz en el oyente —"¡Triste del que escucha...!"—, porque Lucinda le roba el alma ("no le puede responder con alma"). Así se cierra la poesía, volviendo al punto de partida: el alma de Lucinda. La hemos visto a través de sus ojos, se ha manifestado en su voz y ahora tiene cautiva a la de Lope.

El último gran amor de Lope, Marta de Nevaes (la "Amarilis" de tantas poesías), también se nos presenta como una mujer de voz maravillosa. En la égloga *Amarilis* (O.S., X, 164), Lope traza su retrato; en imagen semejante a la del más arriba transcrito soneto a Lucinda, al elogiar su boca dice:

con celestial belleza la decora,
como por ella el alma se divisa,
la dulce gracia de la voz sonora
entre clavel y roja manutisa.

con sospir rottí e spiriti d'amore
Lilla ragiona. Anima afflitta, ascolta.
Oh che felice perdita di core!

(Giambattista Marino, *Poesie varie*, a cura di
Benedetto Croce [Bari, 1913], p. 84)

⁹ Sobre la historia de los conceptos de "cuidado" y "descuido", véase LORE TERRACINI, "Valdés: *cuidado* — Boscán: *descuido*", en *Tradizione illustre e lingua letteraria nella Spagna del Rinascimento*, Roma [1964], pp. 137-161. En la p. 160 la Srta. Terracini señala lo que creo que da el significado de este verso de Lope: en el Barroco "il *descuido* tanto s'avvicina all'affettazione da identificarsi quasi con essa". Efectivamente, Lope ve que el "descuido" de Lucinda no se opone al "cuidado", sino que, por el contrario, se da *dentro* de él. Es interesante observar que el "descuido" barroco llegaba hasta el plano sonoro de la elocución. Véase también JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, p. 440.

En *La Circe* (III; O.P., 1002-1003), al relatar la escena en que los compañeros de Ulises van enamorándose de las damas de Circe, Lope no resiste la tentación de introducirse a sí mismo y a su amada Amarilis en esta fiesta amorosa; uno de los motivos por los cuales sucumbe ante Amarilis es su voz:

y aunque en edad mayor, Lisandro, armenio,
[se rindió] a la sílabe voz, a la dulzura,
a la belleza de Amarilis bella,
sirena de aquel mar, del cielo estrella.

En la misma *Circe* (O.P., 1287-1288), se encuentra el conocido soneto neoplatónico que Lope dedica al canto de Amarilis, exaltándolo como medio de elevación espiritual:

Canta Amarilis, y su voz levanta
mi alma desde el orbe de la luna
a las inteligencias, que ninguna
la suya imita con dulzura tanta.

De su número luego me trasplanta
a la unidad que por sí misma es una,
y, cual si fuera de su coro alguna,
alaba su grandeza cuanto canta.

Apártame del mundo tal distancia,
que el pensamiento en su Hacedor termina,
mano, destreza, voz y consonancia.

Y es argumento que su voz divina
algo tiene de angélica sustancia,
pues a contemplación tan alta inclina.

Probablemente más que Elena Osorio y Micaela de Luján, Marta de Nevares aparece indisolublemente ligada a su voz. Los testimonios lo muestran: la referencia a Amarilis suele aparejar la mención de su voz. La dedicatoria a "la señora Marcia Leonarda" de *La viuda valenciana* (Acad., XV, 492), al extenderse sobre las cualidades de dicha señora (que no es otra que la Nevares), nos dice con hiperbólica

galantería que "si toma en sus manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza, el padre de esta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito". En fin, ya muerta Amarilis, entre los recuerdos de ella que atesora la acongojada memoria de Lope, repetidamente aparece el de su voz. Así en dos de las barquillas de *La Dorotea*:

Ya es muerta, deid todos,

 La que en la voz divina
 Desafió sirenas
 Para quien nunca Vlisses
 Pudiera hallar cautela.

(*La Dorotea*, III, 1, 200).

Y más adelante:

Ya la temida parca

 Se la robó a la tierra

 Ya de su voz no tienen
 Que dulcemente imiten
 Los arroyos passages,
 Los ruisseñores tiples.

(*La Dorotea*, III, 1, 210).

En la égloga *Amarilis* (O.S., X, 171) evoca Lope uno de los momentos de intimidad con ella, en que la voz desempeñaba un papel central:

Con dulce voz, que no igualó ninguna,
 mis amorosos versos animaba,
 que en ella presumí, y aún hoy lo creo,
 que eran de Ovidio, y los cantaba Orpheo.

Luego (*ibid.*, O.S., X, 181) se atormenta al revivir las escenas de la época en que Marta de Nevarés enloqueció y, como ménade furiosa, "las selvas asombraba con feroces/ansias,

vertiendo el alma entre las voces", para concluir tristemente:

Así por nuestros montes discurría,
hiriendo a voces los turbados vientos,
aquella cuya voz, cuya armonía
cantando suspendió los elementos.

* * *

Recogidas estas pruebas del interés de Lope por la voz, merecen examinarse algunos reflejos estilísticos de ella. Aparecerán esquemas conceptuales que permiten observar desde un ángulo distinto esta preocupación. Aquí la veremos a través de la importancia que Lope concede al *oído*. En este punto, la atracción por la voz está basada en un planteo filosófico y, ya cristalizada en fórmulas, se puede encontrar a lo largo de la obra de Lope. En ocasiones alcanzan estas fórmulas una impecable belleza, como en el primero y en el último de los ejemplos que paso a analizar.

En *Querer la propia desdicha* (Acad. N., XIII, 448b), el rey comienza a sentir el aguijón de la conciencia por su amor a doña Inés; practicando el consejo del *Arte nuevo* de que "el soneto está bien en los que aguardan", recita el que a continuación copio:

Poderosa potencia, entendimiento,
no por la general filosofía
que da a la majestad la monarquía,
que voy en diferente fundamento.

Pero, para rendir el pensamiento
e inclinar a su amor la fantasía
como muestra el ejemplo de la mía,
¿quién tuviera tan presto atrevimiento?

Más quiero la razón que los antojos,
aunque la vista reine en los oídos;
que cuando al ver se rinden mil despojos,

con el divino oír quedan convencidos:

*que si el cuerpo escucha con los ojos,
el alma quiere ver por los oídos.*

En el rey comienza a darse el combate entre el deseo y la razón, entre la carne y el espíritu, es decir, entre el cuerpo y el alma. El rey decide que ha de triunfar el alma, y esto es lo que expresan los dos últimos versos.

La metáfora que contienen es, muy barrocamente, una metáfora compleja. En realidad, se trata de dos metáforas: hay una primera metáfora, y sobre ella, tomada ya como un hecho, se construye una segunda.¹⁰

El primer tropo se funda en la filosofía neoplatónica del amor. Ésta oponía el amor del cuerpo (amor vulgar) al amor del alma (amor verdadero). El hombre debe renunciar a lo sensible para ascender a lo inteligible. Ahora bien, entre nuestros sentidos los ojos captan inmediatamente lo exterior, la belleza material del cuerpo; pero la belleza auténtica, que es la interior del alma, no la pueden descubrir ellos. ¿Cómo se conoce el alma? Cuando la amada exterioriza sus pensamientos *en el habla*. Los oídos, que reciben las palabras, son por tanto quienes perciben el alma. Se da, pues, una "especialización" de estos sentidos: la vista es el sentido del cuerpo; el oído, el del alma. Esta división aparece muchas veces en Lope; véase este pasaje de *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia* (Acad., XV, 9a):

Fui de mi padre advertido
cuando comenzaba a ser,
*que no escogiese mujer
la vista, sino el oído.*

Repartidos de este modo los papeles, Lope ha podido *dramatizar*, según su índole más honda, como un conflicto entre la vista y el oído la vieja lucha de la pasión contra la razón. Así surge la primera metáfora: el cuerpo *ve*; el alma *escucha*

¹⁰ Es lo que HUGO FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M., 1964, p. 661, llamaría una metáfora creada sobre una "naturalisierte Metapher". En el caso de Lope, sin embargo, no tengo pruebas de que la metáfora primera haya sido tradicional. Cf. n. 13.

(en otras ocasiones, metonímicamente, los *ojos* pasan a representar el *cuerpo*, y los *oídos*, el *alma*). Tal ocurre en nuestro soneto.

Sobre esta primera metáfora se eleva la segunda, basada en una agudeza conceptista. En los dos últimos versos del soneto, ojos y oídos intercambian sus correspondientes dominios: "los ojos escuchan/los oídos ven". Para entender esto, debemos tener en cuenta una segunda corriente de ideas con la que ahora está jugando Lope. Para él, de acuerdo con la doctrina clásica,¹¹ la vista ocupa el primer lugar entre los sentidos: "La vista... en el hombre/es la mayor excelencia" (*La primera información*, Acad., IX, 606b); esta superioridad tiene un fundamento filosófico

Tan lejos, respondió Jorán, dixo un philósopho que estaba la verdad de la mentira, como los oídos de los ojos. Bien dixo, replicó Lesbia, porque *por los oídos nos engaña, lo que nos desengaña por los ojos.*

(*Pastores de Belén*, I; O.S., XVI, 88).

El significado de este diálogo es el siguiente: la vista es el sentido de la verdad, en cuanto por ella cada uno conoce por experiencia propia; por el oído, en cambio, conocemos de las cosas lo que otros nos cuentan y, obviamente, esto lo convierte en una peligrosa fuente de engaños.¹² Esta primacía filo-

¹¹ Cf. LUDWIG SCHRADER, *Sinne und Sinnesverküpfungen*, Heidelberg, 1969, pp. 12, n. 11, y 195-196.

¹² Es doctrina tradicional; cf. PLINIO, *Epist.* 8, 14, 4: "erat autem antiquitus institutum, ut a maioribus natu non auribus modo verum etiam oculis disceremus" (cita que tomo de HILDEGARD KORNHARDT, *Exemplum* [Göttingen, 1936], p. 29, quien trae otros ejemplos semejantes y alude, p. 29, n. 63, a una "griechische Formulierung"). Juan de Valdés, *Comentario a la 1ª Epistola a los Corintios de San Pablo*, Madrid, 1856, pp. 147-148, usa en su enseñanza esta distinción sobre el diferente poder cognoscitivo de la vista y del oído: "...entre la scienza i el conozimiento pongo yo la diferencia que entre el oír i el ver. Quiero dezir, que entiendo que así como es más eficaz el ver, agora sea por evidenzia, agora sea por esperenzia, que el oír: así es también más eficaz de lo que el hombre conoze, agora sea por inspiración, agora sea por esperenzia, que lo que sabe por haberlo aprendido de otros".

sófica de la vista sobre el oído crea una paradoja con respecto a la teoría neoplatónica del amor, pues resultaría que los ojos, que equivocadamente atienden al cuerpo, serían el órgano de la verdad, en tanto que los oídos, que son quienes se fijan en lo verdaderamente digno de ser amado, se equivocarían. Ciertamente, esto no vale en el amor, donde se invierten los papeles con respecto a la verdad y al error filosóficos:

Para amar y no sentir,
hermosura puede haber;
mas, como es engaño el ver,
es desengaño el oír.

(*Servir a los buenos*, Acad. N., XIII, 518b).

Se da, por tanto, esta diversa función de los sentidos de la vista y del oído en los diferentes campos de la filosofía y del amor:

	FILOSOFIA	AMOR
VER	Verdad (desengaño)	Mentira (engaño)
OIR	Mentira (engaño)	Verdad (desengaño)

En los dos últimos versos del soneto que estoy considerando, Lope funde ambas interpretaciones, mostrando que la "locura" que es el amor ha trastornado las correspondencias normales que determina la filosofía. Nuestro poeta plasma metafóricamente el desorden espiritual producido por el

Por último, véase cómo explica Calderón, *El nuevo palacio del Retiro*, en *Obras completas*, ed. A. Valbuena Prat, t. III, Madrid, 1952, p. 142b, la inferioridad del oído:

... pero lo que oye el Oído
sólo es un eco veloz,
que nace de ajena voz
sin objeto conocido.

amor. Vista y oído siguen siendo los sentidos de la verdad y el error, como enseña la filosofía, pero los órganos de cada uno se han cruzado: si los ojos engañan en el amor, es porque funcionan como órganos del mentiroso oír; y si los oídos quieren captar la verdad, deben hacerlo en cuanto órgano de la desengañadora vista: "los ojos escuchan/los oídos ven".

El enfrentamiento de los sentidos de la vista y del oído como representantes del cuerpo y del alma es rasgo que atraviesa la obra de Lope: "Amor, hermano Liseo, /es ceguedad de los ojos" (*Los ramilletes de Madrid*, Acad. N., XIII, 484 b); "... dicen que es el deseo/enfermedad de los ojos" (*Santiago el Verde*, Acad. N., XIII, 546b). Se presta a juegos conceptistas como el del soneto analizado; las metáforas sinestésicas que en él se han visto son fórmulas que Lope utiliza otras veces de pasada, como algo consabido que no necesita explicación.¹³ Véanse estos casos, referentes a dos

¹³ Las sinestesias son rasgo típicamente barroco y en este sentido Lope se mueve naturalmente entre ellas. El intercambio de dominios entre la vista y el oído debió ser rasgo frecuente en la poesía de la época, aunque apenas puedo más que señalar algunos ejemplos dispersos. En Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, V. 1, se encuentra: "I see a voice; now will I do to the chink, /to spy an I can hear my Thisbe's face"; y en Crashaw, *Love is Eloquence*: "Eyes are vocal, tears have tongues, /and there are words not made with lungs" (tomo los ejemplos de ALBERT WELLEK, "Renaissance— und Baroksynästhesie. Die Geschichte des Doppelempfindens im 16. und 17. Jahrhundert", *Dtsch. Vierteljahrschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgeschichte*, IX [1931], pp. 564 y 572). H. FRIEDRICH, *Epochen ital. Lyrik*, p. 659, menciona la metáfora de un poeta barroco italiano, que llama a la mirada de una muchacha "ein Wohlklang für die Augen". Todas estas son metáforas sencillas, no dobles como las de Lope. Los casos de confusión de vista y oído que conozco en la literatura española son también sencillos. Quevedo, "Desde la Torre", *Obras completas*, ed. J. M. Blecua, t. I, Barcelona, 1963, p. 105:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

También aparece en Hernando Domínguez Camargo, *San Ignacio de Loyola. Poema heroico*, en *Obras* (Bogotá, 1960): "si la vista lo oyó,

legendarios forzadores:

Amnón, *que escuchaba entonces con el deseo*, y pretendía con las manos, tuvo más fuerzas, y la mísera Thamar de la injusta suya se rindió llorosa.

(*Pastores de Belén*, I; O.S., XVI, 71).

Tereo, *que escuchaba por los ojos, áspid de los oídos*, dio en la hierba con los castos bellísimos despojos, que respeto jamás furor reserva.

(*La Filomena*, II; O.P., 599).

En el segundo ejemplo podemos observar cómo Lope sigue trabajando sobre la metáfora sinestésica, y le da todavía otra vuelta de tuerca: los ojos son "áspid de los oídos", es decir, "muerden" al alma emponzoñándola mortalmente. Este segundo grado de la metáfora: ojos = veneno (de los oídos = alma), también es recurso estilístico frecuente de Lope. Por citar un solo ejemplo, me referiré a un pasaje de *La Dorotea*; Fernando, que se siente ya irreparablemente agraviado por Dorotea, encarece de este modo su hermosura:

... parece que la naturaleza distiló todas las flores, todas las yeruas aromáticas, todos los rubíes, perlas, jacintos y diamantes para confacionar *esta bebida de los ojos y este veneno de los oídos*.

(*La Dorotea*, IV, 1, 300).

lo vio el oído" (I, 47); "oyen los ojos lo que ve el oído" (III, 125), y "que los oídos ven y oyen los ojos" (V, 144). El mismo Domínguez Camargo (*op. cit.*, p. 56), en una apostilla marginal al primero de los pasajes copiados, dice que "es verso este último de Ribera en el *Triunfo de David*; trueca los epítetos de los ojos a los oídos para denotar la turbación en que los puso tan gran prodigio, como haberse puesto nombre el niño [San Ignacio]". Con el mismo sentido de conmoción espiritual se emplea la fórmula el *Poema heroico*. Como señala J. A. Peñalosa (*op. cit.*, p. 109, n. 17), el Ribera a que se refiere Domínguez Camargo ha de ser el poeta sevillano Juan de Ribera, autor de unas *Sagradas poesías* (Sevilla, 1612).

En estas líneas Lope ha explotado ingeniosamente la oposición "vista (cuerpo) / oído (alma)" para un juego de ilusionismo barroco. Aquí vista y oído no luchan entre sí, como en el ejemplo anterior, y los ojos le dan un fatal mordisco a los oídos, sino que el mismo objeto se proyecta en dos imágenes distintas. Cada uno de los sentidos (que, además, "beben") percibe diferentemente a Dorotea: los ojos como "bebida" (placer) y los oídos como "veneno" (muerte).¹⁴ La desaparición de la psicomaquia entre vista y oído para ser sustituida por una doble imagen corresponde artísticamente al espíritu que informa *La Dorotea*: la barroca visión del "des-

¹⁴ Comentando este pasaje, ALAN S. TRUEBLOOD, *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea* (Cambridge, Mass., 1974, pp. 481 y 743, n. 131) considera que "bebida" significa "remedio" (*potion, remedy*); pero esto no da sentido: ¿remedio de qué, o contra qué? Pienso que ha de haber pesado en esta interpretación del Prof. Trueblood el uso del verbo "confacionar", empleado para indicar la preparación de los electuarios o "letuarios". Es cierto que Julio se refiere a las palabras de Fernando en términos de farmacopea: "Deusa entonces de ser *bolicaria* la naturaleza". Pero estos electuarios de la Edad Media y del Renacimiento no corresponden sino en parte a lo que son las medicinas de la época moderna; en realidad eran, como dice J. Corominas (nota al v. 1338a de su edición del *Libro de buen amor*, Madrid, 1967, p. 504b), una "repostería, semi-médica y semi-gastronómica". Entre los electuarios que se bebían existen los que tienen virtudes cordiales (cf. n. 63 de E. S. Morby a *La Dorotea*, I), que hoy no podríamos considerar "remedios", sino bebidas "estimulantes". Por esto creo que la "bebida" de este pasaje de *La Dorotea* corresponde a algo así como "bebida vivificadora y exquisita", esta última nota procedente de las materias preciosas empleadas en su destilación. En el texto la hago equivalente de "placer" teniendo en cuenta, además, otras caracterizaciones lopescas de los contrapuestos efectos del amor. Por ejemplo:

O falsas glorias de amor,

 Siuaves sois a los ojos,
 para el alma fuistes tigres.

("Quien puede contar sus males", *O.S.*, XVII, 460).

Recuérdese también aquel verso del soneto 155 de las *Rimas*, *O.P.*, 115, en que Lope llama a Lucinda "paz de los ojos y del alma guerra".

engaño", que domina en la obra, requiere una doble óptica de apariencia y realidad.

En relación con la temática aquí tratada puede situarse la alabanza a los ojos de Marta de Nevaes en la égloga *Amarilis* (O.S., X, 163):

*Dos vivas esmeraldas, que mirando
hablaban a las almas al oído,
sobre cándido esmalte trasladando
~ la suya hermosa al exterior sentido.*

En la tradición petrarquista los ojos eran exaltados por su belleza, reveladora de la del alma. El término de comparación solía ser el sol, por su brillo; Lope usa una piedra preciosa, la esmeralda, que daba el color verde de los ojos de Marta. Esta metáfora tradicional, barrocammente renovada, es utilizada por Lope en un tema que tocaba muchas veces: la "conversación por los ojos" entre el galán y su dama, es decir, las miradas cargadas de sentimientos —no pocas veces acompañadas de hondos suspiros— que cambiaban entre sí los enamorados. "La lengua de los mudos ojos" llama en *Pastores de Belén* (I; O.S., XI, 91) a esta comunicación entre los amantes. Desde luego, quienes "hablan" entre sí son las almas; los ojos son el medio en que se manifiestan; es decir, "ojos" en este caso es una metonimia por "alma".

Aclaradas estas cuestiones, se ve cómo decir que "los ojos hablan" entre sí es ya una metáfora (más precisamente, una catacrexis). Sobre ella Lope ha montado una segunda metáfora, fundada en el esquema "el cuerpo ve/el alma escucha", en que, metonímicamente, se llegaba a las equivalencias "ojos = cuerpo/oídos = alma". De este modo, en la descripción de los ojos de *Amarilis* se da también un ilusionismo barroco, porque Lope la comienza dentro del tema del "lenguaje de los ojos", donde éstos significan "alma", y la termina en el plano de la filosofía del amor, en que las correspondencias son "ojos = cuerpo/oídos = alma". La metonimia "ojos", pues, vale por "cuerpo" y por "alma". Es un juego sutil, en el que Lope nos está representando la esencia

misma de su concepción del amor, que debía abarcar a cuerpo y alma a la vez.

El centro inicial de atención está en la belleza física de los ojos de Amarilis: son "dos verdes esmeraldas". Estas piedras preciosas de la mujer amada poseen virtudes mágicas: cuando su dueña "habla" con ellas ["lenguaje de los ojos"], esto es, cuando Amarilis las utiliza para comunicarse con otras almas ("mirando"), éstas no reciben el mensaje con los ojos, como es lo corriente, sino con los oídos ("hablaban a las almas al oído") ["filosofía del amor"]; digamos, por ejemplo, que cuando *ella miraba a Lope, él la oía*. La idea de los versos es que la armonía del alma de Amarilis creaba una "música" que, en cuanto tal, no era, evidentemente, vista, sino percibida por los oídos (sobre la música como expresión del orden o armonía divina del universo, y sobre cómo el hombre debe "sintonizarse" a ella para llegar a una vida superior, véase más adelante en estas páginas). Que Amarilis tenía estos ojos "musicales" nos lo vuelve a decir Lope en una de las barquillas en que la evoca:

Aquella cuyos ojos
verdes, de amor centellas
músicos celestiales,
Orfeos de almas eran.

(*La Dorotea*, III, 1, 210).

Le metáfora sinestésica que aparece en los versos de la égloga *Amarilis* —los órganos de la vista actuando sobre los órganos del oído— no representa un desorden anímico, como en el soneto de *Querer la propia desdicha*, sino una espiritualización de lo material. En el lenguaje de los ojos de los enamorados vulgares, el arrojarse miradas recíprocamente era transmitirse los sentimientos de unas almas prisioneras de la lascivia; Amarilis, en cambio, no "habla" a los ojos de Lope, sino a su oído (= alma), vale decir, no refleja pasiones, sino la pura belleza (=armonía) de su alma.

En un par de versos, pues, Lope es capaz de condensar magistralmente dos motivos literarios. Pero la densidad ver-

bal que muestran estas dos líneas es todavía más asombrosa si observamos que la doble metáfora está construida sobre un giro de la lengua usual como "hablar al oído". Lope no sólo engasta dos metáforas en él, sino, además, tiene en cuenta su significado coloquial para el efecto que busca: nótese que no usa la metonimia "oídos", normal en sus escritos por "alma", sino el singular "oído", para coincidir exactamente con la locución. En el arte de amar de Lope, "hablar al oído" (a veces, "de oído") designaba la técnica que, en una situación que hay que imaginar ya de intimidad, consistía en deslizar tiernas y seductoras palabras en el oído de la amada. Véase este ejemplo de la *Historia de Tobías* (Acad., III, 278a) :

Sino que *hablando de oído*
como gente palaciega,
la enamora, ablanda y ruega
secreto y enternecido.

No es necesario comentar la fuerte carga erótica que tiene la expresión, aparentemente tan inocente, de "hablar al oído". Resulta, pues, que la idea de elevación que tiene el verso "hablaban a las almas al oído" se nos da en la imagen de una *seducción*, que trae el recuerdo del encanto personal (la voz y la palabra) de Amarilis. La alabanza del alma de Marta de Nevares no deja de estar envuelta, en última instancia, en una aura muy terrenal. Ya se ha visto que el punto de partida de la evocación de esos ojos en que se muestra el alma es la exaltación de su hermosura física, tantas veces recordada por Lope; llegado al final de su descripción, nuestro poeta ha hablado del alma, pero no ha podido desprenderse de lo sensible y, en cierta manera, ha materializado la visión de lo espiritual. Esto es muy característico de Lope. Sea de ello lo que fuere (sobre la cuestión vuelvo en las páginas finales de este trabajo), lo cierto es que, en este retrato de los ojos de Amarilis, Lope ha expresado magníficamente su indomable sensualidad, la idealidad que pretendía en sus relaciones con Marta de Nevares y, con tanta galantería como sinceridad, la influencia inspiradora y benéfica que tuvo en su vida su postrera amante (véase la nota 25).

Para terminar: en el soneto de *La Circe*, transcrito en la primera parte de estas notas, Amarilis elevaba a Lope por su canto; en la égloga de su nombre, lo hace por la mirada de sus ojos. Pero obsérvese cómo éstos pueden desempeñar tal papel sólo bajo la metáfora de "hablar *al oído*". El sentido para captar el alma es siempre el oído y, por tanto, la voz sigue siendo la expresión de la interioridad y de la espiritualización.

* * *

Terminaré estas notas esbozando unos puntos de referencia para comprender este interés de Lope por la voz.

En primer lugar, desde luego, hay que tener en cuenta la agudeza de percepción sensorial de Lope. Éste es un rasgo de la constitución personal misma del artista, que ha sido destacado y finamente analizado por Alan S. Trueblood.¹⁵ Sobre esta base elemental creo que actúa un par de otros motivos. Para acercarnos a ellos, partamos de una caracterización del arte de Lope de Vega hecha por crítico de tanta calidad como Karl Vossler:

Lope era un fino compositor. No es culpa suya si el lector actual ya no tiene oído para sus ritmos y rimas. Sus comedias no quieren ser leídas, sino oídas, y esto, por así decirlo, marcando el compás como en una canción, pues en ellas la tensión dramática y el movimiento están representados de una manera ingenua y, sin embargo, muy artística, que debemos volver a aprender, a ejercitar y a sentir...¹⁶

En otra ocasión señala Vossler cómo son mucho más animadas las obras que Lope escribe para un auditorio inme-

¹⁵ *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega*, p. 210. Analiza el Prof. Trueblood a lo largo de su libro la riqueza de sensaciones que se registran, no sólo en *La Dorotea*, sino en otras obras de Lope. Sobre la sensibilidad de Lope, véase también A. G. DE AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, t. II, p. 654, con remisión a otros autores que tocaron el punto.

¹⁶ *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, 1932, p. 298. Las traducciones de este pasaje y del siguiente son mías.

diato, que las que compone para un disperso público de lectores críticos: "La perspectiva de un eco inmediato, el «aquí y ahora», lo hace entrar en calor, lo inspira y lo entusiasma... Goza en plenitud su originalidad creadora y su maestría sobre todo cuando, en comunidad anímica y con sentimiento de participación social, tiene que dar forma a la expresión lingüística de un determinado auditorio, que, en entendimiento intuitivo con él, se deja excitar y gustoso adopta la tónica que le propone".¹⁷ Las observaciones de Vossler de que las comedias de Lope se deben *escuchar* (arte que el hombre moderno debe volver a aprender), de que el genio de Lope se despliega en su plenitud cuando compone para una *audiencia* determinada, y de que —como en un diálogo en gran escala— el público lo excita y él, a su vez, lo excita y seduce encarnando sus creencias y sueños, ¿qué nos revelan sino que estamos ante un artista de la *palabra hablada*, es decir, de la voz?

En este sentido, Lope se nos muestra como un hombre esencialmente anterior a la época moderna de la alfabetización en masa (que empezaba a hacer sus pinitos por sus años), del imperio de la cultura libresca y del predominio de la palabra escrita (visual) sobre la oída. Continúa en esto, como en tantas otras cosas, el mundo de la Edad Media. La palabra para Lope es un hecho sonoro, no un conjunto de letras; la encarnación de un alma, no un texto. Y este hecho sonoro es para él una fuente de maravilla con la que goza y juega.¹⁸ Así, como una de las hermosas manifestaciones de la creación, veía Lope salir las palabras, no del "aparato fonatorio" (como diría la visión científica moderna), sino de todo el atrayente y animado rostro de Micaela de Luján, o se abrasaba con la voz de Elena Osorio. A cuenta de este aspecto primordial de Lope, para el cual la palabra humana aún no había sido totalmente abstraída del hombre,

¹⁷ *Lope de Vega und sein Zeitalter*, pp. 87-88.

¹⁸ Vossler (*Lope de Vega und sein Zeitalter*, pp. 299-301) presenta ejemplos de esta juguetona conciencia verbal de Lope, y recuerda casos en que personajes de comedias, sin dialogar entre sí y estando la acción detenida, se complacen en soltar un torrente de palabras en la escena.

ni mediatizada por la escritura, habrá que poner el marcado carácter erótico que la voz tenía para él.

Otro punto también debe tratarse. En los ejemplos, arriba recogidos, del interés de Lope por la voz se habrá visto que, aproximadamente en la mitad de ellos, nuestro poeta queda fascinado por el *canto*. No puede haber duda de que en ocasiones Lope piensa taxativamente en la voz, teniendo en cuenta sólo su timbre o modulación. Por ejemplo, cuando al mencionar las gracias de Dorotea distingue "la habla, la voz... el cantar" (*La Dorotea*, IV, 1, 301), o en el soneto 127 de las *Rimas*, en que evidentemente está pintando la elocución de Lucinda; en cambio, otras dos citas sobre la voz de Lucinda, como asimismo la mayoría de las que tienen por tema la de Amarilis, se refieren a la voz como *canto*.

A este respecto, el interés primario de Lope por la voz queda elaborado dentro de una gran temática de su época. Corresponde ésta al auge de la música en los siglos XVI y XVII, y a la filosofía neoplatónica que Lope había adoptado. La idea de la música domina la concepción del saber de la época. Lope, cuyo interés por la música y su versación en ella son bien conocidos,¹⁹ la representa típicamente:

Todo cuanto hay en todo, todo es música:
música el hombre, el cielo, el sol, la luna,
los planetas, los signos, las estrellas...

(*Los locos de Valencia*, Acad. N., XII, 493a).

Según esta visión musical del universo,²⁰ todos sus variados

¹⁹ Por citar un solo juicio autorizado, véase éste de Jesús BAL, *Treinta canciones de Lope de Vega*, Madrid, 1935, p. 97: "Lo que debemos señalar es la gran pasión que Lope tuvo siempre —en la vida como en el teatro, en la lírica como en la novela— por la música. Sus obras están esmaltadas de las más finas observaciones sobre la música y los músicos de su tiempo, con detalles preciosos para nuestra organografía y para la ejecución de infinidad de canciones y bailes. La educación musical de Lope y su sensibilidad para el arte de los sonidos se revela en múltiples pasajes de su obra".

²⁰ Para la exposición que hago en el texto, me baso en el clásico

elementos están sometidos a un principio cohesivo; para quien sabe descubrirlo, hay un orden que gobierna las manifestaciones de la vida, una *armonía* a que se va ajustando lo discordante. Este orden o armonía es incorpóreo. Consiste en proporciones; es, pues, matemático. Regidos por los *numeri* pitagóricos, los movimientos de la vida se producen según dichas proporciones, y constituyen una "música". La expresión más famosa de este universo concebido como música es la "música de las esferas": la armonía sonora que producían al girar los siete cielos (que inmortalizó en lengua española Fray Luis de León).

Este sello musical lo presenta también la psicología. El pasaje copiado de *Los locos de Valencia* nos dice que no sólo es música el cielo y los cuerpos que en él están, sino, además, el hombre. Viviendo en el mundo, el hombre es, a su vez, un "pequeño mundo". Los elementos de que está compuesto, si no se hallan en su apropiada proporción ("armonía"), perturban el alma. Hay una música "humana", tal como existe la música "mundana" (= del mundo): es la música que debe tener, o, mejor dicho, que debe ser el hombre mismo. Quien la ha perdido y se encuentra en "discordancia", la recupera "templando" su alma a la armonía del universo: ésta penetra en él y restablece las proporciones perdidas. Esto se logra escuchando música, pues ella refleja el orden (= las "proporciones") introducido en el universo por su creador.

Este poder de la música para restablecer la armonía del alma sometiendo las pasiones del cuerpo, y para conocer a Dios, que es quien ha creado esas proporciones musicales, es lo que explica el transporte o trance extático en que caen los personajes de Lope al oír cantar a una dama. El epíteto de "divina" que suele aplicarse a su voz es un preciso término técnico: es la voz que reproduce en su canto la música de Dios. El ya visto soneto a Amarilis de *La Circe* está dedicado por entero a desarrollar esta idea: "Canta Amarilis, y su voz levanta/mi alma desde el orbe de la luna/a las intelligen-

cias...". En este punto, el fondo intelectual de la poesía de Lope no es distinto del que tiene la oda a Salinas de Fray Luis de León, donde también el alma, al escuchar el "son divino" del célebre músico, "traspasa el aire todo/hasta llegar a la más alta esfera,/y oye allí otro modo/de no perecedera/Música, que es la fuente y la primera".

Pero, desde luego, si Fray Luis y Lope coinciden en la idea del universo como armonía, en otros importantes puntos se separan sus concepciones poéticas. La *música* de Salinas remonta al agustino; el *canto* de Marta de Nevaes al gran comediógrafo. En la obra de Lope se observa la frecuente referencia a una figura mitológica que simboliza un ideal del arte del Renacimiento y del Barroco: Orfeo. Éste es el músico-poeta, el personaje que encarnaba la unión de música y poesía que se había dado en la vieja Grecia. Propuesto este modelo por el movimiento de resurrección de la antigüedad, la poesía pasaba a ser *canto*. Es bien conocido el arraigo del mito de Orfeo en las literaturas europeas de los siglos XVI y XVII. Lope lo representa bien en la literatura española; él mismo se llama "español Orfeo".²¹ Si en el soneto a Amarilis no está explícito el carácter de canto que atribuye a la poesía, en la égloga que le dedicó lo dice claramente: cuando ella daba voz a sus versos, "los cantaba Orpheo".

En lo que se refiere a lo que aquí nos interesa, creo que la admiración de Lope por el canto no es más que una faceta de su atracción por la voz: ésta es el instrumento con que se canta, es decir, con que se hace música. En cuanto las palabras —la voz articulada— del poema se hallaban sometidas a medida y ritmo, estaban gobernadas por los mismos principios de la música.²² El canto viene a ser la voz "musicalizada".

²¹ En el soneto final de las *Rimas* de 1609, O.P., 269, que aparece como escrito por "Camila Lucinda".

²² Cf. "Al teatro", de Francisco López de Aguilar (en realidad, como es sabido, del mismo Lope), en *La Dorotea*, p. 50: "Como nuestra alma en el canto y música con tan suave afecto se deleita que algunos la llamaron harmonía, inventaron los antiguos poetas el modo de los metros y los pies para los números, a efeto de que con más dulçura

Es cierto que Lope se inscribe en la tradición cultural del neoplatonismo y del Universo como música. Sin tener en cuenta estas concepciones no se puede comprender bien su obra. No creo, sin embargo, que la cuestión de lo que significó el canto para Lope se agote tratándola exclusivamente como un problema de historia de las ideas. Conviene volver la mirada a los textos recogidos en la primera parte de estos apuntes y preguntarse: Cuando los personajes de Lope se sienten atraídos por el canto de una persona, ¿el encanto se debe a la música que crea la voz, o a la voz misma? Siendo el punto difícil de decidir, hay, con todo, casos en que se ve claramente que, a pesar del canto, lo que sienten no es la "música de las esferas", sino el característico estímulo erótico que la voz era para Lope. Así, el D. Félix de *Los peligros de la ausencia*, cuya reacción al sentir cantar un romance es hacer el amor con la mulata cantora; los pastores de *La Arcadia*, no obstante sus arrobos ante los cantos de las mujeres que pueblan su mundo, no dejan de perseguir "honestos casamientos" con ellas. En fin, para qué seguir analizando casos literarios, si tenemos el ejemplo de la vida misma de Lope: sabido es que las "voces divinas" de Lucinda y Amarilis no hicieron que Lope olvidara tener con ellas las relaciones más humanas. Creo que en este sentido la fascinación neoplatónica por el canto no es más que una superestructura de la atracción por la voz que sentía el hombre elemental que en varios aspectos era Lope. Es significativa a este respecto la evolución que se observa en las caracterizaciones de las voces de sus sucesivas amantes. De la de Elena Osorio señala concretamente su atractivo ("su hablar suave con un poco de zaceo") y su poder excitante ("voz de fuego puro"); la descripción de la de Micaela de Luján ya alterna entre el erotismo de su voz y la seducción de su canto, y la de Marta de Nevares está insistentemente presentada como sólo canto. Es decir, el atractivo físico de la voz, desnudamente presente en su primer amor, a medida que pasa el tiempo lo empieza Lope a interpretar en forma filosófica, hasta que este andamiaje intelectual llega a dominar por completo en sus últimos años. "pudiessen inclinar a la virtud y buenas costumbres los ánimos de los hombres...".

mos años. Pero no nos engañemos: es la presentación, no la realidad, lo que cambia.

Con esta puntualización sólo pretendo aclarar la relación entre voz y canto en Lope. No significa, desde luego, negar la importancia que el canto tuvo para él. Era uno de los géneros en boga de su época; Lope mismo fue famoso autor de canciones. Pero todo esto lo veo enraizado en una sensibilidad anterior a determinaciones histórico-culturales. El sentido de la palabra, del ritmo y de la melodía existen en Lope antes de que una filosofía neoplatónica le revelara que el universo está gobernado por la música. El neoplatonismo de Lope representa una aspiración de su vida (sobre todo de sus años tardíos), no la totalidad de su persona.

Tampoco deseo insinuar —libreme Dios— que la admiración por el canto que presentan tantas poesías de Lope sea una hipocresía suya. Es lo complejo de la humanidad de Lope lo que está en juego aquí. Sabido es que Lope se apartó significativamente del platonismo en el concepto del amor, y buscó en el aristotelismo una conciliación del amor del cuerpo y el del alma. Pero fue un aristotelismo muy personal, en que hizo del amor ante todo goce sensual, quedando el espiritual supeditado al de los sentidos.²³ Lope quería los dos amores: el del cuerpo y el del alma;²⁴ de hecho, aquél obstaculizaba a ésta, o las pretensiones del alma servían para disfrazar el apetito del cuerpo. Las melancolías del don Bela de *La Dorotea*, que también quería amar “por los brazos y por los oídos”, probablemente reflejan este conflicto de Lope. Con esta posición ante el amor, Lope rompe de modo incongruente con el neoplatonismo, pero esto muestra simplemente que un artista no es un tratado de filosofía, y que la

²³ Véase A. G. DE AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, t. II, pp. 580-583.

²⁴ Al menos cuando avanzó su vida. Los amores con Elena Osorio han de haber sido pura pasión sensual, que en las obras coetáneas o no muy lejanas del episodio Lope no intentó adornar con referencias al alma de su amante. Probablemente por esto conservó siempre su recuerdo como un paradigma de lo que era el amor. El punto excede el tema de estas páginas; recuérdese aquí solamente la diferencia, señalada poco más arriba en el texto, entre la caracterización de la voz de Elena y las de Lucinda y Amarilis.

comprensión última de su obra se encuentra en otras instancias. La tensión entre cuerpo y alma que se da en Lope, en quien el primero es la realidad todopoderosa, y la segunda un deseo de escapar a la "locura" del amor, me parece que se refleja en las relaciones entre voz y canto: la voz es el atractivo concreto de la persona; el canto, su espiritualización a través de la armonía celeste que se transparenta en ella. Lope en sus poesías y en sus amadas podría estar buscando esta armonía; como en sus amores, sabemos que de hecho fue atraído por lo carnal. En los ejemplos que he recogido, el canto sigue siendo para nuestro poeta una de las "gracias" *de la persona*; la inspiración de los poemas en alabanza del canto no ha de haber brotado del éxtasis en que lo sumía la música, sino de lo que un posterior compañero suyo del Parnaso llamó "la musa de carne y hueso".²⁵

GUILLERMO L. GUITARTE

Boston College.

²⁵ En realidad, Lope utilizó la expresión "mi mejor musa" para referirse a Marta de Nevares; cf. A. G. DE AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas*, t. II, p. 470.

