

"Si yo hablase las lenguas de los hombres y de los ángeles
pero sin amor
sería como el metal que resuena o el tambor que se tañe".

Corintios, 13.1.

Céfiro blando que mis quejas tristes
tantas veces llevaste, claras fuentes
que con mis tiernas lágrimas ardientes
vuestro dulce licor ponzoña hicistes;

selvas que mis querellas esparcistes,
ásperos montes a mi mal presentes,
ríos que de mis ojos siempre ausentes,
veneno al mar como a tirano distes;

pues la aspereza de rigor tan fiero
no me permite voz articulada,
decid a mi desdén que por él muero.

Que si la viere el mundo transformada
en el laurel que por dureza espero,
della veréis mi frente coronada.

Lazos de plata, y de esmeralda rizos,
con la hierba y el agua forma un charco,
haciéndole moldura y verde marco
lirios morados, blancos y pajizos.

Donde también los ánades castizos,
pardos y azules con la pompa en arco,
y palas de los pies, pareces barco
en una selva habitación de erizos.

Hace en el agua el céfiro inquieto
esponja de cristal la blanca espuma,
como que está diciendo algún secreto.

En esta selva, en este charco en suma...
Pero, por Dios, que se acabó el soneto,
perdona, Fabio, que probé la pluma.

Dos sonetos de Lope de Vega. El primero pertenece al ciclo de las *Rimas humanas*, su *canzoniere* amoroso; el segundo, a las *Rimas de Tomé de Burguillos*, cuya primera parte la constituye un conjunto de sonetos en los que se parodia el discurso de la lírica renacentista. Cualquier lector instruido y atento habrá advertido de inmediato el distinto talante de estos poemas. El primero es el

lamento de un amante desdeñado, rehuido por su amada como Apolo por Dafne y resignado a una mitológica corona de laurel por único trofeo. La construcción del soneto no puede ser más ortodoxa. Los dos cuartetos evocan el *locus amoenus* tradicional: *céfiro blando, claras fuentes, dulce licor, selvas, ásperos montes, ríos*. Pero el alma atormentada del poeta (*quejas tristes, tiernas lágrimas ardientes, querellas, mal, ojos ausentes...*) perturba la naturaleza idealizada: la *emponzoña*, la *envenena*. Los dos tercetos dan un giro de la descripción a la especulación, a la lógica quejumbrosa del amor petrarquista, la cual se articula en términos no menos ortodoxos: *la aspereza de rigor tan fiero*, el *desdén*, la muerte, la *dureza*, la alusión mitológica a Dafne (*laurel*). Es obvio que el soneto aprovecha un tipo de discurso convencional, el del petrarquismo, a cuyo vocabulario, a cuyos lugares comunes, recursos y argumentos consagrados y, por qué no decirlo, machacados, debe precisamente su significación y linaje.

En principio, otro tanto podría decirse de la significación del segundo soneto, cuya interpretación supone relacionarlo con la misma convención lírica. Ahora bien, la relación entre el poema y la tradición tiene un cariz distinto en cada caso. El primero quizá no sea demasiado original, se recita como una melodía popular entonada mil veces, pero al menos *es un soneto de verdad*, un soneto honrado, por así decirlo, mientras que el segundo es una burla de ese género de sonetos. Si en el primero hemos hablado de *ortodoxia* y de *acuerdo*, en el segundo hay que emplear otros términos: este soneto *parodia* el lenguaje de la lírica renacentista, usa *irónicamente* sus lugares comunes para *satirizar* la vacuidad y la afectación sentimental del petrarquismo.

El principal obstáculo para describir la ironía del soneto “*Lazos de plata...*” desde un punto de vista semiótico, como signo, es la confusión entre los términos *ironía*, *parodia* y *sátira*.

Bajtín, por ejemplo, los usa libremente como variantes de un mismo fenómeno: “Al lado de la utilización poética de la palabra *no en sentido propio*, es decir, junto con los tropos, existen otras muchas formas de utilización indirecta del lenguaje: ironía, parodia, humor, broma, comicidad de diversas clases, etc. (no existe una clasificación sistemática)... En todos estos casos, el *punto de vista* mismo contenido en la palabra, las modalidades del lenguaje, *la relación misma del lenguaje con el objeto*, y *la relación del lenguaje con el hablante*, están sometidas a reinterpretación” (Bajtín 1975:387).

Hutcheon (1985:52-55), siguiendo la tradición retórica, concibe la ironía como un tropo con dos componentes: (1) el contraste *semántico* entre lo

que se dice y lo que se significa; (2) un valor ilocutivo o *pragmático* que consiste en un juicio de valor casi siempre, aunque no necesariamente, peyorativo.

Parodia y sátira usan a menudo este tropo como “estrategia retórica”. En el plano semántico, la ironía se diferencia de la parodia por su extensión. La ironía es el contraste de dos elementos léxicos, mientras que en la parodia contrastan dos elementos textuales. La sátira, por su parte, es un género antes que un procedimiento, y como tal recurre a la ironía o la parodia para ridiculizar y censurar los vicios y las bajezas humanos.

También en el plano pragmático se pueden distinguir los tres fenómenos. A cada uno le corresponde lo que Hutcheon llama un *ethos*: la respuesta emocional del intérprete que quiere suscitar el texto. El *ethos* de la ironía suele ser peyorativo, mientras que el de la sátira lo es siempre y, además, de una manera más clara y enfática. Por su parte, es indiferente que el *ethos* de la parodia sea negativo o no; de hecho, a veces es incluso todo lo contrario y la parodia, lejos de ridiculizar la obra o convención a la que remeda, le rinde una especie de homenaje, como las películas de Kurosawa sobre tragedias de Shakespeare.

Al hilo de la propia Hutcheon, Ballart (1994:422-423) distingue los tres conceptos de acuerdo con sus efectos y su ámbito de aplicación. La ironía es un contraste *intratextual*, entre dos elementos del mismo enunciado. La parodia, un contraste *intertextual*, por alusión a otros enunciados. Aunque ambas suelen asociarse a un efecto crítico o negativo, pueden responder también a otros fines. La sátira, sin embargo, supone siempre un juicio *extratextual* negativo: lo que critica, antes que un ente semiótico, son las malas costumbres, los vicios, la mendacidad.

Por último, Schoentjes (2001:218-221) insiste en la filiación de la sátira y el ridículo, mientras que éste sólo es propio de un tipo de ironía: la antifrasis que censura por medio del elogio. Aunque ambas pueden coincidir en su expresión, “ni toda ironía es satírica, ni toda sátira es irónica”. De acuerdo con la célebre fórmula de Frye: “la sátira es una ironía militante”, juzga de una manera categórica, mientras que la ironía es más sutil y ambigua, menos agresiva y más lúdica. En cuanto a la parodia, Schoentjes remite a Hutcheon y la define como “ironía intertextual” (*id.*:238).

Todas estas definiciones son *nominales*, como diría Leibniz. Identifican las nociones y las clasifican, pero no muestran su funcionamiento. Al oponer las

