

# Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621), de Lope de Vega<sup>1</sup>

**Antonio Sánchez Jiménez**

Université de Neuchâtel  
Antonio.sanchez@unine.ch

Recepción: 10/08/2019, Aceptación: 05/06/2020, Publicación: 07/12/2020

## Resumen

Dentro de la ingente producción sonetística de Lope de Vega, nuestro trabajo se fija en los nueve sonetos que el Fénix incluyó de *La Filomena* (1621), que examinamos como un corpus coherente estudiando qué tipo de voz autorial proponen y cómo esta se compara con el espíritu de “cancionero metapoético” que los críticos han notado en el resto del volumen. Para ello, comenzamos con un estado de la cuestión sobre los sonetos del Fénix, tras el que nos centramos en el referente a *La Filomena*. Luego analizamos los sonetos de nuestro corpus comentando su sentido individual, los puntos de contacto que presentan y, sobre todo, el tipo de imagen autorial que construyen, fijándonos en el desarrollo de la voz lírica de estos textos. Este análisis nos permite presentar *La Filomena* no solo como un “cancionero metapoético”, sino como un “cancionero neoestoico” cuyo sentido moral viene determinado por la *dispositio* de los sonetos.

## Palabras clave

Lope de Vega; *La Filomena*; sonetos; autorrepresentación; sujeto lírico.

## Abstract

Authorial Self-Representation in Lope de Vega's *La Filomena* (1621) Sonnets.  
Within Lope de Vega's extensive sonnet production, the nine sonnets that he included in *La Filomena* (1621) can be examined to determine what kind of authorial voice they

1. Este texto es un producto del proyecto “Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)” (IZSAZ1\_173356 / 1), financiado por el Fonds National de la Recherche Scientifique (FNS) de la Confederación Helvética.

put forward and how it compares to the spirit of «metapoetic *cancionero*» that the critics propose for the rest of the book. After summarizing secondary literature on Lope's sonnets and on *La Filomena*, we analyze the sonnets in our corpus commenting their individual purpose, their common points, and, above all, the kind of authorial voice they build, which we examine focusing on the lyrical voice that enunciates them. This analysis allows us to present *La Filomena* not only as a «metapoetic *cancionero*», but also as a neostoic one whose moral message stems from the sonnets *dispositio*.

### Keywords

Lope de Vega; *La Filomena*; sonetos; self-fashioning; lyrical voice.

Incluso en el contexto de su ingente obra, resulta impresionante la dedicación de Lope de Vega al soneto, que practicó con singular asiduidad tanto en su producción lírica como dramática. No en vano, sus tres compilaciones líricas centrales, las *Rimas* (1604), las *Rimas sacras* (1614) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)<sup>2</sup>, se estructuran en torno a importantes conjuntos de sonetos –200, 100 y 161, respectivamente– que contribuyen a dar cuerpo a lo que Pedraza Jiménez (1993-1994: I, 22) ha llamado el modelo del «cancionero lopesco». Este enorme corpus sonetístico ha llamado la atención de los críticos ya desde el clásico estudio de Jörder (1936), quien lo clasifica con criterios formales –sonetos en esdrújulos, en agudos, de cabo roto, en eco, en diálogo, etc.– y ofrece, además, un meritorio pero incompleto catálogo de sonetos del Fénix<sup>3</sup>. El valor del trabajo de Jörder es proporcional al tamaño del corpus, enorme –más de 1.500 poemas<sup>4</sup>–, pese a dejar fuera los sonetos incluidos en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de

2. Las *Rimas de Tomé de Burguillos* cuentan con varias ediciones recientes. Cronológicamente, son las de Carreño (2002), Cuiñas (2008) y Arellano (2019).

3. Asimismo, Delano (1935) ofrece un catálogo de los sonetos en obras dramáticas.

4. Más recientemente, Llamas Martínez (2013: 132) señala que “se le llegaron a atribuir alrededor de tres mil sonetos”.

Espinosa, los de las *Justas* poéticas y los preliminares de libros de otros autores (Zamora Lucas, 1960), así como, obviamente, los del *Epistolario*, inéditos en el momento en que el sabio alemán realizó su trabajo. Jörder sí que da cuenta, sin embargo, de los sonetos líricos y dramáticos arriba indicados, amén de los 24 de la *Arcadia* (1598), los 13 de el *Peregrino en su patria* (1604), los 34 de los *Pastores de Belén* (1612), los 9 de *La Filomena* (1621), los 41 de *La Circe* (1624), los 46 de los *Triunfos divinos* (1625), los 13 de la *Corona trágica* (1628), los 8 el *Laurel de Apolo* (1630) y los 2 de *La Vega del Parnaso* (1637).

Dentro de esta producción, nuestro trabajo se fija en los nueve sonetos que Lope incluyó de *La Filomena*, que examinamos como un corpus coherente estudiando qué tipo de voz autorial proponen y cómo esta se compara con el espíritu que los críticos han notado en el resto del volumen. De esta comparación emerge la idea de que los sonetos, aunque constituyen una parte porcentualmente pequeña del libro, resultan esenciales para determinar su espíritu debido a su situación en el volumen. Gracias a ella dibujan para *La Filomena* un sentido total en el que el yo lírico protagonista recorre, más que los problemas metapoéticos que ha subrayado la crítica, un trayecto de reveses que desemboca en un estadio final de sabio desengaño, estadio donde se refugia de la inestabilidad mundana para dedicarse al estudio y a la contemplación moral. Para sostener esta hipótesis, comenzaremos con un estado de la cuestión sobre los sonetos del Fénix, tras el que nos centraremos en el referente a *La Filomena*. Luego analizaremos los sonetos del libro comentando su sentido individual, los puntos de contacto que presentan y, sobre todo, el tipo de imagen autorial que construyen, fijándonos en cómo su *dispositio* traza el desarrollo de la voz lírica y el sentido total del volumen.

### Los sonetos de Lope: estado de la cuestión

Los sonetos de Lope han merecido muchos más estudios aparte del clásico libro de Jörder (1936) arriba citado y los diversos artículos de Delano (1927; 1929; 1934; 1935). De hecho, son tantos que, incluso si dejamos de lado los sonetos de los tres cancioneros centrales, solo podemos aspirar a trazar direcciones de estudio, más que un elenco completo de contribuciones. Quizás las menos numerosas sean las que tratan de dilucidar la poética del soneto lopesco en general, tema de un fino trabajo de Montesinos (1967: 129-137) y un artículo clásico de Brown (1978)<sup>5</sup> que conectan la estructura de estos poemas del Fénix con la del epigrama. En contraste, más abundantes son los trabajos sobre grupos de sonetos dramáticos: los reutilizados en otras obras (Montesinos, 1967: 109-127), los

5. Brown vuelve al tema, esta vez con una aspiración aún más generalizadora, en otro artículo de 1979.

de distanciamiento cómico (Delano, 1934; Profeti, 1999a: 137-146), los de *Los comendadores de Córdoba* (Festini, 1999), los de *El perro del hortelano* (Roig Miranda, 2006), los sonetos de soliloquio (Romanos, 2007), los sonetos apelativos a la noche (Sánchez Jiménez, 2012; 2014) o los sonetos en díptico (Antonucci, 2017; Crivellari, 2019)<sup>6</sup>. Aún dentro del universo de la comedia nueva, pero mucho más ambicioso en su corpus y aliento, se encuentra el trabajo de Arriaga Navarro (2018), que actualiza y amplía el estudio de Dunn (1957) al tratar de dilucidar la función del soneto en 134 comedias lopescas examinando variables temáticas y datos estadísticos. Asimismo, y siempre dejando de lado los estudios sobre los tres grandes cancioneros, los críticos han mostrado bastante interés por los sonetos no dramáticos del Fénix. Es el caso de Profeti (1999a: 113-124; 129-130), quien estudia los sonetos a actrices y los sonetos plurilingües, o de García Fernández (2006), quien se ha dedicado a la segunda serie de sonetos lopescos que se imprimió<sup>7</sup>, la de las *Flores de poetas ilustres*. Asimismo, Leuci (2007) se ha encargado de los sonetos autorreferenciales de las *Rimas de Tomé de Burguillos* y Llamas Martínez y Sánchez Jiménez (2014) de los dedicados a Gustavo Adolfo de Suecia. Por su parte, Mata Induráin (2018) ha explorado el tema del amor en los sonetos incluidos en *El peregrino en su patria* y Sánchez Jiménez (2019) el sentido de los del *Laurel de Apolo*. No faltan tampoco los análisis de sonetos concretos, como el de Profeti (2009) sobre “Lisboa, por el griego edificada”, de *La vega del Parnaso*, el de Sánchez Jiménez (2009) sobre el voyeurismo en un soneto de *La Filomena*, el que Presotto (2013) dedica al célebre “La calidad elementar resiste” (volveremos luego sobre él)<sup>8</sup>, el de Restrepo Ramírez (2017) sobre un soneto de *El caballero del milagro* o tres artículos de Sánchez Jiménez: uno sobre un soneto-epitafio de Lope a don Francisco de la Cueva (2015), otro al soneto sobre el escudete de Paravicino –en la *Corona trágica* (1627)– (2018b) y otro acerca de los sonetos incluidos en el *Laurel de Apolo* (2018a).

En suma, incluso con esta somera clasificación –que atiende al tipo de corpus elegido– comprobamos que los críticos que se han aproximado al soneto lopesco se han ocupado de problemas tanto temáticos como formales. Varios de estos trabajos se centran en el estudio de fórmulas literarias (Profeti, 1999a; Sánchez Jiménez, 2012; 2014; Antonucci, 2017; Crivellari, 2019), mientras

6. Antonucci (2017) se ocupa de los sonetos amorosos de la dama y el galán; Crivellari (2019), de los del galán y el gracioso.

7. La primera serie fueron los “Doscientos sonetos” de *La hermosura de Angélica* (1602), conjunto que luego pasó a encabezar las *Rimas*.

8. En este artículo nos referimos a los sonetos de *La Filomena* por su título –cuando lo tienen– o por su primer verso. La única excepción es “La calidad elementar resiste”, poema que, como veremos abajo, tiene título (“*Castitas est res angelica*”), pero que evocamos mediante su primer verso, completo o abreviado. El motivo de esta excepción es resaltar que el soneto tiene una vida anterior en *La dama boba* (Presotto, 2013), donde, evidentemente, no llevaba el epígrafe de san Juan Crisóstomo que le adjudicó Lope al imprimirlo en *La Filomena*.

que otros se fijan más bien en funciones (Dunn, 1957; Leuci, 2007; Caamaño Rojo, 2010; Arriaga, 2018; de nuevo Crivellari, 2019) o en aspectos contextuales, como el supuesto sentido polémico de un célebre soneto de *La dama boba* (Presotto, 2013). Otros se ocupan incluso de cuestiones metodológicas, como la pertinencia de los acercamientos pictóricos a la literatura (Sánchez Jiménez, 2009). Dentro de esta variedad, que responde a la del corpus, tal vez los trabajos que más se acercan al tema que nos interesa –la construcción de un perfil autorial– sean los que examinan la relación de Lope con diversas figuras del momento, como Gustavo Adolfo de Suecia, don Francisco de la Cueva o Paravicino, personajes que sirven para proponer una determinada posición de la voz lírica y, por tanto, del autor.

### La crítica y *La Filomena*

En contraste con esta abundancia de trabajos, *La Filomena* no ha suscitado tanto interés, pese a su importancia en el contexto de la carrera literaria de Lope. En ella, *La Filomena* marca el comienzo de un decidido giro cortesano que el Fénix creía preciso para ganarse el favor de los nuevos gobernantes y que proseguiría con *La Circe* (1624). Si dejamos de lado las aproximaciones a las *Novelas a Marcia Leonarda*, cuya primera entrega, “Las fortunas de Diana”, está en *La Filomena*, comprobamos que la mayor parte de los estudios sobre el libro de 1621 se dedica al tema de la polémica. Es, en verdad, un tema importante en la obra, pues al menos la “Segunda parte de La Filomena” gira alrededor de la controversia de Lope y Torres Rámila: tras la fábula mitológica ovidiana de la primera parte, en esta disputan el tordo y el ruiseñor, trasuntos respectivos de Torres Rámila y Lope (Egido, 1995: 138). No obstante, estos dos poemas han de estudiarse teniendo en cuenta que el libro es una miscelánea –un prosimetro (Pittel, 2011)<sup>9</sup>– que reúne elementos diversos: dos sonetos preliminares, la fábula inicial (en dos partes), una novela corta, un poema descriptivo, otra fábula mitológica, diversas epístolas en verso y prosa, una elegía, dos canciones, un tratado en prosa, una égloga, un poema funeral, un epitalamio, seis sonetos, una silva y un soneto final. En este conjunto, los críticos consideran que la primera y segunda parte de la fábula que da nombre al volumen son los elementos más

9. En una afirmación que tendremos ocasión de repetir, Campana (2000: 426) sostiene que “el criterio principal que rige la ordenación de las diferentes composiciones parece ser el de la *variatio*, abiertamente declarado en el prólogo como regla unificadora del conjunto”, aunque también se puede percibir una estructuración marcada por la materia preliminar y sonetos finales que hace que los materiales “converjan en un ‘todo’ amalgamado por el tono polémico y los temas literarios, en lugar del intimismo amoroso típico de los cancioneros petrarquistas. Podemos, por lo tanto, afirmar que la dedicatoria, el prólogo, los sonetos prologales y las composiciones finales forman la *cornice* dentro de la que se desarrolla una obra que aspira a ser un cancionero no ya amoroso, sino metapoético, pues su tema principal es la literatura” (Campana, 2000: 428).

importantes. Además, Ruiz Pérez (2005: 213) sostiene que los diversos elementos están conectados precisamente por el afán polémico: Lope habría concebido *La Filomena* para enfrentarse a los críticos clasicistas con un texto claramente metapoético<sup>10</sup>.

Como avanzábamos arriba, el interés en el contexto de esta polémica ha marcado los acercamientos críticos a *La Filomena* desde el clásico estudio de Entrambasaguas sobre el enfrentamiento de Lope contra “los preceptistas aristotélicos” (1967: I, 63-580; II, 11-411)<sup>11</sup>. A la disputa contra Torres Rámila se han dedicado los trabajos de González-Barrera (2011 y 2012), Conde Parrado (2015) y Conde Parrado y Tubau Moreu (2015)<sup>12</sup>. Por su parte, Orozco Díaz (1973: 329-337), Matas Caballero (2002), Tubau (2007) y Llamas Martínez (2013: 134-137) se han ocupado de la otra polémica que aflora en el texto: la de los poetas cultos<sup>13</sup>. Si dejamos de lado las páginas que Cossío (1998, I: 346-364) dedica a las dos fábulas mitológicas del libro<sup>14</sup>, los diversos trabajos sobre epístolas (Millé y Giménez, 1935; Sobejano, 1977 y 1993; Guillén, 1995; Campana, 1998; Kappés Le Moing, 2008; Vinatea Recoba, 2009; Conde Parrado, 2015), o silvas (Profeti, 1999b: 56-59; Campana, 2001: 252-253; Folgar Brea, 2010: 86-90), el artículo de Marcos Álvarez (1982) sobre la dedicataria del libro o el de Campana (2000) sobre su género literario, nos encontramos limitados a los excelentes estudios generales de Pedraza Jiménez (2003: 155-167) y Campana (1999). Los dos tratan los sonetos –Pedraza Jiménez mucho más someramente–, pero ni siquiera los detallados comentarios de Campana, que citaremos más adelante, se ocupan de la ordenación de estos textos ni del perfil autorial que conforman, ni, por supuesto de cómo su situación en el volumen afecta al sentido del libro. Cabe, pues, examinar los sonetos de *La Filomena* teniendo en cuenta la propuesta de Campana (2000: 426), quien sugiere que el libro responde a una *dispositio* en metros, pero también a “una organización interna profunda” de carácter más bien temático, que nosotros orientaremos hacia lo referido a la voz autorial.

10. También Campana (2000: 428) insiste en este carácter metapoético sobre el que nos extenderemos abajo.

11. Las páginas que Entrambasaguas dedica particularmente a *La Filomena* no son muchas (1967: II, 11-47), pero son el fundamento de toda la línea de acercamientos a la polémica que venimos señalando.

12. Sin embargo, Ruiz Pérez (2005: 205) explica que el afán polémico de *La Filomena* no se limita a fustigar a Torres Rámila, aireando un episodio ya pasado, sino, sobre todo, a enfrentarse a Góngora y los cultos, por lo que la batalla contra los poetas nuevos subyace a la que le vuelve a presentar al autor de la *Spongia*.

13. Al tiempo, los críticos no han dejado de señalar, desde Dámaso Alonso (1971: 440-455), los rasgos gongorinos de determinados pasajes de *La Filomena* y *La Circe*. Entre ellos destaca la definición de la voz lírica como poeta, más que como amante, propuesta de Ruiz Pérez (2005: 198) que examinaremos abajo.

14. Este trabajo lo complementa el más reciente de Zapata (1987).

## Sonetos iniciales

Los nueve sonetos de *La Filomena* se agavillan en dos grupos (quizás tres) que rodean el resto del libro y le dan, por tanto, la cohesión de que hablaba Campana (2000: 426). Concretamente, los sonetos aparecen en los siguientes espacios: en primer lugar, tenemos dos a doña Leonor de Pimentel, dedicataria del volumen, que se encuentran al comienzo del libro (pp. 9-10)<sup>15</sup>, tras la dedicatoria y el prólogo. En segundo lugar, está el grupo que aparece al final del volumen, tras el poema “A las obras de Francisco de Figueroa”. Se trata de seis textos que la silva a Juan de Piña (“En justa de poetas”, pp. 346-348) separa del soneto final, el célebre “La calidad elemental resiste” (p. 349), poema que sirve de broche y epígrafe final al libro. Por consiguiente, y atendiendo a la *dispositio* de los materiales<sup>16</sup>, es legítimo plantear que los dos sonetos iniciales y los seis del final forman grupos coherentes, y que, tal vez, los últimos sean un preludio de “La calidad elemental resiste”, con lo que tendríamos ya dos, ya tres conjuntos de sonetos, según interpretemos la relación del último con el grupo de seis.

El primer grupo de sonetos de *La Filomena*, los dos poemas epidícticos a doña Leonor de Pimentel<sup>17</sup>, reúne diversos tópicos panegíricos. Campana (1999: 48) explica que el primero de los poemas se vertebra “alrededor de los mitos de Ícaro y Prometeo, mezclados con el simbolismo del águila” (y, añadimos, el del lince), elementos que aparecen en los dos cuartetos:

A LA ILUSTRÍSIMA SEÑORA DOÑA LEONOR PIMENTEL

Las plumas abrasó rayo febeo  
del que miró su luz (águila humana,  
lince infeliz), por sendas de oro y grana,  
jamás tocadas de mortal deseo.

No menos alto el pensamiento veo  
que me conduce a vos, ¡oh, soberana  
deidad!, ¡oh, sol! que mi esperanza vana  
Dédalo mira y teme Prometeo. (p. 9)

Estos mitos le sirven al poeta para ponderar su osadía al tratar de ascender hasta la dedicataria, que se presenta, respectivamente, como un sol o como un dios. El sol sería el que miran los aguilucho para demostrar su prosapia y el que derrite la cera de las alas de Ícaro; en cuanto al dios, es Júpiter, que castiga la

15. Citamos *La Filomena* por la edición de Carreño (2003). Haremos modificaciones ocasionales en la puntuación y *dispositio* que responden al estudio de los testimonios para nuestra edición en preparación.

16. Recordemos de nuevo que Campana (2000: 428) resaltó la importancia de esta ordenación para la lectura del volumen.

17. Sobre doña Leonor de Pimentel, véase Marcos Álvarez (1982) y Campana (1999: 40-44).

rebeldía de Prometeo. Sol o dios, la dedicataria es en todo caso alguien mucho más elevado que el yo lírico. A continuación, los tercetos utilizan estas imágenes para disculpar el atrevimiento del poeta por haber osado aspirar a la atención de la ilustrísima y alta doña Leonor dedicándole el libro:

Si de mis alas el incendio culpa  
 vuestra sangre real y entendimiento,  
 dulce ambición de gloria me disculpa,  
 que, cayendo del sol mi pensamiento,  
 vuestro mismo valor tendrá la culpa  
 y el castigo tendrá mi atrevimiento. (p. 9)

Se trata, pues, de un soneto poco sorprendente. Contiene tópicos propios del exordio, como la *humilitas*, que corresponden a su situación introductoria en el libro, en el que funciona como una suerte de dedicataria en verso<sup>18</sup>.

Sin embargo, la *dispositio* del volumen invita a interpretarlo también como pórtico del soneto siguiente, mucho más metaliterario y atrevido. El Fénix lo coloca bajo un epígrafe de Stephanus Forcatulus que traduce libremente en los dos últimos versos del poema:

STEPHANUS FORCATULUS

*Mox lyra threiciis in coelum effertur ab undis:  
 Ut resonans silvas traxerat, astra trahit.*

Parte, dichosa Filomena mía,  
 a la más esmaltada primavera  
 que vio el aurora, ni del sol espera  
 mientras diere su luz principio al día.  
 Tu voz la historia, en dulce melodía  
 elemental de la celeste esfera,  
 a las hesperias últimas refiera  
 que a las selvas del Ática solía.

Canta a Leonor y dulcemente admira  
 el claro aspecto de sus luces bellas,  
 luces en quien el sol se ilustra y mira,  
 que, si en su cielo te colocan ellas,  
 imagen celestial será mi lira,  
 porque, quien selvas pudo, mueva estrellas. (p. 10)

Si el primer soneto era una apelación de la voz narrativa a la dedicataria, en este el yo lírico se dirige a su libro (de hecho, podríamos editar *Filomena*, con itálicas), cuyo título permite el juego de palabras con el ruiseñor, símbolo de

18. De hecho, este soneto utiliza una imaginería –Ícaro– que Lope volvería a emplear en futuras dedicatorias (Campana, 1999: 48). Egido (1995: 138) explica que en “La Andrómeda” Lope usa un mito análogo, el de Faetón, para representar “los atrevimientos de la pluma”.



la poesía. El ave-libro deberá, a su vez, dirigirse a doña Leonor y mostrarle su arte (“Canta a Leonor”), buscando una aprobación que, de producirse, elevará al poeta a una posición gloriosa entre las estrellas (vv. 12-13), como una de las catasterizaciones de las *Metamorfosis*. Vemos, pues, que los dos poemas iniciales se organizan en torno a imágenes de ascenso, aunque con tono opuesto: en el primero, Leonor es un sol cuya desaprobación puede provocar la caída del poeta; en el segundo, Leonor se representa, sinecdóticamente, por sus bellos ojos, capaces de confirmar el valor de la poesía de la voz lírica colocándola a su lado, en el cielo. Se trata de un mensaje ya presente en el epígrafe del segundo soneto, epígrafe que, como explica Campana (1999: 50-51), procede de un epigrama de Forcatulus a Orfeo, lo que sugiere que en el soneto “Lope –con muy poca modestia– compara su lira a la del mítico Orfeo, de quien espera imitar el dulce efecto de sus versos para mover el ánimo de su protectora”. Además, resaltemos que el poema no solo destaca por esta transformación del yo lírico en Orfeo –en lugar del Ícaro del soneto anterior–, sino por sus evidentes ecos metaliterarios: las referencias al libro (v. 1), a la “melodía” (v. 5) y el canto (v. 9) y a la lira orfénica (v. 13). Estas se deben unir a la imagen de *translatio* de los vv. 7-8, donde vemos el viaje del ruiseñor –y, por tanto, de la poesía lopesca– desde la gloriosa Antigüedad a España (“las Hesperias últimas”). Además, el soneto es importantísimo porque anticipa la identificación entre Lope y el ruiseñor que sostiene la “Segunda parte”<sup>19</sup> del libro y que, de hecho, conecta la fábula de Progne y Filomena con su continuación, el debate del tordo y el ruiseñor. No en vano, las dos partes de la fábula tratan de ruiseñores, aves que representan la poesía y que se identifican con la voz narrativa o con el poeta, en una confusión que a Lope le gustaba fomentar. De este modo, los dos sonetos iniciales de *La Filomena* se revelan esenciales: marcan la unión de las dos partes de la fábula y asientan el tono de un libro centrado, como afirmaban Campana (2000: 428) y Ruiz Pérez (2005), en lo metaliterario, y más concretamente, afirmamos nosotros, en la construcción de la voz lírica como un poeta glorioso que triunfa gracias al apoyo de nobles lectoras como doña Leonor. El paso de la tímida imaginería icárica del soneto primero al optimismo orfénico del segundo ejemplifica este aliento.

### Sonetos centrales

Tras estos dos textos procede examinar los seis sonetos que casi rematan el volumen y que, en principio, presentan una disparidad descorazonadora. El primero (“A la muerte de don Jerónimo de Ayanza, el de las grandes fuerzas”) es un sone-

19. Ruiz Pérez (2005: 209) notaba esta identificación entre poeta y ruiseñor en el “Canto tercero” de la fábula (p. 38, estr. 2), pero hasta ahora ningún crítico la ha subrayado en el segundo soneto del libro.

to funeral en que la voz narrativa interpela a la Muerte, imaginando un combate entre esta figura alegórica y el forzado de las guerras de Flandes<sup>20</sup>:

A LA MUERTE DE DON JERÓNIMO DE AYANZA, EL DE LAS GRANDES FUERZAS

Tú sola, peregrina, no te humillas,  
¡oh, Muerte!, a don Jerónimo de Ayanza;  
tu flecha opones a su espada y lanza,  
y a sus dedos de bronce, tus costillas.

Flandes te diga, en campo, en muro, en villas,  
cuál español tan alta fama alcanza:  
luchar con él es vana confianza,  
que hará de tu guadaña lechuguillas.

Espera: arrancará por desengaños  
las fuertes rejas de tu cárcel fría.  
Mas, ¡ay!, cayó; venciste...; son engaños.

Pues, Muerte, no fue mucha valentía,  
si has tardado en vencerle sesenta años,  
quitándole las fuerzas cada día. (p. 342)

Como se puede observar, estamos ante un soneto conceptuoso que alaba al soldado e inventor español por plantarle cara a la Muerte. Este enfrentamiento se desarrolla en los diez primeros versos, en los que la voz narrativa se presenta como espectadora del combate imaginario y jalea al forzado, amenazando a la Muerte al evocar sus hazañas, que al parecer Lope toma de la *Miscelánea* de Luis Zapata de Chaves (Campana, 1999: 557-558)<sup>21</sup>. Estos augurios se desmontan en el v. 11, que narra el desenlace de la contienda: la victoria la alcanza

20. Sobre las hazañas e inventos de Jerónimo de Ayanz, quien diseñó y patentó un precursor de máquina de vapor (García Tapia, 1992), véase García Tapia (2001), quien publica las patentes de Ayanz (García Tapia, 1994: 61-256): una balanza de alta precisión, unos hornos, unos procedimientos metalúrgicos, una máquina para la destilación del agua del mar, otra para drenar minas, una máquina de vapor para elevar agua, otra para ventilar las minas, diversos equipos de buceo, submarinos, etc. (García Tapia y Carrillo Castillo, 2002: 113-146). Para el uso de los inventos de Ayanz en la minería americana, donde su máquina de vapor se usó para extraer agua, véase García Tapia (1999), quien asegura que también se pudo emplear en la minería sevillana de Guadalcanal (1994: 86). Sobre la transmisión de los descubrimientos sobre el vapor de Ayanz a la Inglaterra del XVII, véase García Tapia (2001: 222-223). La patente de la máquina de vapor se imprimió en un pliego suelto sin lugar, impresor o año que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (R/34183/10): “Al serenísimo príncipe Emanuel Filiberto [...], don Jerónimo de Ayanz, sobre que no se puede hacer movimiento perpetuo [...] y asimismo de la incertidumbre de la esfera del fuego y de la transmutación de unos elementos en otros”.

21. El pasaje de la *Miscelánea* es el siguiente: “Don Gerónimo de Ayanzo, caballero navarro, fue señaladísimo en esto: horadaba un plato de plata con un dedo, y con los dos largos le hacía como lechuguillas de un cuello, y con las dos manos quitó de un monasterio de monjas de dos o tres enviones el locutorio de una reja; y un poderosísimo caballo de la jineta, puesto en él un gran caballero, le tenía con un brazo que no partiese, aunque le espoleaba su dueño de encima y trasudaba el caballo, y tenía de un gema las narices abiertas” (*Miscelánea*, vol. II, p. 116).

la Muerte, con la consiguiente sorpresa y desengaño de la voz narrativa (“son engaños”, se lamenta). Tras un momento de tristeza, el yo lírico se repone con un reproche final a la Muerte, a la que acusa de haber ido minando la fortaleza del campeón a lo largo de los sesenta años de vida, concepto que introduce un toque ascético en la serie sonetística<sup>22</sup>. De hecho, este tono concuerda con la función funeral del poema, uno de los pocos de esta serie que podemos datar con cierta seguridad entre la muerte del personaje (el 23 de marzo de 1613) y el 22 de noviembre de 1617, fecha en la que Lope incluye el soneto que nos ocupa en *Lo que pasa en una tarde*. Campana (1999: 560-561) supone a Ayanz muerto a finales del XVI y considera el poema un ejemplo de epitafio a un personaje fallecido con mucha antelación, como algunos de las *Rimas*. Sin embargo, sabemos que Ayanz estaba activo y publicando en 1612 (García Tapia, Jiménez Muñoz y Martínez de Azagra Paredes, 2016) y que murió en marzo de 1613 (García Tapia, 2001: 264), por lo que el arco cronológico es el que indicamos arriba, y en buena lógica cerca de la primera fecha citada, en la que pudo formar parte de una celebración luctuosa. No obstante, Lope ya había mostrado interés por el personaje a comienzos de siglo, cuando lo menciona –entre una serie de músicos del momento– en la loa de *El hijo pródigo*:

grandes fuerzas tiene  
y ingenio don Jerónimo de Ayanza. (vv. 233-234)

Y luego, a los pocos años de *La Filomena*, en *La Circe*, en una de las *Novelas a Marcia Leonarda*, “Guzmán el Bravo”:

Todos conocimos a don Jerónimo de Ayanza, Hércules español, de quien hay una alabarda en la recámara del marqués de Priego, en Montilla, cuya punta hizo lechuguillas, y lo dice el soneto a su muerte:  
Luchar con él es vana confianza,  
que hará de tu guadaña lechuguillas.

(*Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 303-304)<sup>23</sup>.

Campana (1999: 558) supone que la curiosidad de Lope debe de proceder de haber oído hablar del personaje durante su estancia sevillana (*El peregrino en su patria* se dedica al marqués de Priego), tal vez por haber visitado la *Wunderkammer* o “recámara” del marqués de Priego, añadimos. Sin embargo, lo cierto es que el Fénix reavivó este interés en sus años madrileños, durante los que

22. La idea de que cada día es un paso más hacia la muerte es un tópico ascético con muchas variantes. Una es señalar que los alientos que exhalamos están contados y que se van acumulando hasta completar el cómputo fatal (Calderón, *Poesía*, p. 495).

23. Campana (1999: 558-559) da noticia de las menciones de Ayanz en *El hijo pródigo*, *Lo que pasa en una tarde* y “Guzmán el Bravo”.

debió de frecuentar a Ayanz (“todos conocimos a don Jerónimo de Ayanza”, afirma la cita que acabamos de traer a colación), y específicamente en 1613-1624, fechas en las que se escribió el soneto, *Lo que pasa en una tarde* y las menciones de *La Filomena* y *La Circe*. En todo caso, en la que nos ocupa Lope se centra en don Jerónimo como forzado (no inventor o cantante) y crea un soneto funeral, apelativo y de corte ascético y conceptuoso.

Asimismo apelativo es el soneto siguiente (“A una tabla de Susana en cuya figura se hizo retratar una dama”). Aquí, la voz narrativa no se dirige a la Muerte, sino a una figura que contempla el retrato (cuadro ficticio, como los *Eikones* que describiera Filóstrato). El retrato imaginario representa a una dama que responde al nombre genérico de Fabia y que se habría hecho representar en figura de la casta Susana huyendo de los viejos:

A UNA TABLA DE SUSANA, EN CUYA FIGURA SE HIZO RETRATAR UNA DAMA

Tú, que la tabla de Susana miras,  
 si del retrato la verdad ignoras,  
 la historia santa justamente adoras;  
 la retratada injustamente admiras.  
 Mas tú, que de los viejos te retiras,  
 ¿qué fuerza temes, qué violencia lloras?,  
 pues vives tan segura a todas horas  
 de fuerzas, testimonios y mentiras.  
 Dos esta tabla juntos manifiesta:  
 el de Susana, honor del matrimonio,  
 que la afición decrepita contrasta,  
 y el tuyo, Fabia, en vida tan compuesta  
 que para levantarte un testimonio  
 es necesario que te llamen casta. (pp. 342-343)

El soneto ha sido analizado en un trabajo *ad hoc* (Sánchez Jiménez, 2009) que se interesa por la visión de la pintura que destila y que pone de relieve la relación del texto con el género de los retratos a lo divino, en los que los retratados se hacían representar con los atributos de un santo determinado. En este caso, la voz narrativa denuncia que Fabia se haya hecho retratar como la casta Susana, cuando es todo menos casta, lo que hace que la tabla sirva para manifestar dos testimonios opuestos (nótese el zeugma del v. 9): el falso que los viejos le levantan a la casta Susana y el que se le puede levantar a Fabia llamándola casta, salida inesperada que sirve para concluir el poema. Así pues, estamos ante un soneto satírico en el que el yo lírico adopta una posición moralista y censoria que denuncia el contraste entre el modelo (la casta Susana) y la retratada (la lasciva y genérica Fabia). A diferencia del soneto anterior, no tenemos ningún dato que nos ayude a datarlo.

No es el caso del tercer soneto de la serie (“*Nihil gloriosum, nisi totum*”). En contraste con los dos textos anteriores, este soneto no es una apelación, sino un

poema de carácter mucho más narrativo y, además, político, pues se refiere al cambio de gobierno de la Monarquía que se dio con la muerte de Felipe III, en marzo de 1621:

NIHIL GLORIOSUM, NISI TOTUM

Purpúreo Febo, despreciando el suelo,  
a sí mismo fatal, se anochecía,  
cuando con plumas de oro el fénix día  
previno a España el generoso vuelo.

El peso del atlántico desvelo  
en dos altos pirámides confía,  
en quien pudo librar su monarquía,  
por bien universal, piadoso, el cielo.

Salió la luz a deshacer agravios,  
a la ciencia, el imperio, y, persuadida,  
la Fama a la Verdad doró los labios.

Hable la guerra y el estudio pida:  
tendrán en el gobierno de los sabios  
laurel las armas y las letras, vida. (p. 343)

Obviamente, Lope debió de escribir el texto en las semanas que siguieron a la muerte de Felipe III y acceso al trono de su hijo, y en todo caso antes de la muerte de don Baltasar de Zúñiga, en octubre de 1622<sup>24</sup>. El soneto tiene la peculiaridad de que aparece más tarde en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, con el epígrafe “Cuando heredó su Majestad estos reinos intentó escribir de veras”, aunque ninguno de los editores de la obra ha percibido este detalle (Carreño, 2002: 331; Rozas y Cañas Murillo, 309; Cuiñas Gómez, 2008: 387-388; Arellano, 2019: 498-499)<sup>25</sup>. Es, sin embargo, el caso. El soneto incluso presenta algunas variantes en los vv. 9-10, reseñadas por Campana (1999: 564), aparte de, obviamente, la del título. Este procede de la *Oratio Lepidii* (8) de Salustio y viene a ser una especie de “o César o nada” que subraya el carácter panegírico y político del soneto. En efecto, el poema es un encomio de los dos validos de Felipe IV –Olivares y su tío, Baltasar de Zúñiga<sup>26</sup>–, monarca que protagoniza la imagería del primer cuarteto. En él, vemos un sol que se anochece a sí mismo

24. Campana (1999: 564) proporciona el término *post quem*, pero no el *ante quem*, la muerte de don Baltasar. La alusión del v. 6 a las dos columnas en que Felipe IV hace descansar la monarquía supone que los dos validos estaban vivos cuando se escribió el soneto.

25. Rozas y Cañas Murillo (2005: 309) incluso comentan que “es muy sorprendente que un soneto de este tema lo tuviese Lope escondido tres lustros”. Lo cierto es que no lo estuvo, pues salió publicado en 1621, el año mismo del evento que poetiza. Al reseñar las ediciones del *Burguillos* nos limitamos a las exentas. Las otras, que no vamos a contemplar, tampoco perciben este caso de reescritura.

26. Olivares es bien conocido. Sobre Zúñiga y sus ideas acerca del valimiento, que compartió al principio con Olivares, véase Hugon (2012-2013).

para renovarse<sup>27</sup>, como el ave Fénix, en un trayecto que simboliza la muerte de Felipe III (el “purpúreo Febo” –es el sol del ocaso– que desprecia el suelo porque aspira al mundo celestial) y el acceso al trono de Felipe IV, el “fénix día”, monarca cuya conexión con su padre subraya la naturalidad de la transición y la continuidad dinástica. El segundo cuarteto tiene por sujeto a Felipe IV, quien decide apoyarse en dos columnas, aquí, “altos pirámides”<sup>28</sup>, para que le ayuden en su titánica tarea de sostener el peso del imperio (“atlántico desvelo” porque rodea ese océano, pero también en referencia a Atlas, quien sostiene la bóveda celeste como los gobernantes su carga<sup>29</sup>). Las columnas evocan las de Hércules, símbolo y divisa del imperio transatlántico español (Plus ultra), pero representan particularmente a los dos validos del joven monarca, en quienes Felipe IV confía su carga. Luego, los tercetos rebosan un optimismo propio de 1621 y el cambio de gobierno, optimismo que Lope trata de orientar hacia el terreno que le interesa: la nueva edad será gloriosa y ni las armas ni las letras carecerán de apoyo.

En cuanto al cuarto soneto del grupo (“A Juan de Piña, en defensa de Apolo”), se dirige a Juan de Piña, amigo de Lope y dedicatario<sup>30</sup>, de hecho, del poema que separa estos seis sonetos de “La calidad elemental resiste”, la silva “A Juan de Piña” (pp. 346-348). Esta última tiene un claro componente metaliterario, pues en ella la voz lírica –que busca que la identifiquemos con la del autor– se queja de que Juan de Piña le quiera hacer juez en una justa poética que podría ser la de la beatificación de san Isidro (1620), tarea molesta por la cantidad de malos poetas que pululan en la época. El soneto que nos ocupa también fustiga a los malos poetas, aunque esta vez con la clásica fábula de Apolo y Marsias:

#### A JUAN DE PIÑA, EN DEFENSA DE APOLO

La dulce flauta, de los dioses risa  
y de Palas afrenta y menosprecio,  
Marsias, sátiro, halló, crítico necio  
que, de arrogante, las estrellas pisa.

Tañe con Febo –¡oh, Piña!–, aunque le avisa  
de su castigo el inmortal desprecio,

27. Sobre la importancia del motivo solar en la literatura encomiástica sobre la casa de Austria en general y Felipe IV en particular, véase Vélez Sainz (2017).

28. Arellano (2019: 498) señala que “resulta raro que siendo motivo tan consolidado y conocido, las columnas de Hércules se metaforicen en pirámides, que es otra forma geométrica”. La objeción es válida. Lope parece igualar aquí dos formas arquitectónicas asociadas con lo monumental y la Antigüedad, las pirámides y las columnas (conmemorativas, se entiende).

29. Arellano (2019: 499) propone que “la referencia concreta al Atlántico pudiera apuntar a los virreyes de Perú y Nueva España”. Sin embargo, los vv. 7-8 sugieren que estas pirámides no sostienen solo los virreinos americanos, sino toda la monarquía, por lo que tienen que aludir a los validos.

30. Véase, sobre este personaje, Campana (1999: 566-570) y Di Pastena (2001: 23).

y con la flauta la ambición del precio  
imita su cornígera divisa.

Desuállale, vencido, en un acebo,  
la piel sangrienta, y los dorados bronce  
de un templo su castigo immortalizan.

Si algún flautista no respeta a Febo,  
¿de qué te admiras tú?, pues desde entonces  
tan desolladamente critiquizan. (pp. 343-344)

El primer cuarteto presenta el impertinente afán del arrogante sátiro –a la vez “crítico necio” y poeta– por enfrentarse a Apolo. En el segundo, Marsias, ansioso por obtener el premio de la contienda, toca su flauta enfrentándose a la lira de Apolo, instrumento que imitan ridículamente sus cuernos –curvos, como la lira del dios de la poesía–. El primer terceto pasa ya a las consecuencias de su derrota: el terrible castigo del sátiro, que se representa en una escultura broncea para immortalizar la enseñanza que se debe destilar de semejante osadía. Por su parte, el último terceto contiene una apelación de la voz lírica a Juan de Piña, a quien invocara ya en el v. 5. Concretamente, el yo lírico establece una analogía entre Marsias y los críticos que desde aquellos tiempos fustigan a los poetas. Lope evoca así el tema de los envidiosos de su arte, a quienes solía caracterizar con las figuras de Zoilo y Aristarco, paradigmas de gramáticos puntillosos (Ravisius Textor, *Officinae*, vol. II, p. 355)<sup>31</sup>. En el soneto que nos ocupa el Fénix elige, más bien, a Marsias, lo que convierte a la voz lírica, implícitamente, en Apolo, perseguido por estos osados críticos que desuellan sus poemas. Es lo que señala Campana (1999: 571), quien sostiene que “el último terceto aclara el mito como metáfora de la situación personal de Lope, quien, poco modestamente, se compara con el propio Febo, que era también el dios de las artes y la poesía”. No tenemos datos acerca de la fecha del poema, pues el tema de la envidia y las muestras de amistad a Juan de Piña abundan en la obra de Lope.

A continuación, el quinto soneto se dirige también a Juan de Piña, aunque tiene una temática de sátira moral –más que literaria– y un tono amargo que lo distingue del anterior:

31. Lope describe a Zoilo y a Aristarco en la tabla final de la *Arcadia*: “ZOILO: sofista, escribió contra Homero algunos libros pensando que el rey Tolomeo se los pagara. Y, no le dando nada, vino a tanta necesidad que decía de él Tolomeo que se espantaba que Homero, tantos años atrás muerto, diese de comer a tantos hombres, y Zoilo, vivo y que se tenía por más sabio, muriese de hambre. Dicen que murió despeñado, y de éste tuvo su origen el llamar ‘Zoilos’ a los que con envidia detractan las obras de otros, de que ahora está tan lleno el mundo, así por esto como porque *stultorum infinitus est numerus*”; “ARISTARCO: gramático, gran censor de los versos de Homero, hombre tan maldiciente que hoy se llaman de su nombre los que lo son” (*Arcadia*, pp. 689 y 723).

## AL MISMO

Piña, al Tiempo veloz, porque devora,  
 pintaron de Saturno la guadaña;  
 cae con golpe horrísono montaña  
 que humilde el sol entre las nubes dora.

Heráclito, con versos tristes, llora;  
 Demócrito, con risa, desengaña  
 que puede anochecer inútil caña  
 árbol que vio laurel la blanca aurora.

Pues eres tan discreto cortesano  
 que penetras las cosas más sutiles,  
 dime, para que yo no estudie en vano:  
 ¿en qué consiste haber hombres tan viles  
 que quien ayer con Héctor fue troyano  
 hoy pueda ser tan griego con Aquiles? (p. 344)

El tiempo es el protagonista indudable de los dos cuartetos. Los dos primeros versos detallan la iconografía del Tiempo, calificado, amén de con el epíteto “veloz”, con la formidable guadaña de Saturno, habitual en las representaciones de la muerte (recordemos el primer soneto del grupo). Tras estos dos versos que describen la figura tal y como supuestamente “la pintaron”<sup>32</sup>, los otros seis explican por qué el Tiempo merece portar su instrumento destructor, centrándose en los efectos que tiene sobre la naturaleza. Así, los versos nos hacen ver el poder omnímodo de esta fuerza capaz de derribar montañas (v. 3) y destrozár árboles (vv. 7-8), como advierten los filósofos de la Antigüedad (vv. 5-6), centrados en señalar “la inestabilidad de las cosas” (Campana, 1999: 572). En cuanto a los tercetos, aplican esta realidad al mundo de los seres humanos y, en concreto, a la situación de la voz lírica, que apela a Piña para que le explique cómo alguien puede cambiar absolutamente de bando, pasando de “troyano” defensor de Héctor a “griego” seguidor de Aquiles. Se trata de un mensaje que tiene sentido moral universal (el tiempo lo cambia todo, hasta las fidelidades humanas), pero que parece remitir a una situación personal particular de la voz lírica y de Lope, quien se siente traicionado por uno de sus seguidores, que ha cambiado de bando. A quién se refiera, y si tiene alguna relación con la polémica contra Torres Rámila o los cultos, es un misterio.

El último soneto de la serie y penúltimo del libro es el bellísimo “*Multum legendum, sed non multa*”, título que Lope toma de una de las cartas del libro VII de Plinio del Joven (Campana, 1999: 574):

32. Las representaciones del Tiempo que propone Ripa (*Iconologia*, vol. II, pp. 202-203) no coinciden con esta, sin embargo. Aunque Lope parece consciente de ello, pues especifica que la guadaña que le otorga al personaje es la de Saturno, que ese dios tiene porque la inventó y porque la usó para cortarle los genitales a Urano (Conte, *Mythologiae*, p. 122).



## MULTUM LEGENDUM, SED NON MULTA

Plin., *Iun.* lib. 6.

Libros, quien os conoce y os entiende,  
¿cómo puede llamarse desdichado?,  
si bien la protección que le ha faltado  
el templo de la fama le defiende.

Aquí su libertad el alma extiende  
y el ingenio se alienta dilatado,  
que, del profano vulgo retirado,  
en solo amor de la virtud se enciende.

Ame, pretenda, viva el que prefiere  
el gusto, el oro, el ocio al bien que sigo,  
pues todo muere, si el sujeto muere.

¡Oh, estudio liberal, discreto amigo,  
que solo hablas lo que un hombre quiere,  
por ti he vivido, moriré contigo! (p. 345)

De nuevo, el poema es una invocación, esta vez a los libros, único consuelo de los virtuosos, por más que la falta de protección y de mecenas les haya impedido alcanzar la fama que merecían (vv. 3-4). Los libros forman un refugio alejado del “*profanum vulgum*” horaciano (v. 7) y ofrecen protección y serenidad frente a las pretensiones mundanas y cortesanas de los vv. 9-10. Como señala Campana (2000: 247), el poema “presenta una clara intertextualidad con el soneto final de la segunda parte de las *Rimas* (1604), titulado *Natura paucis contenta*”, que también presentaba a la voz lírica en una pose desengañada (de nuevo, neoepicúrea o neoestoica), alejada de la vanidad de la vida y la corte y dispuesta a la sabiduría serena del estudio. Como explicaremos enseguida, esta semejanza no es solo temática, sino que también se extiende hasta alcanzar la función de los textos en sus volúmenes respectivos.

Una vez examinados los sonetos, comprobamos que su variedad genérica y temática podría resultar desconcertante, lo que anularía la posibilidad de leerlos como un corpus coherente, que es lo que proponemos. Si resumimos sus direcciones respectivas, comprobamos que tenemos un soneto funeral conceptuoso (“A la muerte de don Jerónimo de Ayanza”), una sátira moral (“A una tabla de Susana”), un soneto epidíctico de carácter encomiástico y político con cierto tono profético (“*Nihil gloriosum*”), una sátira literaria con toque de fábula mitológica (“A Juan de Piña”), una sátira moral (“Al mismo”) y un soneto moral de corte neoepicúreo o neoestoico (“*Multum legendum*”). Por otra parte, estos textos comparten imágenes o recursos que hacen pensar que su disposición no es casual. Un ejemplo es la guadaña. Ya había aparecido en la “Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina”, de Medinilla, que Lope incluye en *La Filomena* y que habla de la “victoriosa guadaña” de la Muerte (p. 326, v. 79). Como hemos visto, también encontramos el adminículo en el soneto a don Jerónimo de Ayanza (v. 8) y en el segundo de los dedicados a Juan de Piña (v. 2). Otro ejemplo liga

estos seis poemas centrales con los dos iniciales, pues el águila que mira al sol del primer poema del libro nos recuerda la imaginería solar del soneto a “*Nihil gloriosum*”, que también hace referencia a la idea de genealogía. Otro ejemplo más es el carácter apelativo, que comparten los seis sonetos del grupo –y los dos iniciales, especialmente el segundo–, menos “*Nihil gloriosum*”. Sin embargo, se podría objetar que la imagen de la guadaña es un tópico asentado que forma parte de la iconografía de la muerte y que la apelación o la imaginería solar son rasgos habituales en multitud de sonetos, por lo que estas características no resultarían determinantes para unificar el corpus.

Sí que nos lo parece, sin embargo, la impresión narrativa que produce el soneto final, que da la sensación de culminar una trayectoria protagonizada por la entidad que nos interesa en este trabajo, la voz lírica. “*Multum legendum*” canta la tranquilidad de un puerto al que ha arribado el yo lírico tras la serie de desengaños que ha experimentado ante el poder de la muerte (“A la muerte de don Jerónimo de Ayanza”), el comportamiento de sus semejantes (“A una tabla de Susana”), las esperanzas cortesanas (“*Nihil gloriosum*”), el mundillo literario (“A Juan de Piña”) y ciertos falsos amigos (“Al mismo”). En este puerto, el yo lírico puede disfrutar de la paz y protección que pedía en los dos sonetos que abren el libro. Nótese en la serie de seis que el soneto más optimista (el profético “*Nihil gloriosum*”, que parecería remitir a esperanzas, más que a desengaños) se contradice en el soneto final: las aspiraciones a recompensas cortesanas que cantaba “*Nihil gloriosum*” resultan vanas en el v. 9 de “*Multum legendum*”, cuyo “pretenda” alude a los pretendientes, es decir, a los cortesanos que esperan recompensa. Este paralelismo da más cohesión y sentido a la serie. Gracias a ella, la voz lírica se pinta como alguien que ha llevado a cabo una especie de peregrinación vital, un camino que le ha llevado de decepción en decepción hasta convencerle de que lo realmente sabio es no esperar nada, sino retirarse sin más al refugio solitario y desengañado de los libros. Por supuesto, al asumir esta actitud Lope –el autor empeñado en confundirse con el yo lírico– adopta una pose ventajosa: el sabio desengañado. Es una actitud muy de moda en los años veinte, pero que correspondía mal con la actitud personal del Fénix, empeñado todavía en pretender cargos cortesanos.

### Los poemas finales y el sentido del libro

Los dos poemas finales del libro confirman esta narrativa que hemos propuesto para los seis sonetos centrales. Como avanzamos arriba, la silva “A Juan de Piña” expresa el desengaño de la voz lírica (de nuevo, identificable con la del autor) ante el estado de la república literaria, que critica muy por extenso. Finalmente, “La calidad elemental resiste” es el célebre soneto de *La dama boba* que glosan los personajes de esa comedia (vv. 557-574) y que luego aparece en *La Filomena* (p. 349) –el lugar que nos ocupa– y *La Circe*, con una extensa glosa (pp. 741-747).

## CASTITAS RES EST ANGELICA

*Chrisost.*

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.

No ya como elemento el fuego viste  
el alma, cuyo vuelo al sol admira,  
que de inferiores mundos se retira  
adonde el querubín ardiendo asiste.

No puede elemental fuego abrasarme;  
la virtud celestial, que vivifica,  
envidia el verme a la suprema alzarne,  
que, donde el fuego angélico me aplica,  
¿cómo podrá mortal poder tocarme?,  
que eterno y fin contradicción implica. (p. 349)

Aunque el soneto es anterior a la polémica gongorina, Lope lo empleó como broche de *La Filomena* y *La Circe*, donde le sirve, resemantizado, para simbolizar el tipo de poesía que proponía para disputarle a Góngora el dominio de la corte: una literatura clara –pero filosófica y profunda– y perfectamente moral, virtudes que según el Fénix se opondrían a los defectos correspondientes de la poesía culta. Es, pues, un soneto esencial en la apuesta estética de Lope en los años de *La Filomena* y *La Circe*, y lanza un claro mensaje que aclara el minucioso análisis de Presotto (2013): hay que acogerse al ideal. Queda tan solo dilucidar si su función en *La Filomena* se corresponde con la del grupo de sonetos que hemos analizado arriba –los seis sonetos previos a la silva “A Juan de Piña”– o si aporta algo diferente al volumen, algo que justifique su situación aislada como conclusión del libro.

Para ello es necesario, en primer lugar, revisar cuál es la función que hemos propuesto para los dos sonetos iniciales y el grupo de seis, y contrastarla con las hipótesis sobre el sentido del libro que han avanzado los críticos, y en particular Egado, Campana y Ruiz Pérez. En cuanto a los sonetos, hemos propuesto que su *dispositio* fomenta una lectura cuasi narrativa en la que el protagonista (la voz lírica, que busca que la identifiquemos con Lope mismo) avanza por una trayectoria determinada. En los dos primeros, el recorrido le lleva desde el temor a la confianza y desde Ícaro a Orfeo. Este trayecto adquiere un claro sentido autorreferencial y metaliterario, lógico por la posición inicial de los textos, pues los dos sonetos son una especie de dedicatoria en verso dirigida a doña Leonor de Pimentel. Luego, en el grupo de seis, el yo pasa por diversos estados de desengaño (existencial, cortesano, literario, personal...) hasta refugiarse en el sagrado de los libros.

En lo que respecta a los dos sonetos iniciales, esta lectura se corresponde perfectamente con la propuesta de la crítica. Autores como Egado, Campana y Ruiz

Pérez entienden *La Filomena* como un libro fundamentalmente metapoético, lectura que explicaría el peso que cobran en el volumen las polémicas literarias: contra Torres Rámila, los cultos, Cervantes, incluso (Campana, 1999: 16). Así, Egido (1995: 138), quien se centra en la fábula mitológica inicial, destaca cómo la materia lopesca se torna metapoética. También lo enfatiza Campana (2000: 428), quien lo aplica a todo el libro. Para ella, *La Filomena* es “un cancionero no ya amoroso, sino metapoético, pues su tema principal es la literatura”. Concretamente, Campana subraya el papel que desempeñan ahí las composiciones finales: el soneto “*Multum legendum*”, la silva “A Juan de Piña” y el soneto “La calidad elemental resiste”. Concretamente, el último cumpliría

la doble función de exaltación del amor platónico –tema ya tratado en la epístola cuarta del libro, en la que el autor defiende la pureza de su amor por Marta de Nevares– y de réplica a la oscuridad de Góngora, oponiendo a la complicación formal del culteranismo la complejidad conceptual del estilo llano. (Campana, 2000: 427)

De hecho, su situación al final de la obra, en el lugar de las “composiciones espirituales que tradicionalmente cierran los cancioneros” (Campana, 2000: 427), sería esencial para el libro, al que daría coherencia, reforzando su mensaje metapoético. Se trata, además, de un mensaje que Campana ve anunciado en los dos poemas anteriores. Estos se unen a “La calidad elemental” para formar un cierre “tripartito” que

retoma las varias alusiones a las controversias poéticas diseminadas en la obra y refleja el intento de Lope de conferir unidad a un conjunto de piezas compuestas en diferentes ocasiones y con diferente finalidad, ensamblándolas de manera que los diversos fragmentos converjan en un «todo» amalgamado por el tono polémico y los temas literarios, en lugar del intimismo amoroso típico de los cancioneros petrarquistas. Podemos, por lo tanto, afirmar que la dedicatoria, el prólogo, los sonetos prologales y las composiciones finales forman la *cornice* dentro de la que se desarrolla una obra que aspira a ser un cancionero no ya amoroso, sino metapoético, pues su tema principal es la literatura. (Campana, 2000: 428)

Por último, Ruiz Pérez también entiende el libro como una propuesta metapoética evidenciada en la contribución más original del volumen, la “Segunda parte” de “La Filomena”. Allí, Lope convierte al ruiseñor en portavoz de su estética e incluye conexiones con la primera parte (el ruiseñor es también Filomela, que es también el libro). Estas conexiones hacen de la fábula una autoapología donde el Fénix responde “a las censuras recibidas desde posiciones marcadamente clasicistas” (Ruiz Pérez, 2005: 213). De este modo, *La Filomena* funcionaría como una construcción novedosa en la estética lopesca, como se puede apreciar si nos centramos en el yo poético que se destila del mismo: “el ‘yo’ que hace aflorar Lope no es el sujeto íntimo y sentimental de la poesía amorosa precedente, dechado de la lírica renacentista, sino el yo autorial que se concibe desde la moderna conciencia de la propia escritura y su valor” (2005: 214). Se trata,

pues, de un sujeto lírico alejado de la teatralización del “dolorido sentir” propia de otros textos lopescos y que está mucho más cercano a la reflexión metaliteraria que caracteriza la conciencia autorial de Cervantes y Góngora (Ruiz Pérez, 2006 y 2009). En la arquitectura de *La Filomena*, “La calidad elemental” resulta esencial como modo de dignificar de los amores de Lope y Marta de Nevares (sublimada en Marcia Leonarda), pues el soneto ensalza un neoplatonismo que transforma esos amores y que sirve, como tantos otros pasajes del libro, para privilegiar “la dimensión de poeta sobre la de amante” (Ruiz Pérez, 2005: 198). Ni que decir tiene que este énfasis en lo literario explicaría la presencia de referencias a diversas polémicas que han llamado la atención de críticos como Orozco Díaz (1973: 329-337), Conde Parrado (2015), etc., quienes han visto en ellas la esencia del volumen.

## Conclusión

Nuestro trabajo acerca de la voz lírica en los sonetos de *La Filomena* confirma algunas de las conclusiones de la crítica sobre el sentido del libro. Así, la trayectoria del yo lírico hacia Orfeo en los dos sonetos iniciales anuncia un interés metapoético que va a teñir la primera parte de la fábula de la Filomena y que confirma la “Segunda parte” de la misma, con el debate del tordo y el ruiseñor. Sin embargo, y por otra parte, parece difícil sostener que en el grupo de seis sonetos primen los intereses metaliterarios. Más bien, en ellos el sujeto poético recorre una especie de “camino de perfección” plagado de desengaños de muy diversa índole. Tras constatar la fuerza destructora del tiempo, la doblez de la gente, la vanidad de las esperanzas políticas, la crueldad de los críticos y la inconstancia de los falsos amigos, el yo lírico decide buscar refugio en los libros de “*Multum legendum*”, soneto que se revela como la pieza fundamental de la serie, pues le otorga sentido y destino a la misma. En ella, el desengaño literario es solo uno de los diversos reveses y desilusiones que experimenta la voz lírica, en quien prima una preocupación moral. Incluso si añadimos a este corpus los dos poemas finales de *La Filomena* –la silva “A Juan de Piña” y el soneto clave que cierra el libro–, el panorama sigue siendo similar. Es cierto que en la silva el elemento literario es esencial, pues en ella el sujeto poético se presenta como un escritor identificable con Lope de Vega, amigo de otro poeta –Juan de Piña– y preocupado por temas literarios, como, en este caso, la baja calidad de la poesía del momento. Además, resaltemos que el poema retoma la figura de Marsias (p. 347), que también encontramos en el soneto “A Juan de Piña”, arriba comentado. Sin embargo, la aparición de “La calidad elemental” tras esta composición da un giro a los intereses de la voz lírica. Con este texto como destino final, el sujeto lírico pasa de lo metapoético a lo moral, como en la serie de seis sonetos. Esto nos invita a interpretar la silva como una muestra más de desengaño que llevaría al recogimiento y aspiración a la “virtud celeste” (p. 349) de los versos finales del libro. En este sentido, “La calidad elemental” ejerce la función de los

sonetos espirituales que llevan cerrando cancioneros occidentales desde tiempos de Petrarca (Campana, 2000: 427): trazan una trayectoria de elevación ascética que permite leer el libro con sentido moral. En el caso de las *Rimas*, nos referimos a los sonetos “Alfa y Omega Jehová” (vol. I, pp. 621-623) –si consideramos como cancionero solamente los “Doscientos sonetos”– o “*Natura paucis contenta*” (vol. II, p. 351) –si nos fijamos en la totalidad del volumen, como parece más prudente–. En las *Rimas sacras*, que ya es un cancionero sacro, ese papel lo desempeñaría “El alma a su Dios” (pp. 263-265). Como ellos, “La calidad elemental” da una clave de lectura moral que se impone al conjunto de *La Filomena*, superponiéndose al importantísimo contenido metapoético que también caracteriza el libro.

En suma, la voz lírica de los sonetos de *La Filomena* responde a las líneas propuestas por críticos como Campana y Ruiz Pérez, quienes enfatizaban el sentido metaliterario del libro y, por tanto, de un sujeto lírico que se presenta como poeta, más que como amante. Sin embargo, el personaje que crean los sonetos nos mueve a añadir que *La Filomena* supedita estos intereses literarios a otros morales. Estos presentan una voz desengañada que pasa por diferentes experiencias –vitales y, sobre todo, literarias– para acabar acogándose al refugio que le proponen los libros y la virtud, cantados en los sonetos “*Multum legendum*” y “La calidad elemental”. Más que un “cancionero [. . .] metapoético” (Campana, 2000: 428), el libro se revela como un cancionero neoestoico, cuya voz lírica es un personaje refinado y filosófico, desengañado del mundillo literario y las ambiciones cortesanas, muy en la línea del epígrafe de la obra, que la crítica parece haber dejado de lado y que glosa Pedraza Jiménez (2003: 155): “Frente a los jactanciosos motes que empleó en portadas anteriores (recordemos el ‘unicus aut peregrinus’), el elegido para esta ocasión es una muestra de neoestoicismo: *Nec timui. Nec volui* (‘Ni temí. Ni deseé’). El sujeto lírico que esbozan los sonetos está en perfecta consonancia con ese lema.

## Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971.
- ANTONUCCI, Fausta, «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 4, 2017, pp. 383-414.
- ARELLANO, Ignacio, (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- ARRIAGA NAVARRO, Marx, «La función del soneto en 134 comedias atribuidas a Lope de Vega», *Arte Nuevo*, 5, 2018, pp. 61-121.
- BROWN, Gary J., «Lope de Vega's Epigrammatic Poetic for the Sonnet», *Modern Language Notes*, 93, 1978, pp. 218-232.
- , «Rhetoric as Structure in the Siglo de Oro Love Sonnet», *Hispanófila*, 66, 1979, pp. 9-39.
- CAAMAÑO ROJO, María José, «El soneto está bien en los que aguardan», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzaiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 295-304.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Poesía*, ed. de Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018.
- CAMPANA, Patrizia, «Hacia una edición anotada de *La Filomena* de Lope de Vega: la Epístola a don Juan de Arguijo», en *Edición y anotación de textos. Actas del Primer Congreso de Jóvenes Filólogos*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1998, pp. 135-144.
- , *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- , «*La Filomena* de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro, vol. I, Madrid, Castalia, 2000, pp. 425-432.
- , «La silva en Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster, 1999*, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 249-259.
- CARREÑO, Antonio, (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca, Almar, 2002.
- , Lope de Vega Carpio, *La Filomena*, en Lope de Vega. *Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 1-349.
- CONDE PARRADO, Pedro, (ed.), Lope de Vega Carpio, «Epístolas de *La Filomena* de Lope de Vega», [http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1621\\_censura-lope](http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1621_censura-lope) (última consulta el 30 de junio de 2019).
- CONDE PARRADO, Pedro, y Xavier TUBAU MOREU, (eds.), *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2015.

- CONTI, Natale, *Mythologiae, sive explicationis fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophia dogmata contenta fuisse*, Frankfurt, herederos de Andrea Wechel, 1596.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, 2 vols., Madrid, Istmo, 1998.
- CRIVELLARI, Daniele, «De sonetos y graciosos en dos comedias de Lope», *Artifara*, 19, 2019, pp. 85-99.
- CUIÑAS GÓMEZ, Macarena, (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Cátedra, 2008.
- DELANO, Lucile K., «The Relation of Lope de Vega's Separate Sonnets to Those in His *Comedias*», *Hispania*, 10, 1927, pp. 307-320.
- , «An Analysis of the Sonnets in Lope de Vega's *Comedias*», *Hispania*, 12, 1929, pp. 119-140.
- , «Lope de Vega's *Gracioso* Ridicules the Sonnet», *Hispania*, 17, 1934, pp. 19-34.
- , *A Critical Index of the Sonnets in the Plays of Lope de Vega*, Toronto, The University of Toronto Press, 1935.
- DI PASTENA, Enrico, (ed.), Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Capio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, Pisa, ETS, 2001,
- DUNN, Peter N., «Some Uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, pp. 213-222.
- EGIDO, Aurora, «Escritura y poesía: Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 121-150.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.
- FESTINI, Patricia, «“Los comendadores, por mi mal os vi...” Presencia de la lírica en *Los comendadores de Córdoba* de Lope de Vega», en *El hispanismo al final del milenio. V Congreso Argentino de Hispanistas*, Córdoba, Comunicarte, 2010, pp. 333-342.
- FOLGAR BREA, Esteban, *Las silvas de Lope de Vega*, Madrid, Bubok, 2010.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar, «Adiós, solteras, de embelecocos llenas»... Los sonetos de Lope de Vega en las Flores de poetas ilustres», en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso de ALEPH*, ed. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Granada, Dauro, 2006, pp. 454-460.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás, «Some Designs of Jerónimo de Ayanz (c. 1550-1613) Relating to Mining, Metallurgy and Steam Pumps», *History of Technology*, 14, 1992, pp. 135-149.
- , *Patentes de invención españolas en el Siglo de Oro*, Madrid, Registro de la Propiedad Industrial, Ministerio de Industria y Tecnología, 1994.
- , «The Repercussions of Spanish Technology in the Discovery of the American Continent», *Icon*, 5, 1999, pp. 113-127.
- , *Jerónimo de Ayanz y Beaumont: un inventor navarro, 1553-1613*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, 2001.



- GARCÍA TAPIA, Nicolás, y Jesús CARRILLO CASTILLO, *Tecnología e imperio. Ingenios y leyendas del Siglo de Oro*, Madrid, Nivola, 2002.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás, Carlos JIMÉNEZ MUÑOZ y Andrés MARTÍNEZ DE AZAGRA PAREDES, «Ciencia en el Barroco español: nuevas fuentes documentales de Jerónimo de Ayanz», *Asclepio: Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, 68, 2016, p. 122, <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2016.01>
- GONZÁLEZ-BARRERA, Joaquín, *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*, Kassel, Reichenberger, 2011.
- , «El tordo, la abubilla y elruiseñor: estampas de la guerra de la *Spongia* en *La Filomena*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88, 2012, pp. 153-168.
- GUILLÉN, Claudio, «Las epístolas de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 161-178.
- HUGON, Alain, «Baltasar de Zúñiga et le valimiento: la question de la transition», *Dix-septième Siècle*, 2012-2013, 256, pp. 439-457.
- JÖRDER, Otto, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Max Niemeyer, 1936.
- KAPPÉS LE MOING, Morgane, «Le rencontré du poète et du mécène dans l'épître de Lope de Vega au comte de Lemos dans *La Filomena*», *Cahiers du GRIAS*, 13, 2008, pp. 273-285.
- LEUCI, Verónica, «Lope de Vega y el soneto: algunas reflexiones en torno a la autorreferencia», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 37, 2007, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/vesoneto.html#>.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «Los sonetos a la muerte del rayo del septentrión: Lope de Vega y Quevedo sobre Gustavo Adolfo de Suecia», *Studia Aurea*, 8, 2014, pp. 7-33.
- MARCOS ÁLVAREZ, F., «Nuevos datos sobre *La Filomena* de Lope de Vega», en *Miscelánea de Estudios Hispánicos. Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, ed. de Luis López Molina, Montserrat, Abadía de Montserrat, 1982, pp. 221-248.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Amor humano y amor divino en los sonetos insertos en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega», en «*Doctos libros juntos*». *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. de Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Iberoamericana, 2018, pp. 369-388.
- MATAS CABALLERO, Juan, «La sátira contra la “nueva poesía” en *La Filomena* de Lope de Vega», en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales*, ed. de José Enrique Martínez Fernández, León, Universidad de León, 2002, pp. 375-390.
- MILLÉ Y GIMÉNEZ, Juan, «La epístola de Lope de Vega al doctor Gregorio de Angulo», *Bulletin Hispanique*, 37, 1935, pp. 159-188.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas*, 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.
- , *El universo lírico de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- PITEL, Anne-Hélène, *Le prosimètre dans l'oeuvre de Lope de Vega, de la Arcadia (1598) à La Dorotea (1632)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- PRESOTTO, Marco, «Apuntes sobre el soneto “La calidad elemental resiste” y La dama boba», *Anuario Lope de Vega*, 19, 2013, pp. 204-216.
- PROFETI, Maria Grazia, *Nell' officina di Lope*, Firenze, Alinea, 1999a.
- , (ed.), Lope de Vega Carpio, *La selva sin amor*, Firenze, Alinea, 1999b.
- , «Los “últimos versos” de Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. de J. Álvarez Barrientos et alii, Madrid, CSIC, 2009, pp. 557-563.
- RAVIUS TEXTOR, Johannes, *Officinae epitome*, 2 vols., Lyon, Seb. Gryphius, 1560.
- RESTREPO RAMÍREZ, Santiago, «Otra escaramuza más en la rivalidad temprana entre Lope de Vega y Góngora: el soneto esdrújulo de *El caballero del milagro*», *Studia Aurea*, 11, 2017, pp. 551-571.
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, ed. de Mario Buscaroli, 2 vols., Torino, Fògola, 1988.
- ROIG MIRANDA, Marie, «Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro a escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. de Odette Gorse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM, 2006, pp. 893-906.
- ROMANOS, Melchora, «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005)*, ed. de Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 407-416.
- ROZAS, Juan Manuel y Jesús CAÑAS MURILLO, (eds.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Castalia, 2005.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Lope en Filomena: mitografía y mitificación», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 195-220.
- , *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- , *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Fastiginia, 2009.
- SALUSTIO CRISPO, Cayo, *Catilina. Iugurtha. Orationes et epistulae excerptae de historiis*, ed. de Axel W. Ahlberg, Leipzig, Teubner, 1919.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «“Casta Susana”: el baño de Susana, voyeurismo y écfrasis en un soneto de Lope de Vega», *Neophilologus*, 93, 2009, pp. 69-80.
- , «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», *e-Humanista*, 22, 2012, pp. 357-374.
- , «Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfeto* (c. 1612-1614)», *e-Humanista*, 27, 2014, pp. 407-414.

- , «Lope de Vega contra los leguleyos: el soneto epitafio a don Francisco de la Cueva (1628) y su contexto», *Atalanta*, 3, 2015, pp. 29-52.
- , «Avatares de un soneto del *Laurel de Apolo* (1630), de Lope de Vega: “Vengó la muerte, hermosa Catalina”», *Etiópicas*, 14, 2018a, pp. 1-15.
- , «Un oscuro soneto de Lope de Vega al escudete de Paravicino: “En vano opri-mes con la mano impura”», *Anuario Lope de Vega*, 24, 2018b, pp. 288-302.
- , «Lope de Vega et le cheval de Séius: les sonnets du *Laurel de Apolo* (1630)», en *La tradition européenne du sonnet*, ed. de Patrick Labarthe y Johannes Bartuschat, Genève, Slatkine, 2019, pp. 143-163.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, ed. de Emilio Alarcos Llorach y M. V. Conde, vol. 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 469-494.
- , «Lope de Vega y la epístola poética», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de Manuel García Martín, vol. I, Salamanca, Universidad de Sala-manca, 1993, pp. 17-36.
- TUBAU, Xavier, *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Ma-drid, Iberoamericana, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia. Prosas y versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- , *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, vol. III, Lérida, Milenio, 2007, pp. 1293-1466.
- , *La Circe, con otras rimas y prosas*, 1624, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filo-mena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 351-747.
- , *El hijo pródigo*, en *Las bodas entre el Alma y el Amor divino. El hijo pródigo*, ed. de José Enrique Duarte, Kassel, Reichenberger, 2017, pp. 159-269.
- , *La Filomena*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de An-tonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 1-349.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *Rimas*, 2 vols., ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- , *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, *El rey planeta: suerte de una divisa en el entramado encomiás-tico en torno a Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, 2017.
- VINATEA RECOBA, Martina, *Epístola de Amarilis a Belardo*, Madrid, Iberoameri-cana, 2009.
- ZAMORA LUCAS, Florentino, (ed.), Lope de Vega Carpio, *Lope de Vega: Poesías preliminares de libros*, Madrid, CSIC, 1960.

ZAPATA, Almudena, «Progne y Filomena: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega», *Estudios Clásicos*, 29, 1987, pp. 23-58.

ZAPATA DE CHAVES, Luis, *Miscelánea*, ed. de Isidoro Montiel, 2 vols., Madrid, Castilla, 1949.

