

# La funcionalidad discursiva del soneto en el teatro de Lope de Vega

---

Melchora Romanos  
UBA

Los estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro han alcanzado en los últimos años un significativo nivel de desarrollo en algunos aspectos reveladores de la dramaturgia.<sup>1</sup> Así es como se han concretado importantes avances en los procesos de formación y constitución de la Comedia nueva, que han permitido precisar la notoria peculiaridad de su génesis y de la técnica dramática (estructura escénica, acotaciones, apartes, función de los personajes). En esta línea de investigación contamos con aportes fundamentales que esclarecen la propuesta dramática del primer Lope de Vega y su ruptura con el teatro anterior y que avanzan sobre las etapas posteriores para culminar con la década de oro del teatro (1630-40).<sup>2</sup>

De igual modo, se ha trabajado en la compleja problemática de la taxonomía de la Comedia para delimitar las imprecisas barreras genéricas (tragedia, tragicomedia, comedia) y los rasgos definitorios de los subgéneros más frecuentados (comedias palatinas, urbanas, pastoriles, nove-

lescás) en procura de establecer los códigos y las convenciones asumidos, tanto por el emisor como por el receptor, para evitar así lecturas incorrectas que se aparten de estos rasgos orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas<sup>3</sup>. Todos estos avances se han visto complementados con investigaciones que han tenido como objetivo el deslinde de los problemas de la representación en trabajos dedicados al lugar teatral desde lo arquitectónico a lo escenográfico por cuanto condiciona el análisis del espacio y de sus posibles valores ideológicos y modelizantes.<sup>4</sup>

Sin embargo, poco se ha avanzado en uno de los rasgos diferenciadores más característicos del teatro áureo: la polimetría, aun a pesar de que tanto en la Comedia como en los géneros denominados menores (auto sacramental y entremés), se emplea sin excepción la variación métrica. La diversidad de las formas utilizadas y la particularidad con que suelen integrarse en la situación dramática, así como los cambios escénicos en los que trazan las pautas del giro de la acción no parecen haber logrado concitar más que algunos estudios en los que el vehículo expresivo del verso no siempre es atendido con la dimensión que requiere su valor, aunque también hay que recordar que se cuenta con un importante aporte de algunos estudiosos que han atendido en particular a la incidencia de ciertas formas métricas (romancero, soneto, muestras de la lírica tradicional) en la comedia nueva.<sup>5</sup> Estos trabajos ofrecen un panorama valioso pero fragmentado de las numerosas implicancias que podrían desarrollarse si se atendiera a una integración de las diversas facetas de la problemática de la versificación en conjunto.

Esto nos ha llevado a plantear la posibilidad de realizar, con un equipo de colaboradores, un proyecto de investigación que tiene por objetivo estudiar la funcionalidad semántica

de la polimetría en el teatro de Lope de Vega por entender que en su constitución es posible encontrar, por un lado, la confluencia de dinámicas extradramáticas, constituidas particularmente desde los géneros líricos en uso en la época y, por otro, la convergencia intradramática que le confieren dentro del texto otras atribuciones discursivas estrechamente ligadas con los procesos de recepción del público y las condiciones generadas por la poética de la producción teatral.<sup>6</sup> El proyecto se encuentra en la etapa inicial de su ejecución y, en este Congreso, algunas de las investigadoras del equipo expondrán los resultados de ciertas líneas del trabajo en curso. Por mi parte, en esta ponencia me propongo plantear algunas consideraciones acerca de las prácticas discursivas del soneto en la temprana producción dramática de Lope de Vega ya que esta forma estrófica, sin duda privilegiada en la lírica de vertiente petrarquista y tan frecuentada por los poetas auriseculares, ofrece amplias posibilidades para determinar las múltiples interrelaciones que su uso y función pueden depararnos en el contexto de la comedia.

No creo ocioso recordar lo que Fernando de Herrera afirma en sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso de la Vega (1580) al iniciar el estudio de este género métrico con la intención de establecer los lineamientos de un arte poética:

*Es el soneto la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo, pero es tan extendida y capaz de todo argumento, que recoge en sí sola todo lo que pueden abrazar estas partes de poesía, sin hacer violencia alguna a los preceptos y religión del arte.*<sup>7</sup>

El elogio acerca de la excelencia de esta forma poética, su homologación con otros esquemas clásicos así como la capacidad para acoger “todo argumento” es el fundamento esencial de lo que va a desarrollar con detenida precisión a lo largo de las once páginas que le dedica.

Lope de Vega es indudablemente uno de los más grandes y prolíficos cultivadores del soneto en su poesía lírica por lo que su utilización en el teatro, tal como procuro plantear, obedece en buena medida a los lineamientos condicionantes de la poética y de la retórica esbozados por Herrera con la ayuda de Lorenzo de Medici en el trasfondo de su propuesta. Es evidente, como bien ha señalado Juan Manuel Rozas en su valioso y esclarecedor análisis del *Arte nuevo de hacer comedias*, preceptiva capital para el conocimiento de los principios que rigen la dramaturgia del Fénix, que lo que hace en los ocho versos que le dedica a la polimetría es darnos “un precepto general y seis (o, con exactitud, cinco, uno de ellos doble) preceptos parciales sobre el uso de las estrofas y series métricas en el teatro”.<sup>8</sup> Si bien se trata de versos bien conocidos por todos no creo excesivo recordarlos para mayor entendimiento de lo que estoy comentando:

*Acomode los versos con prudencia  
a los sujetos de que va tratando;  
las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en otavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor las redondillas. (vv. 305-312)*

Comparto con J. M. Rozas su observación de que Lope intuye que para tal situación se da tal estrofa, para lo

cual se basa no en el examen de sus obras ya escritas, “sino en la abstracción de lo que cada estrofa había acumulado de historia, o mejor sería de tradición, dentro y fuera del teatro”.<sup>9</sup> Esto es lo que me interesa poner de relieve, en cuanto al funcionamiento del soneto, ya que Lope de Vega no es en modo alguno un poeta escindido que, cuando escribe los textos destinados a la representación, opera de modo absolutamente independiente de lo que hace cuando escribe poesía no dramática.

Su profundo conocimiento de la configuración que la tradición había dado a cada combinación de versos es lo que, al momento de la composición, opera de manera insoslayable en la toma de decisión y la elección del vehículo del verso. Si el soneto es una de las formas poéticas privilegiadas de la métrica italiana, ensalzada por Herrera y tan frecuentada en la creación dramática y lírica de Lope de Vega, ¿es posible pensar que la presencia de un soneto en la acción de una comedia se limita tan solo a su adecuación al “soliloquio lírico, tanto con tensión dramática como razonador y conceptuoso” tal como opina Diego Marín?<sup>10</sup>

Por supuesto que no, pues las posibilidades y variables son tantas que tal vez resulte muy difícil trazar un inventario completo y establecer una clasificación de los múltiples usos discursivos con que suele aparecer en la comedia. Recuérdese, por ejemplo, el famoso soneto de su obra *La niña de plata* que algunos de los más añosos hemos aprendido de memoria, precisamente, porque contiene la definición “burla burlando” de esta forma genérica:

*Un soneto me manda hacer Violante,  
que en mi vida me he visto en tal aprieto;  
catorce versos dicen que es soneto,  
burla burlando van los tres delante.<sup>11</sup>*

Un ejemplo de las muchas y variadas significaciones que puede alcanzar, al integrarse en las situaciones que los personajes van tejiendo, se perfila en *La dama boba* (1613) en la escena de la academia literaria que Nise conduce en su casa cuando Duardo, Feniso y Laurencio se reúnen para pedirle a la discreta que, por “su ingenio gallardo”, haga de juez de un soneto compuesto por el primero de ellos. Esta evocación de una probable sesión académica la concreta Lope como una doble ficcionalización, pues se hace literatura dentro de una obra literaria. Vencida la resistencia de la dama, Duardo procede a leer el soneto (vv.525-538) del que les recordaré tan solo el primer cuarteto:

*La calidad elemental resiste  
mi amor que a la virtud celeste aspira  
y en las mentes angélicas se mira,  
donde la idea del calor consiste.*<sup>12</sup>

Este soneto, que contiene un desarrollo de las teorías neoplatónicas sobre el amor, es una pieza que Lope de Vega considera como muy valiosa pues le ha dado proyección en otras obras suyas no dramáticas: en *La Filomena* (1621) sin comentario y en *La Circe* (1624) con comentario en prosa en forma de epístola a López de Aguilar. Entre la bibliografía que ha generado, es importante destacar el estudio de Dámaso Alonso que contiene una exégesis del sustento filosófico que lo conforma y su significación como propuesta de Lope de Vega frente al gongorismo.<sup>13</sup>

En la etapa actual de nuestra investigación me encuentro realizando un sondeo de la funcionalidad dramática del soneto en el periodo denominado del Lope-preLope, según la consagrada formulación acuñada por Frida Weber de Kurlat, correspondiente a los primeros años de la producción del dramaturgo, entre 1583 y 1604.<sup>14</sup> Hasta el momento es posible

adelantar que, como señalan en sus estudios sobre la métrica tanto S. G. Morley y C. Bruerton como Diego Marín, esta forma estrófica ocupa un lugar destacado entre los metros italianos por la persistencia y la singular especialización de su uso.<sup>15</sup> Al respecto señala este último crítico en su estudio sobre *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, que es

*por excepción, el único metro dedicado exclusivamente a un tipo de escena, el soliloquio lírico, que combina las reflexiones generales con el sentimiento personal. Lo más significativo del soneto dramático en Lope es que la tensión se deriva de un obstáculo externo más que de un conflicto íntimo.*<sup>16</sup>

Añade que con menor frecuencia, pues más habitualmente para ello se vale de metros castellanos, es utilizado para el soliloquio factual en el que se expone un hecho dramático y la reacción inmediata del personaje, más que una reflexión sobre tal hecho. Veamos ahora algunos ejemplos que nos permitan ilustrar y confirmar o tal vez rebatir estas afirmaciones.

En la comedia *El sol parado*, de fecha de composición entre 1596-1603 según Morley y Bruerton que la consideran de intervalo impreciso, en el límite entre la primera y la segunda etapa evolutiva de la producción de Lope tenemos cinco sonetos.<sup>17</sup> Se trata de una obra de desaliñada factura por la falta de condensación, el exceso de materia dramática que impide la interrelación funcional de las partes, la mezcla desproporcionada en la incidencia del ámbito público en el privado, la dispersión de la intriga en varias líneas ejecutadas por distintos personajes, los combates desiguales y las colaboraciones sobrenaturales para resolver situaciones de

riesgo. La variedad episódica de los acontecimientos bélicos se centra en la figura del Maestre de la Orden de Santiago, don Pelayo Pérez Correa, y prevalece sobre la mal trazada intriga particular diversificada entre, por una parte, la trayectoria de los amores contrariados de Zayda y Gazul, moro pobre e hidalgo que pretende alcanzar fama derrotando al Maestre y, por la otra, la circunstancial aventura que éste tendrá con una serrana.

El núcleo que me interesa es el de la historia de Gazul y de su enamorada Zayda, nombres consagrados en el romancero morisco de Lope de Vega, protagonistas y máscaras con las que ha sabido poblar la imaginación y la fascinación de su público cobran vida en esta comedia que nuestro poeta se preocupa en enriquecer con el juego de la ficcionalización de su biografía. La presentación de estos personajes se produce, en el primer acto, después de la aparición de los protagonistas del campo cristiano: el Maestre, el rey D. Fernando y su hijo Alfonso, por lo que el espacio asignado a la historia de amor es el ocupado por los enemigos. En la escena, situada en un jardín, Gazul se despide de Zayda pues, ha decidido partir para cobrar fama combatiendo en Écija con el Maestre de Santiago.<sup>18</sup> Las promesas de guardarse amor y fidelidad, el llanto de la enamorada, la empresa que le entrega y los dos sonetos que sellan la separación repiten, en la comedia, tópicos y situaciones consagrados en el romancero. Por cierto, esta misma situación del galán que antes de partir a la guerra se despide de la dama, la había plasmado Lope en el famoso romance del moro Azarque, tan imitado y parodiado:

*-Ensíllenme el potro rucio  
del alcaide de los Vélez,  
denme el Adarga de Fez  
y la jacerina fuerte;  
una lanza con dos hierros,*

*entrambos de agudos temples,...*<sup>19</sup>

Los dos sonetos de la despedida de los enamorados funcionan como diálogo factual en juego de réplica y contraréplica ya que al primer soneto de estructura epigramática, el de Zaida, en el que condensa sus recriminaciones ante la partida de su enamorado Gazul, éste le responde con otro soneto de iguales características en cuyos versos también se enumera una serie de *imposibilia* que en el último verso de la composición se cierra con una sentencia conclusiva:

*Zayda*

*Dejará de los cielos la belleza  
el ordenado curso, eterno y fuerte;  
la confusión que todo lo pervierte,  
dará a las cosas la primer rudeza... etc.*

.....  
*Antes que deje de adorar tus ojos*

*GAZUL*

*Yo digo que primero verá España  
acabado el linaje de Mahoma,  
o que conozca el Alfaquí de Roma  
cuanto el alarbe Mutación baña... etc.*  
..... *primero*  
*que deje de adorar tus bellos ojos.*<sup>20</sup>

La potenciación dramática de los dos sonetos, contruidos con mecanismos especulares, va más allá de la utilización en un diálogo factual, por cuanto estos condensan una situación de profundo lirismo enmarcada en el contexto de una notoria intertextualidad con el romancero morisco del propio Lope, que éste reescribe en otras formas métricas para lograr la connivencia del espectador que conoce la materia

poética utilizada.

Los otros tres sonetos, en cambio, están puestos en boca de un soldado, Campuzano, personaje al que, en principio, por su condición social y su nivel secundario no le correspondería la utilización de una forma métrica prestigiosa. Sin embargo, el análisis de las situaciones nos ofrece una explicación válida. El primero de estos sonetos, corresponde al momento en que el capitán Pimentel le ordena que salga de la ciudad de Écija y siga a Gazul para conocer sus intenciones. Como esto supone un gran riesgo, en un soliloquio argumentativo se queja de las penurias de la vida militar y de la injusticia que supone que cuando mueren los grandes señores, la fama de sus hazañas los trasciende, mientras que “un pobre como yo –dice Campuzano- sin honra muere”.<sup>21</sup>

Más adelante, al comienzo del segundo acto reaparece como prisionero de los moros. Está encadenado y dialoga con otros cristianos que le hablan de la Virgen de la Peña de Francia, conocida por sus poderes para liberar a los cautivos. Al quedarse solo le reza a la Virgen y su oración se vierte en la forma de un soneto en alabanza a la madre de Cristo a la que le promete que si logra abandonar su prisión irá a visitar su santuario.<sup>22</sup> El milagro se produce entonces y finalmente, luego de muchas peripecias, al promediar el tercer acto, cumple lo prometido y con otro soneto manifestará su agradecimiento por los favores recibidos.<sup>23</sup> Este manejo de situaciones geminadas que funcionan como elementos estructurantes de la acción es uno de los recursos que en la época de consolidación de su fórmula dramática Lope utilizará con mucha destreza. Es evidente, pues, que la aparente inadecuación entre la condición del personaje y la forma métrica utilizada para destacar la devoción mariana no es tal, sino que por el hecho de alcanzar una dimensión sobrenatural se

eleva también en el nivel de su discursividad.

Otros casos interesantes encontramos en una comedia temprana de Lope de Vega, *Los Comendadores de Córdoba*, fechada por Morley y Bruerton entre 1596 y 1598, y que ofrece la poco habitual circunstancia de contar con ocho sonetos que por razones de tiempo no pretendo analizar en detalle.<sup>24</sup> Dos se encuentran generados por el tema central de este drama de honra y venganza: uno de ellos, en la jornada segunda, como soliloquio factual acompaña el gesto del Veinticuatro de entrega a su esposa de un anillo que ella obsequiará a su amante y cuya anagnórisis desencadenará la tragedia (“Beatriz, entre este dedo y el pequeño”);<sup>25</sup> el otro, en la tercera jornada, contiene un soliloquio reflexivo de Rodrigo, el esclavo del protagonista, sobre el tema de la honra del casado con el que se cierra de un modo concluyente el tratamiento del eje temático del drama (“La honra del casado es fortaleza”).<sup>26</sup>

Los otros seis sonetos que se agrupan en dos conjuntos de tres están relacionados con los amores entrecruzados de dos parejas: doña Ana y don Fernando, doña Beatriz y don Jorge. Una tercera pareja, la de los criados Galindo y Esperanza, jugará en el plano paródico una relación amorosa en contrapunto y para distensión del tratamiento trágico de los casos de honra. Así, por ejemplo, en la Jornada primera, los dos sonetos paralelos que los galanes pronuncian en la escena de la reja de la amada: el de don Jorge (“Deseando estar dentro de vos propia”<sup>27</sup>) y el de don Fernando (“Ya no quiero más bien que sólo amaros”<sup>28</sup>) tiene por contrapartida el soneto pronunciado por el gracioso Galindo construido con rimas esdrújulas:

*Si en el poyo más limpio o más pestífero*

*de tu cocina fresca y aromática,  
duermes por no escuchar la dulce plática  
de este cautivo pobre lacayífero... etc.*<sup>29</sup>

Aquí se hace necesario destacar el recurso de Lope de reciclar su producción y variar la destinataria del poema amoroso ya que con ciertas modificaciones utiliza los dos sonetos de los galanes en sus *Rimas* integrados en el ciclo de Camila Lucinda, o sea Micaela de Luján, una de sus amantes.<sup>30</sup> Dejo de lado el comentario de la otra trilogía de sonetos de despedida de los enamorados que guarda una similar construcción especular.

Estas muestras de las prácticas discursivas con que el soneto se integra en el entramado dramático de la comedia, sin perder sus relaciones con las aplicaciones genéricas que la lírica de corte pretarquista le asignaba, merecen un detenido estudio para fijar sus variables y alcances. Vimos al comienzo, la relación que Herrera anotaba entre esta forma estrófica y el epigrama latino y obsérvese cómo en la comedia *Roma abrasada* (1598-1600),<sup>31</sup> el Emperador Nerón les propone a los que lo acompañan que escuchen un epigrama que ha escrito a propósito de la caída de Troya. Por supuesto ese epigrama es un soneto.<sup>32</sup>

El conjunto de las consideraciones que he planteado en esta ponencia se articula en el poder de significación múltiple cifrado en uno de los géneros métricos que se integra en el conjunto mayor de la polimetría por lo que nuestra propuesta de análisis, centrada en sus niveles funcionales de interrelaciones extradramáticas e intradramáticas, intentará dar cuenta de la riqueza y de la complejidad que desempeña en los procesos dramáticos del Siglo de Oro. De este modo, se podrán superar las sinopsis de recuentos estadísticos de la versificación y evitar caer en las meras recapitulaciones

indiferenciadas de las formas métricas empleadas o en los puros registros de cambios acumulados.

## Notas

- <sup>1</sup> . Retomo en esta parte introductoria de mi exposición algunas ideas propuestas en la comunicación leída en el XV Congreso de la A.I.H., Monterrey, 19 al 24 de julio de 2004, cuyo título es “Planteos preliminares para el estudio de la polimetría en el teatro de Lope de Vega”, actualmente en prensa.
- <sup>2</sup> . Para los aspectos relacionados con la producción temprana de Lope de Vega son fundamentales los siguientes trabajos de Joan Oleza, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books/Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308; “El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión”, en Jean Cannavaggio (ed.), *La Comedia*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 181-226; “Estudio preliminar. Del primer Lope al *Arte nuevo*” de la edición de Donald McGrady de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-LV. En cuanto a la etapa final véase de María Grazia Profeti, “El último Lope”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de Teatro clásico*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1997, pp. 11-39.
- <sup>3</sup> . La bibliografía es muy amplia pero resultan esclarecedores al respecto el trabajo de Joan Oleza, “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse (eds.), *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos. Homenaje a Christian Faliou-Lacourt*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250, y el libro de Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Kassel-Madrid, Reichenberger, 1999.
- <sup>4</sup> . Véase de José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- <sup>5</sup> . Como no es posible enumerar los diversos trabajos que abordan esta temática mencionaré tan solo: Antonio Carreño, “Del *romancero nuevo* a la *comedia nueva* de Lope de Vega. Constantes e interpolaciones”, *HR*, L (1982), 33-52; Peter N. Dunn, “Some uses of sonnets in the plays of Lope de Vega”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), 213-222; Francisco Javier Díez de Revenga, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.

- <sup>6</sup> . Se trata del proyecto FI 083, que cuenta con un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, Programación científica 2004-2007, titulado: *La funcionalidad semántica de la polimetría en la construcción dramática del teatro del Siglo de Oro español*.
- <sup>7</sup> . Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Universidad de Granada, 1966, p. 282.
- <sup>8</sup> . *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976, p. 121.
- <sup>9</sup> . *Op. cit.*, p. 126.
- <sup>10</sup> . Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática de Lope de Vega*, Garden City, N. Y., Adelphi University, 2da. ed., 1968, (Estudios de Hispanófila, 2), p. 50. La importancia del soneto como forma poética ha sido estudiada por O. Jörder en *Die Formen des Sonnets bei Lope de Vega*, Halle, Niemeyer, 1936. En el libro de María Grazia Profeti, *Nell' officina di lope*, Firenze, Alinea Editrice, 1999, pp. 137-153, se encuentra abundante bibliografía sobre el soneto y el análisis del modo en que Lope de Vega reciclaba sonetos ya escritos y los insertaba en el texto dramático como si naciesen espontáneamente de las circunstancias escénicas.
- <sup>11</sup> . Cito por edición de Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española / Rivadeneyra, 1899, vol. IX, pp. 321-363, el soneto en p. 354 b.
- <sup>12</sup> . Cito por el edición de Felipe B. Pedraza Jiménez de *La Dama boba* de Lope de Vega, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 62.
- <sup>13</sup> . Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1957, pp. 455-466. En su trabajo anteriormente citado, Profeti ofrece una interesante interpretación de la función fundamental que cumple en la estructura del texto, pp. 138-139. Véase también de M. G. Profeti, "Imitatio / Admiratio: l'autocommento in Lope", en *L'Autocommento, Atti del XVIII Convengo Interuniversitario di Bressanone (1990)*, Padova, Esedra, 1994, pp. 43-52.
- <sup>14</sup> . Frida Weber de Kurlat, "Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, XII (1976), pp. 339-363.
- <sup>15</sup> . La obra de S. G. Morley y C. Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of America, 1940 constituye uno de los más importantes estudios sobre la métrica ya que analiza la variabilidad a través del tiempo del uso de las formas poéticas utilizadas. Utilizo la traducción española *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968; los datos sobre el soneto en las pp.144-168.
- <sup>16</sup> . *Op. cit.*, p.103.
- <sup>17</sup> . Morley y Bruerton, *op. cit.*, p. 258, la registran como una de las comedias de

intervalo impreciso, entre 1596-1603.

- <sup>18</sup> . El Maestre contra el que piensa combatir es D. Rodrigo Ponce de León, pues no sabe que ya ha muerto y que ha sido reemplazado por el protagonista de la comedia.
- <sup>19</sup> . Cito por la edición de Antonio Carreño de *Poesía selecta* de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 142-145. Sobre la parodia de Góngora véase: Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 26-39.
- <sup>20</sup> . Cito *El sol parado* por la edición de Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española / Sucesores de Rivadeneyra, 1899, vol. IX, pp. 41-79, la cita en p. 47 b.
- <sup>21</sup> . Ed. cit., p. 52 a.
- <sup>22</sup> . Véase en ed. cit. p. 57 a.
- <sup>23</sup> . *Ibíd.*, p. 75 b-76 a.
- <sup>24</sup> . *Op. cit.*, pp. 221-222.
- <sup>25</sup> . Cito por la edición de Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XXIV, Madrid, Atlas, 1968, B.A.E., tomo CCXV, pp. 1-61, el soneto en la p. 23 b.
- <sup>26</sup> . Ed. cit., p. 50 a.
- <sup>27</sup> . Ed. cit., p. 19 b.
- <sup>28</sup> . Ed. cit., p. 20 a.
- <sup>29</sup> . Ed. cit., p. 20 b.
- <sup>30</sup> . El primero de los sonetos, el de don Jorge, aparece en las *Rimas* con el número 175. El segundo, el de don Fernando, es el número 133 y en este caso, al igual que sucede en el anterior, el segundo verso que en *Los Comendadores...* es: “ni más vida, señora, que ofreceros” es cambiado por: “ni más vida, Lucinda, que ofreceros”. Para las variantes y mayor información bibliográfica véase la ed. cit. de A. Carreño de *Poesía selecta*, pp. 265-66 y 275-276.
- <sup>31</sup> . Morley y Bruerton, p. 390-391.
- <sup>32</sup> . “Mientras Héctor divino despojaba”, véase la edición de Menéndez Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, XV, Madrid, Atlas, 1968, B.A.E., tomo CXCI, pp. 63-122, el soneto en las pp. 90 b-91 a.