

**La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega
(*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*):
estudio de una fórmula literaria**

Antonio Sánchez Jiménez
Universiteit van Amsterdam

Pocos escritores del Siglo de Oro reflexionaron sobre la noche con la frecuencia y profundidad que lo hizo Lope de Vega, tanto en sus obras en prosa como en verso. Resulta por ejemplo fascinante seguir las andanzas nocturnas del Fénix en su *Epistolario*, en el que Lope comenta frecuentemente sobre las aventuras y desventuras del duque de Sessa, al parecer gran noctámbulo (Vega Carpio, *Epistolario* III, 6, 10-11;¹ 7, 11; 12, 15; 97, 108-09; 112, 117-18; 164, 166). Además, el *Epistolario* nos hace entrever a qué dedicaba el poeta algunas de sus noches, que podían emplearse en lo sacro –penitencias, procesiones, rezos– (Vega Carpio, *Epistolario* III, 23, 28; 24, 28-29; 38, 40-43; 50, 57-58; 273, 269-70; 357, 350), en lo literario –lecturas de comedias, reuniones con autores de comedias o actores, academias, minutas y cartas para el duque de Sessa– (Vega Carpio, *Epistolario* III, 44, 49-51; 45, 51-53; 61, 73-74; 70, 83-84; 83, 96-97; 144, 147; 153, 157; 156, 159; 167, 169; 206, 201-02; 220, 217-18; IV, 522, 141), o en lo directamente profano y recreativo –fiestas, paseos, pláticas con amigos– (Vega Carpio, *Epistolario* III, 53, 61-63; 141, 142-43; 243, 239). Por ejemplo, y quizás en una categoría intermedia, el *Epistolario* nos informa de que una noche de diciembre de 1611 Lope salió indemne de un intento de asesinato, en el que “me dieron muchas cuchilladas sin que pudiese desenvolverme; no me hirieron, que los que ven mi capa lo juzgan a milagro” (Vega Carpio, *Epistolario* III, 69, 82-83). Además de permitirnos seguir estas anécdotas y las costumbres nocturnas del Fénix, las cartas entre el escritor y el duque de Sessa muestran una concepción de la noche semejante a la que Lope desarrolló en sus famosos poemas. Así lo sugiere el vocabulario de una carta al Duque de noviembre de 1611 en la que el poeta explica cierta desavenencia con su señor como “Quimeras [. . .] de ausentes, que, como sobra tiempo, mayormente las noches, echan el juicio a discursos, y nunca el entendimiento que ama piensa lo mejor” (*Epistolario* III, 63, 76-77). Es una frase que recuerda inmediatamente el famoso soneto CXXXVII de las *Rimas*, que describía la noche como “fabricadora de embelecados” y “quimerista” (1-2), es decir, como espacio del tormento anímico, la creación y la ficción y, por tanto, propicio a la poesía. Esta coincidencia de vocabulario y concepción llama la atención sobre lo necesario que resulta especificar cómo el Fénix entendió el espacio nocturno en su poesía lírica, para así comprender qué aspectos de esa idea empleó después en otros géneros literarios –como las cartas citadas o como sus comedias–, o incluso en el resto de su producción lírica posterior.

¹ Las referencias al *Epistolario* corresponden al número de volumen (III), número de carta y página o páginas.

Nuestro artículo examina precisamente cómo se desarrolló y teorizó la concepción lopesca de la noche a comienzos del siglo XVII (1604, 1605 y 1615), centrándose en el análisis de un corpus de sonetos contruidos todos como una apelación a la noche: el famoso soneto CXXXVII de las *Rimas* (“Noche, fabricadora de embelecós”), uno de *La prueba de los amigos* (“Escura y siempre triste y enlutada”), cuatro variados sonetos de *La noche toledana* (“Noche, pues te llamaron los poetas”, “Noche, que das descanso a cuanto vive”, “Negra, desaseada, descompuesta” y “Noche serena, dulce, hermosa y clara”) y uno de *El mayor imposible* (“Noche siempre serena, cuyo velo”). Se trata de una selección que presenta la ventaja de ser homogénea en el formato (sonetos apelativos, seis de ellos con el mismo comienzo), lo que permite el raro lujo, dada la ingente producción lopesca, de la exhaustividad, pues los poemas analizados son todos los que construyó Lope siguiendo ese modelo. Además, este corpus permite apreciar cómo el Fénix aplicaba los descubrimientos conceptuales y formales de la lírica (las *Rimas*) a sus comedias, que utilizaban las reflexiones de la lírica como cantera de la que extraer una multitud de casos para escenificar en las tablas del corral. Por último, este corpus nos permite apreciar uno de los *modi operandi* de Lope: durante determinados periodos a lo largo de su larga carrera el Fénix mostró una clara predilección (casi obsesión) por experimentar con temas o formas determinadas. Sobre ellas producía diferentes variaciones para luego, una vez agotado el tema y vehículo, abandonarlo para quizás retomarlos puntualmente años más tarde. En el caso que nos ocupa, el soneto apelativo a la noche es objeto de intenso interés del poeta durante los primeros años del siglo XVII (hasta 1605), y luego reaparece de modo aislado diez años después.

Cronológicamente, el primero de estos siete poemas es el que Lope construyó para su producción lírica, el famoso soneto “A la noche” (núm. CXXXVII) de las *Rimas*. Como es sabido, este libro se encuadra en un intento del Fénix por consolidarse como un autor importante en el panorama de los libros impresos, superando así su estatus como autor de romances y comedias. Al volver del destierro, y a finales de la década de 1590, Lope comenzó un ambicioso proyecto editorial (la tríada *Arcadia*, *La Dragontea* e *Isidro*)² que desembocaría en las *Rimas*, por medio de la ampliación de *La hermosura de Angélica* con unos “Doscientos sonetos” (1602) y luego una “Segunda parte” de éstos (1604, 1609). Este impresionante volumen, las *Rimas*,³ confirmaba el paso del autor a una tradición lírica mucho más prestigiosa que la que le había consagrado en los años 80: la italianizante. Dentro de este cancionero

² Algunos eruditos han entendido esta tríada editorial como un proyecto de inspiración virgiliana (Gutiérrez 134; Wright, “Virtuous” 228; *From Pilgrimage* 34), aunque fuera *a posteriori*, una vez publicados los textos, pues ciertamente los tres libros no se concibieron en ese orden que recuerda el de las tres famosas composiciones de Virgilio (Sánchez Jiménez, “La génesis”).

³ La historia editorial del volumen, y en concreto de los “Doscientos sonetos”, ha sido magistralmente estudiada por Felipe B. Pedraza Jiménez (“Introducción”). Más recientemente, Pedraza Jiménez ha resumido esta historia y la ha acompañado de un muy útil análisis (*El universo* 89-120).

al modo petrarquista (Pedraza Jiménez, “Introducción” 22-30), y como es propio de esta estructura desde las propias *Rime sparse* de Petrarca, Lope incluye sonetos de tema vario (moral, anecdótico, etc.) que no están directamente relacionados ni con la supuesta biografía amorosa que da tema al cancionero ni con los sentimientos que produce el amor. Entre esos sonetos varios de las *Rimas* destaca el número CXXXVII, “A la noche”, que es el que nos ocupa:

Noche, fabricante de embelecos,
 loca, imaginativa, quimerista,
 que muestras al que en ti su bien conquista
 los montes llanos y los mares secos;
 habitadora de celebros huecos, 5
 mecánica, filósofa, alquimista,
 encubridora vil, lince sin vista,
 espantadiza de tus mismos ecos:
 la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,
 solícita, poeta, enferma, fría, 10
 manos del bravo y pies del fugitivo.
 Que vele o duerma, media vida es tuya:
 si velo, te lo pago con el día,
 y si duermo, no siento lo que vivo.⁴ (487)

Pedraza Jiménez destaca la originalidad del soneto, reseñando que en él “Lope se aparta de la tradición de la albada e incluso del tópico de la noche como cómplice o encubridora de los amantes, para cantarla en sí misma” (*Edición* 486). De hecho, esos dos temas, muchas veces combinados, son precisamente los que aparecen en otras menciones de la noche de las *Rimas*.⁵ Así, el soneto XXVI (“Despidiéndose de una dama porque amanecía”) es claramente una albada. En él la noche funciona, al modo clásico, como espacio del amor y protección de los amantes, por una parte, y también, paradójicamente, como metáfora de la tristeza provocada por la ausencia de la amada, que tiene que alejarse del amante porque se acerca el día:

mas cuando tan hermoso el sol salía,
 anoheció para mis tristes ojos,
 porque, como él salió, se puso el mío. (243, 12-14)

⁴ Hemos optado por usar la edición de las *Rimas* obra de Pedraza Jiménez, aunque como se observará hemos aprovechado también los comentarios de Antonio Carreño a su edición de la obra.

⁵ Por supuesto, la noche en su papel de cómplice y encubridora de los amantes aparece con frecuencia en el teatro lopesco, como ha estudiado Wolfram Aichinger.

Esta paradoja –la noche produce alegría pero simboliza la tristeza–, alimentada por la tónica identificación petrarquista de la dama con el sol (Allen; Pedraza Jiménez, “Introducción” 49), se encuentra en otros sonetos de las *Rimas*, como el número LIX:

Y como donde estoy sin vos, no es día,
 pienso, cuando anocheze, que vos fuistes
 por quien perdió los rayos que tenía;
 por quien, si amaneció cuando le vistes,
 dexándole de ver, noche sería
 en el ocaso de mis ojos tristes. (277, 9-14)

En estos sonetos tan dados a la paradoja el amante es al mismo tiempo un ser diurno y nocturno: diurno porque se alimenta (de noche) de los luminosos ojos de la dama; nocturno porque medita (de día) en la oscuridad que supone la ausencia de esos ojos. Esa oposición entre dama-sol y ausencia-noche nos conduce a la segunda gran acepción de la noche en las *Rimas*: la noche es el espacio de la poesía. Si, según la tradición petrarquista, la poesía describe sobre todo los efectos de la ausencia y, desde luego, se escribe en ausencia; si la amada es representada por la oscuridad y la noche, por consiguiente el poeta es un habitador de la noche y la noche es el momento propicio para la poesía. Sólo el poeta vela (y escribe) cuando todos duermen (soneto XLVIII), pues el sufrimiento amoroso le impide descansar. En cualquier caso, como se habrá podido observar, el tono dominante de estas apariciones de la noche es elegíaco,⁶ color que alcanza un nivel magistral en el soneto XIX, en el que la voz lírica se encuentra su propio entierro en un inquietante “valle oscuro” por el que deambula a la hora del crepúsculo (227).

Es en ese contexto de ambiente sombrío y de desesperación elegíaca, pero al mismo tiempo fecundo para la poesía, en el que debemos interpretar el soneto CXXXVII. Como señala Pedraza Jiménez, lo original del poema es que en él la noche

⁶ Usamos el término “elegíaco” referido más a un modo poético (de la pérdida, lamentación, melancolía y sentimentalidad) que a un género determinado (la elegía) con marcas formales (los tercetos encadenados), que por otra parte tenían fronteras bastante difusas durante el Siglo de Oro (López Bueno 8; Núñez Rivera, “Entre la epístola”; Ruiz Pérez 317). Adoptamos, pues, los conceptos y la propuesta de Pedro Ruiz Pérez, para quien en el siglo XVII la elegía deriva “cada vez más hacia ‘lo elegíaco’, entendido como un tono, que rebasa con particular intensidad lo que sería estricta codificación genérica” (318). Recientemente, Valentín Núñez Rivera ha demostrado la eficacia de tal modo de pensar acerca del “modo poético lamentable *élego*” usando la terminología de Fernando de Herrera y aplicándola para analizar las clasificaciones genéricas de Manuel Faria e Sousa (“Sobre géneros” 202-03). El soneto lopesco que nos ocupa es una prueba de la eficacia de las teorías de Ruiz Pérez y Núñez Rivera, pues en él el Fénix recrea en un formato no elegíaco como el soneto un tono y ambiente propio de elegíacos clásicos como Propertio, y en un contexto amoroso al que fue muy dada la elegía latina (Alcina 16; Luck; Núñez Rivera, “Entre la epístola” 175). Recordemos que Lope ya había imitado en la *Arcadia* (95v) una elegía de Propertio, “Quid iuvat ornato procedere?” (I, 2). Sobre el uso lopesco de la elegía propiamente dicha, y no ya el tono elegíaco, ha trabajado Yolanda Novo (“La elegía”; “La elegía poética”).

deja de ser contexto o símbolo de sucesos tristes (la ausencia) para convertirse en tema en sí misma, y además en forma de una apelación. Concretamente, Pedraza Jiménez sostiene que la noche “desencadena cuanto hay de subconsciente en el hombre” (“Introducción” 486). En efecto, el elemento onírico (Pedraza Jiménez, “Introducción” 92) domina el soneto desde los dos primeros versos, que presentan a la noche engañando a los que sueñan alcanzar su objetivo (posiblemente amoroso): produce “embelecós” y quimeras (1-2). Sin embargo, y también desde estas líneas iniciales, las connotaciones negativas (engaño) vienen de la mano con referencias a la creatividad: la noche es una artífice (“fabricadora”), aunque sea de sombras, y, aunque es “loca”, es “imaginativa” (1-2). Este campo semántico deja la puerta abierta a elementos positivos, que, como ocurriera en el primer cuarteto, se mezclan en el segundo con los negativos: aunque habita “celebros huecos” (5), es “filósofa” y “alquimista” (6), es decir, se mantiene en el ambiente de la creatividad. Esta cadena de asociaciones es la que permite la aparición del apelativo “poeta” (10) en el primer terceto, y es de hecho la que nos permite leer el poema en clave metaliteraria: el poeta ve en la noche un espacio doloroso pero reconocible, e incluso semejante a sí mismo. También la poesía de las *Rimas*, esos “conceptos esparcidos” (185, 1) producto del dolor amoroso, es un conjunto de embelecós, sombras y locas quimeras, y también ocupa, como la noche, media vida del poeta. De hecho, nuestra lectura de la noche del soneto CXXXVII como espacio de la poesía se adapta perfectamente a la perspicaz interpretación de Carreño, que ve en el soneto que nos ocupa una reflexión sobre el barroco tema de las apariencias (300): no en vano, tanto la noche como la poesía son artífices de apariencias.

Tras haber escrito el innovador soneto de las *Rimas* en algún momento previo a 1602, Lope siguió utilizando el formato del soneto apelativo a la noche, y la primera versión no se hizo esperar, pues data de una obra del 12 de septiembre de 1604 (Courtney y Bruerton 85), *La prueba de los amigos*. Se trata de una comedia bastante popular en su época, en la que gozó de varias representaciones por la Península (García Soriano xii-xiii), pero que pese a su amenidad es menos conocida y estudiada en nuestros días.⁷ En el primer acto de esta comedia, Leonarda declama un soneto apelando a la noche:

Escura y siempre triste y enlutada,
gran viuda del Sol, noche estupenda,
cuya lustrosa toca reverenda

⁷ Existen pese a ello notables excepciones, como por ejemplo, la edición de Henryk Ziomek, el reciente artículo de Ignacio Escárcega Rodríguez, que estudia el potencial de la obra lopesca para formar actores, o el estudio de Jaime Fernández, que analiza con eficacia el conflicto de valores que se presenta en la comedia, fijándose en concreto en las múltiples reflexiones sobre el poder del dinero que aparecen en el texto. El clásico trabajo de Donald McGrady sobre las fuentes de la obra –completando el estudio anterior de Lesley B. Simpson– destaca por la adversa opinión que difunde sobre la calidad de la misma (307).

de holanda de la Luna fue cortada.
 Secretaria de Amor, noche callada, 5
 haz que mis pasos ningún hombre entienda,
 y darte una pieza por ofrenda
 de la bayeta en mi dolor frisada.
 Noche, aquí vengo en busca de un ingrato;
 ponme con él: hablalle te prometo, 10
 porque veas su injusto y mi buen trato.
 Descanse mi cuidado en tu secreto,
 que es hijo de los días el recato,
 y de la noche el amoroso efeto. (108)

Aunque el poema no comienza con la palabra “noche” (que sólo aparece en el verso 2), como el de las *Rimas* y los demás que tendremos ocasión de estudiar, sí adopta en muchos elementos el estilo del soneto CXXXVII: es un poema apelativo a la noche dominado por una serie de epítetos que se yuxtaponen en asíndeton. El contenido, sin embargo, resulta algo decepcionante en relación con el de las *Rimas*, pues en el poema de *La prueba de los amigos* no encontramos indicios de la innovación o reflexión anteriores. Parece, más bien, como si Lope estuviera experimentando con el formato hallado en las *Rimas* como receptáculo de una concepción convencional de la noche que pudiera funcionar eficazmente en situaciones típicas de una comedia. En este caso, el soneto de *La prueba de los amigos* recurre a la tópica imagen de la noche como cómplice de los amantes y espacio para el amor. El interés del soneto se halla, más que en esta concepción, en las atrevidas imágenes empleadas, que en los dos cuartetos proceden del campo semántico de las telas (“enlutada”, “toca”, “holanda”, “cortada”, “pieza”, “bayeta”, “frisada”) y de los secretarios (“secretaria de Amor”). Si el segundo campo viene impulsado por la tradicional complicidad de la noche con los amantes, el primero parece más bien estar motivado por el carácter femenino de la noche y su consiguiente vestimenta (una toca de luto): no olvidemos que el soneto está enunciado por un personaje femenino que pide ayuda a la noche para engañar a un hombre, y por tanto interpela a la noche apelando a elementos comunes, como el género femenino, que hace que en este soneto la noche sea el espacio de la Luna, opuesto al patriarcal del día, dominado por el Sol. Esa oposición permite que aparezca en los tercetos el elemento temático más atrevido del soneto: la asociación del día con la moralidad (“recato”) y de la noche con el sexo (“amoroso efeto”), encubierto por el silencio y complicidad del espacio nocturno (“Descanse mi cuidado en tu secreto”).

Un año después de *La prueba de los amigos*, en 1605 (Buchanan 201; Courtney y Bruerton 85),⁸ algunos de los elementos del soneto comentado reaparecen en otra

⁸ Isabel Sánchez-Palencia Mancebo data la comedia poco después del nacimiento de Felipe IV (1605), aunque no especifica fechas (64). Mucho más preciso es Agustín Sánchez Aguilar, para quien la obra se escribió “entre el 8 y 14 de mayo de 1605”, según demuestra con elementos internos de la comedia

comedia lopesca, *La noche toledana*. En concreto, el papel activo que desempeña Leonarda⁹ en *La prueba de los amigos* lo lleva a su máxima expresión Lisena en *La noche toledana*.¹⁰ Esta obra, cuya trama se desarrolla en un mesón toledano en el espacio de un día y una noche,¹¹ narra cómo una serie de personajes intentan pasar una noche de amor con el respectivo objeto de sus deseos. La aristócrata Lisena, que ha sido abandonada por Florencio tras haberse entregado a él, trata de recuperarle y para ello le sigue de Granada a Toledo, adopta el nombre de Inés, se disfraza de moza de mesón, e idea todas las trazas y enredos de la obra. En el mesón toledano en el que trabaja Lisena encuentra a Florencio, que ha parado allí camino de Madrid y que se ha encaprichado con Gerarda, una de las dos damas madrileñas que han venido a Toledo a ver las fiestas con que la ciudad del Tajo celebra el nacimiento del futuro Felipe IV. En el mesón, los hombres que ven a Lisena se enamoran de ella, tomándola por moza de mesón, y la intentan seducir para pasar la noche con ella. Es el caso de dos soldados, el alférez Carrillo y el capitán Acevedo. A su vez, unos caballeros toledanos (Lucindo y Riselo) se han enamorado de las damas madrileñas, y también buscan acostarse con ellas. Por último, Fineo, galán madrileño al que ha abandonado Gerarda, llega al mesón para intentar recobrarla. Pese a la dificultad del caso, Lisena consigue manejar la situación: en la confusión de la noche, y jugando con los deseos sexuales de todos, mantiene separados a Florencio y Gerarda y hace que los diversos personajes se emparejen en la oscuridad con personas a las que toman por el objeto de su deseo. Al llegar el día, Lisena descubre el pastel y los personajes se ven forzados a casarse: Fineo con Gerarda, el caballero toledano Lucindo con la otra dama madrileña (Lucrecia) y Florencio con Lisena. En suma, la Lisena de *La noche toledana* es como la Leonarda de *La prueba de los amigos* la responsable del embrollo y la que lo domina y maneja a su gusto, disponiendo del destino de varias parejas de personajes. Junto con este papel activo de la mujer, *La noche toledana* sigue la estela de *La prueba de los amigos* al asociar la noche con el lado más sexual del amor, pues los personajes de la comedia buscan claramente aprovechar el silencio y oscuridad nocturnos para “gozar” de sus respectivos amados y amadas.¹² Por último, los sonetos

(62). En cualquier caso, sabemos que *La noche toledana* fue ya representada en Salamanca en diciembre de ese año (Sánchez Aguilar 63).

⁹ Fernández ha enfatizado la importancia y tenacidad del personaje, cuyo “hondo sentido del ‘honor-virtud’ triunfará en última instancia, haciendo posible que el ser amado vuelva a regirse por la ‘razón’, recuperando así su verdadera libertad y su honor” (110). En clara analogía con *La noche toledana*, el protagonista femenino de *La prueba de los amigos* es el más positivo de la obra, mientras que los actantes masculinos de las dos comedias (sobre todo Feliciano y Florencio) se presentan como caracteres débiles dominados por sus apetitos sensuales y totalmente sujetos a las leyes de su gusto (Fernández 115).

¹⁰ La actividad e ingenio del personaje de Lisena llega a tal punto que Alain Roquain la ha considerado una “alegoría del poeta” (897).

¹¹ Roquain ha estudiado cómo la comedia opera con la regla de tiempo de los neoaristotélicos.

¹² Estas dos características (papel activo y central de la mujer y sensualidad) han hecho de *La noche toledana* una obra atractiva para el público actual. La Compañía Nacional de Teatro Clásico la llevó al Festival de Almagro en 1990, y con ocasión de ese evento el director y responsable de la versión, Juan

de *La noche toledana* toman del poema de *La prueba de los amigos* la insistencia en caracterizar la noche como una figura femenina y en resaltar la importancia del elemento textil (prendas, telas), que viene desencadenado por la metáfora del “manto” de la noche.

Junto a esas concomitancias, *La noche toledana* destaca porque los sonetos apelativos a la noche presentan, como la comedia, una especie de casuística del amor, ya que los declaman casi seguidos diversos personajes de caracteres diferentes que buscan la complicidad de la noche para gozar de sus amadas. El virtuosismo formal cobra, pues, gran importancia, ya que en el espacio de unos minutos Lope concentra los cuatro sonetos: los tres primeros consecutivos y el cuarto a los pocos versos del tercero. El primero lo declama “Fineo embozado”:

Noche, pues te llamaron los poetas
 oscura y negra máscara del día,
 cúbreme a mí con la tiniebla fría
 hasta el planeta de oro que respetas.
 A tus aras ofrezco las bayetas 2550
 más negras que el flamenco suelo envía,
 si de la bella Inés, tu luz y mía,
 dejas que goce en horas tan secretas.
 El mesón de Atalante y sus encantos
 están en éste donde me han traído 2555
 para que en él sucedan otros tantos.
 Haz, noche, como a Psiques y Cupido,
 sábanas y frazadas de tus mantos,
 y dormirán mis celos en tu olvido. (173-74; 2546-59)

El texto se adapta a las características de un personaje culto (nótense las referencias mitológicas de los tercetos) que viene de Madrid y que extrae el material para su interpelación de lo leído en “los poetas”: a partir de la metáfora de la noche como “máscara”, Fineo le ruega a la noche que actúe como tal y le encubra. La motivación del personaje es claramente sensual (“goce”),¹³ asociada al secreto nocturno, propicio para actividades moralmente sospechosas como la que emprende Fineo. Además, el galán madrileño basa su imprecación en una ofrenda en las “aras” de la noche: telas de Flandes (“bayetas [. . .] negras [. . .] [d]el flamenco suelo”) con las que la noche pueda

Pedro de Aguilar, explicó que la comedia se caracteriza por una gran “frescura” relacionada con la expresión abierta del “deseo amoroso” (Aguilar, “El montaje” 79), y por ello la tildó de obra “rompedora” (“La versión” 80). Pese a que Aguilar lleva razón, no debemos olvidar que la trama de *La noche toledana* es en algunos elementos (el papel activo de la mujer, por ejemplo) comparable con otras comedias de Lope (Gómez y Cuenca x; Sánchez-Palencia Mancebo 54-55), y que tiene también rasgos en común con *La ilustre fregona*, de Cervantes (Sánchez Aguilar 66).

¹³ Milagros Torres ha estudiado la importancia de los motivos eróticos en la comedia, y cabe añadir que los sonetos no son una excepción en lo que a ese contenido respecta.

ayudar a encubrir al amante. Siguiendo esta metáfora textil, en el último terceto Fineo solicita que la noche transforme sus “mantos” en “sábanas y frazadas” para el lecho de amor del amante y su deseada Inés.

Inmediatamente después entra en escena otro pretendiente de Inés, el alférez Carrillo, que enuncia a su vez un soneto:

Noche que das descanso a cuanto vive	2569
y al son de arroyos y de fuentes duermes,	
tú que madres solícitas aduermes	
cuando sus ojos Argos apercibe,	
tú cuyo manto azul el cielo escribe	
de figuras y imágenes inermes,	2565
así jamás de tu humedad enfermes,	
ni el tiempo de tus céfiros te prive.	
Porque goce, primero que te huyas,	
de Inés, corona de tus luces bellas,	
haz que me miren con piedad las tuyas,	2570
que en ti las tuyas gozaré por ellas,	
si no es que por envidia de las tuyas	
contrarias se me vuelven las estrellas. (174-75; 2560-73)	

El poema se construye con una estructura casi idéntica al anterior: es un ruego dirigido a la noche, se adorna de apelativos en el primer cuarteto y de deseos o promesas para ella en el segundo, gira sobre la palabra “goce” y concluye en un concepto final. En este caso, el soneto responde al carácter más galante del personaje, que se percibe en la imaginería luminosa, tan típica del petrarquismo, que recorre el poema: los “ojos” de Argos del primer cuarteto se transforman en el segundo en las luces del cielo (las estrellas), que se comparan en el concepto final con los ojos de la dama. Sin embargo, este aparente idealismo no esconde la intención física del personaje, que se reitera en dos ocasiones (“goce”, “gozaré”). Este elemento, junto con la aparición de la metáfora del “manto” de la noche, liga el soneto con el anterior, el de Fineo.

Muy diferente es el siguiente soneto apelativo, que enuncia inmediatamente un tercer pretendiente de Inés, el capitán Acevedo. Este personaje es uno de los motores cómicos de la obra, pues es un soldado fanfarrón que se comporta con elementos de lo que después pasó a llamarse “figurón”.¹⁴ Por ello, el soneto de Acevedo, aunque comparte con los dos anteriores una estructura apelativa (epítetos, petición de gozar, promesas), tiene un tono cómicamente hiperbólico y chulesco que le otorga gran interés:

¹⁴ No olvidemos que Lope estaba experimentando con esta combinación (soldado fanfarrón figurón) desde comienzos de siglo (Sánchez Jiménez, “Del *miles*”).

Negra, desaseada, descompuesta,
 desafeitada noche, deslucida
 de manto y de cabellos esparcida,
 envidiosa del sol, con sombra opuesta,
 remisa en bienes y en traiciones presta, 2590
 adúltera, ladrona y homicida,
 disfrazada, cobarde y atrevida,
 del ganado terror, del lobo fiesta,
 por tus mismas traiciones te conjuro
 —miedos, engaños, laberintos, celos— 2595
 que me dejes gozar lo que procuro.
 Así te canten búhos y mochuelos,
 y igualen con el sol hermoso y puro
 tu negro curso los piadosos cielos. (175-76; 2586-99)

Acevedo utiliza elementos que ya han aparecido en los sonetos comentados (la metáfora del “manto” de la noche, la referencia explícita a “gozar” la dama). Pese a ello, su soneto constituye una inversión semántica de los anteriores, pues aunque utiliza la misma estructura el contenido es totalmente diferente: en lugar de halagar a la noche pidiéndole complicidad, el soldado la insulta y casi le exige que cumpla su voluntad. Este recurso cómico da pie a una enumeración de las características menos favorables de la noche: la fealdad (opuesta a la belleza del día) que enfatiza el primer cuarteto, la envidia (2589) y, finalmente, los engaños, traiciones y maldades del segundo cuarteto. Estos elementos negativos aparecen recogidos en el primer terceto, condensados en la palabra “traiciones” (2594), que había aparecido ya anteriormente (2590), y que forman la esencia del “conjuro”: como si la noche fuera un espíritu maligno, el capitán la fuerza y amenaza recordándole sus muchas maldades. Finalmente, el soneto se resuelve de un modo igualmente irónico que parodia los dos anteriores: el concepto del poema es la recompensa que le promete el capitán a la noche, que le canten pájaros mal acordados y de mal agüero, pájaros nocturnos como los “búhos y mochuelos” (2599).

Tras unos versos más, encontramos el soneto que declaman alternativamente Lucindo y Riselo, dos caballeros toledanos encaprichados con las madrileñas Gerarda y Lucrecia. El soneto constituye un auténtico *tour de force*, pues combina en un poema apelativo dos casos de amor distintos, rematando así el esfuerzo y virtuosismo iniciado con los sonetos anteriores. La acotación reza “Entran Lucindo y Riselo diciendo este soneto entre los dos”, y, en efecto, los dos personajes se lo reparten:

LUCINDO: Noche serena, dulce, hermosa y clara...
 RISELO: Noche oscura, crüel, fiera, enojosa...
 LUCINDO: Encúbreme en tus alas amorosa.
 RISELO: Cúbreme, noche, a sombra de tu cara.

LUCINDO: Mi pensamiento con tu manto ampara 2635
 RISELO: Hazme Tarquino de Lucrecia hermosa.
 LUCINDO: Dame a Gerarda, noche venturosa.
 RISELO: Tu curso, noche, en mis venturas para.
 LUCINDO: Noche, tú sola amores satisfacés.
 RISELO: Noche, tú eres de amor cifra sucinta. 2640
 LUCINDO: Tú la vergüenza y el desdén deshaces.
 RISELO: Danos el bien que tu silencio pinta...
 LUCINDO: Y en tus aras pondremos, si lo haces...
 RISELO: Carbón.
 LUCINDO: Ébano.
 RISELO: Mirra.
 LUCINDO: Lápiz.
 RISELO: Tinta. (177; 2631-45)

Como en los sonetos anteriores, encontramos el mismo formato (epítetos, ruego y promesa), la misma referencia al propósito carnal (2636-37) y la metáfora del manto de la noche (2635). Además, el poema retrata las personalidades opuestas de Lucindo y Riselo: el primero, más fino e idealista, corteja a la noche enfatizando sus cualidades positivas; el segundo, al contrario, enumera sus defectos al modo del capitán Acevedo, y presenta su intención sexual de manera descarnada y un tanto cómica (2636). Pese a estas divergencias, los dos amantes coinciden en retratar la noche como espacio del amor (“de amor cifra sucinta”), gracias a su silencio encubridor y a su inmoralidad (“la vergüenza [. . .] deshaces”), características que ya han aparecido en los otros sonetos analizados. Por último, el poema se remata con una enumeración de las oscuras ofrendas que los amantes prometen sacrificar en aras de la noche, todas de color negro. De hecho, tal vez podamos interpretar que las dos últimas (“Lápiz” y “Tinta”) sean referencias a la escritura y poesía, y por tanto que recojan el testigo del soneto CXXXVII de las *Rimas*, que identificaba noche y creación poética. Sin embargo, se trataría en todo caso de una característica muy secundaria, pues el énfasis en la acción y el virtuosismo de este soneto se aleja de la reflexividad metapoética del de las *Rimas*.

Tras la demostración de virtuosismo que supone la extraordinaria serie de sonetos de *La noche toledana*, Lope pareció quedar momentáneamente satisfecho y abandonó el modelo durante unos años, para sólo reutilizarlo una vez más en su carrera, en 1615 (Courtney y Bruerton 93), en *El mayor imposible*. Se trata de una comedia lopesca que fue muy popular durante el siglo XVII, sobre todo en el extranjero, pues fue muy traducida e imitada en Francia, Holanda y Alemania (Cotarelo y Mori xxviii). En ella, Lisardo trata de burlar a su rival en la corte, Roberto, seduciendo a su hermana, Diana, para revelar que es una necedad lo que Roberto sostiene delante de la reina Antonia: según el incauto Roberto, guardar a una mujer no es el mayor imposible que existe, pues los hombres las superan en inteligencia. Tanto Antonia como la propia Diana se

ofenden enormemente al oír tal aserto, y para demostrar su falsedad y contradecir a Roberto desempeñan un papel muy activo en la obra: la primera incita a Lisardo a que enamore a Diana y la segunda instruye a Lisardo sobre cómo burlar la vigilancia de Roberto, hasta el punto de que llega a ser ella la que seduce a Lisardo, más que viceversa. En este protagonismo de la mujer, que se revela siempre como hábil creadora de trazas, *El mayor imposible* sigue de cerca el modelo de *La prueba de los amigos* y *La noche toledana*, y tal vez podamos ver en ese protagonismo femenino una justificación para la presencia de sonetos dirigidos a la noche, que no en vano Lope asocia con lo femenino, con los amantes y con los engaños de amor. En concreto, en *El mayor imposible* el soneto que nos ocupa aparece en la tercera jornada de la comedia, en la que lo declama Lisardo mientras avanza de noche hacia casa de su amada:

Noche siempre serena, cuyo velo
y silencio tomó el amor por capa;
nema del cielo, de sus ojos tapa,
madre del sueño, el hurto y el recelo.

Si alguna vez amaste, pues del suelo 5
al cielo nadie del amor se escapa,
con esa oscuridad los ojos tapa
a las estrellas, que lo son del cielo.

Aunque celos te den sus resplandores,
deja, luna, salir mi luz querida; 10
que bien sabe de amor quien tuvo amores.

La noche se verá del sol vestida;
tendrá la sombra luz, perlas las flores,
mi pena gloria y mi esperanza vida. (612)

Este último soneto lopesco a la noche difiere en algunos aspectos de los anteriores, especialmente en la parte final. Por ejemplo, en el primer terceto se abandona la apelación estructural a la noche para acudir a uno de sus elementos representativos, la luna, a quien se ruega colabore con el amante como alguien que “tuvo amores”. A continuación, en el segundo terceto, el concepto final del poema se presenta en forma de una serie de transformaciones de contrarios que se hacen eco del gran cambio en el estado de ánimo del amante. Por tanto, estos últimos seis versos abandonan la conocida estructura de los sonetos anteriores, como si Lope hubiera perfeccionado el modelo y estuviera ya abandonándolo. Pese a estas divergencias finales, el comienzo del soneto sí que se amolda a la forma anterior: apelación con epítetos a la noche (vestida con “velo”, en vez de manto, en esta ocasión) en el primer cuarteto, seguida de una petición en el segundo. En los epítetos encontramos, además, la concepción contradictoria de la noche que había aparecido en los sonetos arriba comentados: por una parte, la noche se entiende de modo favorable, lógico en un ruego, y se la califica

de “serena” y de amiga de los amantes, debido al silencio que trae al mundo; por otra, la noche adquiere elementos negativos al asociarse ese silencio al “hurto y el recelo”.

En suma, el estudio de un corpus muy homogéneo de sonetos de Lope nos permite apreciar que la concepción lopesca de la noche puede ser contradictoria, pero sobre todo que depende enormemente del contexto en que se inserta el correspondiente soneto. En general, en estos poemas el Fénix concibe la noche como un espacio ambiguo, con características que pueden ser negativas y que incluyen el engaño o la inmoralidad. Sin embargo, y al mismo tiempo, la noche lopesca presenta aspectos muy positivos, que muchas veces son los defectos arriba señalados pero en otro contexto o vistos desde otro punto de vista. Por ejemplo, cuando la noche desempeña su tradicional papel de protectora y cómplice de los amantes, el engaño puede ser positivo (ayuda a los amantes a burlar la vigilancia de sus rivales o guardianes), e incluso puede serlo la inmoralidad, que se vería como sensualidad propicia para el amor y el gozo sensual. En una paradoja semejante, Lope puede asociar la noche a la mentira y a la locura al tiempo que la presenta como espacio de la creatividad y poesía. Además de reunir en general estas cualidades antitéticas, la noche lopesca depende en particular del contexto en que se encuentra el respectivo soneto. Así, los sonetos de las comedias son más tradicionales y menos reflexivos en su visión de la noche que el soneto de las *Rimas*, que es el que condensa las referencias metaliterarias.

Al tiempo que nos deja constatar la concepción lopesca de la noche, nuestro estudio de los sonetos apelativos a la noche nos permite proponer algunas conclusiones sobre uno de los temas más estudiados en el lopismo: el uso lopesco de las fórmulas, pues la fórmula concreta del soneto apelativo revela ideas que pueden por analogía aplicarse a otras fórmulas del autor. Es sabido que durante su larga carrera Lope se habituó a adaptarse a las cambiantes circunstancias sociales y literarias del momento, alterando para ello su imagen pública (Sánchez Jiménez, *Lope*). Pero el Fénix no se limitaba a adaptar su propia imagen, sino que también reutilizaba con frecuencia sus propios temas, modismos, e incluso versos, como ha venido notando la crítica. Por ejemplo, Alan Trueblood ha demostrado que Lope desarrolló y recicló el tema de su relación con Elena Osorio en diversos momentos y formatos, y otros lopistas tan ilustres como Fernando Lázaro Carreter, José F. Montesinos, Edwin Morby (110-15), Maurice Molho o Carreño (83; 359-60; 858) han notado la reaparición del tema y fraseología de los mansos en varias obras del Fénix. De hecho, Lope reutilizó incluso palabras e imágenes concretas, y además con intervalos tan amplios como el que va de sus primeros romances al último libro que publicó en vida (Sánchez Jiménez, “Pedro”). Esta constante reescritura ha sido explicada eficazmente por Pedraza Jiménez como una respuesta de Lope a la insaciable demanda del mercado teatral (*Lope* 258; 266-67), que tanto pesaba sobre el exitoso autor madrileño. Nuestro estudio confirma la conclusión de Pedraza Jiménez y nos permite además observar de cerca el *modus operandi* de Lope, tanto en lo que respecta a su relación con la demanda como en lo que respecta a sus manías de escritor.

En primer lugar, nuestro análisis sugiere que el Fénix concebía sus innovaciones formales y conceptuales (el soneto apelativo a la noche) más bien en el contexto su producción lírica, en la que su literatura cobraba su aspecto más profundo y reflexivo. A continuación, Lope aprovechaba los descubrimientos de su lírica para aplicarlos a diversas situaciones de sus comedias, en la que el formato inventado se usaba como una plantilla que se adaptaba creativamente a multitud de casos y personajes. En el caso concreto que nos ocupa, hemos comprobado cómo el interesante soneto de las *Rimas* se aplica como innovador receptáculo de una concepción más bien convencional y poco reflexiva de la noche que pudiera funcionar en situaciones típicas de una comedia de enredo, como es el caso de *La prueba de los amigos*, *El mayor imposible* o incluso de *La noche toledana*, comedia en la que el formato del soneto apelativo se usa para contener una casuística del amor, al ser usado consecutivamente por diversos personajes. En el espacio de las tablas, la adaptación a la trama y el virtuosismo formal parecen ser en el contenido aspectos que priman sobre la reflexión metaliteraria. En suma, la producción lírica era un espacio de experimentación en el que Lope hallaba interesantes soluciones que luego podía aplicar de modo más o menos formulístico, pero formalmente complejo, en sus comedias.

En segundo lugar, nuestro trabajo parece indicar que Lope también usaba las fórmulas por motivos estilísticos y formales, ajenos a cuestiones de demanda profesional. Como revelan las fechas y la evolución de los sonetos estudiados, el Fénix experimentaba con un vehículo formal determinado y parecía obsesionarse con él durante un tiempo, hasta que lograba conseguir dominar la forma al aplicarla a diversas situaciones dramáticas. Posteriormente, Lope abandonaba el formato durante años, para retomarlo ocasionalmente al cabo de bastante tiempo, alterarlo de modo decisivo y luego dejarlo definitivamente, como si ya hubiera agotado las posibilidades de ese modo de expresión. En este aspecto el Fénix se muestra tan obsesionado y preocupado por sus “embelecós” literarios como por sus presiones profesionales. Nos atrevemos a aventurar que eran los primeros, junto con sus otras ocupaciones, los que le robaban horas al sueño del genio madrileño y hacían de ellas espacio propicio a la literatura.

Obras citadas

- Aguilar, Juan Pedro de. "El montaje." *Cuadernos de Teatro Clásico* 16 (*La Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1986-2002*) (2002): 79.
- . "La versión." *Cuadernos de Teatro Clásico* 16 (*La Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1986-2002*) (2002): 80.
- Aichinger, Wolfram. "'Oscura y negra máscara del día'. El amante nocturno, las segundas nupcias y el ritual popular en *La viuda valenciana*." *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. 181-90.
- Alcina, Juan F. "La elegía neolatina." *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1996. 15-40.
- Allen, John J. "Lope de Vega y la imaginería petrarquista de la belleza femenina." *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Barcelona: Hispam, 1974. 5-23.
- Buchanan, Milton A. "Chorley's Catalogue of *Comedias* and *Autos* of Frey Lope Félix de Vega Carpio." *Modern Language Notes* 24 (1909): 167-71; 198-204.
- Carreño, Antonio, ed. *Rimas humanas y otros versos*. De Lope de Vega Carpio. Barcelona: Crítica, 1998. 101-570.
- Cotarelo y Mori, Emilio. "Prólogo." *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Vol. XII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Real Academia Española, 1930. v-xxx.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. M. R. Cartes. Madrid: Gredos, 1968.
- Di Pinto, Elena. "El arte de la 'refundición' según Moreto (II): *El mayor imposible*, de Lope de Vega, vs. *No puede ser*, de Moreto." *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Vol. 2. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. 409-16.
- Escárcega Rodríguez, Ignacio. "La prueba de los amigos, de Lope de Vega, como un modelo de formación actoral." *América y el teatro español del siglo de oro: (Cádiz, 23 a 26 de octubre, 1996)*. Ed. Mercedes de los Reyes Peña y Concepción Reverte Bernal. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998. 351-58.

- Exum, Frances B. "Dos comedias de Lope refundidas por Moreto: *¿De cuando acá nos vino?* y *El mayor imposible*." *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: Edi-6, 1981. 835-42.
- Fernández, Jaime. "Tensión de valores (honor-riqueza) en *La prueba de los amigos* de Lope de Vega." *Anales de literatura española* 5 (1986-87): 109-19.
- García Soriano, Justo. "Prólogo." *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Vol. XI. Ed. Justo García Soriano. Madrid: Real Academia Española, 1929. v-xxxix.
- Gómez, Jesús y Paloma Cuenca, eds. *La noche toledana*. De Lope de Vega. *Lope de Vega: Comedias*. Vol. XIII. Madrid: Biblioteca Castro, 1997. 293-391.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y del poder*. West Lafayette: Purdue University Press, 2005.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Lope, pastor robado." *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*. Ed. Günter Reichenkron y Erich Haase. Berlín: Duncker & Humblot, 1956. 209-24.
- López Bueno, Begoña. "Presentación." *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1996. 7-12.
- Luck, Georg. *The Latin Love Elegy*. Londres: Methuen, 1979.
- McGrady, Donald. "Further Notes on the Sources of Lope de Vega's *La prueba de los amigos*." *Hispanic Review* 48 (1980): 307-17.
- Molho, Maurice. "Teoría de los mansos: un triple soneto de Lope de Vega." *Bulletin Hispanique* 93 (1991): 135-55.
- Montesinos, José F. *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1967. 140-41.
- Morby, Edwin. "Two Notes on *La Arcadia*." *Hispanic Review* 36 (1968): 110-23.
- Morley, S. Griswold. y Courtney Bruerton. *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Trad. M. R. Cartes. Madrid: Gredos, 1968.
- Novo, Yolanda. "La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega." *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1996. 227-60.
- . "La elegía poética en Lope." *Edad de Oro* 14 (1995): 223-34.
- Núñez Rivera, Valentín. "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento." *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1996. 167-213.

- . "Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los *Discursos* de Faria e Sousa (de la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)." *Edad de Oro* 30 (2011): 179-206.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. Vol. I. Fuenlabrada: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- . "Introducción." *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. Vol. I. Fuenlabrada: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. 9-119.
- . *Lope de Vega, genio y figura*. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- . *El universo lírico de Lope de Vega*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Propercio. *Elegies*. Ed. G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Roquain, Alain. "Estudio de la temporalidad en dos comedias de capa y espada de Lope de Vega: *La noche toledana* y *La noche de San Juan*." *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. 891-902.
- Ruiz Pérez, Pedro. "El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía." *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre de 1994)*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1996. 317-68.
- Sánchez Aguilar, Agustín. "Prólogo." *La noche toledana*. Ed. Agustín Sánchez Aguilar. *Comedias de Lope de Vega. Parte III*. Ed. Luigi Giuliani. Lérida: Milenio, 2002. 59-80.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "La génesis del *Isidro* (1599) y la carrera literaria de Lope de Vega: a propósito de la *rota Vergilii*." *Anuario Lope de Vega* 16 (2010): 143-53.
- . *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis, 2006.
- . "Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes* y *el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega." *El figurón. Texto y puesta en escena*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: Fundamentos, 2007. 107-27.
- . "Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del 'taratántara' a las 'barquillas'." *Hispanic Review* 74 (2006): 319-44.
- Sánchez-Palencia Mancebo, Isabel, ed. *La noche toledana*. De Lope de Vega Carpio. Toledo: Caja de Ahorros Provincial de Toledo, 1983.
- Simpson, Lesley B. "The Sources of Lope de Vega's *La prueba de los amigos*." *University of California Publications in Modern Philology* 14 (1930): 367-76.
- Torres, Milagros. "Erotismo mesoneril en *El mesón de la corte* y *La noche toledana*." *Erotismo en las letras hispanas: aspectos, modos y fronteras*. Ed. Luce López-Baralt y Francisco Márquez Villanueva. México: El Colegio de México, 1995. 439-59.

- Trueblood, Alan S. *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- Vega Carpio, Lope de. *Arcadia*. 1598. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, en prensa.
- . *La Dorotea*. 1632. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1980.
- . *La Dragontea*. 1598. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2007.
- . *Epistolario*. Ed. Agustín G. de Amezúa. 4 vols. Madrid: Real Academia Española, 1935-43.
- . *Isidro. Poema castellano*. 1599. Ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra, 2010.
- . *El mayor imposible. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Vol. XII. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Real Academia Española, 1930. 581-617.
- . *La noche toledana*. Ed. Agustín Sánchez Aguilar. *Comedias de Lope de Vega. Parte III*. Ed. Luigi Giuliani. Lérida: Milenio, 2002. 57-251.
- . *La prueba de los amigos. Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*. Vol. XI. Ed. Justo García Soriano. Madrid: Real Academia Española, 1929. 99-136.
- . *Rimas*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Vol. 1. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- . *Rimas*. 1609. *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998. 101-570.
- Wright, Elizabeth R. *From Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.
- . "Virtuous Labor, Courtly Laborer: Canonization and a Literary Career in Lope de Vega's *Isidro*." *MLN* 114.2 (1999): 223-40.
- Zyomek, Henrik, ed. *La prueba de los amigos*. De Lope de Vega Carpio. Athens: University of Georgia Press, 1973.