

De sonetos y graciosos en dos comedias de Lope

DANIELE CRIVELLARI

Università degli Studi di Salerno

Resumen

Tomando en consideración la importancia de la métrica y de la polimetría en la comedia, este artículo propone una reflexión sobre los sonetos en dos piezas de Lope de Vega, *El galán escarmentado* y *Los Comendadores de Córdoba*. Más específicamente, el trabajo se centra inicialmente en los sonetos recitados por los graciosos en respuesta a los que declaman sus respectivos galanes (“sonetos en díptico” y “sonetos en tríptico”). Especial atención es prestada a los usos de los sonetos graciosos en relación con la estructura y los temas de las comedias; además, se propondrá un análisis ‘vertical’ de estos grupos de sonetos (esto es, considerando los que en la pieza recita un mismo personaje) para tratar de entender mejor su importancia en el entramado de la comedia.

Abstract

Starting from the consideration of the importance of metric and polymetry in the *comedia*, this article proposes a reflection on sonnets in two Lope de Vega’s plays: *El galán escarmentado* and *Los Comendadores de Córdoba*, which contain eight sonnets each. In particular, I will mainly focus on five sonnets recited by the *graciosos* after the ones pronounced by the *galanes* (“sonetos en díptico” and “sonetos en tríptico”). Special attention will be paid to the uses of the *sonetos graciosos* in relation to the structure and the themes of the play; furthermore, I offer a reflection on the possibility of undertaking the study of a ‘vertical’ analysis of these groups of sonnets in the texts (considering the sonnets recited by the same character), in order to better understand their importance in the *comedia*.



En las comedias de teatro áureo, como es sabido, no es nada infrecuente que el gracioso haga comentarios o críticas – más o menos irónicas o solapadas – sobre varios aspectos, desde lo que ocurre en esos instantes sobre las tablas hasta observaciones de carácter más general acerca de cuestiones técnicas o teóricas, como por ejemplo la metateatralidad, los gustos y estilos literarios de la época, las costumbres sociales y un largo etcétera¹. Entre todos estos aspectos, y dada su relación con el galán (del cual constituye, a varios niveles, un contrapunto), revisten especial importancia los momentos en los que el gracioso se mofa de su amo: aquí también, el abanico de posibilidades es muy amplio y variado, y va desde comentarios directos y sarcásticos sobre el comportamiento y las locuras de amor de los caballeros hasta observaciones más sutiles y refinadas sobre la forma de la expresión, por ejemplo ridiculizando las palabras de los enamorados para reflexionar sobre su estado anímico.

¹ A modo de panorama general sobre el gracioso en la comedia áurea pueden verse los trabajos de Arango (1980), Gómez (2006) y Lobato (1994), además del volumen monográfico dedicado a este personaje y coordinado por García Lorenzo (2005).

A propósito de esta última posibilidad, y por solo mencionar unos ejemplos, en *Lo cierto por lo dudoso* el gracioso Ramiro, quien actúa de juez en un intercambio poético entre el galán don Enrique y su dama doña Juana, se burla del primero destacando la inútil dificultad de algunas figuras retóricas que ha empleado, como el políptoton, que acaba tachando de “disparates / en bernardinadas fundados”². De manera análoga, en el primer acto de *El desdén vengado*, después de la rápida entrada y salida del escenario del galán Feniso, quien declama el soneto “Armas de amor, señora, son tus ojos”, el criado Tomín hace un comentario metateatral que rebaja el tono lírico de la intervención del caballero: “Sin duda venía / a decir este soneto” (vv. 151-152)³.

Expresiones como estas no escasean en el teatro de Lope (Delano, 1934: 19-20) y, si por un lado encajan perfectamente en la tipología del personaje del gracioso, por otro —y desde un punto de vista más teórico— ofrecen al comediógrafo la posibilidad de presentar una doble perspectiva sobre su quehacer dramático. Dicho en otros términos, el dramaturgo puede hacer gala de sus habilidades poéticas —por ejemplo a través de los sonetos, verdaderos *pezzi di bravura*— pero al mismo tiempo criticarlas o ponerlas en tela de juicio por medio de las palabras de la figura del donaire. A propósito del soneto, esta tipología estrófica es la que más se presta a ser el centro neurálgico de la comedia en cuanto a reflexiones (sobre el amor, los celos y muchos otros aspectos) se refiere. Recordaremos a este respecto no solo el conocido verso del *Arte nuevo* en el que el Fénix afirma que “el soneto está bien en los que aguardan” (v. 308) sino, por poner otro ejemplo bien conocido, el listado de posibilidades compositivas del soneto que hace Brito en la segunda jornada de *El guante de doña Blanca*: allí el gracioso habla de sonetos “altos y claros”, “bajos”, de “sonetazos de lana”, sonetos “que muerden”, “sonetones de nutra”, etcétera⁴. La enumeración por Brito de los distintos tipos de soneto que se han escrito no se desarrolla, como quizá podría esperarse dado el carácter metaliterario del fragmento, por medio de un soneto, sino en romance. ¿Qué ocurre, en cambio, cuando es el mismo gracioso el que declama un soneto? ¿Qué resultados produce un soneto pronunciado por un criado, sobre todo cuando interactúa con otro recitado anteriormente por el galán? ¿Qué funciones puede desarrollar este tipo de composición dentro del entramado estructural de la comedia?

El punto de arranque de este trabajo es un reciente estudio de Fausta Antonucci, quien se ha ocupado magistralmente de los sonetos en díptico de tema amoroso en el teatro de Lope, pronunciados siempre por una dama y un galán; las primeras calas realizadas por esta estudiosa han permitido observar de cerca esta modalidad dramática, que se inserta en “un tesoro todavía insuficientemente estudiado en su rica polimetría y en las múltiples funciones que las distintas formas poéticas desempeñan” (2017a: 409). Antonucci lamenta la escasez de estudios acerca de los sonetos en díptico en el teatro del Fénix y, más en general, de análisis específicos de las distintas tipologías de sonetos en sus comedias. No han faltado en los últimos años, eso sí, valiosas contribuciones (tanto de conjunto como aplicadas a comedias concretas) sobre los

² Cf. Antonucci (2017a: 405-407). Para los usos de los sonetos en las comedias por parte del Fénix pueden verse también, como punto de partida, las observaciones de Pedraza en la edición del *Arte nuevo de hacer comedias* (Vega Carpio, 2016: 523-528), además del artículo de Presotto (2013) y la edición del *Perro del hortelano* a cargo de Laskaris (Vega Carpio, 2012).

³ Véase, a este propósito, Dixon (1973: 66-68).

⁴ Copiamos a continuación la intervención del gracioso: “Digo, señor, que entre tantos / hay, como guantes, sonetos: / de ámbar, los altos y claros; / de jazmines, los floridos; / y de polvillos, los bajos. / Hay sonetos de gamuza / más que Mendozas hurtados, / y bordados de Milán / con los aforros de raso. / Hay sonetazos de lana, / para pastores del campo; / y blancos, sin decir nada, / porque se quedan en blanco. / Hay también guantes de perro, / que muerden satirizando; / y de Ingalaterra en nueces, / porque son versos cifrados, / que llaman “de revoltillo”, / del vulgo excelente plato. / Hay sonetones de nutra, / con estupendos vocablos, / a quien llama la ironía / “cultos”, por mal cultivados” (Vega Carpio, 2015: 192-194).

sonetos intercalados en las piezas dramáticas de Lope, a partir de fundamentales y ya clásicas aportaciones como las de Delano (1928, 1929, 1934, 1935a, 1935b), Jörder (1936) o Dunn (1957)⁵. Sin embargo, sí es cierto que pocas veces se han considerado los sonetos como modalidad dramática *per se* o se ha observado el funcionamiento de estas composiciones dentro de los engranajes métrico-estructurales de cada comedia: baste con mencionar el caso de los nueve sonetos de *El perro del hortelano*, sobre el cual han corrido ríos de tinta pero cuyos sonetos segundo y tercero, que forman un díptico amoroso con todas las de la ley, nunca habían sido analizados como tal, como recuerda Antonucci (2017a: 392-394).

Por nuestra parte, desde la convicción de que los estudios que se han desarrollado en los últimos años sobre el asunto ofrecen nuevas y enormes posibilidades interpretativas de materiales que algunos estudiosos pioneros reunieron en la primera mitad del siglo pasado (por ejemplo Delano, 1935a y Jörder, 1936), hemos decidido emprender el análisis de los sonetos que en las comedias pronuncian los graciosos, en particular aquellos que de una manera u otra constituyen una respuesta o un contrapunto a otro soneto dicho por un galán. Como punto de partida, y en el marco de un trabajo más amplio que estamos realizando sobre el tema, nos ocuparemos aquí de dos piezas que nos parecen paradigmáticas en este sentido: *El galán escarmentado* y *Los Comendadores de Córdoba*. Se trata de dos comedias que no solo pueden fecharse alrededor del mismo puñado de años — ambas se sitúan entre 1595 y 1598, según Morley y Bruerton (1968) —, sino que también son las dos comedias de Lope que más sonetos incluyen, es decir, ocho, si se exceptúa la ya mencionada *El perro del hortelano*, que tiene nueve, y donde sin embargo al gracioso no se le asigna ninguno⁶. Además de esto, como se verá, en ambas piezas seis de los ocho sonetos se agrupan en bloques (tres dípticos en *El galán escarmentado* y dos trípticos en *Los Comendadores de Córdoba*), desvelando una construcción que repercute tanto a nivel temático como estructural en la comedia.


El galán escarmentado, como el mismo título indica, se centra en las desafortunadas andanzas amorosas del galán Celio, que prueba inútilmente suerte con distintas tipologías de mujer (doncellas, casadas, solteras) y acaba casándose con Ricarda, la dama que le había prometido ser su esposa y que lo había rechazado al comienzo de la obra. Por lo que atañe a los sonetos de la comedia, observaremos en primer lugar que, como se ha anticipado, seis de ellos se presentan en pareja (es decir, consecutivamente, declamados siempre por Celio antes y Roberto, su criado, después); además, y desde una perspectiva estructural, los sonetos se encuentran en los puntos fundamentales de la comedia, esto es, en los momentos de cambio — por parte de la pareja galán-criado — de un tipo de mujer a otra. De hecho, todos los sonetos se hallan en las primeras dos jornadas, o sea cuando Celio pasa por varias vicisitudes con distintas damas (doncellas, casadas, solteras), mientras que en el tercer acto el argumento vuelve a centrarse exclusivamente en la relación del protagonista con su prometida inicial, Ricarda.

La primera pareja de sonetos, englobada — como todas las demás en la comedia — entre redondillas, se encuentra prácticamente al final del tercer cuadro del primer acto, en el que

⁵ Véanse, por sólo mencionar unos ejemplos, los trabajos de Caamaño Rojo (2010), Festini (1999), Roig Miranda (2006), Pagnotta (2007) y Romanos (2004, 2005, 2007). Tenemos constancia además de que la profesora María del Valle Ojeda Calvo de la Universidad “Ca’ Foscari” de Venecia tiene en preparación un trabajo en el que analiza los sonetos de los criados en *El mármol de Felisardo*, que sin embargo todavía no se ha publicado y que no hemos podido leer.

⁶ Para *El galán escarmentado*, cuyo texto nos ha llegado a través de un manuscrito no autógrafa custodiado en la Biblioteca de Palacio de Madrid, Morley y Bruerton (1968: 225) indican los años de 1595-98, mientras que para *Los Comendadores de Córdoba*, transmitida en la *Parte II* (1609), 1596 (1968: 222); en el estudio introductorio a su edición de esta última comedia, sin embargo, Laplana Gil (Vega Carpio, 1998: 1027) recuerda que “Oleza ... sitúa la obra entre 1596 y 1598, inclinándose a acercarla a 1598”. Nada sabemos a propósito de las representaciones de las comedias: tanto en el DICAT como en la base de datos CATCOM no aparece ningún dato al respecto.

Celio relata a sus amigos cómo Ricarda lo ha rechazado, y remata la escena en la que el galán decide dejar de cortejar a las doncellas para buscar a “una casadilla” (v. 646) después de encontrar a Drusila, una mujer que tiene marido. A través de sendos sonetos, amo y criado expresan su voluntad de abandonar a las doncellas para requebrar a las casadas⁷:



CELIO. Adiós, doncellas fáciles y blandas
que, en nombrándoos cualquiera casamiento,
dejáis las esperanzas de otro al viento;
adiós, cabellos, cartas, cintas, bandas.
Adiós, tejados, rejas y barandas,
que ya no quiero andar sin fundamento
hecho, por adorar un aposento,
majadero crúel de vuestras randas.
Adiós, deseos y esperanzas vanas,
verdades imposibles, mas doncellas,
que, por ventura, aquel lugar guardado.
Adiós, aquel mañana, mil mañanas;
que ya me voy a las casadas bellas,
que pagan lo que deben de contado.

ROBERTO. Adiós, adiós, virgíferas fregantes;
adiós, cama de ropa o casamiento;
adiós, crúel murciélago sangriento,
túnica de otros mil disciplinantes.
Adiós, bolsa de arzón, cuero de guantes,
remiendo que zurcido engaña a ciento;
adiós, puerta de carros de convento,
abierta solo a tiempos importantes.
Adiós, talludas y ásperas doncellas;
un necio os busque, sirva y os halague,
que todos dicen que lo hurtado es bueno.
Adiós, que voy a las casadas bellas,
donde, entre puertas, como perro pague
a puros palos el bocado ajeno. (vv. 717-744)

Como puede verse, el soneto de Roberto dialoga de manera evidente con el de Celio, del que constituye un eco irónico. En el verso inmediatamente sucesivo al soneto de Roberto, además, el personaje de Pompilio comenta, refiriéndose al gracioso: “¡Qué bien le sigue el humor!” (v. 745). La composición del gracioso retoma ante todo la estructura anafórica (“Adiós ... adiós ... adiós”) que caracteriza el arranque de los cuartetos y los tercetos del soneto del galán, exagerándola para obtener un efecto cómico: en el v. 731 el “adiós” se repite dos veces, y vuelve también en posición inicial en los vv. 732-733, recargando de manera irónica esta fórmula de despedida que, por otra parte, tenía sus antecedentes literarios y está testimoniada tanto en otras obras del Fénix como en textos de autores contemporáneos⁸. A nivel temático es evidente cómo las palabras de Roberto rebajan el estilo de la composición del galán: por solo poner un ejemplo, la enumeración de los vv. 720-721 (“cabellos, cartas, cintas, bandas” y “tejados, rejas y barandas”), que remite claramente al campo semántico del galanteo cortesano, se reduce en

⁷ Para todas las citas de la comedia nos basamos en la edición a cargo de Cotarelo y Mori (Vega Carpio, 1916); hemos modernizado la grafía y añadido la numeración de los versos. Sobre la estructura de esta pieza puede verse el trabajo de Crivellari (2015: 2-5).

⁸ Sobre este aspecto véase el trabajo de Montero Reguera (2004: 727-778), quien cita los dos sonetos que aquí analizamos, aunque sin comentarlos. Véase también Ramos (2003-2004: 262-264).

boca del gracioso a metáforas mucho más burdas de carácter erótico-sexual acerca de las supuestas “virgíferas” (véanse el “remiendo que zurcido engaña a ciento” del v. 736 o la “puerta de carros de convento / abierta solo a tiempos importantes” de los vv. 737-738).

Por lo que atañe a la rima, la composición de Roberto retoma una (-ento) en los cuartetos (incluida una palabra entera, “casamiento”) y una en los tercetos (-ellas); a este propósito es importante subrayar que “doncellas” y “bellas” (referido a las desposadas) son términos fundamentales en tanto que representan el punto de partida y de llegada conceptual de ambos sonetos: tanto el galán como el criado, tras el chasco amoroso que acaban de sufrir, se despiden de las solteras para ‘ir a las casadas’, como se ha recordado. Las rimas repetidas son uno de los elementos que permiten vincular dos sonetos, como recuerda Antonucci (2017a: 384): “en el origen de esta práctica poética (los *partimens* y *tenços* trovadorescos) el soneto-respuesta debía utilizar las mismas palabras-rima o cuando menos los mismos consonantes del primer soneto, lo que se conoce como pie forzado”. Desde esta perspectiva, no sorprende que el único verso que se repite de manera prácticamente igual en los dos sonetos sea el penúltimo de la composición de Celio (“que ya me voy a las casadas bellas”, v. 729), el duodécimo del soneto de Roberto (“Adiós, que voy a las casadas bellas”, v. 742); este endecasílabo es fundamental porque es el que marca el paso de las doncellas a las casadas, abriendo una nueva fase en la historia del galán y de su criado.

La segunda pareja de sonetos cierra no solo un cuadro, como en el caso anterior, sino también el primer acto: amo y criado los pronuncian después de la terrible experiencia con Drusila, la mujer casada, que durante la noche ha recibido la visita de Polífilo, obligando a Celio y Roberto, que se hallaban en su casa, a esconderse, para no ser descubiertos, en el arca de la harina, de la que salen maltrechos y sucios. Tras la enésima decepción amorosa el galán determina pasar ahora “a las solteras libres” (v. 1009):

CELIO. Adiós, casadas, piélagos de engaños;
 adiós, las que no sois tan virtuosas
 que, en siendo esposas, os echáis esposas
 para la libertad de tantos años.
 Dichoso el que, con justos desengaños,
 pasa con su mujer horas dichosas;
 y más el que no vio las peligrosas
 fortunas de la mar de tantos daños.
 Adiós, taza dorada con veneno;
 Amor, no es bien que más el arco vibres:
 hoy de tu reino al libre me despachas.
 Adiós, fruta sabrosa en huerto ajeno,
 que yo me voy a las solteras libres,
 que no engaña quien vende con sus tachas.

ROBERTO. Adiós, Elvira, adiós, esposa y dueña;
 adiós, capa de raja nueva y fina;
 adiós, espada de quedarse indina,
 pero temieron las espaldas leña.
 Adiós, casa de piedra berroqueña
 donde dejar mi amo determina
 mil reales empleados en harina
 con que otro duerme y por ventura sueña.
 Adiós, peligro cierto y bien prestado;
 que mal trata verdad, por tales modos,
 quien con su dueño tiene tan mal trato
 que desde aquí me voy a lo guisado:

que eso, y el paño pardo, dicen todos
que siempre es lo mejor, lo más barato. (vv. 997-1024)

Analizando las dos composiciones, se observará de entrada cómo otra vez el gracioso redobla el número de adioses respecto al modelo: en el v. 1011 hay dos, análogamente al anterior soneto pronunciado por Roberto, y se añade uno también al comienzo del v. 1013. En lo que atañe a las rimas, no se retoma aquí ninguna, aunque sí puede verse que la dilogía del v. 999 del soneto de Celio, basada en el doble sentido de “esposas”, tiene cierta correspondencia con el juego que Roberto establece (siempre en la segunda parte del primer cuarteto) entre “espada” (v. 1013) y “espalda” (v. 1014), con claro sentido irónico. Análogamente al díptico anterior, además, aquí también las palabras del gracioso rebajan el estilo refinado del galán: al “piélagos de engaños” (v. 997), a la “taza dorada con veneno” (v. 1005) y al arco del dios Amor (v. 1006) se contraponen la “capa de raja” (v. 1012), la “piedra berroqueña” (v. 1015) y el “paño pardo” (v. 1023).

Aunque quizá en este díptico las afinidades sean menores (o, tal vez, menos evidentes) que en el primero, cabe subrayar que también en este caso —y siempre en la misma posición, es decir, en el penúltimo verso del soneto de Celio y en el antepenúltimo del de Roberto— hay un endecasílabo que se repite de manera casi igual, tanto en lo que a la forma como en lo que al contenido se refiere. El “que yo me voy a las solteras libres” (v. 1009) del galán se convierte en “que desde aquí me voy a lo guisado” (v. 1022) en boca del gracioso: Roberto expresa el mismo concepto que Celio, aunque de manera socarrona y connotada sexualmente, ya que el guisado “en la germanía significa la mancebía”, según el *Diccionario de Autoridades*. Otra vez, estos versos no solo son importantes por su posición en el soneto, sino que son fundamentales porque representan el punto de llegada conceptual de toda la composición, que se ha abierto con la despedida a las “casadas” (Celio) y a Elvira (Roberto) para indicar al final (vv. 1009 y 1022, respectivamente) cuál será el próximo objetivo de los dos hombres. Efectivamente, la siguiente historia de amor de Celio (destinada al fracaso, como casi todas las que protagoniza el galán en la comedia) ocurre con Risela, una cortesana madrileña, que su rufián define poquísimos versos después precisamente “una libre mujer” (v. 1039), remitiendo a las “solteras libres” del v. 1009.

El último díptico de la comedia no se encuentra, como los demás, en posición final de un cuadro o del acto; se trata, en este caso, de dos sonetos que no se pronuncian después del desengaño amoroso, sino antes, cuando Celio acaba de encontrar a una “bella panadera” (v. 1617), Mirena, que parece corresponderle:

CELIO. Adiós, solteras de embelecados llenas;
libres, en fin, por tantas libertades
que tenéis en querer más variedades
que el mar pescados y la Libia arenas.
Adoro muchas buenas, que las buenas
tienen siempre el valor de sus verdades;
de las que dan y toman voluntades
hablen mis desengaños y mis penas.
Labradora del alma, que me labras
de nuevo a mí con esas manos bellas,
ya voy a oír tus rústicas palabras.
Adiós, casadas, libres y doncellas,
que más vale querer quien guarda cabras
que no imitar los que proceden dellas.

ROBERTO. Adiós, atolladeros y honduras

de la fragilidad del carro humano,
fríos de invierno, ardientes de verano,
mulazas de alquiler con mataduras.
Las buenas son angélicas criaturas;
yo las estimo, y a sus pies me allano,
hablo de las que son de mala mano,
que a tantos dan unciones sin ser curas.
Labradora más bella que unas natas,
sin botana o parchíferos portillos,
que hueles más que Coca y Alaejos,
muestra los quince puntos de tus patas
que ya voy a cogerte los tomillos,
y quédense a curar los cueros viejos. (vv. 1640-1667)

El incipit de la composición de Celio presenta la fórmula de despedida usual de todos los sonetos anteriores, aunque la repetición del “adiós” se reduce aquí tan solo al primer verso del primer cuarteto y al primero del segundo terceto (vv. 1640 y 1651)⁹; análogamente, también en el soneto de Roberto tan solo se mantiene el “adiós” del comienzo (v. 1654). Sin embargo, el diálogo entre los dos sonetos se hace patente sobre todo en el segundo cuarteto y en el primer terceto: el gracioso responde a las palabras de su amo a través de repeticiones de términos o sintagmas (“las buenas”, vv. 1644 y 1658; y “de las que”, vv. 1646 y 1660, además del “Labradora” de los vv. 1648 y 1662), así como por medio del uso de sinónimos o de los mismos verbos o adjetivos (“adoro”, v. 1644 *vs* “las estimo”, v. 1659; “hablen”, v. 1648 *vs* “hablo”, v. 1660; “bellas”, v. 1649 *vs* “bella”, v. 1662).

En el soneto de Celio la fórmula habitual con la que en el penúltimo verso se anunciaba el siguiente objetivo amoroso del galán no respeta el patrón sintáctico de las dos composiciones anteriores (“que ya me voy a las casadas bellas”, v. 729; “que yo me voy a las solteras libres”, v. 1009), aunque sí expresa el mismo concepto, siempre en la misma posición (v. 1652): “que más vale querer quien guarda cabras”, en alusión a Mirena, la labradora de la que ha quedado prendado. Roberto emplea en cambio unas palabras que recuerdan de cerca las que tanto su amo como él mismo han utilizado en los sonetos anteriores, ya que con tono irónico le dice a la labradora “que ya voy a cogerte los tomillos” (v. 1666); y es que, como explica Covarrubias (2006): “Oler una mujer a tomillo es ser limpia, y esto se dijo por las villanas que en el arca donde tienen sus vestidos echan matas de tomillos”.

Tras el análisis de *El galán escarmentado*, un aspecto que cabe destacar es que con esta tercera pareja se aprecia no solo que los sonetos en díptico dialogan entre sí, sino también que el carácter cadencioso y regular, dentro de la estructura de la comedia, de los sonetos dobles ofrece la posibilidad de un análisis ‘vertical’, por así decirlo, que considere por un lado la sucesión de los bloques de sonetos (de dos en dos), y por otro también la sucesión de los sonetos que en cada pareja pronuncia un mismo personaje (los tres de Celio y los tres de Roberto, en el caso específico). Desde esta perspectiva, por ejemplo, pueden observarse los arranques de los tres sonetos del galán: “Adiós, doncellas” (v. 717); “Adiós, casadas” (v. 997); y “Adiós, solteras” (v. 1640), que trazan el recorrido sentimental de Celio, que pasará de las doncellas a las casadas y a las solteras para convertirse finalmente en el ‘galán escarmentado’. Es de notar, además, que en su último soneto Celio no solo se despide, como en los demás casos, de la mujer anterior (el “Adiós, solteras” del v. 1640), sino que al final menciona las tres tipologías de dama que ha cortejado en la obra y que han sido el centro temático de los sonetos anteriores: “casadas, libres y doncellas” (v. 1651).

⁹ De este soneto se ocupa brevemente García Fernández (2007: 458-459), aunque sin ponerlo en relación con el que recita, acto seguido, el gracioso.

Es el mismo protagonista quien traza, pues, un balance de sus peripecias y establece de este modo una clara conexión entre los tres sonetos que ha pronunciado a lo largo de la comedia. Poco más tarde Celio, después de ser molido a palos por el marido de Mirena, Armento, resume sus vicisitudes con las siguientes palabras: “No más doncella o casada, / solteras ni labradoras: / hoy mi historia es acabada” (vv. 1995-1997), para terminar sentenciando: “Ya de hoy me llamaré / el galán escarmentado” (vv. 2000-2001). Lo mismo puede decirse del gracioso, que en los tres sonetos que pronuncia pasa de las “virgíferas” (v. 725) a las casadas (la criada de Drusila, Elvira, llamada “esposa y dueña”; v. 1011) para acabar declarando su amor por una “labradora” (v. 1062). Queda claro entonces cómo estas agrupaciones de sonetos – que no son, ni mucho menos, casuales – representan los goznes sobre los cuales el dramaturgo vertebraba la acción dramática, ya que cada soneto marca el paso de una fase (y de una tipología de mujer) a otra. De ahí la necesidad de estudiar a fondo los sonetos en díptico, máxime cuando hay varios en una misma comedia.

Muchas de las observaciones que hemos hecho acerca de *El galán escarmentado* pueden aplicarse también a la otra comedia analizada, *Los Comendadores de Córdoba*¹⁰. También en esta pieza, como se ha dicho, hay ocho sonetos, seis de los cuales agrupados en dos trípticos; el dato no debe extrañar, ya que en la comedia no se establece la típica pareja galán-gracioso, sino que Galindo es el lacayo de ambos caballeros, Jorge y Fernando, como el mismo criado le dice a Beatriz: “BEA. ¿Eres de mis primos? GAL. Soy” (v. 497)¹¹. En toda la obra, además, los tres personajes desarrollan sendas intrigas “desde el primer momento y en paralelo, sin que se pueda decir apenas que una [...] es más importante que la otra”, como ha observado Antonio Rey Hazas (1991: 414)¹². Análogamente a lo comentado a propósito de *El galán escarmentado*, aquí también Lope emplea estos conjuntos de sonetos para marcar los puntos salientes de las trayectorias dramáticas – amorosas, en particular – de Jorge, Fernando y Galindo.

El primer tríptico, en efecto, aparece en el último cuadro de la primera jornada: es la escena del primer encuentro clandestino de los Comendadores y el criado con sus respectivas enamoradas (Beatriz, la esposa del Veinticuatro, la sobrina de este último, Ana, y Esperanza, la sirvienta)¹³:

JORGE. Deseando estar dentro de vos propia,
señora, por saber si soy querido,
miré ese rostro, que del cielo ha sido
con estrellas y sol, retrato y copia;
y siendo cosa a mi humildad impropia,
vime de luz y resplandor vestido
con vuestros ojos, cual Faetón rendido
cuando abrasa los campos de Etiopia.
Pues viéndose en el cielo y paraíso
y cargado de sol, dije: «teneos,
deseos locos, que me habéis burlado».

¹⁰ Ly (2015) dedicó un magistral ensayo a esta comedia; a él remitimos para más datos y aspectos que aquí no hemos considerado, por ser objeto de estudio de la investigadora.

¹¹ Rey Hazas (1991: 424) resume a la perfección la cuestión: “Galindo es un gracioso compartido por dos galanes, esto es, por Jorge y Fernando, los comendadores. Siempre que aparece en escena lo hace junto a los dos y en dependencia de ambos. Es criado de ellos, y ni los comendadores saben bien a cuál de los dos debe más subordinación”. Romanos (2004: 147-148 y 2007: 409-410) observa la presencia de los dos trípticos de sonetos en la comedia, pero no se detiene en el análisis de las composiciones. Véase también Festini (1999: 337-339), que sin embargo no considera los sonetos del gracioso.

¹² También Ly (2015: 29-31) vuelve sobre este aspecto.

¹³ Citamos siempre por la edición a cargo de Laplana Gil (Vega Carpio, 1998). Delano (1927: 313-315) menciona estos sonetos comparándolos con la versión aparecida en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*.

Vos quitastes los ojos de improviso,
y cayendo conmigo mis deseos,
fue mayor el castigo que el pecado;
pero tan obstinado,
que otro Luzbel he sido
en no ver luz ni estar arrepentido.

FERNANDO. Ya no quiero más bien que sólo amaros,
ni más vida, señora, que ofreceros
la que me dais cuando merezco veros,
ni más gusto que veros y agradaros.
Para vivir me está bien desearos,
para ser venturoso, conoceros;
sólo le pido a Dios para entenderos
ingenio que ocupar en alabaros.
La pluma y lengua, respondiendo a coros,
quieren al cielo espléndido subiros,
donde están los espíritus más puros;
que entre vuestras riquezas y tesoros,
papel y lengua, versos y suspiros,
de olvido y muerte vivirán seguros.


[...]

GALINDO. Si en el poyo más limpio o más pestífero
de tu cocina fresca y aromática
duermes por no escuchar la dulce plática
de este cautivo pobre lacaífero,
despierta de mi pena al son mortífero,
Medea pucheril, Circe fregática,
pues eres la picina y la probática
que me ha de dar remedio salutífero.
Vuelve los pernizarcos ojos rígidos
a este ojizambo amante en mil recámaras,
el alma lleno de éticas y tísicas.
Mira que de tener los pies tan frígidos
podrá, señora, ser que me den cámaras
que para ti serán crueldades físicas. (vv. 889-919, 932-945)

El mecanismo de degradación del modelo por parte del gracioso que se ha observado en *El galán escarmentado* aparece también en este tríptico, a partir de la rima proparoxítona en la composición de Galindo, que produce un efecto cómico¹⁴. Además, como se ve, los dos sonetos de los galanes – el primero con estrambote – juegan con el concepto petrarquista de la vista de la dama que da la vida al amante, con ecos garcilasianos, como ha observado Ly (2015: 31): se mencionan los ojos de la mujer (vv. 895 y 900) y se hace hincapié en los verbos “mirar” y “ver” (vv. 891, 894, 897, 905, 908 y 909). El criado, en cambio, rebaja el estilo dirigiéndose a los “pernizarcos ojos rígidos” (v. 940) de Esperanza y definiéndose a sí mismo “ojizambo amante” (v. 941). Es más: en el segundo verso de cada soneto de los Comendadores el apelativo “señora” y el trato de vos (“dentro de vos propia”, v. 889; “amaros”, v. 906; etc.) se convierten en boca de Galindo en un más prosaico ‘tú’ (“tu cocina”, v. 933; “duermes”, v. 934; etc.), para referirse además a una “Medea pucheril, Circe fregática” (v. 937).

¹⁴ Sobre el soneto de rimas esdrújulas siguen siendo imprescindibles las observaciones de Alatorre (2007: 193-306; particularmente las pp. 237-242 sobre Lope).

El siguiente tríptico sonetil se halla, de manera no casual, en la escena del segundo encuentro amoroso de los Comendadores y el criado con sus respectivas enamoradas, precisamente en el momento en que estos tienen que irse tras recibir una orden del tío de los dos hermanos, el obispo de Córdoba:



JORGE. Responda el alma si de ti partida
puede decir que tiene vida el alma,
que mientras su paciencia tiene en calma,
aun con ser inmortal, no tiene vida.
Hoy el tirano autor de mi partida
de la vida del alma me desalma,
por más que al paso resistió la palma
de mi firmeza, a tu esperanza asida.
Voy a Toledo, porque así lo quiere,
siendo el que quiero yo; voy a Toledo,
que una hora apenas el partir difiere;
mas ¿cómo voy, si en Córdoba me quedo
y cuando parte el alma el cuerpo muere,
que partir y quedar tampoco puedo?
[...]

FERNANDO. Pluguiera a Dios que sin hablar pudiera
quejarme y ser de todos entendido,
pero, si al alma van por el oído,
oye la causa de mi mal siquiera.
Fuerza es partir, que voluntad no fuera;
así lo quiso hacer quien no ha querido,
que, si querido hubiera, hubiera sido
no duro mármol, sino blanda cera.
Voy a Sevilla, porque un mismo río
las lágrimas de entrambos lleve y vuelva,
creciendo el mar, que ensancha el margen frío.
Mas primero que el curso el sol revuelva,
verás el fénix de tu fuego y mío
vivir cuando la muerte le resuelva.
[...]

GALINDO. Pluviera a Dios que sin hablar me oyeras
con tácito silencio estas razones,
y antes que hablara, fieros tiburones
me sepultaran en sus panzas fieras.
Pero, pues mi silencio vituperas,
denme en invierno cámaras melones
y en verano las aguas sabañones,
si por mi voluntad partir me vieras.
Voy a Toledo a ver el artificio,
no digo el de Juanelo, que es aguado,
— mira cuál voy por ti, sirva de indicio —
sino el de San Martín, puro y de vino,
que así siete aguas pasará cuitado,
llevando fuera el agua y dentro el vino. (vv. 1632-1645, 1658-1671, 1684-1697)

El tema principal sobre el cual se vertebran las tres composiciones es el de la partida: el verbo “partir” se repite hasta cuatro veces en el soneto de Jorge, también en posición de rima (vv. 1632, 1636, 1642 y 1645), y vuelve a aparecer tanto en el de Fernando (v. 1662) como en el

de Galindo (v. 1691)¹⁵. Ly (2015: 30) ya observó “una clara correspondencia entre los sonetos de Fernando y Galindo”; efectivamente, el primer verso de sus sonetos es casi idéntico (“Pluviera a Dios que sin hablar pudiera”, v. 1658; “Pluviera a Dios que sin hablar me oyeras”, v. 1684)¹⁶, y el criado repite además en el segundo cuarteto (v. 1691) la contraposición ya expuesta por Fernando (v. 1662) entre el tener que “partir” y la “voluntad”, que al contrario lo empujaría a quedarse. Las correspondencias, sin embargo, pueden extenderse también al soneto de Jorge, descubriendo el diálogo que se establece entre las tres composiciones, a la vez que entre los tres personajes: el primer verso de los tercetos es similar en los tres casos y desvela a las mujeres adónde irán sus pretendientes; por lo que atañe a Galindo, este repite las palabras de Jorge (“Voy a Toledo”, vv. 1640-1641 y 1692), ya que en una escena anterior (vv. 1395-1439) había decidido marcharse, en un primer momento, con el mayor de los dos hermanos. Los tres sonetos guardan además una clara analogía en lo que al último verso se refiere: tanto Jorge como Fernando fundan el final de sus composiciones en un juego de parejas contrapuestas (“partir”-“quedar”, v. 1645; y “vivir”-“muerte”, v. 1671), una oposición que el criado mantiene, aunque rebajándola coherentemente con el estilo de su personaje (“agua”-“vino”, v. 1697).

A propósito de este último aspecto y de la posibilidad de abordar un análisis ‘vertical’ de los sonetos, también en relación con las demás formas métricas de la comedia, es de notar que al vino se hace referencia ya en el cuadro anterior, cuando para elegir a cuál de los dos hermanos acompañaría el criado, Jorge y Fernando le piden a su criado que escoja entre el “beber” y el “vino” (vv. 1395-1439). Otro aspecto relativo a las composiciones del gracioso consideradas en su conjunto es que en ambos sonetos Galindo utiliza una misma expresión, “dar cámaras”, que con una finalidad cómica se menciona como consecuencia del frío: “de tener los pies tan frígidos / podrá [...] ser que me den cámaras” (vv. 943-944) y “denme en invierno cámaras melones” (v. 1689). Es evidente, pues, la importancia de un análisis transversal de estos grupos de sonetos, que desvelan correspondencias y permiten ahondar en las distintas funciones asignadas en cada comedia a dichas composiciones. Destacaremos además que, tal y como se ha observado a propósito de *El galán escarmentado*, aquí también estas agrupaciones de sonetos se hallan en dos puntos centrales para el desarrollo de la intriga, ya que aparecen en correspondencia con los dos encuentros amorosos entre los Comendadores (acompañados del gracioso) y sus amantes. La inserción de sendos grupos de sonetos en tríplico llega a desempeñar por tanto un papel estructurante, marcando dos escenas análogas y estableciendo una relación entre estos dos momentos salientes de la comedia.

Fausta Antonucci, citando el comentario del gracioso Ramiro en *Lo cierto por lo dudoso* que mencionamos al principio de nuestro trabajo, se preguntaba: “¿Es Lope quien habla por boca del gracioso? ¿O, más bien, desautoriza esta crítica precisamente al ponerla en boca del gracioso?” (2017a: 406-407). Rosa Navarro, hablando del soneto “Adiós, adiós, virgíferas fragantes” pronunciado por Roberto en *El galán escarmentado*, entreveía en cambio con seguridad a “un Lope mordaz y satírico [que] aparece como contraste con el que domina los lugares comunes amorosos” (1996: 215). Es difícil determinar cuál era la posición del Fénix acerca del rol de los sonetos graciosos dentro del entramado tanto estructural como estilístico de la comedia; probablemente, como se ha apuntado más arriba, la posibilidad de plantear una doble perspectiva (la del galán *vs* la del criado) constituía un expediente perfecto para mostrar no solo las habilidades poéticas del dramaturgo, sino también su capacidad de distanciarse irónicamente de ella.

¹⁵ También aparece cuatro veces, en este soneto, el término “alma” (vv. 1632, 1633, 1637 y 1644).

¹⁶ Respecto a la forma “pluviera”, Laplana Gil (Vega Carpio, 1998: 1157) observa: “Mantengo la lectura ‘pluviera’ de todos los testimonios, ya que puede tratarse de una deformación lingüística del gracioso”. La misma forma aparece en *La Galatea*; véase Sevilla Arroyo, 1995: 84-85.

Otra cuestión que planteamos es la relativa a las funciones posibles de los sonetos en la comedia, especialmente los que se agrupan en dípticos o trípticos: por un lado, se trata indudablemente de “momentos de absoluto remanso en la acción” y, por tanto, “la función que tienen es, más bien, poética y retórica, y es por ello que se presentan englobados en secuencias en romance o cerrando un cuadro y una secuencia en silvas” (Antonucci, 2017b: 104). Análogamente, Ly (2015: 32) subraya que



la puesta en escena de las dos series de triples sonetos que, forzosamente, suspenden el curso de la historia desviándolo hacia otro tipo de suspense y de goce, puramente poéticos, ilustra anticipada y libremente la fórmula del *Arte nuevo*: ‘Los sonetos están bien en los que aguardan’, con el reparo de que, en este caso, no son tanto los personajes los que ‘aguardan’ como los lectores o espectadores, ansiosos de leer u oír las sutiles variaciones sonetiles de los galanes sobre un mismo tema y culminando en ambas series el soneto paródico del gracioso.

Revista de lenguas y literaturas

Por otro lado, sin embargo, también se habrá observado cómo – al menos en las comedias analizadas – los grupos sonetiles constituyen un recurso que desempeña también, en cierta medida, un papel estructurante: en *El galán escarmentado*, como se ha dicho, los dípticos subrayan los momentos salientes de la acción, ya que cada pareja de sonetos marca el paso de una fase (y de un tipo de dama) a otra; análogamente, en *Los Comendadores de Córdoba*, los sonetos pronunciados por los galanes y el criado acompañan (y, por tanto, ponen en relación) las dos escenas de cita amorosa con sus enamoradas. La inserción de estas agrupaciones peculiares de sonetos por parte del comediógrafo, en definitiva, sin llegar a tener necesariamente la propiedad de hacer progresar la acción, sí que parecería indicar la voluntad de señalar unos momentos centrales en lo que atañe al desarrollo argumental, de una manera que repercute en aspectos temáticos fundantes de las dos comedias. Se trata, naturalmente, de conclusiones basadas en un corpus limitado y que sólo el análisis de más casos permitirá entender mejor. Hay que seguir adelante, pues, con la investigación de este aspecto de la dramaturgia barroca.

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio (2007) *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México D.F., El Colegio de México.
- ANTONUCCI, Fausta (2017a) “Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega”, *Arte nuevo*, IV, pp. 383-414.
- (2017b) “Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón” en F. Calvo y G. Chicote, eds., *Buenos Aires – Madrid – Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 95-106.
- ARANGO, Manuel Antonio (1980) “El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXV/2, pp. 377-386.
- CAAMAÑO ROJO, María José (2010) “El soneto está bien en los que aguardan” en G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, eds., *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*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 295-304.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (2006) *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de I. Arellano y R. Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- CRIVELLARI, Daniele (2015) "Estrategias de construcción del espacio en el primer Lope: algunas observaciones sobre *El galán escarmentado*", *eHumanista*, XXX, pp. 1-16.
- DELANO, Lucile K. (1927) "The Relation of Lope de Vega's Separate Sonnets to Those in His *Comedias*", *Hispania*, X/5, pp. 307-320.
- (1928) "The Sonnet in the Golden Age Drama of Spain", *Hispania*, XI/1, pp. 25-28.
- (1929) "An Analysis of the Sonnets in Lope de Vega's *Comedias*", *Hispania*, XII/2, pp. 119-140.
- (1934) "Lope de Vega's *gracioso* Ridicules the Sonnet", *Hispania*, XVII/First Special Number, pp. 19-34.
- (1935a) *A Critical Index of Sonnets in the Plays of Lope de Vega*, Toronto, University of Toronto Press.
- (1935b) "The *gracioso* Continues to Ridicule the Sonnet", *Hispania*, XVIII/4, pp. 383-400.
- DIXON, Victor (1973) "«El castigo sin venganza»: the Artistry of Lope de Vega" en R. O. Jones, *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis Books Limited, pp. 63-82.
- DUNN, Peter N. (1957) "Some uses of Sonnets in the Plays of Lope de Vega", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV, pp. 213-222.
- FERRER VALLS, Teresa (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel, Reichenberger.
- FERRER VALLS, Teresa et al. (2012-2016) *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, <https://catcom.uv.es> (12 de diciembre de 2018)
- FESTINI, Patricia (1999) "«Los Comendadores, por mi mal os vi...» Presencia de la lírica en *Los Comendadores de Córdoba* de Lope de Vega" en M. Brizuela, ed., *El hispanismo al final del milenio. V Congreso Argentino de Hispanistas*, Córdoba, Comunicarte, pp. 333-342.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar (2007) "«Adiós solteras de embelecros llenas...» Los sonetos de Lope de Vega en las *Flores de poetas ilustres*" en A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, eds., *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)*, Granada, Dauro, pp. 454-460.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, ed. (2005) *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid, Fundamentos.
- GÓMEZ, Jesús (2006) *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*, Sevilla, Alfar.
- HARLAN, Mabel Margaret (1930) *Lope de Vega's El desdén vengado*, New York, Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- JÖRDER, Otto (1936) *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega*, Halle, Max Niemeyer Verlag.
- LOBATO, María Luisa (1994) "Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro", *Criticón*, 60, pp. 149-170.

- LY, Nadine (2015) "Tiempo e historia en la Comedia: una poética de la contemporaneidad y simultaneidad. *Los Comendadores de Córdoba*" en I. Rouane Soupault y P. Meunier, eds., *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 13-37.
- MONTERO REGUERA, José (2004) "Entre tantos adioses: una nota sobre la despedida cervantina del *Persiles*" en A. Villar Lecumberri, ed., *Peregrinamente peregrinos: actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1-5 septiembre 2003*, t. 1, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, pp. 721-736.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON (1968) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1996) "Sonetos de *El galán escarmentado* en un manuscrito", *Anuario Lope de Vega*, II, pp. 213-220.
- PAGNOTTA, Carmen Josefina (2007) "Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica" en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, eds., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 325-332.
- PRESOTTO, Marco (2013) "Apuntes sobre el soneto 'La calidad elemental resiste' y *La dama boba*", *Anuario Lope de Vega*, XIX, pp. 204-216.
- RAMOS, Rafael (2003-2004) "El cancionero castellano de Ripoll: una rara colección poética de finales del siglo XVI", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, IL, pp. 249-316.
- REY HAZAS, Antonio (1991) "Los Comendadores de Córdoba: hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca", *Anuario de estudios filológicos*, 14, pp. 413-425.
- ROIG MIRANDA, Marie (2006) "Los nueve sonetos de *El perro del hortelano* de Lope de Vega" en O. Gorsse y F. Serralta, eds., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 893-906.
- ROMANOS, Melchora (2004) "La funcionalidad discursiva del soneto en el teatro de Lope de Vega", *Celehis - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 16, pp. 137-152.
- (2005) "Algunas cuestiones acerca de las relaciones entre polimetría y dramaturgia en el teatro de Lope de Vega" en A. Close y S. M. Fernández Vales, eds., *Edad de Oro cantabrigense. VII congreso de la AISO (Cambridge, 2005)*, Cambridge, Asociación Internacional Siglo de Oro, pp. 539-544.
- (2007) "Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega" en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, eds., *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 407-416.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2001) "A propósito de la polimetría: 'varias rimas' y 'arte nuevo'", *Anuario Lope de Vega*, VII, pp. 67-88.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (1995) "La edición de las obras de Miguel de Cervantes I" en A. CLOSE et al., *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 75-102.

- VEGA CARPIO, Lope de (1916) *El galán escarmentado*, ed. E. Cotarelo y Mori en *Obras de Lope de Vega*, t. 1, Madrid, Real Academia Española, pp. 117-152.
- (1998) *Los Comendadores de Córdoba*, ed. J. E. Laplana Gil en S. Iriso Ariz, ed., *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte II*, t. 2, Bellaterra, Milenio-UAB, pp. 1023-1174.
- (2012) *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris en L. Fernández y G. Pontón, eds., *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte XI*, t. 1, Madrid, Gredos, pp. 53-262.
- (2015) *La vega del Parnaso. Tomo I*, ed. Instituto Almagro de teatro clásico dirigido por F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2016) *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. de F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.



Artifara

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas