

«BLANDO SUEÑO AMOROSO, DULCE SUEÑO».
LECTURAS Y CONTEXTOS PARA UN SONETO DE LOPE*

ROSA BONO VELILLA (Universitat Autònoma de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Rosa Bono Velilla, «“Blando sueño amoroso, dulce sueño”. Lecturas y contextos para un soneto de Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 356-378.
DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.315>>

Fecha de recepción: 13 de agosto de 2018 / Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2018

RESUMEN

La trayectoria del *ad somnum* culmina en los Siglos de Oro con un relevo casi absoluto de la plegaria original del insomne enfermo que en buena medida había mantenido la poesía neolatina. En *La batalla del honor*, Lope incluye una invocación al sueño que vuelve a aquella primera voz poética, pero se sirve a tal fin de la fraseología dispuesta por la línea erótica posterior, lo que plantea la posibilidad de una doble lectura y por ende la cuestión de si el soneto se escribió para la comedia o si pudo ser concebido previa e independientemente.

PALABRAS CLAVE: Sueño; *ad somnum*; interludio lírico; motivos.

ABSTRACT

The development of the *ad somnum* tradition reaches its highest point during the Golden Age with an almost total replacement of the original pleading of the sleepless sick supplicant that Neolatin poetry had largely maintained. In *La batalla del honor*, Lope includes an invocation to sleep which recovers that first poetical voice, but to do so he turns to the phraseology formulated by the subsequent erotic line. This lays out the possibility of a double reading and thus the question of whether the sonnet was written for the comedy or was instead conceived previously and independently.

KEYWORDS: Sleep; *ad somnum*; lyric interlude; motifs.

* El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (PGC2018-094395-B-I00, Ministerio de Ciencia, innovación y Universidades, UE-FEDER).

En el acto tercero de *La batalla del honor*, tras probar por enésima vez su honestidad, Blanca invoca al sueño. Si se hubiera de hacer un retrato de Blanca para el lector de estas páginas que desconozca la obra en que se incorpora el fragmento, bastaría con decir que Blanca es, como su nombre indica, símbolo y arquetipo, quintaesencia de la honestidad y honorabilidad sin mácula, e invoca al sueño para que dé tregua al desasosiego con que sufre la porfía del joven rey y los celos de su marido, el Almirante (Lope de Vega, *La batalla del honor*, vv. 2243-2256):

Blando sueño amoroso, dulce sueño,
cubre mis ojos porque vaya a verte,
o ya como la imagen de la muerte
o porque viva un término pequeño.

Con imaginaciones me despeño
a tanta pena y a dolor tan fuerte
que solo mi descanso es ofrecerte
estos sentidos, de quien eres dueño.

Ven, sueño, ven revuelto en aura mansa
a entretener mi mal, a suspenderme,
pues en tus brazos su rigor amansa.

Ven, sueño, a remediarde y defenderme,
que un triste, cuando sueña que descansa,
por lo menos descansa mientras duerme.

El soneto pronunciado por la joven Blanca se inserta en la tradición del *ad somnum*, formada por una larga serie de composiciones dedicadas al sueño divinizado por su poder lenitivo desde la Antigüedad clásica grecolatina. Quintiliano advirtió la dignidad retórica del sueño en su *Institutio Oratoria*: «Erit [...] et somni et mortis scriptae laudes et quorundam a medicis ciborum» (III, 7, 28), pero el origen del desvelo de la protagonista de la comedia puede rastrearse ya en las heroínas antiguas: en el insomnio de Medea por Jasón (*Argon.* VII, 23-25), en el de Penélope llorando a la espera de Odiseo (XX, vv. 57 y ss.), el de Simaeta invocando a la Luna contra Delfis en el segundo *Idilio* de Teócrito, o el de Mirra desesperada por su amor

culpable (*Met.* X, v. 368 y ss.), como Fedra (vv. 99-101). Acaso el más afín al de nuestra protagonista sea el de Dido en el libro cuarto de la *Eneida* (vv. 530 y ss.), donde se origina el motivo del contraste del insomne con el resto de durmientes que tan oportunamente sirvió a Estacio para desencadenar el lirismo del *ad somnum*. La silva «Somnus» del poeta latino adaptó la invocación de la épica y la tragedia griegas a la poesía lírica eximiéndose del contexto dramático o litúrgico que la había inscrito originalmente.¹ La voz poética de la silva estaciana es la primera en invocar al sueño para sí, en contraste con el arbitraje frecuentemente divino, siempre sobrehumano, que había caracterizado las invocaciones anteriores.

De Boccaccio (*Elegia*, p. 89) es el mérito de fundir la plegaria estaciana con el insomnio femenino en la invocación de su protagonista Fiammetta. Ciertamente, las imaginaciones de Blanca se acercan mucho a los delirios de la Madonna: «Entra negli occhi tristi! [...] occupa me con le forze tue e da me caccia gl'insani movimenti, ne quali l'animo se medesimo senza pro fatica». La invocación de Fiammetta debe situarse también en el contexto amoroso del soneto petrarquesco que renovó la tradición dando con la fórmula de la invocación al sueño que podrá considerarse definitiva durante siglos: una súplica de olvido de la persona amada en voz del amante insomne o, más a menudo, la petición de la *visio in somnis*, cuya consumación desgaja por sí sola otra línea tópica que devendrá en frecuentes alusiones sexuales en buena parte de las invocaciones *ad somnum* posteriores.

Antes de que Blanca quede sola llamando al sueño, en su conversación con Estela se ensartan varios versos de homenaje a la tradición: «Mis desdichas me han traído / a que de noche no duerma. / Lugar, Estela, te pido / para dormir como enferma» (vv. 2233-2236). Además de hacer gala de su admiración por *La Celestina* reflejando en esta escena la comedida petición de Calisto («Dios vaya contigo, madre. Yo quiero dormir y reposar un rato para satisfacer a las pasadas noches y cumplir con la por venir», *La Celestina*, p. 237), Lope quiere adscribir con estos versos la

1. La primera invocación al sueño en la literatura occidental es la de Hera en el canto decimocuarto de la *Ilíada* para favorecer la victoria aquea. Sófocles traslada a la tragedia el ritual onírico terapéutico mediante la invocación coral del *Filoctetes*, que cerca de cinco siglos después retoma Séneca en el *Hercules furens*. John G. Fitch arguye, sin embargo, que la fuente de inspiración principal de Séneca es la invocación de Juno en el libro undécimo de las *Metamorfosis* (v. 585 y ss.), donde Ovidio ensambla la petición de Hera y el envío de un sueño a los griegos por parte de Zeus en el segundo canto de la *Ilíada*. La fórmula sofoclea se trasluce también en los himnos del «pseudo-Orfeo», compuestos en época imperial o en la Antigüedad tardía (Periago 1987:155).

invocación de Blanca a una vertiente concreta de la tradición *ad somnum* desmarcándola de otras variantes. En España, el *ad somnum* clásico llegaría a través de la labor italianizante de Boscán y Garcilaso. La canción de Herrera y la silva de Quevedo, ambas tituladas «Al sueño», acotan la plenitud del tópico en la poesía española tomando como modelo principal la silva de Estacio. Lope parece tener muy presente la primera para su soneto (Valdés [2005:266] destaca las afinidades formales y temáticas en su edición). Ambas composiciones, como la de Blanca en la comedia, se dedican exclusivamente al sueño, manteniendo las antiguas fórmulas apelativas a la deidad sin intrusiones amorosas explícitas, prolongando una línea que había sido sustituida durante el *Cinquecento* desde los focos de irradiación del *ad somnum* (Venecia, Nápoles y Florencia) por una abundantísima producción adherida al patrón petrarquesco, dominado por la voz poética del enamorado insomne. Lope quiso que el lector docto y bien intencionado identificase a su protagonista con los que concibieron en la dulzura del sueño el «dolce riposo de l'inferme menti», como Torquato Tasso (en Carrai 1990:159), o el alivio de «queste membra stanche e frali», según Giovanni Della Casa (en Carrai 1990:170).

Lope incluye todavía otro guiño a la tradición onírica en el preludio de Blanca a su propia invocación: «Del agua al manso rüido / aquí me quiero sentar». Responde Estela: «Duerme, pues el murmurar / deste arroyo te convida» (vv. 2237-2238). Se escucha a Salicio al fondo de la escena: «Convida a un dulce sueño / aquel manso rüido / del agua que la clara fuente envía» (Garcilaso, «Égloga II», ed. Gallego Morell, p. 172), y, justo detrás, a Fray Luis (*Beatus ille*, vv. 25-28.): «El agua en las acequias corre, y cantan / los pájaros sin dueño; / las fuentes al mormullo que levantan, / despiertan dulce sueño», junto a Horacio (*Epod. II*, vv.25-28): «labuntur altis interim ripis aquae, [...] somnos quod invitet levis». El motivo del agua como elemento hipnagógico parte del *locus amoenus* y se encuentra regularmente en la poesía del sueño, a veces prolongando antes la imagen ovidiana del río Lete («per quem cum murmure labens / invitat somnos crepitantibus», *Met.*, XI, vv. 603-604) que el tópico horaciano y virgiliano de la quietud circundante.²

2. Sobre el origen del motivo, véase Muñiz [2018:206 y ss]. Aparece en los *Carmina Burana*: «murmura rivorum per harenas puras [...] qui furantur somno lumen oculorum» [2018:121]; Quevedo la adopta en su silva: «Los arroyuelos puros / se adormecen al son del llanto mío» (*Obra poética*, p. 564) y Martín de la Plaza la utiliza para atraer al sueño: «aquí un arroyo de cristal murmura» (en Alatorre 2003:113).

Finalmente, la intervención del Almirante tras quedarse Blanca dormida recoge algún otro indicio de los que Lope ha ido diseminando por la escena. El esposo también sufre de insomnio: «Quisiera hablarla y no es justo / despertarla, pues por Dios / que anda el sueño de los dos, / tan lejos como anda el gusto» (vv. 2260-2264). Buscando solo el sueño, Blanca logra conciliarlo: no así él, que, aunque quiera, no llegará a dormirse «entre estos laureles» (v. 2266) porque no tiene todavía asegurado el triunfo en la batalla y habrá de quedar al acecho del rey fingiéndose dormido. De ninguna manera su exigua invocación («Sueño, licencia te pido / para poder descansar.» vv. 2271-2272) iba a tener el efecto de la elocuente jaculatoria que un momento antes pronuncia Blanca, como tampoco lo tendrían otras invocaciones en la comedia lopesca, igual de parcias e ineficaces: la de don Juan de Castro (vv. 2829, 2835): «Ven, sueño, otra vez te llamo. [...] Vuelve, sueño, ya te aguardo» o la del segador Chaparro en *Peribáñez* (vv. 1430-1431): «Si diere licencia el sueño... / Buenas noches os dé Dios».

Si la enjundia poética del soneto de Blanca no basta por sí sola para otorgar un lugar privilegiado a la composición, el contraste evidente con la parquedad de la petición del Almirante confirma la necesidad de prestar especial atención a este breve destello lírico en la comedia. El momento carece de especial relevancia argumental, es una constatación más de la desesperación de Blanca, y en él, sin embargo, culmina el lirismo de toda la obra. Lope ha preparado toda una escena para hacerla sobresalir en este punto. Brotes de poesía como este son objeto de estudio y defensa en el artículo «Esencia y tradición poética en el teatro de Lope de Vega». Ramón Valdés y Daniel Fernández [2017:343-344] incluyen el soneto de *La batalla* entre aquellos despuntes líricos donde, como bien aducen apelando al propio Fénix, «se levanta el poeta algo más de la imitación en alguna narración o soliloquio, o ya es éxtasis de la fértil vena o, por mayor parte, deleite del que escucha docto y bien intencionado agradece». El valor inestimable del paréntesis poético —que no necesariamente dramático, pues en casos acompaña, hace avanzar y hasta motiva la trama— reside precisamente en su cabal adaptación al contexto, ensalzándolo, y en la posibilidad simultánea de desgajarse y funcionar con perfecta independencia.

Ezra Pound [1951:36] concebía todo monólogo inserto en una obra dramática como un fragmento lírico disgregado siempre del texto ideal y prescindible que lo contiene:

To me the short so-called dramatic lyric [...] is the poetic part of a drama the rest of which —to me the prose part— is left to the readers immagination [sic] or implied or set in a short note—I catch the character I happen to be interested in at the moment he interests me— usually a moment of song, self-analysis, or sudden understanding, or revelation.

El soneto al sueño de Blanca en *La batalla del honor* es justamente ese momento de máxima intimidad de la voz poética, un momento y una voz que bien pudo Lope haber concebido antes de la *pequeña nota* a la imaginación del lector que sería la comedia donde luego quedaría engastado. Tal proceder se sigue del feliz hallazgo de algunos poemas impresos antes de las obras en las que se insertan: «surge una versión lírica, con frecuencia cargada de denotaciones autobiográficas, que se adapta después para el teatro, [...] y se mejora en la versión final de las *Rimas*» (Carreño 1998:xci). Aún más habitual era invertir el proceso, seccionar *a posteriori* fragmentos en los que se reconocía el lirismo del poema exento, desprenderlos de su contexto y reunirlos aparte con otros de igual distinción. Ya Lope recogió en sus *Rimas* bastantes sonetos de comedias anteriores, mientras la tradición popular seguía encargándose de perpetuar villancicos, liras, seguidillas y zéjales en antologías y cancioneros.

La integridad lírica de algunos pasajes dramáticos fue identificada en el teatro inglés desde el siglo XIX por George Ticknor, F.E. Halliday, F. Ives Carpenter, y Coleridge en los «lyric interludes» o «lyrical interbreathings» (Gitlitz 1980:126-127), pero ya la tragedia clásica había dado alas a las piezas más intensas de sus obras, como sugiere Fitch [1987:395] al considerar la difusión del apóstrofe al sueño del *Hercules furens*: «Like most Senecan lists, this one has a tendency to expansion for its own sake and to independence from the immediate context». Gitlitz [1980:133] considera siete tipos de intermedio lírico. El soneto de Blanca se correspondería al del soliloquio, dividida a su vez en seis variantes, de las cuales la segunda más escasa en las comedias, el soliloquio lírico, sería la más afín a la coyuntura del poema: «puede ser o bien efusivo y dotado de tensión dramática derivada de un conflicto íntimo u obstáculo exterior [...] o bien reflexivo y sin tensión especial». Hay además cuatro condiciones que definen el intermedio lírico: «Ha de tener un alto grado de autonomía poética [...] Provee un descanso en la acción [...] es un vehículo excelente para comunicar los propósitos temáticos serios del autor [...] puede usarse efectiva-

mente para cambiar el tono de una escena o para jugar contrapuntualmente con el tono o con el tema de la comedia» (Gitlitz 1980:128). El soneto al sueño es paradigmático. A pesar de no ser esencial para el desarrollo de la trama, predispone perfectamente el clima de las escenas que lo siguen: toda la atención se concentra en efecto sobre un personaje que, solo en escena, pronuncia un fragmento cuyo tema va a articular una parte importante de la acción inmediatamente posterior, en la que el Almirante podrá increpar directamente al rey fingiéndose dormido. Además, contrarresta la agitación al final del acto segundo y el clima general de la comedia poniendo serenidad en medio del enredo, de las añagazas del rey y las tribulaciones del Almirante. Y, por supuesto, el poema ostenta un grado altísimo de autonomía poética —quién sabe si el máximo en origen— al remitir a toda una tradición en la que se inserta.

El tema del sueño resulta particularmente propicio para desgajarse en interludio, como ya ocurrió con la invocación del *Hercules Furens* de Séneca, especialmente por remitir a toda una tradición de poemas individuales que reproducen la innovación estaciana, cuya continuidad tuvo en España algunas de sus muestras más importantes justamente durante la etapa en que su literatura recuperaba la tragedia senequista. Un ejemplo relevante es un soneto anónimo del *Cancionero Antequerano* (c. 1627) que Antonio Alatorre [2003:87] recupera parcialmente y que parece encontrarse entre las invocaciones que en español prescinden de la base erótica. Quizás por eso, o quizás también por la fraseología (la «pena fuerte», la —tan directa— imagen de la muerte) y hasta la rima, el fragmento suena bien cercano al de Lope:

No me dejes en manos del cuidado,
querido sueño, imagen de la muerte,
que quisiera gozarte sin perderte,
pues de su original fuiste traslado.

Apenas, sueño amigo, me has dejado
cuando se ofrece al alma pena fuerte;
por eso en lo felice de mi suerte
eres más dulce cuanto más pesado.

Se trata en realidad de otro interludio lírico, un soneto pronunciado por Olimpo en *El prado de Valencia* (1600) de Gaspar Mercader. Willard F. King [1963:114]

apunta que diecinueve poemas de esta novela pastoril «son en realidad copias, con ligeras variantes, de composiciones leídas en la Academia de los Nocturnos», que Lope frecuentó en sus años de destierro. El soneto se atribuye a Guillén de Castro en el *Cancionero de Mathías Duque de Estrada*. Antonio Carreira [2004:470] reproduce los tercetos que faltan en la antología de Alatorre: «Llámante, y con razón, muerte fingida: / ofrece tu descanso el fin incierto. / ¡Oh miseria en el mundo no entendida! / En tan dudoso bien hay mal tan cierto / con haber menester en esta vida / para poder vivir, fingirse muerto».

El soneto de Blanca en *La batalla*, como el de Olimpo en *El prado* y todas aquellas composiciones que se inscriben conscientemente en la tradición clásica de la invocación al sueño, es un ejercicio retórico que reformula los tópicos desarrollados a lo largo del tiempo por los predecesores antiguos, italianos y españoles contemporáneos al Fénix. Cada verso o par de versos se ensarta en una «constelación de motivos» (Naupert 2001:105) asociados al tema del sueño con los que el autor, como poeta y dramaturgo, hace tanto del poema como de las circunstancias dramáticas elementos significativos de su contribución al *ad somnum*. Lo verdaderamente interesante del soneto lopesco no es tanto la posibilidad de adaptar su sentido al contexto dramático y, a la vez, de hacerlo funcionar con plena coherencia de forma autónoma, sino el hecho de que Lope aprovechase la resiliencia del interludio lírico para encauzar en un mismo texto dos de las vertientes más relevantes de una misma tradición.

A pesar de que la de Blanca se encuentra, indudablemente, entre aquellas súplicas que no procuraban más que el descanso físico y espiritual que ofrecía el sueño, la coherencia respecto a la variante erótica de la tradición del sueño que demuestra el soneto desgajado de la escena es un valioso ejemplo de las dinámicas de interacción entre la lírica y el teatro áureos. Lope tuvo que situar el soneto —ya escrito para la comedia, ya con anterioridad— en unas circunstancias dramáticas muy concretas que enfilaban su significado y lo desproveían de toda ambigüedad. Y, sin embargo, las resonancias eróticas no debieron de pasar desapercibidas para, al menos, el doctor y bien intencionado que lo escuchaba en boca de la honestísima Blanca.

Por mucho que la pericia de algunas investigaciones y el uso de Lope hagan perfectamente plausible la idea, no puede asegurarse que el soneto al sueño fuese escrito antes que *La batalla del honor*, fechada en 1608 según el manuscrito original autógrafo de Lope (no se encuentra en ninguna de las ediciones de las *Rimas*

humanas desde 1602 hasta 1609, Valdés 2005:134).³ Lo que sí parece probable es que su emancipación no fuese muy tardía. En 1663 Charles Cotin (p. 286) cita en sus *Oeuvres galantes en prose et en vers* los dos tercetos del soneto excepto el verso doce. Así lo introduce: «tous les songes ne sont pas vains; Je m'en rapporte à cet Amant Espagnol qui les invoquoit à son secours, comme je les invoque souvent durant vostre absence». Cotin no solamente omite un verso y trueca el sueño en *sueños*, sino que se equipara a *este amante español*, cuyo nombre elude o ignora. Nada más lejos de la caracterización de la voz dramática supuestamente original. O bien Cotin ha acomodado el soneto de la comedia a su gusto y conveniencia, o realmente lo ha leído fuera de su contexto dramático y *el triste* es ni más ni menos que *un triste*, como dice serlo quien evoca los versos.⁴ La segunda opción parece más plausible. Cotin debió de encontrar el soneto en algún florilegio de poesía española y, conociendo seguramente la correspondencia tópica entre el desvelo y la ausencia del ser amado, se halló a imagen y semejanza del insomne enamorado en lugar de reflejarse en la vigilia del enfermo. El análisis del poema exento da cuenta de una coherencia poética plenamente independiente del marco dramático, en casos bien distinta de la que inspira el texto en voz de la inocente Blanca.

MOTIVOS Y TÓPICOS DE LA TRADICIÓN EN EL SONETO DE LOPE

Blando sueño amoroso, dulce sueño

El soneto comienza reproduciendo la celeberrima estructura bimembre que parte del «O sonno, o requie e triegua degli affanni» de Sannazaro (en Carrai 1990:58) y recuperan los sonetos de Della Casa y Boscán, que irradian el doble vocativo en

3. El uso indefinido del género masculino en el verso trece («un triste») es interesante en relación con la posible autonomía del soneto, si bien «una triste» hubiese resultado, además de hipermétrico, peyorativo.

4. El testimonio más antiguo que se ha encontrado del soneto entero aislado es una antología de Mariano Catalina [1909:136] que cita la comedia en una nota al pie y lee «cuando» y «revuelto en aura». Carreño [1998:1088] cita la edición de Cotarelo en la nota complementaria al soneto, pero lo copia en realidad de las *Poesías líricas* de Montesinos [1963:182-183], la única de las que se han encontrado que coincide con la lectura de «mientras» en lugar de «cuando» en el verso trece. Ambos leen también «revuelto en agua», que coincide con las lecturas de *E* (Madrid, 1661) y *F* (s.l., s.a.) en la edición de Valdés. No se sabe con seguridad qué testimonio utiliza Montesinos, ya que alude [1963:lv] a las variantes de los sonetos procedentes de comedias que recoge sin especificar los testimonios contrastados.

Italia y en España respectivamente. Carrai no menciona un soneto atribuido a Lorenzo de Medici [1564:501] en una *scelta* italiana que seguramente fue precursor de la fructuosa bimembración: «Più dolce sonno, o placida quiete».

Los tres adjetivos del primer verso se inscriben en la caracterización tópica del sueño y la noche, aunque *blando* parece ser el más relevante por su posición y por una ambigüedad esencial que contribuye a la doble interpretación del soneto.⁵ La blandura del sueño era bien trillada, y hasta sirvió a Juan de la Cueva (*Ejemplar poético*, vv. 211-213) como paradigma de aliteración: «La s al blando sueño y al sabroso / sosiego has de aplicar». A menudo ha resultado problemática para la crítica textual la distinción entre el uso de *blando* y *blanco*. En la *Égloga I* (v. 231), Herrera (ed. A. Gallego Morell, p. 489) lee «blanca Filomena» y advierte que «algunos enmiendan *blanda*, porque les parece durísimo llamar blanco al russeñol; mas con licencia suya no hizo mal G.L. en dalle tal apuesto». La discusión textual del término, que se prolonga desde los mismos inicios de su uso con los comentaristas de Garcilaso, no da pie a considerar aquí una equivocación enmendable, sino el equívoco plausible que cabe en una misma lectura. Si en la comedia los adjetivos *blando* y *dulce* han de recordar la «Naenia prima ad somnum provocandum» de Giovanni Pontano, una de las más candorosas invocaciones al sueño, sembrada de políptotos derivados de *blandus* y *dulcis* con un sentido «vezzeggiativo» (Carrai 1990:107), en el poema exento, su sentido podría pasar a ser directamente lúbrico. Son varios los términos latinos que derivan en el *blando* castellano, de ahí la sutileza a veces ambigua de su significación y la predilección por el término en la poesía erótica española:⁶ «En España, al contrario de lo que ocurre en la poesía francesa y en la neolatina, cuanto más explícitamente se describe el goce sexual, más se desvía el soneto hacia lo burlesco» (Maurer 1990:157). De los abundantes casos en los que *blando* (o *brando*) y *dulce* complementan al sueño o a otros elementos en la poesía amorosa española, buena parte ha de entenderse en términos de erotismo.

5. «Amoroso», menos frecuente y menos sugestivo, pero no menos meditado, podría apurar un verso de la *Canción de Herrera* [1985:514]: «Sueño amoroso, ven a quien espera».

6. Del latín: *comis*, *lenis*, *suavis*, *mollis* (*Autoridades*, s.v. «blando»). La derivación latina de *mollis* con estas connotaciones es de las más productivas. El *Vocabulario de la obra poética de Herrera* de David Kossoff [1966:34] cuenta nueve entradas para los distintos valores semánticos del adjetivo. La séptima toma como ejemplo el «blando efeto» de la canción al sueño: «Grato, que causa placer sensual».

cubre mis ojos porque vaya a verte

Lope comprime en un verso lo que otros sonetos del sueño dilatan en una o varias estrofas y dedicará buena parte del resto a la segunda parte de la invocación o *súplica*, según los tres momentos distinguidos por Gonzalo Sobejano [1982:40]. El invocante comienza pidiendo al sueño que le cubra los ojos, lo que podría antojarse casi ocioso por lo evidente de la asociación si no fuera porque esta fórmula en particular es recurrente en el *ad somnum* y, sobre todo, porque Lope la remoza al final del verso. Como motivo independiente se encuentra ya en la Antigüedad⁷ y cuenta con sus propias variantes dentro de la tradición; muchos poemas se limitarán a repetir la configuración básica original de la acción directa del sueño sobre los párpados del insomne, pero ya Estacio la expone al lirismo que transforma las demás imágenes recurriendo el elemento ovidiano de las alas del sueño, enseña de su acción soporífera a partir de entonces.

La originalidad de Lope se funda en una inversión —el insomne acude al sueño y no al revés, como es habitual— y en una paradoja —cerrar los ojos para ver, como escribía el Aquilano: «tu chiuder gli occhi fai, dappoi con vista / fai trapassar grandi ed aspri deserti» (en Carrai 1990:152)—. No sería inaceptable prolongar aquí (ahora que todo sentido empieza y acaba en el soneto) el erotismo que sugería la blandura del sueño, y adivinar en este giro una muy particular y sinuosa *visio in somnis* en la que el sueño toma el lugar del amante. Tanteos eróticos semejantes se han concebido en la silva estaciana —tanteos que Herrera y Quevedo pudieron ver al reescribirla y que, de serlo, estarían en la línea de este soneto—: «Statius' purpose from the beginning of the poem is to lure the god into his bed» (Pomeroy 1986:91).

*o ya como la imagen de la muerte
o porque viva un término pequeño*

Sin embargo, cualquier atisbo de lascivia parece disolverse en la apremiante diásporesis que cierra el cuarteto, y lo que empezaba como tierno reclamo resulta en

7. En el canto XIV de la *Iliada* (236, ed. *Perseus*); en el XIII de la *Odisea* (80, ed. *Perseus*); o en la plegaria del coro del *Filoctetes* (en Alamillo 1981:472).

el ruego más desalentado. El resto del soneto redundará en el sueño como alivio diseminando el motivo en varios núcleos semánticos: «entretenir», «suspender», «remediar», «defender», «descansar» —la forma más repetida después de «sueño», trivializada en algunos testimonios que sustituyen «descanso» (v. 7) por «deseo» (Catalina 1909:137)—. Por explícito que pueda parecer el tercer verso, no hay delirios de suicida en esta invocación: los símiles contiguos («como» e «imagen») en los que la muerte queda subsumida en el tercer verso atemperan la gravedad que de primeras pueda sugerir su consideración explícita. La dicotomía muerte/vida en relación con el sueño permite un sinnúmero de variaciones sobre los motivos del descanso y el *imago mortis* (cf. nota 9) que en este soneto acabarán inclinándose por el sueño como breve vida (un oasis, un reducto de paz) en el dolor, como había sido para Aquilano: «imagine di morte [...] l'imagin tua sola predice la vita» o Muscettola: «dal fratel della morte abbia io la vita» (en Carrai 1990:151, 193). El manso reclamo de esta voz no es comparable a la desesperación de otros pretendientes del sueño.⁸ La vacilación del primer cuarteto despliega por entero el abanico de soluciones posibles de la súplica clásica y abre el soneto a modo de inventario de los motivos más fecundos de la tradición: visión erótica, muerte y reposo, si bien en una gradación que solo insinúa la primera, sugiere la segunda y por fin arraiga en la última.

No se sabe si el himno de Quevedo es anterior o posterior al de Lope (sí que lo escribe antes de 1611, año en que se prepara la *Segunda parte de Flores de Poetas Ilustres de España*), pero la rotundidad de la silva («pues no te busco yo por ser descanso, / sino por muda imagen de la muerte» 1969:564) ofrece un interesante contraste, casi dialógico, con la actitud que acaba encauzando el aparente dilema del soneto. Aparente porque las dos alternativas irreconciliables en que se debate el remedio del insomne no son sino variantes de una misma disposición. En el ruego de Lope no hay disyunción sino equivalencia: la imagen de la muerte no reclama la muerte en sí, sino su simulación como huida momentánea de la angustia vital del invocante, aunque esa agonía es tal, que tanto vale desear «vivir un término pequeño», otra breve simulación —esta vez de vida— en lo que más bien resembla la muerte. Nuestro invocante es, diría sor Juana (*Primero sueño*, vv. 202-203), «un cadáver con alma, muerto a la vida y a la muerte vivo». El *sommium imago mortis* de Lope se

8. Véase: Carrai [1990:205, 219] y Alatorre [2003:104].

funda en el paradigma garciliásiano del sueño lenitivo.⁹ Tanto en Italia como en España, el sueño sirve de alto momentáneo a modo de armisticio en cuitas amorosas más o menos desesperadas (pero, antes que mera pretensión de descanso, esa breve suspensión suele ser pretexto para —como poco— figurarse en sueños a la amada).

*Con imaginaciones me despeño
a tanta pena y a dolor tan fuerte*

Los términos en los que se cifra el padecimiento del invocante en el soneto responden al motivo de la tregua ajustándose al desarrollo filosófico de las virtudes del sueño y trasluciendo los indicios de su derivación fisiológica, que literariamente se remontan a la poetización de la hipnosis o *incubatio* en Sófocles, Séneca y los *Himnos*. Sorteando la brevedad del soneto, Lope consigue perfilar un panorama que abarca las teorías oníricas ajustando el léxico a sus postulados. La disposición paralela de las cuatro formas verbales que cifran el motivo del reposo está calculada precisamente: el uso de «remediar» y «defender» en el primer terceto es metafórico y armoniza con la personificación del sueño en el dueño-protector,¹⁰ mientras que la «suspensión» y el «entretenimiento» del cuarto conciernen las resonancias poéticas con la base puramente fisiológica. La aproximación naturalista de los tratados aristotélicos sobre el sueño, junto con las interpretaciones médicas de Hipócrates, Galeno y Sinesio de Cirene, converge con la línea ciceroniana del *De somniis* en la

9. La profusión de variantes del tópico del *imago mortis* impide tratarlas aquí en profundidad. Las fórmulas más notorias son las que originan los usos de Ovidio y Virgilio, recuperados en los célebres pasajes de Garcilaso (*Soneto XVII*) y Petrarca (*Rerum, CXC*): «Del sueño, si hay alguno, aquella parte / sola, que es imagen de la muerte, / se aviene con el alma fatigada»; «Il sonno è veramente, qual uom dice, / parente de la morte, e 'l cor sottragge / a quel dolce penser che 'n vita il tene». Muñiz [2018:215] apunta que «la formula petrarchesca [...] traduceva il «consanguieus Leti» di Virgilio [*Eneida VI*, 278], laddove quella di Garcilaso si atteneva alla «mortis imago» di Ovidio [*Amores 2.9.41*]». Sobre las abundantísimas variaciones sobre el tópico ver Rivers [1987] en la bibliografía. Carreño anota el soneto de Lope y cita numerosos ejemplos clásicos del *somnium imago mortis*, algunos atingentes al de Lope [1998:976].

10. Del carácter divino del sueño se derivan múltiples epítetos y fórmulas apelativas (Carrai 1990:127, 176, 181, 197, 199; Alatorre 2003:106, 126). «Dueño» permite además una densa red de analogías con la tradición filográfica de lírica provenzal y trovadoresca (Valdés y Fernández 2017:346). Carrai [1990:90] explica cómo los papeles se invierten durante el insomnio: «l'individuo non si affida piú al sonno come il padrone al servitore, bensí come uno schiavo che altro non chiede che di essere soggiogato».

teoría escolástica del cese de las potencias del alma con el sueño, que supone «una ausencia de los sentidos y una incapacitación de las potencias del Hombre» (Gilbert 2018:18-19, 92).

También con resonancias literarias y fisiológicas, las «imaginaciones» confirman la elegante afinación léxica de Lope. Evocan aquel pensar inmoderado del amante enfermizo y pálido que Ovidio retrataba en su *Ars amatoria* (vv. 205-6), con el remedio que lo descansaría de las figuraciones amorosas: «Nocte fatigatum somnus, non cura puellae, / excipit et pingui membra quiete levat». Fernando Adorno asocia el término a los sentidos en su silva al sueño: «nei sensi di chi dorme / nove produci o imaginare forme» (en Carrai 1990:194); y sor Juana confiesa en su *Respuesta* (1691), con una angustia semejante a la que debe de hostigar al insomne, «que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa» (§ 28). Dentro de los tópicos científicos psicofisiológicos, los sentidos comprenden cuatro potencias, tal como infería la teoría escolástica: estimativa, imaginativa, memoria, fantasía. De las anteriores, «la imaginación [...] no posee ni la evidencia de la sensación directa, ni la coherencia lógica del razonamiento abstracto» (Serés 1994:208). En el imaginario poético de Lope se confirma la desvinculación entre potencia imaginativa y racionalidad: «sin el sentido común / la imaginación tenemos, / que conserva las especies / de lo que los ojos vieron» (*Quien más no puede*, vv. 1448-1451); «las imaginaciones / son espíritus sin cuerpo» que provocan los «desatinados conceptos / de sueños despiertos», la «estraña locura» del conde Federico en *El castigo sin venganza* (vv. 968 y 964). Como él, como Adorno y sor Juana, el invocante del soneto aspira a librarse de ese imaginar enajenado que induce su dolor.

*que solo mi descanso es ofrecerte
estos sentidos, de quien eres dueño.*

Retomamos ahora la clasificación de los tres momentos que Gonzalo Sobejano considera en el «Himno a las estrellas» de Quevedo y que Maurer aplica de forma genérica al *ad somnum*: alabanza, súplica y homenaje. La ampliación de la fórmula por parte de Maurer [1990:152] es tan atinada como errado es limitarla luego juzgando que «raras veces la brevedad del soneto permite abarcar los tres momentos típicos del himno señalados por Sobejano». Puesto que el motivo último de las invocaciones

al sueño es apelar a sus beneficios (suplicar) y que estas, para procurárselos, recurren sin falta a la alabanza (o a la imprecación en su defecto), ha de suponerse que la vulneración que presume Maurer es la del homenaje. Cita enseguida [152] el «ejemplo excepcional» que lo verifica, un soneto de Laura Battiferro que termina jurando por Lete «ogni luce odiar che l'mondo adorna / e drizzare al tuo nome archi e trofei». Un corpus exhaustivo como el de Carrai [1990:169, 169, 173, 193, 159, 156] reúne otros muchos sonetos en los que el invocante trata de ganar la complicidad del sueño con ofrendas votivas —añádanse otras recogidas en el de Alatorre [2003:126, 113], y la de Philip Sidney (*Astrophel and Stella*, soneto XXXIX).

El tributo material o espiritual es una constante en la retórica de la invocación. La inercia cotidiana del sueño pasa a ser un privilegio anhelado por el insomne, que se vuelve siervo próvido del dueño al que suplica. De nuevo, las fuentes se remontan en la práctica a los rituales paganos y a las propiedades narcóticas de algunas plantas, y en literatura, a la tentadora promesa —si no ya soborno— de Hera en el canto XIV de la *Ilíada*: un sueño de Zeus bien merecía el galardón de una Pasitea. Los insomnes que invocan después sin la potestad divina de Hera han de limitarse a desearle abstracciones como los sentidos o el afecto de la esposa (Herrera, Martín de la Plaza, Zazzaroni) y a consagrarse flores y animales como gallos y ocas (Pannionius, Tansillo, Accolti, Muscetola).

Ven, sueño, ven revuelto en aura mansa

La formulación del imperativo en el reclamo que conlleva el *ad somnum* parte del «inde veni» de Estacio y, pasando por la *reduplicatio* pontaniana, con frecuencia participa también de la bimembración, que en Lope se hace además paralelística, seguramente recordando la *Canción I* (v. 25, v. 47) de Herrera: «Ven sueño alegre, sueño ven dichoso [...] Ven pues, amado sueño, ven liviano».

Por otro lado, la doble lectura poética y fisiológica puede aplicarse igualmente al *aura mansa* del verso noveno. La imagen literaria, con muestras contadas en el tópico,¹¹ se deriva de la descripción de la cueva donde habita el dios Somnus en el libro XI de las *Metamorfosis* (v. 592 y ss.). La lectura «revuelto en aura» es la que más

11. Véanse Adorno (en Carrai 1990:200) y Soto de Rojas (en Alatorre 2003:126).

acusa los estragos de la transmisión textual en el soneto. En su edición de *La batalla del honor*, Ramón Valdés [2005:266] advierte una «clara trivialización poligenética» en la variante «revuelto en agua» y anota:

Aunque la lección de AB («envuelto en aurora») podría hacer pensar en una transmisión deturpada en todos los testimonios [...] el aura se manifiesta como una especie de agitación suave (de ahí la antítesis «revuelto»/«mansa»), un «aire leve, suave, lo más blando y sutil del viento que sin ímpetu se deja sentir» (*Autoridades*).

La lectura de «aurora», pese a quedar claramente descartada frente a la autoridad del autógrafo y por su hipermetría, obvio error, podría, con todo, ser el rastro de un momento redaccional previo o, más difícilmente, de un copista que tuviese en mente la afinidad de la imagen con el verso 37 de la canción de Herrera, donde alude a la aurora.¹² Por otro lado, también llaman la atención los paralelismos de este verso tal como aparece en el autógrafo con otro del soneto de Dragonetto Bonifazio: «vien, Sonno, vieni, e fra tue nebbie avolta» (en Carrai 1990:160). En cuanto a la variante «revuelto en agua» que utilizan Montesinos y Carreño, esta no deja de ser perfectamente plausible y acorde al tópico, como se ha visto. El aura se atribuye al soplo leve del viento, pero también puede asociarse al eflujo de una corriente de agua: «Errare per lucos, amoena / quos et aquae subeunt et aurae. [...] ludo fatigatumque somno» (Horacio, «Ad Calliopem», vv. 7-11). En fin, aurora, agua y aura mansa, se encuentran unidas en una composición anterior de Enríquez Gómez (*Sanson nazareno*, p. 219): «La luz dudosa de la blanca Aurora / brujuleaba su esplendor al día, / argentando los tálamos de Flora / el aura mansa de una fuente fría».

*a entretenere mi mal, a suspenderme
pues en tus brazos su rigor amansa.*

En el soneto de Lope, los brazos del sueño mitigan la severidad del mal del invocante configurando una de las imágenes icónicas de la canción de cuna. Esta, junto a la

12. La filiación del motivo puede remontarse en este caso al epigrama de un humanista boloñés admirado por Lope, Fausto Sabeo (no lo menciona Carrai; lo recoge en cambio Carlo Caruso [1993:124] en una reseña que complementa y amplía su estudio). La composición aparece en la *Picta poesis Ovidiana* de Reussner, que Lope conocía bien y utilizó para sus anotaciones (Conde 2017:388 y ss.).

aliteración de laterales y nasales en el primer verso y el noveno, y la reiteración del imperativo en los tercetos, orientan la lectura del soneto hacia la línea del poema nana, similar a la de Pontano. En la retórica aurea del sueño, empero, se multiplican las alusiones a los sueños en brazos de los amantes; también aquí se observa la deriva erótica de la tradición, esta vez desde sus primeras muestras.¹³ Asimismo, la suspensión en brazos del sueño admite reminiscencias místicas que abundan en la percepción del sueño como visión amada. El abrazo del sueño es uno de los motivos que más matices alcanza respecto a las distintas líneas de desarrollo de la tradición si además se tiene en cuenta la asociación de la imagen a la acostumbrada fórmula «dormir en brazos de Morfeo»: el hijo predilecto de Somnus completa la terna junto al sueño y la muerte en su poder igualatorio (Sor Juana, *Primero sueño*, vv. 189-190), con lo que el adormecimiento del dolor puede sugerir también la calma de la muerte. Por evidentes que se presten al descanso, los brazos que amasan el rigor del mal de nuestro insomne no dejan de ser vestigio mortal y erótico de su contexto.

*Ven, sueño, a remediar me y defenderme,
que un triste, cuando sueña que descansa
por lo menos descansa mientras duerme*

Al final del soneto, el aliento transitorio que ofrece el reposo converge con la disuasión de todo remedio que no sea efímero. La estructura concesiva que dispone el quiasmo en torno a la locución adverbial «por lo menos» abunda en el *ad somnum* italiano con el mismo sentido de resignación y consuelo.¹⁴ Los dos últimos versos juegan con la dilogía del *sueño* como proceso mental y físico que conduce al descanso: en tanto que mental, el consuelo que proporciona el sueño —ese remedio vital que el invocante anhela— es ilusorio, pero, paradójicamente, esa ilusión dormida lleva consigo la virtud del alivio físico momentáneo. La alusión de Lope a un sueño dentro de otro —el

13. En la *Ilíada* (XIV, 235 y ss.), en *Alcestis*, de Eurípides (v. 350), Estacio [330], Pietro Gradenigo (en Carrai 1990:183), Luis Martín de la Plaza (en Alatorre 2003:111), Herrera: *v. supra*. Como muestras contemporáneas a Lope, véase Carrai [1990: 87, 185, 190]; Quevedo (*Un Heráclito cristiano...*, p. 157); Alatorre [2003:33]. El sueño en brazos de Morfeo se repite con variaciones que suelen atribuir los brazos al propio sueño, como hace Lope (Carrai 1990:177, 198; Alatorre 2003:86, 133; Ruano de la Haza 1983:620).

14. Véase Carrai [1990:160, 203, 189, 166].

sueño del descanso en el sueño del que descansa— bien puede medirse con la elegante sobriedad del de Boscán: «cuando estaba soñando que soñaba. / Dulce gozar con lo que me engañaba, / si un poco más durara el engañarme» (en Alatorre 2003:63). El espléndido quiasmo que cierra el soneto refleja el de los versos tercero y cuarto: muerte en vida frente a breve resucitar del dolor; soñar frente a dormir; simulacro frente a realidad. El penúltimo verso recoge el motivo que con más puntualidad puede calificarse de antonomasia, puesto que se funda en la sinonimia del sueño y el engaño, que no tardarían en fundirse y valer tácitamente el uno por el otro.¹⁵

Maurer [1990:164] advierte diestramente que «al contrario de lo que ocurre en la poesía moral y religiosa, el engaño conduce a la vida y el desengaño a la muerte [...] En casi todos los sonetos del sueño —no solo en los eróticos— hay un movimiento desde el engaño (o sea, sueño y vida), hacia el desengaño que es el despertar y la muerte». ¹⁶ Dicha transición no suele materializarse en el *ad somnum* si no es de forma inversa (de la muerte de la vigilia a la vida en el sueño), y más bien se adapta a lo que el crítico denomina «sonetos narrativos», que precisamente rememoran un sueño malogrado. De hecho, en la lírica carente de acotación o de marco narrativo o dramático —de los que aquí privilegiadamente disponemos—, rara vez puede saberse si el insomne ha logrado apenas dormirse tras la oración. Gibson [1996:465] sí percibe el asenso del sueño al final de la silva de Estacio: «the parenthical *sufficit* ('it is enough') at the end of the poem may well suggest that the god is finally responding to the entreaties and bringing a long-awaited respite from insomnia. The present indicative suggests that the poet is finally falling asleep, which is why the poem breaks off». Pero en las invocaciones posteriores el desenlace habrá de quedar a la imaginación del lector: «l'unica versione dell'ad Somnum che può concludersi con l'avvento del sospirato dio, si è detto, è il tipo ninna-nanna» (Carrai 1990:116-117), es decir, ha de suponerse que la llamada más efectiva es, por su propia causa y su fin, la que simplemente busca el sueño.

* * *

15. El vínculo se ha labrado extensamente en la literatura culta y en la popular, a las que basta como glosa la espigada letrilla que advierte «que los sueños, sueños son» (Frenk 1987:395-96). Hesíodo contaba al Engaño (*Ἀπάτη*) entre los hijos de la Noche, junto con Hypnos, Thánatos.

16. En el soneto CI de Lope (*Rimas humanas*, p. 252): «Plugiera a Dios duraras, dulce engaño, / que si [falta la barra para separar versos] ha de dar un desengaño muerte / mejor es un engaño que da vida».

Así, partiendo de un lenguaje codificado y asentado firmemente en los usos literarios del tema del sueño, la invocación de Lope remite ocasionalmente, pero de forma clara, a la deriva erótica que desde el siglo xv italiano había ido transformando el *ad somnum* clásico. Sin embargo, el soneto no se afinca en el tipo de *visio in somnis* que con tanta fortuna arraiga en la poesía española ni, concretamente, en la súplica del enamorado que procura la imagen o el favor de la amada en sueños. La doble lectura del soneto se justifica en la medida en que las interpretaciones nos permiten acotar con mayor o menor margen los ecos de la fraseología tópica que en él se encuentran, particularmente los matices eróticos que han de quedar descartados al entallar el poema en la comedia. Es, además, una ambivalencia verosímil en tanto que su realidad misma fue una existencia bifurcada, con lecturas contemporáneas, como la de Cotin, que adoptaron para su voz poética tanto la perspectiva del amante insomne como la del insomne enfermo. Pese a que todos los testimonios que nos han llegado del soneto desgajado de la comedia son de fecha posterior a esta, alguno de ellos es lo suficientemente cercano —y su lectura asaz diferente a la que exige el contexto dramático— como para considerar una composición anterior (consideración legitimada además por lo corriente de la práctica en la época y en la obra de Lope).

Si bien una lectura exenta abre varias vías de interpretación de algunos motivos, sugiriendo blanduras voluptuosas donde de otro modo puede aflorar la sensibilidad más pura, el sentido inequívoco del soneto en su contexto es precisamente lo más valioso respecto a la tradición del *ad somnum*. Devuelta a la obra que la inscribe, esta es una de las muy escasas plegarias que recuperan indemne aquella voz consagrada por Estacio al liberar la invocación; de ahí el interés que ofrece la posibilidad de resemantizar el poema y el hecho de que su duplicidad se ajuste a la trayectoria histórica de la súplica al sueño: lenitivo cuando dormía a los héroes de la tragedia antigua, amoroso cuando acudía al insomne de la lírica aurea. La perfecta conciencia poética de Lope se revela justamente en la restitución del lugar en la escena que antaño había correspondido al *ad somnum* sin menoscabar un ápice del lirismo que había consignado su emancipación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española de los siglos de oro*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2003.
- ARROYO HIDALGO, Susana, *Una lectura al «Primero Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz*, tesis doctoral, UNAM, 2001.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Elegia di madonna Fiammetta*, Magheri, Florencia, 1829, en línea, <https://it.wikisource.org/wiki/Indice:Boccaccio_-_Fiammetta_di_Giovanni_Boccaccio_corretta_sui_testi_a_penna,_1829.djvu>. Consulta del 9 de octubre de 2018.
- Carmina Burana. Cantos de goliardo y poemas de amor*, ed. F. Rico, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2018.
- CARRAI, Stefano, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Antenore, Padua, 1990.
- CARREIRA, Antonio, «Al margen de “El sueño erótico en la poesía española de los Siglos de Oro”, de Antonio Alatorre», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LII 2 (2004), pp. 465-488.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998.
- CARUSO, Carlo, «Stefano Carrai, «Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana»», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, I (1993), pp. 121-126.
- CATALINA, Mariano, *La poesía lírica en el teatro antiguo*, Imprenta de la «Revista de legislación», Madrid, 1909.
- CONDE, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 366-421.
- COTIN, Charles, *Oeuvres galantes en prose et en vers de monsieur Cotin*, Imprenta de Estienne Loysen, París, 1663.
- CRUZ, sor Juana Inés de la, *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2012, en línea, <http://www.cervantesvirtual.com/portales/sor_juana_ines_de_la_cruz/enlaces/>. Consulta del 20 de octubre de 2018.
- CUEVA, Juan de la, *Ejemplar poético*, en *El Infamador; Los siete infantes de Lara; Ejemplar poético*, ed. F.A. de Icaza, La Lectura, Madrid, 1924, pp. 185-245.

- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Sansón nazareno: poema heroico*, Imprenta de Laurenço Maurry, Ruan, 1656.
- ESTACIO, Publio Papinio, *Sylvae*, ed. J.H. Mozley, Perseus Digital Library, en línea, <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0499%3Abook%3D5%3Apoem%3D4>>. Consulta del 11 de junio de 2018.
- FITCH, John G., *Seneca's Hercules Furens: a critical text with introduction and commentary*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1987.
- FRENK, Margit, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xviii)*, Castalia, Madrid, 1987.
- GALLEGU MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972.
- GIBSON, Bruce J., «Statius and Insomnia: Allusion and Meaning in *Silvae 5.4*», *The Classical Quarterly*, XLVI 2 (1996), pp. 457-468.
- GILBERT, Françoise, *El sueño en los autos sacramentales de Calderón*, Reichenberger, Kassel, 2018.
- GITLITZ, David M., *La estructura lírica de la Comedia de Lope de Vega*, Albatros, Valencia, 1980.
- HERRERA, Fernando de, «Comentarios de Fernando de Herrera (1580)», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Gredos, Madrid, 1972, pp. 307-594.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.
- HORACIO, «Ode IV. Ad Calliopem», en *Las Poesías de Horacio traducidas en versos castellanos*, trad. J. de Burgos, Librería de D. José Cuesta, Madrid, 1844.
- HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, Cátedra, 1990.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii*, Real Academia Española, Madrid, 1963.
- KOSSOFF, David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Real Academia Española, Madrid, 1966.
- LEÓN, Fray Luis de, *Poesía completa*, ed. J.M. Blecua, Gredos, Madrid, 1990.
- MAURER, Christopher, «“Soñé que te... ¿direlo?” El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 149-168.
- MONTESINOS, José F., ed., Lope de Vega, *Poesías líricas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.
- MUÑIZ MUÑIZ, María de las Nieves, *La «descriptio puellae» nel Rinascimento. Percor-*

- si del topoi fra Italia e Spagna con un'appendice sul «locus amoenus»*, Franco Cesati Editore, Florencia, 2018.
- NAUPERT, Cristina, *La Tematología comparatista entre teoría y práctica: la novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Arco Libros, Madrid, 2001.
- PERIAGO, Miguel, ed., *Vida de Pitágoras; Argonáuticas órficas; Himnos órficos*, Gredos, Madrid, 1987.
- POMEROY, Arthur J., «Somnus and Amor: the Play of Statius, Silvae 5,4», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, XXIV (1986), pp. 91-97.
- POUND, Ezra, *The Letters of Ezra Pound: 1907-1941*, ed. D.D. Paige, Faber and Faber, Londres, 1951.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, vol. I, ed. J.M. Blecua, Castalia, Madrid, 1969.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, eds. L. Schwartz e I. Arellano, Crítica, Barcelona, 1998.
- QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, trad. H. Edgeworth Butler, Perseus Digital Library, en línea, <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0059%3Abook%3D3%3Achapter%3D7%3Asection%3D28>>. Consulta del 11 de junio de 2018.
- RIVERS, Elias L., «Images of Death in the Golden Age», en *Selected Proceedings of the Thirty-Fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference*, ed. R. Fernández, Furman University, Greenville (Carolina del Sur), 1987, pp. 281-288.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. F. J. Lobera, G. Serés et al., Real Academia Española, Madrid, 2011.
- SERÉS, Guillermo, «El concepto de “fantasía”, desde la estética clásica a la dieciochesca», *Anales de literatura española*, X (1994), pp. 207-236.
- SIDNEY, Philip, *Astrophel and Stella*, Imprenta de Tomas Newman, Londres, 1591, en línea, <<https://archive.org/stream/sirpshisastroph00sidngoog#page/n4/mode/2up>>. Consulta del 11 de junio de 2018.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La imaginación nocturna de Quevedo y su “Himno a las estrellas”», en *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial: Proceedings from the Boston Quevedo Symposium*, ed. J. Iflland, Juan de la Cuesta, Newark, 1982, pp. 33-56.
- VALDÉS, Ramón [2005]: véase Vega Carpio, Lope de, *La batalla del honor*.
- VALDÉS, Ramón, y Daniel FERNÁNDEZ, «Esencia y tradición poética en el teatro de

Lope de Vega (reivindicación de David M. Gitlitz)», *Studia Aurea*, XI (2017), pp. 339-370.

VEGA CARPIO, Lope de, *La batalla del honor*, ed. R. Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. V. Pineda y G. Pontón, Milenio, Lérida, 2005, vol. I, pp. 65-292.

VEGA CARPIO, Lope de, *El castigo sin venganza*, ed. A. García Reidy, Crítica, Barcelona, 2009.

VEGA CARPIO, Lope de, *Don Juan de Castro (Segunda Parte)*, ed. R. Durá, Colección Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1998, vol. 15, pp. 93-186.

VEGA CARPIO, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. T. Ferrer Valls, Planeta, Barcelona, 1990. En Biblioteca Digital Artelope, en línea, <https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0947_PeribanezYElComendadorDeOcana.php>. Consulta del 11 de junio de 2018.

VEGA CARPIO, Lope de, *Quien más no puede*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. E. Maggi y D. Crivellari, Gredos, Barcelona, 2018.