



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

## **El soneto para la escena: Alarcón y Shakespeare**

Tesis  
que para optar por el grado de  
Maestro en Letras (Literatura Comparada)

presenta

**Emilio Alberto Méndez Ríos**

**Tutor: Doctora Irene Artigas Albarelli**  
Facultad de Filosofía y Letras

México, D.F., noviembre, 2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Gustavo Ríos Szalay,*  
in memoriam

Music, ho–music, such as charmeth sleep.  
WILLIAM SHAKESPEARE

el alma... traspasa el aire todo  
hasta llegar a la más alta esfera,  
y oye allí otro modo  
de no percedra  
música, que es de todas la primera.  
FRAY LUIS DE LEÓN

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>I. El soneto y sus funciones poéticas .....</b>	<b>11</b>
<b>I.1 Función de la forma poética soneto y sus antecedentes.....</b>	<b>11</b>
<b>I.2 Incorporación del soneto al texto dramático.....</b>	<b>17</b>
<b>I.3 Consideraciones sobre el soneto y el espacio teatral.....</b>	<b>23</b>
<b>I.4 Modalidades del soneto en escena: conciencia o espontaneidad ilusoria.....</b>	<b>29</b>
I.4.1 Sonetizar en escena con conciencia de la forma .....	30
I.4.2 Sonetizar en escena con ilusoria inconsciencia de la forma.....	37
<b>II. El soneto en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón.....</b>	<b>49</b>
II.1 Los favores del mundo .....	52
II.2 El semejante a sí mismo .....	58
II.3 Mudarse por mejorarse .....	62
II.4 Las paredes oyen .....	66
II.5 La prueba de las promesas.....	71
II.6 La amistad castigada.....	75
II.7 El dueño de las estrellas.....	78
<b>III. El soneto en el teatro de Shakespeare.....</b>	<b>84</b>
III.1 Love's Labour's Lost .....	86
III.2 Romeo and Juliet.....	98
III.3 Much Ado About Nothing.....	104
III.4 Henry V.....	108
III.5 Troilus and Cressida.....	111
III.6 All's Well That Ends Well .....	115
<b>IV. El soneto en escena: Funciones del soneto en el teatro de la modernidad temprana.....</b>	<b>125</b>
IV.1 El soneto en voz alta: parlamentos.....	125
IV.2 El soneto en el cuerpo: el personaje.....	133
IV.3 El soneto en acción: la trama .....	152
IV.4 El soneto en el espacio y la materialidad del soneto .....	162
IV.5 El soneto y el espectáculo: la imagen teatral .....	169
<b>Conclusiones .....</b>	<b>186</b>
<b>Apéndice: traducciones de los sonetos de Shakespeare al español .....</b>	<b>195</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>201</b>

## Introducción

Empieza la función. La luz de un vivo sol deslumbra al espíritu de Ramón López Velarde. Sus restos mortales acaban de ser trasladados a un sitio donde estará rodeado de personas ilustres. Una sombra le da la bienvenida al poeta. Lo primero que llega a su oído son los versos que profiere esta presencia:

¡Ay, ay, Ramón! ¡Por fin nos acompañas!  
 Llégate a mí. Te mostraré el camino  
 deste oscuro lugar de alto destino  
 que pueblan héroes, genios, telarañas...  
 ¡Pudiera recibirte con champañas,  
 néctar, guirnaldas –o siquiera vino!  
*Voy a medio soneto. Desatino.*  
 Es una –¿lo recuerdas?– de mis mañas.  
 Dejarémoslo aquí. Sé bienvenido.  
 Nuestros colegas me han comisionado  
 para atenderte.

Así imaginó teatralmente Salvador Novo —poeta, dramaturgo y director de escena— el primer encuentro entre Ramón López Velarde y Alfonso Reyes en el más allá. Esta dimensión espiritual se despliega ante el espectador gracias a la obra breve titulada *Diálogo de ilustres en la rotonda* (165-166). Enfatizamos con cursivas el séptimo verso de lo que parece ser un involuntario soneto que se apodera de don Alfonso en lo que termina de manifestarse escénicamente, ante López Velarde y los espectadores del *Diálogo*. Mediante esta breve pieza teatral, el público asiste al encuentro de los espíritus de dos poetas, quizá por ello Novo decide “levantar el telón” con un soneto espontáneo. ¿Habrán otros motivos para esta decisión? ¿Qué efectos despierta la decisión en el público?

En esta tesis exploraremos uno de los primeros momentos en la historia de la literatura dramática y el teatro en que el soneto y la escena se encontraron, allá en los albores de la modernidad entre los siglos XVI y XVII. Estudiaremos, desde una perspectiva comparatista, el funcionamiento dramático y escénico de la forma poética del soneto

cuando se le incluye en el cuerpo de una obra de teatro versificada. Empezaremos la investigación a partir de la dramaturgia del novohispano vecindado en Madrid, Juan Ruiz de Alarcón, y a través de algunos dramas y comedias de William Shakespeare. Hemos separado las siete obras dramáticas de Ruiz de Alarcón que contienen sonetos y seis obras de Shakespeare en las que la forma poética aparece de manera íntegra o fragmentada. En esta tesis se examinan nueve sonetos de la dramaturgia alarconiana y quince sonetos incluidos en el teatro shakespeariano. Además examinaremos dos pasajes de siete pareados, en *Troilus and Cressida* y *All's Well That Ends Well*, que hemos denominado parlamentos asonetados, dado que encontramos afinidades en su estructura con la forma poética de la que se ocupa este trabajo.

Las preguntas fundamentales que guían esta investigación se desprenden de una experiencia escénica personal con textos clásicos: ¿Cómo puede percibirse el soneto desde la escena? ¿Tiene algún efecto consciente o inconsciente en el espectador de una obra de teatro, recibir o intentar compartir un soneto desde el escenario? ¿Qué propósitos o funciones escénicas cumple un soneto? ¿Qué revela el soneto, a través de su estructura y poder de condensación, de la estructura mayor del drama en que se incluye? Incluso se considera la opción de explorar cómo la percepción del soneto y el teatro se redefinen por el diálogo entre ambos. ¿A qué posibilidades de escenificación y expectación se abre el soneto en el teatro? ¿Cómo se transforma el soneto por la escenificación misma?

El autor de esta tesis seleccionó este tema como resultado de su participación en las actividades de la Cátedra Extraordinaria “Juan Ruiz de Alarcón” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el área “Teatro”, coordinada por José Luis Ibáñez, director y profesor con amplia experiencia en el teatro clásico. El tema comenzó a configurarse a raíz de la presentación escénica de un programa especial de textos del Siglo de Oro, diseñado

por Ibáñez, para el XXIX Siglo de Oro Drama Festival en el Chamizal, El Paso, Texas. El programa incluía el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, un fragmento de *Darlo todo y no dar nada* de Calderón de la Barca, un poema de Fray Luis de León y sonetos de Quevedo y Lope de Vega – independientes a la obra dramática de este último—. Los siete actores que integrábamos esa compañía enunciábamos los sonetos, de manera alternada, uno o dos versos por cada voz. Al final de cada función, el festival propone conversaciones entre los asistentes, los grupos y dos especialistas en literatura y en el teatro del Siglo de Oro. La doctora Susan Paun García, de la Denison University, preguntó por qué habíamos optado por fragmentar la unidad natural del soneto entre todo el reparto, cuestionamiento que ha resultado determinante para este trabajo.

A partir de entonces, surgieron las preguntas que llevaron a diferenciar la probable función dramática de esta forma respecto de su función poética. Puede considerarse que si toda línea de una obra dramática supone un funcionamiento escénico y no sólo un contenido, un soneto incrustado en esquemas polimétricos como los del teatro áureo podía cumplir una función escénica particular. En otras palabras, ante todo el repertorio de estrofas de las que puede valerse un autor para versificar su obra dramática, éste escogió el soneto por una razón. Poco después, iniciamos la búsqueda de sonetos en la obra dramática de Shakespeare, aparte del soneto dialogado del famoso primer encuentro entre Romeo y Julieta. Un caso similar en lengua española resultaba raro, es decir un soneto deliberadamente fragmentado por su autor para un propósito teatral específico. Sin embargo, en un par de obras de Lope de Vega aparecen también sonetos dialogados. La lectura de textos nos sugiere la posibilidad de que existan funciones distintas de esta forma poética, cuando se le integra a una obra dramática. ¿En inglés el espectador percibe el

cambio de ritmo y rima, al pasar de *blank verse* (verso blanco) al verso rimado y con estructura de soneto? ¿Qué efecto tiene en el espectador el cambio de ritmo?

La selección de textos de Alarcón y de Shakespeare obedece, en primer lugar, a que son casos de teatro versificado. En segundo lugar, se trata de ejemplos contemporáneos entre sí. Si bien se trata de un corpus canónico, que ofrece el respaldo de materiales críticos e históricos suficientes, por otro lado sigue siendo una vertiente que conduce a diversas posibilidades de estudio y exploración, tanto teórica y crítica como teatral. En tercer lugar, el grupo de los 26 sonetos seleccionados da cuenta de una diversidad de comportamientos de la forma poética en escena.

La investigación del funcionamiento del soneto en escena puede resultar relevante en distintos aspectos. Será útil para estudiar la estructura dramática y las potencialidades teatrales de un texto, con base en un elemento concreto: la sonetización. Consideramos la transmisión de la forma del soneto de manera vertical, es decir, no sólo a partir de su difusión cultural en Europa, sino también por su tránsito a través de distintos estratos sociales, dado que la forma se origina y empieza a circular en los círculos cortesanos y gracias al teatro llega, consciente o inconscientemente, a los oídos y sensibilidades del espectador popular que llena los teatros en comerciales en España e Inglaterra. El trabajo puede ser relevante para los estudios poéticos, los estudios teatrales e incluso para llamar la atención de los hacedores de teatro sobre diversas posibilidades de indagación escénica.

En el primer capítulo discutiremos aspectos relativos a la sonetización, como estrategia de composición poética y dramática. Sintetizaremos la historia de la forma poética así como el recorrido que siguió para incorporarse a la literatura dramática y desplegarse en el espacio teatral. En esta primera parte del trabajo presentaremos, además, dos modalidades en las que percibimos la manifestación de esta forma poética en la escena:

con conciencia de la forma o con ilusoria inconsciencia de la misma. El caso de don Alfonso Reyes, como personaje teatral del *Diálogo de ilustres en la rotonda*, es ejemplar: empieza sonetizando de manera espontánea y hacia la mitad de la argumentación y estructuración poética cobra conciencia de la forma: “Voy a medio soneto. Desatino”, confiesa. Estas modalidades y sus posibles combinaciones se discutirán en el primer capítulo, así como la tendencia a que el soneto aparezca de manera íntegra y enunciado por una sola voz, o fragmentado, acaso incompleto, y repartido polifónicamente en personajes y voces diversas, posibilidad que, como hemos señalado, propició la reflexión que se pretende compartir en esta tesis.

Hemos intentado leer los textos de Juan Ruiz de Alarcón y de William Shakespeare, que incluyen la forma poética que nos ocupa, utilizando los sonetos mismos como una especie de lupa sobre el drama. Consideramos que por los poderes de intensificación de una experiencia, distintivos de esta forma poética cuando figura en el teatro, el soneto puede revelar diversos aspectos del mundo particular que la obra despliega ante el espectador, acaso también como un telescopio. Es por ello que en los capítulos II y III comentaremos la presencia del soneto en la dramaturgia alarconiana y shakespeareana, así como la relación de la forma poética con las tensiones, fuerzas y atmósferas particulares de cada obra que la contiene.

Proponemos entonces dos lecturas paralelas: la primera que ya referimos y, en el capítulo IV, una segunda en que exploramos los comportamientos escénicos de la forma poética, al comparar las dramaturgias seleccionadas en razón de cinco elementos teatrales: la voz y el cuerpo del personaje, la acción escénica, el espacio en que se despliega la misma y el espectáculo o imagen teatral en que se agrupan estos elementos ante el público. Las

preguntas relativas a los efectos que el soneto llega a producir en el espectador son centrales en este trabajo y recorren los cuatro capítulos que lo componen.

El concepto de intermedialidad, así como las nociones paralelas de multi y transmedialidad nos permitirán explorar algunas posibilidades con las que el público puede experimentar el soneto como imagen y como realidad literaria desde la escena. Esta conceptualización, en particular la que proponen Christopher Balme, Freda Chapple y Chiel Kattenbelt, servirá como instrumental teórico para discutir posibles procesos de percepción poética y teatral que despliegan para los espectadores las obras que contienen sonetos. En el capítulo IV hemos recurrido a diversos testimonios que forman parte de la historia escénica de algunos de los textos estudiados, de montajes mexicanos en el caso del teatro de Alarcón y de producciones inglesas y norteamericanas para las obras de Shakespeare. Buscamos convalidar las proposiciones de esta tesis discutiendo algunas de las decisiones que se han tomado al momento de escenificar esta forma poética.

La investigación se enfoca en el momento en que se profesionaliza la actividad teatral en España e Inglaterra, sin embargo es probable que el soneto siga apareciendo más allá de este límite temporal, ya sea escrito expresamente para el drama o adaptado para transportarlo de las colecciones poéticas que lo recogen a los escenarios de nuestro tiempo. En *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, por ejemplo, el personaje de Orestes hace su primera aparición con un parlamento en esta forma, caracterizado por el propio autor como un “easi-soneto”. Por otro lado, en 1999, la dramaturga norteamericana Margaret Edson incorporó el soneto sagrado de John Donne “Death Be Not Proud” en su drama *W;t* como centro de gravedad, tanto dramático como escénico. El trabajo propone pautas para rastrear el uso del soneto en el teatro que haya continuado produciéndose, pasada la modernidad temprana, así como los motivos probables de su caída en desuso o incluso su posterior

recuperación. Una muestra: en 1977 el director y teórico teatral norteamericano Herbert Blau montó una adaptación de los 154 sonetos de William Shakespeare titulada *Crooked Eclipses*. Además, en la primera década del siglo XXI creadores teatrales como Bob Wilson y Peter Brook produjeron espectáculos con esos mismos poemas: *Shakespeare's Sonnets* (2009) y *Love Is My Sin* (2010), respectivamente.

La aspiración del autor de esta tesis ha sido abarcar tres ámbitos: el literario, el dramático y el escénico. El soneto se ha tomado como puerta de entrada a un estudio de literatura comparada, con el propósito de contribuir a un posible comparatismo teatral. A la vez se ha intentado llamar la atención de los hacedores de teatro sobre nuevas consideraciones que podrían tomar en cuenta con el fin de revitalizar y redefinir los montajes contemporáneos de los textos estudiados.

## I. El soneto y sus funciones poéticas

### I.1 Función de la forma poética soneto y sus antecedentes

Sonetizar es una actividad que nació en voz baja y en la intimidad. Esta forma poética aspira a condensar una experiencia a lo largo de sus catorce líneas estructuralmente cohesionadas. Esta intensificación es producto del artificio y el cálculo. El soneto se volvió cautivo primero de la página manuscrita; después, de la impresa. Sin embargo, acaso el primer sonetista musitaba las sílabas y versos que labraba. ¿Entre susurros digitaba sus silábicas cuentas o es posible que el cálculo y su consiguiente hallazgo se hayan mantenido en silencio? ¿La rima que hace de ésta una forma cerrada pudo explorarse solamente con los ojos del poeta? ¿Puede ser silenciosa una revelación rítmica como la que logró poner en pie la arquitectura del primer *sonetto*, al tiempo que se alzaban en Europa las primeras catedrales góticas? ¿Si el nombre de esta forma nacida en Italia es diminutivo de *suono* —sonido— no está contenida en su etimología misma su sonoridad causal?

La imaginación de los poetas se ha detenido a examinar, en ocasiones diversas, aquel momento en que el primer soneto vio la luz. Jorge Luis Borges sonetiza el nacimiento del soneto en “Un poeta del siglo XIII”, del libro *El otro, el mismo* de 1964:

Vuelve a mirar los arduos borradores  
de aquel primer soneto innominado,  
la página arbitraria en que ha mezclado  
tercetos y cuartetos pecadores.  
Lima con lenta pluma sus rigores  
y se detiene. Acaso le ha llegado  
del porvenir y de su horror sagrado  
un rumor de remotos ruiseñores.  
¿Habrás sentido que no estaba solo  
y que el arcano, el increíble Apolo  
le había revelado un arquetipo,  
un ávido cristal que apresaría  
cuanto la noche cierra o abre el día:  
Dédalo, laberinto, enigma, Edipo? (Borges 255)

Borges imagina un personaje —el primer sonetista— acaso silencioso, solitario en apariencia, pero acaso acompañado del misterio vuelto sonido: “un rumor de remotos ruiseñores”. ¿Cuál ha sido la dificultad, el conflicto, que el poeta del *duecento* enfrentó y al parecer superó con sus “arduos borradores”? La revelación del poeta se vuelve página escrita en la que, a partir de ese momento, será posible apresar la experiencia humana y sus enigmas. El soneto concluye con el nombre “Edipo”, invocando el mito, pero es posible también que resuene, por antonomasia, con el drama.

En escena un soneto escapa de “la página arbitraria” y se vuelve voz, cuerpo, espacio y situación. Dejando atrás la misteriosa y relativa soledad en que fue creado, el soneto en escena se vuelve experiencia colectiva, de modo distinto al de los círculos cortesanos que lo acogieron, como veremos más adelante. Además, el artificio y el cálculo que sostienen al soneto deben dialogar con la ilusión de la primera vez<sup>1</sup>, con la relativa espontaneidad que rige a los personajes dramáticos —incluso cuando se trate de personajes versificados—, especialmente cuando se vuelve vehículo para que manifiesten su pensamiento o su carácter y no sólo cuando el soneto es un “objeto” escénico que circula por la escena a manera de “papel” o “carta”. Cuando esta forma poética aparece en una obra de teatro se circunscribe, con su propio conflicto, al drama en que ha sido incluida. ¿El “ávido cristal” del soneto qué apresa de la obra en que se inserta? ¿Qué revela de las fuerzas que ha puesto en conflicto el drama que lo aloja? ¿Qué lo distingue de otros recursos de versificación con los que contaban los autores dramáticos que empezaron a emplearlo? ¿Cómo funciona escénicamente esta forma poética imaginada, inicialmente, como experiencia íntima?

---

<sup>1</sup> Nos referimos a la sensación que tiene el público de una obra, en la sala teatral o como espectador virtual del texto dramático leído, de que los sucesos que presencia suceden por primera vez ante él, sin que los personajes tengan conciencia de aspectos compositivos del drama o de un proceso de ensayos para levantar una producción teatral.

El soneto es una manifestación del pensamiento de la modernidad temprana<sup>2</sup> así como un producto del cristianismo. “Modernidad es conciencia”, nos dice Octavio Paz en *El arco y la lira*, “Y conciencia ambigua: negación y nostalgia, prosa y lirismo” (97). Diana E. Henderson señala que el soneto nace cuando los poetas eran:

political ‘subjects’ to princes, when emotions were perceived as external forces pressuring internal spirits and when earthly experience was deemed subject to heavenly will; the sonnet allowed poets a fourteen line space in which they could at least articulate, if not exert, their own wills. (46)

Para el tiempo en que Dante y Petrarca “pursued their lady loves in sequences of exquisite sonnets, they launched a poetic movement that quickly came to signify modernity” (Henderson 47). La moderna conciencia ambigua que distingue Paz, para Henderson es “the self-consciousness of a lover aware of the gap between his actions and his wishes, and the paradox of fleshly sensibility confronting metaphysical yearning” (47). El soneto, primera forma lírica posterior a la caída del Imperio Romano, se origina para describir al “yo” en conflicto, para explorar la conciencia que se tiene de uno mismo, para el diálogo intrasubjetivo. Los problemas emocionales, en particular los amorosos, pueden resolverse, al menos provisionalmente, a través de la lógica de esta forma poética introspectiva. Así lo expuso Paul Oppenheimer en *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the*

---

<sup>2</sup> Este término se ofrece como opción en español a *early modern*, concepto de la crítica anglófona. De acuerdo con Aníbal Quijano, la historia de la modernidad misma da inicio con el violento encuentro entre Europa y América a fines del siglo XV. A partir de entonces, ambos mundos atravesaron una reconstitución radical de su imagen del universo. Lo que era importante en ese momento era reconocer lo imperativo de estudiar, explicar, dudar, discutir e investigar todo aquello que existe y sucede en el universo, así como modificar, en consecuencia, ideas, imágenes y experiencias; es decir reconstituir las relaciones entre los seres humanos y el universo y sus relaciones con ellos mismos. (141). La noción *early modern* se ha empleado profusamente en los estudios shakespearianos, y empieza a figurar en estudios hispanistas como señala Alison Weber en su artículo “*Golden Age or Early Modern: What’s in a Name?*”. Weber observa: —A few hispanists have failed to notice, *Early Modern Spain* is more often appearing as an alternative term for what we used to call the *Spanish Golden Age*”. Para ella “early modern is deemed an appropriate rubric for studies of poetry and drama” (225). Propone no abandonar la noción de Siglo de Oro (Golden Age), por completo pero considera que “when the object of study requires attention to popular as well as elite cultural expressions, to the production of literature in its social and material contexts, or to the mentalities of the *longue durée* or hints at responses to the uncertainties that portend secularization, *early modern* is a more appropriate designation” (230).

*Invention of the Sonnet*, para quien la modernidad da inicio con la invención del soneto en la Italia del siglo XIII por el *notaro* Giacomo da Lentino<sup>3</sup>. Oppenheimer es uno de los principales defensores del carácter silencioso del soneto, dado que es pensado para la introspección (3). No obstante que el soneto manifiesta con palabras las contradicciones del hombre con conciencia de sí, las proyecta en un más allá de uno mismo: el soneto solía intercambiarse, ponerse en circulación para discutir con el otro la naturaleza y la experiencia del deseo, por lo que hay quienes observan que la forma “also brought together love and it’s public performance, making the sonnet a form at once expressive, imitative and performative” (Cousins 1).

La historia de la difusión del soneto por Europa se encuentra notablemente estudiada. Existe un relevante corpus histórico y crítico sobre la forma y tradición del soneto en la cultura occidental; sin embargo, la atención a su presencia en obras dramáticas resulta, comparativamente, menor. Tanto la lengua española como la inglesa cuentan con sendas historias de la asimilación y transformación del soneto italiano<sup>4</sup>.

Para los propósitos de esta investigación conviene señalar cómo la actividad diplomática en la Europa de la modernidad incipiente propició la difusión del soneto hacia las lenguas que nos ocupan. El movimiento de esta forma, desde Italia hacia otras regiones,

---

<sup>3</sup> Cuando Oppenheimer discute la estructura dialéctica del soneto, a propósito del soneto XI de Da Lentino, la describe como: “the fact, treated as an obvious feature of all important sonnets since Giacomo by all critics who have written about the form, that the problem in love presented in the octave is resolved in some fashion in the sestet. The poem is argumentative in nature, and this within its single stanza: in the octave we learn of the love-persona’s [... or the persona who actually suffers the pains of unrequited love] difficulty... and in the sestet we, along with the love-persona, find the solution” (183) En el caso del soneto que examina, la dificultad estriba en que “he cannot conceal the *malatia* which results from his devotion to a lady who will have nothing to do with him and who has the power to kill him with her indifference” (183). En consecuencia la solución que se configura en el sexteto radica en que “the love-persona” o, como añade Oppenheimer “(one is tempted to say the poet)”, acepta su propia humanidad, su naturaleza apasionada y afectuosa y, al hacerlo, esta figura o voz poética recupera su capacidad de vivir entre la gente y de vivir a plenitud (183). Para Oppenheimer, puede parecer que el problema amoroso tiene una solución inmediata una vez que toma forma de soneto, pues es la forma del poema la que resolverá el conflicto (184).

<sup>4</sup> Como ejemplo ofrecemos *El soneto en la poesía hispánica* de Bernardo Gicovate y *The Development of the Sonnet* de Michael Spiller. Ambos textos revisan, mínimamente, casos en los que poetas como Lope de Vega, Calderón de la Barca o Shakespeare emplearon dicha forma en su teatro en referencia o comparación con su producción lírica independiente.

da inicio con la traducción que de ella se hace en español, inglés o francés<sup>5</sup>. Juan Boscán de Almogáver y Thomas Wyatt, los poetas que introdujeron el soneto en las cortes del emperador Carlos V y del rey Enrique VIII, respectivamente, se distinguen por su quehacer literario y su movilidad en el ámbito diplomático, pues ambos sirvieron como embajadores de sus soberanos en cortes de Italia en el primer tercio del siglo XVI<sup>6</sup>. Cabe especular que Boscán y Wyatt hayan conocido la forma del soneto no sólo por sus propios ojos sino también como escuchas de cortesanos italianos. Acaso la lectura en voz alta se acompañaba de gesto, movimiento o música, como han señalado diversos investigadores<sup>7</sup>, dándole a la difusión del soneto un tinte teatral si bien no era la escena su destino o fin inmediato<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> This triple and well-nigh simultaneous invasion of the great royal courts of Europe signals not only the pre-eminence of Italian poetry as the source of *gravità* and *dolcezza*, forcefully urged by... the need of the members of these courts to express themselves in a recognized form of eloquence... Italy had issued indubitably acceptable funds of wit and eloquence... (Spiller 84-85)

<sup>6</sup> Respecto a la introducción de la forma, de manera simultánea, en las cortes de Inglaterra, España y Francia, Spiller comenta: "The sonnet enters Britain and France, and re-enters Spain, at the same time. At the court of Francis I of France, the poet Mellin de Saint-Gelais (1487-1558) and his friend Clément Marot (1492-1549) were spreading the knowledge of Petrarch and of later Italian poetry, and the first French sonnet was published in 1539, having been written in 1529. At the court of Emperor Charles V of Spain the poet Juan Boscán (1493?-1542) reintroduced the sonnet under Italian influence some time after 1526 (it having lapsed after the première of the Marqués de Santillana). Wyatt himself, who may on his diplomatic missions abroad have met Saint-Gelais, Marot and Boscán, probably began writing sonnets after his visit to Italy in 1527" (84).

<sup>7</sup> José Emilio Burucúa en *Corderos y elefantes: la sacralidad y la risa en la modernidad clásica (siglos XV-XVII)* confirma la práctica de la lectura en voz alta en la Italia renacentista. Ha señalado: "Los lazos múltiples que unen (en la Italia del Renacimiento) las prácticas de la oralidad y la escritura literaria". Burucúa percibe dos manifestaciones de estos lazos. Por un lado "textos de diversión que se presentan como transcripciones de palabras vivas, traslados de chistes, canciones, tertulias" y que por lo tanto conservan en su composición y estilo "indicios de oralidad". En segundo lugar, repara en la oralidad vuelta lectura en voz alta, recitación o canto que "constituye una modalidad de la publicación y transmisión de muchos géneros y obras renacentistas como las comedias, *novelle* y poemas". Margit Frenk ha examinado la misma práctica y observa que en la Edad Media española "esa otra cultura, escrita, que floreció en ámbitos más restringidos —medios clericales y conventuales, cortes y palacios, ciudades—, tenía en común con la de la tradición oral un factor muy importante: la publicación de sus productos literarios adoptaba las más veces modalidades orales" (20).

<sup>8</sup> Paul Oppenheimer encuentra incluso que Giacomo da Lentino compone los primeros sonetos en una época en que la poesía amorosa de las cortes provenzales tenía un carácter teatral, pues los poetas cortesanos presentaban sus obras en público "composed in lengthy strophes, or stanzas, with complex meters and rhyme schemes, and intended to be sung, usually by the poet-composer-musician himself, it was a poetry of the noble classes... Their poetry... was clearly meant for public entertainment before a highly sophisticated group" (4). Posteriormente añade:

Courtly love poetry presents, often brilliantly, a splendid vacuity. Actual people nearly never wander through it. If a name is mentioned, it is clearly a stock name... not that of the true lover, who might be sitting in at a performance, and whose embarrassment, considering the delicacy of the situation, was to be avoided at all costs. The poet-singer himself was scarcely more fleshed out in his own work. (5)

Cuando el pensamiento se sonetiza queda articulado en la estructura propia de esta forma poética. El soneto italiano conjuntó el deseo y la música —gallardo marido de la sonata”, lo llama Salvador Novo (—Nota IX”)— con la exposición y discusión de un caso en términos legales —pues nace en un ambiente legal y de la mano de un abogado— a través del giro o la *volta*, que le permite al soneto establecer más de un punto de vista, cambiar de opinión o persuadir a un interlocutor (Cousins 1). Según Oppenheimer, Giacomo da Lentino y posteriormente Dante contribuyeron a la creación de modernos estilos de pensamiento (vii). Los patrones de rima y la agrupación de los versos de un soneto contribuyen a la progresión de los hilos del pensar<sup>9</sup>. En el siguiente trabajo encontraremos algunos casos en los que la estructura del poema está sujeta a variaciones formales, por lo que consideramos necesario presentar las proposiciones de Michael R.G. Spiller sobre la estructura del soneto:

... there is by custom a basic or simple sonnet, of which the others are variations: it has proportion, being in eight and six, and extension, being in ten or eleven-syllable lines, and duration, having fourteen of them. Any poem which infringes one of these parameters will remind us of a sonnet quite closely; a poem which infringes two will be more difficult to accommodate, but we will probably try to establish some procedure to account for the deformation; and a poem which infringes all three will not be recognizable as a sonnet at all, and we will regard it as something else unless there is contextual pressure... (3)

En esencia, este trabajo se enfrenta con dos estructuras de sonetos: la italiana y la shakespeareana<sup>10</sup>. La primera, también considerada petrarquista, consiste de una estrofa de

---

<sup>9</sup> El artículo relativo a “Sonnet” en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, referente al patrón italiano original, dice: “a two-part division of thought is invited, and that the octave offers an admirably unified pattern and leads to the volta or ‘turn’ of thought in the more varied sestet... Normally, too, a definite pause is made in thought development at the end of the eighth verse, serving to increase the independent unity of an octave that has already progressed with the greatest economy of rhyme sounds. Certainly it would be difficult to conceive a more artistically compact and phonologically effective pattern” (781). Esta es la estructura básica del soneto en español. En inglés, por otro lado, el soneto spenseriano, el modelo que debemos a Edmund Spenser, y el shakespeareano invitan a la división del pensamiento en tres cuartetos y un pareado final “and even though such arbitrary divisions are frequently ignored by the poet, the more open rhyme schemes tend to impress the fourfold structure on the reader’s ear and to suggest a stepped progression toward the closing couplet” (781).

<sup>10</sup> —...so called because Shakespeare was its greatest practitioner” (Hirsch 49).

ocho versos u octava con un patrón de rima *abba abba* y de una estrofa de seis versos o sexteto que, en principio, tienen un esquema de rima *cdecde*, pero que está abierto a otras variantes. En español se trata de versos endecasílabos. Esta es la estructura presente en las obras de Juan Ruiz de Alarcón. La segunda distribución que discutiremos es la que configura el soneto shakespeariano<sup>11</sup>, compuesto, en general de catorce pentámetros yámbicos, que en ocasiones se agrupan en tres cuartetos y un pareado final que suelen rimar de la siguiente manera: *abab, cdcd, efef, gg*. En el caso del teatro de Shakespeare será de interés contrastar cómo se modifica dicha estructura en obras como *Love's Labour's Lost*, *All's Well That Ends Well* o, como proponemos en esta tesis, en *Troilus and Cressida*.

## I.2 Incorporación del soneto al texto dramático

El soneto, invención italiana, empieza a introducirse en la lengua española y en la inglesa durante el primer tercio del siglo XVI. Alrededor de cincuenta años más tarde, esta forma ya figura en la literatura dramática en ambos idiomas. Resulta escasa si se le busca en el corpus acumulado de veinticinco siglos de literatura dramática occidental. El soneto aparece en el teatro durante la época en que la forma versificada dominó la escena. Es un

---

<sup>11</sup> Sus antecesores sonetistas fueron Sir Thomas Wyatt, Henry Howard, Conde de Surrey y Edmund Spenser. El primero tomó prestada la octava petrarquista para la lengua inglesa, “and was reverent with its music... But he broke the sestet, revising the Italian form. Instead of the usual answering six lines, he chose to work with four lines and a couplet” (Hirsch 77-78). Surrey desmanteló tanto la octava como el sexteto petrarquista, en busca de un patrón que congeniara mejor con “the comparatively rhyme-poor English language” (“Sonnet” 783). El Conde de Surrey, dotó al soneto, en lengua inglesa, de un “native model”, al transformar la agrupación de ocho líneas en cuartetos separados (Hirsch 78), lo que dio como resultado el patrón: *abab cdcd efef gg* que es el usado por Shakespeare. Hay quienes también consideran a éste el modelo del “Elizabethan sonnet” (Steele 332). Como referencia sobre la potencia teatral de la forma consignaremos, también, una tercera estructura del poema en inglés, en la modernidad temprana, articulada por Edmund Spenser, quien influido por modelos franceses, desarrolló una forma entreverada con la rigidez del patrón italiano y la flexibilidad del inglés: *abab bcbc cdcd ee* (“Sonnet” 783). Desde un punto de vista teatral importa señalar que en paralelo a la asimilación de la forma soneto al texto dramático, de la que nos ocuparemos en la producción de Shakespeare, de acuerdo con Edward Hirsch y Eavan Boland, Spenser “created a sonnet drama, *Amoretti* (1595), that is one of the most sustained lyric performances of sixteenth-century poetry” (78).

periodo de más de dos mil años en el que, según señala George Steiner en *The Death of Tragedy*, “the notion of verse was nearly inseparable from that of tragic drama” (238). En el tiempo de Juan Ruiz de Alarcón y William Shakespeare, la comedia también se construye frecuentemente en verso en sus respectivas lenguas. En la literatura dramática producida en Italia en el siglo XVI –la *commedia erudita*, grave u *osservata*, es decir en observancia de las normas dramáticas latinas- la presencia del soneto resulta esquivada. A la luz de esta aparente escasez podemos apreciar cómo la sociedad italiana distingue entre la espontaneidad y ambulantaje de la *commedia dell’arte* y el cálculo que se exige de las manifestaciones cortesanas<sup>12</sup>. Corneille y Racine encumbran el verso alejandrino para la tragedia en francés<sup>13</sup>, cuya densidad parece no dar cabida al soneto<sup>14</sup>. Molière recurrirá tanto al verso como a la prosa para sus comedias, en tres de las cuales figura esta forma<sup>15</sup>. Los edificios verbales del teatro en español y en inglés, con su experimentación y aliento poético, le darán cabida al soneto en sus textos dramáticos.

Varios autores de España e Inglaterra en los siglos XVI y XVII ejercían por igual su quehacer dramático y poético. “The combination of poems and plays within a single career

<sup>12</sup> También podemos notar las relaciones entre la forma poética y el quehacer teatral que se manifiestan fuera de la escena, gracias a los señalamientos de Mirella Schino en *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*. Por ejemplo, en un “sonetto d’occasione” titulado “Il lode alla Signora Bella d’Asia” Torcuato Tasso alabó a la actriz Isabella Andreini: Bella d’Asia es el anagrama de “Isabella d. A” (59). Andreini, a su vez, publicó sus *Rime* en 1601 y en este volumen expuso, en un soneto introductorio, el paralelo que encontraba entre la profesión de la poesía y la profesión teatral, reproducimos a continuación el primer cuarteto:

—S’alcun fia mai, che i versi miel negletti  
 legga, non creda a questi finti ardori,  
 che ne le scene immaginati amori  
 usa a trattar con non leali affetti”. (Schino 82)

<sup>13</sup> Sin embargo, existen sonetos relacionados con la primera representación de *Phèdre* de Racine. El poema no formó parte del texto dramático, pero a la mañana siguiente del estreno empezó a circular un soneto que atacaba vigorosamente a la tragedia. Reproducimos el primer cuarteto:

—Dans un fauteuil doré, Phèdre, tremblante et blême,  
 Dit des vers où d’abord personne n’entend rien.  
 La nourrice lui fit un sermon fort chrétien  
 Contre l’affreux dessein d’attenter à soi-même” (Giavarini 32)

<sup>14</sup> En francés, cuando el tema del soneto es grave o serio se emplean versos alejandrinos, para otros temas pueden emplearse versos de diez sílabas o incluso de ocho o siete (“Sonnet” 782).

<sup>15</sup> Hay sonetos en *Le Misanthrope*, *Les Femmes Savantes* y *La Comtesse d’Escarbagnas* que comentaremos más adelante.

is fundamentally a sixteenth-century phenomenon”, considera Patrick Cheney, “so much so that we might claim it as a historic legacy of the ‘Renaissance’” (162). Tanto Lope de Vega como Shakespeare cuentan con obra poética publicada de manera independiente a su producción teatral<sup>16</sup> y de hecho ambos produjeron significativas colecciones de sonetos. Obras tan representativas del canon de la literatura dramática universal como *Fuenteovejuna* y *Romeo and Juliet* tienen sonetos en el tejido del texto. Parece escasa la presencia de esta forma poética en la dramaturgia de autores contemporáneos a Shakespeare<sup>17</sup> – como en el caso de Thomas Kyd, Christopher Marlowe y Ben Jonson afiliados al verso blanco que intentó desterrar a la rima del teatro inglés de la última parte del siglo XVI<sup>18</sup>–, en el ámbito hispánico resulta notorio el uso de sonetos con finalidades

---

<sup>16</sup> En su texto “Shakespeare’s Literary Career and Narrative Poetry”, Patrick Cheney suma las referencias de Marguerite de Navarre, en Francia y de Torcuato Tasso en Italia, como ejemplos de autores que combinan la escritura de obras teatrales y poemas en una misma carrera (162).

<sup>17</sup> Hacemos notar, sin embargo, el caso del londinense Thomas Watson, contemporáneo y amigo de Christopher Marlowe quien estudió en Oxford y abandonó la institución a los trece o catorce años para viajar al continente, según refiere Stephen Greenblatt “to utter words of diverse sound” (*apud Will* 200). Watson regresó a Londres, estudió leyes, como Juan Ruiz de Alarcón y como el novohispano pronto empezó a figurar en la escena literaria. En ella, nos refiere el autor de *Will in the World*, pronto destacó como una de las presencias más eruditas, publicó a los 24 años una traducción, al latín, de la *Antígona* de Sófocles, compuso poesía original en la misma lengua, tradujo a Petrarca y Tasso a hexámetros latinos y experimentó, nos dice Greenblatt, “in English for the first time since Wyatt and Surrey with the fashionable Continental form, the sonnet” (200). Thomas Watson también escribió teatro y Francis Meres lo consideraba, junto con George Peele, Christopher Marlowe y el propio Shakespeare, como “the best for tragedy”, a fines de la década de 1590 (Greenblatt 201). Aunque ninguna de sus obras dramáticas sobrevive, podemos especular que por su perfil de erudito, su afán explorador y su ambición literaria habría llegado a experimentar con la forma del soneto en su literatura dramática. John Skelton y George Gascoigne son considerados por Patrick Cheney como dos precursores de Shakespeare por ser autores que combinaron la escritura dramática y la de poesía (162).

<sup>18</sup> La presencia de rima es otro rasgo que enmarca la incorporación del soneto a los textos dramáticos del periodo. “Until late in the sixteenth century, a play without rhyme would have seemed very odd to an English audience”, señala George T. Wright (96). En inglés se arraigó el uso del verso blanco (*blank verse*) para el teatro, gracias a los experimentos de Thomas Kyd y Christopher Marlowe “who first loosened the rigidities of dramatic blank verse” (Wright 98). Sir Philip Sidney en *The Defense of Poesy* percibió que “blank verse is particularly well suited to the natural rhythms of English speech... and linguists have confirmed the perception” (McDonald 51). Para Wright “the spectator’s relatively frivolous delight in rhyme was replaced by the more austere pleasures of meter” (97). Esta parece razón suficiente para que la presencia del soneto en el teatro inglés contemporáneo a Shakespeare sea mínima o prácticamente nula. Sin embargo, el autor de *Romeo and Juliet* recurre a la rima en diversas ocasiones y según la edición de Alfred Harbage para *The Complete Pelican Shakespeare, A Midsummer’s Night’s Dream* y *Love’s Labours Lost* son las obras con mayor porcentaje de rima, con respecto al verso blanco y la prosa, en el corpus shakespeariano, con un 45.5% y 43.1% de líneas rimadas, respectivamente (McDonald 77). Russ McDonald observa que el uso de poesía rimada disminuye conforme Shakespeare madura artísticamente. El caso excepcional de *A Midsummer*

dramáticas por parte de autores como Cervantes, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Calderón de la Barca<sup>19</sup>. Al incorporar el vehículo lírico del soneto en su obra dramática, estos autores combinaron la sonetística y el teatro, dos prácticas culturales institucionalizadas<sup>20</sup>, a la vez, por la tradición y la exploración en el periodo señalado.

Incluir un soneto en una obra dramática es valerse de un recurso de la tradición y demostrar que se cuenta con la elocuencia esperada de un poeta de la cultura renacentista; además este impulso implica la voluntad de explorar una forma de expresión lingüística, propia de una página bidimensional, articulándola con la dinámica tridimensional del cuerpo en acción sobre la escena. Shakespeare se vale de la herencia artística que recibe de poetas isabelinos como Edmund Spenser o Philip Sidney que escribieron sendas colecciones de sonetos: los *Amoretti* o *Astrophel and Stella*. Existen trabajos sobre la influencia de *Astrophel* en la retórica y el comportamiento de Romeo, por ejemplo (Gibbons 43-52; Weis 19, 327). Lope de Vega y sus contemporáneos heredan de Boscán y Garcilaso de la Vega las posibilidades de sonetizar. En *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfè*, considerada la comedia más temprana del Fénix de los Ingenios que ha llegado a nuestros días, Lope incluye un soneto — forma en la que Garcilaso demostró sus

---

*Night's Dream* puede obedecer, según McDonald a dos causas posibles: —ifst, to the unreal, artificial, dreamlike quality which Shakespeare is striving, and second, to the fact that one of the main subjects of [the play] is poetry itself—verse as a product of imagination” (51). Si bien la obra sobre los juegos de las hadas en el mundo de los hombres no incluye sonetos, cuando el bardo sonetiza en sus obras dramáticas motiva esa convivencia entre verso blanco y rima que, de entrada, produce un contraste auditivo en sus espectadores. En el teatro castellano, la rima, sea consonante o asonante, suele predominar en la estructura versificada de las obras por lo que el contraste en el oído del público puede resultar menos intenso cuando el público recibe un soneto en su oído.

<sup>19</sup> Lucile K. Delano da cuenta en su artículo “The Sonnet in the Golden Age Drama of Spain” que, desde mediados del siglo XVI, autores como Juan de la Cueva, Miguel Sánchez, Carlos Boil Vives de Canesma, Mexia de la Cerda y Gaspar de Ávila incorporan sonetos en sus obras dramáticas.

<sup>20</sup> Patrick Cheney observa: “The simultaneous emergence of both a print culture and a theater culture no doubt undergirded the authorship of the new English and European poet-playwright. While print had been invented in the fifteenth century, it became a veritable institution in England only late in the sixteenth. Similarly, the first commercial theaters were built in the 1570’s” (162). En España la revolución técnica de la imprenta fue presidida por los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, quienes se valían de ella para transmitir fragmentos de su presencia real (Fernández-Armesto 124). En España los primeros teatros comerciales, o corrales de comedias, florecen casi al mismo tiempo que en Londres: en 1574 se inaugura el Corral de las Ataranzas en Sevilla, en 1579 el de la Cruz en Madrid y en 1582 el del Príncipe en la misma ciudad (McKendrick 178).

hazañas poéticas— en un drama sobre las hazañas militares, en defensa del cristianismo, del campeón y poeta.

Tanto en Inglaterra como en España los poetas dramaturgos experimentan con una forma ya muy probada y la renuevan, en su obra lírica y de manera peculiar en su obra dramática. Se puede considerar que Ruiz de Alarcón, Cervantes o el propio Shakespeare sólo participan de una práctica relativamente común para los poetas de su tiempo; sin embargo también resultan notables y dignas de estudio las licencias que se toman en escena con la forma del soneto y la manera en que éstas resignifican tanto al poema como a las obras en las que se incluye: corporeizando a la voz poética, así como a su potencial interlocutor o destinatario; fragmentando por medio del diálogo una forma que, a pesar de sus propias contradicciones, aspira a la unidad; o incluso permitiendo que se manifieste, en el aquí y el ahora escénicos, un motivo socorrido por el soneto, como la figura de la esquiva dama petrarquista que, en escena tiene el derecho de explicar por qué debe mostrarse o fingirse desdeñosa e incluso quejarse de esta condición<sup>21</sup>.

En el teatro español del Siglo de Oro así como en el teatro inglés de la época de Shakespeare, el soneto convive con diversas formas métricas. El teatro español de los siglos XVI y XVII es polimétrico, se vale de versos de distintas medidas silábicas para estructurarse. En sus textos conviven los octosílabos con los endecasílabos, los hexasílabos con los alejandrinos y, por tanto, se presenta una diversidad de estrofas: redondillas, octavas o décimas, y series no estróficas como el romance o la silva – esta última es otra forma italiana asimilada al verso español. En el caso del verso shakesperiano suele hablarse de la preeminencia del pentámetro yámbico, no obstante como George T. Wright ha

---

<sup>21</sup> Como se comentará más adelante, así sucede, por ejemplo, en el parlamento de Cressida compuesto por siete pareados, que funcionan como soneto, en la escena segunda del primer acto de la obra *Troilus and Cressida* de Shakespeare. También encontramos una dinámica similar en el soneto de Leonor en *Mudarse por mejorarse* de Ruiz de Alarcón.

observado y ponderado en *Shakespeare's Metrical Art*, el autor de *Romeo and Juliet* en ocasiones se desvía de esta métrica y explora líneas cortas, de cuatro o siete sílabas, así como con líneas largas –hexámetros y heptámetros (105, 121). Por otra parte, el teatro de Shakespeare recurre con mayor frecuencia a la alternancia entre verso y prosa que el teatro español del que es contemporáneo. En el teatro del Siglo de Oro la prosa suele limitarse a breves cartas que los personajes leen en escena, por ejemplo.

La incorporación de la forma del soneto al drama del siglo XVI se puede examinar en términos multimediales por la combinación de dos medios: los propios de la página y los del escenario<sup>22</sup>. Al incorporar el vehículo lírico del soneto en la composición dramática, los dramaturgos de la modernidad temprana combinan literatura y teatro, dos prácticas culturales institucionalizadas, como señala Kattenbelt para definir multimedialidad (22). Aunque estén íntimamente vinculados, la poesía y el drama tienen sus propias especificidades genéricas e imaginativas. También pueden distinguirse en términos del

---

<sup>22</sup> El teatro puede describirse, conceptualizarse y estudiarse en términos multimediales. De acuerdo con Chiel Kattenbelt en su artículo “~~I~~ntermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships”, el concepto “~~m~~ultimediality” (“~~m~~ultimedialidad”) puede emplearse en dos niveles distintos:

at the level of sign systems (word, image, sound) and on the other hand at the level of different disciplines as distinguished as different (institutionalized) cultural action domains or practices (literature, visual arts, music, theatre, film, television, video, internet, etc). (22)

El teatro, señala Kattenbelt, es multimedial en ambos niveles. En el nivel de sistemas de signos, el teatro combina palabras, imágenes y sonidos (22). Ha existido una tendencia, en la historia escénica de *Romeo and Juliet*, a montar el primer encuentro de los enamorados en el marco de alguna secuencia dancística (Loehlin 124; Weis 173). Si es el caso y los amantes participan de alguna secuencia coreográfica, antes, durante y/o después de su encuentro, el público puede percibir entonces una imagen en movimiento y el sonido de la música que les acompaña. Además, Romeo y Julieta intercambian palabras que, en ese preciso momento, toman la forma de un soneto que inicia con el verso: “~~H~~I profane with my unworhiest hand” (I.v.92-105). En lo que concierne a situar al teatro en el nivel de diferentes medios, Kattenbelt especifica: “~~t~~he concept of multimediality refers to a combination of different media instead of different sign systems in one and the same object” (22). En consecuencia él juzga que:

only theatre can be ascribed as multimedial, for theatre is the only medium that can incorporate all other media without damaging the specificity of these media and its own specificity (Kandinsky, 1912/1923) at least as far as the materiality of the different media is concerned... film, television, video and DVD are, even as elements of a theatrical performance, still film, television, video and DVD; although the images and sound that these media provide are not only screened or played back, but also staged, and, in this capacity, not only cinematic, televisual, videographic or digital, but at the same time theatrical. (22-23)

De acuerdo con Kattenbelt el teatro puede considerarse como “~~h~~ypermedium” (“~~h~~permedio”) “~~b~~ecause of its capacity to incorporate all media” (23). En el apartado IV.5 discutiremos esta sincronía de elementos en el soneto dialogado de *Romeo and Juliet*.

espacio y el tiempo, “the two main dimensions by which we distinguish media from each other and determine their specificity” (Kattenbelt 22). El drama incorpora al soneto sin atender contra la especificidad de cada medio una condición que, para Kattenbelt, define la multimedialidad (22); sin embargo, este encuentro enriquece la manera en que se vive y recibe tanto la práctica poética como la teatral. Diana E. Henderson ha señalado la contribución de Philip Sidney en revelar el funcionamiento dramático de la forma, en su secuencia de sonetos *Astrophil and Stella*:

...he played artfully with the gaps and doubleness allowed by adopting a named persona, Astropil, who is and is not identifiable with the poet Sidney. In so doing, Sidney (and his followers) helped make the sonnet a more overtly dramatic device: less wonder, then, that it became a resource for the remarkable playwright who would both mock the courtier-poet by staging sonneteers as forsworn amateurs in *Love’s Labour’s Lost* and pay him homage by extending the theatrical possibilities for such poems in the more enduringly popular story of star-crossed courtly lovers, *Romeo and Juliet*. (49)

Dado que la intensificación de una experiencia, que es natural del soneto, se comparte con los espectadores a través de esta forma vuelta parlamento teatral a la que dan voz los personajes en escena, podemos discutir también la manera en que el soneto manifiesta patrones de percepción poética en el teatro.

### **I.3 Consideraciones sobre el soneto y el espacio teatral**

El soneto y la escena tienen afinidades en la manera en que sus dinámicas internas generan “espacios virtuales” a partir del espacio físico, sea este textual o escénico<sup>23</sup>. Ambos

---

<sup>23</sup> La bibliografía que explora y define los espacios virtuales creados por formas artísticas es extremadamente vasta. En este punto optamos por presentar la consideración de Susanne Langer en *Feeling and Form*, en tanto sugiere una duplicidad espacial con peculiares tensiones expresivas, entre lo físico (la forma) y lo emotivo (la sensación o incluso el sentimiento). Respecto a la arquitectura escribe: “The place which a house occupies on the face of the earth –that is to say, its location in actual space– remains the same place if the house burns up or is wrecked and removed. But the place created by the architect is an illusion, begotten by the visible expression of a feeling, sometimes called an ‘atmosphere.’ This kind of place disappears if the house is

tienen límites definidos y preestablecidos: los catorce versos del soneto y el ordenamiento interno de sus masas versificadas en la bidimensionalidad textual<sup>24</sup> o el límite entre el espacio de los espectadores y el espacio escénico y, como parte de este último, los límites entre la escena y las zonas en que aguardan los actores su entrada al escenario; así como

---

destroyed, or changes radically if the building undergoes any violent alteration” (99). Este espacio virtual o atmósfera emocional, en la escena como en el soneto, se configura a través de elementos —léxicos, sintácticos y retóricos en el caso del poema; de composición, equilibrio o secuenciación en el caso del escenario— que cumplen justamente la función de crear esa atmósfera. Si el actor habla y se mueve con sigilo y lentitud su espacio se vuelve amenazante, sin necesidad de alteraciones en la escenografía o la iluminación. La selección de campos semánticos y recursos retóricos así como la alteración sintáctica del hipérbaton y la manera en que se caracteriza la voz poética del soneto (usualmente el —*g*”) generan los espacios virtuales en los sonetos al interior de sus catorce versos. La circunstancia, incluso el ambiente y el sitio, desde donde se observa la experiencia amorosa figura de manera contrastada en dos sonetos de Quevedo. El amor terrenal, con sus contradicciones, se intenta describir y configura en “Definiendo el amor”, por la insistente antítesis barroca y por la selección de experiencias familiares y terrenas:

Es hielo abrasador, es fuego helado  
es herida que duele y no se siente,  
es un soñado bien, un mal presente,  
es un breve descanso muy cansado.  
(...) un andar solitario entre la gente,  
(...) Es una libertad encarcelada  
que dura hasta el postrero parasismo...

Se genera un espacio potencial que será ocupado por el lector. Esta noción de espacio permite presentar una experiencia en términos corporales y sensibles y no sólo en términos racionales o que apelen al entendimiento. Es posible comparar esta percepción terrenal con la atmósfera metafísica del “Amor constante más allá de la muerte” del mismo poeta, en la que la corporalidad da paso a otra manera de percibir el espacio, incluso a otro plano de percepción, absolutamente liberado de la prisión del cuerpo pero aún así contenido en los límites de dos cuartetos y los dos tercetos siguientes:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,  
su cuerpo dejarán, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido:  
polvo serán, mas polvo enamorado.

<sup>24</sup> En el soneto en español, tan cercano de su original italiano, estas masas se ordenan en dos bloques de cuatro versos que generan una octava y dos bloques de tres versos que generan un sexteto con patrones de rima relativamente diversos (ABBAABBA o ABABABAB, para los cuartetos o CDECDE, CDEDCE o CDCDCD para los tercetos). En el soneto en inglés, particularmente en el shakespeareano, el ordenamiento lógico es en tres masas de cuatro versos con un remate de dos versos pareados (4+4+4+2) con un patrón de rima (*abab/cdcd/efef/gg*). Steele nota: “The most satisfying sonnets make economical use of each of the form’s sub-divisions. To produce a fine sonnet, the poet should make each part contribute to the overall development. This is true wheter the poet divides the sonnet, in the Italian fashion, into an octave and sestet, or arranges it, in the English manner into three quatrains and a concluding couplet...” (197). Para este autor “the Italian sonnet is more exigent than that of the English sonnet, the Italian structure perhaps has greater musical complexities and encourages more energetic development” (Steele 198).

también existen aquellas donde los espectadores esperan para llegar a su butaca<sup>25</sup>. Al interior de esos límites predeterminados se genera el espacio virtual<sup>26</sup>.

Tanto el soneto como la escena proceden por acumulación de espacios, determinados antes que sus contenidos, cuya integración percibe el receptor. El poema se compone del entramado de los dos cuartetos y los dos tercetos, que suelen ponerse en conflicto en el soneto en español, o de tres cuartetos y un pareado final que resuelve o sintetiza con fuerza retórica el conflicto en el soneto inglés shakespeariano<sup>27</sup>. El espacio escénico, por su parte, es la suma del espacio kinético (para el movimiento del actor y muchas veces generado por él mismo) y el espacio visual, en el que en ocasiones se despliega un decorado o un aparato escenográfico. Este espacio visual incluye al kinético y es el que el espectador percibe de manera global (Pavis 169, 171-172, 175; Carlson 129).

Esta división teórica varía de época en época del teatro, sin embargo, como lo ha

<sup>25</sup> De acuerdo con Marvin Carlson en *Places of Performance*, cada área sirve como un espacio de transición entre el mundo exterior en el que actores y público se mezclan en diversas relaciones y ese especial mundo dialéctico entre el escenario y la sala o el "auditorio". Tanto actores como espectadores usan estos espacios de transición (para los actores: camerinos, "piernas", "entre bastidores"; para el público: foyers, lobbys, vestíbulos, pasillos) para prepararse para sus diferentes papeles en el espacio en que se confrontaran y comparecerán (132-133).

<sup>26</sup> Existen desafíos y experimentos para ambos tipos de espacialidad. En el teatro encontramos el caso del *environmental theatre*, un experimento de Richard Shechner que pretendía una espacialidad altamente integrada, o más bien una indiferenciación de los espacios de actuación y expectación, "where each performer may have only a private 'pocket' of performance space" (Carlson 130). También encontramos experimentos que forjan sonetos de catorce palabras, que no líneas, como "A Aeronaut to His Love", de Witley Bynner: "Through/Blue/Sky/Fly/To/You./Why?/Sweet/Love./Feet/Move/So/Slow" (Williams 161); o "Post-Coitum Tristesse: A Sonnet" de Brad Leithauser: "Why/do/you/sigh/roar/fall/all/for/some/hum-/drum/come/-mm?/Hm..." (Hirsch 335). El límite propone, pues, una aventura, un desafío a la herencia artística que cada tiempo recibe. Incluso el autor nacido en la India, Vikram Seth, escribió su novela de 1986, *Golden Gate*, completamente en "tetrameter sonnets", modelados en la traducción al inglés de Johnston de la novela en verso de Pushkin, *Eugene Onegin*, escrita en lo que suele llamarse la estrofa *Onegin* o el soneto Pushkin (modelo ruso híbrido, del siglo XIX, con patrón de rima *ababccdeffegg*) (Cousins 55). De acuerdo con Diana E. Henderson, antologada por Cousins en *The Cambridge Companion to the Sonnet*, con la forma del soneto en tetrametros: "Seth captures the double potential of the sonnet to dramatize subjective contradictions and to place those individual struggles within a long, allusive history that can either dwarf or enlarge them... In Seth's novel, the once courtly, putatively patriarchal sonnet has become the vehicle for an overtly democratic, non-sexist vision of the late twentieth century" (56). En este trabajo pretendemos mostrar antecedentes de esta innovación en los hombres y las mujeres que sonetizan su visión de la modernidad temprana como personajes alarconianos y shakespearianos. Se trata de experimentaciones excepcionales con formas y procedimientos ya establecidos en la tradición cultural de Occidente.

<sup>27</sup> Suele haber acuerdo en definir que el soneto shakespeariano consiste en tres cuartetos y un rimado final (Steele 332; Hirsch 49), sin embargo, entre las variantes que discutiremos Spiller ha notado que el soneto 66 de la colección que el bardo publicó en 1609 es un listado sonetístico cuyo agrupamiento es 12 + 2 (159).

establecido Marvin Carlson, acaso sintetizando a Peter Brook, “without a player’s space, however, there would be no theatre” (129). Estas fundiciones espaciales permiten desplegar un conflicto con intensidad en vez de sólo exponer un momento del mismo; este conflicto se desarrolla a partir de una selección de elementos que se sintetizarán, repetimos, contenidos dentro de límites que fueron determinados por una voluntad ajena a la del poeta, el actor o el director<sup>28</sup>. El soneto es, en sí mismo contradictorio, pues pone en conflicto “con grácil elegancia, sobre la levedad de dos tercetos, la solidez de dos cuartetos”, como lo expresó Salvador Novo (“Nota” X), implicando que este poema puede percibirse como una pirámide que se sostiene por la punta y no por la base. Coincide John Fuller, quien encuentra que: “like the engraving or the string quartet [the sonnet] provides simple yet flexible means to a classic artistic end: the expression of as much gravity, substance and lyrical beauty as a deceptively modest form can bear” (1).

El soneto ha llegado a percibirse como espacio. La forma implica una espacialidad delimitada. Recordemos que en inglés “estrofa” se designa con la palabra italiana *stanza*, que también se usa para designar una habitación o sala, “estancia”. John Donne lo presenta así en su poema “The Canonization”: “And if no piece of chronicle we prove/ We’ll build in sonnets pretty rooms”. Diego Rabadán, poeta español de principios del siglo XIX, en su “Definición del soneto”, lo caracteriza como “...recinto./Terrible, complicado laberinto” (Esteban 8). Ese mismo espacio le sugiere la forma al poeta inglés decimonónico John Dovaston en su soneto “XXIX Concluding Sonnet on the Sonnet”: “There are who say the sonnet’s meted maze/ Is all too fettered for the poet’s powers” (Hirsch 63). William

---

<sup>28</sup> El novelista, el poeta épico o incluso el cuentista pueden establecer los límites de su obra literaria. Sin embargo, conviene recordar lo que respecto a este último género observó Azorín en *Españoles en París*: “El cuento representa en la prosa lo que el soneto en la poesía” (116).

Wordsworth compara el poema con “convent’s narrow room... cell... pensive citadels”, incluso con una prisión. No obstante, destaca sobre esta espacialidad:

In truth the prison, into which we doom  
Ourselves, no prison is: and hence for me,  
In sundry moods, ’twas pastime to be bound  
Within the Sonnet’s scanty plot of ground;  
Pleased if some Souls (for such there needs must be)  
Who have felt the weight of too much liberty,  
Should find brief solace there, as I have found. (Hirsch 62)

El propio Lope de Vega, en su conocido “Un soneto me manda hacer Violante”, habita la forma en términos espaciales: “estoy en la mitad de otro cuarteto” o “Por el primer terceto voy entrando” (Sáinz de Robles I: 679). El soneto es, entonces, una forma predeterminada antes de que el poeta haga uso de ella. De ahí que para Alistair Fowler, en *Kinds of Literature*:

the formal pre-empting of the author’s decision offers the poet room, as one might say, for him to write in –a habitation of mediated definiteness, a proportioned mental space; a literary matrix by which to order his experience during composition. (en Spiller 2)

La percepción del soneto como espacio permite establecer analogías con las dinámicas espaciales de la escena. Desde su origen, al parecer, la forma poética implicó un comportamiento escénico, un tablado para “dar a ver”, como observa Diana E. Henderson (el énfasis es nuestro): “the sonnet as a literary mode began as a means of *staging* the desiring self and its objects of erotic desire” (46). Spiller dedica todo el primer capítulo de *The Development of the Sonnet* a la definición del soneto y su espacio (“The Sonnet and Its Space”). El autor observa cómo el poeta cede su elección de la forma:

The sonnet pre-emptively solves two problems: proportion and extension; and while this is a challenge, it is also a security, a kind of metrical extension of feudalism, a definite service required and requited.

La forma se anticipa al contenido, existe un espacio definido de manera anticipada que se ocupará con elementos de toda clase distribuidos de acuerdo con los límites de la forma.

Cousins y Howarth coinciden con la caracterización espacial del soneto: “It’s internal turns of thought involve anticipating and pre-empting a response –to onself or by another- in a space whose smallness makes foreclosure inevitable, but that ‘fore-’ is in itself dramatic, and it invites a ‘not so fast’” (2).

De igual modo, la dinámica teatral se establece entre un área delimitada para los que observan, confrontada con el área delimitada para los que actúan. Todo aquello que sucede en el escenario requiere ser definido, concretado, de acuerdo con las limitaciones del espacio en cuestión: las apariciones y desapariciones de presencias, la amplitud de los desplazamientos o los mecanismos que interrumpen la imaginación del espectador o la mantienen en continua actividad (el oscurecimiento súbito o progresivo del escenario, los telones que abren o cierran, suben o bajan). La espacialidad escénica de la modernidad temprana tiene sus limitaciones y convenciones específicas, acaso de manera análoga a la espacialidad argumentativa del soneto: tanto el corral español como la “de madera” isabelina hacen convivir el tablado descubierto con otro espacio, para las apariciones o “inner stage”. En el primer espacio son las entradas y las salidas de los personajes las que conducen la imaginación de los espectadores en los cambios de un momento o lugar a otro, en cambio en las escenas interiores pueden aparecer y desaparecer presencias gracias a un telón, que cierra o abre a conveniencia de las dinámicas imaginativas de la representación. El soneto es breve en comparación con otras manifestaciones literarias, como el romance o la novela, y aunque existen ejemplos, cada vez más diversos, de obras teatrales que se extienden fuera de los tiempos de representación acostumbrados<sup>29</sup>, el espacio escénico sólo

---

<sup>29</sup> Como ejemplo podemos considerar el proyecto de 10 ½ horas de duración, *Tantalus* (2000), tratamiento teatral de la guerra de Troya, escrito por John Barton y dirigido por Peter Hall bajo el auspicio del Denver Center Theater Company, en sociedad con la Royal Shakespeare Company. Existe también el caso de *The Coast of Utopia* (2002) de Tom Stoppard, de nueve horas de duración, promovida por el National Theatre de Inglaterra o más recientemente la versión teatral de *Demonios* (2010) de Dostoyevski, de 12 horas de duración, dirigida por Peter Stein en italiano. Los casos citados no se representaban de manera continua, sino

contiene una experiencia temporalmente delimitada<sup>30</sup>. La economía física y temporal del teatro resulta análoga con la economía lexical del soneto. La delimitación y condensación del soneto y de la escena intensifican la comunicación de una experiencia. Son espacios intensos para pensarse a sí mismo, como en el caso del soneto, o para reflejar nuestra naturaleza o para mediar con lo sobrenatural o lo inconsciente, como en la experiencia teatral.

#### **I.4 Modalidades del soneto en escena: conciencia o espontaneidad ilusoria**

El soneto en escena puede aparecer esencialmente de dos modos: el personaje sonetiza con conciencia de que lo hace o sonetiza con la ilusión de la espontaneidad. En ambas modalidades encontramos, a su vez, dos formas: la integridad o la fragmentación del soneto. El uso de éstas obedecerá a las dinámicas propias del drama. Cada modalidad cumple, a su vez, diversas funciones dramáticas y escénicas, por lo que en este apartado será inevitable cruzar las taxonomías que proponemos en esta tesis. En el capítulo IV profundizaremos en las funciones que tiene el soneto en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón y William Shakespeare.

---

con descansos entre las partes que los integraban, los dos últimos podían verse en el formato de maratón de un solo día, o en funciones aisladas de las partes.

<sup>30</sup> *Synecdoche, New York* es una indagación cinematográfica de Charlie Kaufman, protagonizada por Philip Seymour Hoffman, sobre la posibilidad de una experiencia teatral perpetua, y en cómo, de acuerdo con la figura retórica que le da nombre al filme, la parte representa al todo y viceversa.

### I.4.1 Sonetizar en escena con conciencia de la forma

#### Integridad

En el primer caso, sonetizar con conciencia de la forma, se teatraliza el arte del soneto. En las comedias son comunes los papeles o billetes con palabras de amor que circulan de unos personajes a otros. Con frecuencia estos escritos toman la forma de sonetos que son leídos en voz alta por alguno de los personajes involucrados en la relación amorosa, o por un tercero, y se vuelven un objeto central para la peripecia o la anagnórisis de la obra. Sucede así en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega<sup>31</sup> o en *Las firmezas de Isabela* de Góngora<sup>32</sup>. En estos casos el soneto se transforma en una pieza de utilería, en un objeto que circula por el escenario y en muchos casos se vuelve central para la trama.

En escena, la conciencia de la forma del soneto puede ser independiente del papel cuando el poema ya forma parte del cuerpo y la memoria de los personajes. Hay pasajes en diversas obras en que los personajes recitan de memoria algún soneto, de su propia autoría o de alguien más, en presencia de otros para deleitarles o incluso para emprender la crítica del poema mismo. Sucede así en la jornada segunda de *La moza de cántaro* de Lope de Vega. Doña Ana, el Conde y don Juan discuten sendos sonetos que se saben<sup>33</sup>. De manera análoga, en *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres*, comedia novohispana de fines del siglo XVII, del criollo Francisco de Acevedo, la dama Irene defiende que para un más firme querer es mejor olvidar y lo hace en un sofisma en forma de soneto<sup>34</sup>. Los interlocutores de la dama, Francisco, Don Juan, Lucrecia y el gracioso Cañón, celebran el argumento además de reconocerle como soneto (Maldonado 124). En el corpus de teatro

<sup>31</sup> —Yo vi la más hermosa labradora...” (v.503)

<sup>32</sup> —Oh para mí, Isabela, más hermosa...” (v. 1486)

<sup>33</sup> El soneto del Conde empieza por el verso: —Atrevióse el inglés, de engaño armado”; el de doña Ana con la línea: —~~A~~mba Filis a quien le amaba” y el de don Juan que encierra el título de la obra inicia con: —~~U~~na moza de cántaro y del río...” (Sáinz de Robles I: 1011-1012).

<sup>34</sup> —Irene: Del bien pasado, la memoria mata...” (Maldonado 124)

poético que constituyen las literaturas dramáticas de la modernidad temprana en Inglaterra y España, la poesía también se vuelve tema del drama y en ocasiones parte sustancial del argumento. Encontramos un ejemplo similar, en la lengua francesa, al finalizar la primera escena de *La Comtesse d'Escarbagnas* de Molière, comedia en que el soneto que compuso el Vizconde para Julia<sup>35</sup> es recitado íntegramente en escena, por su autor, a su destinataria quien terminará solicitando por escrito esos versos (Jouanny II: 657).

En el teatro observamos la movilidad social del soneto en este modo de sonetizar para la escena que hasta aquí hemos comentado. Esta forma poética de origen cortesano ya es tan popular para el siglo XVII que incluso un lacayo ya tiene conciencia de la tradición que representa y puede componer un soneto que le vale un premio. En la comedia *La niña de plata* de Lope de Vega, el gracioso Chacón gana unos guantes con un *soneto al soneto* que recita en presencia de Leonelo y Don Juan en una calle de Sevilla. Este último, incrédulo, le pregunta al lacayo: —¿Has sido tú poeta?— (Sáinz de Robles I: 679), lo que da pie al ejemplo más atendido sobre la autoreferencialidad del soneto, aquel conocido: —Un soneto me manda hacer Violante...”.

Encontramos una teatralidad particularmente vigorosa cuando el personaje sonetiza sin cartas, billetes o papeles de por medio y sin recurrir a su propia memoria. En estos casos el personaje no lee ni recita, en cambio parece improvisar la construcción del poema a partir del momento y la situación en que se encuentra la trama. En ocasiones estos sonetos improvisados por los personajes resultan particularmente solventes, tanto en el marco de la ficción como en los parámetros de la crítica, en otras el resultado es deliberadamente cuestionable para dar pie a una trama, por lo general, cómica. En efecto, un actor conoce de antemano las líneas que tendrá a su cargo, el dramaturgo ya atravesó los rigores de

---

<sup>35</sup> —«est trop longtemps, Iris, me mettre à la torture...” (657)

sonetizar en los “arduos borradores” de su obra, como diría Borges. Sin embargo, en el mundo desplegado por el drama pueden aparecer personajes, dotados de talento, oficio o maña, que inventan un soneto, reconocido como tal, a la mitad de una escena. El efecto que esto tiene en el espectador es el de haber presenciado un momento de creación poética o al menos un ejercicio lúdico del lenguaje. El público atestigua el proceso de composición de un soneto, se le trae al aquí y al ahora teatrales la atmósfera que Borges imaginaba en su poema “A un poeta del siglo XIII”<sup>36</sup>.

Este caso lo encontramos, por ejemplo, en la ya referida comedia *El pregonero de Dios y el patriarca de los pobres* del novohispano Francisco de Acevedo. El sofisma sobre la memoria, el olvido y el querer que hace Irene parece un ejercicio de sonetización deliberada y espontánea<sup>37</sup>. Antes de que Irene sonetice ante los presentes, el objeto de su afecto, Francisco, le pregunta “¿Deseáis olvidar?”, ella responde “Yo sí”. Por ello, cabe conjeturar si la dama ha memorizado la defensa del olvido que hace en la estructura

---

<sup>36</sup> Decimos “atmósfera” y no momento porque aún no tenemos presente la obra, de la modernidad temprana o de cualquier otra época posterior, que haya vuelto teatro el momento particular que Borges imagina: la creación del soneto por ese poeta del duecento. Todos los personajes de los que hacemos mención en este trabajo son posteriores a la invención del soneto, es decir ya recibieron la forma de la tradición que les antecede. Queda abierta la búsqueda de esa obra teatral en que Giacomo da Lentino invente el soneto en escena, sea en los acervos de literatura dramática o en las iniciativas de los nuevos dramaturgos.

<sup>37</sup> Conforme avanza el poema la cura que ofrece el olvido se va particularizando en la experiencia del personaje que le da voz. En el primer cuarteto la contraposición entre memoria y olvido del bien amado, es general. Para el segundo cuarteto empieza a emerger el “yo” de la dama apesadumbrada, enamorada de un futuro santo. La volta permite que se configure y verbalice la decisión de Irene: entregarse al olvido, recordando, paradójicamente, olvidar:

—Del bien pasado, la memoria mata,  
 nada con el olvido se lamenta,  
 la memoria los daños representa,  
 pero el olvido, ni aun el bien retrata.  
 La memoria, con todo, me maltrata,  
 el olvido, con nada, me atormenta,  
 que a todas horas la memoria cuenta  
 lo que el olvido, en siglos, no relata.  
 Como gozar no espero aquesta gloria,  
 por ser mía, aunque la haya conseguido  
 el olvido jamás la hará notoria.  
 Y para no sentirla en lo perdido  
 por echar en olvido esta memoria,  
 procuro la memoria de este olvido” (Maldonado 124)

argumentativa propia de la forma que nos ocupa; o si en cambio la intensidad del deseo de no recordar más el “bien pasado”, subsumida en la experiencia teatral, fragua un soneto espontáneo. Cuando termina de enunciarlo, Francisco, el personaje al que refiere el título de la comedia, reconoce: “Sofisma agudo y discreto”. El guiño con la espontaneidad lo hacen Lucrecia y Cañón, el sorprendido gracioso, con sus intervenciones siguientes: “LUCRECIA: Su ingenio está en sus trece. CAÑÓN: Y en sus catorce el soneto” (Maldonado 124). En la segunda jornada de *La moza de cántaro*, de Lope de Vega, el soneto de don Juan al personaje del título parece debatirse entre la espontaneidad imaginativa y la escritura previa. Así lo sugieren las líneas que le preceden y le suceden. Antes de enunciar el soneto, don Juan precisa: “Déjadmele imaginar” y en seguida da voz al soneto sobre la moza de cántaro y del río. Cuando concluye, doña Ana se queja de sus “malos versos” y se cuestiona (el énfasis es nuestro): “¿Un caballero discreto/ escribe a tan vil sujeto?” (Sáinz de Robles I: 1012). Este poema puede debatirse entre la inspiración y la memoria. Por un lado suponemos el momento en que don Juan, espontáneamente, compone endecasílabos que va agrupando en la espacialidad del soneto frente a sus interlocutores, y por eso pide un momento para poder imaginar a su sujeto. Por otra parte, quizá recurre a su imaginación para inspirarse y recuperar en su memoria un soneto que está en proceso de composición.

Para demostrar el talento poético del Fénix de los Ingenios, la película *Lope*, del realizador Andrucha Waddington, recurre a transformar en imagen cinematográfica un momento de improvisación sonetística. El poema cuyo primer verso reza “Un soneto me manda hacer Violante...”, incluido en la comedia *La niña de plata*, como ya hemos consignado, se traduce al lenguaje de las imágenes en movimiento en este filme sobre la juventud del Fénix de los Ingenios. En una escena del filme el duque de Perrenot ofrece un festejo, durante el cual el hombre se engalana recitando un poema que firma por suyo. En

realidad el duque le ha comprado los versos a Lope de Vega, al noble ~~el~~ "cielo" no le ha dado ~~el~~ "talento para la poesía", pero sí le ha dotado con ~~el~~ "dinero para comprar el talento de otros", lo que el público cinematográfico distingue y una de las damas pretendidas por el famoso autor también. Ella desafía al poeta, a quien distingue como el autor original, a que también comparta unos versos, en particular un soneto. Para las finalidades del filme el primer verso cambia por ~~¿~~"Un soneto queréis en este instante?...". Lo que se ve en pantalla es al joven Lope desplazándose por el espacio del jardín en que se ofrece el festejo nocturno, alumbrado por antorchas, dirigiendo su voz y su cuerpo a los diferentes interlocutores asistentes. ~~Entra~~" a las estrofas, como lo establece el soneto mismo, trasladándose por entre la concurrencia. (Véase fig. 1).



Fig. 1. Alberto Ammann como Lope de Vega improvisando un soneto sobre el soneto (~~Un~~ "soneto me manda hacer Violante") en la película *Lope*. Dir. Andrucha Waddington. Con: Alberto Ammann, Leonor Watling, Pilar López de Ayala. Hispano Forum-Antena 3 Films. 2010. DVD.

Como examinaremos en el capítulo IV, éste es un ejemplo de la ~~trans~~"medialidad" del soneto de *La niña de plata*, es decir de cómo el poema viaja de la comedia a las colecciones de poesía y de ahí a la pantalla cinematográfica. El soneto se transfiere y transforma a

través de distintos medios: el teatral, el de la literatura impresa y de las imágenes en movimiento o el cine.

### **Fragmentación**

En algunos casos, el soneto enunciado con conciencia llega a fragmentarse por la interpolación de diálogos en otra forma métrica o incluso en prosa. Este caso lo encontramos, por ejemplo, en la comedia *La entretenida* de Miguel de Cervantes. En la segunda jornada, Torrente, gracioso de la obra, sonetiza al vuelo su desazón amorosa tras conocer a Cristina, fregona y criada de una de las damas de la comedia. Acaso resulta verosímil que este criado pueda improvisar con relativo mérito la construcción de un soneto, dado que en su papel de gorrón ha ido cargando los libros de su amo por las aulas universitarias. El crítico Stanislav Zimic encuentra al personaje “~~in~~teligente, sagaz y sensitivo”, provisto de “~~l~~’esprit inventif” (248-249). El poema del gorrón resulta insatisfactorio para aliviar su pena amorosa, recientemente adquirida como acusa el último terceto, el amor pudo más que el sonetista improvisador:

TORRENTE    ¡Oh, tú, reparador de nuestras vidas,  
Amor, cura las ansias de mi alma  
que no pueden caber en un soneto! (Valbuena Prat, *Obras*. Cervantes 572)

El poema de Torrente en *La entretenida* también sirve como ejemplo de la fragmentación de la forma. Entre cada estrofa del soneto interrumpe, con su propio diálogo en redondillas, alguno de los otros personajes presentes en la escena, empezando por su amo Cardenio, quien contrasta con el gorrón sonetista por representar “~~la~~ torpeza mental, la indolencia, la burda materia” (Zimic 249). Al experimentar con la forma del soneto, Cervantes enfatiza teatralmente aspectos de la sociedad española de su tiempo que quedan abiertos a la crítica. Marcela, don Antonio, Dorotea, Muñoz, Ocaña son el resto de los personajes presentes en la escena en que Torrente compone su poema, junto con el

inconsciente universitario Cardenio y Cristina, la fregona que inspiró el soneto. Ninguno repara en el poema y, al fragmentarlo con sus intervenciones, parecen ir aislando al personaje sonetista.

Molière también se vale de la fragmentación de sonetos en dos de las comedias en las que incluye esta forma: *Le Misanthrope* y *Les Femmes savantes*<sup>38</sup>. Por ejemplo, Oronte, en *Le Misanthrope* quiere presentar un soneto que ha compuesto para que sea juzgado por Alceste, el misántropo que da título a la comedia, a fin de saber si conviene exponerlo al público. Con falsa modestia, el amante sonetista advierte que su poema está compuesto de “petits vers doux, tendres, et langoureux” (Jouanny I: v. 308) y va interrumpiendo la lectura de su soneto para vigilar las reacciones de Philinte y Alceste. El primero interpola falsos elogios, en tanto el segundo enuncia reparos de modo que el público y Philinte los escuchen y no así Oronte (en cursivas el primer cuarteto del poema):

ALCESTE. Voyons, Monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire.

ORONTE. *L'espoir, il est vrai, nous soulage,*<sup>39</sup>

*Et nous berce un temps, notre ennui:*

*Mais, Philis, le triste avantage,*

*Lorsque rien ne marche après lui!*

PHILINTE. Je suis déjà charmé de ce petit morceau.

ALCESTE, (*bas*). Quoi ! Vous avez le front de trouver cela beau? (Jouanny I: 314-320)

De igual modo, en el acto tercero, escena segunda de *Les Femmes savantes*, el “Soneto a la princesa Urania sobre su agitación” del pedante Trissotin<sup>40</sup> es interpolado por la crítica que de él hacen las mujeres sabias que dan título a la comedia.

<sup>38</sup> La tercera comedia es *La Comtesse d'Escarbagnas* que referimos en el apartado I.4.1.

<sup>39</sup> En un soneto en francés, la longitud de los versos de un soneto es variable, aunque la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, editada por Alex Preminger, observa una tendencia al hexámetro yámbico en esta lengua (781). El soneto de Oronte está escrito en tetrametros con fluctuaciones rítmicas. Jouanny nota: “Molière a eu soin de faire un pastiche et non une parodie. Le sonnet d'Oronte n'est pas du ton de l'impromptu de Mascarille... Ici nous sommes dans la haute comédie et non dans la farce. Molière reprenant une idée qui lui est chère et qui rejoint l'idéal de vérité classique, oppose la littérature conventionnelle, dont le seul mérite est, selon le propos de Philinte, dans la virtuosité de la forme, aux poèmes où éclate l'accent du cœur humain” (I : 937).

<sup>40</sup> “Votre prudence est endormie...” (Jouanny II : v. 761)

En general, consideramos que los personajes son conscientes del artificio y cálculo que la forma exige cuando los vemos componer sonetos en escena o cuando leen el resultado de sus “arduos borradores”. Pueden carecer de destreza o talento para componer sus catorce endecasílabos o pentámetros yámbicos, dependiendo de la lengua, pero manifiestan alguna familiaridad con la tradición del soneto. En ocasiones incluso se reconocen a sí mismos como poetas. El acto de sonetizar llevado así al escenario se volverá, como veremos en los siguientes capítulos, un modo particular y muchas veces decisivo de la acción dramática.

#### **I.4.2 Sonetizar en escena con ilusoria inconsciencia de la forma**

En esta segunda modalidad los personajes se expresan en soneto sin conciencia de la forma. Sonetizan su diálogo interno y lo exteriorizan, en esa forma, para beneficio del espectador, de modo que éste pueda conocer su interioridad, lo que piensan y sienten. En esta manifestación teatral del poema se omite caracterizar en escena el parlamento que se enuncia como “soneto”. La forma, como establece Borges en el poema suyo que hemos comentado, queda innominada. Cuando esta forma se incorpora en el tejido de una obra dramática funciona en dos posibilidades: el personaje da voz al soneto en la soledad de la escena<sup>41</sup> o en compañía de otros, estén presentes ante quien sonetiza o estén ocultos.

---

<sup>41</sup> Teóricos como Patrice Pavis definirían esta posibilidad como soliloquio: “discurso que una persona o un personaje se dirige a sí mismo. El *soliloquio*, más aún que el *monólogo*, se refiere a una situación en la que el personaje medita sobre su situación psicológica y moral” (430). En términos técnicos, el monólogo se distingue porque en esta manifestación el interlocutor aparece en escena pero permanece mudo. Cabe señalar que el propio Pavis promueve la confusión de términos, pues empieza ambas definiciones por la misma frase “es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo” (297; 430). Si bien se discutirá más adelante la función del soneto cuando toma la forma de monólogo o soliloquio, considero que ambas formas son exteriorizaciones del personaje para beneficio del entendimiento y la imaginación del público por lo que, teatralmente, han de tener siempre por lo menos un interlocutor, explícito o implícito: el público, más allá del

Formalmente, el soneto teatral inconsciente de serlo, puede manifestarse de manera íntegra o fragmentada.

### **Integridad**

Abundan casos en los que el personaje sonetiza, sin conciencia de la forma, en la soledad del espacio escénico. Lope de Vega discurrendo sobre el acomodo de los versos en voz de un personaje teatral, en términos generales más que en categorías como las que aquí proponemos, encontró en su *Arte nuevo de hacer comedias* que “el soneto está bien en los que aguardan”<sup>42</sup> (García Santo-Tomás v. 310). Como ejemplo sirva, de este mismo autor, el soneto de Laurencia en *Fuenteovejuna*, quien a la espera de conocer qué será de su amado Frondoso, a solas da voz al siguiente pasaje:

LAURENCIA. Amando, recelar daño en lo amado  
 nueva pena de amor se considera;  
 que quien en lo que ama daño espera  
 aumenta en el temor nuevo cuidado.  
 El firme pensamiento desvelado,  
 si le aflige el temor, fácil se altera;  
 que no es a firme fe pena ligera  
 ver llevar el temor el bien robado.  
 Mi esposo adoro; la ocasión que veo  
 al temor de su daño me condena,  
 si no le ayuda la felice suerte.  
 Al bien suyo se inclina mi deseo:  
 si está presente, está cierta mi pena;  
 si está en ausencia, está cierta mi muerte. (Marín vv. 2161-2174)

---

manejo de convenciones teatrales o los esfuerzos de configuración realista y verosímil de cada puesta en escena. Lo cierto es que, como nota Pavis, esta forma en el teatro “se convierte en un tipo de escritura próxima a la poesía lírica” (297).

<sup>42</sup> Este endecasílabo es quizá uno de los exámenes más tempranos sobre las posibilidades dramáticas de esta forma poética que, como discutiremos en este trabajo, consideramos más una observación, acaso de una tendencia, que una norma. Si se considera como regla encontraremos que el mismo Lope la rompe en una proporción significativa en las 313 obras que incluyen sonetos, por ejemplo cuando recurre al soneto dialogado, pues como él mismo advierte en su *Arte nuevo* “encierr[a] los preceptos con seis llaves” (v. 41). Por otro lado, acaso Lope considera que el personaje, además de “aguardar” solo en escena, se encuentra a la espera de sus propias decisiones, de un descubrimiento de sí mismo. Quizá Lope imaginaba esta espera en soledad, por lo que podríamos considerar que lo recomienda para soliloquios.

Este soneto es, además, el único soliloquio de la obra. La acción dramática ha sido vertiginosa hasta este momento: finalizó la segunda jornada con el rapto de Laurencia en su boda y la tercera inició con su famoso monólogo que conduce al asesinato colectivo del comendador, fuera de escena. El soneto parece ofrecer al espectador un descanso, que sigue siendo angustioso dado el tópico del poema, en el que podrá renovar su atención pues el drama le ha mantenido en una tensión que está por intensificarse a partir de este parlamento. Este remanso además sirve a la compañía que represente *Fuenteovejuna* para renovar la energía antes de las nuevas acciones violentas que están por suceder: la tortura física de los más débiles de la aldea para conocer al responsable del legendario homicidio colectivo.

El soneto ficticiamente espontáneo puede funcionar como monólogo cuando está dirigido explícitamente al público. En el teatro inglés de mediados del siglo XVI ya aparecen obras que se valen de este recurso, por ejemplo en *The Tragedie of Gismonde of Salerne*<sup>43</sup>. La tragedia está precedida por tres sonetos con peculiaridades formales<sup>44</sup> (—A

<sup>43</sup> Obra teatral representada ante Isabel I, en el Inner Temple, en 1568. Está acreditada a cinco caballeros, abogados eminentes, Robert Wilmot, quien firma diversas dedicatorias, Roderick Stafford, George Almont, Henry Noel y Christopher Hatton (Dodsley).

<sup>44</sup> El patrón de rima del primero de estos sonetos, titulado —A Sonnet of the Queen's Maids”, llamó nuestra atención. Nos parece que este soneto se encuentra entreverado de la forma petrarquista (*abbaabbacdecde*) (Hirsch 52) y de la forma cultivada por Edmund Spenser (*ababbcbccdcdee*) (Spiller 143):

They which tofore thought that the heaven's throne  
Is placed above the skies, and there do feign  
The gods and all the heavenly powers to reign,  
They err, and but deceive themselves alone.  
Heaven (unless you think mo (*sic*) be than one)  
Is here in earth, and by the pleasant side  
Of famous Thames at Greenwich court doth 'bide.  
And as for other heaven is there none.  
There are the goddesses we honour so:  
There Pallas sits: there shineth Venus' face:  
Bright beauty there possesseth all the place:  
Virtue and honour there do live and grow:  
There reigneth she such heaven that doth deserve,  
Worthy whom so fair goddesses should serve. (Dodsley)

Este soneto con el que se introduce una comedia —al menos en la versión manuscrita, pues no figura en el impreso de 1591 (Dodsley)— s posterior a los sonetos de Wyatt y anterior a los de Spenser y tiene el siguiente patrón de rima: *abbaaccadeedff*.

Preface to the Queen's Maidens of Honour"). Sin embargo, en el cuerpo de la tragedia, un coro compuesto por las cuatro damas referidas en el prefacio se vale de la forma soneto para dimensionar los sucesos del acto II para el espectador (las cursivas son nuestras):

CHORUS 4. Rare are those virtues now in women's mind!  
Where shall we seek such jewels passing strange?  
Scarce can you now among a thousand find  
One woman stedfast: all delight in change.  
*Mark* but this princess, that lamented here  
Of late so sore her noble husband's death,  
And thought to live alone without a ppeer;  
*Behold* how soon she changed hath that breath!  
I think those ladies that have lived 'tofore,  
A mirror and a glass to womenkind;  
By those their virtues they did set such store,  
That unto us they none bequeath'd behind;  
Else in so many years we might have seen  
As virtuous as ever they have been. (Dodsley)

Este soneto tiene una forma similar a la que heredará Shakespeare al final de ese siglo.

Encontramos el modelo básico propuesto por Surrey.

La integridad del soneto puede incorporarse, con aparente espontaneidad, a un discurso construido con otra métrica. Sucede así en la primera jornada de *La entretenida* de Cervantes, cuando Don Antonio entra a escena y tras dos octosílabos estalla en un soneto, al concluirlo vuelve a expresarse en las redondillas en que había estado sucediendo la escena. Su hermana Marcela le espía en compañía de su criada, Dorotea, para comprobar su sospecha de los deseos incestuosos que percibe en su hermano. Ambas deciden escuchar el "trastocado" ser del soliloquio de Don Antonio que deviene en monólogo para los espectadores, tanto para quienes están presentes en la escena como los del patio del corral o la sala de butacas. Resulta significativo que este deseo prohibido tome la forma de un soneto que omite declarar a su destinatario; quienes contemplan la escena descubrirán su nombre en el octosílabo que le sigue en un golpe teatral enfatizado por un cambio rítmico.

El incesto irrumpe en la comedia así como el soneto violenta las cadencias de las redondillas:

MARCELA [*a Dorotea*]. Mira do viene suspenso;  
 tanto, que no echa de ver  
 que aquí estamos...  
 Escuchémosle, y advierte  
 cómo de Marcela trata.

DON ANTONIO. Es tu ausencia la que mata;  
 no el desdén, aunque es tan fuerte.  
 ¡Ay dura, ay importuna, ay triste ausencia!  
 ¡Cuán lejos debió estar de conocerte  
 el que al furor de la invencible muerte  
 igualó tu poder y tu violencia!  
 Que, cuando con mayor rigor sentencia,  
 ¿qué puede más su limitada suerte  
 que deshacer la liga y nudo fuerte  
 que a cuerpo y alma tiene inconveniencia?  
 Tu duro alfanje a mayor mal se estiende,  
 pues un espíritu en dos mitades parte.  
 ¡Oh milagros de amor, que nadie entiende!  
 Que, del lugar de do mi alma parte,  
 dejando su mitad con quien la enciende,  
 consigo traiga la más frágil parte.  
 ¡Oh Marcela fugitiva  
 y sorda al lamento mío!  
 ¿Cómo quiere tu desvío  
 que ausente muriendo viva? (Valbuena Prat, *Obras*. Cervantes 561)

Existen obras en las que los personajes dialogan con sonetos íntegros. Esta variante se presenta cuando un personaje dirige un soneto a un interlocutor presente y éste le responde, a su vez, con otro soneto, ambos ficticiamente espontáneos. Encontramos diversos ejemplos de este caso en comedias de Tirso de Molina y Calderón de la Barca. Por ejemplo, *Sueños hay que verdad son* es un auto sacramental de este último sobre José, el hijo de Jacob, su cautiverio y posterior prosperidad en Egipto. Faraón ha mandado llamar a José, prisionero por Putifar, para que interprete los sueños que lo perturban. Tanto el

material a interpretar, que presenta Faraón, como la interpretación de José toman la forma de dos sonetos consecutivos con el que un personaje dialoga con el otro<sup>45</sup>:

FARAÓN. Yo soñé que de un río a la ribera  
siete vacas bellísimas salían,  
y cuando de sus márgenes pacían  
las esmeraldas de la primavera;  
vi que otras siete de laudosa esfera  
tan flacas que esqueletos parecían,  
saliendo contra ellas, consumían  
la lozanía de su edad primera.

Después vi siete fértiles espigas,  
lágrima cada grano del rocío,  
y otras siete, que en áridas fatigas,  
sin granarlas abril, taló el estío;  
y lidiando unas y otras enemigas,  
venció lo seco con llevarlo el río.

JOSÉ. Que el río jeroglífico haya sido  
del tiempo -gran señor- prueba es bastante  
que siempre corre y siempre va delante,  
sin que nunca haya atrás retrocedido.

Luego es el tiempo, de quien ha nacido  
en espigas y vacas, lo abundante;  
y es el tiempo también el que inconstante  
todo lo deja a nada reducido.

Siete fértiles años imagina  
en espigas y vacas, cuyo halago  
en otros siete estériles termina.

Y pues te avisa el golpe en el amago,  
la abundancia prevén contra la ruina  
y la felicidad contra el estrago.<sup>46</sup> (Valbuena Prat, *Obras*. Calderón III: 1222)

---

<sup>45</sup> Observamos, además, que estos dos sonetos permiten desplegar en escena tanto la interioridad del personaje Faraón, como el espacio evidentemente onírico relacionado con ella.

<sup>46</sup> Discutiremos el concepto de transmedialidad en el capítulo IV, sin embargo, el caso de los dos sonetos de *Sueños hay que verdad son*, permite discutir cómo se transforma el comportamiento musical de la conversación con sonetos al viajar de un medio a otro. Queremos hacer notar en este caso el traslado de la historia sobre José –interpretador de sueños, hijo de Jacob– y sus doce hermanos que se encuentra en el Antiguo Testamento, a la forma dramática y, por último a la modalidad de *musical* como en el espectáculo *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* conocida en México como *José el Soñador*. En esta obra original de Tim Rice y Andrew Lloyd Webber, compuesta a partir del pastiche de diversos estilos musicales, el faraón aparece en la esfinge, con la fisonomía de Elvis Presley para contar cantando, al estilo del rey del Rock, los sueños que desea que José interprete (–*Song of the King – Seven Fat Cows*”). En el musical, la canción con la que José interpreta los sueños empieza *a capella*, apenas acompañada de una fanfarria de trompetas, conforme la interpretación que hace excita la atención de la concurrencia la canción evoluciona a una melodía más enérgica y festiva, con percusiones e intervenciones corales (–*Pharaoh’s Dream Explained*”). (Lloyd Webber)

Casos similares figuran en otras obras de Calderón de la Barca, por ejemplo en *El mayor encanto, amor* Circe y Ulises dialogan con sonetos, así como en *A secreto agravio, secreta venganza*, *También hay duelo en las damas* o en la comedia novelesca *Argenis y Poliarco*. Igualmente encontramos este fenómeno en *La villana de la Sagra* de Tirso de Molina. En el capítulo dos discutiremos este fenómeno con que cierra la segunda jornada de la comedia *La prueba de las promesas* de Juan Ruiz de Alarcón.

### Fragmentación

El soneto, en apariencia espontáneo, se fragmenta cuando al menos dos personajes se valen de sus catorce versos, de manera alternada o distribuida, para dialogar, es decir sus parlamentos en conjunto estructuran un soneto<sup>47</sup>. El soneto dialogado, como modalidad dramática de esta forma poética, resulta escaso. En proporción, de las obras en las que figura este poema como parte de los parlamentos son pocas en las que el soneto se fragmenta<sup>48</sup>. En *Romeo and Juliet* de Shakespeare, el primer encuentro e intercambio verbal de los amantes del título sucede en esta modalidad que también figura en *Love's Labour's Lost*, como veremos más adelante, sin embargo este recurso parece ausente en otras obras del bardo. En España, Guillén de Castro se vale del soneto dialogado en *Las maravillas de*

---

<sup>47</sup> Quedan pendientes de localizar casos de sonetos polifónicamente fragmentados con conciencia de la forma, es decir, cuando dos o más personajes dialogan y saben que están componiendo un soneto entre ellos. En este trabajo queremos dar cuenta de cómo los dramaturgos experimentan con el poema cuando llega a la escena, por ello consideramos probable la existencia de dichos casos y reconocemos, de antemano, su potencial vigor teatral. Quizá esta manifestación pueda aparecer en obras que experimenten con la forma versificada en épocas posteriores a la modernidad temprana.

<sup>48</sup> Tomemos como ejemplo al “Fénix de los ingenios”. Sobreviven cerca de 470 obras de Lope de Vega (Profeti 143). Lucile K. Delano contabilizó 468 sonetos en dicho corpus dramático (“Analysis” 139). De éstos, cuatro son sonetos dialogados que figuran en las obras: *El genovés liberal*, *La fortuna merecida*, *La locura por la honra* y *San Nicolás de Tolentino*. Ramón García González ha separado 313 comedias, autos o entremeses de Lope de Vega que contienen sonetos. A ellos se suma el título *El villano en su rincón* que García González omite. Esta comedia incluye dos sonetos en la tercera jornada, uno el rey a solas que empieza por el verso “La vida humana, Sócrates decía...” y otro de Lisarda, también a manera de soliloquio, que da inicio con el endecasílabo “De grado en grado amor se va subiendo...” (Sáinz de Robles I, 1199; 1203).

*Babilonia* y según ha observado Courtney Bruerton esta modalidad no figura en ninguna otra de sus comedias<sup>49</sup> (142).

Lope de Vega, en *El genovés liberal*, también fragmenta un soneto en las voces de dos de sus personajes enamorados. Marcela, disfrazada de Marcelo, contempla a Otavio mientras éste mira hacia el balcón de su amada Alejandra que acaba de casarse con otro. En una calle de Génova ambos personajes, presos del desengaño amoroso, hablan consigo mismos y con el interlocutor Amor, aunque sin interpelarse entre ellos. Comenzarán alternándose de verso a verso, sin embargo, su desencuentro amoroso llega a tal punto que entre ambos desarticulan y desmiembran esta forma poética, hasta intercalarse palabra por palabra:

*Marcela y Otavio dicen, aparte*

**MARCELA**

Qué fin puede esperar un loco engaño,

**OTAVIO**

Cuán imposible y loca empresa intento.

**MARCELA**

A qué puede llegar mi atrevimiento.

**OTAVIO**

Mi mal es propio, y mi dolor extraño.

**MARCELA**

Al mal le pido el bien, provecho al daño.

**OTAVIO**

Yo voy donde me lleva el pensamiento.

**MARCELA**

No siento que me pierdo, el dolor siento.

**OTAVIO**

O cuánto me acobarda el desengaño.

**MARCELA**

Qué fingidos, amor, son tus placeres.

**OTAVIO**

Mi daño creo, mi remedio dudo.

**MARCELA**

Lo que amas dejas, lo que olvidas quieres.

---

<sup>49</sup> Aunque, como la investigadora refiere, “the circumstances of the publication of this play offer no guarantees of authenticity or attribution” (Bruerton 142).

**OTAVIO**

O amor pues fuiste ciego, fueras mudo.

**MARCELA**

Con justa causa dicen todos que eres

**OTAVIO**

Ciego.

**MARCELA**

Niño.

**OTAVIO**

Rapaz.

**MARCELA**

Traidor.

**OTAVIO**

Desnudo. (Vega, 1614: I, fr<sup>o</sup> 108)

Imagine el lector, sobre cada personaje, una luz cenital como la que puede resolver técnicamente la iluminación teatral de nuestro tiempo. Esta luminosidad separa a Marcela de Otavio en la oscuridad de una calle genovesa, pero al mismo tiempo intensifica sus figuras, presencias y dramas personales en la atención del espectador. Encontramos que este efecto teatral lo produce el soneto —con su ambición de expresar y desplegar tanto como sea posible en tan sólo catorce endecasílabos— dentro del espacio escénico del corral español del siglo XVII.

En el teatro de Lope el auténtico diálogo entre personajes por medio de un soneto, se da entre un personaje de carne y hueso y una presencia sobrehumana, como sucede en *San Nicolás de Tolentino*. En la tercera jornada el religioso del título, tras sobrevivir la tentación y violencia demoniacas, agradece al Señor que lo libró de dichas furias y que le dará salud. Pronto empieza a escucharse una voz del más allá, cuyo emisor no vemos y que el personaje atribuye a los ángeles<sup>50</sup>. Esta voz empieza a sonetizar junto con Nicolás su

---

<sup>50</sup> *Cfr.* Aunque los recursos son distintos a los de la forma soneto que aquí comentamos, invitamos a la confrontación con la primera parte de *Henry IV* de Shakespeare. Al inicio del tercer acto de este drama histórico, la intercesión mágica del galés Owain Glyndŵr (o Glendower), sapiente en las artes ocultas, hace que se manifieste una musicalidad, al parecer, sobrehumana. Glyndŵr se confiesa capaz de manipular espíritus a su antojo:

...those musicians that shall play to you

tránsito al más allá y a la santidad. Por la caracterización del propio Lope, que asigna el final de cada verso del soneto a la «Música», se sugiere que la alternancia entre voz hablada y voz cantada (aquí en cursivas) construye la mediación entre lo terrenal y lo divino:

**NICOLÁS** ¿Cuándo será mi tránsito?  
**MÚSICA** *Ya llega.*  
**NICOLÁS** Buenas nuevas espíritus.  
**MÚSICA** *Muy buenas.*  
**NICOLÁS** ¿Qué le agrada a mi esposo?  
**MÚSICA** *Tus cadenas.*  
**NICOLÁS** ¿Entregaréle el corazón?  
**MÚSICA** *Entrega.*

**NICOLÁS** ¿Rogaré por mis almas a Dios?  
**MÚSICA** *Ruega.*  
**NICOLÁS** ¿Qué perderán por mi oración?  
**MÚSICA** *Sus penas.*  
**NICOLÁS** ¿Veránse llenas de descanso?  
**MÚSICA** *Llenas.*  
**NICOLÁS** ¿Gran favor de mi Dios?  
**MÚSICA** *Nada te niega.*

**NICOLÁS** Mis panecitos, ¿qué darán?  
**MÚSICA** *Saludes.*  
**NICOLÁS** ¿De qué más librarán?  
**MÚSICA** *Del mar, y el fuego.*  
**NICOLÁS** ¿Tendrán otra virtud?  
**MÚSICA** *Dos mil virtudes.*

**NICOLÁS** ¿Saldrán en fin mis almas?  
**MÚSICA** *Saldrán luego.*  
**NICOLÁS** ¿Ángeles cómo?  
**MÚSICA** *Si a rogarlo acudes,*  
*¡tanto puede con Dios tu humilde ruego! (Sáinz de Robles III: 271-272)<sup>51</sup>*

Cuando los personajes sonetizan sin reconocer la forma, de antemano, también parecen inconscientes del cálculo y el artificio que les permite expresarse de esa manera. El

---

Hang in the air a thousand leagues from hence,  
 And straight they shall be here. Sit and attend. (Mowat 3.1.231-233)

El contraste teatral que se produce en la obra histórica del bardo es entre la lengua inglesa y el galés en el que canta Lady Mortimer, acompañada de música que, al parecer, proviene de una esfera misteriosa y sobrehumana.

<sup>51</sup> Hemos optado por espaciar los cuartetos de los tercetos para evidenciar la forma del soneto (ABBA ABBA CDC DCD) vuelto diálogo.

autor de las obras en las que esto sucede, el autor de cada soneto incluido en una pieza de literatura dramática, se vale evidentemente de un recurso de la tradición poética que ha heredado. Quizá también los usos culturales del propio tiempo de estos dramaturgos-poetas les exigen manifestar destreza en la tradición sonetística, tan públicamente como los teatros comerciales les permiten. Sin embargo, consideramos que la forma del soneto llega al personaje, además, por otras razones. Imaginemos que asignarle un soneto a un personaje específico en una situación determinada es un acto meditado por parte del autor teatral. En consecuencia, conocemos a la dama, al príncipe, al galán, al gracioso desde el enfoque intenso y conflictivo en sí mismo que el soneto permite. ¿Qué impulso del personaje necesita tomar forma de soneto sin desplegar de antemano, dramática y escénicamente, el cálculo que la composición de este poema supone? El acto de sonetizar llevado así al escenario se volverá, como veremos en los siguientes capítulos, un modo significativo de la expresión de su carácter, su pensamiento y su emotividad con efectos decisivos en la relación que el espectador establece con la escena.

A continuación examinaremos la presencia y funcionamiento del soneto en dos dramaturgos: el novohispano vecindado en Madrid, Juan Ruiz de Alarcón (1572-1639) y el inglés William Shakespeare (1564-1616). En los capítulos II y III, proponemos leer y discutir las obras de los autores citados, respectivamente, desde los sonetos que contienen. A partir de la aparición de la forma poética en la acción dramática alarconiana y shakespeariana, que en seguida examinaremos, pretendemos dar cuenta de las obras que recurren al poema pero, especialmente, iniciamos la configuración de las dinámicas particulares que propician su aparición en el mundo de cada drama en el que encuentran razones para sonetizar. Intentaremos, pues, abarcar cada obra, de manera general, a partir de los sonetos que contiene para aproximarnos al fenómeno que nos ocupa: el examen de

los propósitos que puede cumplir la forma poética “soneto” cuando se le incluye en una obra dramática y sus posibles efectos. La comparación entre Alarcón y Shakespeare, en el capítulo IV, permitirá configurar un panorama del funcionamiento de esta forma sobre el escenario y las posibles transformaciones que atraviesa al volverse realidad teatral.

## II. El soneto en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón

En el corpus alarconiano figuran más sonetos en el teatro que en la obra puramente poética. Agustín Millares Carlo, en la edición de las *Obras completas* del novohispano, reunió cinco sonetos de nuestro autor en el apartado “Obra no dramática en verso de Juan Ruiz de Alarcón”, también consignados por Margarita Peña en su *Bibliografía alarconiana*. Encontramos un soneto a la muerte de don Rodrigo Calderón; dos más “al santo Cristo que se halló en Prete, ciudad del Palatinado Inferior, quitado de la Cruz y hecho pedazos por los calvinistas, restaurado por los católicos”; otro soneto dedicado “al volcán e incendios del Vesuvio”; y para los Elogios que celebraron la suerte que hizo Felipe IV con un toro en la Fiesta Agonal de 1631 Alarcón contribuyó con un soneto epigramático (Millares III: 419-420). Se consigna, además, un soneto colectivo, también sobre el toro muerto por el monarca, en el que el taxqueño<sup>52</sup> colaboró, según Alfonso Reyes, con el séptimo endecasílabo que dice: “La fábrica tonante de Vulcano” (Millares III: 421). Un total de cinco poemas de este tipo, más un endecasílabo, contra nueve sonetos que figuran en su teatro.

---

<sup>52</sup> Para la fecha y lugar de nacimiento de Juan Ruiz de Alarcón decidimos afiliarnos a la fe de bautismo publicada por Leopoldo Carranco y Cardoso en 1974: “en treinta de diciembre de mil y quinientos setenta y dos años alonso torquemada, semanero en la región de tachco bautise (*sic*) en la ermita de la santa veracruz real de minas de tetelcingo a juan, hijo de p[edr]o ruiz de alarcon y leonor de mendoza su muger (*sic*)” (en Peña, *Ante la crítica*, 87-88). Este documento, a decir de Margarita Peña cuestiona la fecha tradicionalmente aceptada de 1580 o 1581, y México como lugar de nacimiento que consigna el propio Alarcón. Como señala Peña: “aceptemos o no las hipótesis de Carranco Cardoso es evidente que su libro... constituye, en algunos aspectos, fuente autorizada para documentar la biografía y genealogía del dramaturgo, aunque el hecho de que la fe de bautismo que sustenta su tesis no pueda ser examinada, no haya sido fotografiada... y que todo lo afirmado... parta de una transcripción, arroja una sombra de duda sobre sus planteamientos” (... *Ante la crítica* 91). Esta modificación de ocho años, para Peña: “Vuelve creíble también que para 1600 Alarcón (a los 28 y no a los 20) hubiera ya cursado cuatro años de estudios universitarios en la Universidad de México, quizá un tanto retrasado (por causa, posiblemente de las limitaciones que implicaba el problema físico) y no inexplicablemente precoz, como lo sería de tener ocho años menos” (... *Ante la crítica* 90).

Juan Ruiz de Alarcón incluye la forma del soneto en siete de sus obras dramáticas<sup>53</sup>: *Los favores del mundo*, *Las paredes oyen*, *El semejante a sí mismo*, *Mudarse por mejorarse*, *La amistad castigada*, *La prueba de las promesas* y *El dueño de las estrellas*. Son dos comedias de privanza o sobre la relación del rey con su privado (*Favores*, *La amistad*), dos comedias de enredo (*El semejante*, *Mudarse*), una comedia de magia (*La prueba*), y una pieza de tipo moral y perteneciente al género trágico, [que] se desarrolla en la antigüedad pagana” como caracteriza Millares Carlo a *El dueño de las estrellas* (9).

Mucho se ha escrito sobre la dramaturgia alarconiana, pero ¿qué tanto se ha discutido su poesía? Sin pretender dirimir la cuestión, queremos ofrecer algunos contrastes. “Siempre difícil, oscuro y premioso el lírico poeta, cuanto fácil y galano el dramático” sentenció Luis Fernández-Guerra y Orbe en ocasión de los trescientos años de la muerte del taxqueño (111). Coincide Octavio Paz al designarlo como “gran dramaturgo” y “mediante poeta lírico” (“Introducción” 37). En 1953, a propósito del estreno de *La prueba de las promesas* por el Teatro Universitario de México, dirigido por Salvador Novo, el crítico que firmaba como “Chanfalla” en *Cine mundial* aseguró: “Alarcón fue más comediógrafo que poeta y prueba de ello son sus sonetos, que nunca llegó a hacer bien, todo lo cual ya está dicho y juzgado y que nosotros no hacemos sino repetir para explicar, acaso, una razón para que sus versos sean más difíciles de bien oír que los de otros de sus contemporáneos” (12). Por su parte, Rosario Castellanos apuntó que cuando el novohispano se entregó a la dramaturgia dejó de escribir “los versos perdonables a la juventud” (XII). Héctor Azar describió el tono alarconiano como “íntimo, esmeradamente lírico de principio a fin” (6) mientras que Josu Landa encontró en Alarcón:

---

<sup>53</sup> Consideramos las veinte comedias de su autoría, publicadas por el propio Alarcón, en dos partes, en Madrid en 1628 y en Barcelona en 1634. En las comedias que se le atribuyen o en cuya composición colaboró, el soneto figura únicamente en el acto tercero de *Siempre ayuda la verdad*, comedia escrita en colaboración con Tirso de Molina de acuerdo con Millares Carlo.

... una retórica de gran efectividad persuasiva, pero libre de rancias preceptivas y que prefiere definir sus propios cánones... que, si bien no se desentiende de la verdad, sí se siente con suficiente libertad como para someterla a los más fecundos y gozosos avatares de la expresión. (95)

Respecto a *Las paredes oyen*, por ejemplo, Sergio Fernández observó en el novohispano:

...falta de entusiasmo por la metáfora... y limpieza en el versificar, además de lo perfecto y escueto de silvas, sonetos o décimas [que] perfilan como singular este teatro que debe percibirse como de contraste con el de otros poetas, cuyos dramas son de corte metafísico e hiperbólico la mayor parte de las veces. (—Don Floripando” 43)

Notamos el reconocimiento de un aliento poético al servicio del funcionamiento teatral, que resulta vigoroso pues quiere distinguirse en lenguas y oídos. Así lo establece el propio Ruiz de Alarcón en voz de su Don Juan de *Las paredes oyen*: —. a un poeta le está mal/ no variar, que el caudal/ se muestra en no repetir” (vv. 1191-1193). Estemos abiertos, por tanto, a considerar las —variantes” líricas del poeta novohispano con la forma que nos ocupa en este trabajo.

Los sonetos del teatro alarconiano condensan los temas centrales de las obras que los incluyen. Eugenia Revueltas ha observado que Alarcón —nos enfrenta a tres tipos de discurso: el amoroso, el de la amistad y el del poder” (*Lexicón* 18). Los temas de estos discursos se sonetizan en las escenas que a continuación estudiaremos. Así, —el discurso de soledad y desencuentro” (*Lexicón* 18) que Revueltas percibe como derivación del amoroso, se cifra en el soneto de Leonor en *Mudarse por mejorarse*, en el de Don Juan en *Las paredes oyen*, en el de la celosa Marcela en *El dueño de las estrellas* y en los que intercambian Lucía y Tristán en *Las prueba de las promesas*. El discurso del poder permea el amoroso en el segundo soneto de *Los favores del mundo* y en el que se expresa el rey en *La amistad castigada*. El discurso de la amistad se manifiesta en el soneto de *El semejante a sí mismo* en el que incluso se define a la —santa amistad” a lo largo de los catorce endecasílabos de la estrofa.

## II.1 *Los favores del mundo*

*Los favores del mundo*, primer título que Alarcón incluyó en la *Parte primera* de sus comedias, recurre al soneto en dos ocasiones, en el acto primero (vv. 781-794) y el tercero (vv. 2706-2719). Se trata de una temprana comedia madrileña que, además de situarse en el Madrid medieval de 1448, se ocupa de la relación entre el rey y el privado<sup>54</sup>, como ha señalado Willard F. King en *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo* (152). La fortuna queda sujeta a un examen permanente durante esta comedia, particularmente cuando se le confronta con la privanza y con el amor. El enredo que tejerá el autor novohispano sirve de material para examinar, moralmente por medio del teatro, el conflicto entre la lealtad que se le debe al monarca y las pasiones de un individuo favorecido por ése. Dicho conflicto encuentra un escenario idóneo cuando se sonetiza en los pasajes mencionados. Los dos sonetos de *Los favores del mundo* sirven para que Garci-Ruiz de Alarcón o García, protagonista de la obra, exprese cómo percibe y qué piensa de los conflictos que le han presentado la Fortuna, la privanza y el amor. Contar con dos sonetos, enunciados por el mismo personaje, uno al principio y el segundo cerca del final del enredo, permite enfocar el desarrollo de su carácter, que consideramos notablemente sonetizado en esta comedia.

Garci-Ruiz de Alarcón enfrenta su sed de venganza con los alcances de su piedad en el primer soneto. El protagonista, creyéndose agraviado por Don Juan de Luna, privado del príncipe Enrique, el futuro rey Enrique IV de España, busca a su ofensor para vengarse.

---

<sup>54</sup> Para Lola Josa, *Los favores del mundo* se clasifica como una comedia de enredo, categoría en la que ella distingue el primer momento de experimentación dramática de Alarcón, antes de hacer una transición entre la comedia de enredo y la de carácter (300). Usigli la considera “comedia moral de enredo” (323). Valga recordar, también, la definición del verbo “privar” que ofrece Sebastián de Covarrubias: “En otra significación vale ser favorecido de algún señor, de *privatus*, a *um*, cosa propia y particular, porque se particulariza con él y le diferencia de los demás; y éste se llama privado, y el favor que el señor le da, privanza” (883).

Lo encuentra en un llano al pie del parque de Madrid y lo encara. Don Juan se encomienda a la Virgen para salvar su vida, ante lo que García se rinde. El príncipe ha atestiguado el hecho y los manda a comparecer ante él. Tras escuchar su relato y atestiguar su calidad lo nombra “gentilhombre de boca”<sup>55</sup> (v. 691) y le ofrece uno de los tres hábitos de las órdenes militares de España: Santiago, Calatrava y Alcántara (vv. 701-702). Luego de recibir estos favores, García queda solo y enuncia el primer soneto de la obra:

GARCÍA. En mar sangriento de cruel venganza,  
 de rabia, de ira y de coraje lleno,  
 corrí tormenta, de esperanza ajeno  
 de llegar en mi estado a ver bonanza;  
 y un súbito accidente, una mudanza  
 el pecho libra del mortal veneno,  
 y el que en mi agravio a mi furor condeno,  
 en el perdón produce mi esperanza.  
 No la privanza me movió futura,  
 que Fortuna en sus obras desiguales  
 no hace de los méritos memoria;  
 mas debo a mi piedad esta ventura,  
 y por lo menos en hazañas tales  
 de la gentil acción queda la gloria.

Dramáticamente, este primer soneto sirve como medio para que García exprese su pensamiento sobre los favores que acaba de recibir. Alarcón se desvía de la sugerencia de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* respecto al uso de esta forma poética, pues estrictamente García no aguarda a que algo suceda. Después de escuchar cuán favorecido ha resultado por el príncipe, comparte con el espectador su reflexión y sale de escena al encuentro con Hernando, su criado, en la calle en que vive Anarda. El parlamento ayuda a establecer el carácter honesto y humilde de García, pues se confiesa ante el espectador movido por la piedad y no por la posibilidad de una futura privanza (vv. 789, 792).

---

<sup>55</sup> “El mayor grado después de mayordomo” refiere Millares Carlo en su nota a este verso, según el Diccionario de Autoridades (I, 889).

Al sonetizar cómo llegó a este nuevo estado, García reconsidera su primer impulso vengativo. El impulso introspectivo del que depende este soneto convence al protagonista de haber encontrado en la piedad el antídoto al mortal veneno del agravio. García concientiza su transformación en este pasaje. Por otro lado, la venganza, por obra de la trama de la comedia, así como del hilo del pensamiento y rima propios del soneto, deviene esperanza. Tras el sonetizado debate consigo mismo, el nuevo privado cobra conciencia de su piedad y reconoce lo inesperado de su propia conducta, acaso de su propia virtud. La mención a la virgen que hace su enemigo se transforma, en el soneto, en un “accidente”. Consideramos que al marginar a la presencia religiosa del espacio sonetístico, enfatiza su decisión consciente de vencer su propia sed de venganza, acción que García caracteriza como “hazaña”.

El soneto le ofrece al espectador contrastes escénicos. Se trata del primer soliloquio de *Los favores del mundo*, pues los 780 versos previos han formado parte de un diálogo. El soneto le permite a García pensarse en voz alta ante el público quien, por primera vez, presencia a un personaje de esta comedia examinar la situación en la que se encuentra y cobrar conciencia de ésta. El protagonista repasa su reciente tránsito de caballero agraviado a hombre piadoso y posteriormente a súbdito favorecido. Se trata del primer momento en que el espectador ve y escucha a un personaje solo en escena, después del despliegue violento en el que García está a punto de darle una puñalada a Don Juan y después del relato de 151 versos que el protagonista hace al príncipe sobre el supuesto agravio de Don Juan en el campo de batalla contra los moros. Este pasaje, además, es el primero en versos de arte mayor en la comedia, lo que le ofrece al público un contraste rítmico. Una vez que García queda solo en escena, el ritmo cambia de versos octosílabos en las redondillas, el romance y las quintillas que anteceden a este parlamento, a las cadencias de los

endecasílabos del soneto. La combinación de distintos patrones de rima en las quintillas que anteceden al soneto ayuda a construir otro contraste auditivo para el espectador<sup>56</sup>.

El segundo soneto de García se encuentra en el Tercer Acto y lo sitúa frente al conflicto amoroso en que lo ha puesto su inclinación por Anarda y su lealtad al príncipe:

GARCÍA.        Encontró Amor a la Fortuna un día,  
                   émula de su imperio soberano;  
                   de Aquelóo las reliquias una mano,  
                   y la rueda fatal otra movía.  
                   El soberbio rapaz la desafía,  
                   y el arco flecha; pero flecha en vano,  
                   que no la ofende su poder tirano,  
                   si el cetro menos él de ella temía.  
                   Al fin, reconocidos por iguales,  
                   dios cada cual en cuanto ciñe Apolo,  
                   ni él las viras dejó, ni ella los giros.  
                   ¿Qué tanto soy contra enemigos tales?  
                   No se vencen dos dioses; y yo solo  
                   bastaré a sus mudanzas y sus tiros.

Se trata del segundo soliloquio del acto tercero. Lola Josa nota que “Hegado el clímax: en el tercer acto Garci Ruiz pronuncia [éste] su último monólogo para dar cuenta de sus peripecias con tal objetividad y gusto racional que recurre a una fábula mitológica para explicarse” (131). La crítica considera que a través de este soneto, el protagonista “expone el asunto de la comedia, dejando el segundo terceto para preguntarse qué será de él ante la rivalidad de dos dioses como Fortuna y amor” (131). “Lo cómico” de esta comedia a juicio de Josa, “consiste en que ambas divinidades eligen a Garci Ruiz como motivo de querella” y que, como se establece después de la *volta*, ellos se reconocen por iguales “cuando ya García creía haberlo perdido todo” (131).

<sup>56</sup> Agustín Millares Carlo en su edición de las obras completas de Ruiz de Alarcón consigna la alternancia entre cuatro patrones de rima distintos en las quintillas del pasaje previo al primer soneto de *Los favores del mundo*: 1. ababa, 2. aabba, 3. abaab, 4. abbab. (I, 37). El patrón de rima de los sonetos de esta comedia es ABBA ABBA CDE CDE (I, 31).

El espectador asiste a un segundo debate de conciencia del protagonista, pues, al igual que en el primer soneto, en este segundo el interlocutor es el propio Garcí-Ruiz. Nos encontramos ante una manifestación escénica de “el caso de conciencia”, que derivaba de las enseñanzas morales, particularmente de los jesuitas. Como observa Antonio Regalado: “el caso de conciencia no estaba confinado al confesionario y al tratado de teología moral; reaparecía en el tablado ante los mismos que se beneficiaban del sacramento de la penitencia” (I: 283). El teatro español de la modernidad temprana, nos dice Hilaire Kallendorf en *Conscience On Stage. The Comedia as Casuistry in Early Modern Spain*, despliega diversas manifestaciones dramáticas y escénicas de la casuística o caso moral. El término “casuística”, establece Kallendorf, puede referirse tanto a razonamientos morales contenidos en libros de orientación como al uso de estos libros en el confesionario (5-6). Se aplica, pues, tanto al proceso de guiar la conciencia como a procesos confesionales. Después de repasar diversas definiciones del término casuística, Kallendorf encuentra que se trata de un hábito de pensamiento, de un punto de vista general o incluso de una visión del mundo (6). Para la investigadora los elementos universales de la casuística:

may be seen to outweigh the differences among its unique Protestant, Catholic, Anglican, or Calvinistic permutations. Seen thus in broader terms, casuistry is the practical art of applying general moral principles to concrete specific circumstances. (6)

Kallendorf examina una persistencia en monólogos y soliloquios del teatro español de la modernidad temprana que inician con la pregunta “¿Qué he de hacer?”; en los que el personaje inicia confundido pero concluye decidido (79-80). Aunque Alarcón figura de manera marginal en su examen de monólogos casuísticos del teatro español, la investigadora se detiene a examinar un parlamento del príncipe en el acto primero de *Los favores del mundo* (vv. 741-766) que inicia con el verso “Confuso estoy. ¿Qué he de hacer?” y concluye con el octosílabo: “Mas yo sé lo que he de hacer”. Se trata de un

monólogo establecido como un aparte de la escena en que se encuentra con Garcí Ruiz y don Juan.

Nos parece que el proceso extendido de razonamiento casuístico al que se refiere Kallendorf puede suceder de modo condensado en un soneto. En el segundo soneto de *Los favores del mundo* el protagonista se cuestiona a sí mismo “¿qué tanto soy...?” en vez de “¿qué he de hacer?”. Sin embargo, las acciones que ha decidido tomar y que, por tanto, manifiestan su carácter, parecen ser efecto del paradigma mitológico que examina en los cuartetos y del desenlace mítico que establece en el primer terceto, mismo que le permitirá juzgar su propio caso. El soneto expresa el intento de Garcí-Ruiz de racionalizar las acciones que debe tomar ante el conflicto entre la lealtad que le debe al príncipe que le ha brindado el favor y su deseo íntimo por Anarda. Al concluir el último terceto, el caballero se compara con la situación mítica y manifiesta un rasgo de carácter pues resuelve enfrentar, sin ayuda alguna, las mudanzas de la Fortuna y los tiros del Amor. En el caso del protagonista de *Los favores del mundo* el ser determina el hacer, como se establece en el último terceto del sonetizado debate de conciencia del galán. Los últimos tres versos del soneto sintetizan el desenlace del enredo. El príncipe anuncia: “Vos, García, sois quien sois” (v. 3217). García resuelve que Anarda le debe la mano al príncipe y le confiesa a su dama “. . . a no querer su Alteza/no me obligara tu amor” (vv.3222-3223). La congruencia entre el ser y el hacer de Garcí-Ruiz de Alarcón le gana, finalmente, la mano de su amada. Estamos ante un héroe alarconiano que demuestra que su conciencia es congruente con sus acciones, ante el admirado gracioso Hernando que, quizá dando voz a la misma sorpresa del público, exclama poco antes de que concluya la comedia: “Fantas vueltas en un día/ ¿cuándo Fortuna las dio?” (vv. 3260-61).

## II.2 *El semejante a sí mismo*

El entrecruce de amigos, que prometen toda clase de acciones a favor del amor ajeno, y de objetos del deseo amoroso que trastocarán dichas promesas sirve de eje para la construcción de esta comedia de enredo. Muy pronto en la escena de *El semejante a sí mismo* se sonetiza la amistad, de la que se vale Don Juan, el protagonista, para fabricar “mil engaños... en un momento” (v.) con tal de conquistar a doña Ana, su prima. En dicho soneto se expresa el pensamiento, desde el punto de vista aristotélico<sup>57</sup>: la idea que Don Juan tiene de la amistad. En este soneto, el primer soliloquio de la comedia, se condensa este tema fundamental para que la trama arranque. Don Juan, rico y noble sevillano, comparte el techo con su prima doña Ana, pues el padre del galán la amparó al quedar huérfana. “¡Necio quien guarda/ la pólvora y al fuego la avecina!”, reconoce don Juan ante su amigo Leonardo mientras relata estos antecedentes. Don Rodrigo, padre del enamorado primo, decide enviar a su hijo a Lima, Perú, “a cobrar cierta herencia” (v. 281). El enredo consiste en que, en nombre de la amistad, don Juan le pide a Leonardo que se embarque a Perú en su lugar y, al mismo tiempo, le ha pedido a otro primo suyo, don Diego de Luján, que le preste su identidad simulando un maravilloso parecido entre ambos. Este engaño le permite al protagonista fingir que ha partido y a la vez quedarse en Sevilla pretendiendo ser alguien más que es muy semejante a sí mismo.

En *El semejante a sí mismo*, el soneto sirve a la fundamentación de la trama. En nombre de la amistad, Leonardo obedece, *ipso facto* y sin preguntar, el mandato de don Juan de partir rumbo a Perú:

LEONARDO. ...A embarcarme parto.

---

<sup>57</sup> Como veremos en el apartado IV.2

DON JUAN. Basta.  
 LEONARDO. El amigo verdadero  
 así obedece.  
 DON JUAN. No estaba  
 dudoso de esta fineza.  
 Pero, ¿sin saber la causa  
 y el fin os vais a embarcar?  
 LEONARDO. El de daros gusto basta.  
 ¿Qué tengo más que saber,  
 si me mandáis que me vaya?  
 Que resistir da indicios  
 quien examina las causas. (Millares I: vv. 238-248)

Entramando de este modo la amistad con los engaños “discretos” de Don Juan, se le presenta al espectador la *prótesis* del drama, o el momento expositivo del enredo, en los primeros 435 versos de la comedia; cerca de un ciento de ellos están escritos en arte mayor, en tercetos, y le sirven al protagonista para narrar las circunstancias dadas o elementos de la historia que el espectador no ha presenciado en escena. Al llegar al verso 436, y después de unas cuantas redondillas, arranca el soneto de la obra:

JUAN: Aumento de la próspera fortuna  
 y alivio en la infeliz, maestra llave  
 que con un natural secreto sabe  
 dos voluntades encerrar en una;  
 del humano gobierno la coluna,  
 ancla segura de la incierta nave  
 de la vida mortal, fuero süave  
 que en paz mantiene cuanto ve la luna,  
 es la santa amistad, virtud divina  
 que no dilata el premio de tenella,  
 pues ella misma es de sí misma el fruto:  
 a quien naturaleza tanto inclina,  
 que al hombre que vivir sabe sin ella,  
 sabe avisar el animal más bruto. (Millares I: vv. 436-449)

Se antoja que este primer soliloquio de la comedia le permite al público asimilar el complicado enredo que empieza a implicarse y los motivos en que se cimienta gracias a la intensificación de los catorce endecasílabos y a su estructura discursiva. En soledad escénica pero ante los espectadores, Don Juan confronta la amistad con la Fortuna y la

naturaleza. En este caso, Alarcón parece atender la sugerencia de Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias*, pues el protagonista sonetiza a solas mientras aguarda el regreso de Sancho, su criado. Esta espera, este descanso tras la intensa acumulación de precedentes para involucrar la imaginación en el enredo, le permite tanto al público como a los personajes reconocer cuán cara es la “virtud divina” de la amistad. El aprecio que se tiene por esta virtud en el mundo de la obra nos hará ver, según Lola Josa, cómo “todos arriesgan a sus parejas con tal de satisfacer la curiosidad del caballero... convertido en ‘celoso impertinente’” (131). Para la autora de *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, el Don Juan de *El semejante a sí mismo* es “un galán torpe que involucra al resto de los personajes en su propia peripecia” (131). En términos de la trama, observa la investigadora que con este “soneto-monólogo” se cierra la introducción de la obra (131).

El soneto, fuera del contexto teatral, sugiere una exaltación de la fuerza de la amistad; sin embargo, al articularse con el drama de *El semejante a sí mismo* encontramos ciertos contrapuntos que dan sustancia al enredo de la comedia así como a los rasgos de sus personajes. Para Eugenia Revueltas, la amistad es “una forma del eros menos conflictiva o dolorosa que el amor” (*Discurso* 255). Notamos, entonces, que en esta comedia se pone en duda el sentimiento amoroso:

DON JUAN. Aunque con firmeza extraña  
me muestra mi prima amor,  
tengo indicios y temor  
de que me miente y engaña... (Millares I: 384-388)

En cambio, en la amistad se confía ciegamente. En el soneto se establece que esta manifestación del eros en Leonardo, amigo del protagonista, es “del humano gobierno la coluna”. Paradójicamente con respecto a la intención de obedecer a don Juan embarcándose a Perú, la amistad se convierte en “ancla segura de la incierta nave / de la vida mortal”. Por ello, para el galán que todo lo tiene, menos la certeza de la correspondencia amorosa, “la

santa amistad” empieza por definirse –en función de sus propias condiciones de prosperidad– como –Aumento” de su –próspera fortuna”. Tal como declara el protagonista cuatro redondillas antes de su soneto: –Si soy rico, ¿he de perder/ por escaso mi remedio” y no conforme con ello añade, –Es un poderoso medio/ ser liberal, de vencer”. Se manifiesta así cómo –el sujeto del poder, utilizándolo manipula a sus amigos o súbditos” (*Revueltas Discurso* 255). Entonces don Juan maniobra el espíritu conciliador de la amistad, que distingue en los dos versos con que concluye el primer cuarteto: que con un natural secreto sabe/ dos voluntades encerrar en una”. En una antología poética este soneto celebraría, sin duda, el gozo de las relaciones amistosas. En cambio, al ser enunciado por don Juan en el mundo de *El semejante a sí mismo*, el espectador puede poner en tela de juicio el impulso de valerse de la amistad en aras de una intriga.

En esta comedia el soneto también da espacio para confrontar la amistad con el amor. Como hemos comentado, hasta este momento la comedia se ha encargado de someter al amor a toda clase de dudas, por las naturales mudanzas que implica. La amistad, en cambio, como sintetiza el soneto antes de la *volta*, –en paz mantiene cuanto ve la luna”, astro mudable por excelencia. El abogado Alarcón se vale de la herencia poética del abogado Da Lentino, forjador de la forma soneto, y al hacerlo se nos imagina inevitable que recurra al lenguaje legal para definir la amistad como –fuero sūave”, frente a los rigores de las leyes de amor. Llama la atención que una vez que don Juan nombra la amistad, pasada la *volta*, Alarcón recurra a la única negación de todo el soneto: –no dilata el premio de tenella”. El negativo, nos parece, implica que el amor *sí* dilata el gozo de sus premios, acaso para el don Juan sevillano en escena y también para el don Juan taxqueño que le hace creer a su personaje que sonetiza sin conciencia de la forma poética.

### II.3 *Mudarse por mejorarse*

La inconstancia amorosa se pone en escena en esta comedia madrileña. El ambiente de la corte sirve de fondo para la mudanza en amores de los protagonistas de la intriga: don García y doña Leonor. Egoístas parecen los personajes que cambian de opinión por ganar algo más de lo que tienen, como en esta comedia de caracteres<sup>58</sup>, en que mudan por mejorarse. Desde hace dos años, don García pretende a la viuda Clara de Luna quien, tras la muerte de su hermano en Sevilla, acoge en su casa a su sobrina Leonor. Ante esta “soberana hermosura”, el galán traiciona sus promesas amorosas y emprende la conquista de la recién llegada a Madrid. El enredo se intensifica por la aparición del marqués Arnesto, dotado de cualidades e interesado también en la joven Leonor.

Leonor corresponde con el perfil cerebral y calculador que algunos críticos encuentran en las damas alarconianas<sup>59</sup>, no obstante el soneto que tiene asignado en esta comedia puede ofrecerle al espectador otro punto de vista respecto a su carácter. La crítica ha encontrado en Leonor a una dama interesada y manipuladora. Por ejemplo, para Rosario Castellanos, ante los intentos de conquista de Don García, la sobrina de Clara —.no se muestra esquiva. La consideración que debe a la hospitalidad, a la autoridad, a la

---

<sup>58</sup> Se le puede considerar una comedia de transición entre la comedia de enredo y de carácter (Josa 300). “*Mudarse por mejorarse* está construida en función de unos parámetros dramáticos próximos a los de *Las paredes oyen* y, por otro lado, deja vislumbrar ya el perfil del carácter elevado a paradigma de entre los demás del teatro de nuestro dramaturgo” (Josa 151).

<sup>59</sup> Véase, por ejemplo, el apartado 6.1 del *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón* de Lola Josa, que lleva por título un verso de *Los favores del mundo* —6.1 \_Casamiento y religión han de ser a gusto mío: las damas” pp. 251-264. Por otro lado, para Eugenia Revueltas: —. encontramos en las obras de Juan Ruiz (*sic*), una apetencia de un ideal femenino que difiere notablemente de las amadas de la comedia de capa y espada. Las damas alarconianas, sobre todo las que poseen un papel protagónico, son todas ellas corteses, ingeniosas, discretas, con una aguda conciencia de su propia valía y finalmente desamoradas” (*Discurso* 107). Después añade: —Bs esquemas de conducta socio-moral, son desenmascarados por el autor que muestra la incongruencia entre cierta retórica del honor y la honra y su escaso o nulo sustento en la conducta social dominante. Así, si los amantes son traidores, deshonestas las damas, codiciosos ellos, desleales ellos y ellas, justo es que reciban el castigo a que les hacen acreedores sus obras” (136).

generosidad de su pariente, no es bastante para impedirle escuchar con benevolencia los fogosos requiebros de don García” (XXIV). Eugenia Revueltas, por su parte, observa:

Irónica, discreta y cautelosa, Leonor como muchos de los personajes femeninos alarconianos, no se entrega fácilmente al amor, encastillada entre murallas de la mesura, la reserva y el ingenio, que le impiden ser objeto de la manipulación masculina. Contempla y participa del juego amoroso, pero desde la distancia de la indiferencia o el desamor. (*Discurso* 162)

Leonor persigue un objetivo claro: un matrimonio que le sea conveniente. Sin embargo, la percibimos, además de recelosa, conflictuada. Consideramos que, mediante su soneto, comparte con el público un aspecto del conflicto, de interés o de lealtad, que atraviesa antes de mudarse en favor del Marqués.

El soneto de Leonor despliega un conflicto íntimo, en resonancia con el origen de esta forma poética y en congruencia con la acción dramática que le da sitio en esta comedia. Este pasaje, el segundo soliloquio de la obra y el único asignado a Leonor, le permitirá al público tener dos puntos de vista ante el comportamiento de la dama: el que confiesa a su tía y el que se declara sólo ante sí misma y los espectadores.

Examinemos la escena que da pie al soneto. En la tercera jornada, Clara le pregunta a Leonor qué designios o qué intentos significan las palabras del Marqués Arnesto para ella. Ante su tía declara:

LEONOR. Hay tan poco que decir,  
que no haré nada en hacerlo:  
él dice que me pretende  
para esposa; no lo creo;  
y ni favor ni esperanza  
le he dado: no hay más en esto. (vv. 2255-2259)

Clara le aconseja entonces considerar dos posibilidades:

Piensa que el Marqués te engaña,  
y no lo querrás con eso;  
que el que engaña ofende, y causa  
la ofensa aborrecimiento.  
Piensa que en sangre le igualas,

y aspira al tálamo honesto;  
que el estado y la fortuna  
no es ventaja entre los buenos.  
Si es verdadero amor,  
si casarse es su deseo,  
tu esquiveza y tu recato  
darán más fuerza a su fuego;  
y si engañarte pretende,  
pruebe el rigor de tu pecho:  
darás lustre a tu nobleza  
y castigo a sus intentos.

Aunque Leonor afirma no requerir los consejos de su tía, puede ser que la ingeniosa y sabia Clara haya sembrado la duda en su sobrina. Hasta este momento, Leonor sólo conoce los deseos de amor “híctico” de don García y además que éste ha sido capaz de mudarse en favor suyo, tras dos años de haber cortejado a su tía, lo que por un lado encuentra incitante y por otro juzga como una tacha del galán.

Si ante su tía se declara indiferente, en la soledad del escenario y en compañía de los espectadores Leonor sonetizará su condición desde otro enfoque. Sólo el público tendrá el privilegio de conocer cuán “combatida de sus deseos” se encuentra la heroína de la comedia. El soneto le proporciona a Leonor un espacio para problematizar sus propios deseos. En los cuartetos encuentra razones para compararse, o como juzga John T. Cull para “contrastarse” (53), con el padecer eterno de Tántalo, condenado a jamás alcanzar aquello que necesita o desea. La hospitalidad se quebranta, por el anfitrión en el mito y por la huésped en la comedia alarconiana:

LEONOR. Tántalo entre el manjar y la bebida,  
en vano sigue el fruto que cercano  
el labio toca hambriento, y sigue en vano  
el agua que a la sed huye y convida.  
Mas yo de mis deseos combatida,  
(¿quién tal creyera?), en mal tan inhumano,  
yo misma, ¡ay triste!, la medrosa mano  
huyo del bien, al mismo bien asida. (2388-2395)

¿Qué deseos combaten a Leonor, qué ha puesto la dama en la balanza? ¿El deseo de corresponder a don García? ¿El deseo de casarse con el Marqués? ¿O quizá el de evitarse un conflicto de lealtad con su tía? El público aún desconoce cuál es el bien para Leonor, el drama aún no lo resuelve y el soneto parece ser deliberadamente ambiguo, lo que constituye un aliciente dramático para ayudar a la atención del espectador a llegar al final de la comedia justo con esa pregunta: ¿cuál de los dos galanes representa el bien para Leonor? ¿con quién de los dos se quedará? Respecto al comportamiento de la dama, previo a esta escena y tal vez sin considerar al soneto, Rosario Castellanos juzga: «Ella vacila (¡oh, muy brevemente!) entre el gusto y la ventaja» (XXV). Puede ser que este vacilar le ocupe a Leonor unos cuantos versos aparte de los catorce del soneto, pero la intensidad de la duda corresponde con la de la forma, en nada impedida por su aparente brevedad. En la segunda parte del soneto, Leonor, ante sus temores y recatos, decide:

Si de la vida pretendéis privarme,  
temores y recatos, no es mi intento  
sino ver declarada la vitoria.  
Acabad de acabaros o acabarme;  
que bien sabrá morir en el tormento  
la que sabe privarse de la gloria. (2396-2401)

¿Pero qué es lo que resuelve o de qué gloria se privará? ¿Qué tan hiperbólico es el tormento al que se refiere? Continúa el *suspense* para el recorrido de 472 versos que aún deberá hacer el público. En todo caso el amor queda excluido del horizonte planteado por el soneto, como tampoco figurará en el desenlace de la comedia: doña García se resignará a quedarse con doña Clara y Leonor dará su mano al Marqués, habiéndose mudado por mejorarse.

## II.4 *Las paredes oyen*

La presencia del soneto en *Las paredes oyen*<sup>60</sup> permite examinar el contraste entre la expresión oral del discurso amoroso y su expresión escrita. Don Mendo, el personaje vicioso, se vale de escritos para engañar a las damas. Don Juan también emplea este recurso, pero como “invención” o pretexto para poder hablar con doña Ana. El protagonista prefiere ser oído que leído. (vv. 113-116, 149-168). Una vez a solas con ella confiesa:

JUAN.           Pues contigo solo estoy,  
 porque mi recato veas,  
*Va a leer doña ANA, y detiénela*  
 oye, señora: no leas;  
 que la carta viva soy. (vv. 221-224)

A continuación Don Juan le confiesa verbalmente su amor a la dama y reconoce que no será correspondido.

En *Las paredes oyen*, el soneto es realidad oral y no un objeto escrito que pasa de mano de un personaje a otro. El tema de este soneto es la desesperanza amorosa. A través de esta forma poética el protagonista compartirá, con su criado Beltrán y con los espectadores, la conciencia que tiene de su estado. Ante la pregunta de Beltrán “¿qué tenemos?”, el pesimista y apesadumbrado Don Juan sonetiza su respuesta. La voz del “yo” permea los dos cuartetos y el primer terceto; la sonetística conclusión, en el segundo terceto, parece abrirse para abarcar el más allá de Don Juan, en que se sitúan Beltrán, su interlocutor y los espectadores. Este personaje “el único feo y de mal talle, de entre todos los galanes del mundo alarconiano” (*Discurso* 224) “según lo describe Eugenia Revueltas y “acaso el propio Alarcón” como señala Sergio Fernández siguiendo la línea de diversos

---

<sup>60</sup> Ésta es una comedia de caracteres, en que Alarcón sintetiza las técnicas utilizadas en *Los favores del mundo* y *La industria y la suerte*. Humaniza los tipos y al hacerlo confiere al enredo un relieve independiente de los designios del azar. Es una comedia en la que el carácter determina las acciones (Josa 154, 300).

críticos (Don Floripando 43) – sonetiza su sentir tal vez buscando la resonancia de la empatía:

BELTRÁN. Pues, ¿qué tenemos?

JUAN. Beltrán,  
la verdad huyo; a la esperanza pido  
engaños que alimenten mi deseo;  
eternos contra mí imposibles veo;  
nado en un golfo, ni de un leño asido.

Con el vuelo de amor más atrevido,  
no subo un paso, y aunque más peleo,  
al fin vencido soy de lo que creo,  
vencedor sólo en lo que soy vencido.

Así, desesperado victorioso,  
niego al deseo engaños, y a la gloria  
más vivo anhela, si su muerte sigo.

¡Triste, donde es el no esperar forzoso,  
donde el desesperar es la vitoria,  
donde el vencer da fuerza al enemigo! (Millares I: vv. 316-330)

Alarcón, en *Las paredes oyen*, experimenta con el diálogo y el soneto. Hemos señalado que esta forma puede aparecer como monólogo o soliloquio, pero también puede funcionar como parte de un diálogo, por fragmentación<sup>61</sup> o por réplica. Esta comedia madrileña incluye el uso del soneto por réplica, pues la forma poética se inserta en un intercambio verbal entre el protagonista y su criado. Estructuralmente, los 14 versos del soneto de Don Juan están acompañados de un terceto a manera de estrambote<sup>62</sup> en voz de su criado Beltrán. El gracioso replantea en términos humorísticos la tristeza de su amo. Nuestro novohispano emplea el “tono burlesco y satírico que se asocia al soneto con estrambote como una de sus características” (Domínguez 227), pero limita este efecto al terceto añadido al que da voz Beltrán. En esta comedia, Alarcón experimenta con la

<sup>61</sup> Véase el apartado I.4.2.

<sup>62</sup> Para Navarro Tomás el estrambote es uno de los diversos ejercicios del ingenio métrico del Siglo de Oro. “Entre estos artificios el más repetido fue el del estrambote o apéndice de variable extensión que se añadía al soneto, ligándolo por la rima al último terceto. En la mayor parte de los casos el uso del estrambote respondía a una intención humorística” (136).

posibilidad de dialogar con un soneto y con un estrambote: a una redondilla se le responde con un soneto y a éste con un terceto estrambótico:

BELTRÁN. ¡Triste, donde es forzoso andar contigo,  
 donde hallar qué comer es gran vitoria,  
 donde el cenar es siempre de memoria! (Millares I: vv. 331-333)

Este diálogo entre soneto y estrambote ejemplifica, para Lola Josa, la contraposición a la que suele recurrir Alarcón entre “el realismo que caracteriza siempre a los criados y graciosos” y el “idealismo amoroso de sus señores” (157). El realismo se focaliza en las necesidades básicas que el criado distingue: el trabajo y la alimentación. En la escena la contraposición cobra relieve teatral: el contraste entre la melancólica corporalidad del galán de mal talle y la potencialmente cómica gestualidad o acaso contrahechura del gracioso, por falta de descanso y comida.

La exploración del soneto insertado en una posibilidad dialógica parece obedecer a intenciones estructurales del dramaturgo novohispano. “Ni monólogos, ni pequeñas estructuras repetidas... sostienen la arquitectura de *Las paredes oyen*” (155), nota Lola Josa, “Sus personajes, a diferencia del Garci-Ruiz de *Los favores del mundo*, no necesitan recapacitar demasiado acerca de su ventura en monólogos o soliloquios porque no les sorprende nada de lo que acontece y además no dudan en ningún momento sobre su proceder” (155). Ello obedece, en opinión de Rosario Castellanos, al hecho de que este desprovisto galán “se cuida delicadamente de no ofender a los otros exteriorizando sus pensamientos” (XXII). Sin embargo, el soneto de don Juan nos permite conocer, con la intensificación que le corresponde a la forma, lo que ha notado Sergio Fernández respecto al protagonista de *Las paredes oyen*: “la tristeza del cautiverio de una bella alma paradójicamente revestida por un cuerpo grotesco” (“Don Floripando” 45).

En *Las paredes oyen* el espacio del soneto, originalmente propio para los galanteos cortesanos, parece enclave para un cuerpo avergonzado de sí mismo. Quien sonetiza en esta comedia es, en palabras de Sergio Fernández, “un galán que no lo es... desesperado por pobre y por feo... y, para colmo, ‘deseoso’ del bien ajeno” (“Don Floripando” 44). “Este anti-galán”, asegura Fernández, “habla de su miseria física (que no moral) con cierto desenfado, como si estuviera acostumbrado a su ser” (“Don Floripando” 45). Este don Juan, habituado a ser quien es, habla en estos catorce endecasílabos. El soneto, en vez de concentrarse en el cuerpo, focaliza las acciones que éste realiza o de las que es objeto. Así, por efecto teatral, el carácter que alienta la trama se manifiesta ante el público con contundencia pues llega a conocer a un personaje por fuera y por dentro y, a causa de ello, probablemente empatice con él.

En *Las paredes oyen* el soneto se pone al servicio del carácter. Ahondaremos en esta función en el apartado IV.2 del presente trabajo; sin embargo esta comedia presta un caso ejemplar de cómo la estructura de esta forma poética fortalece el proceso de caracterización de los personajes. Al final de la comedia, doña Ana reconoce que le ha dado la mano a Don Juan, pues el singular galán demostró “cuánto vale el hablar bien” (v. 2922). El soneto del protagonista vehicula su desesperación y derrotismo. Se antoja que la desesperanza detona un primer quiebre energético, en el paso del primer al segundo endecasílabo, que deviene en encabalgamiento<sup>63</sup>: “a la esperanza pido/ engaños que alimenten mi deseo”. Después,

---

<sup>63</sup> Entendemos el encabalgamiento como un recurso expresivo propiciado por el momento en que la sintaxis y la versificación entran en conflicto, cuando la energía de un verso se desborda en el que sigue. Lo calificamos como recurso expresivo, en el ámbito de la versificación con propósitos escénicos, pues lo consideramos al servicio del actor. Domínguez Caparrós nota: “Muchas veces el descanso del verso se organiza en concordancia con la pausa morfosintáctica, pero otras no. Cuando se da el desajuste entre la pausa versal y la sintáctica, se produce el fenómeno estilístico conocido como *encabalgamiento*” (103).

este soneto que quiere ser diálogo se fragmenta en los versos 1, 4, 6 y 11, por efecto de la cesura<sup>64</sup>:

—~~la~~ verdad huyo; a la esperanza pido...”  
 —~~n~~ado en un golfo, ni de un leño asido,...”  
 —~~no~~ subo un paso, y aunque más peleo...”<sup>65</sup>  
 —...más vivo anhela, si su muerte sigo...”

En este poema circunscrito en un drama ¿el discurso desenfadado de la tristeza, que hemos descrito anteriormente, se fragmenta, o es el deseo del bien ajeno el que quiebra en trozos la expresión del sentir propio? Sin embargo, al llegar el último terceto, el ~~hablar~~ bien”, que doña Ana aprecia en don Juan, parece guiar al personaje sonetizante tanto en el contenido como en la forma de su discurso. Después del desorden elocutivo, Don Juan acepta su tristeza, y al hacerlo, el fluir de su sintaxis se restablece: ~~el~~ desesperar es la victoria/... el vencer da fuerza al enemigo”. Si, como ha señalado Lola Josa, ésta es una de las primeras comedias de caracteres compuesta por el dramaturgo novohispano, en este soneto percibimos al galán que la investigadora considera propio de este género: aquél que triunfa por demostrar ~~una~~ deontología moral frente al amor” (154). En efecto, don Juan se derrota a sí mismo, pero también es cierto que su desesperanza y, en especial, su modo de ~~bien~~ hablarla” le prometen la victoria al final de la comedia, sobre un galán mejor provisto en sus atributos físicos y en su condición económica, don Mendo, pero deformado por una falla de carácter: la maledicencia. En sus catorce versos, el soneto de *Las paredes oyen*

<sup>64</sup> Para Domínguez Caparrós ésta es un tipo de pausa que sirve como elemento rítmico en el lenguaje versificado, propio de ~~su~~ forma original de organización, de división del discurso en trozos”, fundamental para distinguirlo de la prosa (99). La cesura, considera este autor, es una pausa al interior de un verso ~~después~~ de una palabra portadora de acento importante en algunas clases de versos largos” (100). En el caso de estas cesuras alarconianas que enlistamos a continuación, el pequeño cese en la expresión se encuentra después de la palabra ~~que~~ lleva el acento en la cuarta sílaba métrica” como en los ejemplos del propio Domínguez Caparrós (101). En los versos 1 y 6 del caso que aquí examinamos, como observa el autor de *Métrica española*, la cesura no impide la sinalefa (102).

<sup>65</sup> En sus ediciones, tanto Millares Carlo como Rosario Castellanos coinciden en proponer el quiebre respiratorio que sugiere una coma en la alteración sintáctica-expresiva de esta cesura en particular. Llama nuestra atención que Alfonso Reyes, en cambio, opta por enfatizar la alteración del fluir del discurso con un punto y coma: ~~no~~ subo un passo; y aunque más peleo,...” (Reyes v. 322).

enfoca a un personaje atribulado sobre la escena, sí, pero también dotado de un carácter meritorio, en la simpatía del espectador, del final feliz que la comedia le tiene reservado.

## II.5 *La prueba de las promesas*

Esta comedia de caracteres<sup>66</sup> se desarrolla en Toledo y su trama se enmarca en un hechizo que se despliega escénicamente gracias a la magia del “teatro dentro del teatro”. Don Illán de Toledo, viejo conocedor de las artes mágicas, está interesado en que su hija Blanca se case con don Enrique de Vargas de modo que se hagan las paces entre sus familias enemistadas durante años. Blanca, sin embargo, sigue los afectos de don Juan de Ribera a quien el mago pondrá a prueba para conocer si es merecedor del afecto de su hija<sup>67</sup>. Trazando unos caracteres mágicos en un papel, don Illán le hace creer al galán que ha sido nombrado Marqués y, por efecto de su “artes hechiceras”, comprime “en los minutos de un hora” (v. 1021) muchos días y traslada toda la acción de Toledo a la corte en Madrid, sin

---

<sup>66</sup> Suele considerarse a *La prueba de las promesas* como una comedia de magia (Usigli 317; Millares II: 740). Sin embargo, para Lola Josa es ésta una “aparente comedia de magia que no es, sino, comedia de caracteres” (169). Para establecer su argumento se vale de referencias a Caro Baroja, para quien la comedia de magia depende de la reiteración efectista, ausente en esta obra, por ello *La prueba de las promesas* no cabe en esta categoría. Josa observa: “En *La prueba de las promesas* sólo se menciona la magia en el primer acto y en el último... y un caballo materializa sus efectos. Las escenas centrales... transcurren sin trucos ni recursos escenográficos que eran del agrado del gusto popular” (163). Por ello, esta obra “no queda ajustada al esquema estructural que, en cambio, si queda en *La cueva de Salamanca*” (163). Es el poder de la palabra en vez del de los efectos especiales lo que designa el encantamiento en la obra (Josa 168), pues como veremos más adelante basta con que el mago don Illán verbalice su encantamiento para que éste obre sus efectos, sin los artificios mecánicos de nubes que suben y bajan, cabezas que aparecen y desaparecen, como en *La cueva de Salamanca*. “En cambio”, precisa la autora de *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*, “solamente se alude a un mítico caballo de fuego...al que Illán manda ensillar” (168). Según Josa “esta es toda la magia que se ofrece, al margen de alusiones que se hacen de ella para crear clima” (168). Para ella “la trama se despliega mediante recursos muy humanos: chantajes, mentiras, equívocos, escondites y disfraces” y en realidad “ninguna tramoya será el motor de la acción, ninguna sorpresa variará las decisiones” (168).

<sup>67</sup> La comedia retoma el ejemplo XI de *El conde Lucanor*. La relación con esta fuente y las transformaciones escénicas que hace Alarcón de su argumento están extensamente estudiadas, según refiere Millares Carlo en su noticia a la comedia en las *Obras completas* de nuestro autor (740-743).

salir de su propia casa.<sup>68</sup> Recordemos que en el teatro de Alarcón, particularmente en –sus comedias de caracteres, la comedia es un examen que se le realiza al galán o al carácter principal que, en este caso, es... un embustero” (Josa 161). Al verse poderoso, don Juan hace mudanza de su sentir por Blanca y exhibe diversas fallas de carácter que serán castigadas cuando termine el hechizo, o el efecto del teatro dentro del teatro, lo que consolida la tesis moral de la comedia.

Son los criados de Blanca y don Juan, Lucía y Tristán, quienes se valen de la forma soneto en esta comedia. Ante las mudanzas que ha manifestado don Juan con ella, Blanca decide poner a prueba, por medio de los celos, a su enamorado, ignorando la estrategia que ya emprendió su padre. Hacia el final de la segunda jornada Blanca encuentra cómo darle esperanzas a don Enrique de Vargas, rival amoroso de don Juan. Blanca se asegura, con ayuda de Lucía, de que Tristán atestigüe esta escena para informarle de ella a su amo. La jornada concluye con una confrontación entre los criados, que –se tienen amor” mutuamente, expresada en dos sonetos.

A manera de oscuro o telón –recursos ausentes en la dinámica escénica del corral de comedias del siglo XVII– Lucía y Tristán cierran la segunda jornada con un debate amoroso sonetizado. El intercambio verbal en el que se imbrican los puntos de vista de los amos y los propios de los criados deviene en debate cuando las redondillas dan paso a dos sonetos: el primero, de Lucía y el segundo, de Tristán. Ella sonetiza el conflicto entre amor

---

<sup>68</sup> Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* caracteriza esta modalidad de teatro dentro del teatro como –framed play” u obra enmarcada, es decir existe una obra en el interior de otra, la primera es el centro de atención dentro del marco subordinado de la segunda (33). La acción primaria enmarca la puesta en escena mágica de don Illán:

DON ILLÁN: ... en la esfera de esta casa;  
y a cuantos están en ella,  
sin salir de sus umbrales,  
les tengo de hacer que vean  
en varias tierras y casos  
*la prueba de las promesas.* (1027-1032).

y ambición, él vuelve soneto la salud del desengaño amoroso. Ningún personaje se vincula explícitamente con la denominación soneto, es decir, son aparentemente inconscientes de la forma en la que se expresan:

LUCÍA: Tristán, Amor se precia de humildades;  
no hallan lugar en él las ambiciones,  
y con desvanecidas presunciones  
no caben amorosas igualdades.

Nunca conserva firmes amistades  
quien solo atento va a sus pretensiones;  
y nunca de encontradas opiniones  
vi resultar conformes voluntades.

Siendo dios el Amor, habita el suelo,  
y no corona, siendo rey, las sienes,  
y anda desnudo, siendo poderoso.

Abata el que ama el levantado vuelo,  
o no le engendren quejas los desdenes,  
si siendo enamorado es ambicioso.

TRISTÁN: Lucía, no desmientas los engaños  
con frívolas razones mal fundadas.  
Dime tú que las dos estáis mudadas,  
y acabarán con eso nuestros daños.

No son sucesos en el tiempo extraños  
dos almas dividirse enamoradas;  
esperanzas son muertes dilatadas,  
y de los males fin los desengaños.

Siquiera porque fuimos ya queridos,  
habladnos claro; que por mas impía  
tengo la pena que se da penada.

Si nos queréis dejar agradecidos,  
decid, —Mudo se han Blanca y Lucía”.

¡Que –vive Dios– que no se nos dé nada! (vv. 1831-1858)

Los sonetos también confrontan lo universal con lo individual. Ambos implican y reclaman exámenes propios del teatro de Alarcón: “de conducta... de amor, de fidelidades, de conciencia” (Josa 164). Ellen Claydon encuentra un tono grave y digno en los sonetos de los dos criados que, a su juicio, contribuye a mantener la condición social y espiritual elevada de los sirvientes en el grupo de obras que ella designa como “comedias sociales”<sup>69</sup>

<sup>69</sup> En esta categoría Claydon incluye, además de la obra que aquí nos ocupa, dos de las obras más conocidas de Alarcón: *La verdad sospechosa* y *Las paredes oyen*, así como *La industria y la suerte* (111).

(155). Antes de concluir la jornada segunda, y al parecer como instigación para que el público renueve su atención y su imaginación para el desenlace, se nos invita a ~~una~~ prueba con qué calibrar el factor humano” (Josa 164) tanto de la situación y particularidad de Lucía, Tristán y sus amos como del espectador de *La prueba de las promesas*.

Lucía sonetiza a partir de la contraposición entre amor y poder. La criada de Blanca plantea en términos generales el conflicto del ~~enamorado~~ ambicioso”. Estamos ante ~~una~~ mujer ingeniosa que vela por los intereses de quien le paga, aunque al final resulten ser, a su vez, los de Blanca” (Josa 167). En sus catorce versos declara la incompatibilidad del amor, ~~siendo~~ dios”, y la ambición a partir de su percepción del mundo (~~nunca~~...vi...”), aunque se abstiene de aludir explícitamente a sí misma o a su señora.

En cambio, en esta comedia sobre el desengaño moral y amoroso, Tristán discute en su soneto este tema. Además, el criado pide ese desengaño amoroso para él y para su amo. Ese reconocimiento que se da al ~~caer~~ en cuenta de que era engaño lo que [se] tenía por cierto” (Covarrubias 458), similar a la anagnórisis, se gana al mirar lo que yace detrás de las engañosas apariencias y resulta un tópico recurrente en el teatro español de la modernidad temprana. Así, el criado-secretario de don Juan exige a Lucía ~~el~~ trato llano y claro con que desengañamos o la misma verdad que nos desengaña” (Covarrubias 458). Justo antes de la *volta* del soneto, Tristán exalta el tópico de la comedia. Encontramos que el uso de la forma poética por parte del criado resuena con el desenlace de la obra. A diferencia de su señor, este criado sí alcanzará la mano de su amada Lucía, pues como observa Josa ~~se~~ muestra amante constante en toda la comedia” (170). En un arrebatado de autorreferencialidad teatral, que sirve de telón a *La prueba de las promesas*, Tristán cobra conciencia y se reconoce excepcional en el repertorio de criados alarconianos e incluso de otros autores: ~~Si~~ el lacayo primero/ que se casa en la comedia/ no casándose su dueño”

(Millares II: vv. 2737-2739). El soneto parece confirmarlo, pues Tristán es el único gracioso al que Juan Ruiz de Alarcón le concede sonetizar en escena.

La presencia de la forma y sus funcionamientos convalidan otra exploración alarconiana: aunque los sonetos están dirigidos del uno hacia el otro, Lucía y Tristán habitan el espacio del soneto con temas, estructuras y cometidos distintos. Por lo que una notable distinción de *La prueba de las promesas* es que estos personajes no sólo dialogan sino que discuten con sonetos.

## II.6 *La amistad castigada*

El “imperio tirano del deseo” (v.909) pone en marcha la trama de *La amistad castigada* y propicia la desazón emotiva que tomará forma de soneto en esta comedia que deviene en drama político<sup>70</sup> (Josa 202, 301). El enredo amoroso de una obra con dos damas y cuatro galanes, uno de los cuales es el monarca, se integra con las dinámicas del ejercicio del poder que la pieza despliega. La acción sucede en el reino de Sicilia, gobernado por Dionisio II quien dividido por pensamientos contrapuestos, los de su obligación política y los de su pasión amorosa, desea a su sobrina Aurora, dama que, como otras de Alarcón, se nos aparece como “caprichosa y vulnerable” (Josa 203). Desear a esta mujer le supone al rey un conflicto en diversos órdenes: en el moral, pues la dama es hija del viejo Dión, a quién le debe la corona que ostenta; en el político, pues él ya tiene pactado su matrimonio

---

<sup>70</sup> Ello debido a que, si bien la trama se estructura como comedia de enredo, ésta se “trascendentaliza” por la magnitud del personaje central, el rey (Josa 202), así como por sus compromisos éticos al frente del mundo que este drama despliega. Sin embargo, también se la ha considerado como la tragicomedia del nacionalismo la monarquía (Claydon 71). Según observa, Ellen Claydon en *Juan Ruiz de Alarcón, Baroque Dramatist*, nuestro autor puede darle dos tratamientos dramáticos a la figura del monarca: como símbolo de justicia poética (*El tejedor de Segovia* y *Ganar amigos*) o como un ser débil e inmoral, categoría en la que se sitúan tanto *Los pechos privilegiados* como *La amistad castigada* (71).

en Cartago, acuerdo ~~que~~ dio principio y firmeza/ a las paces de ambos reinos” (v. 62-63). El *status quo* con que inicia la acción dramática es violentado por la pasión desenfrenada del monarca quien, antes de que termine la primera escena, declara que no le ~~importa~~ romper/ los más forzosos respetos” (v.81-82) con tal de saciar su deseo. Para este gobernante rendido a sus pasiones, Juan Ruiz de Alarcón dispuso el único soneto de *La amistad castigada*, ubicado casi a la mitad de la obra.

En ciertos aspectos, el rey Dionisio resulta un expositor ejemplar de la tradición del amante atribulado que, por excelencia, ha sonetizado el pesar de no ser correspondido. El soneto le permite al rey hablar virtualmente con su anhelada Aurora, destinataria del poema, ausente e inalcanzable, como sucede en el origen de la tradición sonetística. Además, el sufrimiento del rey se plantea en términos astrológicos, como reconoce Ellen Claydon, con todo el eco de la técnica poética barroca (78). En este cuarto soliloquio de la obra, el rey tiene un momento introspectivo para intentar organizar su sentir, pues aunque su razón ha sido avasallada por su deseo, Dionisio es considerado por los personajes como filósofo ~~prudente~~” (v. 921) o ~~sabio~~” (v.2176).

EL REY. Si es efeto el amar de las estrellas,  
en que no tiene parte el albedrío,  
pedir que os inclinéis es desvarío,  
Aurora, a lo que no os inclinan ellas.  
Mas ya que de mi incendio a las centellas  
ardientes vuestro pecho esté tan frío,  
que no podáis sentir el dolor mío,  
quered sentir al menos mis querellas.  
Nunca, Aurora, en amantes mal pagados,  
que a fuerza de los hados han querido,  
vi que la libre voluntad no enferme,  
Yo solo, a no quereros por mis hados,  
os quisiera querer aborrecido;  
¿por qué queréis, querida, aborrecerme? (v. 1007-1020)

Sin embargo, en el contexto general del drama este soneto puede tener más efectos en los espectadores que el de mover a empatía por una tribulación amorosa. De acuerdo con

Claydon, en esta escena se revela por completo la naturaleza del carácter del Rey, pues nota que se abandona a su pasión (77). A través de esta forma enfocamos, en el teatro de la modernidad temprana, la intimidad de un monarca herido de amor que, además, “no cree en el libre albedrío” (Josa 205). En el soneto el rey se lamenta porque se siente predestinado a amar a Aurora pero no es correspondido (Josa 206).

A quien se ve sonetizar en escena es al poderoso cuya pasión pudo más que su ética. Nótese el que podría ser el único encabalgamiento al que se rinde este filósofo, vencido por el deseo, entre los versos 5 y 6: “... ya que de mi incendio a las centellas / ardientes...”. Sintaxis y versificación dejan de coincidir en el segundo cuarteto de un soneto que, por lo demás, parece fluido. El fuego amoroso se vuelve encabalgamiento; las centellas ardientes “empiernan” dos versos, si se nos permite traducir literalmente “enjambement”, la denominación en francés para esta dinámica versificada. Los espectadores han contemplado a un rey capaz de expresar que “estando loco de amor, no hablan las leyes con[s]igo” (v.135-136). Antes de llegar al soneto este personaje ya se reconoce precipitado por el curso arrebatado y la violencia del celoso amor (v.991-992) y se ha valido de su poder para urdir toda clase de engaños, que el público ha atestiguado, con tal de alcanzar su prenda.

No es cualquier galán atribulado al que vemos sonetizar su mal en escena, se trata del gobernante que, al reconocerse incendiado de amor y con su voluntad enferma, hace que el mundo del drama peligre. El soneto bien puede intensificar este peligro en la atención de los espectadores. La pregunta con la que concluye conducirá al rey a entrar a escondidas al cuarto de Aurora para dar remedio al fuego que le abrasa. Si en el soneto habla virtualmente con Aurora, apoyado en la tradición petrarquista que sostiene a la forma, cuando lo haga frente a frente, al final de la tercera jornada, será para gozar a su sobrina por la fuerza.

## II.7 *El dueño de las estrellas*

Ser dueño de las estrellas es ser dueño del propio destino. Esta es la premisa de esta tragedia<sup>71</sup> alarconiana, peculiar en el corpus del teatro del siglo de oro por el suicidio del protagonista con que se resuelve el drama. Dos vaticinios ayudan a estructurar el argumento: uno lo conoce el antagonista y el otro el protagonista. El primero establece que el rey de Creta ha de encontrar a Licurgo, espartano “de ciencias lleno” que dio leyes notables al imperio de Esparta (vv. 17-40); todo ello según la interpretación del oráculo de Apolo. Licurgo ha leído el segundo vaticinio en las estrellas. Le pronostica que ha de verse en tanto aprieto con un rey que uno habrá de dar muerte al otro (vv. 1108-1117). El amor se suma a las fatídicas predicciones, pues tanto el rey de Creta como Licurgo desean a la misma mujer: Diana. Por razones de estado el monarca no puede casarse con ella y, conforme se desarrolla el drama, da licencia para su matrimonio con el galán y sabio

---

<sup>71</sup> Esta obra ha recibido juicios críticos adversos por parte de Rivadeneyra o Castro Leal (de los que da cuenta Millares Carlo en la noticia que antecede a su edición de la obra (9-10)), así como de Fernández-Guerra y Orbe (91) o Rodolfo Usigli (326). Encontramos pertinente para este trabajo la relectura que hace de esta obra Lola Josa, porque la conduce a la reclasificación del corpus alarconiano y a fijar *El dueño de las estrellas* como tragedia, en su libro del 2002, *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón* (301). Usigli observa en esta obra, que él cataloga como “comedia de magia, enredo y disfraz”, un “fracaso total en el intento de crear una tragedia, si lo hubo” (326). Sin embargo, distinguimos dinámicas trágicas en la línea dramática del protagonista Licurgo. “Fragic drama tells us that the spheres of reason, order, and justice are terribly limited and that no progress in our science or technical resources will enlarge their relevance”, nos dice George Steiner en *The Death of Tragedy* (8). Percibimos esos límites en el mundo de Licurgo, un hombre virtuoso, como lo es el héroe trágico por definición, que va siendo consumido por “the solicitations of hell” que distingue Steiner como aspecto de la tragedia y que acabarán destruyéndolo (9). La sabiduría del espartano prometía una mejor vida para Creta, más justa, así como un equilibrio ético en el ejercicio del poder. En una escena de evidente modernidad, en la jornada tercera, Juan Ruiz de Alarcón, docto en derecho, hace que Licurgo proponga al rey de Creta leyes a favor de las obras públicas, de regular los salarios de los oficios de justicia en función de “la calidad y necesidad del oficio de la persona”, e incluso a favor de la migración (vv. 2009-2116). Encontramos una contraposición en este drama entre el intento humano de administrar justicia y el aspecto irreparable de la tragedia, pues ni siquiera estas leyes librarán a Licurgo del desenlace fatídico, como observa Steiner: “Where the causes of disaster are temporal, where the conflict can be resolved through technical or social means, we may have serious drama, but not tragedy. More pliant divorce laws could not alter the fate of Agamenon”, como tampoco el de Licurgo, “social psychiatry is no answer to *Oedipus*” (8). A partir de estas comparaciones encontramos tragedia en *El dueño de las estrellas* que, para Ellen Claydon, representa la tragedia cristiana perfecta, pues observa que en este drama barroco el conflicto trágico queda enmarcado en términos del libre albedrío cristiano que se confronta con la predestinación, que en la obra se representa con las predicciones de las estrellas (23).

espartano. Licurgo, por su parte, se casa con ella conociendo que debe matar a Teón, su cuñado, porque éste le ofendió con una bofetada previamente. Diana desconoce esta ofensa. Tres sucesos producen la crisis que conducirá al clímax y desenlace de la tragedia: el Rey manda a Licurgo, el mismo día de su matrimonio, a una empresa militar para defender al reino; a su vez, Licurgo se dirige al frente pero vuelve a escondidas para consumir su noche de bodas. Por último son determinantes la rabia y los celos de Marcela, prima de Diana y enamorada de Licurgo. Esta celosa y vengativa dama servirá de medio para que el Rey tenga entrada a la habitación de la recién casada y, haciéndose pasar por su esposo, goce de ella.

En *El dueño de las estrellas*, el soneto llega a escena como preámbulo al clímax de la tragedia, toda vez que el público ha sido testigo de las decisiones y planes de los personajes que conducirán a él. En el poema se discute un aspecto de la crisis que precipitará la resolución del drama. Se localiza en la tercera jornada, muy cerca del final de la obra (vv. 2517-2530) y es el segundo y último soliloquio del texto. Está asignado a Marcela, dama que al verse despreciada por Licurgo y al saber que ha de casarse con su prima Diana, se entrega a la venganza. Es Marcela quien propicia el enfrentamiento entre el Rey y Licurgo que terminará en el suicidio de este último, pues ella es quien le da paso al Rey a la recámara de Diana. Cuando el público llega al soneto ya conoce el acuerdo entre el monarca y la vengativa prima, y sabe también que Licurgo ha decidido regresar secretamente a gozar de su noche de bodas con Diana. La intriga ha llegado a su punto crítico en las escenas inmediatamente anteriores y la tensión se condensa cuando Marcela, a solas, aparece en la casa de Licurgo a punto de soltar la rienda a su venganza:

MARCELA: De celosa pasión locos desvelos,  
 ¿qué excesos, qué delitos no han causado?  
 De amor y celos y desdén forzado,  
 dejó su luz hermosa el dios de Delos.

La misma Juno, que en los altos cielos  
trono ocupa de estrellas fabricado,  
¿qué yerros, qué locuras no ha intentado  
con la furia de amor, desdén y celos? (vv. 2517-2524)

En los cuartetos la herida dama contempla los efectos de los pesares de amor, celos y desdén en la esfera de los dioses, al pasar a los tercetos focaliza estos males en su propia humanidad y, comparando los efectos de estos en su caso personal, se hace una pregunta para justificar su venganza:

¿Qué mucho, ¡ay triste!, si pasiones tales  
tienen tanto poder en quien alcanza  
el cetro de los dioses celestiales,  
que humana yo, perdida la esperanza,  
intente, para alivio de mis males,  
con amor, celos y desdén, venganza? (vv. 2525-2530)

Cuando el soneto se despliega ante el espectador ya es de noche y se enfatiza cierto suspenso respecto al desenlace. Se presenta como interludio poético a los movimientos climáticos que están por resolver el drama. Aunque esperanza rime con venganza, la musicalidad implícita del soneto parece sugerir otra posibilidad. La yuxtaposición sonora de estas dos nociones que riman deviene en una disonancia que impide una resolución tonal armónica. Las decisiones críticas previas y el desenlace suceden en octosílabos, ya en redondillas, ya en romance. Esta aria intermedia cambia el ritmo, momentáneamente, con sus catorce endecasílabos que intensifican la atención<sup>72</sup>: nos hacen contemplar a Marcela que, habiendo resuelto en escenas anteriores vengarse de Licurgo y de Diana, sonetiza las razones que ha encontrado para ser cómplice en los delitos que están por suceder ante el público. A partir de este momento “~~am~~or y venganza se apoderan del monarca y sus súbditos” (Josa 36). El fatídico pronóstico que Licurgo leyó en las estrellas lo obliga a enfrentar al rey en ésta, su noche de bodas, en su tálamo nupcial. Sin embargo, la crisis ética del protagonista lo lleva a adueñarse de las estrellas, decidiendo no matar al rey ni

---

<sup>72</sup> Es el único momento versificado en arte mayor en toda la tercera jornada de esta tragedia.

morir a sus manos; en cambio, él mismo se da muerte. El soneto de Marcela anticipa lo irreparable de la tragedia, si ella observa a los dioses para medirse con ellos, ¿qué hacen cuando Severo, el padre de Diana, entra en la escena final preguntándose “¿Qué es esto, dioses?” Evidentemente, la respuesta llega del Rey, no de los cielos. Marcela, como el resto de los personajes, parece haberlos contemplado durante la obra, ¿los dioses contemplan, igualmente, la tragedia de Licurgo y guardan silencio o están, de hecho, ausentes como lo sugiere el hecho de que es la voluntad del espartano la que resuelve la tragedia y no lo que las estrellas anunciaban?

\*

Al buscar en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón sonetos que correspondan a la primera modalidad que hemos mencionado, es decir, cuando los personajes sonetizan con conciencia de la forma, encontramos que en ninguna de las citadas comedias del novohispano hay personajes sonetistas ni circulan sonetos como “cartas” o “papeles” por la escena. De hecho la palabra “soneto” no figura en el teatro alarconiano. Si aparecen “misivas” o “billetes” en sus obras éstas se encuentran en prosa o tienen otra versificación.<sup>73</sup> En varias comedias a estos escritos no se les da voz o su enunciación se interrumpe.

Al inicio de este capítulo señalamos que este autor cuenta con más sonetos en su teatro que en su obra no dramática en verso. La crítica ha objetado el desempeño poético de nuestro autor, como referimos líneas arriba. A la luz de esta investigación, consideramos que lejos de menospreciar el quehacer sonetístico del novohispano, la crítica de Chanfalla,

---

<sup>73</sup> Encontramos papeles o cartas en décimas, redondillas o romance, en orden de abundancia de acuerdo con el trabajo de T. Earle Hamilton sobre las cartas leídas en voz alta en el teatro de Lope, Tirso y Alarcón.

que citamos en la introducción a esta parte del trabajo, nos invita a considerar que acaso Alarcón está más interesado en explorar las posibilidades dramáticas del soneto que sus alcances líricos, mismos que, desde luego, quedan a debate ante un criterio como el del columnista de *Cine mundial*. Respecto al “bien oír” del que se quejaba el crítico, sólo nos permitimos recordar que el siglo XVIII, tan cansado de las hipertrofias verbales barrocas, le siguió concediendo a Alarcón un sitio en sus coliseos<sup>74</sup>.

Juan Ruiz de Alarcón emplea el soneto en la segunda modalidad con que puede aparecer esta composición en escena: con relativa inconsciencia de la forma. Ésta será la modalidad dominante en las siete obras en las que el novohispano se vale del soneto. Alarcón puede recurrir a la forma poética en momentos determinantes de la trama como sucede en cinco de las obras discutidas: al final del planteamiento (*El semejante, Las paredes*); o en el punto crítico que hará que las fuerzas en conflicto se precipiten a su resolución en el clímax (*Mudarse, El dueño, segundo soneto de Los favores*). Respecto a los personajes: Leonor en *Mudarse por mejorarse*, Marcela en *El dueño de las estrellas*, el Rey Dionisio de Sicilia en *La amistad castigada*, Don Garcí-Ruiz de Alarcón en *Los favores del mundo* y Don Juan en *El semejante a sí mismo* sonetizan su diálogo intrasubjetivo y lo exteriorizan a manera de soliloquio, para beneficio del espectador, único escucha y acaso interlocutor. Los personajes dan a conocer su interioridad, lo que piensan o sienten. También llegan a manifestar aristotélicamente su carácter a través del soneto pues su dolor, sus dudas o su angustia abren su conciencia en los cuartetos y al llegar a los tercetos toman una decisión. Así sucede, particularmente, con las dos mujeres a las que Alarcón les asigna sonetos en *Mudarse por mejorarse* y en *El dueño de las estrellas*.

---

<sup>74</sup> Véase: François Suréda. *Le théâtre dans la société Valencienne du XVIIIe siècle*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2004. En este texto se da cuenta, particularmente, de 43 representaciones de *El tejedor de Segovia* y 12 de *Don Domingo de Don Blas* en Valencia, entre 1705 y 1779 (575, 583).

La modernidad alarconiana se manifiesta en el uso teatral que da a sus sonetos. Octavio Paz en “Una obra sin joroba: Juan Ruiz de Alarcón” juzgó que en su uso del lenguaje, el novohispano dio un paso “hacia delante, hacia la razón y lo moderno” (141). En el citado texto, el poeta encontró que nuestro autor “les dijo *no* a la Joroba de su tiempo y a su propia joroba”. “De esta negación”, añade, “parte toda su obra y buena parte del teatro universal. A la temperatura apasionada, religiosa y heroica de su tiempo, él opone la suya, hecha de medida y dignidad” (141). Consideramos que este “heroico esfuerzo artístico y ético” que Paz reconoce (141), se manifiesta en el uso meditado que le da a la forma del soneto en su dramaturgia y que hemos discutido. El “psicologismo” que presiente Alarcón y que, como establece Octavio Paz: “pertenece por completo al mundo que hasta hace poco llamábamos moderno”, conduce la sonetización de sus personajes, sus crisis de carácter, sus debates de conciencia, la exteriorización teatral de su diálogo intrasubjetivo. Los sonetos del teatro alarconiano, nos parece, despliegan el mundo de la razón que Octavio Paz juzga propio del dramaturgo que prefiere llamar mexicano (“Una obra” 142). “El mundo de las probabilidades razonables, más que el mundo de las imposibles razones de Calderón” (Paz “Una obra” 142), puede verse, como a través de un telescopio, en los sonetos que hemos examinado. El Nobel mexicano observó que Ruiz de Alarcón: “Frente a la pasión de los españoles no opuso un estremecimiento más hondo que la pasión, sino una fina arquitectura de posibilidades y razones” (142). La forma poética que discutimos – labrada por el abogado Giacomo da Lentino, colega del siglo XIII de Alarcón– puede verse como una columna en las obras con que el letrado mexicano, vuelto “arquitecto” dramático, contribuye a inaugurar la modernidad.

### III. El soneto en el teatro de Shakespeare

William Shakespeare emplea esta forma poética en su producción teatral y también la desarrolló separada de su quehacer como dramaturgo. En 1609 se imprime en Londres un cuarto cuyo frontispicio reza: *–Shake-Speares Sonnets Neuer before Imprinted*” (Duncan-Jones 107). Esta publicación reúne 154 sonetos ausentes de la dramaturgia del autor. Sin embargo, los sonetos de la colección de 1609 y el teatro de Shakespeare necesariamente se comunican y enriquecen mutuamente. George T. Wright encontró que:

All three of Shakespeare’s major poems contribute something to Shakespeare’s dramatic verse art. The contribution of the *Sonnets*... is of special importance, for in these poems Shakespeare learned, presumably in the early 1590’s, after he had written a few plays and the narrative poems, to fashion a reflective verse whose resonances would thereafter be heard in the speeches of his dramatic characters. (75)

Patrick Cheney difiere un poco al considerar que, al menos los poemas narrativos de Shakespeare *–Venus and Adonis, The Rape of Lucrece y A Lover’s Complaint–* pueden verse *–not as apprentice work for his plays, but as the one genre that this counter-laurate author returned to as he worked out the main frame of his art, in poems and plays alike*” (168).

Shakespeare es dramaturgo y es poeta o, si se nos permite en español, poeta-dramaturgo. Durante el siglo XX, la teatrología<sup>75</sup> y ciertas vertientes de la crítica literaria<sup>76</sup> consiguieron restaurar la percepción de Shakespeare como un hombre, eminentemente, de teatro: actor, dramaturgo, accionista de un espacio teatral y una compañía y, acaso, director escénico *avant la lettre*. El uso del verbo *–restaurar*” obedece al reduccionismo de que fue

<sup>75</sup> Véase, por ejemplo: Barbara Hodgdon y W.B. Worthen, ed. *A Companion to Shakespeare and Performance*. Chichester, West Sussex-Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2005.

<sup>76</sup> Por ejemplo, Patrick Cheney consigna los casos de Harry Levin (*–Critical Approaches to Shakespeare from 1660-194*”) y Stephen Greenblatt (*The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*) (161,169).

objeto el teatro shakespeariano a la categoría denominada por John Dryden “Dramatick Poesy” y que, de acuerdo con Patrick Cheney, orienta la lectura de su obra desde la segunda parte del siglo XVII hasta entrado el XIX, durante la Restauración, el periodo augusto de Inglaterra, el romanticismo y la era victoriana (160). Si durante dos siglos y medio los críticos “usually read Shakesperan drama as poetry”, observa Cheney, “in the twentieth century finally detached the drama from poetry, viewing it primarily as theatre” (160). El autor de *Sueño de una noche de verano*, *Hamlet* y *La tempestad* lejos de abandonar la poesía por la escena<sup>77</sup>, escribió poemas “during the whole of his profesional life”, por lo que “we might re-imagine Shakespeare as an autor who interleaves poems with plays from beginning to end” (Cheney 162). Por ello puede discutirse lo performativo de su obra poética, en particular de los sonetos de la colección de 1609 (Schalkwyk), que suelen describirse como monólogos dramáticos y llegan a usarse como material de audición para actores (Roberts 179). En este trabajo nos importa encontrar un equilibrio, una coyuntura entre poesía y escenificación.

El soneto sirve al conflicto dramático, pero también la forma poética se pone en conflicto por finalidades expresivas y teatrales. De las casi cuarenta obras de teatro de Shakespeare el soneto aparece con integridad formal en cuatro de ellas: *Love’s Labour’s Lost*, *Romeo and Juliet*, *Henry V* y *All’s Well That Ends Well*. Hay obras en las que, en cambio, aparecen sonetos fragmentados o con variantes estructurales de la forma básica,

---

<sup>77</sup> Como puede plantearse a través de los momentos en que los ingresos teatrales de Shakespeare se interrumpieron por el cierre de los teatros a causa de la peste y que se asocian con su producción poética: en 1593, cuando publica *Venus and Adonis* (Cheney 161); entre 1603 y 1604, cuando se considera que pueden datarse algunos sonetos así como el poema narrativo, publicado junto con los sonetos, *A Lover’s Complaint* (Duncan-Jones 12); y entre agosto de 1608 e inicios de mayo de 1609, periodo en que una peste mucho más severa priva a Shakespeare del sustento que le da el teatro y en que pudo concluir su trabajo en los *Shakespeare’s Sonnets* antes de vender su manuscrito para la publicación de ese último año (Duncan-Jones 12). Respecto a *A Lover’s Complaint* consignamos que su autoría se abrió a debate por Brian Vickers en un estudio, publicado en 2007, en el que le atribuye el poema a John Davies de Hereford, poeta y maestro de escritura. Entre otros críticos Katherine Duncan-Jones sigue defendiendo la autoría de Shakespeare en su edición más reciente de los sonetos, aparecida en 2010, en la colección *The Arden Shakespeare* (95-96; 431-452).

como sucede en *Much Ado About Nothing* o en las ya citadas *Love's Labour's Lost*, *Romeo and Juliet* y *All's Well That Ends Well*. Asimismo, consideramos que Shakespeare explora las posibilidades y efectos de un soliloquio asonetado en esta última obra así como en el drama *Troilus and Cressida*. Paul Edmondson y Stanley Wells refieren que Shakespeare hace uso de la forma soneto en otras obras<sup>78</sup> que nos servirán de referencia y contraste con las que hemos señalado previamente (95). En este apartado comentaremos de manera general la presencia de sonetos en las obras teatrales de Shakespeare, así como sus rasgos y la relación que guardan con el drama en que se alojan.

### III.1 *Love's Labour's Lost*

*Love's Labour's Lost* es la obra de Shakespeare que más sonetos contiene. Esta comedia reúne ocho sonetos con exploraciones formales diversas. Sus personajes se expresan mediante ellos sin conciencia de que sonetizan, pero también los reconocen e incluso los escriben. En un punto de la trama los enamorados incluso necesitan de esta forma poética

---

<sup>78</sup> En su libro *Shakespeare's Sonnets*, de la serie *Oxford Shakespeare Topics*, estos autores consignan, por ejemplo, la segunda escena del acto tercero de *As You Like It*, cuyos primeros diez versos, con los que Orlando pega en un árbol el poema que ha dedicado a Rosalind, para ellos constituyen un soneto, aunque abreviado (95). Difiere Juliet Dusinberre, en su edición de esta comedia para *The Arden Shakespeare*, pues juzga que el parlamento de Orlando se encuentra en la forma "àizaine, a ten-line poem popular in France, particularly associated with the poet Maurice Scève, who was admired by Sydney" (235). William C. Carroll, en su edición de *The Two Gentlemen of Verona*, examina el poema de Valentine que es leído por el duque en el tercer acto, y juzga las líneas que lo componen "equal a regular Shakesporean sonnet minus the first quatrain, like Orlando's in *AYL* 3.2.10" (213). Encontramos sugerente considerar el pasaje de *As You Like It* como un parlamento asonetado que enmarca el despliegue escénico de poemas pegados a los árboles. Por otra parte, Edmondson y Wells notan la presencia de la forma, con variantes en su extensión, en dos obras tardías: *Pericles* (21.225-34) y *Cymbeline* (5.5.187-207). En ambas, quienes enuncian los parlamentos asonetados son dioses de la antigüedad clásica: Diana y Júpiter, respectivamente; ella da voz a diez versos, con rima alternada, que incluyen un pareado final; el rey del Olimpo, en cambio, profiere 18 versos, con la misma estructura. El uso de la forma, observan Edmondson y Wells, enfatiza el efecto tramoyístico y dramático del *deus ex machina*, mediante el cual estas presencias sobrenaturales descienden de los cielos al mundo de los hombres (95). Anticipamos parte de la discusión del apartado IV de este trabajo, observando que en estas obras la sonoridad de la esfera sobrehumana se manifiesta teatralmente gracias al contraste del soneto, con su estructura de argumentos y rimas, que irrumpen en el panorama del *blank verse* que antecede a estos pasajes.

para comunicar su sentir en relativo secreto. El rey Ferdinand de Navarra y tres de sus caballeros, Berowne, Longaville y Dumaine, han hecho un juramento para encerrarse tres años a estudiar, renunciando así a las mujeres y a placeres diversos. El monarca reconoce que le harán la guerra a sus propios afectos así como a ~~the~~ "the huge army of the world's desires" (1.1.10). Los deseos, sin embargo, habrán de vencerlos y algunas manifestaciones de su victoria serán sonetizadas. Tan pronto se declara a la corte de Navarra como un espacio homosocial<sup>79</sup>, la presencia femenina empieza a inquietar a los hombres de la historia: la princesa de Francia y tres de sus damas llegan a la corte de Ferdinand con una embajada diplomática acerca de la devolución de Aquitania al monarca francés. Las mujeres no podrán ingresar a la corte, so pena de perder la lengua, por ello serán alojadas en tiendas que se han dispuesto para ellas en el jardín o parque del monarca.

En *Love's Labour's Lost* encontramos sonetos monologales, enunciados en aparente espontaneidad, dos en el primer acto y uno en el último. A estos se suman tres sonetos escritos que se leen en voz alta, en escena, en el tercer acto. En el quinto acto hay dos sonetos dialogados. Al final de la comedia las damas y Boyet conversarán por medio de un soneto, en tanto que el rey y la princesa recurren a esta forma para dialogar entre sí.

En la primera escena de la comedia Berowne se expresa en un soneto para cuestionar los propósitos y los excesos del estudio, antes de firmar el juramento con el que

---

<sup>79</sup> ~~Hem~~, "That no woman shall come within a mile of my court" reza una de las cláusulas del decreto real (1.1.119-120), a la que se suma ~~Hem~~, "If any man be seen to talk with a woman within the term of three years, he shall endure such public shame as the rest of the court can possible devise" (1.1.128-30). Aludimos al concepto homosocial de acuerdo con Eve Kosofsky Sedgwick en *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Para ella, este término que suele usarse en las ciencias sociales y en la historia, describe ~~social bonds between persons of the same sex~~" (2435). Para la teórica ese vínculo social entre varones suele manifestarse cuando los hombres promueven los intereses de los hombres (2436), acaso como veremos en esta comedia que se abre a diversas posibilidades de lectura no heteronormativa, como propone William C. Carroll en su edición de la misma para la serie *The New Cambridge Shakespeare*: ~~The~~ "The play thus begins with the men's attempt to defer or deny desire, and ends with a deferral that now frustrates them ~~but~~ accomplishes a similar end... The idealisation of male friendship as higher and stronger than heterosexual desire reflects, from one point of view, a fantasy of denial, a justification of a paralysis or blockage in normal psychosexual development: the movement from same sex to other-sex erotic relations" (3-4).

los demás ya se han comprometido. La forma está precedida por ocho versos que también integran el parlamento de Berowne, estructurados en diversos patrones de rima. El soneto parece enfatizar el argumento que le da pie:

BEROWNE. Study me how to please the eye indeed  
 By fixing it upon a fairer eye,  
 Who dazzling so, that eye shall be his heed,  
 And give him light that it was blinded by.  
 Study is like the heaven's glorious sun,  
 That will not be deep-searched with saucy looks;  
 Small have continual plodders ever won,  
 Save base authority from others' books  
 These earthly godfathers of heaven's lights,  
 That give a name to every fixed star,  
 Have no more profit of their shining nights  
 Than those that walk and wot not what they are.  
 Too much to know is to know nought but fame,  
 And every godfather can give a name. (1.1.80-93)<sup>80</sup>.

En estos versos el principal detractor de la decisión de renunciar a los placeres debate los fines últimos de un estudio emprendido *“with saucy looks”*. En aras de cumplir sus propios fines y disuadir a sus compañeros, Berowne le da un carácter universal a su situación aludiendo al sol, a las estrellas y a la lectura de los cielos. El personaje sonetiza una crítica casi de carácter epistemológico, problematiza los alcances del acto de nombrar<sup>81</sup> y alerta sobre los resultados de una experiencia que puede ser tachada de diletante. Este argumento propicia el reconocimiento del rey: *“How well he’s read, to reason against reading”*. Aunque la forma en que Berowne se expresa queda innominada, puede abrirse una pregunta ¿el caballero ha leído sobre astronomía o ha leído sonetos? Lo cierto es que lo articulado de su intervención sonetizada es evidente para sus contrarios como puede serlo para el público.

<sup>80</sup> Aquí y en adelante citaremos las obras de William Shakespeare por número de acto, escena y versos, de acuerdo con las ediciones de la serie *The Arden Shakespeare*, en la medida de lo posible a partir de las versiones más recientes o *“Third Series”*. Consignaremos las excepciones. En esta tesis citamos el trabajo del editor de las obras dramáticas, según los criterios de la Modern Language Association of America: *“If your citations are generally to the work of the editor (e.g., the introduction, the notes, or editorial decisions regarding the text), begin the entry with the editor’s name, followed by a comma and the abbreviation ed. (‘editor’)”* (164).

<sup>81</sup> Que parece resonar con el verso *“What’s in a name”* de *Romeo y Julieta*. ¿Qué desata el poder nombrar una realidad como *“every fixed star”*, qué se gana con ello?

Ferdinand, el rey, se expresará también con esta forma toda vez que el juramento ha sido revisado y firmado por todos. Este soneto juega con la estructura original pues se compone de quince versos, en vez de concluir con un pareado, el final es de tres líneas rimadas:

KING. Ay, that there is. Our court, you know, is haunted  
 With a refined traveller of Spain,  
 A man in all the world's new fashion planted,  
 That hath a mint of phrases in his brain,  
 One whom the music of his own vain tongue  
 Doth ravish like enchanting harmony,  
 A man of complements, whom right and wrong  
 Have chose as umpire of their mutiny.  
 This child of fancy, that Armado hight,  
 For interim to our studies shall relate  
 In high-born words the worth of many a knight  
 From tawny Spain lost in the world's debate.  
 How you delight, my lords, I know not, I,  
 But, I protest, I love to hear him lie,  
 And I will use him for my minstrelsy. (1.1.160-174)

Mientras el soneto previo exalta el sentido de la vista, el del monarca privilegia el anhelo de escuchar, así sea las palabras huecas que resuenan con el diletantismo que cuestiona Berowne. Para describir a don Armado, ~~th~~is child of fancy”, Ferdinand recurre a un soneto de quince versos ¿excedido como el hombre al que exalta en sus palabras ~~th~~at hath a mint of phrases in his brain”?<sup>82</sup> El soneto, espacio por tradición para manifestar el deseo de un hombre por una mujer, en esta parte de la comedia sirve para que un hombre exprese sus

---

<sup>82</sup> El soneto 99 de *Shake-Speares Sonnets* también está compuesto por quince versos. El único con este rasgo en la colección, según señala Stephen Booth en su edición (321). Para Duncan-Jones el verso adicional ~~re~~inforces the sense of a potentially unlimited catalogue of flowers” (308). Booth señala que existen otros sonetos renacentistas de quince versos y llama la atención a que la variante de Shakespeare parece ser el agregado de un verso con rima alterna, (ABABA) en vez de una línea extra al final, entre el 12 y el pareado final que rime con el doceavo verso (EFEFF GG). Spiller encuentra que esta disposición resulta ~~so~~odd that it looks like an unamended draft”, y, a diferencia de Duncan-Jones y Booth, considera el 99 como uno de los ~~non~~-sonnets‘ in the Sonnets”(159). De acuerdo con la editora de la versión Arden la conclusión de este soneto es débil y ~~fa~~ils to modify, undercut or refine what has gone before” y concluye que ~~th~~e extra-long sonnet is slack rather than rich” (308). Estos efectos corresponden con el personaje de don Armado que el rey describe en su soneto espontáneo. Una estructura como la que definen los editores de los sonetos puede resultar deseable para la caracterización del rey en *Love’s Labour’s Lost* y resuena con los excesos estilísticos y las impostaciones del cortejo amoroso que se condenarán al final de esta comedia sobre enamorados poetas que parecen devenir en poetastros.

elogios a otro hombre así como el deseo de su compañía<sup>83</sup>. Este parlamento anuncia a la imaginación del público la aparición de un personaje excesivo, al que valdrá la pena oír, así sea como acento cómico de esta obra.

En el acto cuarto de la comedia el soneto se manifiesta en tres ocasiones como realidad escrita para ser leída en voz alta. Los poemas de los señores complementan y extienden los breves intercambios verbales que han tenido con las damas a quienes siguen. La lectura en escena se vuelve fundamental para la trama pues brindará la prueba principal de que el rey y los tres señores rompieron el juramento y se han valido de poemas para cortejar a la princesa de Francia y a sus damas.

El primer soneto que se lee en escena es el que Berowne ha compuesto para Rosaline. El autor del poema encarga a Costard, el patán, entregarle el papel a la destinataria. El gracioso ya tenía una consigna similar por parte de don Adriano de Armado, para entregarle una carta romántica a la campesina Jaquenetta, escrita en prosa. Costard confunde las misivas y entrega una por otra. La muchacha analfabeta que finalmente recibe el papel de Berowne llega con el cura Nathaniel para que éste le lea la carta. A primera vista, el cura encuentra los versos “very learned” (“muy eruditos”; IV.ii.102; Pasini 340), a continuación el pedante Holofernes le pide a Nathaniel leerlos en voz alta:

NATHANIEL [*Reads.*] *If love make me forsworn, how shall I swear to love?  
 Ah, never faith could hold, if not to beauty vowed.  
 Though to myself forsworn, to thee I'll faithful prove.  
 Those thoughts to me were oaks, to thee like osiers bow'd.  
 Study his bias leaves, and makes his book thine eyes,  
 Where all those pleasures live that art would comprehend.  
 If knowledge be the mark, to know thee shall suffice:*

---

<sup>83</sup> Como en innumerables sonetos, tanto en Inglaterra como en España, que sirven para alabar la amistad, para loar a un noble o algún otro hombre sobresaliente. Por otro lado, en los sonetos shakespereanos, independientes a su producción dramática, publicados en la edición en cuarto de 1609, varios críticos han reparado en un discurso homoerótico, particularmente en el XX. En el soneto del rey de Navarra sobre don Armado, la descripción del caballero español implica un deseo más social que erótico; Ferdinand desea divertirse, junto con los jóvenes señores de su séquito, escuchando relatos del *Amadís de Gaula*, *Espejo de príncipes y caballeros* o de los Palmerines como anota Woudhuysen en su edición de la comedia (123).

Well learned is that tongue that well can thee commend,  
 All ignorant that soul that sees thee without wonder;  
 Which is to me some praise that I thy parts admire.  
 Thy eye Jove's lightning bears, thy voice his dreadful thunder,  
 Which, not to anger bent, is music and sweet fire.  
 Celestial as thou art, O, pardon, love, this wrong,  
 That sings heaven's praise with such an earthly tongue.‘ (4.2.105-18)

A la lectura sigue un ejercicio de crítica poética en escena. El pedante encuentra como único mérito de la composición su corrección métrica: ~~Here~~ are only numbers ratified” (4.2.121). El soneto de Berowne explora con un pie más largo que el acostumbrado en un soneto shakespereano: el hexámetro (Spiller 159) o en versos de doce sílabas o alejandrinos (Woudhuysen 12)<sup>84</sup>. Al evaluar la que él llama ~~eanzonet~~” o ~~ittle poem~~” según Carroll (115), Holofernes la encuentra carente de ~~the~~ elegancy, facility and golden cadence of poesy” (4.2.121-122).

Berowne sonetiza el conflicto de lealtad en el que se encuentra. Aunque el señor ya había pronosticado la imposibilidad de guardar el acuerdo que hizo con el rey y los otros caballeros, y no obstante haber afirmado que su primer juramento fue en broma (~~in~~ jest”), la transgresión no le resulta trivial. Si su compromiso es el estudio, en el poema transforma a Rosaline en el objeto de esta empresa: leer sus ojos, conocerla a ella.

El rey, Longaville y Dumaine tampoco pudieron guardar el juramento y el público lo descubre porque leen sendos poemas que compusieron a sus respectivas damas, los dos primeros optaron por escribir sonetos. La revelación de estas ~~guilty rhymes~~” se vuelve el punto crítico que producirá que la comedia se precipite hacia su clímax y posterior

---

<sup>84</sup> Tanto Michael Spiller (159) como H.G. Woudhuysen (12) y William C. Carroll (114) se refieren al poema de Berowne como soneto. Los dos primeros críticos observan que está escrito en el mismo metro que el primer soneto de *Astrophel and Stella* de Philip Sydney. Woudhuysen lo considera ~~a~~ sonnet in alexandrines” (12). Este poema junto con los que Logaville y Dumaine leen en la siguiente escena de la obra se publicaron por separado en la colección *The Passionate Pilgrim* impresa por William Jaggard en 1599 (Woudhuysen 194). El soneto de Berowne es una manifestación de rasgos que H.G. Woudhuysen observó en su examen estilístico de la comedia: ~~Its~~ characteristic style shows a pleasure not just in carefully worked-out and formal structural devices ~~such~~ as the order of confession and revelation in 4.3 ~~or~~ in playful punning, rhyming and metrical experimentation and linguistic dexterity, but in the verbal texture of repetition and allusion” (48). En el soneto 145 del cuarto de 1609 se observa otra variación métrica, pues aquél se encuentra escrito en tetrámetros: ~~Those~~ lips that love’s own hand did make”.

desenlace. Los poemas vueltos utilería escénica constituyen la prueba de que todos han violado su promesa de alejarse de las mujeres durante tres años para dedicarse al estudio. En la escena tercera del cuarto acto, cada enamorado lee sus versos en escena sin distinguir a los receptores de su enunciación, pues no reparan en que están siendo escuchados por los demás firmantes del pacto. Ferdinand, el rey, llega a leer su soneto, en la que él considera la soledad del parque, sin saber que Berowne, que ha entrado antes a escena, le escucha. La dinámica, de la que depende la comicidad de la escena, se repite dos veces más: cuando Longaville hace su aparición y lee su propio soneto, el rey se oculta en un escondite distinto al de Berowne; tras la entrada de Dumaine, Longaville hará lo propio mientras aquél recita un poema compuesto en otro tipo de estrofa. En la medida que los espectadores y los caballeros cobran conciencia del perjurio del otro la comedia se intensifica, la complicidad del público con el enredo aumenta. La lectura de sus composiciones le da preeminencia a cada caballero en la atención del espectador ante el juego de entradas y escondites que, junto con Berowne, tiene la ventaja de conocer todo lo que el Rey, Longaville y Dumaine ignoran.

La entrada del rey con el poema en su mano pone a andar la escena. Distinguir el soneto, vuelto objeto o pieza de utilería, le da a Berowne el pie para esconderse. Como en las composiciones de sus compañeros, Ferdinand hace de los ojos de la dama un motivo básico para su poema, sonetizando con recursos de la tradición petrarquista, por ejemplo, la imagen de la dama en el carruaje (Woudhuysen 201) repetida por Berowne al final de la escena le confirmará al rey que en efecto ya fue descubierto en el perjurio de su propia proclama:

KING [*Reads.*] \_So sweet a kiss the golden sun gives not  
To those fresh morning drops upon the rose,  
As thy eye-beams, when their fresh rays have smote  
The night of dew that on my cheeks down flows.

Nor shines the silver moon one half so bright  
 Through the transparent bosom of the deep  
 As doth thy face through tears of mine give light.  
 Thou shin'st in every tear that I do weep,  
 No drop but as a coach doth carry thee:  
 So ridest thou triumphing in my woe.  
 Do but behold the tears that swell in me,  
 And they thy glory through my grief will show.  
 But do not love thyself; then thou wilt keep  
 My tears for glasses, and still make me weep.  
 O Queen of queens, how far dost thou excel,  
 No thought can think, nor tongue of mortal tell.' (4.3.23-38)

Este soneto presenta otra variante formal, está compuesto de dieciséis versos o pentámetros yámbicos, tiene un pareado adicional. En el último de estos se revela el destinatario del poema, a quién el público ya ha visto en escena: la princesa de Francia.

A diferencia del rey, Longaville sonetiza el conflicto entre amor y perjurio, como Berowne en el soneto leído por Nathaniel. Si en el primer soneto de la comedia, expresado sin aparente conciencia de la forma, el sol es la imagen del saber, expresado así por Berowne, en este cuarto soneto el sol se iguala con la mujer amada. Longaville se refiere a María, destinataria de su soneto, como bello *–fair sun*”:

LONGAVILLE (*He reads the sonnet.*) Did not the heavenly rhetoric of thine eye,  
 'Gainst whom the world cannot hold argument,  
 Persuade my heart to this false perjury?  
 Vows for thee broke deserve not punishment.  
 A woman I forswore; but I will prove,  
 Thou being a goddess, I forswore not thee.  
 My vow was earthly, thou a heavenly love;  
 Thy grace being gain'd cures all disgrace in me.  
 Vows are but breath, and breath a vapour is:  
 Then thou, fair sun, which on my earth dost shine,  
 Exhal'st this vapour-vow; in thee it is.  
 If broken then, it is no fault of mine;  
 If by me broke, what fool is not so wise  
 To lose an oath to win a paradise?' (4.3.57-70)

Este soneto, además de expresar el sentir individual de Longaville, podría manifestar el razonamiento de los demás enamorados: se sonetiza la justificación para romper el juramento. Elevar al ser amado a la esfera divina, recurso de la tradición poética, sirve en el

contexto dramático para que se manifieste el carácter del personaje y la comedia se precipite a su desenlace.

*Love's Labour's Lost* presenta la fragmentación de la forma soneto en dos posibilidades. Una es la que hemos mencionado en el capítulo I, que permite el diálogo y que comentaremos más adelante. La otra es la destrucción literal del objeto soneto sobre la escena. El rey, Longaville y Dumaine descubren al sentencioso Berowne cuando el papel que le había enviado a Rosalinde con Costard vuelve a sus manos, al final de la secuencia en 4.3 que hemos discutido. Para proteger su traición al juramento, Berowne rompe el papel, sin embargo los otros caballeros encuentran en los fragmentos su nombre escrito, además reconocen su caligrafía<sup>85</sup>. En los sonetos del rey, Berowne y Longaville, junto con el poema de Dumaine, se manifiestan verdades internas de los personajes que deben ocultar en la esfera pública. En los actos de sonetizar y leer en voz alta los caballeros terminan de reconocer su sentimiento amoroso ante el público que ya los distingue rendidos bajo el poder del amor. Los efectos de este reconocimiento contrastarán teatralmente con el final de la comedia, tanto en la percepción de los espectadores como en la de los enamorados.

Al final de la obra la princesa y sus damas reciben poemas y otras prendas amorosas de parte del rey y sus señores. Las mujeres discuten las rimas que han recibido de sus pretendientes, la escena parece indicar que Berowne ha compuesto otro poema para Rosalinde o que volvió a escribir el que destruyó en el cuarto acto. Un enredo adicional hace que los galanes se declaren a las damas equivocadas, cuando intentan sorprenderlas vestidos como moscovitas, pues creen reconocerlas, aunque estén cubiertas por velos, por los regalos que les han enviado. Boyet, caballero al servicio de las damas, les informa de

---

<sup>85</sup> Comparamos este momento con otro caso de destrucción del objeto de utilería —soneto—, en la literatura dramática española de la modernidad temprana. En *Las firmezas de Isabela* de Góngora, los celos conducen a Violante a destruir un soneto, del que sólo alcanza a leer un cuarteto. En dicha obra, leer el poema en voz alta, escrito en la caligrafía del objeto de su afecto pero dirigido a otra mujer, desata la violencia contra el papel que lo contiene.

este plan. Ellas, guiadas por la princesa, enfrentan el hecho de tener enamorados que rompen juramentos y engañan, por lo tanto, deciden sorprenderlos intercambiando las prendas para que las confundan.

Pasada la mascarada de los moscovitas, las damas que iban a ser burladas y que se han convertido en burladoras construyen, junto con Boyet, un polifónico soneto dialogado a cinco voces. Éste es uno de los tres sonetos incluidos en el último acto de *Love's Labour's Lost* (Edmondson 91). Una vez más en la comedia la forma poética se vuelve en contra de Ferdinand y los jóvenes señores de su séquito en esta parodia sonetística que deviene conversación, acaso chismorreó. De nuevo el autor explora con la estructura original del soneto, pues a lo largo de dieciséis versos asonetados las mujeres se burlan de los juramentos que los caballeros perjuros hicieron a la dama equivocada y, a su vez, los reportan a las otras damas:

ROSALINE. ... The King was weeping-ripe for a good word.

PRINCESS. Berowne did swear himself out of all suit.

MARIA. Dumaine was at my service, and his sword:

*Non point*, quoth I; my servant straight was mute.

KATHERINE. Lord Longaville said, I came o'er his heart;

And trow you what he called me?

PRINCESS. Qualm perhaps?

KATHERINE. Yes, in good faith.

PRINCESS. Go, sickness as thou art!

ROSALINE. Well, better wits have worn plain statute-caps.

But will you hear? the king is my love sworn.

PRINCESS. And quick Berowne hath plighted faith to me.

KATHERINE. And Longaville was for my service born.

MARIA. Dumaine is mine as sure as bark on tree.

BOYET. Madam, and pretty mistresses, give ear:

Immediately they will again be here

In their own shapes, for it can never be

They will digest this harsh indignity. (5.2.274-289)<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Walter Cohen agrupa estos versos como "a sixteen-line dialogue sonnet" en su edición de la comedia para *The Norton Shakespeare* (768, 822).

Para rematar la parodia Boyet, mayordomo de las damas francesas, se suma a la conversación y, por lo tanto, al soneto, para prevenir que la burla continúe. Las extranjeras, excluidas al perímetro de la corte de Navarra, parecen triunfar sobre rey y sus cortesanos con este soneto, en el que se burlan de sus decretos y se ríen de sus convenciones poéticas. Como observa Rosaline en el verso 281 –even less privileged people have shown better wits than the lords” (Carroll 151). La princesa de Francia y sus damas conservan sus lenguas y con ellas cortan la forma que fue vehículo para las declaraciones amorosas de Ferdinand y su séquito. Una vez que la confusión ha sucedido y que todos quedan libres de velos y disfraces, el rey invitará por fin a la comitiva francesa a entrar a su corte por medio de un soneto en el que dialogará con la princesa.

El segundo soneto dialogado en *Love's Labour's Lost* proporciona un espacio para el desencuentro amoroso que permea el desenlace de la comedia. El rey propone conducir a las damas a su corte a la que, por la proclama, les era vedado entrar. El tema del perjurio, que se sonetiza en pasajes previos de la obra, se apodera del diálogo asonetado por iniciativa de la princesa.

KING. We came to visit you and purpose now  
 To lead you to our court. Vouchsafe it then.  
 PRINCESS. This field shall hold me; and so hold your vow.  
 Nor God, nor I, delights in perjured men.  
 KING. Rebuke me not for that which you provoke.  
 The virtue of your eye must break my oath.  
 PRINCESS. You nickname virtue: *vice* you should have spoke;  
 For virtue's office never breaks men's troth.  
 Now by my maiden honour, yet as pure  
 As the unsullied lily, I protest,  
 A world of torments though I should endure,  
 I would not yield to be your house's guest,  
 So much I hate a breaking cause to be  
 Of heavenly oaths, vowed with integrity. (5.2.343-356)<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Woudhuysen caracteriza estos catorce versos como soneto en su edición del texto (117, 260).

El rey intenta justificar la ruptura del juramento. La princesa elaborará a partir de sus rimas<sup>88</sup> y sus premisas la revisión ética del perjurio. Es ella quien tiene la última palabra en esta discusión asonetada: para ella son diez de sus catorce versos, incluido el pareado final. Sólo en este punto de la obra un personaje femenino recurre a esta forma poética como medio de expresión. Si la princesa sonetiza lo hace para manifestar una solidez ética de la que, al parecer, el resto de los sonetistas de la comedia carecen. El rey no permitía la entrada de la princesa y sus damas a su corte, ella termina marginándolo del soneto.

Berowne sonetiza a la vez una nueva abjuración y un nuevo juramento en el último pasaje que tiene esta forma en la obra. Rosaline y la princesa ponen en evidencia a los hombres con el engaño de los moscovitas con que pensaban burlarlas a ellas. La humillación masculina empieza a escalar en lo que Berowne considera una respuesta de los astros por su perjurio. Antes de que su intervención explote en un soneto, el acompañante del rey se inmola verbalmente ante el ingenio de Rosaline y decide renunciar a las trampas del cortejo. Berowne enfatiza esta resolución sonetizándola y al hacerlo la transforma en una nueva promesa:

BEROWNE. ... O, never will I trust to speeches penned,  
 Nor to the motion of a schoolboy's tongue,  
 Nor never come in visor to my friend,  
 Nor woo in rhyme, like a blind harper's song.  
 Taffeta phrases, silken terms precise,  
 Three-piled hyperboles, spruce affectation,  
 Figures pedantical; these summer-flies  
 Have blown me full of maggot ostentation:  
 I do forswear them; and I here protest,  
 By this white glove –how white the hand, God knows!–  
 Henceforth my wooing mind shall be expressed  
 In russet yeas and honest kersey noes:

<sup>88</sup> Si el propósito de la invitación del rey es llegar a la consonancia, refiriéndonos a una relación de conformidad entre el rey y la princesa, a un querer rimar juntos, la estructura de rimas del soneto exalta más el desencuentro. El rey propone e invita con las rimas a-b (now-then), la princesa rehúsa la invitación y se queja del perjurio con esas mismas rimas a-b (vow-men). El rey justifica su perjurio responsabilizando a la virtud de los ojos de la princesa con las rimas c-d (provoke-oath); la princesa lo corrige y contradice con las rimas c-d (spoke-troth).

And, to begin: wench, so God help me, law!  
My love to thee is sound, *sans* crack or flaw. (5.2.402-415)

La renuncia a la retórica del cortejo se hace en una de sus formas tradicionales. El amor, el perjurio, el galanteo, el lenguaje, temas centrales de la comedia, se condensan en este soneto exclamativo. Berowne jura recurrir al habla más ordinaria para requebrar a su dama, y cuando dice el último verso de este soneto parece romper, de inmediato, este nuevo juramento al usar afectadamente una palabra en francés: *sans*. Él juzga que se trata de —a trick/ of the old rage” (5.2.416-417). Para manifestar el cambio en el personaje, el soneto incluye, en el pareado final, una palabra que se ha pronunciado de manera insistente a lo largo de la obra: *wench*<sup>89</sup>. Si el vehículo para el cortejo por excelencia, el soneto, se vuelve en contra de los personajes durante la comedia, qué mejor que renegar de sus recursos a través de él mismo.

### **III.2 *Romeo and Juliet***

*Romeo and Juliet* arranca con un prólogo en forma de soneto. —That literary form is part of the imaginative texture of *Romeo and Juliet*” observa René Weis en su reciente edición de esta tragedia, cuyo prólogo —charts the main plot of the play in the form of an English sonnet” (19). El Coro se presenta ante los espectadores y en los primeros cuatro versos establece el ambiente conflictivo en el que se desarrollará el drama. En los ocho versos siguientes le ofrece al público una síntesis de la tragedia que van a representar. En el pareado final pide la atención auditiva del público y recurre a la habitual retórica de la modestia para pedir el favor de los espectadores:

---

<sup>89</sup> Woudhuysen anota: —Berowne’s change of linguistic register is reflected in his choice of term” (264).

CHORUS. Two households, both alike in dignity,  
 In fair Verona, where we lay our scene,  
 From ancient grudge break to new mutiny,  
 Where civil blood makes civil hands unclean.  
 From forth the fatal loins of these two foes  
 A pair of star-cross'd lovers take their life;  
 Whose misadventured piteous overthrows  
 Doth with their death bury their parents' strife.  
 The fearful passage of their death-mark'd love,  
 And the continuance of their parents' rage,  
 Which, but their children's end, nought could remove,  
 Is now the two hours' traffic of our stage;  
 The which if you with patient ears attend,  
 What here shall miss, our toil shall strive to mend. (Prologue.1-14)

El destinatario de este soneto es colectivo: todos los espectadores de la tragedia. Concentra su atención en el escenario y los predispone a contemplar una historia de amor marcada por la muerte, además de informar sobre la duración del espectáculo. El Coro sonetiza la dinámica de la tragedia: establece el caos que priva en el mundo de la obra en los cuatro primeros versos; en los cuatro siguientes anuncia la crisis de los amantes que conducirá al establecimiento de un nuevo orden en ese mundo: “Doth with their death bury their parent’s strife”. El último cuarteto<sup>90</sup> enfatiza el carácter trágico que tendrá la representación.

Para introducir el segundo acto la obra recurre nuevamente a la forma del soneto en voz del Coro. En éste condensa la actividad emotiva de los amantes en el paso de un acto

<sup>90</sup> Respecto a las formalidades del soneto, David Schalkwyk nota que este parlamento: “conforms to all the formal characteristics of what we now call a ‘Shakesperean’ sonnet. It has fourteen lines, it is in iambic pentameter; it observes the characteristic rhyme scheme and it has a structure that combines three quatrains and a couplet with the vestigial ‘Petrarchan’ division of octave and sestet” (66). René Weis, en su reciente edición de la tragedia para *The Arden Shakespeare* en su tercera serie, nota que este “choric sonnet” está modelado en el “Argument” de una de las fuentes de Shakespeare para esta obra: *The Tragical History of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell, and now in English by Ar[thur]. Br[ooke]*(123). Weis llama la atención a que “the rhyming structure of the source’s sonnet is Italian rather than English” (123), cuando para el, acaso en términos dramáticos, “Shakespeare might have followed Brooke and deployed an Italian paradigm in the opening chorus... perhaps in deference to the play’s setting in Verona” (20). *Romeo and Juliet* constituye entonces una marca fundamental en la asimilación de la forma del soneto a la cultura inglesa, especialmente si la consideramos en el ambiente popular y socialmente diverso del teatro comercial o “playhouse”, pues como enfatiza Weis: “Shakespeare stays resolutely English in the three complete sonnets in the play”, a diferencia de *Astrophel and Stella*, la secuencia de Sir Philip Sidney que “undoubtedly left his mark on *Romeo and Juliet*”, y que, de acuerdo con Weis, “waves in and out of Italian forms and the English one” (19-20).

al otro. Este nuevo prólogo insiste en contrastar la condición previa y actual de Romeo, su antes y su ahora. Ha mudado de afectos, su enamoramiento de Rosaline, que no le correspondía, ha pasado así como la melancolía que trae a cuestras en las primeras escenas del acto anterior. El coro, a través de un soneto en que conviven amor y peligro, prepara al público para el futuro:

CHORUS. Now old desire doth in his deathbed lie  
 And young affection gapes to be his heir;  
 That fair for which love groan'd for and would die,  
 With tender Juliet match'd, is now not fair.  
 Now Romeo is beloved and loves again,  
 Alike bewitched by the charm of looks,  
 But to his foe supposed he must complain,  
 And she steal love's sweet bait from fearful hooks.  
 Being held a foe, he may not have access  
 To breathe such vows as lovers use to swear;  
 And she as much in love, her means much less  
 To meet her new-beloved anywhere.  
 But passion lends them power, time means, to meet,  
 Tempering extremities with extreme sweet. (2.0.1-14)

Las condiciones adversas a su amor se condensan en estos catorce versos. Consideramos que en este pasaje, como es propio en un soneto, se intensifica la experiencia de su encuentro. En efecto, se trata de un soneto más narrativo que introspectivo, lo que el Coro cuenta es cómo el sentimiento amoroso se desarrolla a la par del conflicto en que se suscita<sup>91</sup>. Tenemos la impresión de que esta forma poética hace plausible la sensación de “amor a primera vista” de la que parece depender el drama, gracias a recursos retóricos como —“Alike bewitched by the charm of looks” (“El hechizo de las miradas”) o —“Tempering

---

<sup>91</sup> En la edición que hizo a mediados del siglo XVIII, el Dr. Samuel Johnson considera que el uso de este coro no se descubre fácilmente. Juzga que no conduce al progreso de la obra, sino que relata lo que ya se conoce o está por suceder en las próximas escenas. Según se observa en su comentario, que Gibbons incluye en sus notas a este pasaje de la tragedia, este segundo coro narra —“without adding the improvement of any moral sentiment” (122). Este comentario ilustrado parece combatir la necesidad teatral de la reiteración, que entre otras cosas resulta útil para orientar la atención y la imaginación del público. En este caso, el soneto podría también darle espacio a aspectos emotivos que quedaron sin ser dichos en el soneto dialogado con el que se encuentran los amantes. El público puede renovar su aprecio por la honestidad de Romeo al conocer que ha dejado de interesarse en la esquiva Rosaline. Romeo, de manera similar al García alarconiano, pero dotado de una nobleza de la que aquél carece, ha mudado por mejorarse.

extremities with extreme sweet”. La atracción física que se manifiesta en la escena anterior, e incluso la atracción sexual que se expresa en la famosa escena del balcón, que está por suceder, se ennoblecen por el uso del lenguaje. Por ejemplo, respecto al segundo verso de este soneto, Weis considera que el coro recurre al verbo “gapes” – y a la imagen que evoca de los boquiabiertos herederos que, presos del hambre, esperan recibir en sus bocas el alimento de su herencia– “to bring home the strenght of feeling of Romeo’s new love” (179). El efecto de los sonetos en la obra parece contribuir a ello, a esa impresión global y grandilocuente que parece difuminar, en la atención de algunos espectadores, las dinámicas propias del despertar sexual de dos adolescentes como Julieta y Romeo. ¿Sólo se han visto una vez y la tragedia se hace inminente? Consideramos que los sonetos, por los recursos que los distinguen, ayudan a convalidar ese argumento.

Entre estos dos sonetos que funcionan como monólogos dirigidos al público, se manifiesta la posibilidad de diálogo, entre dos personajes, mediante esta misma forma. Como señalamos en el capítulo I, el soneto puede fragmentarse para que al menos dos personajes se valgan de él para expresarse, en general dialogando entre sí<sup>92</sup>. Lo artificioso de un intercambio verbal al interior de un soneto produce diversos efectos en la interacción dramática que contemplan los espectadores, como veremos a continuación.

La primera vez que los fatídicos amantes del título se dirigen mutuamente la palabra sus parlamentos respectivos integran un soneto. En el baile de máscaras de la casa de los Capuleto, se condensa el efecto de su encuentro en un soneto que ambos personajes comparten. El primer cuarteto corresponde con la iniciativa de Romeo, el segundo con la

---

<sup>92</sup> Hemos citado el ejemplo del soneto fragmentado en la comedia *El genovés liberal*, de Lope de Vega, en que los personajes que rompen la forma, lejos de interpelarse mutuamente a través de ella, se van aislando cada vez más el uno del otro conforme avanzan los catorce endecasílabos.

respuesta y reacción de Julieta,<sup>93</sup> mientras que los últimos seis versos (que incluyen el pareado final) motivan el primer beso de los amantes. Para Romeo, la acción escénica de atreverse a tocar la mano de Julieta evoluciona a través del soneto y se consuma en la acción de besarla. De acuerdo con David Schalkwyk, en *Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays*, el soneto en este caso también se percibe en términos espaciales, como señalamos en el capítulo I, pues se transforma en “a symbol of perfect reciprocity. The little room of the sonnet is, unusually, shared by two equal, interdependent, and – most important – embodied voices” (67).

ROMEO. If I profane with my unworhiest hand  
 This holy shrine, the gentle fine is this:  
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand  
 To smooth that rough touch with a tender kiss.  
 JULIET. Good pilgrim, you do wrong your hand too much,  
 Which mannerly devotion shows in this;  
 For saints have hands that pilgrims' hands do touch,  
 And palm to palm is holy palmers' kiss.  
 ROMEO. Have not saints lips, and holy palmers too?  
 JULIET. Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.  
 ROMEO. O, then, dear saint, let lips do what hands do;  
 They pray, grant thou, lest faith turn to despair.  
 JULIET. Saints do not move, though grant for prayers' sake.  
 ROMEO. Then move not, while my prayer's effect I take. (1.5.92-105).

Esta enunciación es de carácter polifónico pues el soneto se reparte en dos voces, bocas y cuerpos. El soneto aísla espacialmente a los personajes de modo que puedan concluir con el beso que exige el drama<sup>94</sup>. Se concentra la atención en los protagonistas, focalizándolos en su propio espacio emotivo, el baile de máscaras y la colectividad parecen disolverse en la

<sup>93</sup> Sobre la respuesta de Julieta como ejercicio de crítica poética véase: Alfredo Michel. —. “an egg full of meat’ El [anti]petrarquismo en William Shakespeare” en Mariapia Lamberti, ed. *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006.

<sup>94</sup> René Weis considera que es la estructura del soneto shakespeariano, la transformación inglesa de esta forma poética, la que permite que se besen en el pareado final. “Only the structure of the English sonnet provides the harmony of rhyme that turns the lovers’ kiss into a teasing union of sound and symbol” (20).

lejanía de otro plano escénico<sup>95</sup>. Al mismo tiempo esta forma que aspira a la unidad se fragmenta y se violenta, como terminará de desordenarse, a partir de este sonetizado encuentro, el universo en el que están inmersos estos personajes.

El soneto se vuelve diálogo y viceversa. Al examinar este pasaje, Brian Gibbons, editor de la tragedia para la segunda serie de *The Arden Shakespere* considera que ~~the~~ motifs of hands and pilgrimage are intertwined by the lovers in a series of conceits that advance courtship while exalting, purifying and intensifying feeling” (118). El entrecruce sucede entre los personajes, pero también entre los procedimientos de la poesía y el teatro. Amor a primera vista, sí, pero también sentimientos y motivación dramática a primera vista, o en el transcurso de catorce versos.

En *Romeo and Juliet*, ~~a~~ fresh sonnet begins” nos dice Brian Gibbons, justo después del primer beso que, no obstante, se interrumpe por la intervención de la nodriza (I.v.106-109). ~~It~~ would be tidier if the lovers kiss on the couplet marked the end of their first exchange” observa Weis por su parte, ~~But~~ they carry on beyond the closure of the sonnet, with yet another English quatrain, as if Shakespeare wished to suggest that theirs is a love that will grow and evolve, that it cannot be contained by form” (21). La sugerencia se vuelve dramática, pues la evolución de ese amor, que acaso merecería su propia secuencia de sonetos, se queda en suspenso. Aunque el espectador pase por alto la forma poética, la interrupción del patrón de rima, y la argumentación que éste supone, puede serle más perceptible. La nodriza irrumpe con el *blank verse* y, al hacerlo, se trae consigo el mundo que teatralmente se detuvo por el primer encuentro íntimo de los enamorados. Esta interrupción resuena con la de la vida de los amantes, ellos serán despojados de un sitio para sonetizar juntos en el mundo que termina por desestabilizarse por su encuentro.

---

<sup>95</sup> Al respect Brian Gibbons percibe que ~~the~~ lovers are separated from the rest of the company in a special and quite new tone” (118).

### III.3 *Much Ado About Nothing*

El arte de sonetizar y sus exigencias llegan al escenario como parte de la trama de la comedia *Much Ado About Nothing*. La acción sucede en Messina, en la época en que esta región italiana se encontraba bajo el dominio español. La obra se ocupa de dos parejas: la primera la forman Claudio y Hero, enamorados y comprometidos, pero separados el día de la boda por un engaño que pondrá en duda la virginidad de la dama; la segunda es la de Benedick y Beatrice, mutuos antagonistas declarados desde el inicio que terminarán reconociendo públicamente que se aman, tras verse atrapados en los planes con que los otros personajes quieren emparejarlos. Ambos hombres sirven como caballeros a don Pedro, príncipe de Aragón, principal promotor de las trazas para unir a Benedick y a Beatrice. En este apartado nos concentraremos en esta segunda pareja, pues el reconocimiento público de su amor sucede cuando Claudio y Hero les encuentran sendos sonetos a Benedick y Beatrice en que los antiguos enemigos manifiestan su afecto mutuo y con ello concluye la comedia.

*Much Ado About Nothing* incluye tres sonetos. El primero se enuncia fragmentado, en aparente inconsciencia de la forma, por Beatrice, al final de la primera escena del acto tercero. El contenido de los otros dos queda desconocido para el público<sup>96</sup>, pero figuran

---

<sup>96</sup> Schalkwyk considera que al menos uno de estos —mutually reciprocating sonnets” (69) se hace del conocimiento del público, en forma truncada, en el soneto de Beatrice que hemos referido previamente y que aparece en el acto tercero, escena segunda. Éste es realidad puramente oral, el del acto quinto de la comedia es realidad escrita. Como hemos apuntado, consideramos el pasaje del acto tercero un parlamento enunciado sin conciencia de la forma soneto, pues nada en el cuerpo del texto dramático lo caracteriza como tal. El poema revelador de la última escena de la obra, en cambio, es descrito públicamente como soneto. Aunque puedan existir afinidades temáticas entre ambos, percibimos que el espectador imagina un soneto escrito distinto al del parlamento. La forma del parlamento de Beatrice puede, en todo caso, ayudar a convalidar que los poemas que Claudio y Hero les descubren a los protagonistas se encuentran, efectivamente en la forma del soneto, pues este término en inglés también puede referirse a otros poemas líricos, no necesariamente de catorce líneas y de la estructura sonetística shakespereana. Tal es el caso del “true sonnet” al que se refiere

escénicamente como piezas de utilería que los personajes manipulan<sup>97</sup>. Además, los espectadores atestiguan parte del proceso de escritura de uno de ellos, el que Benedick dirige a Beatriz. El poema figura en la comedia como realidad oral, al servicio de la expresión de un personaje, y como realidad escrita se vuelve el golpe teatral que da fin al enredo amoroso.

El parlamento asonetado de Beatrice concluye la primera escena del acto tercero. Es el primer soliloquio de la dama y es su primera intervención en verso. Resulta significativo que así sea, pues lo que da pie a este parlamento es la conversación entre Hero y Ursula, en la que aseguran que “Benedick loves Beatrice so entirely” (3.1.37). Las damas discuten sobre este asunto sabiendo que Beatrice las escucha a escondidas y fingen no reparar en su presencia. Eso es parte del plan de don Pedro para introducir a Benedick y Beatrice: “into a mountain of affection th’ one with th’ other” (2.1.338-339). Cupido se ha valido de trampas, en vez de flechas, para emparejar a los protagonistas de *Much Ado*, como dice Hero al salir de escena con Úrsula (3.1.106). Beatrice queda a solas con los espectadores y tras conocer que Benedick le ama parece necesitar del verso, y en particular de un soneto abreviado<sup>98</sup> para expresar su sentir:

BEATRICE. What fire is in mine ears? Can this be true?  
 Stand I condemned for pride and scorn so much?  
 Contempt, farewell; and maiden pride, adieu;  
 No glory lives behind the back of such.  
 And Benedick, love on, I will requite thee,  
 Taming my wild heart to thy loving hand.

---

Malvolio en *Twelfth Night* (3.4.22), como aclara Keir Elam, en su edición de dicha comedia para la serie Arden Shakespeare (275).

<sup>97</sup> En el apartado IV.4 discutiremos esta función del soneto en escena.

<sup>98</sup> Así lo caracteriza Claire McEachern en su edición de la comedia para la serie Arden Shakespeare (227), quien coincide con Schalkwyk al considerar el parlamento como un soneto trunco (69). Al considerar este parlamento de diez líneas, o pentámetros yámbicos, como soneto podemos inferir que carece del cuarteto inicial, cuyo patrón de rima sería *abab*. Por lo tanto, la rima que mantienen los diez versos que se enuncian en escena puede esquematizarse de estas de las siguientes maneras: *cdcdedefgg*; *ababcdcdee* o *ababcdcd...gg*. Con estos esquemas queremos enfatizar que la alternancia de las rimas concuerda con la de un soneto shakespeariano, fragmentado en efecto, pero que conserva el pareado final que le es propio.

If thou dost love, my kindness shall incite thee  
To bind our loves up in a holy band.  
For others say thou dost deserve, and I  
Believe it better than reportingly. *Exit.* (3.1.107-116)

El carácter de Beatrice se manifiesta en este soneto fragmentado. En los primeros dos versos la ingeniosa dama se cuestiona a sí misma sobre su condición orgullosa. En las líneas siguientes toma una serie de decisiones: despedirse de los dos primeros interlocutores del soneto, su desdén y su orgullo virginal, en el presente; hacia el futuro resuelve recompensar el amor de Benedick e incitarlo al matrimonio, y lo transforma en el nuevo destinatario del parlamento. Schalkwyk considera que en este soneto el público participa de “Beatrice’s complex performative turn from ‘maiden pride’ to kindness” (69). La reflexión de los ocho versos desemboca en el pareado final que parece responder a la segunda pregunta del poema. La acción emotiva de Beatrice se precipita velozmente, por lo fragmentado del soneto, al convencimiento pues asegura, ante el público y ante sí misma, creer más en el amor de Benedick por su propia convicción que por las referencias que acaba de escuchar.

Los dos sonetos que figuran como piezas de utilería en *Much Ado About Nothing* son descubiertos en la última escena de la obra. Cuando la virginidad de Hero deja de estar en tela de juicio y la dama concluye con el fingimiento de su propia muerte para casarse con Claudio, la pareja de Beatrice y Benedick también se consolida para dar fin a la comedia. Durante los actos anteriores ambos han sostenido “a skirmish of wit” (1.1.59), pues los dos están dotados de un notable ingenio verbal con el que se descalifican mutuamente. Una vez que caen en el enredo romántico tendido por don Pedro, los dos se valen de esa misma retórica ingeniosa para evitar declarar su afecto por el otro. En la última secuencia de la obra incluso niegan amarse. El golpe teatral con que se resuelve el dilema amoroso es el descubrimiento de sus sonetos recíprocos:

CLAUDIO. And I'll be sworn upon't that he loves her,  
 For here's a paper written in his hand,  
 A halting sonnet of his own pure brain,  
 Fashion'd to Beatrice.

HERO. And here's another,  
 Writ in my cousin's hand, stolen from her pocket,  
 Containing her affection unto Benedick. (5.4.85-90)

Verbalmente los personajes pueden fingir o disfrazar sus afectos; los escritos, en cambio, son prueba fehaciente de su sentir, especialmente cuando el sentimiento amoroso se ha sonetizado en su propia caligrafía.

El espectador puede imaginar esbozos del contenido del soneto de Benedick, gracias a la escena segunda del quinto acto en que se lleva a escena la experiencia de componer un poema como éste, o al menos de intentarlo. Una vez que Margaret lo deja solo, el público es testigo de cómo este caballero de Padua atraviesa un trance para componer el soneto que quiere dedicar a Beatrice. Para que funcione escénicamente el soliloquio en prosa que tiene asignado, Benedick tiene que explorar acciones como mirar sus arduos borradores, o limar sus rigores con pluma esforzada, que no lenta como la del sonetista primigenio que Borges imagina en su soneto “Un poeta del siglo XIII” que hemos referido previamente. Benedick, a diferencia del poeta de Borges, parece sordo al “humor de remotos ruiseñores”, pues batalla con sus rimas:

BENEDICK. ... my poor self in love. Marry, I cannot show it in rhyme. I have tried it; I can find out no rhyme to lady but baby –an innocent rhyme; for scorn, hom –a hard rhyme; for school, fol, a babbling rhyme: very ominous endings. No, I was not born under a rhyming planet, nor I cannot woo in festival terms. (5.2.35-40)

¿Esos finales de verso, de los que Benedick se queja, figuran en la página arbitraria con la que batalla, el soneto que quiere componerle a Beatrice y que saldrá a escena en la última secuencia de la obra? El drama así parece proponerlo. Sonetizar, nos dice Sergio Fernández, exige de su compositor “el oficio de rimar con ritmo” (31), pero el enamorado de Beatrice está desprovisto de él.

### III.4 *Henry V*

*Henry V* pone en escena las causas y consecuencias de un episodio de la Guerra de los Cien Años, decisivo para el reinado del personaje titular: la batalla de Agincourt. En este drama histórico se sonetiza en las dos modalidades establecidas en el primer capítulo de este trabajo. El Coro organiza en esta estructura el epílogo de la obra, sin manifestar conciencia de la forma. En el tercer acto un soneto forma parte de la discusión en el campamento francés, con la que se contrasta dramáticamente cómo viven la noche previa a la batalla de Agincourt los regimientos de Inglaterra y Francia.

Una vez que la acción dramática de *Henry V* llega a su desenlace, el espectáculo cierra con un soneto epilodal. Es la última de las seis intervenciones del Coro dirigidas abiertamente al público, las cinco anteriores sirven como prólogo a cada uno de los actos del drama. Los ingleses, liderados por el rey Henry, han vencido a los franceses en la batalla de Agincourt y el monarca está por contraer matrimonio con Catherine, hija del rey Carlos VI de Francia. El drama concluye con la promesa de que, con la descendencia de ambos, ~~the~~ contending kingdoms/ of France and England, whose very shores look pale with envy of each other's happiness, may cease their hatred" (5.2.343-346). Ediciones diversas concuerdan en las acotaciones que indican el mutis de todos los personajes junto con un toque de trompetas (Craik, Gurr, Taylor). A continuación, el Coro da voz al epílogo que cumple con las formalidades de un soneto shakespereano regular, organizado en tres cuartetos y un pareado final (Craik 370):

CHORUS. Thus far, with rough and all-unable pen  
 Our bending author hath pursued the story,  
 In little room confining mighty men,  
 Mangling by starts the full course of their glory.  
 Small time, but in that small most greatly lived

This star of England: Fortune made his sword;  
By which the world's best garden be achieved,  
And of it left his son imperial lord.

Henry the Sixth, in infant bands crown'd King  
Of France and England, did this king succeed;  
Whose state so many had the managing  
That they lost France and made his England bleed,  
Which oft our stage hath shown; and, for their sake,  
In your fair minds let this acceptance take. (Epilogue. 1-14).

El epílogo cumple tres cometidos: hacer una autocrítica de la obra, exaltar por última vez la hazaña del rey y ofrecer un enlace con la historia del sucesor del protagonista. A lo largo de la obra el coro se ha valido de la acostumbrada retórica de la modestia (Gurr 7) para conducir y activar la imaginación de los espectadores. Cuando da fin a la representación insiste en contraponer la dimensión histórica del tema, que juzga gloriosa, con las limitaciones de tiempo y espacio propias del escenario<sup>99</sup>: ~~“In~~ little room confining mighty men” (Epilogue.3). El Coro enaltece la proeza de haber conquistado Francia, ~~the~~ world’s best garden” (Epilogue.7) que, junto con los actores, ha traído ante el público. Además, glorifica el breve reinado de Enrique V.

El coro, cual Jano bifronte, contempla tanto el siguiente capítulo de la historia de Inglaterra como la producción previa de Shakespeare. El espacio del soneto le permitirá condensar los sucesos que condujeron a la inestabilidad del reinado de Enrique VI, por haber sido coronado tan joven. Al respecto, precisa ~~“Which oft our stage hath shown”~~ Epilogue.13). El coro se refiere a las tres partes de *Henry VI*<sup>100</sup> y a *Richard III* escritas y

<sup>99</sup> Desde el prólogo este personaje ha llamado la atención al problema, de acuerdo con la retórica de la modestia propia de la época: ~~“But~~ pardon, gentles all,/ The flat unraised spirits that hath dared/ On this unworthy scaffold to brigh forth/ So great an object. Can this cock-pit”

<sup>100</sup> Distinguidas también por los títulos largos que a continuación consignamos en el orden propuesto por las cronologías de E.K. Chambers y *The Oxford Shakespeare: The First Part of the Contention of the Two Famous Houses of York and Lancaster* o 2 *Henry VI* (Primera parte de la contienda de las famosas casas de York y Lancaster); *The True Tragedy of Richard Duke of York and the Good King Henry the Sixth* o 3 *Henry VI* (La verídida tragedia de Ricardo, duque de York y la muerte del buen rey Enrique VI) y *The First Part of Henry the Sixth* o 1 *Henry VI* (Primera parte de Enrique Sexto). Las líneas del pareado final de este soneto, de acuerdo con Andrew Gurr, ~~“evert... all the way back to early Henry VI plays to validate this play”~~ (10).

representadas antes de *Henry V*. El público, al parecer, ya tenía ciertas expectativas respecto a esta secuela, considerada así por haber sido compuesta y escenificada posteriormente a las tres obras sobre Enrique VI. El ritmo del pentámetro yámbico final corresponde con la petición, que hace el coro a los espectadores, de juzgar benévolamente esta obra (en cursivas los acentos o *stresses* y en negritas la autoreferencia a *Henry V*): ~~—~~  
*your fair minds let **this** acceptance take*”.

La palabra “sonnet”, figura en el texto de *Henry V*. Borbón o el Delfín de Francia, dependiendo de la edición de la que se trate<sup>101</sup>, en el tercer acto de la obra enaltecen a su caballo y comentan haberle escrito un poema (que enfatizamos con cursivas):

[BOURBON]. ...\_Tis a subject for a sovereign to reason on, and or a sovereign’s sovereign to ride on, and for the world, familiar to us and unknown, to lay apart their particular functions and wonder at him. I once writ a *sonnet* in his praise and began thus: \_Wonder of nature!...<sup>4</sup>

ORLÉANS. I have heard a *sonnet* begin so to one’s mistress. (Taylor 3.8.34-40)

En lengua inglesa el término puede referirse tanto a la forma poética que nos ocupa como a un poema lírico, no necesariamente de catorce versos. Allende las libertades imaginativas del teatro, o de cualquier manifestación artística, el que un noble francés sonetice a principios del siglo XV resulta un anacronismo<sup>102</sup>. Sin embargo, la presencia de un soneto en esta obra, enunciado sin conciencia de la forma como sucede con el epílogo, nos invita a

---

<sup>101</sup> De este drama histórico existen dos versiones impresas —~~with~~ close links to the original performance script” (—con vínculos cercanos al libreto que originalmente se representó”; Gurr 221): el Folio de 1623 y una edición en cuarto de 1600. Existen variantes significativas entre ambas versiones, una de ellas la de la escena que comentamos. La numeración de ésta, que puede ser la séptima o la octava, depende del criterio que decidan seguir los editores con respecto a dividir la escena tercera de este mismo acto antes de la entrada del rey, o no. Andrew Gurr opta por hacerlo en *The New Cambridge Shakespeare*, siguiendo, entre otras proposiciones, la que hizo Nicholas Rowe en el siglo XVIII (Taylor 170). Respecto a la distribución del diálogo, Gurr observa: “The Q[uarto] version not only reattributes the Dauphin’s speeches in Act 3, Scene 8 and 4.5 to Bourbon, but builds up his part by giving him lines in earlier scenes” (Gurr 232). La presencia del Delfín en Agincourt se problematiza. Gary Taylor considera que la intención original de Shakespeare era no incluirlo (24), pues así lo expresa el rey, su padre, en una escena previa: “Prince Dauphin, you shall stay with us in Rouen” (3.6.64). Sin embargo, el propio príncipe disiente de su padre.

<sup>102</sup> Como anotamos en el primer capítulo, el soneto se asimila fuera de Italia en el siglo posterior. En Francia, particularmente, el primer soneto se publica en 1539, aunque fue escrito en 1529, de acuerdo con Michael R.G. Spiller (84).

conjeturar que la composición a la que se refieren en el campamento francés es del mismo tipo. Cabe preguntarse si antes de la interrupción de Orléans ¿acaso lo que el público escucha es medio pentámetro de ese soneto, cuyos peculiares acentos rítmicos enfatizamos a continuación: *“Wonder of nature!...”*?

El soneto dedicado al caballo es tema de burla, pues de inmediato se ofrece contrastarlo con un soneto amoroso. La discusión en torno a este poema sirve como elemento para contrastar las diferencias entre los reinos en guerra, en la noche previa a la batalla. Por un lado el espectador atestigua una banal discusión de los franceses, que se dan el tiempo de discutir, entre otras cosas, sobre poesía. En el otro extremo, ya en el cuarto acto en esa misma víspera, el público participa de la profundidad de las reflexiones sobre la empresa del rey, en el campamento inglés por el que Enrique se pasea para conversar con sus soldados sin que sepan que se trata de él. Si el sonetista es el Delfín, el uso de esta forma ridiculiza más al heredero y lo denigra en el aprecio del público<sup>103</sup>. El orgullo francés se adorna con una discusión sobre sonetos, mientras que el batallón de Inglaterra se concentra en una introspección sobre su propósito en un teatral despliegue de patriotismo.

### **III.5 *Troilus and Cressida***

El drama *Troilus and Cressida* sucede durante el sitio de Troya. La acción de la obra, nos dice el Prólogo, *“Leaps o’er the vaunt and firstlings of those broils,/ Beginning in the*

---

<sup>103</sup> *“To minimize the import of the man who writes sonnets to his horse cannot, but transform our entire dramatic impression of the French”, observa Gary Taylor en su edición de la obra para The Oxford Shakespeare (25). Taylor considera que “the Dauphin’s dramatic importance and his Rank make him the inevitable focus of 3.7; in the play as we know it, the scene organizes itself around him, and consequently his arrogance becomes the keynote to our evaluation of all the French” (25). Si se trata de Borbón, la charla es entre iguales lo que reorganiza, radicalmente, la energía de la escena (Taylor 25). Andrew Gurr concuerda: “It was easy to stress the latent discords in the French camp when the Dauphin praises his own valor and writes sonnets to his palfrey” (232).*

middle, starting thence away / To what may be digested in a play” (Prologue.27-29). Troilo, príncipe troyano, está enamorado de Crésida, hija del sacerdote traidor Calcas, que se ha pasado del lado de los griegos. En su primera aparición, Crésida finge no estar interesada en Troilo ante su tío Pándaro, que hace las veces de alcahuete del príncipe. Tan pronto queda a solas, Crésida confiesa ante los espectadores corresponder el amor de Troilo. El parlamento en que este sentir se expresa se abre a la exploración de rasgos comentados en este trabajo, tanto de índole estructural como funcional. Se trata de un pasaje asonetado en el que concurren diversas exploraciones con esta forma poética.

Al final de la segunda escena del acto primero aparece el primer soliloquio de Crésida<sup>104</sup>. Previamente en esta escena, escrita en su mayor parte en prosa, Pándaro ha descrito a los príncipes troyanos que regresan de la batalla y desfilan ante él y su sobrina. Prosaica, pues, resulta la exaltación que el alcahuete intenta hacer de los atributos de Troilo, el último en desfilan. Crésida conoce de sobra al príncipe, como lo declara ante el público en su soliloquio. Se trata de un pasaje de catorce líneas, una agrupación de siete pareados:

CRESSIDA. Words, vows, gifts, tears, and love's full sacrifice  
He offers in another's enterprise;  
But more in Troilus thousand fold I see  
Than in the glass of Pandar's praise may be.  
Yet hold I off. Women are angels, wooing;  
Things won are done; joy's soul lies in the doing.  
That she beloved knows nought that knows not this:  
Men prize the thing ungain'd more than it is.  
That she was never yet that ever knew  
Love got so sweet as when desire did sue.  
Therefore this maxim out of love I teach:  
\_Achievement is command; ungained, beseech\_.  
Then, though my heart's content firm love doth bear,  
Nothing of that shall from mine eyes appear. (1.2.273-286)

---

<sup>104</sup> Se trata del tercer soliloquio de la obra: el primero es la intervención del Prólogo y el segundo es de Troilo, poco antes de que termine la primera escena (1.1.85-100).

El parlamento de Crésida tiene las catorce líneas que se espera dure un soneto, así como la métrica del pentámetro yámbico o las diez sílabas que Spiller señala como características en un soneto. En ese sentido el pasaje guarda similitudes con el soneto 126 de la edición de 1609 en cuarto de los sonetos de Shakespeare<sup>105</sup>.

Es posible abrir a lecturas diversas el examen de la proporción en el parlamento asonetado de Crésida. Podemos empezar por considerar la agrupación 4+4+4+2. En el primer cuarteto Crésida expresa el punto de vista que tiene de Troilo, después de comparar cuánto supera su opinión de príncipe a la que antes le presentó Pándaro (Bevington I.ii.223-229). Llama la atención que Crésida habla de sí misma, por primera vez, en un pareado que se encuentra entre otros dos con rima femenina, en los versos 3 y 4 del parlamento. El segundo cuarteto sirve de espacio para que Crésida justifique su reticencia con base en la opinión que tiene del cortejo, la conquista y la posesión. En los cuatro siguientes versos Crésida valora las ventajas de la esquivez para una mujer de su tiempo. Al llegar al pareado final el personaje enfrenta la alternativa que se abre ante ella y manifiesta su decisión, por

---

<sup>105</sup> En interés de discutir el funcionamiento del parlamento de Crésida como un soneto en las notas siguientes estableceremos algunas comparaciones con la producción sonetística de Shakespeare que es independiente de su producción dramática. Ésta se publicó por primera vez en 1609 bajo el título: *Shake-speares Sonnets*, impresión en cuarto, del año 1609, que recoge los 154 sonetos del autor de *Troilus and Cressida*. Dicha colección de sonetos, cierra la secuencia que la tradición ha designado como la dedicada al ~~–fir~~ youth”, con una serie de seis dísticos agrupados bajo el número 126. Duncan-Jones la caracteriza como ~~–six-couplet poem”~~ (364), mientras que Spiller la designa, junto con el 99, el otro ~~–non-sonnet”~~ de la colección (159). Helen Vendler se refiere a él como un soneto entre comillas (534), mientras que Stephen Booth precisa: ~~–is not a sonnet in any technical sense; it is a sonnet in that it is a short lyric”~~ (430). Ambos reparan en la proporción en la que se orquesta el poema. Para Booth ~~–its logical organization is by quatrains”~~ (430), Vendler nota que ~~–the first eight lines – a single sentence – become a perfect octave in sentiment, if not in rhyme”~~, lo que para ella produce que el poema ~~–feels like‘ a sonnet”~~ (534). Si nos referimos al 126 como soneto, señala Spiller, es por la presión del contexto, porque ~~–we found it in the middle of a group of normal sonnets”~~ (3-4). Si bien el 126 se aleja estructuralmente del patrón de rima y la duración de un soneto, cumple con la proporción y la extensión de uno. Spiller mismo objeta que Shakespeare haya experimentado con la forma del soneto, para él ~~–the uniformity of the Sonnets suggests very plainly that he was not interested in formal variants at all”~~ (159). No obstante, también señala que ~~–If, then, the poem is structurally a variant of the basic sonnet, we can rest happy in calling it a sonnet, too”~~ (4). Considero que al 126 podemos llamarlo soneto con base en la observación de Spiller, pero también porque el texto funciona como un soneto: ya sea por la acumulación de dísticos que intensifica el carácter epigramático del poema o por la probablemente deliberada omisión de los dos últimos versos, cuyos espacios en blanco parecen completar la experiencia del poema.

tanto su carácter. El pasaje también podría agruparse en dos grupos de 6 y un dístico final, de modo que cada periodo de seis versos se cierra con dos pareados aforísticos uno de los cuáles está entrecomillado en dos ediciones (Bevington, Muir), no así en la de Frances A. Shirley. Michael Spiller considera que Shakespeare ~~must~~ have accepted the 4+4+4+2 structure” y que, de hecho, ~~he~~ not only accepted it but positively co-operated with it, in making almost all his octaves fall into two distinct sense units, 4 and 4, which are also distinct syntactical units” (159). De acuerdo con David Schalkwyk, el parlamento de Crésida ~~is~~ not merely a conglomeration of fourteen lines. It has the structure that we have come to expect from the 1609 Quarto of sonnets: three logically distinct quatrains, followed by a concluding couplet that succinctly conveys Cressida’s double course of action and position” (177).

Como en el caso del soneto 126 de Shakespeare, el monólogo de la sobrina de Pándaro funciona como un soneto. La manera en que el pensamiento circula del verso uno al catorce coquetea intensamente con la forma en que metódicamente sucede en un soneto. Consideramos que aunque el soneto de Crésida está compuesto por rimas pareadas, el cierre sigue siendo epigramático como se esperaría de un soneto shakespeariano. El parlamento, nos parece, sirve al propósito de presentar en escena una progresión en el pensamiento y el carácter de Crésida y convalidar, dramáticamente, la decisión que toma al llegar al pareado final como respuesta a la reflexión que propuso en los cuartetos<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Crésida manifiesta su carácter, ante la toma de decisiones, de manera similar a como lo hace la voz poética de los sonetos de la colección publicada en 1609. En el soneto 46 toma forma el mismo conflicto que ocupa la reflexión de la troyana: el debate entre el ojo y el corazón. ~~The~~ conceit was a traditional one”, nos dice Duncan-Jones respecto al soneto del cuarto, ~~the~~ sustained metaphor is that of a legal disputation” (202). El conflicto en el soneto 46 es dramático desde el principio ~~The~~ eye and heart are at mortal war” (46.1). El poema, además, presenta una argumentación similar a la que se emplea en el parlamento de Crésida y que se percibe por el uso de los conectores al principio de ciertos versos: ~~but~~”, ~~it~~”, ~~therefore~~” y ~~then~~” en el caso del monólogo. En el soneto 46, en cambio, aparece ~~but~~” para preparar el cierre de la octava y permitir que escuchemos las voces de las dos partes en conflicto. Este mismo paso, de los primeros ocho versos a los siguientes seis, se da justamente con el verbo ~~to~~ \_cide”, cuya acepción, nos dicen Duncan-Jones y Booth, es la de ~~decide~~” (202, 209). Este último crítico incluso señala que éste es el único soneto de la colección en el

La manifestación del carácter se enfatiza por la enunciación en futuro de las decisiones de Crésida<sup>107</sup>, así como por el conector que introduce el pareado final: ~~Then~~". Como consecuencia de lo que ha discurrido en los doce versos anteriores, la sobrina de Pándaro nos dice que no mostrará, a través de sus ojos, lo que su corazón contiene: ~~Nothing of that shall from mine eyes appear~~" (1.2.286). A lo largo de lo que hemos decidido llamar soneto, Crésida despliega su determinación y resuelve cómo se conducirá a partir de ese momento, prácticamente a partir de que termine el verso catorce.

### III.6 *All's Well That Ends Well*

Acabar bien es una de las premisas generales de la comedia, cuestionada en la práctica por diversos dramaturgos. El modo en que *All's Well That Ends Well* llega a su desenlace, así como diversos elementos estructurales han hecho que esta obra merezca ser clasificada bajo

---

que aparece dicho verbo (560). La voz del soneto se vale de la prosopopeya para personificar, e incluso teatralizar, su conflicto: ~~My heart doth plead~~", ~~th~~ defendant... says"; de esta forma su decisión se desplaza a la resolución que toman los vasallos del corazón:

And by their verdict is determined  
 The clear eyes' moiety, and the dear heart's part:  
 As thus, mine eyes' due is thine outward part,  
 And my heart's right, thine inward love of heart. (46.11-14)

<sup>107</sup> Sucede lo mismo con la voz poética del soneto 51 de la colección, en el que observamos otra toma de decisión a partir de una personificación del deseo de la voz poética. Ante la lentitud que agrava la separación y por tanto la ausencia, el ~~g~~" del soneto personifica no sólo al caballo que según Duncan-Jones parece simpatizar con el conflicto de quien habla (210), sino también a su deseo que se contagia de las características del caballo:

Therefore desire, of perfect'st love being made,  
 Shall neigh no dull flesh in his fiery race... (51.10-11)

Observamos también un dialogismo similar al del pasaje de Crésida por el uso de los conectores que conducen los pensamientos a la resolución final, en el caso de este poema: ~~Thus~~", por ser una continuación del tema del soneto anterior, ~~Then~~" en los versos 7 y 9; ~~Therefore~~" en el 10, ~~But~~" en el 12, y ~~Since~~" al iniciar el pareado final y presentar de ese modo la decisión que se cumple a partir de que termina el soneto, dado que se expresa en futuro:

But love, for love, thus shall excuse my jade:  
 Since from thee going, he went wilful slow,  
 Towards thee I'll run, and give him leave to go. (51.12-14)

Como Crésida en su parlamento, la voz poética del soneto 51 decide. En el caso de este poema la resolución es correr y permitirle la marcha a su deseo en cuanto concluye la última sílaba del último pareado.

el rubro de “problem plays” o “dark comedies” (“comedias oscuras o sombrías”)<sup>108</sup>. La fuente básica es el *Decameron* de Boccaccio<sup>109</sup>, de ahí se deriva una anécdota en la que la dama, tras una proeza, recibe en recompensa al caballero en matrimonio. La dama es Helena, hija del prodigioso médico Gérard de Narbonne de quien hereda una receta médica que le permitirá realizar la proeza: salvar de la enfermedad al rey de Francia. El caballero es Bertram, el conde de Rosellón, hijo de la mujer a cuyo cuidado quedó Helena tras la muerte de su padre. El rey ha prometido que si Helena consigue devolverle la salud le dará en matrimonio al caballero que ella elija. Así sucede. Sin embargo, antes de que termine el acto segundo, el público descubre que, a pesar del real mandato, Bertram no corresponde amorosamente a Helena, aun la desprecia y se separan: él prefiere huir al frente de batalla, en apoyo del duque de Florencia y ella, vuelta peregrina, emprende camino a Santiago de Compostela. La forma poética que nos ocupa en este trabajo funcionará en la acción dramática que reunirá a la pareja y que dejará en duda cuán feliz es el final de esta comedia.

Hay dos sonetos como realidad escrita en *All's Well That Ends Well*, ambos de carácter epistolar y ambos dirigidos a mujeres: el primero lo escribe Helena a su suegra, la condesa de Rosellón, el segundo lo escribe Parolles para la joven florentina Diana, a quien su amo, Bertram, pretende. Ambos sonetos son enunciados, públicamente, por voces ajenas a la relación destinador-destinatario en que se componen: el soneto de Helena es leído por un mayordomo, el soneto de Parolles por un soldado. El soneto de Helena es enunciado

---

<sup>108</sup> Se trata de obras, caracterizadas con la oximorónica denominación de comedias oscuras o sombrías (Bestani 29), compuestas en el periodo en que Shakespeare escribió las tragedias principales: *Hamlet*, *Othello*, *King Lear* y *Macbeth*, aproximadamente entre 1601 y 1607. Diversos críticos observan mayor afinidad temática con estas tragedias que con la producción cómica temprana de Shakespeare. Suele incluirse en la categoría de “problem plays”, junto con *All's Well That Ends Well*, a *Measure for Measure* y *Troilus and Cressida*. En las dos primeras se reconocen formas y efectos cómicos (McDonald 80). En *All's Well...* y en *Troilus and Cressida*, Shakespeare parece explorar tanto con ambigüedades genéricas del drama como con ambigüedades estructurales de la forma poética que nos ocupa, especialmente en los parlamentos asonetados que asigna a Helena y Cressida, respectivamente, como discutiremos en el apartado IV.3.

<sup>109</sup> Novela novena del tercer día (Hunter XXV)

íntegramente en escena, en cambio, del soneto de Parolles el público sólo escucha el primer verso y los últimos ocho. Ambos juegan un papel importante para la trama.

El primer soneto se localiza en el acto tercero, escena cuarta y lo propicia una reacción de Bertram que el público conoce en la escena segunda. Helena, recién casada con Bertram, gracias a su ingenio y a la ayuda del rey de Francia, regresa a Rosellón desde París, sin haber consumado su noche de bodas. Ante su suegra, la condesa, lee una carta, en prosa, en la que su esposo la rechaza:

HELENA... [Reads] When thou canst get the ring upon my finger, which never shall come off, and show me a child begotten of thy body that I am father to, then call me husband; but in such a 'then' I write a 'never.' (3.2.56-59)

Al final de esta escena, la rechazada dama queda sola y decide irse, de modo que su esposo no se arriesgue a los rigores de la guerra y vuelva a casa. En el soliloquio que da fin a la escena, Helena manifiesta su decisión y el carácter que la respalda. Sale de escena sin compartir con el público el plan que ha echado a andar, no para abandonar a su esposo sino para recuperarlo y hacerlo suyo del todo.

El soneto epistolar de la escena cuarta sirve de espacio para que Helena declare a la condesa, su suegra, su decisión de abandonar el Rosellón. Los actos de lectura que presencia el espectador en la escena le permiten dar seguimiento a la trama, pues viaja de una carta a otra, de la que envía Bertram a Helena a la misiva sonetística que dirige Helena a su suegra. En el poema vuelto carta y leído por un tercero, la heroína reflexiona su ofensa de “ambicioso amor”, presente desde su primer soliloquio de la obra (1.1.77-96), y le instruye a la condesa que le escriba a su hijo para hacerlo regresar del frente de batalla:

STEWARD. [Reads] I am Saint Jaques' pilgrim, thither gone.  
Ambitious love hath so in me offended  
That barefoot plod I the cold ground upon,  
With sainted vow my faults to have amended.  
Write, write, that from the bloody course of war  
My dearest master, your dear son, may hie.

Bless him at home in peace, whilst I from far  
 His name with zealous fervor sanctify.  
 His taken labours bid him me forgive;  
 I, his despiteful Juno, sent him forth  
 From courtly friends, with camping foes to live  
 Where death and danger dogs the heels of worth.  
 He is too good and fair for death and me;  
 Whom I myself embrace, to set him free.<sup>110</sup> (3.4.4-17)

Este soneto se vuelve crítico para la trama pues, a partir de éste, se echarán a andar una serie de acciones que conducirán a Helena a cumplir las consignas con las que la abandonó su esposo: hacerse de su anillo y quedar embarazada con su hijo. Así conseguirá no sólo tener el nombre de esposa, sino serlo de hecho<sup>111</sup>. En vez de sonetizar una reflexión particular o profunda de su sentir, en la carta Helena narra lo que ha hecho y hace un llamado a la acción de su suegra, al valerse de los imperativos ~~w~~rite”, ~~b~~less” y ~~b~~id”. La mirada hacia su interior se limita al segundo verso (~~A~~mbitious love hath so in me offended” v.5) y a la comparación con la ~~d~~espiteful Juno” (3.4.13) por haber conducido a Bertram frente a sus adversarios. El soneto epistolar de Helena es, en general, explicativo y narrativo.

El soneto engendrará acciones para la resolución del conflicto dramático. Con él, Helena anuncia que emprenderá camino, como peregrina, rumbo a Santiago de Compostela y solicita a la Condesa que mande llamar a Bertram quien, sabiéndola ausente, dejará el frente de batalla y regresará seguro a casa. Además, en el pareado final, anticipa su

---

<sup>110</sup> G.K. Hunter encuentra que este soneto, por sus inversiones y aliteraciones, produce un efecto más arcaico y formal que cualquier poema de la colección de sonetos shakespearianos editada en 1609 o en obras anteriores (XX). A pesar de esas fallas críticas, el editor de la obra para la serie Arden, considera ~~it~~ is easy to find dramatic reasons for the stiffness and remoteness of the sonnet” (XX). Para el editor el estilo persigue ~~the~~ sense of dedication” que la carta debe transmitir y añade: ~~the~~ letter brings a voice from another world, and as such contrasts effectively with the business-like blank verse which surrounds it” (XX).

<sup>111</sup> Al final de la comedia Helena responde al Rey: ~~T~~is but the shadow of a wife you see;/ The name and not the thing” (V.iii.301-302). Este ha sido su conflicto esencial durante la obra. Aunque Bertram le responde: ~~B~~oth, both. O pardon!” (V.iii.302), la transformación del conde, su mudanza en afectos hacia Helena, resulta cuestionable. Así lo ha señalado la crítica: ~~in~~ performances of *A Midsummer Night’s Dream*, Demetrius’s affectionate return to Helena is usually convincing; in stagings of *All’s Well That Ends Well*, Bertram’s final acceptance of *his* Helena is usually not” (McDonald 83).

fingimiento central de los dos últimos actos: su propia muerte. El poema parece mover a empatía tanto a los personajes que lo escuchan como al propio público: “Ah, what sharp stings are in her mildest words!” (3.4.18) exclama la condesa cuando el mayordomo termina de leer. Se extrema el juicio hacia Bertram, marido indigno, capaz de hacer que Helena se abraza a la muerte e incapaz de reconocer: “that his sword can never win/ the honour that he loses” (3.2.93-94). El soneto epistolar engaña a la Condesa hasta el final de la obra y, momentáneamente, al público. La contraposición temática amor/muerte de este poema genera un ambiente para quienes contemplan, desde el escenario o desde debajo de él, las acciones que se desarrollarán. En las escenas por venir, los espectadores, particularmente, presenciarán cómo Helena encuentra una traza para hacerse del anillo del conde y quedar embarazada de él sin que Bertram se entere.

El segundo soneto de la comedia aparece fragmentado y mediante él se descubren los engaños, las traiciones y las mentiras de su compositor Parolles contra su amo Bertram. Los soldados desconfían de este cortesano engañoso: se expresa de manera pomposa, viste con ostentación y finge un valor militar que terminará por ponerlo en evidencia como traidor a la causa de los florentinos y Bertram. Los soldados convencen al conde de Rosellón, ciego ante los vicios del cortesano, para poner a prueba a Parolles y revelarles así su verdadero carácter. En el cuarto acto de la comedia, de armazón metateatral, los soldados se hacen pasar por un regimiento extranjero y actúan una emboscada contra el sirviente del conde que, a su vez, ha fingido ir a recuperar un tambor perdido en la batalla. Los militares montan un engaño, ciegan a Parolles y fingen un lenguaje incomprensible para él. Por medio de un intérprete, también fingido, logran comunicarse con él y le descubren una misiva en su fajín. Se trata de un soneto dirigido a Diana, una virgen florentina a quien Bertram pretende. El poema es leído por uno de los soldados, al parecer

de manera fragmentada<sup>112</sup>. Transcribimos íntegra la secuencia en la que aparece (con las cursivas con las que Hunter propone distinguir al soneto en su edición):

FIRST SOLDIER. [*Reads*] *Dian, the count's a fool, and full of gold.*

PAROLLES. That is not the duke's letter, sir; that is an advertisement to a proper maid in Florence, one Diana, to take heed of the allurements of one Count Rousillon, a foolish idle boy, but for all that very ruttish: I pray you, sir, put it up again.

FIRST SOLDIER. Nay, I'll read it first, by your favour.

PAROLLES. My meaning in't, I protest, was very honest in the behalf of the maid; for I knew the young count to be a dangerous and lascivious boy, who is a whale to virginity and devours up all the fry it finds.

BERTRAM. Damnably both-sides rogue!

FIRST SOLDIER. [*Reads*] *When he swears oaths, bid him drop gold, and take it; After he scores, he never pays the score.*

*Half-won is match well made; match, and well make it;*

*He ne'er pays after-debts, take it before.*

*And say a soldier, Dian, told thee this:*

*Men are to mell with, boys are not to kiss;*

*For count of this, the count's a fool, I know it,*

*Who pays before, but not when he does owe it.*

*Thine, as he vowed to thee in thine ear,*

PAROLLES. (4.3.203-224)

Los personajes que escuchan esta carta manifiestan conciencia de la forma soneto.

“Will you give me a copy of the sonnet you writ to Diana in behalf of the Count Rossillion” (4.3.308-310) solicita uno de los señores que fue testigo del engaño metateatral emprendido contra Parolles. G.K. Hunter juzga esta carta como “a parody of the love-sonnet which a gallant was supposed to send to his mistress” (XX). El poema de Parolles pretende exhibir al conde a la vez que se insinúa como pareja sexual para Diana, la destinataria: “Men are to mell with, boys are not to kiss” (4.3.220). Lo diletante del personaje se corresponde con una irregularidad formal de su poema pues éste termina con dos pareados en vez de uno sólo como corresponde a un soneto shakespereano. Este desajuste o acaso descuido en la

<sup>112</sup> Respecto a la deliberada fragmentación en la lectura del soneto David Schalkwyk considera: “The dramatically effective hiatus between the opening and subsequent lines indicates that a full sonnet is being suggested dramatically rather than replicated textually” (205). Al evaluar formalmente el poema que forma parte del texto dramático, posteriormente Schalkwyk anota: “The first line, which rhymes with nothing that follows, suggests that the three lines that would make up the first quatrain with a traditional abab rhyme scheme are not read aloud” (205).

rima corresponde dramáticamente más con un rasgo de la personalidad cuestionable de Parolles, que con una deliberada exploración poética.

Helena, además, se expresa en un soliloquio asonetado en al final de la primera escena del primer acto. Es un pasaje formalmente similar al de Crésida, que hemos comentado en el apartado respectivo. Está compuesto, como aquél, por 14 versos organizados en 7 pareados:

HELENA. Our remedies oft in ourselves do lie,  
Which we ascribe to heaven; the fated sky  
Gives us free scope; only doth backward pull  
Our slow designs when we ourselves are dull.  
What power is it which mounts my love so high,  
That makes me see, and cannot feed mine eye?  
The mightiest space in fortune nature brings  
To join like likes, and kiss like native things.  
Impossible be strange attempts to those  
That weigh their pains in sense, and do suppose  
What hath been cannot be. Who ever strove  
To show her merit, that did miss her love?  
The king's disease –my project may deceive me,  
But my intents are fix'd, and will not leave me. (1.1.212-225)

El soliloquio rimado concluye con la escena y ofrece un contraste con el diálogo inmediatamente anterior, entre Parolles y Helena, que se desarrolla en prosa. Hunter considera que “The couplets here seem designed to raise the sense of inevitability and of supernatural confidence” (15), efecto que se reiterará en la escena en la que Helena persuade al Rey a dejarse auscultar y sanar por ella y en la que el convencimiento parece, en parte, obra de la argumentación rimada<sup>113</sup> (2.1.122-209). Fraser coincide, pues encuentra que la transición a la rima sugiere que un poder milagroso interviene (55).

---

<sup>113</sup> En este diálogo entre el Rey y Helena, ella además consigue la promesa real de ganar por marido a quien ella escoja, si logra sanar al monarca. El elegido será Bertram, desde luego. De acuerdo con Hunter, éste asume un tono litúrgico o de encantamiento, que resulta apropiado para el contexto dramático y añade: “It is difficult indeed to see how this content could have been expressed otherwise” (xxi).

El pasaje parece comportarse como un soneto en su argumentación. En el primer cuarteto la heroína confronta la voluntad con los designios. Al pasar al siguiente grupo de cuatro versos se enfoca en sí misma y abre una pregunta respecto a las aspiraciones de su deseo amoroso. Ella quiere a quien es, socialmente, superior a ella. Sin embargo en la segunda parte de este segundo cuarteto se responde a sí misma: quienes nacen separados por el espacio que dicta la fortuna *—are united by the agency of nature as if they were alike in fortune and inherently alike*” (Fraser 55). En el tercer cuarteto nuevamente se abre a la generalidad para contrastarse con su propia circunstancia, se mide con lo que otros juzgan imposibles y aun los desafía. En el último pareado de este soliloquio asonetado, Helena manifiesta la resolución que la acercará a Bertram y, por tanto, manifiesta su carácter: decide valerse de la enfermedad del Rey para cumplir sus *—fixed intents*”. Tras este dístico final, la hija de Gerard de Narbonne, consciente de los saberes que ha heredado de su padre y que le permitirán curar al monarca, abandona el escenario con renovadas convicciones para ganarse al objeto de su deseo y por fin verle y, de hecho, *—feed [her] eye*”. Como notó Helen Vendler, respecto al soneto 126 de la colección *Shake-Speares Sonnets*, este soliloquio de Helena *—feels like a sonnet*” (534).

Así como Shakespeare experimenta con los matices oscuros del género cómico, en *All's Well That Ends Well*, acaso explora las variantes formales del soneto. La presencia del soneto epistolar de Helena en 3.4, así como el poema fragmentado de Parolles, nos sugieren que el soliloquio con el que la heroína cierra la primera escena de la obra juega con la forma poética que nos ocupa. Esta agrupación de catorce versos con rimas pareadas, cumple con la extensión y duración que se espera de un soneto, así como con ciertos giros en su argumentación. Notables resultan los encabalgamientos de una resolución en proceso, de una conciencia que discurre, como entre el segundo y el tercer verso, entre el séptimo y

el octavo o entre el décimo y el onceavo. Sin conciencia de la forma, Helena sonetiza una carta para manipular las circunstancias a favor de sus firmes intenciones amorosas, mismas que discurre al final de la primera escena en un parlamento asonetado.

\*

Shakespeare desafía los modelos aristotélicos en su teatro y experimenta con diversas posibilidades dramáticas y escénicas. De igual manera, experimenta con la arquitectura poética del soneto e incluso con el petrarquismo en que esa se sostenía cuando empezó a habitarla, tanto en su teatro como fuera de él. La tradicional representación del atormentado amante masculino, que idealiza a una dama inalcanzable y esquiva, se transforma en los personajes dramáticos a los que les concede la posibilidad de sonetizar: los caballeros de Navarra juran amor para perjurar en su nombre; el coro de *Henry V* le rinde un servicio a su señor, cierto, y éste resulta ser, por una parte su autor y por otra su público, además en este drama histórico el blasón petrarquista deviene descripción de los rasgos históricos del drama y la escena; el femenino objeto de amor inalcanzable, propio de la visión de Petrarca, se trastoca en el soneto epistolar de *All's Well That Ends Well* en el que Helena despliega su ambicioso amor, ese que le ha merecido su objeto de deseo, pero no ha logrado poseerlo; por otro lado el sentido del blasón vuelve a trastocarse en el soneto fragmentado de Parolles, en que lejos de enumerar los bellos rasgos de una dama, enlista los defectos de un hombre que es, además, su señor Bertram.

Esta experimentación con formas y tópicos, nos parece, le gana al autor el reconocimiento del público de su tiempo y, desde luego, el del nuestro. Estas obras han quedado establecidas en los repertorios mundiales por sus historias escénicas, es decir por

la cantidad de veces que se han llevado a la escena a través de los siglos y las lenguas. Ello las ha transformado en *set texts* o clásicos que de manera cotidiana se montan, desmontan, adaptan, reconstruyen históricamente o se vuelven pretextos para nuevas dramaturgias. Imaginamos que el diálogo entre crítica literaria y búsqueda teatral posibilita que la vital integración de poesía y teatro, hecha por Shakespeare, abra infinidad de oportunidades al espectador contemporáneo de intensificar la experiencia de su obra y desentrañar el sentido de la misma, sin que lo poético avasalle a lo escénico o viceversa. Acaso, en nuestro entorno teatral, ello requiera directores, actores, dramaturgistas, traductores y diseñadores sensibles a diversas estructuras del lenguaje y con renovada confianza en las potencias teatrales del aliento poético shakespeareano.

## IV. El soneto en escena: Funciones del soneto en el teatro de la modernidad temprana

### IV.1 El soneto en voz alta: parlamentos

La función más evidente del soneto cuando se incorpora en un texto dramático es la de servir como parlamento. Esta forma poética llega al tablado del corral español o de la “*tablado*” de madera isabelina para decirse en voz alta. Al decidir incorporar esta forma en el diálogo dramático Shakespeare implica contrastes entre los usos y funciones de la prosa y los del verso, así como la disyuntiva “*rimar o no rimar*”, como veremos más adelante. Para Alarcón, que usa el soneto de manera discreta, la alternativa consiste en usar versos de arte menor o de arte mayor, entre formas italianas o los recursos de la tradición versificadora castellana. Como hemos dicho, el soneto se usa para la enunciación en escena, por lo que se integra al proceso de comunicación teatral, tanto entre los personajes del drama, como entre personajes y espectadores. Los personajes se expresan en sonetos o incluso dialogan con ellos, o porque fragmentan la forma entre al menos dos voces, o porque se replican con ella, es decir, a un soneto contestan con otro.

El soneto en escena se transforma en acción hablada y, por tanto, en vehículo del discurso del personaje. “*En escena todas las palabras actúan*”, considera Patrice Pavis “*y en este terreno, más que nunca, ‘decir es hacer’*” (25). Este poema puede escribirse o leerse en el transcurso de una obra, pero en este apartado nos ocupa el momento en que el soneto se dice, independientemente de si los personajes tienen conciencia de la forma poética. El espectador desconoce los sonetos de Beatrice y Benedick en *Much Ado About Nothing*,

porque no se enuncian; ignora también si la carta que Don Juan le impide leer a Doña Ana en *Las paredes oyen* incluye un soneto o se encuentra escrita en dicha forma; del soneto que el Delfín o Borbón<sup>114</sup> ha compuesto a su caballo sólo se escucha el medio pentámetro inicial en *Henry V*. En cambio, los cortesanos leen sus sonetos en voz alta en *Love's Labour's Lost*, como se lee el soneto epistolar de Helena en *All's Well That Ends Well*. Asimismo, los personajes se comunican con otros a través de esta forma como sucede en *La prueba de las promesas*, en *Romeo and Juliet*, o en las ya citadas *Las paredes oyen* o *Love's Labour's Lost*.

Ofrecer una serie de contrastes al público es otra de las funciones de esta forma poética cuando llega al escenario. El soneto tiende a contrastar discursiva, auditiva y rítmicamente con los otros parlamentos con los que convive en una obra dramática. Aunque la forma resulte irreconocible para el espectador, consideramos que la enunciación en escena de un soneto puede contrastar en su oído con respecto a lo que ha escuchado antes o escuchará después. Se percibe, pues, un cambio por la irrupción de la longitud o acentuación de sus versos, por sus patrones de rima, que además producen modificaciones auditivas en la organización y condensación de un argumento.

La percepción de contrastes rítmicos, por la integración de esta forma poética en los diálogos de los personajes, puede considerarse una cuestión de grado en la sonoridad de las obras que hemos examinado. En el caso de la producción dramática de Shakespeare el efecto de los patrones de rima del soneto puede contrastar con la forma de los parlamentos que le rodean: de modo evidente, con los ritmos de la prosa; en otro grado, con el efecto del verso blanco –forma predominante en el teatro de su tiempo<sup>115</sup>– y quizá de manera más

---

<sup>114</sup> Dependiendo de la edición del texto, véanse notas 101 y 103.

<sup>115</sup> George T. Wright señala que –Essentially, the verse art of Shakespeare's plays oscillates between the determined and the indeterminate, between 'regular iambic pentameter' obedient to rules and an unpredictable

discreta con los efectos de otras líneas rimadas pero con agrupaciones distintas<sup>116</sup>. La sonoridad del soneto en las obras de Alarcón, como en las de sus contemporáneos, puede contrastar con las cadencias de otras estrofas, de manera más enfática, quizá, cuando éstas se encuentran en versos de arte menor<sup>117</sup>. El flujo del pensamiento también puede sonar

mixture of regular and deviant verse lines”(105). El autor que pondera “departures and deviations... from pentameter” en Shakespeare, percibe que “the metrical principle underlying the art of Shakespeare’s dramatic verse is that of great freedom within great order” (105). Este ambiente de exploración del verso dramático es el que acoge al soneto y en el que los contrastes que ofrece pueden funcionar de modos diversos.

<sup>116</sup> Existen combinaciones diversas en las estructuras de rima y prosa, antes y después de los sonetos, en las obras de Shakespeare que hemos comentado. Quizá el contraste auditivo más notorio ocurre cuando el soneto irrumpe en las escenas parcial o totalmente prosificadas. Tanto en *Love’s Labour’s Lost* (el poema de Berowne en 4.2.105-18) como con la carta de Parolles para Diana en *All’s Well That Ends Well* (4.3.216-224) encontramos sonetos en medio de escenas mayoritariamente en prosa, ambos leídos por voces distintas a las de sus autores. La prosa antecede al cuarto soneto de *Love’s Labour’s Lost* (4.3.23-38) así como al parlamento asonetado de Cressida (1.2.273-286); al primero le siguen tres versos pareados, en tanto que el de la hija de Calcas concluye la escena, para dar paso a otra en *blank verse* (1.3). En *Much Ado About Nothing* el parlamento asonetado de Beatrice inicia después del *rhymed couplet* con el que concluye la secuencia anterior, escrita en verso blanco, con el soneto de Beatrice concluye dicha escena y la que sigue es en prosa.

El siguiente nivel de contraste lo encontramos cuando la rima del soneto irrumpe en el ambiente auditivo, libre de rima, del *blank verse*. Solo hemos encontrado un ejemplo así en la escena 3.4 de *All’s Well* en la que el mayordomo Reynaldo lee el soneto epistolar que Helena envió a la Condesa, cuyas tres primeras líneas están en verso blanco.

En ciertas ocasiones, esta forma poética se encuentra precedida por secuencias en *blank verse* que concluyen, para dar paso al soneto, con un pareado o *rhymed couplet*. Es el caso del soneto dialogado de Romeo y Julieta (1.5.92-105), precedido por dos pareados amenazantes de Teobaldo, así como del soneto del coro que antecede al segundo acto de dicha tragedia (2.0.1-14), precedido por el pareado final de la Nodriza.

Cuando el soneto está rodeado de rimas el contraste puede atenuarse, pues obedecerá primordialmente al ordenamiento del discurso, a un “oir pensar” de acuerdo con la estructura argumentativa de esta forma poética. En la mayoría de los sonetos de *Love’s Labour’s Lost* sucede así. Los sonetos de los cortesanos suelen aparecer entre pasajes de rimas pareadas, o “doggerel couplets” que de acuerdo con Wright aparecen en números considerables en esta comedia, probablemente como parte de lo que él caracteriza como “the poetic equipment of a young apprentice playwright” (114). El soneto dialogado entre el Rey de Navarra y la Princesa de Francia (5.2.343-356) se encuentra entre líneas con rimas alternadas, por lo que puede resultar menos perceptible al oído del público.

Ameritan mención aparte a los casos shakespearianos en los que el soneto dialoga con el silencio o con el ruido independiente al escenario. El barullo previo a una representación isabelina de *Romeo and Juliet* se transformó durante el siglo XX en el relativo silencio de una sala oscureciéndose, debido a las tradiciones teatrales y a los recursos escénicos que hemos heredado. El soneto prologal de la tragedia sirve también como llamado de atención al público, como obertura. A esta intervención sonetística del coro le sigue la primera confrontación entre los Capuleto y los Montesco, escena que inaugura la acción dramática y cuya primera secuencia se encuentra en prosa. De manera inversa, a la escena final de *Henry V* escrita en *blank verse* con un pareado final, le sigue el soneto epilogal de este drama histórico, previo al silencio y/o al aplauso con que termine la representación.

<sup>117</sup> Uno de los contrastes más notorios que enmarcan al soneto en el teatro alarconiano es cuando la rima consonante de la forma se intercala con rimas asonantes de otros pasajes. Sucede así en el segundo soneto de *Los favores del mundo*, que está antecedido por una secuencia en romance en “i”. El tono se agrava por la irrupción de los endecasílabos con rimas consonantes del soneto de García y con ese contraste rítmico concluye la escena y cambiamos de espacio al interior de la casa de Anarda.

No obstante, en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón la enunciación del soneto tiende a estar rodeada de versos de arte menor con rima consonante. De este modo, los octosílabos de las redondillas se encuentran antes y después de los sonetos de *El semejante a sí mismo* y *El dueño de las estrellas*, así como del soneto con

distinto en un soneto que en un parlamento de mayor extensión también escrito en endecasílabos pero con otros patrones de rima.

Las formas tradicionales con que se clasifica el texto dramático, monólogo o diálogo, sirven como referencia para distinguir las funciones del soneto cuando se incorpora en el drama. En efecto la oposición sistemática entre éstas resulta difusa, o como advierte Patrice Pavis, peligrosa (126), pues incluso el espectador puede convertirse en interlocutor de quienes hablan desde la escena, sin embargo las categorías revelan tendencias en el uso de la forma poética que nos ocupa. Hemos discutido 24 sonetos, íntegros o fragmentados, incluidos en textos dramáticos de Ruiz de Alarcón y de Shakespeare, junto con tres sonetos a los que se alude en *Henry V* y *Much Ado About Nothing*. De esos 24 la mayoría se enuncia ante otros personajes, en vez de destinarlos para la expresión solitaria o únicamente ante el público<sup>118</sup>. Recurrir al soneto como soliloquio es, no obstante, la opción dominante en el teatro de Alarcón, si bien el novohispano explora con la posibilidad de configurar conversaciones con sonetos. Shakespeare, en cambio, emplea la forma predominantemente para comunicaciones dialógicas. Incluso cuando los personajes creen estar a solas pero en realidad son espíados por otros que están ocultos, la

---

todo y sus estrambote de *Las paredes oyen*. En éstas dos últimas obras el soneto ayuda al cambio de una escena a la otra, en el caso de la tragedia la forma inaugura una nueva secuencia, mientras que en la comedia madrileña el soneto y su estrambote concluyen otra. En el caso de *La prueba de las promesas*, los dos sonetos con los que concluye el acto segundo están precedidos por una escena también en redondillas. En una variante de esta convivencia entre líneas de ocho sílabas de rimas abrazadas con las rimas abrazadas de los cuartetos del soneto, encontramos que el primer soneto de *Los favores del mundo* está precedido por quintillas y la nueva escena que sigue al soliloquio de García se encuentra en redondillas. Clara y Leonor discurren en redondillas, y el ritmo del final de la escena cambia por efecto del soneto de ésta última, con el que concluye la secuencia y se da paso a una escena nueva, en otro sitio, escrita en tercetos.

El contraste puede ser más sutil cuando el soneto irrumpe en pasajes de arte mayor. En *La amistad castigada*, por ejemplo, el soneto del rey se sigue a una secuencia en silvas en la que todos los versos son endecasílabos, con estructuras de rima irregulares, e incluso versos que no riman, (Millares "Prólogo" 32-33). Después del soneto y soliloquio del rey prosigue una variación rítmica dada por el cambio de estrofa a redondillas.

<sup>118</sup> Nueve de ellos forman parte del monólogo de un personaje que discurre frente a otros, cinco de ellos son parte de un intercambio verbal entre personajes. Por otro lado ocho son decididamente soliloquios y dos más son enunciados como tales, cuando en realidad están siendo escuchado por personajes ocultos en la escena: los del Rey y Longaville en *Love's Labour's Lost*. El primero sólo lo escucha Berowne, el segundo lo atestiguan Berowne y el Rey.

enunciación de los sonetos forma parte de la reversibilidad de la comunicación que Pavis observa como esencial en el diálogo dramático (126), como en *Love's Labour's Lost*. Esta reversibilidad tendrá repercusiones dramáticas fundamentales cuando los caballeros se confronten entre sí por haber roto sus juramentos como lo comprueban los sonetos que portan y han leído en voz alta sin saber que eran escuchados por los demás.

El soneto y el diálogo se encontraron casi desde el nacimiento de la forma, antes de transformarse en la manifestación teatral que hemos discutido. Cecco Angiolieri (¿1260-1312?) se considera el fundador del soneto dialogado. De acuerdo con Spiller, Angiolieri descubrió y dominó “the dramatic sonnet, the sonnet which brings to life an encounter” (24). Angiolieri, considerado también como el maestro del soneto cómico, descubrió que si en un verso del soneto tenía que llegarse a un punto o idea central, media línea serviría para expresiones coloquiales o juguetonas. Spiller precisa: “To put it crudely, he showed that by using half lines dexterously, it is posible to set up a slanging match in a sonnet, and compress a comic encounter into a single poem” (24). Para el siglo XVI, en español, Francisco de Aldana ya experimentaba con el diálogo de dos voces, o con la pregunta de Filis en los cuartetos y la respuesta de Damón en los sextetos en el soneto “Cuál es la causa, mi Damón, que estando...” (Gicovate 68-69). En la Nueva España, al parecer Francisco Cervantes de Salazar, también experimentó con el soneto dialogado, de manera más fluida con tres poemas dedicados a la muerte de Carlos V<sup>119</sup>, en 1559 (Méndez Plancarte, *Poetas*

---

<sup>119</sup> Sirva de ejemplo del dinamismo y fluidez que percibimos el tercero de estos sonetos, recogidos por Icazbalceta y antologados a su vez por Méndez Plancarte en el tomo primero de *Poetas novohispanos*:

–¿Por qué dejasteis, César no vencido,  
un reino que en el mundo es extremado?  
–Dejélo por ser peso muy pesado  
para subir con él donde he subido.  
–Decidnos, pues su amparo habéis tenido,  
¿por qué así lo dejáis desamparado?  
–No dejo, porque el Hijo que os he dado  
aquél mismo será que yo os he sido.  
–Viviérades, al menos, acá fuera,

3-4). Para Spiller únicamente Sir Philip Sidney emprendió con éxito esta “*extremely difficult form*” conocida como sonetos dialogados (25). Como señalamos en el tercer capítulo, así como Lope de Vega, Shakespeare experimenta teatralmente con esta manifestación del soneto que se fragmenta en al menos dos voces en *Romeo and Juliet* o hasta en cinco en *Love’s Labour’s Lost*. En contraste, Alarcón usa con discreción la posibilidad de dialogar o discutir mediante réplicas sonetísticas.

Al incorporarse en el diálogo teatral el soneto atraviesa de una dimensión puramente elocutiva a una dimensión performativa. Varias de las obras comentadas despliegan culturas oralizadoras en las que, como observa Margit Frenk, “*la performance... es necesaria para la plena realización de un texto... con lo cual el hic et nunc de ese evento público y colectivo adquiere suma importancia*” (34). Ciertamente, como recuerda Dubrow los sonetos en sus “*early modern versions were often circulated scribally, read aloud and sung*” (27) y, podemos agregar, también llegaron a manifestarse públicamente al integrarse y corporizarse en el teatro. Consideremos la lectura en voz alta en *Love’s Labour’s Lost*, *All’s Well that Ends Well* o los intentos de Benedick por sonetizar y encontrar rimas en el último acto de *Much Ado About Nothing*. En el corral o en el teatro isabelino el público irrumpe y comparte “*the common image of the lyric poet engaged in solitary meditation*” (Dubrow 27). Don Juan, en *Las paredes oyen*, enuncia su meditación ante los espectadores, pero también la comparte directamente con su criado Beltrán. Por otra parte, Tristán en *La prueba de las promesas* sonetiza su anhelo de ser desengañado, pero también el de su amo

---

adonde el mundo en veros se alegrara,  
 en tanto que Dios vida os concediera.  
 –No quise, porque el mundo me dejara;  
 pues no muriendo, vida no tuviera,  
 ni sin perderme al mundo, me ganara. (4)

Percebimos la voz del César, de Carlos V, respondiendo desde el más allá las preguntas del poeta, pero tal vez también imaginemos diversas voces que se han reunido en ese “*Deidnos*”, para hallar consuelo en la pérdida del insigne emperador, acaso voces de distintos rincones de su imperio, en el caso de estos tres poemas en particular una de esas voces es claramente novohispana.

en los tercetos de su réplica al soneto de Lucía: ~~“Habládnos claro”~~, le exige a la criada y en los tres últimos endecasílabos insiste con la primera persona del plural ~~“Si nos queréis dejar agradecidos...”~~. Dubrow señala, además, que existen modalidades líricas ~~“that do not focus on a solitary individual”~~ (Dubrow 29). Observamos que cuando el teatro de la modernidad temprana se apropia del soneto para que sus personajes sientan, reflexionen y hablen a través de él, experimenta con la forma poética, propicia la polifonía que discute Dubrow<sup>120</sup> y la hace comunicable o perceptible más allá del cuerpo y la sensibilidad de los sonetistas, como impulsos visuales y auditivos para el público.

La sonoridad del soneto en escena se vuelve un rasgo del mundo del drama que lo contiene. En opinión de Cicely Berry, entrenadora vocal de actores de la Royal Shakespeare Company, en su libro *Text in Action*: ~~“when we read words they take us into a different area of awareness than when we speak them, for when we read our brains are being used to interpret what we read so that our imagination is not as free as when we are speaking them aloud”~~ (2). El soneto, que se vuelve sitio para que los personajes y el público piensen e imaginen, está compuesto del sentido de las palabras, pero también de sus rimas, sus acentos y su métrica. La forma poética puede pasar inadvertida a quien escucha un teatro que ya está en verso; sin embargo consideramos que, en mayor o menor medida, su textura sonora y su musicalidad producen efectos diversos en la atención, la percepción y la imaginación del público. Como señala Cicely Berry:

Every play has a very specific world, and it conveys that world through the language: by this I mean not only through the meaning of the words but also in their sound, in the shaping and rhythm of the speeches, the images and the spaces in that

---

<sup>120</sup> ~~“Indeed, the presence of multiple voices is a marker of many contemporary experimental poems with all the hallmarks of lyric save its putative isolated speaker”~~ (Dubrow 29). Esta experimentación la percibimos en los sonetos polifónicos teatrales que hemos discutido, por ejemplo cuando se desmiembra la forma entre dos personajes, voces y cuerpos (*Romeo and Juliet*, *Love’s Labour’s Lost* o los ejemplos de Lope de Vega que presentamos en el primer capítulo) o en inclusiones como la que hemos señalado en *La prueba de las promesas* en la que, lejos de generalizar a todas las damas esquivas o mudables que puedan existir se enfoca en dos que el espectador ya reconoce y distingue: ~~“decid, \_Mudado se han Blanca y Lucía.”~~

language. This is just as true in modern vernacular writing –the shaping of the language has to be found, or should I say heard, and that can sometimes prove more subtle than in heightened poetic writing.

But in Shakespeare, or indeed any highly poetic drama, the writing is much more extreme, and the modern actor must connect with the extravagance of the image yet make it sound as if spoken now. (*Text 3*)

En algunos casos la musicalidad de esta forma poética se manifiesta literalmente en el escenario cuando se acompaña con una melodía de fondo o, de hecho, el soneto se canta. Como ejemplo del primer caso consignamos el rasgar de guitarras que en el montaje de *La prueba de las promesas* de la Compañía Nacional de Teatro, en 2012, enfantizaban la discusión sonetística entre Lucía y Tristán antes del intermedio. En el segundo caso distinguimos el montaje de *Love's Labour's Lost* del director Trevor Nunn para el National Theatre en 2003, en el que todos los sonetos de los cortesanos de Navarra se cantaban en diversos estilos musicales (Edmondson 92).

En el teatro de la modernidad temprana, el soneto se integra definitivamente a la dimensión elocutiva en el aquí y el ahora propios de la representación. Como parlamento de una obra, la forma les permite a los personajes pensar y sentir en voz alta, en el marco de sus propios límites. La expectativa de que, como autores modernos, Alarcón y Shakespeare pudieran componer sonetos e incluso integrarlos a su producción dramática, o su deliberada intención de explorar con la forma, deriva en la construcción de mundos en los que para los personajes se hace necesario que sus sentimientos y reflexiones suenen en la comprensión discursiva de un soneto. Esa enunciación y su sonoridad se vuelven ventanas para que el público descubra las dinámicas de la imaginación activas en esos mundos. La imaginación de los personajes y los espectadores se confrontan argumentativa y musicalmente, con intensidades diversas, en el transcurrir de imágenes y cadencias durante catorce versos.

## IV.2 El soneto en el cuerpo: el personaje

Es el personaje teatral quien da voz al soneto que se incluye en un drama. El emisor de la forma poética, y en muchas ocasiones también el destinatario, se corporizan sobre la escena gracias a los actores. El teatro presenta ante el público al cuerpo que sonetiza, a un cuerpo que discurre y reflexiona en el espacio argumentativo, a veces silogístico, de sus catorce versos. Como hemos dicho previamente, los personajes pueden ser inconscientes de la forma poética aunque se expresen con ella, manifestación dominante en el teatro de Alarcón, o pueden, en cambio, pelearse conscientemente con la forma en un intento por volverse sonetistas, para bien o para mal del poema terminado, como sucede en varias obras de Shakespeare. El soneto cumple diversas funciones en la construcción del personaje que recurre a esta forma, y modula con distintos efectos la relación entre los espectadores y quienes sonetizan desde la escena.

El panorama de los personajes que sonetizan es variopinto, por lo que consideramos que cualquier personaje puede sonetizar. Desde luego, en el teatro observamos corporeizada la tradición del personaje enamorado que enuncia un soneto –con conciencia de la forma o sin ella– al objeto de su afecto. De los 26 sonetos discutidos 23 sirven a los personajes para intentar organizar la percepción de su deseo en el espacio argumentativo de esta forma poética, ya sean reyes (Dionisio II de Sicilia o Ferdinand de Navarra), cortesanos (Berowne, Longaville) o criados y sirvientes (Tristán o Parolles). Ciertamente los protagonistas pueden distinguirse empleando esta forma (los don Juanes de *Las paredes oyen* y *El semejante a sí mismo* o los enamorados Romeo y Julieta), pero también los antagonistas, como Marcela en *El dueño de las estrellas*, o incluso los graciosos<sup>121</sup> pueden

---

<sup>121</sup> Esta manifestación es notable en las comedias de Lope de Vega. Por ejemplo en *El paraíso de Laura y floresta de amor*, Camarón, el gracioso, parodia esta forma y su funcionamiento original. En la segunda jornada, a través de un soneto, reduce los atributos de la dama Laura a una comparación culinaria. Parodiada

recurrir a ella. Los cortesanos de *Love's Labour's Lost* o de algún modo el Delfín en *Henry V* quedan ridiculizados en parte por el funcionamiento escénico de sus sonetos.

Ruiz de Alarcón se distingue de sus contemporáneos en el uso del soneto en voz de los graciosos. De acuerdo con Lucille Delano, aunque Lope de Vega encontró ventajas en el uso de soliloquios en soneto, también llegó a burlarse de su afectación por boca de su gracioso (—"The Gracioso" 383). Delano observa lo siguiente:

It is not surprising, then, that the dramatists of the Golden Age period, who sought to gain the favor of the theater-going public by the incorporation of the dramatic devices of the popular Lope de Vega, should include in their works burlesques and parodies of the *estilo culto* spoken by a Lopesque *gracioso*. Many found frequent use for the sonnet, admitting at the same time, however, by the words of ridicule given to the part of the *gracioso*, their scorn of the obscure meaning and often stupid artificialities of that poetic form. For the *gracioso* to act as spokesman for them, as for Lope, was entirely logical. That character, in his naively humorous way, could be relied upon to appeal to the lower strata of the audience, to whom *culteranismo* could mean nothing, without giving offense to the upper crust who, though followers of the new school of poetry, would accept his jokes and puns for their cleverness of form and presentation without heed to any malice that might lie behind them. (—"The Gracioso" 383).

Tristán y Lucía, en *La prueba de las promesas*, parecen inconscientes de la forma poética con la que concluyen el segundo acto de la comedia. Delano señala que:

---

queda la Laura del título de la comedia y aquella que inspiró a Petrarca y tópicamente a diversos sonetistas desde el siglo XIV:

Rábano os juzgo, ¡oh, Laura!, muy lavado,  
y nabo en reverenda y grande olla;  
en escabeche sois blanca cebolla,  
y ajo con abadejo bien guisado.

Alcachofa en relleno piñonado,  
y puerro entre hortaliza y toda folla;  
repollo con tocino, vaca y polla,  
y chiribía con atún picado.

El sabor sois de toda salsería,  
y de los gustos buenos un pimpollo  
que en sí recoge toda especería.

Y, en fin, sois reducida a dulce bollo,  
rábano, nabo, puerro, chiribía,  
alcachofa, cebolla, ajo y repollo.

Respecto a la ridiculización de la forma, los sonetistas y el acto mismo de sonetizar en Lope de Vega y sus contemporáneos, excepto Alarcón, véanse los artículos de Lucille K. Delano: —"Lope de Vega's Gracioso Ridicules the Sonnet" y —"The Gracioso Continues to Ridicule the Sonnet".

Lope de Vega's *gracioso* and *graciosa* often parodied the love sonnets of their master and mistress with responsive sonnets befitting their literary training and imagination. To imitate such serious contributions of the hero and heroine continued to be a favorite device of the humorous characters. (385)

Don Juan y doña Blanca, como el resto de los enamorados alarconianos, no intercambian sonetos amorosos. Por lo tanto, la parodia que hacen sus criados, Tristán y Lucía, en el sentido que comenta Delano, es respecto a aspectos extrínsecos a la comedia de Alarcón, acaso lo que se parodia es la tradición misma de Lope de Vega y sus seguidores e imitadores. El novohispano ofrece un contraste humorístico: para Tristán el asunto de su soneto, la exigencia del desengaño, es “cosa seria”, como lo es para el ridiculizado Berowne su rechazo al artificioso lenguaje del cortejo en su último soneto de *Love's Labour's Lost*. Por otro lado, para Lucía y para los espectadores que conocen el enredo en el que se encuentra el sirviente de don Juan, su réplica sonetística contribuye a la burla con fines morales que persigue la comedia.

Encontramos ciertas dinámicas afines entre las damas que sonetizan en escena en el teatro de Alarcón y Shakespeare. La forma hace que estas mujeres emplacen escénicamente su deseo o el de sus enamorados. Cressida y Beatrice exaltan mínimamente los atributos de Troilo y Benedick, respectivamente. En vez de enfatizar los rasgos del amado o describirlo, estas mujeres ponderan su propia opinión de ellos por encima de quienes las quieren persuadir a quererlos:

CRESSIDA. ...But more in Troilus thousand fold I see  
Than in the glass of Pandar's praise may be... (1.2.275-276)

BEATRICE. ...For others say thou dost deserve, and I  
Believe it better than reportingly. (3.1.115-116)

Leonor, en *Mudarse por mejorarse*, se ocupa de la “realización del amor” valiéndose del concepto de “gloria”; sin embargo, se concentra más en la victoria “de su voluntad sobre sus deseos” (Frenk, *Comedias* 73-74):

LEONOR... yo misma, ¡ay triste!, la medrosa mano

huyo del bien, al mismo bien asida...  
...que bien sabrá morir en el tormento  
la que sabe privarse de la gloria. (vv.2394-2395; 2400-2401)

Por otro lado encontramos que el juego de apariencias amorosas, el mostrarse de un modo contrario al sentir verdadero, motiva, en diversos grados, los sonetos que enuncian las mujeres en las obras discutidas: Crésida justifica su comportamiento esquivo y reconoce que tendrá que seguir actuando en contra de sus deseos, como a su modo lo hace Leonor; Helena da cuenta de una serie de decisiones para engañar al objeto de su deseo, a su suegra y a la corte; Beatrice, en cambio, renuncia a esta conducta para entregarse al sentimiento amoroso; Marcela, por su parte, acepta que prefiere dejarse llevar por la venganza a seguir sufriendo; Lucía cuestiona las mudanzas afectivas y el proceder de los hombres ambiciosos que han alcanzado el poder, así como la princesa de Francia objeta el perjurio de Ferdinand y sus cortesanos, en especial cuando la acusan a ella y a sus damas de ser el motivo de las promesas rotas. Las mujeres que recurren al soneto en las obras comentadas enfrentan con esta forma los problemas amorosos en un plano más activo que retórico. Su soneto forma parte dinámica de una estrategia amatoria: La solución que estas mujeres encuentran a sus conflictos emocionales lejos de llevarse a cabo *—in the abiding peace of the soul itself, or if one were not so certain of the existence of the soul, in reason*” —como juzga Oppenheimer que la forma poética propicia (3) — se despliega en la materialidad del mundo escénico que contemplan los espectadores. A través del soneto accionan: resuelven, deciden, confrontan, rechazan e incluso engañan o actúan, en la posible aplicación metateatral que puede dársele a este verbo en las obras examinadas.

En ocasiones este sonetizado despliegue de determinación se ha ganado el aplauso del público y el reconocimiento de la crítica. Por ejemplo, en el montaje que hizo Salvador Novo de *La prueba de las promesas* en 1953, para el Teatro Universitario, considerado por

Armando de María y Campos el “estreno mundial” de esta obra alarconiana, el crítico destacó el trabajo de Rosa María Moreno, como Lucía. En su comentario al espectáculo señaló: “...en la confidente vivaracha y sutil en achaques de psicología amorosa, dijo sus partes graciosa e insinuante, tuvo su mejor momento al susurrar el soneto: Tristán, amor se precia de humildades (acto II, escena 13)” (1124). María y Campos destacó la enunciación del soneto, al parecer con un ejemplar de la obra en la mano al escribir su reseña. Notamos que, en esta ocasión, el reclamo del soneto fue susurrado lo que, quizá, exaltó su estructura. Por otra parte, en la escenificación de *Mudarse por mejorarse* que dirigió José Luis Ibáñez en 1965, y que contaba con la conocida actriz Julissa en el papel de Leonor, Rafael Solana reparó en la enunciación de la forma poética. El crítico teatral notó que Julissa: “se movió con elegancia, y dijo un soneto del tercer acto con verdadero encanto”.

El cuerpo sonetizante se exhibe en el escenario por efecto de los personajes que respiran y enuncian esta forma poética. El teatro despliega ante el público la relación entre el cuerpo del personaje y el actor con el soneto que lee o estructura en voz alta. En principio, la organización argumentativa del soneto exige cierto tipo de respiración por parte del actor<sup>122</sup> de modo que la continuidad del pensamiento sonetizado se comparta con

---

<sup>122</sup> Con la conciencia de que una escenificación depende de diversas condiciones de producción, tendencias estilísticas o afinidades a técnicas o tradiciones de actuación, en este apartado nos referimos a un procedimiento general en que el actor encuentre puntos de congruencia con el texto que tiene que decir, en este caso un soneto, sin que las palabras lo avasallen a él o sin que sus propios hábitos se le impongan al texto. Como ha señalado Cicely Berry “... ‘why these words’. When [the actor] has come as near as he can to the answer, he is ready to say them in performance. But somehow he very often stays with the reasons in his head, without quite springing the energy of the thought into the words. In a sense, the words are by-passed, and they become slightly less important than the thought, instead of being the thought in action” (*The Actor* 18). En un momento posterior de su carrera, y pensando en procedimientos para ayudar al actor a que textos como los que hemos comentado, cobren vida escénica en el proceso de ensayos Berry recomienda al actor:

...when working on a part, he/she is always having to move delicately between exploring the reality of the character and situation and making them clear, while at the same time being sensitive to the form and sound of the language: for it is through this sound and form that the perception of the audience is engaged and made alert. The actor has to leave room for the audience to hear –to leave space for the imagination. (*Text* 4-5)

el público<sup>123</sup>. Como el dramaturgo inglés Edward Bond le hizo notar a Cicely Berry: “How we think is how we breathe” a lo que ella añade: “the spaces between thoughts, the very choice and sound of the words themselves: all these lead us to the person in the play, and to the play itself... The true exploration of the language should inform how we think, and how the character thinks” (*Text 4*). Consideremos, por ejemplo el caso de Salvador Novo cuando montó para el Teatro Universitario *La prueba de las promesas*, en 1953. En sus crónicas, el cronista, poeta, dramaturgo y director teatral se quejó de la falta de entrenamiento que tenían algunos de sus actores en la interpretación de textos versificados:

Nunca se lamentará bastante lo perdido que está en la educación actual de los muchachos el cultivo del verso. Con eso de que los poetas modernos ya no se miden —en ningún sentido—, ya nadie sabe oír ni pronunciar los versos, y con una obra como ésta, el trabajo del director se multiplica. Hay que desentrañarles el sentido, ponérselos en prosa, andar a caza de las sílabas que se comen, perseguir las pausas que destruirían el verso, desatarles los diptongos, vigilar los hiatos. Luego, es incomprensible para uno que digan que les parece más difícil memorizar los versos que la prosa. Pero es que les falta esa educación del oído que si la hubieran recibido a tiempo, haría tan fácil su memorización cuanto clara su enunciación y el sentido de lo que ahora dicen como pericos. (*La vida* 134-135)

Días después, Novo comparte una de sus consideraciones escénicas respecto a los sonetos de Tristán y Lucía: “Apenas les he hecho unos cuantos cortes a parlamentos excesivamente largos para hoy. Los sonetos con que principia el tercer acto (*sic*), si salen bien, los dejo, si no, ya sé dónde empezar sin ellos” (*La vida* 147). Como vimos previamente los sonetos se quedaron y le valieron a Lucía, al menos, el reconocimiento de un crítico.

Además, la lectura de un soneto por parte de un personaje puede dar pie a una diversidad de entonaciones, gesticulaciones y desplazamientos por el escenario. El rey de Navarra en *Love’s Labour’s Lost* ha atestiguado la lectura en voz alta de las composiciones

---

<sup>123</sup> Y acaso no sólo el pensamiento. Berry observa que, en la preparación y ensayo de obras como las que hemos comentado: “The actor then has a difficult task: he/she must draw the listener in and energise the audience with the language, but not by making it ‘beautiful’. We do not want the listener simply to appreciate it; we want him/her to recognize its necessity, its essence, and more than this, we want to awaken the desire to talk” (*Text 3*).

de sus cortesanos junto con su gestualidad al recitar. Para él estos rasgos performativos, que él también desplegó ante el público y ante el oculto Berowne, son prueba irrefutable de que sus compañeros, como él, han roto el juramento de cortejar a mujer alguna para sólo dedicarse al estudio. Las acusaciones de Ferdinand y Berowne se enfocan en cómo actuaron los perjuros lectores enamorados:

KING. ...I have been closely shrouded in this bush.  
I heard your guilty rhymes, observed your fashion,  
Saw sighs reek from you, noted well your passion... (4.3.134-137)

Al leer los poemas, nos dice el rey, los suspiros se hicieron visibles, se manifiesta pues la gestualidad y la respiración que acompaña a la enunciación de los sonetos. El tono cómico parece corresponder con una exageración en los recursos proxémicos, kinésicos y paralingüísticos de que echan mano los enamorados y que Berowne hace notar justo antes de que sus compañeros descubran que también ha roto el juramento. Berowne destaca la corporalidad e incluso la teatralidad a que da pie un soneto en voz alta y que, en este caso, juzga ridículas:

BEROWNE. ... Tush, none but minstrels like sonneting!  
But are you not ashamed? Nay, are you not,  
All three of you, to be thus much o'ershot?  
You found his mote, the King your mote did see;  
But I a beam do find in each of three.  
O, what a scene of foolery have I seen,  
Of sights, of groans, of sorrow and of teen!  
O me, with what strict patience have I sat,  
To see a king transformed to a gnat!  
To see great Hercules whipping a gig,  
And profound Solomon to tune a jig,  
And Nestor play at push-pin with the boys,  
And critic Timon laugh at idle toys. (4.3.155-167)

Hemos observado actos privados de lectura de poesía en voz alta que, en la tradición teatral de oír a hurtadillas, se transforman en momentos de gran comicidad. Las referencias a las interjecciones de los cortesanos perjuros que hacen el rey de Navarra y después

Berowne en *Love's Labour's Lost* incluso dan cuenta de convenciones declamatorias que, al escenificar la obra, se pueden convalidar en la tradición de recitar o abrirse a toda clase de exploraciones físicas y, de hecho, cómicas. En la escenificación de esta obra a cargo de Dominic Dromgoole para el Shakespeare's Globe, en Londres, en 2009, comprobamos que esta escena es una de las más hilarantes en la comedia. La gesticulación de los personajes que declaman mientras sostienen un papel, contrastan con la sorpresa, las alusiones sexuales no verbales y la exploración de espacios para esconderse que hacen con sus cuerpos los cortesanos que escuchan. Estos se encuentran en una dinámica exploración física, que ciertamente puede distraer de las imágenes y contenidos de los poemas, pero que involucran al público en la burla del sonetista en turno. Observamos al primer lector, al rey, declamándole a la luna (véase fig. 2). Posteriormente ese mismo recitante se rueda por el piso para ocultarse de Longaville quien ahora lee su propio soneto en voz alta (véase fig. 3).



Fig. 2. El rey Ferdinand dirigiéndose a la luna durante la lectura de su soneto en un montaje de *Love's Labour's Lost* en el Shakespeare's Globe. Dir. Dominic Dromgoole. Con: Philip Cumbus, Trystan Gravelle, William Mannering. 2009. Opus Arte, 2010. DVD.

---



Fig. 3. El cuerpo del rey rueda por el piso mientras Longaville lee su soneto en un montaje del Shakespeare's Globe de *Love's Labour's Lost*. Dir. Dominic Dromgoole. Con: Philip Cumbus, Trystan Gravelle, William Mannering. 2009. Opus Arte, 2010. DVD.

Por otra parte, encontramos actos de lectura pública que propician corporalidades y gestualidades distintas. Visualicemos ahora a quienes escuchan la lectura en voz alta. Podemos imaginar actos más moderados al leer, por ejemplo, en la escena en que el mayordomo da voz al soneto epistolar que Helena ha dirigido a la Condesa en *All's Well That End's Well*. La suegra del protagonista ya ha escuchado más de una vez esta misiva sonetística, pues el pie para leerla es “Read it again” (3.4.3). Al concluir la lectura, la condesa manifiesta su angustia por el contenido de esta carta: “Ah, what sharp stings are in her mildest words!” (3.4.18). Sus palabras bien pueden verse acompañadas por diversos gestos de preocupación. Imaginemos, en esta misma obra, la reacción corporal en la anagnórisis de Betram cuando, tras la lectura que hace el primer soldado del soneto de Parolles, descubre que ha sido traicionado por aquél en quien confiaba: “He shall be whipped through the army with this rhyme in’s forehead” (4.3.196-197). En la escena final

de *Much Ado* se implica a los cuerpos lectores de Beatrice y Benedick, con sus respectivos sonetos, secuencia que ha encontrado diversas manifestaciones escénicas como nos señala John F. Cox, editor de la comedia para la serie Shakespeare in Production:

Typically Benedick and Beatrice have each received the sonnet written by the other, often snatching it, sometimes in a scuffle, often moving away in opposite directions to devour each other's poem. The *NY Mirror* (...1830) described Clara Fisher in this sequence... as follows: "Watch her looks when she snatches the stanzas from *Benedick*, the joy and triumph beaming in her eyes, and the light of successful vanity and love gleaming altogether from her radiant face; then, when her own verses are produced, and seized by Benedick, mark the change—rapid and complete as the workings of thought—and then the gradual yielding, as the archness and merriment break forth again and she accepts him'... At Burton's and Daly's,... Beatrice and Benedick held up the poems exultantly... In the 1955 and 1976 Stratford productions Beatrice got both sonnets... In Moshinsky's production (1989) a short-sighted Beatrice held her poem against her nose while a long-sighted Benedick tried to read at his arm's length... (232)

En este último montaje que se menciona, y que contó con las actuaciones de Felicity Kendal y Alan Bates (Cox XXV), incluso pareciera que un rasgo fisiológico de los personajes, sus respectivos defectos de visión, fue decisivo para que funcionara esta última secuencia en que el público los ve leer. Seguramente estos rasgos corporales se explotaron durante la representación en diversos momentos (Cox).

Contrastemos la gestualidad de estos personajes shakesperanos con la del héroe de *Las paredes oyen*. Esta comedia describe el cuerpo feo del protagonista y lo exhibe sonetizando sus penas de amor. En la tradición sonetística se suele conocer o describir el cuerpo del destinatario del poema; esta pieza alarconiana plantea en su soneto la tristeza de que el cuerpo de don Juan parece no corresponder con la gloria de doña Ana. El drama de hecho se inaugura con el contraste entre "el cuerpo airoso y gentil" de doña Ana, y la desigualdad en las partes y el mal talle de don Juan. Como los cortesanos de *Love's Labour's Lost*, el héroe alarconiano escribe una misiva a su amada, pero a diferencia de ellos no permite su enunciación en escena. El soneto que enuncia don Juan, en aparente

inconsciencia de la forma, también parece dar pie para la gestualidad del enamorado no correspondido. Cuatro versos antes de su soneto la criada de su amada exclama “¡Ah, desdichado don Juan!” (v. 313). El último terceto que enuncia don Juan es exclamativo y centrado en su tristeza. Estos catorce versos pueden desarrollar la gestualidad de la desesperanza amorosa que contrastará con el tono cómico del estrambote del hambriento Beltrán. ¿Cómo sufrir de amor o padecer hambre sino mediante el cuerpo?

En *El dueño de las estrellas* se percibe también una excitación gestual amorosa, que deviene inflamación vengativa. Marcela enumera aspectos de su situación en un soneto en el que nueve de sus catorce versos forman parte de alguna cláusula interrogativa. De hecho los dos tercetos se emplean para intentar articular una sola pregunta que concluirá con la palabra “venganza”. La acumulación de elementos se traduce, en la edición de Millares Carlo al menos, en una profusión de comas que dan indicio de la respiración exigente de este soneto. ¿El aire de la actriz, el aliento de Marcela, puede agotarse antes que la sed de venganza? Ante la infinidad de decisiones actorales que un pasaje como éste puede propiciar, podemos especular que la intromisión de la exclamación “¡ay triste!”, al iniciar la última y larga pregunta de los tercetos, puede servir para que la actriz ajuste su respiración, de manera que lo entrecortado de la pregunta sirva expresivamente para articular el tono resolutivo del soneto en que Marcela se rinde a su apasionada venganza<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> De manera paralela, también queremos señalar el riesgo de exagerar el aliento vengativo en detrimento de la imaginación de los espectadores. Por ejemplo, Hamlet en (2.2) acumula adjetivos exclamativos para describir al villano de su tío (2.2.578-579), antes de explotar en la admiración —“Oyengeance!” (2.2.580). Tras ello el propio príncipe de Dinamarca se da cuenta de la tradición de vengadores exagerados que parece imitar en su —“dignified swearing”, como la caracteriza Davies en su edición para la serie *The Alexander Shakespeare* (142). A ello se sigue su reparo —“Why, what an ass am I! This is most brave/ That I, the son of a dear father murder’d./ Prompted to my revenge by heaven and hell,/ Must, like a whore, unpack my heart with words” (2.2.581-584). La venganza se planea, se estructura, como un episodio metateatral (*Hamlet, The Spanish Tragedy, Titus Andronicus*) o acaso como el discurso en un soneto. Distinguimos que en *El dueño de las estrellas* son los celos, en vez del parricidio, lo que llama a Marcela a vengarse. En todo caso queremos señalar que en el escenario estos pasajes de resolución vengativa pueden implicar algún grado de exaltación corporal, para ciertas tradiciones teatrales al menos. Cuando eso sucede en un soneto, como el de Marcela, la exploración actoral de los estados gestuales puede buscar una articulación con la progresión argumentativa

El soneto en el teatro hace perceptible el mundo interno del personaje, para beneficio de la imaginación y comprensión de los espectadores. Para ello hemos comentado los sonetos de Parolles y Marcela, que develan sus verdaderos cometidos; los de García-Ruiz o Cressida, que exhiben su determinación; o los de Helena y don Juan que dan cuenta de crisis internas. Esta forma exterioriza las intenciones, propósitos, reflexiones y sentimientos de quien la enuncia y al hacerlo manifiesta ante el público el pensamiento o el carácter de quien sonetiza. Para aislar otra función de esta forma poética al servicio del personaje teatral recurriremos brevemente a Aristóteles. En la *Poética* considera que el pensamiento y el carácter son “por naturaleza [las] dos causas de acciones en el drama” (46). En una obra teatral estas nociones pueden ser sonetizadas.

La forma poética, como convención teatral, le permite al público diversificar sus puntos de vista sobre lo que sucede en escena pues además de atestiguar las acciones de los personajes, un soneto puede dar a conocer qué piensan respecto a dichas acciones. Aristóteles define pensamiento como “todas las cosas en las cuáles [los personajes] manifiestan al hablar alguna cosa o revelan alguna opinión” (46). Así sucede por ejemplo en el soneto de *El semejante a sí mismo* en el que se enuncia la alta opinión que tiene don Juan de la amistad, además de los diversos beneficios que, según él, se pueden obtener de ella (“es la santa amistad, virtud divina/que no dilata el premio de tenella”). O en el primer soneto de *Love’s Labour’s Lost* en el que Berowne refuta el diletantismo (“Too much to know is to know nought but fame”).

La expresión del pensamiento produce diversos efectos, de acuerdo con Aristóteles. En la *Poética* se señala que:

---

del soneto, de modo que la intensidad expresiva encuentre puntos de congruencia con el drama. Propondríamos la exploración de la forma y estructura del soneto como una de tantas herramientas al servicio de un actor que prepara el mapa básico de su actuación.

Pertenece al pensamiento todas aquellas cosas que deben ser producidas por discurso. Sus partes son la demostración, la refutación, el producir las pasiones – como la piedad, el temor, la ira y otras por el estilo– y establecer la grandeza y pequeñez de las cosas. (93)

El soneto epistolar de Helena en *All's Well That Ends Well* quiere demostrar lo que ella piensa de sus acciones e incluso pretende refutarlas ante su suegra, aunque al servicio de una estrategia para lograr seducir a Bertram. El discurso de Marcela en el soneto de *El dueño de las estrellas* produce la ira vengativa de la dama, como hemos comentado previamente. Si las pasiones se producen por el discurso previo a los pasajes sonetizados, en estos se ofrece un espacio para que el personaje que los enuncia pondere algunos efectos de dichas pasiones. Así sucede en el primer soneto de García en *Los favores del mundo*, que es una reflexión sobre los alcances de la actitud piadosa del protagonista.

Podemos examinar algunas de las funciones que cumple el soneto al servicio de la expresión del pensamiento al comparar la expresión sonetística de dos monarcas con penas de amor: Dionisio II de Sicilia en *La amistad castigada* y Ferdinand de Navarra, en *Love's Labour's Lost*. El rey alarconiano deja innominada la forma en la que se expresa, al parecer, es inconsciente de ella; el rey shakespereano, en cambio, lee un poema que al final de la escena se reconoce como soneto. Los dos usan la forma para dirigirse virtualmente a la amada ausente y recurren a la imaginaria astronómica para inaugurar su soneto: Dionisio juzga que la causa de su sentimiento amoroso son las estrellas, para Ferdinand el sol resulta incomparable con la luminosidad de los ojos de la princesa de Francia. Esto sucede en los primeros cuatro versos:

<p>EL REY. Si es efecto el amar de las estrellas,  en que no tiene parte el albedrío,  pedir que os inclinéis es desvarío,  Aurora, a lo que no os inclinan ellas.</p>	<p>KING [<i>Reads.</i>] _So sweet a kiss the golden sun gives not  To those fresh morning drops upon the rose,  As thy eye-beams, when their fresh rays have smote  The night of dew that on my cheeks down flows.</p>
--	--

Ambos sonetos demuestran lo inalcanzable de las destinatarias. Aurora se le aparece a Dionisio como indiferente a su mal amoroso, en tanto que para Ferdinand, la Princesa conduce su carro, triunfante, sobre su dolor<sup>125</sup>. Siguiendo con la tradición sonetística los dos atribulados monarcas piden, virtualmente, al objeto de su deseo atención a su dolencia amorosa:

<p>EL REY. ...Mas ya que de mi incendio a las centellas ardientes vuestro pecho esté tan frío, que no podáis sentir el dolor mío, quered sentir al menos mis querellas. Nunca, Aurora, en amantes mal pagados, que a fuerza de los hados han querido, vi que la libre voluntad no enferme, Yo solo, a no querer por mis hados, os quisiera querer aborrecido; ¿por qué queréis, querida, aborrecerme?</p>	<p>KING. As doth thy face through tears of mine give light. Thou shin' st in every tear that I do weep, No drop but as a coach doth carry thee: So ridest thou triumphing in my woe. Do but behold the tears that swell in me, And they thy glory through my grief will show.</p>
---	---

En ambos parlamentos se percibe la excitación de los sentimientos de los reyes, el poderoso apasionado ha sucumbido ante el amor en los dos parlamentos sonetísticos:

<p>EL REY. ... Nunca, Aurora, en amantes mal pagados, que a fuerza de los hados han querido, vi que la libre voluntad no enferme, Yo solo, a no querer por mis hados, os quisiera querer aborrecido; ¿por qué queréis, querida, aborrecerme?</p>	<p>KING. ...But do not love thyself; then thou wilt keep My tears for glasses, and still make me weep. O Queen of queens, how far dost thou excel, No thought can think, nor tongue of mortal tell.'</p>
--	--

Sin embargo, mientras Shakespeare dota a Ferdinand de una exaltación hiperbólica sobre la incapacidad del lenguaje y lo exhibe derrotado por el amor, el rey de Alarcón empieza a tornarse revanchista, contemplando la posibilidad de trocar en aborrecimiento el amor y

<sup>125</sup> Imagen de la tradición petrarquista (Woudhuysen 201).

abre una pregunta final que será resuelta con violencia al final del drama. El desenlace de los sonetos prefigura, de un modo u otro, el desenlace de las obras que los contienen.

Sirva como contraste la versión de Héctor Mendoza de *La amistad castigada* en que el soneto del rey fue suprimido. Este dramaturgo y director mexicano fue reconocido, entre otros rasgos, por su interés en reescribir textos clásicos, particularmente de la España del Siglo de Oro. El texto fue publicado como “De Juan Ruiz de Alarcón, en adaptación y con epílogo de Héctor Mendoza” (Mendoza 9). En la versión que presentó de *La amistad castigada*, en 1994<sup>126</sup>, todos los personajes aparecían con un hábito blanco<sup>127</sup>. Además de editar ciertas secuencias, suprimió los pasajes en que se exterioriza la introspección de los personajes como apartes y soliloquios. Fue el caso del soneto del rey Dionisio (Mendoza 23-26). El diálogo virtual del rey con Aurora, mediante los tercetos de la forma poética, desaparece. En esta versión el deseo que Dionisio exalta a solas en el texto original, se comenta siempre con alguien más, el suspenso de ver cómo será vencido por sus pasiones este rey, antes prudente, nos parece más ligero. La adaptación de Mendoza exalta el dinamismo teatral del dramaturgo novohispano. Los personajes ponen en crisis sus decisiones o reflexiones en el “Epílogo crítico”, en prosa, que sigue a la versión editada del texto alarconiano<sup>128</sup>. Respecto a la representación Eugenia Revueltas observó:

... se centró en el personaje de Dionisio, posiblemente porque dada la fuerte capacidad histriónica del actor que lo representaba, hizo que todos los ejes

<sup>126</sup> Esta escenificación se presentó en el Teatro Santa Catarina de la UNAM y en el Teatro El Granero del INBA. El reparto estaba compuesto por Alejandro Tommasi, Hernán Mendoza, Ricardo Blume, Guillermo Larrea, Roberto Soto, Dora Cordero, Aurora Cano, Jorge Marín, Carmen Beato, Nicky Mondellini y Omar Ramírez (INBA *Bianuario* 23-24).

<sup>127</sup> En relación con esta decisión escénica, Eugenia Revueltas comenta: “... inmediatamente y como signo teatral, nos remite a lo religioso, impresión que se refuerza con los rosarios que están atados a las cinturas y con los cuales juegan remitiéndonos al carácter ritual que ellos poseen. Si el espectador pone atención, vemos que no son rosarios, propiamente... pero no obstante, para el espectador, la fuerza de la convención y los signos gestuales nos remiten al ámbito religioso...” (*El discurso* 192).

<sup>128</sup> Al respecto señala Armando Partida: “Mendoza... por un lado centra su atención en la deconstrucción-construcción de un nuevo texto, pero en el cual sigue dominando la visión piramidal del mundo absolutista; aunque tratado casi en forma farsica para hablarnos ¿del presente?; lectura que no fuera del todo bien recibida por algunos especialistas del Siglo de Oro” (INBA 40).

confluyeran en su personaje; en cambio, de alguna manera, Dión, Aurora y Filipo permanecían como estrellas que giraban alrededor de un astro; situación que resulta paradójica si se piensa que la obra es una crítica al poder, una crítica al rey... en la representación se vio desdibujado su carácter en la misma medida que Dionisio cobraba importancia; situación que plantea un problema para el director de escena y para el sentido de su propia propuesta teatral. (*El discurso* 196)

Conjeturamos que lo difuso del carácter del rey, que notó Revueltas, se debió en parte a la supresión de pasajes como los comentados, en particular el soneto que, como veremos, en el drama puede servir para presentar el carácter de los personajes a los espectadores de maneras contundentes.

Consideramos que si en vez de expresar lo que piensa del mundo, a lo largo de los catorce versos del soneto, el personaje se enfrenta a la toma de una decisión se manifiesta su carácter de manera categórica. En la *Poética*, Aristóteles define carácter como: “aquello conforme a lo cual decimos que los personajes son de una determinada calidad” (46). Cuando durante el soneto el personaje toma una decisión, la forma queda involucrada, de manera estructural, con el progreso de la acción dramática. En este sentido podríamos considerar que el soneto cumple una función afín con premisas de orden aristotélico, pues la forma llega a servir a estos dos conceptos:

El carácter es aquello que manifiesta la libre decisión respecto de cuáles cosas, en circunstancias ambiguas, uno elige o rehúye (por eso no hay carácter en los discursos donde el que habla no tiene nada ante qué decidirse)... Hay pensamiento, donde se señala que algo es o no es, o en general se enuncia algo. (Aristóteles 48)

Personajes como Don García al final de *Los favores del mundo*, Leonor en *Mudarse por mejorarse*, Berowne en su último soneto de *Love's Labour's Lost* o Beatrice y Cressida, en los parlamentos que hemos comentado previamente, sonetizan una decisión ante el público. Previamente los personajes examinan la situación que los orilla a decidir. Este examen o reflexión puede tomar gran parte del parlamento-soneto y, en general, cuando la estructura

argumentativa de la forma poética llega a su conclusión, casi naturalmente los personajes deciden:

GARCÍA... ¿Qué tanto soy contra enemigos tales?  
 No se vencen dos dioses; y yo solo  
 bastaré a sus mudanzas y sus tiros. (Millares Carlo, I, *Favores* vv.2717-2719)  
 LEONOR... bien sabrá morir en el tormento  
 la que sabe privarse de la gloria. (Millares Carlo, I, *Mudarse* vv.2400-2401)  
 BEROWNE... I do forswear them; and I here protest,...  
 ...Henceforth my wooing mind shall be expressed  
 In russet yeas and honest kersey noes:  
 And, to begin: wench, so God help me, law!  
 My love to thee is sound, *sans* crack or flaw. (*LLL*. Woudhuysen V.ii.410, 412-15)  
 CRESSIDA... Then, though my heart's content firm love doth bear,  
 Nothing of that shall from mine eyes appear. (*Tro*. Bevington I.2.273-286)  
 Como con otras funciones del soneto, las relativas a la manifestación del

pensamiento o el carácter pueden combinarse en diversas proporciones. Para efectos de un primer planteamiento en este estudio hemos juzgado conveniente hacer esta división, inicial y tentativa, para apreciar tendencias en el uso que se le puede dar a la forma y también para hacer notar la combinación de posibilidades. Por ejemplo, en el parlamento asonettato de Beatrice en *Much Ado*, la decisión de la dama se va intercalando con juicios sobre Benedick y sobre ella misma, incluso podríamos considerar que su carácter también se manifiesta por aceptar el sentir amoroso hablando por primera vez en la comedia en verso. La inteligencia de Beatrice resulta congruente con la estructura discursiva de un soneto en cuyo espacio se convence del sentir amoroso de Benedick y del suyo propio y muda, reflexivamente, de parecer. La condensación de la forma resuena con lo abrupto del cambio en el personaje e incluso parece articularse con éste. Por otra parte, en *Las paredes oyen*, el soneto le permite a don Juan expresar la baja opinión que tiene sobre sí mismo, y al mismo tiempo evidencia su carácter derrotista.

¿Qué nos dicen estos sonetos, con sus respectivas decisiones de la calidad del carácter de los personajes o voces que los enuncian? Aristóteles observó que «Habría

carácter cuando, según se dijo, el discurso o la acción pongan de manifiesto alguna decisión de la voluntad, cualquiera que sea. Si tal decisión es buena, el carácter también lo será” (77). Consideremos por ejemplo al protagonista de *Los favores del mundo*, cuyos diversos atributos se manifiestan en sus dos sonetos dando cuenta de la calidad humana que se espera del héroe de una comedia con fines moralizantes, al principio y al final de la misma. En el caso de Crésida, por otro lado, la tradición señala su carácter como opuesto a lo bueno<sup>129</sup>, como traicionero, liviano y malicioso. La propia obra así lo juzga, en voz de Tersites: “A proof of strenght she could not publish more/ Unless she said, *My mind is now turned whore*” (Bevington V.2.119-120). Respecto al parlamento en forma de soneto que hemos comentado, una crítica feminista ha señalado:

Why, in this speech, do rhymed couplets, sometimes in feminine rhyme, replace blank verse? Does their calculated artificiality serve mimetically to represent the coquetry which patriarchal criticism attributes to Cressida? Do they heighten a pleasure which the actor is to offer by playing Cressida in the posture of a whore? Shakespeare versified stage directions, it would appear, undermine the rhetorical force of the character’s argument. They provide a sort of linguistic analogue to cosmetics; they warn the audience that this is not an honest woman... Even in soliloquy, Cressida remains an object of desire and disdain. (Helms 194)

No obstante, otros puntos de vista consideran que el carácter de Crésida se encuentra condicionado por el tiempo del personaje y por el tiempo del poeta. Con base en dichas circunstancias de su tiempo, los personajes resuelven cómo conducirse. Para Kenneth Muir, editor de la obra para la serie *The Oxford Shakespeare*,

Cressida’s speech... explains her conduct till now: that she loves Troilus, but is afraid that his love would decline once is satisfied. The rhymed verse and the proverbial wisdom contained in it give the impression that she is too self-possessed to be desperately in love... But it should be noted that

---

<sup>129</sup> Para dimensionar la exploración en el soliloquio asonetado de Crésida valga recordar la observación aristotélica respecto a la manifestación del carácter en personajes femeninos, considerada patriarcal y falocéntrica por la crítica feminista: “es posible en cualquier género de personajes, pues también una mujer y un esclavo pueden ser buenos, aunque quizá sea la mujer un ser inferior” (Aristóteles 77).”

Shakespeare's heroines, from Juliet to Miranda, are aware that their spontaneous confessions of love go against folk wisdom. (67)

Allende las divergencias en los puntos de vista, el pasaje asonetado de Crésida le da la ventaja escénica al público de conocer lo que nadie en la obra podrá atestiguar. Por ello este parlamento, como la obra misma, se abre a lecturas escénicas diversas, en algunas se revitaliza la obra al liberarse del compromiso histórico que articula la obra en otras épocas, en otras es la historia la que clarifica la visión de la puesta en escena. Frances A. Shirley, responsable de la edición para la serie Shakespeare in Production, reseñó:

The actress playing Cressida, has appeared calculating or wondering as she declares her intention of hiding her feelings in the closing soliloquy. Although directors have selectively trimmed the scene... the formal couplets are spoken in their entirety, forming the last impression of Cressida until the assignation, when she has yielded to temptation. Nunn placed the speech later, just before the Trojan debate on Helen... Stevenson remained seated on the rug in 1985, speaking seriously. Moshinsky had Cressida use the couplets in all their formality as a series of aphorisms. Schweitzer and Madeline Le Roux decided on sensuous movements to emphasize her sensuality and desire'. (108)

La pluralidad de lecturas escénicas ha permitido redimensionar la obra, como consigna Shirley: *“Troilus and Cressida* is described by scholars, critics and directors as Shakespeare's play for the twentieth century... Moreover, Cressida has gradually been viewed with increased understanding as she responds to her male-dominated wartime society” (1). El espectador presencia la primera parte de esta respuesta en su parlamento asonetado, en que la voz de Cressida se impone, aunque sea durante catorce versos, a la de los supuestos masculinos que la rodean.

A través del cuerpo del actor los espectadores perciben a los personajes que sienten, reflexionan y están en el mundo sonetizando. Pueden hacerlo de manera espontánea como los personajes de Alarcón, en aparente inconsciencia de la forma poética o dejándola innominada. Como ciertos casos shakesperanos, pueden erigirse en audaces sonetistas o en

auténticos poetastros. La exploración que haga un actor de la estructura de sus sonetos puede, como ha señalado Cicely Berry, servir de encuentro entre las intenciones del personaje y la imaginación del propio actor, este encuentro se libera en el mundo de la escena ante el espectador (*Text 3*). Las cadencias, rimas, acentos, así como las imágenes, los argumentos y los giros discursivos del soneto encuentran en el cuerpo del actor, en su respiración y movimientos diversas posibilidades de renovación. Consideramos estos hallazgos potenciales en el soneto, por contraste, con aquellos que ofrecen el romance o la acumulación de décimas y redondillas, entre otras formas de versificación castellana, o la libertad del *blank verse*. Apuntalamos, pues, la distinción entre dos tipos de exigencias escénicas: las que le plantea a un actor el explorar con su cuerpo una forma determinada –condensada e intensificadora– y las que representa la indagación del funcionamiento escénico de otras formas abiertas a una ilimitada repetición de patrones, o estrofas, a lo largo del texto dramático versificado. Asimismo, un actor puede descubrir intenciones y modulaciones del carácter que va a corporizar en la escena en los catorce versos de un soneto, dado que la forma integra la expresión del pensamiento con un proceso de argumentación realtivamente proporcionado en el espacio del poema.

### **IV.3 El soneto en acción: la trama**

En algunas de las obras que hemos comentado, el soneto juega funciones particularmente vinculadas con la trama. El acto mismo de sonetizar resulta fundamental en el desarrollo del argumento de algunas de las obras shakespereanas. Incluso cuando estos poemas circulan por el escenario pueden vehicular peripecias del drama y conducirlo a su clímax y resolución. En otras comedias, el soneto espejea la estructura de la trama, es decir refleja

sus movimientos en el transcurso de sus catorce versos o incluso condensa la fábula. En relación con el lugar de la trama en que se localiza, esta forma poética puede cumplir la función de dilatar la acción, para crear suspenso en la atención del espectador así como para comprometer e intensificar su imaginación.

En *Love's Labour's Lost*, *All's Well That Ends Well* o *Much Ado About Nothing* el acto mismo de sonetizar es fundamental para el desarrollo del argumento dramático. En otras obras como *El semejante a sí mismo*, *Las paredes oyen* o *Love's Labour's Lost* el soneto espeja la estructura de la trama, la refleja o comenta en sus temáticas. Pueden existir acciones decisivas para el desarrollo del drama que se tomen en el curso de los catorce versos que componen esta forma. Sucede así en *Romeo and Juliet*, *Troilus and Cressida*, *Much Ado About Nothing* o *Mudarse por mejorarse*. En otras obras el soneto sirve para justificar decisiones de los personajes que han hecho avanzar la trama como el engaño y la suplantación en nombre de la amistad en *El semejante a sí mismo*; ayudar al rey a gozar de su prima para así vengarse de ella y de su amado Licurgo, como hace Marcela en *El dueño de las estrellas*; el fingirse esquivar como proclama la dama titular en el pasaje asonetado de *Troilus and Cressida*; o anunciar un falso peregrinaje que la separará del objeto de su deseo para, en vez de ello, ir tras él y conseguirlo como hace Helena en el soneto epistolar de *All's Well That Ends Well*.

La síntesis de la trama es una función que el soneto cumple con eficacia en algunas obras, gracias a su propio poder de condensación. Como señalamos en el apartado III.4, el soneto que funciona como Epílogo a *Henry V* condensa aspectos de la historia de Inglaterra junto con referencias a la historia escénica de la obra misma. Casi a manera de guiño, el coro convida al público a acompañarlo en una valoración crítica, tanto del texto dramático (—with rough and all-unable pen”) como de la escenificación (—our stage hath shown”). La

experiencia de haber atestiguado el gran triunfo de Enrique V, se refrenda para los espectadores, de manera densificada, por medio del soneto final. Por otro lado, en *Romeo and Juliet*, el coro condensa la trama de la tragedia en su primera aparición como Prólogo. Este soneto inaugura la representación y sugiere una comunicación directa entre el autor y el público, encaminada a despertar el interés de este último en lo que está por suceder en el escenario<sup>130</sup>. Además el soneto prologal echa a andar la ironía<sup>131</sup> trágica en esta obra: los protagonistas están condenados, desde estos catorce versos iniciales, a un final trágico y los espectadores quieren ver cómo se llega a ese final o, ya en nuestro tiempo de incontables representaciones de la tragedia, descubrir a través de cuáles decisiones escénicas la compañía en cuestión despliega la obra en el “aquí y ahora” teatrales que le corresponda a su producción<sup>132</sup>. Aunado al efecto introductorio, el soneto puede funcionar escénicamente con un carácter oracular como lo han comprobado algunos directores de escena<sup>133</sup>. En el

---

<sup>130</sup> Gibbons observa, además, que el propósito de este soneto es “attuning the audience to the play’s verbal music and, subliminally, to its sonnet-like symmetries and intensities of feeling and design” (42-43).

<sup>131</sup> Consideramos ironía en dos sentidos, a cuyo servicio se encuentra este soneto: uno amplio, relativo al teatro como medio y otro específico relacionado con ciertos recursos dramáticos de la tragedia. En el primer sentido, Eli Rozik considera que existen convenciones escénicas que reflejan “the author’s need to produce and expected attitude in an audience to an independent fictional world; i.e., to create an ironic perspective” (70). Estas convenciones pretenden, en algunos momentos, establecer “a non-mediated channel of communication with the spectators. Consequently, the direct address to an audience which characterizes some conventions, should be seen as the basic form of fulfilling this ironic function” (Rozik 70). Por el otro lado, Francisco Rico, a propósito del funcionamiento de la ironía trágica en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, considera que en esta “figura de alto coturno” la “anticipación del desenlace... se prodiga con exquisita puntería en alusiones que funcionan impecablemente en una situación dada, pero sólo en la perspectiva de tal desenlace triste cobran un sentido más pleno y más real” (18). Como la copla “Esta noche le mataron...” en *El caballero de Olmedo* es “el lugar de encuentro de Lope y el público” para “potenciar la complicidad de autor y espectadores” (Rico 17), así el soneto inicial de *Romeo and Juliet* “inspirado a su vez en el argumento en soneto italiano que antecede *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* de Arthur Brooke, fuente de la obra que nos ocupa— es una llamada al público para comparecer con Shakespeare y, en cada representación, con la compañía responsable de escenificar y, acaso, actualizar esta tragedia.

<sup>132</sup> Consideramos útil incluir algunas de estas decisiones escénicas tal como las recoge la edición de la tragedia para la serie “Shakespeare in Production” de Cambridge. Según James N. Loehlin, editor de la obra, antes del siglo XX era habitual omitir el Prólogo cuando se ponía en escena *Romeo and Juliet*. De acuerdo con Loehlin “In his 1935 production, John Gielgud spoke it himself in a gold mask... Orson Welles also wore a gold mask for the Prologue of Katherine Cornell’s production... Peter Brook had the actor of Benfolio... speak from a darkened stage in grey midnight mists‘ with tranquil and musical‘ voice...” (87).

<sup>133</sup> Esta intención oracular se enfatizó en dos montajes de la Royal Shakespeare Company, el de Terry Hands en 1973 y el de Michael Attenborough de 1997. En el primero el Príncipe era el responsable de enunciar el soneto y, según nos dice, Loehlin: “In this staging the entire company stood arrayed on Farrah’s metallic,

caso de *All's Well that Ends Well*, por ejemplo, dos actos de lectura pueden enmarcar el descanso o intermedio para el espectador. Así lo propuso Wilford Leach, en su montaje de la obra para el New York Shakespeare Festival en 1978, en el Delacorte Theatre de Central Park. Después de leer la carta que le envió Bertram y de anunciar en un soliloquio que escapará, Helena abandonaba el escenario y daba pie al intermedio. El espectador regresaba a la breve escena entre el Duque de Florencia, Bertram y los soldados (3.3). Inmediatamente seguía la lectura del soneto epistolar de Helena, emprendida por el mayordomo para la condesa. Leer en voz alta la carta sonetizada le ofrece al público la posibilidad de reconectar con la trama, después del intermedio.

Alarcón recurre al soneto para sintetizar aspectos de la trama en momentos intermedios de la acción dramática, en vez de a su inicio o en su desenlace como sucede con Shakespeare. Esta revisión de los sucesos acontecidos sirve a los personajes para hacer una valoración de ellos y de la situación en la que se encuentran una vez que han sucedido. Tras el vertiginoso inicio de *Los favores del mundo*, en que García pasa de deshonrado vengador a cortesano piadoso para concluir como privado del príncipe, el protagonista resume en su primer soneto las acciones causantes de estas transformaciones. Si el espectador pudiera dudar de la verosimilitud de este desarrollo dramático, a pesar de las convenciones propias de la escena, es acompañado por el héroe en sus dudas o su sorpresa ante “hazañas tales” (v. 793). La forma poética ofrece un espacio, tanto para el personaje como para el público, para repasar y asimilar las acciones que hasta el momento han transcurrido y que han derivado en el primer cambio de fortuna para García. Como señalamos en el apartado II.1, el asunto de la comedia se subsume en el segundo soneto al

---

three-tiered set, with the fateful figure of the Apothecary on the highest level” (87). Attenborough, por su parte, dispuso que el Prólogo acompañara escénicamente “a gloomy tableau of the lovers’ funeral, complete with black overcoats and umbrellas” (Loehlin 87).

personificar el conflicto de la misma en las figuras del Amor y la Fortuna como deidades confrontadas. Si bien en *Las paredes oyen*, el soneto también le ofrece a don Juan la posibilidad de comentar de manera derrotista una serie de sucesos que lo han llevado a la condición en la que se encuentra, encontramos cierto carácter proléptico en algunos de sus versos. En el tercer endecasílabo, “~~e~~ternos contra mí imposibles veo”, don Juan le da al desaire que acaba de pasar el carácter de eterno y anticipa la imposibilidad de verse correspondido, por su fealdad, que la propia doña Ana enunciará en momentos posteriores de la comedia<sup>134</sup>. En el último terceto aparecen las antítesis “~~e~~s el no esperar forzoso” y “~~e~~l desesperar es la vitoria”; son ejemplo de la retórica barroca, pero también esa misma desesperanza será la que conducirá, de cierto modo, a que don Juan consiga la mano de doña Ana, por lo tanto estos versos anticipan discretamente la resolución del conflicto. Como observa Barry, citado por Millares Carlo, doña Ana “~~a~~l oír al suspirante de contrahecho hacer elogio de su rival y de la mujer que adora sin esperanza, no puede menos de estimarlo y de otorgarle su mano” (255). Esa desesperanzada devoción que en el soneto se anuncia, retóricamente, como camino a la victoria, se concretará como un atributo más de don Juan en la resolución de la comedia.

La estructura dramática de algunas obras se refleja en sus sonetos internos. Comentamos previamente cómo la estructura de la tragedia se espeja en el soneto prologal de *Romeo and Juliet*. El primer cuarteto establece el status quo del drama, el segundo cuarteto condensa la acción, el conflicto y el clímax de la obra mientras que el tercero sirve de puente entre el desenlace y el llamamiento del pareado final a que el público ajuste su atención en el espectáculo por venir. En cambio en obras con ambigüedades genéricas

---

<sup>134</sup> “¿Cómo puedo yo querer/ hombre cuya cara y talle/ me enfada sólo al mirarle?” (vv. 942-944) le dice a Celia al final del primer acto. También encontramos a la mitad del segundo acto esta exclamación “Celia, ¿si don Juan tuviera/ mejor talle y cara!” (vv.1540-1541).

como *Troilus and Cressida* y *All's Well That Ends Well* –consideradas, como ya mencionamos, “problem plays”, dado que fluctúan entre lo ligero y lo serio, para algunos criterios entre comedia y tragedia– Shakespeare incluye peculiares parlamentos de catorce versos agrupados en siete pareados. Es decir, en obras ambiguas, el autor escribe parlamentos asonetados o sonetos ambiguos. *Troilus and Cressida* ya parece tragedia, ya comedia, ya historia<sup>135</sup>, y el parlamento de Crésida parece soneto aunque, como el género de la pieza, siembra la duda. Helena, por otro lado, también parece sonetizar su sentir y su deseo, en un soliloquio constituido por siete pareados, la misma estructura de rimas del parlamento de Crésida y del soneto 126 de Shakespeare. El parlamento de Helena, además, anticipa y sintetiza movimientos de la trama como el soneto de Don Juan en *Las paredes oyen*, pero de manera más sostenida y con un enfoque más resolutivo. Los parlamentos asonetados de Crésida y Helena se encuentran en puntos similares de la trama de sus respectivas obras, en el primer acto, cuando las damas han planteado sus deseos y han tomado una resolución respecto a los mismos, incentivando el movimiento de la acción dramática; ambos sirven para concluir su escena y dar paso a otra presidida por personajes masculinos: el campamento griego y la corte del rey de Francia, respectivamente.

Observamos que en varias de las obras que hemos comentado, el soneto se transforma en un golpe teatral. La forma poética sirve a los movimientos del drama que la incluye y puede funcionar como recurso para el reconocimiento. Cuando el poema se manifiesta materialmente como objeto da pie a que los personajes que entran en contacto

---

<sup>135</sup> La hibridez genérica que se ha percibido en *Troilus and Cressida* se remonta a los orígenes de la obra, de acuerdo con Anthony B. Dawson, quien la editó para la serie *The New Cambridge Shakespeare*. La portada de la edición en cuarto de 1609 la caracteriza como “—Histrie” pero, añade Dawson: “—th prefaced epistle to the reader (‘A never writer to an ever reader: News’) refers to it repeatedly as a comedy. In the 1623 Folio, it is designated a ‘Tragedie’, and was originally designed to follow *Romeo and Juliet*, though in the end it was slotted in between the Histories and Tragedies sections” (4). Para Dawson el sitio peculiar que ocupa la obra en el folio designa la inestabilidad genérica de la obra (4).

con él pasen de la ignorancia al conocimiento<sup>136</sup>. Sucede así en las comedias shakespereanas *Love's Labour's Lost* y *Much Ado About Nothing*, en las que el reconocimiento del sentimiento amoroso, tanto en los personajes involucrados como en el público, se produce cuando se exhiben sobre el tablado teatral los papeles con los poemas que los personajes han compuesto. En el caso de la primera obra, este descubrimiento intensificará la acción dramática y conducirá a un desencuentro entre hombres y mujeres. En la escena final entre Beatrice y Benedick, sus respectivos sonetos sirven también a la peripecia<sup>137</sup> con la que se resuelve su conflicto<sup>138</sup>, y que es necesaria para dar paso al final festivo de la comedia. Al volverse públicos sus poemas, se publican también sus sentimientos destinando así a la pareja a una felicidad que no pareciese que fueran a compartir cuando empezó la obra. Podemos especular que el espectador da por verdadero ese sentimiento amoroso, de manera definitiva, por la tradición poética que respalda a la forma y por las exigencias en su composición, ante las que vio padecer, al menos a Benedick, en 5.2. Justamente por tratarse de “a halting sonnet”, se sugiere que el poema ha quedado por debajo de la intensidad afectiva que lo propicia y por ello se esconde.

En el teatro alarconiano, el soneto tiende a dilatar la acción para intensificar las expectativas del público. Esta función se cumple, particularmente, en las obras del

---

<sup>136</sup> Partimos de la definición aristotélica de reconocimiento, pues el autor de la *Poética* define este cambio en la fábula “para provecho o para daño, de los que están destinados a la felicidad o la desgracia”, pero también enumera las clases de reconocimiento, la primera de ellas es la que corresponde al funcionamiento escénico del soneto: “porque se pueden reconocer las cosas inanimadas” (Aristóteles 63-64).

<sup>137</sup> —“La peripecia es el cambio en suerte contraria producida en quienes actúan” (Aristóteles 63). Como glosa Pavis “es el paso de la felicidad a la desgracia o viceversa” (334), pero para discutir la peripecia sonetística de *Much Ado...* también interesa referir que: “En el sentido moderno, la peripecia ya no está únicamente ligada al momento trágico de la obra; designa tanto los puntos altos y bajos de la acción... como el episodio que viene después del momento fuerte de la acción (‘el resto es simple peripecia’)” (Pavis 334). Sucede así en la comedia que nos ocupa, pues una vez resuelta la acción entre Hero y Claudio se sigue el descubrimiento de los sonetos de Beatrice y Benedick.

<sup>138</sup> —“El más hermoso reconocimiento es aquel que se produce cuando al mismo tiempo hay peripecia”, nos dice Aristóteles (64). En el caso de *Much Ado About Nothing*, probablemente el espectador ya es cómplice de los amantes y conoce su verdadero sentir, por lo que la aparición de sus sonetos pueden resultar menos imprevista de lo que exige el concepto clásico de peripecia y aun su etimología (“del griego *peripeteia*, giro imprevisto” (Pavis 334)). De hecho el público ya ha sido testigo de los esfuerzos por sonetizar en honor a Beatrice que emprende Benedick dos escenas antes.

novohispano en las que los parlamentos sonetísticos están relativamente próximos a la resolución del conflicto. Los sonetos de Leonor y Marcela, en *Mudarse por mejorarse* y *El dueño de las estrellas* respectivamente, contribuyen a construir un suspenso respecto a las decisiones que anuncian, acaso con preguntas como: ¿con quién se quedará Leonor? ¿cómo reaccionará el galán rechazado? en la comedia, o en la tragedia ¿en qué consiste la venganza de Marcela? ¿cuando coincidan el rey y Licurgo cómo se resolverá el conflicto? Los sonetos de estas damas dilatan la emoción del personaje pero a la vez renuevan la atención del espectador en el curso de la acción.

Durante esta investigación notamos cierta relación entre tramas metateatrales y los sonetos que éstas incluyen. Lionel Abel redifinió el concepto de metateatro<sup>139</sup>, en una de sus últimas publicaciones –as dealing with the world of the imagination” (*Tragedy* V). Estos emplazamientos imaginativos del mundo, en algunas de las obras que hemos examinado, parecen corresponder con ciertos funcionamientos del soneto en el entramado metateatral de dichos dramas. Particularmente recurriremos a las cinco variedades metateatrales propuestas por Richard Hornby<sup>140</sup>: la obra dentro de la obra, la ceremonia dentro de la obra, el personaje dentro del personaje, referencias a la vida real dentro de la obra y autoreferencialidad dramática (32). Por ejemplo, *Romeo and Juliet* y *Henry V*,

<sup>139</sup> De hecho se considera que fue él quien acuñó esta noción en su libro *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, enfocando obras que ya tienen una visión teatral del mundo. Abel definió el concepto como "theatre pieces about life seen as already theatricalized" (60).

<sup>140</sup> Autor del libro *Drama, Metadrama and Perception*, Hornby distingue que varía ampliamente la manera en que una obra recurre al metadrama (término que reconoce como una variante de metateatro o metaacción en la literatura dramática (31)) y el grado en que lo metadramático se construye de manera consciente (32). Según este autor: –Great playwrights tend to be more consciously metadramatic than ordinary ones, and their plays to employ metadramatic devices more obviously, because the great playwright conceives his mission to be one of altering the norms and standards by which the audience views the world, and is thus more likely to attack those norms frontally” (32). Allende la valoración crítica en términos de grandeza, consideramos que ese desafío en las percepciones del mundo aparece en los autores que hemos comentado, en parte, por el funcionamiento escénico que dan al soneto. Hornby consideró que sus categorías no eran pasivas, sino instrumentales. –The metadramatic experience for the audience is one of unease, a dislocation of perception. It is thus possible to talk about the degree of intensity of metadrama, which varies from very mild to an extreme disruption. At times metadrama can yield the most exquisite of aesthetic insights, which theorists have spoken of as ‘estrangement’ or ‘alienation’. This ‘seeing double’ is the true source of the significance of metadrama...” (32).

cruzan la categoría de obra dentro de la obra y autoreferencialidad dramática en sus sonetos prologal y epilodal, respectivamente, como hicimos notar en sus respectivos apartados.

Destacamos la función que cumple el soneto en la trama metateatral de obras en las que observamos un personaje dentro del personaje. Esta manifestación genera al menos dos identidades para el mismo personaje, como sucede en *El semejante a sí mismo*, obra en la que don Juan, en su soneto, enarbola a la amistad en nombre de la cual se emprenderá el engaño y suplantación de identidades de que ya participa el público. Desmantelamientos similares de la simulación que hacen los personajes, más que de su identidad, los percibimos en los sonetos de Lucía y Tristán en *La prueba de las promesas*, una de las obras más puramente metateatrales de Alarcón. Una crítica similar a la simulación la notamos en la lectura del soneto de Parolles con la que concluye su desenmascaramiento, emprendido inicialmente por un proceso de obra dentro de la obra<sup>141</sup>, en *All's Well that Ends Well*, o en el soliloquio asonetado de Crésida. Ese mismo “actuar que no le quiero” que emprende la hija de Calcas, lo observamos en otra posibilidad en Beatrice en *Much Ado...*, pues en su soneto se desmantelan rasgos identitarios (“Contempt, farewell; and maiden pride, adieu;/No glory lives behind the back of such” 3.2.109-110) en favor del amor que descubre sentir por Benedick y de la simulación que ahora emprenderá para comprobar si, como lo anuncian Hero y Úrsula, el caballero siente lo mismo por ella.

Entre las tres secuencias metateatrales de *Love's Labour's Lost* se encuentra la escena en la que se leen los sonetos<sup>142</sup>. Así lo observa William C. Carroll en su edición de la comedia que considera “unusually self-conscious about itself as a play” (13). Berowne

<sup>141</sup> Nos referimos a la charada que montan los soldados para desenmascarar sus ambiciones y carácter traicionero, al vendarle los ojos y hablarle en un idioma inventado, en el cuarto acto de la obra.

<sup>142</sup> Además se encuentran, en el quinto acto, la máscara de los moscovitas, en que los caballeros pretenden engañar a las damas, siendo ellos los burlados, y la representación de los Nueve Paladines o “Nine Worthies” que harán el resto de los personajes para los cortesanos.

dota a la escena de referencias teatrales<sup>143</sup>, pero además es espectador de la serie de descubrimientos que se llevan a cabo<sup>144</sup>. Además de que la escena devela el verdadero sentir de los cortesanos, ¿vemos en ella un ensayo de cómo estos caballeros declamarían sus poemas a sus objetos de deseo si no hubieran jurado castidad en aras del estudio?

Planteado de otro modo, podemos considerar que los sonetos son significativos en las puestas en escena ideadas por los personajes vueltos directores de escena. Nos referimos a momentos en los que los personajes, al entrar en una crisis del drama, empiezan a comportarse como lo haría quien dirige una representación, instruyendo a quienes están a su alrededor en aras de sus propios cometidos. Helena en *All's Well*, por ejemplo, monta una estrategia pero también una escenificación para engañar a su suegra, a la corte y a su esposo Bertram, a fin de hacerse del anillo del conde de Rosellón y poder concebir un hijo suyo sin que él lo sepa. Para este fin empieza por redactar una carta, en forma de soneto, que envía a la condesa. Don Juan, en *El semejante a sí mismo*, concluye la instrucción de Leonardo en los detalles de su montaje para comprobar los afectos de doña Ana, enunciando el soneto dedicado a la amistad, motivación esencial para la actuación de su amigo Leonardo, aun a costa de su propio amor por Julia. Lucía, ayudante de los engaños escénicos de don Illán y de Blanca, cuestiona las ambiciones de Tristán y de su amo don Juan, en su soneto al final del acto segundo de *La prueba de las promesas*. A su modo, Leonor en *Mudarse por mejorarse* anuncia en su soneto cómo ha decidido convertirse en directora de su propia ventura, privándose de la gloria o, en otro sentido, Marcela monta el

---

<sup>143</sup> Carroll señala la metáfora teatral: —*All hid, all hid —and old infant play./ Like a demi-god here sit I in the sky/ And wretched fools' secrets heedfully o'er-eye*" (4.3.70-72). Aunque el editor nota que "play" significa juego, también refiere a Robert Weimann, autor de *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, quien considera que se hace alusión a las "mystery plays" o "misterios" o en los que un actor, que hacía de Dios, se sentaba en un lugar elevado del espacio de representación para juzgar desde esa altura a los otros actores (13, 17).

<sup>144</sup> Para Carroll, esta secuencia —*with its counterpointed levels of awareness... reproduces in structural terms the play's verbal effect of counterpointed levels of diction*" (13).

espectáculo de la venganza, por los celos que la consumen, mismo que justifica sonetizando su sentir.

En la trama de algunas de las obras que hemos explorado se escriben sonetos, pero también en ellas se sonetiza la trama. Como ha señalado John Barton, estos poemas pueden constituir una pequeña escena en sí mismos<sup>145</sup>. La forma poética comprime líneas del argumento, las reflexiona o las pone en crisis. Incluso, como hemos comentado, la supresión de los sonetos puede llegar a desestabilizar la manera en que progresa el drama en la percepción del público.

#### **IV.4 El soneto en el espacio y la materialidad del soneto**

El espacio escénico le da sitio al espacio del soneto cuando esta forma se integra en el texto dramático y es enunciada por un actor sobre la escena. Además, es sobre el espacio escénico que el soneto circula cuando se manifiesta como un objeto, en forma de papel o carta, que los personajes intercambian, manipulan o leen en voz alta durante la obra. Esta posibilidad es frecuente en las obras de Shakespeare que hemos comentado, no así en el teatro alarconiano en el que se emplea como soliloquio o monólogo y no como pieza de utilería. La escena puede darle especificidad teatral al sitio en que los personajes, con o sin conciencia de la forma, sonetizan, por ejemplo en términos de espacios públicos o privados.

---

<sup>145</sup> Las consideraciones que hace Barton se refieren a los sonetos shakespereanos editados por separado de su producción dramática, la colección de 154 poemas impresa en 1609. No obstante, consideramos que estas observaciones pueden hacerse extensivas a la forma poética en general y a su funcionamiento dramático en particular: “Sonnets... are compact and complete in themsevles and they can be treated as situations for which the only evidence is the sonnet itself. They are like little selfcontained scenes, fourteen lines long. Yet they have the same basic ingredients as all scenes or long speeches. A situation is reacted to, explored, and at the end in some way resolved” (103).

En términos del espacio ficticio que se presenta sobre la escena, hemos querido situar las ocasiones en las que se sonetiza en ámbitos privados para contrastar cuando el soneto se lleva a espacios públicos. La forma del soneto, originalmente intrasubjetiva y subsumida a los espacios íntimos, salta de sus circulaciones cortesanas, tanto en Inglaterra como en España, para terminar comunicándose masivamente cuando llega a la escena, pues siempre se comparte con el público. Además, en varias ocasiones la forma se exhibe abiertamente con otros personajes del mundo del drama, para las que quizá no está dirigida por parte de su autor o enunciador dramático.

En las obras de Shakespeare que hemos comentado cuando los personajes sonetizan con conciencia de la forma, o aluden a ésta, lo hacen en un espacio público. Las intimidades se exhiben con otros personajes, de manera deliberada o ajena a lo que sucede alrededor, en estos casos shakespearos. Sucede así en *Much Ado About Nothing*, comedia en que se hace referencia a la sonetización pública y conciente, deliberadamente amorosa y por escrito que resuelve el enredo entre Benedick y Beatrice. El Delfín, en *Henry V*, alardea ante otros caballeros, en el espacio del campamento, sobre el soneto que compuso a su caballo. Los espectadores de *All's Well* atestiguan cómo, aun en la confidencialidad entre el mayordomo y la condesa en la corte del Rosellón, el soneto epistolar de Helena, dirigido a su suegra, pasa primero por los ojos y la voz de Reinaldo, antes que su destinataria original. Una dinámica similar sucede en el desenmascaramiento de Parolles ante el campamento militar y Betram. Incluso cuando en los cortesanos de Navarra, en *Love's Labour's Lost* quieren protegerse en la densidad anónima del “knotted garden” o parque del rey, sus crímenes poéticos se vuelven públicos para el resto de su comunidad. En esta comedia, cuando los personajes sonetizan sin conciencia de la forma, también lo hacen en ámbitos públicos.

Los personajes shakesperanos tienden a sonetizar poco en espacios íntimos. Hemos observado esta posibilidad en los soliloquios asonetados de *Troilus and Cressida*, *All's Well That Ends Well*, así como en el fragmento de soneto que enuncia Beatrice al final de 3.1 en *Much Ado*. Son los personajes femeninos quienes sonetizan en la intimidad en el teatro de Shakespeare y, como notamos, siempre experimentando con la estructura de la forma poética y con la tradición. El soneto dialogado entre Romeo y Julieta se debate entre hombre y mujer, pero también entre el espacio íntimo en que los amantes se darán su primer beso y el espacio público del baile de máscaras en la casa de Capuleto, donde se da su primer encuentro.

El soneto en el teatro de Alarcón se manifiesta especialmente en el ámbito privado. Salvo en el caso de don Juan en *Las paredes oyen*, o el intercambio sonetístico entre Lucía y Tristán en *La prueba de las promesas*, los personajes alarconianos que sonetizan en escena lo hacen en soledad y en la intimidad. Nos parece que ello permite que el carácter de los personajes alarconianos se despliegue más nítidamente ante el público, por la conciencia que tiene la forma de la distancia entre acción y deseo, por sus exigencias argumentativas y por los momentos y espacios críticos en los que sonetizan sus personajes. Además, el *suspense* con que el novohispano usa la forma se refuerza porque sus personajes recurren al soneto en espacios en los que siempre podría llegar alguien más: el parque en *Los favores del mundo*, la calle en *El semejante a sí mismo*, la corte en *La amistad castigada* o incluso la sala de una casa como sucede en *Mudarse por mejorarse* o *El dueño de las estrellas*. Sin embargo, como veremos en el siguiente apartado, el dramaturgo y letrado mexicano se vale del cambio métrico, rítmico y ambiental que propicia la irrupción del soneto en el escenario para ayudar al cambio de espacios para la acción en su teatro.

Los papeles amorosos o las cartas en el teatro alarconiano, particularmente en los títulos que hemos comentado, no toman la forma de soneto. De las veinte comedias alarconianas las cartas se enuncian en nueve de ellas<sup>146</sup>. Tirso de Molina y Lope de Vega recurren al soneto epistolar en diversas comedias, por lo que la ausencia de este recurso en las comedias de Alarcón evidencia el uso discreto que hace el novohispano de esta forma poética. Sus personajes parecen abstenerse de aspiraciones sonetísticas. En los textos de las comedias que incluyen esta forma prácticamente no hay indicios que sugieran que alguno de ellos escriba sonetos. El que las cartas en el teatro de Ruiz de Alarcón estén escritas en prosa o con una métrica que aspira a la espontaneidad, el octosílabo<sup>147</sup>, nos indica que el soneto, en su teatro, es privilegio del ámbito oral, casi siempre introspectivo. Consideramos, por lo tanto, que su uso, aunque puede depender de una moda de su tiempo, también parece estar sujeto a un meditado cálculo dramático. Alarcón vincula al soneto con el desarrollo o la exposición del carácter de sus personajes, o con la acentuación del suspenso de un aspecto de la trama. El novohispano se abstiene de objetualizar el poema, pues no lo transforma en utilería necesaria para el progreso del drama.

En cambio, en las obras de Shakespeare el soneto, vuelto objeto escénico, aparece como poema manuscrito en *Love's Labour's Lost*, *Much Ado About Nothing* y *All's Well That Ends Well*, y en esta última obra también figura como carta. Estos papeles propician diversas clases de interacción entre los personajes. En las tres obras sirven como evidencia para desenmascarar a los personajes: el sentir amoroso del rey de Navarra y de sus

---

<sup>146</sup> Así lo estableció T. Earle Hamilton en su artículo "Spoken Letters in the Comedias of Alarcón, Tirso and Lope". Se trata de *La crueldad por el honor*, *El desdichado en fingir*, *Examen de maridos*, *La industria y la suerte*, *La manganilla de Melilla*, *La verdad sospechosa* y *Todo es ventura* así como dos de las comedias que hemos discutido: *Mudarse por mejorarse* (las cartas en prosa que intercambian Leonor y García, con el código que establecen con el abanico y el sombrero en el primer acto) y *Las paredes oyen* (carta de don Mendo a Lucrecia en décimas). Encontramos cartas sin enunciar, o que se leen en secreto o aparte, en la ya comentada *Las paredes oyen*, así como en *La cueva de Salamanca* y en *Los empeños de un engaño*.

<sup>147</sup> Hamilton contabiliza un 38.1% de cartas en prosa y un 61.9% de cartas en verso, esta se encuentran escritas en décimas, redondillas y romance (65) como hemos referido previamente.

caballeros, así como de Beatrice y Benedick se vuelve público cuando se exhiben sus sonetos en escena; el carácter traicionero de Parolles se comprueba ante Bertram cuando los soldados encuentran y leen en voz alta el soneto que aquél le había dirigido a Diana. Los sonetos se ocultan celosamente, se desdoblan, se arrugan, se arrebatan o se destruyen de acuerdo con las necesidades o deseos de los personajes.

La teatróloga inglesa Gay McAuley ha señalado diversas funciones que un objeto puede cumplir sobre la escena (170-172), algunas de las cuales observamos en las obras comentadas. En ciertas obras, considera McAuley, los objetos puede proporcionar a los actores “opportunities to devise the sort of expressive interactions between characters” (171). Esta interacción la observamos, por ejemplo en la escena de lectura de poemas en *Love’s Labour’s Lost* en la que el soneto, como papel, como objeto y como pieza de utilería permite el desarrollo de relaciones cómicas, particularmente entre el rey y Longaville, al principio de la secuencia, y entre Berowne y sus compañeros al final. Así sucede en el montaje dirigido por Dominic Dromgoole. El rey, para hacerle saber sus afectos a la princesa de Francia, decide dejar caer el poema (“I’ll drop the paper”); después de leer en voz alta su soneto termina colocándolo sobre el piso del escenario. La amplitud del foro isabelino reconstruido en el Shakespeare’s Globe pareciera enfatizar el soneto vuelto objeto, para los espectadores que experimentan el espectáculo desde las galerías (véanse figs. 4, 5).



Fig. 4. El rey de Navarra decide dejar su soneto en el suelo del bosque en un de *Love's Labour's Lost* montaje en el Shakespeare's Globe. Dir. Dominic Dromgoole. Con: Philip Cumbus, Trystan Gravelle, William Mannering. 2009. Opus Arte, 2010. DVD.

---



Fig. 5. Ferdinand, rey de Navarra, coloca su soneto sobre la escena en la escenificación de *Love's Labour's Lost* en el Shakespeare's Globe. Dir. Dominic Dromgoole. Con: Philip Cumbus, Trystan Gravelle, William Mannering. 2009. Opus Arte, 2010. DVD.

---

En este montaje en particular se decidió que el rey intentará llamar la atención de los espectadores hacia el soneto que ha dejado en el piso. Para enfatizar el poema vuelto objeto escénico ante el público, situado tanto en el patio como en los asientos, se vale de su gesto y aprovecha la línea “Sweet leaves, shade follie”. La sombra en esta locura, gracias al objeto sobre la escena y al gesto del actor, será la que revele y no la que encubra (véase fig. 6).



Fig. 6. Afectado de amor, el rey de Navarra pide a las sombras del follaje enfatizar, de algún modo, el soneto que ha dejado en el bosque en un montaje de *Love's Labour's Lost* en el Shakespeare's Globe. Dir. Dominic Dromgoole. Con: Philip Cumbus, Trystan Gravelle, William Mannering. 2009. Opus Arte, 2010. DVD.

En el primer capítulo señalamos algunas consideraciones que entienden al soneto como espacio, con límites definidos. El espacio del soneto, entonces, se subsume al espacio teatral del corral o la “ $\theta$ ” de madera isabelina y al espacio ficticio de los dramas que estos contienen. El teatro suele confrontar realidad e ilusión dentro de su propio ámbito, especialmente en la modernidad temprana en que la relación con el espectador no está mediada por una boca escena que enmarca la acción escénica. El soneto llega a esta

apertura teatral para entrar en contacto con una realidad social distinta a la de las cortes donde se originó. El espacio del público teatral da cabida por igual, a estudiantes y analfabetas; a quienes pueden pagar por ver el espectáculo sentados y a quienes pagan menos y lo ven de pie<sup>148</sup>. Poesía y drama coinciden en el mismo espacio, la escena, y comparecen con el público; pero también la forma poética elevada y cortesana en su origen se confronta con el entretenimiento popular en este primer momento del teatro comercial, en la modernidad temprana.

#### **IV.5 El soneto y el espectáculo: la imagen teatral**

¿El espectador percibe al soneto cuando la forma se dice en escena? ¿Cuando llega el momento de enunciarlo distingue que se trata de esta forma poética? En las dos dimensiones de una página manuscrita o impresa la distinción suele ser evidente. En las obras de Shakespeare, la alternancia entre prosa y verso blanco puede favorecer que el poema se distinga en el oído del público gracias a las fluctuaciones de la rima<sup>149</sup>. En el caso de Juan Ruiz de Alarcón la convivencia de los endecasílabos de la forma con los

---

<sup>148</sup> Al corral de comedias podía ingresarse pagando, al menos, la quinta parte del salario diario de un labrador, para pararse a ver la obra en el patio. Por un monto adicional podían sentarse en las bancas alineadas en los muros laterales. Las mujeres pagaban una quinta parte adicional para situarse en la cazuela. Los nobles y adinerados podían ver la representación desde aposentos con celosías por precios mucho más elevados. Para ingresar al corral se pagaba una tarifa para los actores, en la puerta, y otra para la hermandad o beneficiario del teatro al entrar al patio (McKendrick 183). Por su parte Andrew Gurr señala que para entrar al Globe podían pagarse entre uno y seis peniques, por seis se tenía acceso a una cámara de lujo. Seis peniques equivalían a la dieta diaria de un soldado en la época Tudor (12).

<sup>149</sup> Respecto a las circunstancias socioculturales de la Inglaterra incipientemente moderna que propiciaron el boom teatral en el que Shakespeare y sus contemporáneos desarrollaron su producción, Stephen Greenblatt observa: "In late-sixteenth-century London those circumstances included the phenomenal growth of the urban population, the emergence of the public theaters, and the existence of a competitive market for new plays. They included too an impressive, widespread growth in literacy; an educational system that trained its students to be highly sensitive to rhetorical effects; a social and political taste for elaborate display; a religious culture that compelled parishioners to listen to long, complex sermons; and a vibrant, restless intellectual culture" (199-200).

octosílabos de las redondillas, décimas o romances a su alrededor ofrece un contraste auditivo<sup>150</sup>. Hoy podríamos considerar que depende del director de escena dar algún énfasis a los sonetos o pasarlos por alto. Sin embargo, consideramos que además del sonido particular de esta forma, por sus rimas y sus acentos, el soneto también le da una cadencia particular al pensamiento, su estructura argumentativa puede sonar de manera distinta a la de las variantes métricas con las que convive. Aunque la forma pueda resultar imperceptible para algunos espectadores, puede tener distintos efectos en la relación imaginativa que el público establece con el espectáculo.

Conducir la imaginación de los espectadores es uno de los efectos que hemos observado en los sonetos y dramas discutidos en este trabajo. El teatro puede valerse de distintas convenciones para que el público interrumpa su continuidad imaginativa del espectáculo, para que excluya de ella ciertos aspectos o para invitarle a incluir, del mismo modo, otros que se omiten de la escenificación.<sup>151</sup> El soneto puede servir como un elemento de puntuación escénica, especialmente para espacios de representación como el corral español o la “*tablado*” de madera isabelina que carecen de los recursos convencionales a los que

<sup>150</sup> Margit Frenk ha destacado “que en el Siglo de Oro la gente parece haber ido a los corrales más para oír que para ver” (*Entre la voz* 72). Considera que el público del teatro español, “el siempre despreciado ‘vulgo’ que llenaba los corrales de comedias debía captar mucho más de lo que un Lope o un Tirso sospechaban” y que “tuo que haber estado en contacto desde tiempo atrás con obras literarias de diversos tipos... Oyéndolas recitar y leer en voz alta, o sea, a través del oído y gracias a una frecuente oralización de los textos escritos” (12). Incluso ha señalado las posibles exigencias escénicas de la polimetría del teatro español de la modernidad temprana que, a su juicio, “lo distingue del teatro contemporáneo en verso de otros países europeos”: “... cada forma métrica exige una recitación distinta y debe causar un efecto diferente (como las muchas maneras posibles de caminar por el espacio). Así, la polimetría del teatro de Calderón de la Barca, de Tirso de Molina de Ruiz de Alarcón y, sobre todo, de Lope de Vega constituye un reto especial para el director” (“Hábñez” 13).

<sup>151</sup> Seguimos, en parte, el criterio de Eli Rozik para definir ciertas funciones de las convenciones escénicas. Este investigador y profesor de la Universidad de Tel Aviv observa que durante circunstancias típicas una escenificación tiene el tiempo restringido (o por lo que él considera una limitación fisiológica del público para concentrarse por largos periodos y/o por el tiempo limitado que socialmente se le dedica a ver teatro). El teatro genera convenciones para enfrentar esta limitación que tipifica como: “(a) the exclusion of certain events from iconic description; and (b) the inclusion of these off-stage events or episodes in telescoped verbal guise within the sequence of an iconic description” (72). *Cfr.* Prólogo de *Henry V*, parlamento que en sí mismo constituye una convención incluyente, que despliega las limitaciones propias del “radio teatral” a la vez que exalta el compromiso imaginativo o contrato teatral que conviene que el público establezca con el espectáculo (Gurr *Henry V* 1.0.1-80).

ya está acostumbrado el espectador contemporáneo: telones que se cierran o abren, oscuros, seguidores de luz o movimientos tramoyísticos.

En este sentido, podemos señalar que los dos sonetos con los que concluye la segunda jornada de *La prueba de las promesas* tienen el efecto de un oscuro o el cierre de un telón. Este intercambio asonetado entre Lucía y Tristán remata ese segundo acto metateatral, interrumpe la continuidad del enredo en la imaginación del público y, deseablemente, despierta su atención para regresar a descubrir el desenlace, tanto del hechizo de don Illán y el romance de Tristán y Lucía como de la comedia. Podemos imaginar que en una representación de la comedia, en un corral español del siglo XVII, Lucía enuncia su soneto, permanece en escena para escuchar la réplica sonetística de Tristán y, tras el desencuentro por este diálogo, cada personaje sale por una puerta distinta. Al mutis de los criados le seguiría alguna de las piezas de teatro breve que integraban la fiesta barroca en la que se representaba la comedia<sup>152</sup>.

Incluso en una escenificación de nuestro tiempo, que goza de los recursos de la técnica teatral avanzada, los sonetos puntean la atención del público y su relación con el espectáculo. Sucedió así en la puesta en escena de *La prueba de las promesas*, promovida por la Compañía Nacional de Teatro y dirigida por Carlos Corona. La comedia está compuesta, lo hemos señalado, por tres actos; pues bien, en esta producción el primero y el segundo se escenifican de corrido; la obra sólo tiene un intermedio y este sucede, de acuerdo con las dinámicas y tensiones que hemos comentado previamente, entre el final sonetístico del acto segundo y el inicio del acto que en la edición de Alarcón se consigna

---

<sup>152</sup> Catalina Buezo sintetiza las referencias en Lope de Vega y Agustín de Rojas a esta estructura festiva de la representación: —. desde 1615 se inicia la representación en el corral de comedias con música de guitarra y canciones. Seguía a continuación la loa, destinada a captar la atención del público a fin de que la representación de la comedia pudiera dar comienzo. Entre la primera y segunda jornada de ésta se representaba un entremés, entre la segunda y la tercera un baile, y se concluía con un segundo baile o un segundo sainete al fin de la tercera jornada” (12).

como el tercero. El cambio rítmico de los sonetos está enmarcado y enfatizado por instrumentos musicales: una flauta acompaña el soneto de Lucía y una guitarra el de Tristán. Además la condensación que propicia la discusión con estas formas poéticas se corresponde con la ubicación de los actores en el espacio escénico, al centro del primer plano, y con un cambio de iluminación que enfatiza sus figuras. El clímax sonetístico le gana a la compañía el primer aplauso del público (véase fig. 7).



Fig. 7. Discusión sonetística entre Lucía y Tristán en el montaje de la Compañía Nacional de Teatro de *La prueba de las promesas*. Dir. Carlos Corona. Con: Héctor Holten, Yulleni Pérez Vertti. Sala Héctor Mendoza CNT. México, D.F. Abril 2012. Programa de mano par alas funciones en el Palacio de Bellas Artes, Agosto 2013.

---

El soneto epilodal de *Henry V* sirve como conclusión al drama histórico y a la vez como enlace con el episodio siguiente de la historia de Inglaterra, teatralizado por Shakespeare en las tres partes de *Henry VI*, escritas y escenificadas años antes. El efecto de conclusión y de enlace con un más allá del mundo que se ha desplegado en escena se percibe en las decisiones que han tomado algunos directores angloparlantes para montar este soneto. Aunque, en su edición para la serie *Shakespeare in Production*, Emma Smith da cuenta de escenificaciones de esta obra en la que el epílogo se ha suprimido también

refiere cómo ha funcionado este soneto en ciertas escenificaciones a partir de los años ochenta:

[Adrian] Noble's Chorus ended by blowing out the candles lit for the dead of Agincourt. Bogdanov left the speech uncut, but ended the play with the hieratic image of the wedding picture, and the National Anthem playing through loudspeakers, gradually drowned out by the noise of helicopters and machine guns, and the lights came down. Daniels had the cast standing on stage as the Chorus spoke, with the houselights gradually rising. (235)

En las versiones para cine y televisión encontramos que el soneto del Coro funciona justamente como telón (en la versión de Laurence Olivier) o acompañado de un oscuro final y de la imagen del rey muerto (en la versión dirigida por Michael Hayes para la serie *Shakespeare's Age of Kings* de la BBC) (véase figs. 8 y 9).



Fig.8. Leslie Banks como el coro que descorre el telón de la “inner stage” antes de enunciar su soneto, al final de la representación dentro de la película en *Henry V*. Dir. Laurence Olivier. Con: Laurence Olivier, Leslie Banks, Renée Asherson. 1944. The Criterion Collection, 2006. DVD.

---



Fig. 9 El coro dirige el soneto epilodal a la cámara en la versión televisiva *Shakespeare's an Age of Kings. Henry V.* Dir. Michael Hayes. Con: Robert Hardy, Judi Dench. 1960. BBC, 2009. DVD.

---

Apoyar la puntuación escénica en algunos cambios del lugar de la acción es una de las funciones más notorias del soneto en el teatro alarcóniano. Además de en *La prueba de las promesas*, en cuatro de las nueve obras que hemos comentado la enunciación de esta forma coincide con la transición entre escenas. Podemos imaginar que en el corral del siglo XVII, el contraste rítmico que el soneto brinda a la percepción del espectador puede contribuir –como la música entre secuencias en una representación contemporánea que –protege” los cambios escenográficos– a la mutación entre escenas en un dispositivo escénico que carecía de los cambios lumínicos a los que está acostumbrado el público de nuestro tiempo. Por ejemplo, la secuencia inicial de *Los favores del mundo*, que de acuerdo con Millares Carlo sucede en un –Hano al pie del parque de Madrid” (69), concluye con el primer soneto de Garcí-Ruiz. Al terminar el último endecasílabo la escena se transporta en el tiempo, pues se hace de noche, y en el espacio a la –ealle en la que vive Anarda” (92).

Cuando concluye el segundo soneto la escena muta de la habitación de don García a la sala en la casa de Anarda. La transición entre la casa de la amada y la casa del rival, al inicio de *Las paredes oyen*, se articula, también, con la enunciación del soneto de don Juan y el estrambote con que le responde su criado. En *Los favores del mundo*, *Las paredes oyen* y *Mudarse por mejorarse* hay escenas que se rematan con la intensidad conflictiva de un soneto que dan pie a un cambio de lugar de la acción. Por otra parte, como hemos señalado, en *El dueño de las estrellas* la secuencia climática se inaugura con esta forma poética.

Hemos hablado de los contrastes auditivos que ofrece esta forma poética a la continuidad del espectáculo, pero ¿puede el soneto proporcionar contrastes visuales? La respuesta empieza a configurarse al examinar una de las exploraciones más deliberadamente teatrales con la forma: cuando en *Romeo and Juliet* el poema se fragmenta entre dos voces y cuerpos para que los amantes se encuentren, dialoguen y se besen por medio de sus catorce versos. Mencionamos previamente cómo el baile en casa de los Capuleto, el mundo alrededor de los amantes, parece difuminarse por la intensificación de ritmos, rimas y argumentos del soneto. El público parece concentrar su atención únicamente en los dos protagonistas.

Por otra parte, tanto en la escenificación virtual e imaginativa del lector como en cualquier puesta en escena de la obra, se dota a la tradicional voz lírica del soneto con una voz de calidades específicas, con un cuerpo y una presencia con movimientos y un vestuario definidos, e incluso con objetos de utilería como las máscaras para el baile, si fuera el caso. La imagen se completa en tanto el destinatario tradicional del soneto, el escucha o interlocutor, también se corporiza y tiene la oportunidad de darle voz a su réplica al poema en un espacio concreto. El público percibe una imagen teatral en la que el

“proportioned mental space” del soneto, del que habla Alistair Fowler (en Spiller 2), transforma y enfatiza el espacio escénico de la obra.

La contribución del soneto a la imagen teatral se puede conceptualizar a partir de la noción de intermedialidad<sup>153</sup>. En el primer apartado de este trabajo recurrimos a la definición de “multimedialidad”, de acuerdo con Chiel Kattenbelt, para examinar la incorporación del soneto en el teatro. Este mismo autor recurre el concepto de “intermedialidad” “with respect to those co-relations between different media that result in a redefinition of the media that are influencing each other, which in turn leads to a refreshed perception” (25). A través de los sonetos que funcionan en escena, y en particular en el soneto dialogado de *Romeo and Juliet* percibimos cómo poesía y teatro –pues

---

<sup>153</sup> La intermedialidad es un concepto que, de acuerdo con diversos críticos, desafía los intentos de una definición simple. El concepto es, de acuerdo con Kattenbelt:

like the concepts of multi- or transmediality, used in different discourses. This is particularly pertinent because over many years the concept of intermediality has been so frequently used in different discourses and in different meanings that it is almost impossible to map out its semantic field or range. (25)

Para el teatrólogo neozelandés Christopher Balme, por otro lado, la intermedialidad puede entenderse como “1. a transposition of diegetic content from one medium to another” (7), trasposición que, por su parte, Kattenbelt describe como “transmedialidad”: “the change (transposition, translation etc) from one medium to another. This transfer may apply to the content (to what is represented, the story) or to the form (in formalistic terms we might say to the principles of construction, stylistic procedures and aesthetic conventions)” (23). Balme también ha observado que intermedialidad puede entenderse como “2. a particular form of intertextuality...as an extension of the term to the relation between media products” (7). Sin embargo, el problema de esta definición para Balme es que:

Since literary theory sees intertextuality to be a basic condition of text production (there are no texts that are not intertextual, although some may be more intertextual than others), the same generalization may be applied to intermediality. (7).

En consecuencia, se requiere una definición de intermedialidad más específica y trabajable, al menos para su aplicación en el ámbito del teatro.

Los intentos para delimitar y optimizar la definición de intermedialidad han sido diversos. Chiel Kattenbelt argumenta que: “As far as the concept is used as distinct from other concepts of mediality, it emphasizes, in particular, the aspect of mutual influence (interaction)” (25). Christopher B. Balme propone definirla como “the attempt to realize in one medium the aesthetic conventions and habits of seeing and hearing in another medium” (7). Freda Chapple se une a Chiel Kattenbelt para describir el proceso intermedial en el libro *Intermediality in Theatre and Performance*:

At the first level of interpretation, intermediality is located (1) in-between visual theatre, literary theatre and music theatre, each of which is itself intermedial; (2) in-between the mediality of the performers and the mediality of the art forms; (3) in-between the performers and receivers of the performance. (21)

Chapple y Kattenbelt concluyen que, “thus, intermediality is not reliant on technology but on the interaction between performance and perception” (21). Es este diálogo entre los patrones y las concepciones de la percepción el que nos interesa enfocar en este apartado.

consideramos la experiencia del público además de la del lector– se influyen y afectan mutuamente. Al vincularse, señala Kattenbelt:

the redefinition of media co-relationships and a refreshed perception resulting from the co-relationship of media means that previously existing medium specific conventions are changed, which allows for new dimensions of perception and experience to be explored. (25)

Para discutir la percepción del soneto en términos de imagen, para examinar el comportamiento intermedial de la forma poética en la escena, discutiremos tres transformaciones del drama en secuencias de imágenes en movimiento. Estudiaremos la transmedialidad del soneto dialogado de *Romeo and Juliet* pues nos permite revisar el funcionamiento escénico de la forma poética en un soporte material de relativa fácil consulta: el DVD. Proponemos un recorrido de la página a la pantalla y de la pantalla al escenario de un teatro: empezaremos por comentar una adaptación a la televisión de *Romeo and Juliet*, seguiremos con una transformación a musical vuelto película y concluiremos con la videograbación de una representación teatral en el Shakespeare's Globe.

El primer ejemplo es la adaptación de la tragedia que hizo la BBC para la televisión en 1978. Alvin Rakoff dirigió esta versión televisiva protagonizada por Patrick Ryecart y Rebecca Saire. En esta transformación para la pantalla chica los amantes enuncian las primeras doce líneas del soneto cuando se encuentran rodeados de los otros invitados al baile de máscaras que, como ellos, danzan (véase fig. 10).



Fig. 10. La escena del encuentro de *Romeo and Juliet*. *The Dramatic Works of William Shakespeare*. By William Shakespeare. Dir. Alvin Rakoff. Perf. Rebeca Saire, Patrick Ryecart. BBC-Time-Life Films, 1978. Ambrose DVD, c. 2004. DVD.

---

Al último verso del pareado, que conduce a que la pareja se bese, se le da voz detrás de una columna, aunque los amantes continúan parcialmente rodeados por los invitados (véase fig. 11).



Fig. 11. El preámbulo al primer beso en *Romeo and Juliet*. *The Dramatic Works of William Shakespeare*. By William Shakespeare. Dir. Alvin Rakoff. Perf. Rebeca Saire, Patrick Ryecart. BBC-Time-Life Films, 1978. Ambrose DVD, c. 2004. DVD.

---

A continuación, el primer cuarteto de un nuevo soneto, que inicia después del beso, se configura en ese mismo espacio hasta que es interrumpido por la Nodriz (fig. 12):



Fig. 12. La escena posterior al beso en *Romeo and Juliet. The Dramatic Works of William Shakespeare*. De William Shakespeare. Dir. Alvin Rakoff. Perf. Rebeca Saire, Patrick Ryecart. BBC-Time-Life Films, 1978. Ambrose DVD, c. 2004. DVD.

El mundo social está presente en este primer encuentro, escenificado de manera muy literal en esta versión televisiva, y los amantes no quedan del todo separados del resto de la compañía.

La adaptación cinematográfica del musical de Broadway *West Side Story*, ofrece una transformación ejemplar de este mismo momento. Un equipo conformado por el compositor Leonard Bernstein, el letrista Stephen Sondheim, el libretista Arthur Laurents y el director y coreógrafo Jerome Robbins, transformaron la tragedia de Romeo y Julieta en un musical que se desarrolla en el “upper west side” de Manhattan en la década de los cincuenta. Esta versión se estrenó en Broadway el 26 de septiembre de 1957. La acotación para el primer encuentro de Tony y María, la versión neoyorquina de los amantes de Verona establece lo siguiente:

The dance builds wilder and wilder, at the peak, everybody is dancing and shouting, –Go, Mambo!” It is at this moment that TONY and MARIA – at opposite sides of the hall – see each other. They have been cheering their respective friends, clapping in rhythm. Now, as they see each other, their voices die, their smiles fade, their hands slowly go to their sides. The lights fade on the others, who disappear into the haze of the background as a delicate cha-cha begins and TONY and MARIA slowly walk forward to meet each other. Slowly, as though in a dream, they drift into the steps of the dance, always looking at each other, completely lost in each other; unaware of anyone, any place, any time, anything but one another. (Laurents 291)

La acotación se conserva exactamente igual para la película, de acuerdo con el guión de Ernest Lehman que acompaña a la edición especial en DVD editada en 2003 (*West Side*).

La intensificación del soneto que brinda acceso a la intimidad del primer encuentro de los amantes, se presenta al espectador transmedial e intermedialmente, tanto en el montaje de Jerome Robbins de 1957 como la versión cinematográfica del musical de 1961, codirigida por Robbins y Robert Wise. María y Tony quedan separados del resto de la compañía en el –special and new tone” que Gibbons (118) percibe en el soneto dialogado de *Romeo and Juliet* (véase fig. 13).



Fig. 13. Los demás se difuminan en *West Side Story*. Guión de Ernest Lehman. Dir. Robert Wise y Jerome Robbins. Con: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris. 1961. Metro-Goldwyn-Mayer, 2003. DVD.

Después de quedar separados del mundo, gracias a los recursos teatrales y cinematográficos de luz y musicalización, Tony y María tienen la oportunidad de hablar el uno con el otro, como en *Romeo y Julieta*. En el libreto del musical y en el guión de la película, después de la acotación, sigue una conversación de diez parlamentos entre los dos. En este intercambio el motivo de la mano, presente en el soneto dialogado de la tragedia (Gibbons 118), se transforma:

MARIA. (*Interrupting*) My hands are cold. (*He takes them in his*) Yours, too. (*He moves her hands to his face*) So warm. (*She moves his hands to her face*)

TONY. Yours, too.

MARIA. But of course. They are the same. (Laurents 291)

La relación entre el peregrinaje, las manos y el beso que figura en los catorce versos que comparten en la obra shakespeariana aparece enfatizada en el libreto de la adaptación musical por medios textuales pero en la escenificación también se destaca gracias a los recursos lumínicos y coreográficos: los cuerpos, el movimiento y el espacio. Dos parejas que bailan al fondo enmarcan a los protagonistas, enfatizándolos en la composición (véase fig. 14).



Fig. 14. La escena del encuentro enmarcada por parejas que bailan en *West Side Story*. Guión de Ernest Lehman. Dir. Robert Wise and Jerome Robbins. Con: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris. 1961. Metro-Goldwyn-Mayer, 2003. DVD.

---

El final de esta secuencia de *West Side Story* no se consumará con un beso, pero las convenciones estéticas con que está representada la experiencia se originan en el soneto de Shakespeare: “For saints have hands that pilgrims' hands do touch,/ And palm to palm is holy palmers' kiss” (1.5.98-99). En este musical de Laurents, Bernstein y Sondheim, la percepción del carácter metafísico del encuentro se renueva por el texto: Tony debe decirle a María: “It's so much to believe...” (291), pero también mediante la composición y los recursos escénicos y cinematográficos que transforman la experiencia del soneto en la tragedia y le dan una nueva dimensión a la intimidad que construye.

Un montaje reciente de *Romeo and Juliet* en el Shakespeare's Globe nos permitirá explorar estas mismas dinámicas con mayor cercanía al texto y aparato escénico originales. La puesta en escena de Dominic Dromgoole fue videograbada en una función con público y se comercializa en formato DVD por el sello Opus Arte. Esta es una transformación en video de un montaje que, en general, pretende mantener un apego a los procedimientos escénicos de la modernidad temprana: carece de recursos lumínicos y de un marco al escenario o bocaescena, el espacio escénico se proyecta sobre el espacio de los espectadores, hay música en vivo y las transiciones entre secuencias se establecen en la atención del público por entradas y salidas de personajes o, como en este caso, apoyadas y acaso enmarcadas por la rima y la estructura argumentativa de la forma poética que nos ocupa. El soneto dialogado de los amantes viene después de las violencias declaradas por Teobaldo, primo de Julieta, en dos pareados que anticipan el primer derramamiento de sangre de la tragedia: junto con la de Mercucio, la suya. En la escenificación de Dromgoole se observa que estos cuatro versos rimados se dirigen directamente al público, desde el primer plano de la escena, mientras la fiesta sigue desarrollándose al fondo. Las rimas pareadas del encono dan paso a las rimas sonetísticas de la seducción, las cadencias de la carne que tiembla de rabia, son preámbulo a las cadencias del deseo sonetizado. En un plano intermedio entre los invitados y Teobaldo, Romeo atina a tomar la mano de Julieta, por primera vez, y al concluir la última rima del joven Capuleto conduce a la doncella al primer plano escénico que es donde tiene sitio el soneto dialogado (véase fig. 15).



Fig. 15. El preámbulo al soneto en un montaje de *Romeo and Juliet* en el Shakespeare's Globe. Dir. Dominic Dromgoole. Con: Adetomiwa Edun, Ellie Kendrick, Ukweli Roach. 2009. Opus Arte, 2009. DVD.

La convención espacial que hace posible este primer encuentro físico, mientras el joven que será asesinado por Romeo en el acto siguiente contrasta la dulzura con la amargura, se apoya en la musicalidad del baile de máscaras y también en la de las rimas de Teobaldo que hacen de preámbulo al soneto que comparten los enamorados. Como puede observarse en la imagen, las manos y los brazos de los invitados al baile de máscaras empiezan a activarse en una coreografía que, como en el caso de *West Side Story*, parece inspirarse en la imaginería de las manos que recorre el soneto dialogado.

El poema, entonces, se vuelve convención escénica y permite que la intimidad del encuentro de los fatídicos amantes sea llevada al punto más cercano al espectador, mientras el mundo del drama enmarca y enfatiza su primer beso. El énfasis sucede, en parte, por la sonoridad y estructura discursiva de la forma, en vez de por efecto de un seguidor o algún otro juego de luces. El soneto se vuelve acción dramática y engendra una serie de acciones y contactos físicos: Romeo y Julieta, a lo largo de los catorce versos, cruzan miradas, se tocan las manos, renuevan sus respiraciones y danzan, todo lo cual conduce a un beso. Las

rimas y la argumentación de la forma poética que comparten se explota en el montaje de Dromgoole para que ello suceda en presencia del mundo social, sin difuminarlo como harían los recursos lumínicos de nuestro tiempo o como se comentó en el caso de *West Side Story*, pero sí enviándolo al segundo plano escénico de manera espectacular. En la imagen vemos, además, al primo Capuleto destacar del resto de los invitados al fondo del primer beso de Romeo y Julieta (véase Fig. 16).



Fig. 16. El beso con el que concluye el soneto dialogado en un montaje del Shakespeare's Globe de *Romeo and Juliet*. Dir. Dominic Dromgoole. Con: Adetomiwa Edun, Ellie Kendrick, Ukweli Roach. 2009. Opus Arte, 2009. DVD.

En las transformaciones de *Romeo and Juliet* que hemos discutido el soneto se vuelve imagen teatral. Vemos cómo encarna esta forma poética que, de acuerdo con algunos criterios que hemos referido en el capítulo uno, nació como una experiencia originalmente circunscrita a la lectura o la declamación. El soneto del peregrino viaja de la página a la escena y de la escena a la pantalla. Las maneras textuales, teatrales y cinematográficas de dar a percibir un soneto se redefinen en estos cruces intermediales que yuxtaponen y experimentan maneras de desplegar el poema y volverlo una experiencia para una colectividad de espectadores.

## Conclusiones

Hemos explorado la presencia del soneto en la producción dramática de Juan Ruiz de Alarcón y de William Shakespeare, así como el funcionamiento escénico de esta forma poética en su teatro. Al utilizar ésta como reactivo ante diversos aspectos de la experiencia escénica –como la voz, el cuerpo, la acción, el espacio y la imagen teatral– encontramos que el poema se ajusta con eficacia y con dinamismo al teatro versificado de la modernidad temprana. Se sonetiza el desengaño, el desasosiego y la venganza así como el deseo apasionado, la resolución y la lucidez, sin embargo, estos cimientos temáticos para la edificación verbal de los catorce endecasílabos o pentámetros, con los que se yergue el soneto, se entraman con la emotividad, el suspenso o la comicidad de los mundos dramáticos en que se construyen. Desde luego que Alarcón y Shakespeare escriben sonetos para su teatro porque las costumbres literarias de su tiempo parecen exigirselos, pero también porque sus personajes y sus espectadores los necesitan. Los espectadores desean el contraste y la excitación imaginativa por la que aceptan pagar en esos primeros teatros comerciales, el soneto, como hemos planteado, contribuye a efectos y, en ocasiones, se vuelve fundamental para lograrlos. Si los personajes acceden a las demostraciones culturales que deben hacer sus autores, al mismo tiempo quedan dotados de un vehículo ejemplar para sus reflexiones, crisis y deseos, dado que en breve espacio expresan profundos rasgos de su carácter o de su visión del mundo que en otras estrofas o en verso blanco podrían tomar páginas y páginas. Como discutimos en esta tesis, la conciencia que tienen los personajes que sonetizan de la separación existente entre desear y actuar parece dotar a la forma de un funcionamiento naturalmente dramático.

Ante un recurso de la tradición hemos de notar, no obstante, cuán dignas de estudio resultan las licencias que estos poetas dramaturgos se toman en escena con la forma del

soneto y la manera en que éstas resignifican tanto al poema como a las obras en las que se incluye: corporeizando a la voz poética, así como a su potencial interlocutor o destinatario; fragmentando por medio del diálogo una forma que, a pesar de sus propias contradicciones, aspira a la unidad; paradiando, incluso, la tradición poética cortesana. El soneto permite, además, dilatar la acción e incluso la emoción de los personajes; espejea la estructura de la trama, intensifica el poder de la palabra y ofrece un contraste teatral y rítmico para el oyente.

El soneto se comporta musicalmente en el escenario. Como señalamos, ofrece un contraste auditivo al público, en distintos grados. Ya sea con el pentámetro yámbico rimado o en las diversidades acentuales del endecasílabo, su musicalidad dilata la acción dramática o llega a servir de grifo al torrente emocional de los personajes que lo emplean. Suponemos que el soneto suena de manera distinta a su entorno versificado en los dramas que nos ocupan, por su patrón de rima, sus cadencias y, especialmente, por su argumentación. En vez de apuntar una generalización, con base en los 26 ejemplos estudiados, preferimos abrir una pregunta: ¿si el metro, el esquema de rimas o el ordenamiento estrófico cambian, entonces la enunciación, la corporalidad, la situación espacial y el ritmo de los sucesos escénicos se alteran para corresponder con ese cambio? Será decisión del director y sus colaboradores, pero consideramos que la irrupción del soneto puede serles aprovechable si la atienden.

En otras ocasiones, como en un musical contemporáneo, los sonetos parecieran surgir para proteger un cambio escenográfico o de vestuario, a manera de un telón que se cierra con una canción por delante para no interrumpir la continuidad del espectáculo. Pensemos por ejemplo en el segundo soneto del coro en *Romeo and Juliet*, necesario para desarticular la mascarada, para que Romeo, Teobaldo y Mercucio ajusten sus reingresos a

la escena y para que dé tiempo a que Julieta se traslade al espacio que le servirá de balcón y, si fuera el caso, cambiarse de atuendo. Sin embargo, gracias a la condensación de la forma poética, como en los números famosos de un musical de nuestro tiempo, los sonetos también contribuyen al desarrollo de la trama o le ofrecen al público otro punto de vista del personaje que sonetiza.

Aunque el soneto puede eludir las reiteraciones propias de un *Leit motif*, distinguimos que hacia él gravitan temas fundamentales de los dramas que le acogen. Como un motivo literario, que manifiesta en algo concreto el tema de la obra, así el soneto apresa, como estableció Borges a quien ahora parafraseamos, –cuánto la obra encierra o abre el drama” de las obras estudiadas. Si empezamos por considerar la forma poética en relación con el título del drama notamos, por ejemplo, que las penas o pruebas de amor motivan tanto el soneto de Lucía en *La prueba de las promesas*, como los poemas de los caballeros en *Love’s Labour’s Lost*. Si seguimos con las dinámicas profundas de las obras distinguimos que se sonetizan privanza, fortuna y amor en *Los favores del mundo* y en otra manifestación en el soneto epistolar de *All’s Well that Ends Well*; el desengaño por don Juan en *Las paredes oyen*, por Tristán en *La prueba de las promesas* y por Berowne al final en *Love’s Labour’s Lost*; la mudanza y la simulación del deseo en *Mudarse por mejorarse*, *Much Ado About Nothing* o irónicamente en el soliloquio asonetado de *Troilus and Cressida*. En consonancia con la tradición sonetística original el avasallamiento del deseo amoroso, que es tema de *La amistad castigada*, *Love’s Labour’s Lost*, *El dueño de las estrellas* y *Romeo and Juliet*, toma forma de soneto, enunciado por la figura del monarca en las dos primeras obras y permeado de la inevitabilidad trágica en las dos que siguen. Para la tematología, campo de la literatura comparada, encontramos que el soneto se convierte en un recurso luminoso para el estudio de los contenidos de la obra dramática en que habita.

En términos de composición notemos que tanto el soneto como el drama se alimentan del conflicto. Las dos manifestaciones expresan y despliegan mundos, personajes o deseos encontrados unos con otros. Esta actividad paralela de estructuras análogas puede estudiarse a partir de la noción de puesta en abismo o también como un juego de “conflicto dentro del conflicto”, metadrama y metateatro. Por ello hemos sugerido que la estructura dramática influye en la composición conflictiva de sus sonetos. La fragmentación del soneto dialogado de *Romeo and Juliet* nos parece un eco del mundo dividido, desordenado y fragmentado en que ambos amantes coinciden; como a su vez la segmentación de espacios en conflicto en *Love's Labour's Lost* (corte-homosocial/parque-deseo heterosexual) se corresponde con el desencuentro entre el rey de Navarra y la princesa de Francia en el soneto dialogado que intentan compartir. El conflicto entre la obligación del privado y el deseo amoroso del que depende *Los favores del mundo*, se concentra en el segundo de los sonetos de Garcí-Ruiz. Las obligaciones de clase y rol familiar que se debaten con el deseo individual en el transcurso de *All's Well That Ends Well* se ponderan en la carta en forma de soneto que escribe Helena. Las ambiciones personales enfrentadas a la autenticidad, la puesta a prueba del sentir amoroso, así como el juego entre ser y simular que cimientan *La prueba de las promesas* explotan en los dos sonetos de sus graciosos.

William Shakespeare explora formalmente con la estructura del soneto cuando decide incorporarlo a su producción dramática. Nos parece que su experimentación estructural corresponde con su exploración de las posibilidades performativas del poema. Alude a su forma en términos de extensión y argumentación en los soliloquios asonetados de Helena y Crésida, si bien trastoca la alternancia de las siete rimas del soneto básico para construir una reflexión de siete pareados concatenados. Además de fragmentar el poema para propiciar su encuentro, también parece exaltar la consonancia entre Romeo y Julieta al

repetir la rima this/kiss en su soneto dialogado, haciendo que el poema tenga seis y no siete rimas como se acostumbra en la forma básica. Asimismo, Shakespeare alarga su duración a quince líneas o su extensión a hexámetros o doce sílabas en *Love's Labour's Lost*. En el teatro de Shakespeare el soneto se transforma tanto en el aspecto compositivo como en su potencial para interpelar o ser interpelado.

La estructura, interlocutores y emisores de los sonetos de la colección de 1609 y los de la producción dramática de Shakespeare son, necesariamente, distintos. En el teatro, al menos uno de los dos últimos elementos llega a cobrar presencia corpórea y vida escénica. Sin embargo, el funcionamiento de la forma en ambos ámbitos tiene similitudes esenciales. Nos parece que la fundamental, y que encontramos desde luego también en Alarcón, es el viaje del exterior, en donde nos encontramos los receptores o espectadores, al interior del emisor del soneto, del personaje que lo enuncia, de la circunstancia que lo propicia o incluso de la estructura dramática en la que se articula. Esa intensificación, mediante la economía de recursos que exige el soneto, revitaliza el ritmo escénico por contrastes elementales: de la prosa al verso, del verso blanco al verso rimado, del diálogo al monólogo, de la abundancia de personajes a la presencia de tan sólo uno, del pensamiento al carácter, del ámbito público al privado, de la reflexión a la acción. Si se ha cuestionado la deliberada experimentación formal de Shakespeare el sonetista y dramaturgo, lo que resulta evidente es que ejercita, en ambos quehaceres, modos para estimular la imaginación de los receptores de su obra y conducirla, ya sea desde la lectura íntima y privada o con los recursos de la experiencia colectiva que sólo se vive entre el público y la escena.

Juan Ruiz de Alarcón explora este recurso de un modo más discreto que sus contemporáneos, acaso con tanto cálculo como la forma misma contiene. La inconsciencia de la forma soneto en los personajes de Alarcón les permite cobrar conciencia de sí mismos

y en varias ocasiones decidir sus acciones en consecuencia. Consideramos que éste es un rasgo moderno de nuestro autor novohispano y su teatro. El soneto, lo señalamos previamente, nace de la pluma de un *notaro*, Giacomo da Lentino, el proceso argumentativo de la forma está ligado al ejercicio de la abogacía. ¿A qué obedece que un letrado, canonista y legalista, como el novohispano, acuda de manera tan reservada al soneto y sus recursos? Litiga dramáticamente con ellos cuando los incluye en su teatro y al hacerlo enfatiza el examen del carácter de sus personajes que la crítica le ha reconocido. Puede ser que la restricción de una forma preestablecida le resultaba menos deseable que la libertad que halló en otras estrofas, o quizá la estimaba especialmente por su contundencia y lógica, por ello decidió emplearla en momentos particularmente meditados en su dramaturgia.

En el teatro alarconiano el soneto amoroso, que permite una resolución al menos temporal a los males del deseo, se desestima a favor de aquél que se ocupa de la desesperanza, la ausencia o la pérdida de maneras irreconciliables. La conciliación amorosa que intentan alcanzar los enamorados cortesanos con sus poemas en *Love's Labour's Lost* contrasta con la pesimista querrela amorosa sonetizada por el rey Dionisio en *La amistad castigada*, con el desasosiego que don Juan comparte con su criado mediante el soneto de *Las paredes oyen* o con la demanda del desengaño que hace Tristán en *La prueba de las promesas*. Incluso la introspección pesimista y manipuladora a la vez que hace Helena con su carta sonetizada en *All's Well* pretende restaurar un orden; en *El dueño de las estrellas*, en cambio, Marcela enarbola en su soneto la destrucción de los demás como único camino para sosegar sus celos. La diosa Juno aparece en ambos pasajes. Helena alude a ella para dimensionar sus propios errores como esposa y persuadir; por su parte, Marcela la invoca como ejemplo a seguir en los yerros o delitos que pretende y con esa referencia divina los

justifica. Si hay conciliación en los sonetos alarconianos la encontramos únicamente en su primera aparición en *Los favores del mundo* o en el soneto dedicado a la amistad en *El semejante a sí mismo* que, por otra parte, vehicula los motivos de una manipulación en nombre de pactos y juramentos amistosos.

Inevitablemente, encontramos un desbalance entre las fuentes que nos permiten indagar el funcionamiento escénico del soneto en representaciones de Shakespeare y las que permitirían lo mismo en el caso de Ruiz de Alarcón. La articulación en fuentes críticas entre vida escénica y literatura dramática nos pareció más diversa para la obra shakespereana. Ello nos revela la necesidad de profundizar en la construcción de la historia escénica del teatro alarconiano, en nuestro país y en el ámbito mundial, de acuerdo con sus características intrínsecas. Nos parece que la activa exploración escénica de estos textos revela nuevas consideraciones respecto a su riqueza poética, dramática y cultural.

Es necesario que consideremos que el soneto puede pasar inadvertido para el público. Es posible que tanto el actor como el espectador desconozcan la forma o que las rimas, en cierto grado, les resulten imperceptibles. La dicción de los pasajes sonetizados puede resultar poco contrastada respecto al resto de la obra. Sin embargo, como hemos intentado desarrollar en este trabajo, los efectos globales de la forma poética al servicio del drama y la escena nos invitan a imaginar: ¿cómo funcionaría el momento sonetizado en otra forma de expresión? ¿cómo funcionaría la obra sin los sonetos? Un aria operística o el número cumbre o “showstopper” de un musical, pueden resultar desconocidos para un espectador primerizo pero, si el espectáculo lo propicia, pueden convertirse en momentos de especial significación en su experiencia integral de dichas manifestaciones escénicas. Este efecto puede ser análogo en el soneto. Contrastemos la noción de público con la de espectador. La primera suele homologar a los asistentes a una representación teatral, y por

ende sus respuestas; la segunda se refiere al individuo. Replanteemos el cuestionamiento de la recepción del soneto: entre el heterogéneo público que asiste a los teatros comerciales de Inglaterra y España, en la modernidad temprana, ¿cuántos espectadores distinguen la forma y cómo enriquece ese reconocimiento su experiencia de la obra? Para pensar en los espectadores que no distinguen la forma evoquemos, ahora, un cuadro impresionista: en apariencia y a la distancia percibimos modulaciones de luz y sombra en los ambientes, presencias y objetos. Al mirar el cuadro de cerca descubriríamos que el contraste de los claroscuros está compuesto de pinceladas meditadas de colores específicos que producen la impresión o el efecto global del cuadro. Ante propios y extraños, imaginamos al soneto en un texto dramático como una especificidad más que contribuye a cómo la obra genera su sentido en la experiencia teatral completa. Por otra parte nos parece que un director sensible a sus potencias y con confianza en sus poderes de condensación, puede explotar sus apariciones dramáticas en aras de novedosas e imaginativas decisiones escénicas para montar obras como las que los incluyen.

La poesía y el teatro se hermanaron desde su origen. Cuando notamos que la una nace del canto y el otro nace en el cuerpo y el espacio, percibimos la diversidad de impulsos para excitar la imaginación a los que puede servir el soneto en una obra dramática. Alarcón y Shakespeare decidieron cuándo usar sonetos y cómo. Se apropiaron de la tradición artística heredada y cumplieron con expectativas literarias de propios y extraños. Pero también se hicieron del ávido cristal del soneto para iluminar y magnificar la conciencia de sus personajes, tendiendo puentes con la de sus espectadores. Lo poético de su teatro se ha examinado en diversos y notables trabajos. En éste intentamos mostrar cómo, de manera vigorosa y original, Juan Ruiz de Alarcón y William Shakespeare con el soneto poetizaron los tablados de la modernidad temprana y dejaron desafíos teatrales para

que en nuestro “aquí y ahora” sigamos emprendiendo el vuelo, para hacer y deshacer un mundo con los lenguajes del teatro, con lo poético de la escena.

\*

A manera de colofón hemos querido presentar un experimento personal de sonetizar las conclusiones de esta tesis. Con el siguiente soneto buscamos habitar el espacio de esta forma con algunas reflexiones de la investigación. Dista de tener un afán poético. Esta exploración nos hizo evidente el desafío de estructurar, con ritmo y rima, un argumento. Comprobamos, además, que no todo soneto es poesía. Sin embargo, el espacio que estos catorce versos delimitan obliga a la comunicación sintética del pensamiento que nos ha ocupado en estas páginas. Si las fuerzas del drama generaron los sonetos que estudiamos, las preguntas de la tesis alientan estos endecasílabos, tallados con dureza:

Moderno encuentro de teatro y soneto

se presta al examen de usos del drama:

metateatro, voz, carácter o trama,

funciones del poema en un libreto.

De mano en mano viaja, vuelto objeto;

introspección de galán, criado o dama

¿en escena tan sólo se declama

o al cuerpo lo involucra por completo?

Al mundo de una obra lo condensa,

lírico espacio, breve y meditado,

que entre público y tablado resuena.

Poetas de imaginación intensa,

vuelven, lo que en las cortes fue inventado,

poética tramoya de la escena.

## Apéndice: traducciones de los sonetos de Shakespeare al español

### III.1 *Love's Labour's Lost* (*Afanes de amor en vano*)

BERÓN. Aprenda yo más bien que una mirada  
 disfruta al contemplar otra más bella  
 que la deslumbra y, en cuestión de nada,  
 se vuelve faro que ilumina a aquella.  
 El estudio semeja al sol glorioso  
 que al insolente no se muestra pleno;  
 muy poco aprende le necio puntilloso,  
 salvo la autoridad de un libro ajeno.  
 Quien a una luz del cielo pone nombre  
 desde la tierra llana, tanto admira  
 el fulgor de una estrella como el hombre  
 que con ojos abiertos nunca mira.  
 Saber de más no es más que saber nada:  
 ganarse fama que ha sido ganada . (Michel 227)

REY. Pues sí: nuestra corte recibe a menudo  
 a un refinado viajero español,  
 experto en las últimas modas del mundo  
 y en frases repreltas de ingenio y color:  
 le embriaga el sonido de su lengua vana  
 igual que si fuera música admirable.  
 Un hombre cumplido, el juez que señala  
 la línea entre buenos y malos modales.  
 Armado se llama, hijo del ingenio,  
 que dará intervalo a nuestras tareas  
 con cuentos pomposos de los caballeros  
 que en guerras vio muertos la España morena.  
 Si esto os complace, no sé, mis señores,  
 pero juro que me encantan sus ficciones,  
 y que lo hago uno de mis trovadores. (Michel 229)

NATANIEL (*Lee.*) –Si amar me hace perjuro, ¿haré de amor un voto?  
 Vana fe la que no se consagre a la belleza.  
 Aunque yo me traicione, de ti seré devoto.  
 Para mí, dura prueba; en ti, naturaleza.  
 El saber verdadero de tus ojos se advierte;  
 ahí habita el placer con que las artes sueñan.  
 Si aprender es mi meta, bastará conocerte.  
 Bien sabias son las voces que en loarte se empeñan,  
 como necia es el alma que no te ve extasiada  
 (por ello me distingue que así yo te contemple).  
 El trueno está en tu voz, y el fuego en tu mirada,

de un Júpiter sereno: su música y su temple.  
Perdón, divina musa, por mi equívoca lira,  
que con notas terrenas a tus cielos aspira.” (Michel 255)

REY (*Lee.*) —No besa el áureo sol con tal encanto  
el néctar de la rosa en la alborada,  
como de mis mejillas limpia el llanto  
el fresco resplandor de tu mirada;  
ni la luna de plata se refleja  
en el fondo translúcido del mar,  
como atraviesa el agua de mi queja  
la luz de tu sembalnte. Al llorar,  
en mis lágrimas viajas, y montada  
en mi pena celebras tu victoria.  
Mira mi faz, de lágrimas colmada  
Allí verás la estampa de tu gloria.  
Mas no adores tu imagen, pues querías  
Por espejo tener lágrimas mías.  
¡Reina sin par! Tal es tu perfección  
que no la abarca idea ni canción.” (Michel 257)

LONGAVILLE (*Lee.*) —¿No ha sido la elocuencia de tus ojos  
—ante la cual se postra el mundo entero—  
lo que hizo falsa a mi alma y sus antojos?  
Ten piedad de mi voto pasajero:  
Mi palabra fue apenas terrenal;  
a ti, diosa, jamás traicionaría.  
Aquella es polvo, tú eres celestial:  
con tu gracia mis deudas saldaría.  
Las promesas son aire, mero encanto;  
baja, pues, bello sol, a mi llanura  
y aborbe estos suspiros: que le quebranto  
se eleve de mi suelo hasta tu altura.  
Y si fallase... sabio es el que quiso  
convertir su fracaso en paraíso” (Michel 257-258)

ROSALINA. Ante mi silencio, el rey ha gemido.  
PRINCESA. Berón perjuraba que era cosa indigna.  
MARÍA. Dumaine, con su espada, está a mi servicio.  
—*Non point*”, yo le digo, y el siervo suspira.  
CATALINA. Por mí el corazón de Longaville pena.  
¿Y cómo me llama?  
PRINCESA. —*Ardores*”, supongo.  
CATALINA. Eso mismo dice.  
PRINCESA. Gozad la dolencia.  
ROSALINA. Mejores cabezas no usaron adornos.  
Sabed que del rey soy amor eterno.  
PRINCESA. Y el raudo Berón será siempre mío.

CATALINA. Longaville nació para ser mi siervo.  
 MARÍA. —Somos savia y árbol”, Dumaine eso dijo.  
 BOYET. Esuchadme, Alteza; oíd bellas damas.  
 Estos caballeros volverán, en nada,  
 con sus propias ropas, pues no han digerido  
 las humillaciones que ahora han sufrido. (Michel 277-278)

REY. Alteza, quisiera daros acomodo  
 en nuestro palacio. Aceptad mi oferta.  
 PRINCESA. Yo me quedo aquí; quedaos vuestros votos:  
 no place un perjuo ni a Dios ni a princesa.  
 REY. ¿Lo que provocasteis censuráis, mi dama?  
 Los rompo en virtud de esos ojos bellos.  
 PRINCESA. Y a esa virtud vicio hay que llamarla:  
 no es virtud si os hace romper juramentos.  
 Por mi honra de virgen, todavía tan pura  
 como una azucena, Majestad, declaro  
 que podría sufrir horribles torturas  
 antes que ser huésped en vuestro palacio:  
 odio ser la causa de que ahora se violen  
 promesas sagradas y afanes tan nobles. (Michel 280)

BEROWNE. ... En ricos discursos no he de confiar,  
 ni en el cadencioso lenguaje de un párvulo,  
 ni vendré a mi nada con torpe antifaz,  
 ni, cual bardo ciego, a cortejar con cantos.  
 Al tafetán denso de versos pulidos,  
 hipérboles gruesas, metáforas vanas  
 y figuras crespas —moscas del estío  
 que me invade todo y en mí siembran larvas—  
 yo renuncio ahora. Por mi blanco guante  
 (Dios dirá si es blanca la mano que esconde),  
 mi amor hilaré, de hoy en adelante,  
 con delgados síes y modestos noes.  
 Y para empezar —¡Dios sea mi testigo!—:  
 os amo sin mengua, sin grietas, sin vicios. (Michel 281)

### **III.2 *Romeo and Juliet (Romeo y Julieta)***

CORO. Entre dos casas por dignidad iguales  
 En la hermosa Verona, donde la acción ocurre,  
 Una vieja querella rompe en tumulto nuevo  
 Y la sangre civil mancha manos civiles.  
 Fatalmente engendrado de ambos enemigos  
 Fue un par de amantes bajo estrellas opuestas;  
 La caída de su infortunio lastimoso

Entierra, al morir ellos, la lucha de los padres.  
Amor de tránsito terrible marcado por la muerte,  
Con la continuación de aquel furor paterno  
Que, sin los hijos muertos, nada apaciguaría,  
Ahora por dos horas ocupa nuestra escena;  
Y si oído nos dais con atención paciente,  
Lo que defecto sea, luego el esfuerzo enmiende. (Cernuda 831)

ROMEO. Si profanase con mi indigna mano  
Tan santo altar, mi penitencia dulce quiero:  
Romeros pudorosos, prontos están mis labios  
Para el contacto duro borrar con blando beso.

JULIETA. Romero, hacéis a vuestra mano injusticia no poca,  
Cuando tan propia devoción así ha mostrado;  
Manos tienen los santos que los romeros tocan  
Y va de palma a palma, para el palmero, el beso santo.

ROMEO. ¿Ambos no tienen labios, el santo y el palmero?

JULIETA. Esos labios, romero, los usan sólo en la plegaria.

ROMEO. Santa querida, hagan los labios lo que fue de las manos privilegio,  
Y pues rezan, otorga tú, no se vuelva mi fe desesperanza.

JULIETA. No se conmueve el santo, aunque otorgue por el mismo rezo.

ROMEO. Entonces no te muevas mientras el mío surte efecto. (Cernuda 873-874).

### **III.3 *Much Ado About Nothing (Mucho ruido por nada)***

BEATRIZ. ¿Arden mis oídos? Mas, ¿cómo es posible?

¿Por desdén y orgullo tanto me condenan?

Adiós, menosprecio y orgullo de virgen,  
pues a vuestra espalda la gloria no alienta.

Ama, Benedicto, que yo he de premiarte:  
mi pecho bravío se amansa en tu mano.

Si me amas, mi ternura va a incitarte  
a unir nuestro amor en lazo sagrado.

Otros dicen que mereces mucho; yo  
lo creo sin dudarle y más que por rumor. (Pujante 547)

### **III.4 *Henry V (Enrique V)***

CORO. Hasta aquí nuestro autor, respetuoso,  
con pluma humilde ha cantado la historia;  
en un pequeño espacio ha puesto grandes hombres  
mutilando con saltos el curso de su gloria.  
Pero esta estrella de Inglaterra duró poco,  
aunque vivió estos pocos años con grandeza;

conquistó con su espada, el gran jardín del mundo  
 y a su hijo dejó toda esa gran riqueza.  
 Enrique Sexto fue coronado, en la cuna,  
 rey de Inglaterra y Francia, y una guerra,  
 causada por los muchos que rigieron el estado  
 hizo que Francia se perdiera y sangrara Inglaterra,  
 hechos que ya representamos con frecuencia  
 Dadnos ahora, en su honor, vuestra benevolencia. (Oliva 826)

### **III.5 *Troilus and Cressida (Torilo y Crésida)***

CRÉSIDA. Palabras, votos, penas, lágrimas, amor hecho  
 De sacrificio, me ofrece en nombre ajeno;  
 Aunque mil veces más veo yo en Troilo  
 De cuanto muestra Pándaro en su espejo elogioso.  
 Mas no me rindo. Es la mujer, si cortejada un ángel;  
 Que lo ganado acaba, y el alma sólo goza en afanarse.  
 La amada nada sabe si acaso ignora esto:  
 De aquello no ganado se sobreestima el mérito;  
 Ni existe la mujer que alguna vez creyera  
 Más dulce amor logrado que deseo cuando ruega.  
 Esta máxima del amor, por tanto, enseñó:  
 Consecución es orden; lo no ganado, ruego.  
 Así, aunque el corazón amor firme contiene,  
 Ni un asomo de él debe en mis ojos verse. (Cernuda 624)

### **III.6 *All's Well That Ends Well (Todo bien si acaba bien)***

HELENA. Suelen los remedios que al cielo adscribimos  
 estar en nosotros. El cielo fatídico  
 nos da campo libre, y solo entorpece  
 nuestros lentos planes si estamos inertes.  
 ¿Qué poder eleva mi amorde este modo  
 que me hace ver bien sin saciar mis ojos?  
 A rangos dispares une la natura:  
 se besan cual siendo de la misma cuna.  
 Un afán insólito será una quimera  
 para quien, usando su razón, no crea  
 posible lo que fue. ¿Qué mujer de mérito  
 no alcanzó su amor poniendo su empeño?  
 La dolencia del rey... Aunque le plan me engañe,  
 mi intención es firme y no va a abandonarme. (Pujante 834)

[MAYORDOMO]. (*Lee la carta*) —A Santiago me voy de peregrina.  
El ambicioso amor me ha herido tanto  
que, lento, el pie descalzo se encamina  
a enmendar el error con voto santo.  
Escribidle, y que vuelva de la guerra  
vuestra hijo, mi amado y mi señor,  
y sea bendito en paza, que en otra tierra  
rogaré yo por él con gran fervor.  
Pedidle me perdone sus fatigas.  
Juno cruel, le he llevado a abandonar  
la corte por las tropas enemigas,  
donde acosan la muerte y el azar.  
No soy para él, ni él para la muerte;  
a ella me entrego porque él se liberte.” (Pujante 867)

INTÉRPRETE. [*Lee.*] —Diana, el conde es un bobo y está lleno de oro...”  
PAROLES. Señor, no es esa la carta del duque. Es un aviso a una doncella decente de  
Florencia, una tal Diana, para que se guarde de los encantos del Conde del Rosellón,  
un muchacho vano y necio, y aun así muy rijoso. Os lo ruego, guardadla en su sitio.  
INTÉRPRETE. Pero antes la leeré, con vuestro permiso.  
PAROLES. Os aseguro que haí la intención era por el bien de la muchacha, pues sabía  
que el conde es un joven lascivo y peligroso, una ballena para la virginidad, que  
devora todos los pececillos que se encuentra.  
BELTRÁN. [*aparte*] ¡Maldito granuja de dos caras!  
PRIMER SOLDADO. [*Lee.*] —Si él jura, le pides dinero y lo tomas:  
si pone algo en cuenta, no paga la cuenta.  
Trato previo es trato bueno; así lo bordas.  
Cobra antes, que él no paga lo que deja  
y di que un soldado te ha contado esto:  
líate con hombres; con niños, ni un beso.  
No dudes que el conde es bobo que paga  
por adelantado, y nunca lo que carga.  
Tuyo, como te juró al oído,

Paroles”. (Pujante 883)

## Bibliografía

- Alatorre, Antonio. *Fiori di sonetti. Flores de sonetos*. México: Paréntesis, 2001. Impreso
- All's Well that Ends Well*. De William Shakespeare. Dir. Wilford Leach. Con Pamela Reed, Mark-Linn Baker, Elizabeth Wilson, Larry Pine. New York Shakespeare Festival. Delacorte Theatre, Central Park, New York. 28 julio 1978. Videotape Archivo TOFT-NYPL-LPA.
- Aristóteles. *Poética*. Traducción y notas de Eilhard Schlesinger. Nota preliminar de José María Estrada. Buenos Aires: Losada, 2003. Impreso.
- Azar, Héctor, ed. *Mudarse por mejorarse, El examen de maridos, El Anticristo*. De Juan Ruiz de Alarcón. México: SEP-UNAM, 1981. Impreso. Clásicos Americanos 2.
- Azorín. *Españoles en París*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1944. Impreso.
- Balme, Christopher B. "Intermediality: Rethinking the Relationship between theatre and Other Media". *Theaterwelten* 1 (2004): 1-18. Web. 4 de junio de 2010.
- Barton, John. *Playing Shakespeare*. Prólogo de Trevor Nunn. Londres: Methuen Drama-Channel Four Television Company Limited, 1984. Impreso.
- Berry, Cicely. *The Actor and the Text*. Nueva York: Applause, 1992. Impreso.
- Berry, Cicely. *Text in Action*. Londres: Virgin Publishing Ltd, 2001. Impreso.
- Bestani, María Eugenia. "Comedias sombrías y dramas romanescos". *Obras completas*. De William Shakespeare Ed. Pablo Ingberg. Introd. Pedro Henríquez Ureña, María Eugenia Bestani, Alejandro Bekes. Vol. III. Comedias sombrías. Dramas romanescos. Poemas. Buenos Aires: Losada, 2008. 27-35. Impreso.
- Bevington, David ed. *Troilus and Cressida*. De William Shakespeare. Surrey: Thomson, 1998. Impreso. The Arden Shakespeare, Third Series.

- Booth, Stephen ed. *Shakespeare's Sonnets*. New Haven: Yale University Press, 1977. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Ed. Carlos V. Frías, supervisión J.L. Borges. Vol. II. 1952-1972. Barcelona: Emecé Editores, 1996. Impreso.
- Bruerton, Courtney. "The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro". *Hispanic Review*. Vol. 12, núm. 2 (Abril 1944): 89-151. *JSTOR*. Web. 27 de noviembre de 2011.
- Buezo, Catalina. *Teatro breve de los Siglos de Oro: antología*. Madrid: Castalia, 1992. Impreso. Castalia didáctica 31
- Burucúa, José Emilio. *Corderos y elefantes: la sacralidad y la risa en la modernidad clásica (siglos XV-XVII)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2001. Impreso.
- Carlson, Marvin. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell UP, 1989. Impreso.
- Carroll, William C., ed. *Love's Labour's Lost*. De William Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 2009. Impreso. The New Cambridge Shakespeare.
- Castellanos, Rosario, ed. *Juan Ruiz de Alarcón. Teatro II: Las paredes oyen, El tejedor de Segovia, Mudarse por mejorarse*. México: Editorial Esfinge, 1992. Impreso. Biblioteca selecta Esfinge 3.
- Cernuda, Luis trad. *Troilo y Crésida*. De William Shakespeare. *Poesía Completa*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral Editores, 1974. 591-808. Impreso.
- Cernuda, Luis trad. Primer acto de *Romeo y Julieta*. De William Shakespeare. *Poesía Completa*. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral Editores, 1974. 831-878. Impreso.

- Chanfalla. “La prueba de las promesas. Un gran acierto del Teatro Universitario”. *Cine mundial*. 29 de junio de 1953. 12. Impreso.
- Cheney, Patrick. “Shakespeare’s Literary Career and Narrative Poetry”. *Early Modern English Poetry. A Critical Companion*. Ed. Patrick Cheney, Andrew Hadfield y Garret A. Sullivan Jr. New York: Oxford University Press, 2007. Impreso.
- Claydon, Ellen. *Juan Ruiz de Alarcón, Baroque Dramatist*. Madrid: Castalia; University of North Carolina, 1970. Impreso.
- Cohen, Walter, ed. “Love’s Labour’s Lost”. De William Shakespeare. *The Norton Shakespeare*. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, et al. eds. 2<sup>nd</sup> ed. New York, London: W.W. Norton & Company, 2008. 767-836. Impreso.
- Cousins, A.D. y Peter Howarth. Introduction. *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Cambridge: Cambridge UP, 2011. 1-5. Impreso.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín de Riquer de la Real Academia Española. Barcelona: Alta Fulla, 1998. Impreso. Ad litteram 3.
- Cox, John F., ed. *Much Ado About Nothing*. De William Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 1997. Impreso. Shakespeare in Production.
- Craik, T.W. ed. *King Henry V*. De William Shakespeare. London: Thomson, 1995. Impreso. The Arden Shakespeare, Third Series.
- Cull, John T. “Ecos emblemáticos en la obra de Ruiz de Alarcón” en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Ed. Herón Pérez Martínez, Bárbara Skinfill. Michoacán: El Colegio de Michoacán, CONACYT, 2002. 47-55. Impreso.
- Davis, B. ed. *Hamlet*. De William Shakespeare. London: Collins Publishers, 1973. Impreso. The Alexander Shakespeare.

- Dawson, Anthony B., ed. *Troilus and Cressida*. De William Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Impreso. The New Cambridge Shakespeare.
- Delano, Lucile, K. –The Sonnet in the Golden Age Drama of Spain”. *Hispania*, Vol. 11, No. 1 (Febrero, 1928): 25-28. *JSTOR*. Web. 5 de junio de 2010.
- Delano, Lucile, K. –The Gracioso Continues to Ridicule the Sonnet”. *Hispania*, Vol. 18, No. 4 (Diciembre, 1935): 383-400. *JSTOR*. Web. 5 de junio de 2010.
- Dodsley, Robert ed. *A Select Collection of Old English Plays*. Vol VII. 1876. (20 de noviembre 2003). *The Project Gutenberg*. Web. 18 de diciembre de 2011.
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. 2ª ed. Madrid: Síntesis, 2000. Impreso.
- Duncan-Jones, Katherine, ed. *Shakespeare's Sonnets*. Revised edition. Londres: Arden-Methuen, 2010. Impreso. The Arden Shakespeare, Third Series.
- Dubrow, Heather. –The sonnet and the lyric mode”. *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Ed. A.D. Cousins y Peter Howarth Cambridge: Cambridge UP, 2011. 25-45. Impreso.
- Edmondson, Paul y Stanley Wells. *Shakespeare's Sonnets*. Oxford: Oxford UP, 2004. Web. Oxford Shakespeare Topics. Archivo Kindle.
- Edson, Margaret. *W;t: A Play*. London: Faber and Faber, 1999.
- Elam, Keir, ed. *Twelfth Night, or What You Will*. De William Shakespeare. London: Arden-Cengage Learning, 2008. Impreso. The Arden Shakespeare, Third Series.
- Esteban, José, ed. *Un soneto me manda hacer Violante. Sonetos del soneto. Antología*. Madrid: Visor Libros, 2000. Impreso.
- Fernández, Sergio. *La copa derramada alrededor de los sonetos de amor y de discreción de Sor Juana Ines de la Cruz*. México: UNAM; 1986. Impreso.

- Fernández, Sergio. –Don Floripando Talludo, Príncipe de la chunga –Un retrato de Juan Ruiz de Alarcón–”. *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. Dir. Sergio Fernández. México: UNAM, 1998. 39-48. Impreso.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis. *D[on] Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Extracto con nuevos documentos*. México: Gobierno del Estado de Guerrero, 1988. Impreso.
- Fraser, Russell, ed. *All's Well That Ends Well*. De William Shakespeare. Updated ed. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Impreso. The New Cambridge Shakespeare.
- Frenk, Margit, ed. *Comedias: Mudarse por mejorarse, La crueldad por el honor, Examen de maridos, El tejedor de Segovia, La verdad sospechosa*. De Juan Ruiz de Alarcón. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982. Impreso.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Frenk, Margit. –Háñez y el teatro del Siglo de Oro”. *Paso de Gato*. Año 6, Núm. 33, (Abril/Mayo/Junio 2008): 13. Impreso.
- Fuller, John. *The Sonnet*. London: Methuen & Co. Ltd, 1972. Impreso. Critical Idiom Ser. 26.
- García González, Ramón ed. *Sonetos en comedias, autos y entremeses*. De Lope de Vega. (2003). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 20 de junio de 2009.
- García Santo-Tomás, Enrique ed. *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 2006. Impreso.
- Giavarini, Laurence y Ève-Marie Rollinat-Levasseur eds. *Phèdre*. De Racine. Paris: Larousse-VUEF, 2002. Impreso.
- Gibbons, Brian, ed. *Romeo and Juliet*. London: Thomson, 1980. Impreso. The Arden Shakespeare, Second Series.

- Greenblatt, Stephen. *Will in the World, How Shakespeare Became Shakespeare*. New York: W.W. Norton & Company, 2005. Impreso.
- Gurr, Andrew, ed. *King Henry V*. De William Shakespeare. Updated ed. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Impreso. The New Cambridge Shakespeare.
- Gurr, Andrew. *The Shakesperean Stage. 1574-1642*. 3a ed. Cambridge: Cambridge UP, 1997. Impreso.
- Hamilton, T. Earle. –Spoken Letters in the Comedias of Alarcón, Tirso, and Lope.” *PMLA*, Vol. 62, No. 1 (Marzo, 1947): 62-75. *JSTOR*. Web. 5 de junio de 2010.
- Henderson, Diana E. –The sonnet, subjectivity and gender”. *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Ed. A.D. Cousins y Peter Howarth Cambridge: Cambridge UP, 2011. 46-65. Impreso.
- Henry V*. De William Shakespeare. Dir. Laurence Olivier. Con: Laurence Olivier, Leslie Banks. 1944. The Criterion Collection, 2006. DVD.
- Hirsch, Edward y Eavan Boland. *The Making of a Sonnet. A Norton Anthology*. New York: W.W. Norton & Company, 2008. Impreso.
- Hodgdon, Barbara y W.B. Worthen, ed. *A Companion to Shakespeare and Performance*. Chichester, West Sussex-Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2005. Impreso.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1986. Web.
- Hunter, G.K. ed. *All's Well that Ends Well*. 1959. London: Arden-Cengage Learning, 2007. Impreso. The Arden Shakespeare, Second Series.
- Instituto Nacional de Bellas Artes. *El teatro en México. BIANUARIO 1994-1995*. Investigación, coord. y realización general Francisca Miranda Silva y Arturo Díaz Sandoval. México: INBA/CITRU, 1996. Impreso.

- Jammes, Robert. ed. *Las firmezas de Isabela*. Luis de Góngora. Madrid: Castalia, 1984. Impreso. Clásicos Castalia 137.
- Josa, Lola. *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón*. Kassel: Reichenberger, 2002. Impreso.
- Jouanny, Robert, ed. *Œuvres complètes*. De Molière. 2 vols. Paris: Garnier Frères, 1962. Impreso.
- Kallendorf, Hilaire. *Conscience on Stage. The Comedia as Casuistry in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. Impreso.
- Kattenbelt, Chiel. "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships." *Cultura, lenguaje y representación*. 6 (2008): 19-29. Web. 4 Junio 2010.
- King, Willard F. *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*. Trad. de Antonio Alatorre. México: El Colegio de México, 1989. Impreso.
- Kossoff, A. David. *El perro del hortelano. El castigo sin venganza*. Madrid: Castalia, 1970. Impreso. Clásicos Castalia 25.
- Landa, Josu. "Juan Ruiz de Alarcón. Examen (parcial) de retórica". *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. Dir. Sergio Fernández. México: UNAM, 1998. 81-95. Impreso.
- Langer, Susan K. *Feeling and Form. A Theory of Art, Developend from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons-Allyn and Bacon, 1953. Impreso.
- Laurents, Arthur. *West Side Story*. Música de Leonard Bernstein. Letras de Stephen Sondheim. Basado en una idea de Jerome Robbins. *Ten Great Musicals of the American Theatre*. Ed. Stanley Richards. Pennsylvania: Randor-Chilton Book Company, 1973. 279-329. Impreso.

- Lloyd Webber, Andrew, compositor, Tim Rice, letrista. *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*. New Broadway Cast. Polydor, 1993. CD
- Loehlin, James N. ed. *Romeo and Juliet*. De William Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Impreso. Shakespeare in Production.
- Lope*. Dir. Andrucha Waddington. Con: Alberto Ammann, Leonor Watling, Pilar López de Ayala. Hispano Forum-Antena 3 Films. 2010. DVD.
- Love's Labour's Lost*. De William Shakespeare. Dir. Dominic Dromgoole. Con: Philip Cumbus, Trystan Gravelle. Shakespeare's Globe. 2009. Opus Arte, 2010. DVD
- Maldonado Macías, Humberto, ed. *La teatralidad criolla del siglo XVII*. México: CONACULTA, 1992. Impreso. Teatro mexicano. Historia y dramaturgia VIII.
- Maria y Campos, Armando de. *Veintiún años de crónica teatral en México*. Comp. Beatriz San Martín Vda. de De Maria y Campos. Ed., Martha Julia Toriz. Vol. I, segunda parte. México: INBA-CITRU-IPN, 1999. Impreso.
- Marín, Juan María, ed. *Fuenteovejuna*. De Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso. Mil Letras
- McAuley, Gay. *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000. Impreso.
- McDonald, Russ. *The Bedford Companion to Shakespeare*. 2a ed. Boston: Bedford-St. Martin's, 2001. Impreso.
- McKendrick, Merveena. *Theatre in Spain. 1490-1700*. Cambridge: Cambridge UP, 1992. Impreso.
- Méndez Plancarte, Alfonso ed. *Obras completas*. Sor Juana Inés de la Cruz. 4 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. Vol. III. Impreso.

- Méndez Plancarte, Alfonso ed. *Poetas novohispanos*. 2 vols. 3ª ed. México: UNAM, 2008.  
Vol. I. Impreso. Biblioteca del Estudiante Universitario 33.
- Michel, Alfredo. —“an egg full of meat”: El [anti]petrarquismo en William Shakespeare”.  
*Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*. Ed. Mariapia Lamberti. México:  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006. Impreso.
- Michel Modenessi, Alfredo, trad. *Afanes de amor en vano*. De William Shakespeare.  
*Comedias y tragicomedias*. Ed. Ángel-Luis Pujante. Teatro completo II. Barcelona:  
Espasa Libros, 2012. 219-297. Impreso.
- Millares Carlo, Agustín ed. *Obras completas*. De Juan Ruiz de Alarcón. Introducción de  
Alfonso Reyes. 3 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. Impreso.
- Modern Language Association of America. *MLA Handbook for Writers of Research  
Papers*. 7<sup>th</sup> ed. New York: MLA, 2009. Impreso.
- Mowat, Barbara A., ed. *All's Well that Ends Well*. New York: Washington Square Press,  
2001. Impreso. The New Folger Library Shakespeare
- Mowat, Barbara y Paul Werstine, ed. *The History of Henry IV Part I*. Nueva York:  
Washington Square Press, 1994. Impreso. The Folger Shakespeare Library.
- Muir, Kenneth, ed. *Troilus and Cressida*. De William Shakespeare. Oxford: Oxford  
University Press, 1982. Impreso. The Oxford Shakespeare.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*.  
Prólogo de Antonio Saborit. Vol. I. México: CONACULTA, 1996. Impreso.
- Novo, Salvador. —“Nota preliminar”. *Mil y un sonetos mexicanos del siglo XVI al XX*. 8ª ed.  
México: Porrúa, 2003. Impreso. Sepan cuantos 18.
- Oliva, Salvador, trad. *Enrique V*. De William Shakespeare. *Teatro Selecto*. Ed. Ángel Luis  
Pujante. Vol. I. Madrid: Espasa, 2008. Impreso.

- Oppenheimer, Paul. *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet*. New York: Oxford UP, 1989. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Paidós: Barcelona, 1998. Impreso.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. 1967 2ª ed. *La casa de la presencia. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 33-289. Vol. 1 de *Obras completas de Octavio Paz*. 15 volúmenes a la fecha. Impreso.
- Paz, Octavio. "Introducción a la historia de la poesía mexicana". 1952. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 35-52. Vol. 4 de *Obras completas de Octavio Paz*. 15 volúmenes a la fecha. Impreso.
- Paz, Octavio. "Una obra sin joroba: Juan Ruiz de Alarcón". 1939. *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. 141-143. Vol. 4 de *Obras completas de Octavio Paz*. 15 volúmenes a la fecha. Impreso.
- Peña, Margarita. *Juan Ruiz de Alarcón, ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*. México: UAM-BUAP-Instituto de ciencias Sociales y Humanidades-Miguel Ángel Porrúa, 2000. Impreso.
- Peña, Margarita. *Juan Ruiz de Alarcón, semejante así mismo. La obra de Juan Ruiz de Alarcón en el espejo de la crítica. Una bibliografía alarconiana*. México: Instituto Guerrerense de Cultura, 1992. Impreso.
- Prado Galán, Gilberto. "Máscaras en las paredes –Las paredes oyen de Juan Ruiz de Alarcón". *Los empeños. Ensayos en homenaje a Juan Ruiz de Alarcón*. México: UNAM, 1998. Impreso.
- Profeti, Maria Grazia. "Editar al teatro del Fénix de los ingenios". *Anuario Lope de Vega*, Núm. 2. 1996. 129-152. Web. 20 mayo de 2010.

*La prueba de las promesas*. De Juan Ruiz de Alarcón. Dir. Carlos Corona. Con: Rosenda Monteros, Diego Jáuregui, Yulleni Pérez Vertti, Héctor Holten. Compañía Nacional de Teatro. Sala Héctor Mendoza de la CNT. Abril 2012. Escenificación.

*La prueba de las promesas*. De Juan Ruiz de Alarcón. Dir. Carlos Corona. Compañía Nacional de Teatro. Palacio de Bellas Artes, México. 20 y 21 de agosto, 2013. Programa de mano.

Pujante, Ángel-Luis, trad. *Mucho ruido por nada*. De William Shakespeare. *Comedias y tragicomedias*. Ed. Ángel-Luis Pujante. Teatro completo II. Barcelona: Espasa Libros, 2012. 515-581. Impreso.

Pujante, Ángel-Luis, trad. *Todo bien si acaba bien*. De William Shakespeare. *Comedias y tragicomedias*. Ed. Ángel-Luis Pujante. Teatro completo II. Barcelona: Espasa Libros, 2012. 823-902. Impreso.

Quijano, Aníbal. "Modernity, Identity and Utopia in Latin America." *boundary 2* (sic) 20.3 (1993): 140-155. *JSTOR*. Web. 21 de abril de 2010.

Regalado, Antonio. *Calderón: Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. 2 vols. Barcelona: Destino, 1995. Impreso.

Revueltas, Eugenia. *Lexicón alarconiano. Eros y ethos: siete calas en el discurso de Juan Ruiz de Alarcón*. México: Gobierno del Estado de Guerrero-Jornadas Alarconianas IV, 1991. Impreso.

Revueltas, Eugenia. *El discurso de Juan Ruiz de Alarcón. Texto y representación*. México: El Colegio de Michoacán, 1999. Impreso.

Rico, Francisco, ed. *El caballero de Olmedo*. De Lope de Vega. México: Rei-Cátedra, 1988. Impreso.

- Reyes, Alfonso, ed. *Ruiz de Alarcón. Teatro. La verdad sospechosa. Las paredes oyen*. Madrid: Ediciones “La lectura”, 1918. Impreso. Clásicos Castellanos 37.
- Romeo and Juliet*. De William Shakespeare. Dir. Dominic Dromgoole. Con. Adetomiwa Edun, Ellie Kendrick. Shakespeare’s Globe. 2009. Opus Arte, 2010. DVD.
- Romeo and Juliet. The Dramatic Works of William Shakespeare*. De William Shakespeare. Dir. Alvin Rakoff. Con: Rebeca Saire, Patrick Ryecart, Sir John Gielgud. BBC-Time-Life Films, 1978. Ambrose DVD, c. 2004. DVD.
- Rozik, Eli. *Generating Theatre Meaning. A Theory and Methodology of Performance Analysis*. Brighton: Sussex Academic Press, 2010. Impreso.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. *Obras selectas*. Lope Félix de Vega Carpio. 3 tomos. Madrid: Aguilar, 1969. Impreso.
- Schalkwyk, David. *Speech and Performance in Shakespeare’s Sonnets and Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Schino, Mirella. *Profilo del teatro italiano. Dal XV al XX secolo*. Roma: Carocci editore, 1995. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. “From Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire”. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vicent B. Leitch. Nueva York: WW Norton & Company, 2001. 2434-2438. Impreso.
- Shakespeare’s an Age of Kings. Henry V*. Dir. Michael Hayes. Con: Robert Hardy, Judi Dench. 1960. BBC, 2009. DVD.
- Shirley, Frances A., ed. *Troilus and Cressida*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Impreso. Shakespeare in Production.
- Solana, Rafael. “Con Mudarse por mejorarse de Juan Ruiz de Alarcón, primer estreno formal en el teatro Julio Jiménez Rueda”. *Crónicas teatrales de Rafael Solana*.

- Compilador Mario Saavedra. Ed. Jovita Millán. México: CONACULTA-INBA-CENART-Programa Nacional de Educación Artística-CITRU, 2004. CD-ROM.
- Sonnet”. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger, Ed. Asoc. Frank J. Wranke y O.B. Hardison, Jr. Enlarged Edition. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1974. Impreso.
- Spiller, Michael R.G. *The Development of the Sonnet: An Introduction*. Londres: Routledge, 1992. Impreso.
- Steele, Timothy. *All the Fun’s in How You Say a Thing: an Explanation of Meter and Versification*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1999. Impreso.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. New Haven: Yale University Press, 1996. Impreso.
- Sureda, François. *Le théâtre dans la société Valencienne du XVIIIe siècle*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2004. Impreso.
- Taylor, Gary, ed. *Henry V*. De William Shakespeare. Oxford: Oxford UP, 1982. Impreso. The Oxford Shakespeare.
- Usigli, Rodolfo. “Juan Ruiz de Alarcón en el tiempo” en *Teatro completo*. Comp., prólogo y notas de Luis de Tavira. Vol. IV, Escritos sobre la historia del teatro en México. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 267-343. Impreso.
- Valbuena Prat, Ángel ed. *Obras completas*. Miguel de Cervantes Saavedra. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1975. Impreso.
- Valbuena Prat, Ángel ed. *Obras completas*. Don Pedro Calderón de la Barca. 3 tomos. Madrid: Aguilar, 1952. Impreso.
- Vega Carpio, Lope Félix de. *El ginovés liberal*. Edición Facsimilar. Madrid: Biblioteca Nacional. (1614). *Biblioteca Cervantes Virtual*. Web. 2 de diciembre de 2009.

Vendler, Helen Hennessy. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Harvard University Press, 1999. Impreso.

Weber, Alison. "Golden Age or Early Modern: What's in a Name?" *PMLA* 126.1 (2011): 225-232. Impreso.

Weis, René, ed. *Romeo and Juliet*. London: Arden-Methuen, 2012. Impreso. The Arden Shakespeare, Third Series.

*West Side Story*. Guión de Ernest Lehman. Dir. Robert Wise and Jerome Robbins. Con: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris. 1961. Metro-Goldwyn-Mayer, 2003. DVD.

Williams, Miller. *Patterns of Poetry*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1986. Impreso.

Woudhuysen, H.R., ed. *Love's Labour's Lost*. De William Shkespeare. London: Thomson, 1998. Impreso. The Arden Shakespeare, Third Series.

Wright, George T. *Shakespere's Metrical Art*. Berkley: University of California Press, 1988. Impreso.

Zimic, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992. Impreso.