

DOCTA Y SABIA
ATENEIA

Studia in honorem

LÍA SCHWARTZ



Edición al cuidado de:

SAGRARIO LÓPEZ POZA, NIEVES PENA SUEIRO, MARIANO DE LA CAMPA,
ISABEL PÉREZ CUENCA, SUSAN BYRNE Y ALMUDENA VIDORRETA

DOCTA Y SABIA ATENEA
Studia in honorem Lía Schwartz

Edición al cuidado de:
Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa,
Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta

A Coruña, 2019

Profesora Lía Schwartz



Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca,
Susan Byrne, Almudena Vidorreta (editores)

Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz

N.º de páginas: 832

17x24 cm.

Índice: pp. 7-10

ISBN: 978 8497497046

Depósito Legal: C 53-2019

CDU: 821.134.2(082.2)*SCHWARTZ

IBIC: DS | 2ADS | DQ

Editan:

Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións

Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE), Universidad Autónoma de
Madrid

Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), New York

Queen Sofía Spanish Institute, New York

Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE),
Grupo Hispania, Universidade da Coruña

© Los autores

© De esta edición:

Servizo de Publicacións, Universidade da Coruña

Colección: Homenaxes n.º 14

Diseño de la cubierta: Paula Lupiáñez (Cirugía Gráfica. Madrid)

Interior: Juan de la Fuente

Impreso en Lugami Artes Gráficas, Betanzos (España)

Printed in Spain

ÍNDICE

Presentación	11
Lía Schwartz	15
Bibliografía de Lía Schwartz	19

Estudios en homenaje a la profesora Lía Schwartz

ANTONIO AZAUSTRE Notas sobre la filiación en la tradición manuscrita de <i>El alguacil endemoniado</i>	39
MERCEDES BLANCO Para una definición del gongorismo. El caso de Nueva España	69
JAVIER BLASCO «Salta Pan, Venus baila, Bacho entona»: el campo léxico de la música como vehículo del erotismo en la poesía de los Siglos de Oro	91
SUSAN BYRNE La armonía neoplatónica en «A Francisco de Salinas» de fray Luis de León	113
MARIANO DE LA CAMPA Poemas de Quevedo en impresos del siglo XVII: Los <i>Romances varios</i>	131
MANUEL ÁNGEL CANDELAS La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos	145
ANTONIO CARREÑO Lope de Vega: «Rompa ya el silencio el dolor en mí»	167
DONALD CRUICKSHANK Don Toribio Cuadradillos, «avestruz del amor», and <i>El lindo don Diego</i> (with a note on Quevedo)	185

MARÍA D'AGOSTINO Un juego de espejos deformantes. La «representación» del conde de Lemos entre Argensola y Cervantes	205
TREVOR J. DADSON «Yo no puedo salir del trabajo de parecer a los portugueses castellano y a los castellanos portugueses»: Diego de Silva y Mendoza y la poesía hispano- portuguesa de principios del siglo XVII	225
OTTAVIO DI CAMILLO Of Roasted Eggs and Other Issues in the <i>Celestina</i>	249
AURORA EGIDO Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso	265
SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA El vicio de la virtud en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	283
FLAVIA GHERARDI & PEDRO CÁTEDRA <i>El Discorso in difesa della poesia</i> de Gian Ambrogio Biffi en el ámbito de la poética italiana y española	299
ADRIÁN M. IZQUIERDO Paráfrasis y experimentación poética en el <i>Anacreón castellano</i> de Quevedo	315
HILAIRE KALLENDORF Splitting Hairs or Finding Threads: The Labyrinth as Metaphor for Moral Dilemma in the <i>Comedia</i>	339
JOSÉ ENRIQUE LAPLANA La erudición en el <i>Para todos</i> de Juan Pérez de Montalbán	359
BEGOÑA LÓPEZ BUENO <i>El Ramillete de las Musas Castellanas</i> (Bibliothèque Mazarine, ms. 4047): un canon literario español en el siglo XVII francés. Primera parte	375
SAGRARIO LÓPEZ POZA « <i>Amoris vulnus idem sanat, qui fecit</i> ». Notas sobre la fortuna de un <i>topos</i> clásico	407
ISABEL LOZANO RENIEBLAS El <i>mal latín</i> del episodio de dos falsos cautivos del <i>Persiles</i>	433

ALISON MAGINN Rubén Darío's Final Chapter: Archer Milton Huntington and the Hispanic Society	445
MIGUEL MARTÍNEZ Góngora asiático. Notas sobre poesía filipina inédita del primer Barroco	473
JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN Isabel Clara Eugenia, ¿una infanta castellana?	491
CLAYTON McCARL Hacia un modelo para el marcado semántico de los textos marítimos de la época colonial	545
JUAN MONTERO DELGADO Un soneto desconocido de Pedro Espinosa a Francisco de Rioja en el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)	561
NURIA MORGADO Pervivencia del Barroco en la poética de la modernidad: intuiciones y conceptos en el pensamiento literario de Antonio Machado	577
FRANCISCA MOYA DEL BAÑO La presencia de Plauto en Quevedo	593
VALENTINA NIDER El oro como botín en los poemas de Quevedo sobre Belisario (B-267 e B-281) y el contexto literario hispano-italiano	613
ISABEL PÉREZ CUENCA Francisco de Quevedo y Antonio Sancho Dávila y Toledo Colonna, III marqués de Velada	631
FERNANDO PLATA El sentido de «barranco» en <i>La Perinola</i> de Quevedo y en otros textos del Siglo de Oro	653
JOSÉ MARÍA POZUELO Y VANCOS Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas	671
AUGUSTIN REDONDO El tema de la mujer caída de una torre abajo: tradiciones culturales (grecolatinas, bíblicas, folklóricas), creencias religiosas y creaciones cervantinas ...	683

MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ El conde duque de Olivares, mecenas de la Historia y creador de opinión...	701
MARIE ROIG MIRANDA Los <i>Sueños</i> de Quevedo o cierto tipo de novela	723
MELCHORA ROMANOS Séneca en las <i>Anotaciones</i> de Pedro Díaz de Rivas a los poemas mayores de Góngora	745
JAVIER SAN JOSÉ LERA La <i>Política de Dios</i> de Quevedo como comentario bíblico: Política, Biblia y Literatura	759
LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA Ignacio de Luzán y la musa bucólica	779
ALMUDENA VIDORRETA Teresa de Jesús, precursora de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni	797
JUAN DIEGO VILA «con las ansias de la muerte»: El aparato prologal del <i>Persiles</i> como programa estético del estilo tardío cervantino	813

Lope de Vega: «Rompa ya el silencio el dolor en mí»

ANTONIO CARREÑO

Brown University

En las numerosas cartas que Lope escribe para el duque de Sessa le cuenta sus intimidades, sobresaltos amorosos, desvelos y disgustos¹. Marta de Nevarés apareció en la vida de Lope a los pocos años de ordenarse sacerdote y de sacar a la luz las *Rimas sacras* (1614). Estaba casada con Roque Hernández de Ayala que, de acuerdo con los versos de la égloga *Amarilis*, era «Rudo e indigno de su mano hermosa, / a pocos días mereció su mano, / no el alma, que negó la fe de esposa, / en cuyo altar le confesó tirano» (vv.541-544)². Por Marta arriesgó Lope su repu-

¹ Las cartas de Lope escritas para el duque de Sessa describen los altos y bajos de estas relaciones, a las veces sublimadas, otras enfrentadas, ya que por medio estaba, como veremos, el esposo de Marta (Roque Hernández), y la opinión social de unas relaciones al margen de la moral. Las citamos siguiendo nuestra reciente edición (2018).

² Separada de su esposo, Marta pasó a vivir con su hermana Leonor, no lejos de la casa del clérigo Meridoy, el «buen vecino» de Lope (*Cartas*, núm. 287). Dulce y exquisita, mucho más joven que el Fénix, fue su gran motivación y el manto protector en su senectud. Truculentas fueron también las relaciones de Roque con Marta, a la sombra de Lope. Malos tratos, es obligada a hipotecar su casa, si bien evita la ruina haciendo una declaración de nulidad de su firma. Roque y sus consejeros recuren y ganan en segunda instancia y, a finales de 1618, Marta pierde dote y casa. En 1619 recurre a una petición de divorcio, pero antes de lograrlo fallece Roque con gran regocijo de Lope como consta en la dedicatoria de *La viuda valenciana*. Los pleitos persiguen a Marta promovidos por los acreedores de su difunto marido. Bajo el nombre de *Amarilis* se convierte en personaje de novelas: en *La llama del Fénix* de Diego San José (1934); protagonista en *Amarilis. Un amor de Lope de Vega* (1935) de José María Souvirón, y como origen de todo un drama en *Entre Lope de Vega y Marta* (1991) de Santiago Mirales y Gerardo Malla. El poeta José Hierro recreó su figura en el impresionante poema «Lope, La Noche, Marta», incluido en *Agenda* (1991); Carreño (1992:9-13).

tación como sacerdote y como persona social. Describió sus encantos en la comedia *La viuda valenciana* y le dedicó *Las mujeres sin hombres* y *Las fortunas de Diana* («A la señora Marcia Leonarda»). Este breve relato formó parte de *Las novelas a Marcia Leonarda*, previamente incluido en *La Filomena* (1621).

Es detallado y gráfico el retrato que pasa Lope de Marta de Nevares, incluido en el prólogo de *La viuda valenciana*: ojos verdes y «cejas y pestañas negras, y en cantidad cabellos rizos y copiosos, boca que pone en cuidado los que la miran cuando ríe, manos blancas, gentileza de cuerpo». Añade Lope que Marta tenía el don de la poesía, que su voz era divina, que poseía «la pureza del hablar cortésano», y toda la gracia de la danza. «Si danza», continúa Lope, «parece que con el aire se lleva tras sí los ojos, con la disposición las almas, y con los chapines pisa los deseos». El encanto de sus ojos enamoraban de tal manera («hicieron delito») que, enfermos, su dueña sufre el castigo en ellos (*Cartas*, núm. 294). Y alude Lope a las lindas mañanas pasadas «en los brazos de un sujeto entendido, limpio, amoroso, agradecido y fácil, cuya condición, si no mienten mis principios, parece de ángel» (*Cartas*, núm. 68). Es Marta la mujer siempre deseada: canta, danza, habla con elegancia, toca varios instrumentos; es grácil, amena, dulce. Con la muerte del esposo rival, en 1619, se serenán las relaciones de Lope con Marta que se afirmaron previamente con el nacimiento de Antonia Clara (*Clarilis* en cartas), tenida entre ambos. Lope revela en numerosas cartas el vaivén emotivo de estas relaciones³.

La casa de Lope es en los años con Marta un trajín de presencias: actores, actrices, oficiales, amigos, poetas admiradores, hijos y familiares. Las mañanas encerrado con su pluma y sus pliegos, las tardes y noches de visitas, entrando y saliendo de su casa, caminando por el campo, viendo

³ En 1624, con apenas diecisiete años, Antonia se fuga de la casa de su padre (Lope) con un tal Cristóbal Tenorio y Azofeijo de Vilalta, un protegido del conde-duque de Olivares. A partir de 1623 pasó a ser el ayudante de cámara del rey. Unos meses después, Tenorio abandona a Antonia Clara y se casa con doña María Suárez de Deza. Sola, Antonia Clara muere el 3 de octubre de 1664, con cincuenta y siete años. En la comedia de Lope *La mayor virtud de un rey*, incluida en *La vega del Parnaso* (I, 391-536) se alude a este episodio; también lo hace Pérez de Montalbán en su *Fama póstuma* (2002: 24) y Juan Antonio de la Peña, médico y abogado de los reales consejos, en la *Égloga elegiaca a la fama inmortal de frey Lope Félix de Vega Carpio* (Madrid, 1635). Alterna sus versos con los de la égloga Filis para realzar la actitud ingrata de Antonia Clara con su padre, documenta Giaffreda en su esmerada edición de esta égloga (*La vega del Parnaso*, III, 7-39).

y siendo visto⁴. Y aclamado. Dos mujeres se destacan en los años previos a las relaciones de Lope con Marta: Jerónima de Burgos y Lucía de Salcedo. Con Jerónima de Burgos, casada con Pedro de Valdés, a quien Lope proveía de comedias, mantuvo relaciones íntimas, como refiere en sus cartas, a punto incluso de ordenarse de sacerdote⁵. Le dedica *La dama boba* y le acompaña en un viaje a Segovia, Lerma y Toledo. Se enfrían estas relaciones ante la presencia de Lucía de Salcedo. Conocida como «La Loca», formaba parte como actriz de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas⁶. Causó las iras de Jerónima. En 1616, Lucía abandona la Corte en gira con la compañía de Sánchez y Lope empieza a entregar sus comedias a Alonso de Riquelme⁷. La presencia ya definitiva de Marta de Nevares en la vida del Fénix tuvo, pues, un largo recorrido. Al alimón, combinó versos a lo divino con las tercerías amorosas con el duque de Sessa, y con las compañías teatrales. Y a la vez organiza y participa en las fiestas que celebran la beatificación y canonización de San Isidro, entre otras⁸. Jacinta, la amante elusiva del duque de Sessa es, con Marta de Nevares, la más nombrada en las *Cartas* que Lope escribe para uso del duque de Sessa. Las confidencias rayan entre lo jocoso y lo obsceno. Sorprende la referencia a las relaciones íntimas al aludir a las piernas bien hechas de Amarilís. Y a la doble acepción de «partir». Le confía a Sessa: «Partiré con Amarilís, aun-

⁴ Lope describe al duque de Sessa uno de los lugares de encuentros: «Madrid se está como vuestra excelencia le dejó: Prado, coches, mujeres, calor, polvo, garrotillos, comedias, Jusepa, jornada a Portugal. El confesor, bueno y rebueno; mucha fruta, poco dinero; doña Luisa de Castilla fuera del monasterio por la prisa que le daban Alcañices, Barcarrota, Maqueda y don Antonio, un paje del conde Saldaña. Mañana hay gran fiesta en la Vitoria; la iglesia está colgada de papel» (*Cartas*, núm. 35).

⁵ A la espera de ser ordenado sacerdote, Lope describe en varias cartas su estancia en Toledo. En una de ella observa: «Mi vida es esta y los pasos, de la posada a la iglesia; rezar dos horas, que ya me obligan, y a la noche hablar un rato mientras llega la del sueño con algún amigo. Y porque quien todo lo niega todo lo confiesa, también me divierto de mis tristezas con la amiga del buen nombre, que ya tiene esto de gusto para vuestra excelencia, porque no hay cosa que suene a los oídos de quien ama como el nombre de lo que quiere, aunque sea en sujeto ajeno» (*Cartas*, núm. 89).

⁶ García Reidy, *Las musas ramerías*, 119-121, 394-396.

⁷ García Reidy, 141, nota 170.

⁸ En 1620, Lope recopila y da a la luz la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación* y dos años más tarde la *Relación de las fiestas con motivo de su canonización*. Las Justas poéticas que se celebraron en tal ocasión incluye comedias y gran variedad de composiciones poéticas. Véase *Obras completas, Poesía, VI*, 401-589.

que en materia de piernas nunca hubo entre los dos cosa partida» (*Cartas*, núm. 249)⁹.

De acuerdo con varios testimonios hacia 1623 Marta enferma de los ojos; en otra recaída pierde la vista y la razón¹⁰. En la égloga *Amarilis* se describen momentos de profundos letargos seguidos de accesos de locura en los que deshacía sus ropas:

Aquella que gallarda se prendía
y de tan ricas galas se preciaba,
que a la Aurora de espejo le servía,
y en la luz de sus ojos se tocaba,
furiosa los vestidos deshacía,
y otras veces, estúpida, imitaba,
—el cuerpo en hielo, en éxtasis la mente—,
un bello mármol de escultor valiente
(*La vega del Parnaso*, II, vv. 1029-1036)

Y concluye: «solo la escucho yo, solo la adoro, / y de lo que padece me enamoro» (vv. 1059-1060).

Sorprende el intento de fijar la fecha de la escritura de la égloga *Amarilis* con el día exacto de la muerte de Marta de Nevares. Se asume que la voz lírica funcionan a modo de sujeto histórico que presenta el relato como tal. Si la égloga la escribe Lope a un año de la muerte de su amada, el relato ya está mediatizado por el tiempo transcurrido, por las varias voces que lo hilan, por los hechos evocados (*in tranquility*) y por una subjetividad contenida de emociones y de vivencias encontradas¹¹. De ahí la conclusión del

⁹ De hecho, las *Cartas* de Lope escritas para uso del duque de Sessa están empedradas de alusiones eróticas. Una de las más destacadas es, por ejemplo, «No sé si es buen término “vergüenzas grandes”, pero sé que a un estudiante que meaba debajo de la reja de una dama le dijo ella: “¡qué poca vergüenza!” y él, haciéndose afuera y enseñándole la lanza, dicen que respondió: “¿esta le parece poca vergüenza?”» (*Cartas*, núm. 88).

¹⁰ *Cartas*, núms. 293, 295, 297, 292, 299, 311.

¹¹ Es recurrente la divagación en cuanto a la fecha del matrimonio de Marta de Nevares con Roque Hernández. Por una parte, el 18 de abril de 1604, a la edad de trece años. Se especula que hasta el 8 de agosto no se consuma el matrimonio. Agustín de la Granja (2005, II, 1267-1288) anota que Marta naciera el 29 de junio, el día que la Iglesia celebra a Santa Marta. Y que «se podría pensar que tenía trece años en abril y que la entrega final se produce poco después de haber cumplido los catorce años», afirma Pedraza Jiménez

editor: «Elisio habla como quien conmemora un acontecimiento en una fecha precisa y significativa» (*La vega*, II, 640). Pedraza Jiménez asume que los años pasados desde la muerte de Marta («diez años» en la égloga *Amarilis*) debieran leerse como «dos», así en el manuscrito autógrafo, ajustando *poesis* con historia narrada. Y afirma: «Parece claro que Lope quiso, desde el primer momento *desdibujar la realidad* (énfasis nuestro): desde la muerte de Marta a la composición del poema no haber transcurrido más que un año. Sin duda, al pasar a limpio el borrador autógrafo, le pareció que la distancia de *dos años* resultaba insuficiente y la cambió por *diez*, para situar los hechos en una lejanía que pudiera dificultar su identificación para los lectores que no estuvieran en la clave»¹². Se asume algo no verificable (*La vega del Parnaso*, II, nota al v. 1217). La *intentional phalacy*, en un afán de diseñar la mente de quien escribe, es agua pasada, tan presentes en las lejanas propuestas de los estilistas de mediados del siglo pasado. Pedraza Jiménez acierta, sin embargo, al observar que Belardo se desdobra en las figuras de Silvio, Olimpo y Elisio (nota v. 1367). Es decir, la voz lírica está mediatizada por el texto que se escribe, por los inter-textos que mezcla, y por las voces (pastores) que forman su estructura dramática. Su misma forma métrica, combinando silvas, octavas reales y nuevamente silvas, ya cuestionan la uniformidad de una sola voz: Lope como autor y como personaje de lo narrado. Asume tal disparidad la organización de la égloga: tres partes bien diferenciadas y tres voces líricas (pastores) contrastadas¹³.

(*La vega del Parnaso*, 1010, notas 43-45). Notemos las conjeturas de este estudioso de Lope: «parece revelar», «aunque no disponemos del registro bautismal», «conjeturar con cierta precisión», «especuló con la posibilidad de que...», «propuso la hipótesis de que...». No menos confusa la conclusión de que el desajuste de fechas (encuentro de Amarilis con Lope, muerte de la amada) «obedece al propósito puramente literario, de vincular un episodio sentimental tan importante para el poeta a un acontecimiento simbólico de la vida social» (II, 692, nota 611). Al caso, la referencia a la casa en la que vive Marta, contigua a la de Lope, propiedad de su amigo, el sacerdote Pedro Meridoy, de la que toma Agustín de la Granja como referencia. Afirma Pedraza Jiménez: «En este punto la égloga es rigurosamente fiel a la *realidad*. El diálogo premonitorio que mantienen a continuación los amantes tiene, en cambio, todos los visos de ser una hermosa *creación* literaria» (énfasis nuestro).

¹² *La vega del Parnaso*, II, nota v. 1217.

¹³ La referencia a la falacia intencional deriva, de acuerdo con Wimsatt y Beardsley, de la confusión que se establece entre el poema y su origen (*Verbal Icon* 21). Ocurre cuando el crítico literario impone un gran énfasis en la biografía personal; en palabras de Wimsatt y Beardsley, un exceso de información externa a la hora de analizar un poema. Ambos opinan que es imposible documentar la intención del autor; más aún, los mismos autores son incapaces de determinar la «intención» del poema. La crítica intencional es simplemente subjetiva, basada en la evidencia que revela el texto (*in*) y fuera de él (*of the text*).

Es arriesgado afirmar que el pastor Elisio sea trasunto del Lope enamorado, doblado a la vez bajo la voz de Silvio, el otro alter ego del «Lope escritor»¹⁴. Son voces alternantes: la dramatización de una subjetividad herida, desolada. Y en cuanto al uso de cultismos, choca la afirmación: «pero creo que responde más profunda e íntimamente a una concepción poética, *mil veces reivindicada y practicada* (énfasis nuestro) por Lope, que se complace en el manejo de los materiales literarios que le ofrecía la tradición humanística» (II, 643). Es como si el crítico tuviese el don de leer la mente de quien escribe a cuatro siglos de distancia, ajeno a la inmediatez de lo narrado y al contexto autorial¹⁵. Y aún más si tenemos en cuenta que la figura lírica de Amarilis contrasta radicalmente con la Juana lavandera, presente en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, escritas por los mismos años¹⁶. Concluye Pedraza Jiménez: «Casi siempre —debía pensar Lope— esos ligeros desajustes referenciales tienen el propósito de ceñirse más estrechamente a la verdad moral y afectiva» (II, 644). Ciertamente, la égloga Amarilis es una acumulación de lecturas, de simuladas o de reales experiencias previas, si bien sublimadas en el correr de los versos que las describe:

No quedó sin llorar pájaro en nido,
pez en el agua, ni en el monte fiera,
flor que a su pie debiese haber nacido
cuando fue de sus prados primavera;

¹⁴ Implícito el juego de máscaras (pastores) y la configuración mítica del autor, tan bien estudiada en la excelente monografía de Antonio Sánchez Jiménez (2006). Confunde la siguiente afirmación: «Enseguida, el protagonismo de Silvio es desplazado por la presencia de Elisio, trasunto también del viejo vate que aspiraba a ser el Virgilio de la corte española» (*La vega del Parnaso*, II, 641). Y en párrafo seguido: «Pero Elisio es, sobre todo y ante todo, *alter ego* del enamorado amante de Amarilis (transposición bucólica de Marta de Nevarés, cuyo desdichada existencia narra, en apasionantes octavas, por sus pasos contados: desde e nacimiento a la muerte)» (642). Creemos que es más bien la dramatización de una compleja subjetividad.

¹⁵ En su famoso «Preface» a su *Lyrical Ballads*, el romántico William Wordsworth declaraba que la poesía venía a ser como un apoderamiento de poderosos sentimientos cuyo origen era una «emotion recollected in tranquility».

¹⁶ Asumiendo el relato del pastor Elisio, Pedraza Jiménez lo considera como historia, por boca del autor Lope: «Lope mantiene que lo que se presentó socialmente como un matrimonio fue en realidad un *estupro*, ya que faltó el consentimiento de la jovencísima novia» (énfasis nuestro). El discurso lírico, imaginario como tal, se considera, una vez más, como versión histórica de lo acaecido (*La vega del Parnaso*, II, 649, nota 543).

lloró cuanto es amor; hasta el olvido
 a amar volvió, por que llorar pudiera;
 y es la locura de mi amor tan fuerte
 que pienso que lloró también la muerte
 (*La vega del Parnaso*, II, vv. 1197-1204).

La octava convoca una cosmogonía en torno al verso llorar (pájaro, pez, fiera, flor), doblado en «lloró»; de lo particular a la universal y a lo paradójico: «que pienso que lloró también la muerte». Por el contrario, Pedraza Jiménez indica que «el valor estético de *Amarilis* no está esencialmente en la brillantez rítmica de muchos de sus versos ni en la novedad de imágenes utilizadas, sino en la voz apasionada y directa, visiblemente enamorada de la protagonista del relato y también del instrumento literario (la tradición petrarquista y clásica) que le permite dar expresión al dolor del hombre y del poeta» (II, 647). Pero *Amarilis* es la voz silenciada, tan solo referencial. Acoplar la «expresión de dolor del hombre (*Erlebnis*) con el poema (*poesis*) es fundir equívocamente conceptos claves, ya definidos y diferenciados por Aristóteles en su *Poética*. La voz lírica es auto-figuración; en este caso bajo el nombre de tres pastores, Elisio, Silvio y Olimpio.

Imágenes corpóreas, visuales, táctiles, realzan la cadena de oxímoron en oposición. Ojos: «Dos vivas esmeraldas, que mirando / hablaban a las almas al oído» (vv. 485-486); nariz y rostro: «honesto nácar en marfil lustroso» (v. 496); boca y labios: «doble malva abriendo / del cerco de hojas el carmín fogoso, / así de las mejillas sobre nieve» (vv. 497-498). Lope gran practicante del arte de la éfrasis, aglutina imágenes sensoriales: rosas, nieve, grana, perlas, boca «entre clavel y roja manutisa (v. 512), con un ardiente deseo a gozar el encanto del cuerpo de la amada: gusto, oído, vista, corporeidad anatómica, manos, pies, dedos¹⁷.

Comentando Pedraza Jiménez los versos: «Mató la de Ricardo aborrecida, / sacando de este Argel su indigna esposa; / y mi deseo, que su fin alcanza, / naciendo posesión, murió esperanza» (vv. 753-756) observa: «Esta versión poética de los amores de Lope y Marta, que solo se consuman

¹⁷ Es contundente la presencia de la voz lírica en la égloga *Amarilis*: «no pude yo, que a la tristeza mía» (v. 917); «cuando a la estampa de sus ojos llego» (v. 922); «ya no me da con el mirar desvelos» (v. 939); «apenas pueden oyendo, agora huyendo; / solo la escucho yo, solo la adoro» (vv. 1057-1058); «Cuando mis ojos a *Amarilis* vieron, / juzgando yo sus penas inmortales» (vv. 1065-1066); «Yo, triste, aquella noche infortunada / principio de mi mal, fin de mi vida, / dormí con la *memoria fatigada*» (vv. 1125-1127) (énfasis nuestro).

tras la viudez, está repetidamente desmentida por el epistolario. La carta ya citada en la nota 676 nos relata una escena de cama a fines de 1616» (nota al v. 755). ¿Se puede fijar como historia un relato, que este estudioso de Lope define como «versión poética», y asegurar su fiabilidad con testimonios presentes en una carta escrita una quincena de años antes y aludir a un episodio concreto de cama, y que del encuentro de unas «relaciones adulterinas», comenta Pedraza Jiménez (nota v. 676) nazca Antonia Clara a principios de agosto de 1617? Es discordante la asociación del yo lírico, tan presente en esta égloga, con el autor histórico y no menos con su doble como narrador. Así, por ejemplo, «Mirándola una vez atentamente / las verdes niñas, vi mi rostro en ellas» (II, vv. 793-795). Una variante de tal imagen la refleja el gato Marramaquiz, protagonista de *La gatomaquia*: «Pues no soy yo tan feo; / que ayer me vi, mas no como me veo, / en un caldero de agua que de un pozo / sacó para regar mi casa un mozo» (silva I, vv. 355-358). Comenta Pedraza: «Sin embargo, poco después de escribir estos versos tuvo la oportunidad de recrear [Lope] el tópico virgiliano, con mayor fidelidad aunque *con un toque grostesco* (énfasis nuestro) en las palabras del despechado Marramaquiz» (nota 777). Pero el Lope autor de la elegía *Amarilis* es el mismo que el de *La gatomaquia*, uno en contraposición del otro. La distorsión de un texto noble por otro que lo vulgariza no es un toque burlesco; es simplemente paródico¹⁸.

La referencia «Había yo querido en tiernos años / una villana hermosa y ignorante» (vv. 805-806), tampoco casa con algunos comentarios un tanto incongruentes al querer ajustar la enunciación lírica con un posible sustrato autobiográfico. De ahí se deriva la siguiente afirmación: «La distancia de Elisio respecto a su antigua enamorada pudiera estar inspirada en algunos episodios, *pormenorizadamente reflejados* [énfasis nuestro] en el epistolario de los amores de Lope con la actriz Lucía Salcedo, “la Loca”» (nota v. 808). Ahora bien, el texto de Lope indica «en tiernos años» (v. 805), asumiendo su juventud, entre 1584-1588: amores con Elena Osorio. Lucía Salcedo salta por primera vez en el epistolario de Lope en 1615. Y se esfuma en 1617, ya presente Marta de Nevares en la vida de Lope, o a causa de ésta. Está presente en unas veintena de cartas, escritas entre 1615-1617¹⁹.

¹⁸ Carreño, «Los engaños de la escritura: las *Rima de Tomé de Burguillos*» (1981: 547-563).

¹⁹ Véanse *Cartas*, núms. 126, -128, 131, 146-147, 153-154, 157, 166, 169, 170, 172, 174, 178.

Duda Pedraza Jiménez que la referencia «Era del Tajo un rico ganadero / este pastor que a Fabia enamoraba» (vv. 829-830) «tenga correlato biográfico alguno». Pero otros testimonios desmienten tal afirmación: el «mayoral extraño» del soneto «Suelta mi manso, mayoral extraño, / pues otro tienes de tu igual decoro» (*Poesía selecta*, núm. 188, vv. 1-2), asociado con los amores de *Belardo* hacia *Filis* (trasunto de Lope y Elena Osorio), y con la figura del rival, Francisco Perrenot de Granvela, tan presentes en el romancero morisco y pastoril de Lope, que tan bien documenta Sánchez Jiménez (2006)²⁰. Detrás, el proceso narrativo de *La Dorotea* y en una extensa configuración de intertextos. Forman, en palabras de Trueblood, *The Makind of «la Dorotea»*. Porque *Filis* es también *Amarilis*, y también *Dorotea*: máscaras de otras máscaras. El amor hacia Lucía de Salcedo es simplemente carnal; no el que Lope sintió hacia Elena Osorio (erótico y sexual) y no menos hacia Marta de Nevares, a medio camino entre idealización platónica y disfrute corporal. Establecer una posible ilación entre las cartas que Lope escribe a duque de Sessa sobre sus andanzas con Lucía de Salcedo, y ésta con Lope, y ambos con Marta de Nevares, y con la égloga *Amarilis*, es llevar al límite la referencia textual (vv. 861-867) con la biográfica.

Realza la égloga una poética de la acumulación en fórmulas paralelas, unidas a través de anáforas en donde la elocución de la voz lírica («yo vi») describe el proceso de la ceguera de la amada:

Cuando yo *vi* mis luces eclipsarse,
 cuando *yo vi* mi sol escurecerse,
 mis verdes esmeraldas enlutarse,
 y mis puras estrellas esconderse,
 no puede mi desdicha ponderarse,
 ni mi grave dolor encarecerse,
 ni puede aquí sin lágrimas decirse
 cómo se fue mi sol al despedirse
 (*La vega del Parnaso*, II, vv. 885-892).

A la caída del sol, la muerte de la amada le preceden la ceguera progresiva de *Amarilis*, enlazada por serie de metáforas que cierran cada verso

²⁰ Antonio Sánchez Jiménez, ed. Lope de Vega, *Romances de juventud*, núms. 3, 4, 6, 7, 11.

con fórmulas reflexivas, paralelas, adjetivos de posesión con un infinitivo final de pertinencia. La égloga *Amarilis* viene a ser un gran río de voces en las que se dobla el yo lírico: «Estaba yo detrás de un verde espino / escribiendo mis celos y temores» (vv. 709-710). Y Silvio, oyéndose a sí mismo da voz a su historia ya conocida. Y la dobla como escenificación de su voz trágica:

No llora y canta Filomena ausente
con más dolor sus casos lastimosos
que yo, si me faltaban solo un día
las bellas luces en que el alma ardía
(*La vega del Parnaso*, II, vv. 729-732).

El intento de hilar coherencia biográfica con relato lírico, entre texto (*poesis*) y vida (*Erlebnis*), se muestra una vez más al tratar de justificar la alusión al río Tajo, a sus altas ruedas y al artificio del ingeniero Juanelo (vv. 1055-1056). Al asumir a modo de interrogante una situación lírica («¿el recuerdo de alguna experiencia de los amantes a sus orillas?»), una vez más la conjetura biográfica determina o sustenta la dicción lírica de la égloga *Amarilis*: el «yo lírico» a modo de cronista histórico de sus vivencias. Sin embargo, éste «yo se dobla también en las voces de los otros pastores, alegóricos actantes dentro de su propio discurso: voces que son máscaras de sus voces.

En cuanto a la referencia al artificio Juanelo concluye Pedraza Jiménez: «Claro está que podría tratarse simplemente de una prestigiosa referencia literaria o incluso de una maniobra de distracción para desdibujar las precisiones autobiográficas» (nota v. 1055). ¿Se puede verificar tal afirmación, o es más bien mera conjetura? Quien escribe (autor) está lejos de quien *in tranquility*, reconstruye líricamente la pérdida de su amada. El sujeto lírico no es el autor histórico, algo tan elemental con una mínimo de teoría literaria. Tratar de casar el relato histórico con el lírico (nota 1070) es mera falacia, ya desbaratadas hace años por los *New Critics* de Yale. Lo confirma el texto: «De mi no digo, porque siempre he sido / humilde profesor de mi ignorancia» (vv. 1093-1094), al igual que la dedicatoria («A la cristianísima reina de Francia») que dirige a Ana de Austria, hija de Felipe III y esposa de Luis XIII:

«Yo tengo *El Parnaso* (título del libro) en estado, y presto besaré vuestra mano impreso, y podrá ser que yo también, llevándole (oh, quiéralo el Cielo), porque deseo hallar donde morir, ya que donde vivir no me permite mi fortuna y la poca parte que, para sacarme de ella, debo a mis estudios. En la primera grada de *El Parnaso* que os dedico, cristianísima reina, estaba esta *Égloga* cuyo principio introducen dos pastores, hablando aunque rústicamente de vuestros méritos. Óigalos vuestra merced a ellos por este asunto, y a Elisio después, el más triste aunque mejor castigado de sus pensamientos. Si bien pienso que, por el que tuve de acertarle a escribir, debo de haber errado» (*La vega del Parnaso*, II, 657-658).

* * *

Bien sé, pastores, que estaréis diciendo
entre vosotros que es mi amor locura,
tantas veces en vano repitiendo
su desdicha fatal y su hermosura.
Yo mismo me castigo y reprehendo,
mas es mi fe tan verdadera y pura
que cuando yo callara mis enojos,
lágrimas fueran voz, lengua mis ojos
(*La vega del Parnaso*, II, vv. 1206-1212).

Ya María Cristina Quintero, *Poetry as Play*, observó hace años (1991) en Lope, al igual que Alan S. Trueblood años antes (1964), su tendencia a la personificación dramática que se concierta en auto-recreación del sí mismo a modo de autobiografías líricas de lo personal (31). La constante la dramatización en la lírica de Lope ya se muestra, por ejemplo, en el romance «Sale la estrella de Venus», bajo la máscara del pastor Gazul. Y del mismo modo, en los romances «Mira Zaida que te digo» y «Di Zaida de qué me avisas»²¹. En la égloga *Amarilis*, la auto dramatización se configura en forma de un diálogo intertextual entre un yo visual, testigo y protagonista, y dos pastores actantes, que se escuchan. Uno de ellos (Silvio) comenta extensamente el dolor que siente por la muerte de su pastora. Silvio viene a ser, dada la extensión de su relato, el doble de otro doble: la figura de Lope

²¹ Lope de Vega, *Poesía selecta*, 141-152 (núms. 2, 3) 157-161 (núm. 5); Carreño, *El romancero lírico de Lope de Vega*, 55-116.

bajo la máscara del yo como testigo y como personaje del drama narrado. Se destaca del mismo modo la función performativa del intercambio y, sobre todo, los numerosos apóstrofes²². Lo explicó Quintero: «Theatricality then may be said to define a creative artistic procedure, and we find that the poetry of the Baroque was itself not antithetical to conception of dramatic performance, self-representation and theatrical spectacle» (1991: 20)²³.

El yo lírico se narra y se dramatiza a sí mismo (*itself*). La *persona* poética asume y adopta una máscara a través de la cual encarna su *performance*. Tal el caso del corpus lírico del *Canzoniere* de Petrarca: el mejor modelo de auto-dramatización en el Renacimiento en donde una pseudo autobiografía emocional se representa a través de una serie de *mises en scène*. Y lo mismo la égloga III de Garcilaso quien, en el intercambio de voces (Salicio, Nemoroso y Albanio), desarrolla su auto-configuración. La realzan las modalidades discursivas del relato: exclamaciones, interrogación, énfasis, oxímoron, sinestesia y, sobre todo, apóstrofes. Establecen una clara dependencia entre quien narra y quien escucha lo narrado. Espacio, tiempo, écfrasis, contrastes, paralelismo, anáforas y, sobre todo, cromatismo de la naturaleza y empatía ante el drama narrado (*natura naturans*), configuran el cuerpo de la amada Amarilis: cara, ojos, mejillas, labios, atractivo físico, voz. Su desfiguración anatómica (ceguera, arrebatos de locura, muerte), reafirman la teatralidad del relato que, como tal, se sostiene sobre sí mismo en el ‘aquí’ y el ‘ahora’ que dura la narración: un complejo artefacto lírico, coherente con principio, medio y fin²⁴.

Northrop Frye (1957) destacó tres elementos que identifican el progreso de un escritor: *mythos*, *ethos* y *dianoia*; es decir, acción, personaje y tema. Importante es el elemento del personaje; es decir, la imagen que el libro presenta de él. Se distingue de la persona retratada a sí mismo. Y lo diferencian el decir de la historia del narrador frente a la figuración de éste como protagonista. Y sin bien, ambos son la misma persona —artista y modelo—, los distinguen varios puntos esenciales: comparten el mismo nombre, pero no el mismo espacio y tiempo. Quien narra conoce más que

²² Por ejemplo, «Ojos —decía yo, si yo decía / lo que el alma a singultos me dictaba— (vv. 924-925); «—¡indigna hazaña de ánimos gentiles!» (v. 1040); «“¡Pastores, aves, fieras, haced llanto!, / ¡ninguno de la selva se remonte!” / —iba diciendo—, y a mi voz turbados, / secabanse las fuentes y los prados» (vv. 1193-1196). Véase sobre esta figura retórica Culler (1981: 135-154).

²³ María Cristina Quintero, *Poetry as Play*, 19-34.

²⁴ Alan S. Trueblood (1964: 305-318), Azar (1982: 24-35).

quien es protagonista. Bajo esta modalidad autobiográfica, la lírica de Lope se podría clasificar (*mutatis mutandis*) en tres etapas bien diferenciadas: líricamente narrativa (ciclo *de iuventute*), de arrepentimiento y meditativa (*maturitas*), e irónica, elegíaca y moral (*de senectute*). O de otro modo, narrativa, autocrítica y elegíaca. La modalidad irónica es aquella donde, de acuerdo con Frye, el autor de espaldas a su audiencia, anula todo juicio moral y rehúsa expresar o decir lo que quiere. Surgen las paradojas. En todo poema hay una *persona* que habla y una voz lírica, ni real ni histórica, imaginada. La poesía, dramática o lírica, no presenta fragmentos de experiencias humanas, sino versiones formales. El yo lírico no existe fuera del poema; o mejor, no existe de la misma manera. Los personajes en la literatura —*Belardo* o *Burguillos* en el caso de Lope—, no se extienden más allá del tiempo y del espacio en que los constriñe el propio texto. Tienen sin embargo una dimensión simbólica. La frecuente práctica moderna de diferenciar entre el poeta y su *persona* (máscara) llama la atención sobre el hecho de que el arte sea también forma.

El punto de vista del poeta es siempre más amplio que el mismo yo, ya que éste, como otros elementos del poema, son convencionales dentro del contexto simbólico que funcionan a modo de expresiones formales del punto de vista de la realidad. Se tiende a ver cómo el poeta expresa directamente sus sentimientos, emociones, pensamientos, conceptos y su misma subjetividad. La lírica es una estilizada abstracción de un diálogo humano. Y si bien la voz puede compartir con su creador el mismo punto de vista, la misma actitud ante la vida, ciertas circunstancias históricas, la *dramatis personae*, son parte del poema. El poeta existe fuera del texto. El autor muere, pero la voz lírica disfruta siempre de una existencia potencial. Quien habla es parte del poema; no está detrás de él. Símbolos y metáforas ayudan al arte de la simulación. Amplían el campo de la ficción, ya que no hay dos identidades distintas que sean idénticas. Personificaciones, onomatopeyas, metonimias, hipérbolos, oxímorones, y otras formas retóricas más comunes, son trampas que deliberadamente engañan los hechos de la experiencia humana (Wright, 116). También había que diferenciar a quien habla en el poema frente al poeta que implícitamente, y dentro del poema, asume tan postura. Ninguno de éstos son el poeta que vive. Los separa el mismo espacio que diferencia el arte de la vida, aunque ambos pueden servir como representaciones aproximadas del poeta mismo.

La autografía lírica articula mundo, texto y yo, y una miríada de temas: historia, poder, temporalidad, memoria, imaginación, representación, len-

guaje, retórica (Lejeune, 277-312). En juego están historia, yo y lenguaje y sus tres postulados básicos: *αυτοσ, βιοσ, γραπή*. El sema *bios* ha imperado en los estudios de la lírica de Lope: los textos reproducen sus vivencias. En la fase del *autos*, el sujeto recrea su vida, mediando entre la función del autor y del lector. La *graphé* le niega a la autobiografía toda referencialidad²⁵. Es decir, es imposible deslindar los límites entre autobiografía y ficción. El sujeto lírico lo hacen y se hace, explica Foucault (1980:113-138).

Acierta Christian Giaffreda al definir la égloga *Filis* (*La vega del Parnaso*, III, 15-26) como una «fabulación poética o biográfica» cuyo espacio bucólico son las orillas del río Tajo. En clave, los nombres de los personajes: el pastor Elio, alter ego de Lope, su amigo Silvio, que forma parte del diálogo; *Filis* (Antonia Clara), hija de montañés Ricardo y de Marbelia. A los tres días de nacer *Filis* es entregada a Rosardo (doble máscara de Lope) quien la cría con gran cariño. Los engaños de la criada Lidia, medianera en la seducción de Lisis, atraída por el pastor Tirsi (el cortesano Tenorio), causa la fuga de a la casa del padre, quien narra y lamenta su ausencia²⁶. *Filis* era «el alma de mis ojos», expresa Eliso, máscara del Lope afligido, paternal. Y como en la égloga *Amarilis*, las referencias intertextuales entrecruzan ambos relatos: tercerías de Lidia (v. 205), imagen de la *Fabia* de *El caballero de Olmedo*, presente también en *La Dorotea*; la figura del mayoral Felino, «pues el oro todo lo atropella», doble del «mayoral extraño» del soneto «Suelta mi manso, mayoral extraño». Y lo mismo la tercera égloga de Garcilaso, y más distante el drama de Petrarca quien lamente la muerte de su Laura (*In morte di Laura*)²⁷.

La configuración dramática de la égloga *Filis*, como en *Amarilis*, la caracteriza la presencia masiva de apóstrofes: en la introducción (*La vega*

²⁵ Philippe Lejeune, «Autobiografía e historia literaria», *El pacto autobiográfico*, 277-312.

²⁶ Anota Manuel Machado: «Vivió siempre Lope enamorado de su Antonia, que era en extremo hermosa, y discreta al punto de que ya a los ocho años de edad, en el de 1625, «dio motivo a su cariñoso padre para escribir al frente de sus *Triunfos Divinos* un soneto a nombre de ella, precedido de otros que suenan compuestos por Lopito y su hermana Feliciano, todos tres dirigidos a la Condesa de Olivares, a quien Lope dedicó el libro». Otra muestra del creciente amor de Lope por su hija Antonia Clara es la encantadora glosa que en celebración de su treceavo cumpleaños 12 de agosto de 1630 le dedicó, titulada: «-Al día en que una niña cumplió trece años, aunque ya no se usan niñas-» y que incluyó en sus *Rimas divinas y humanas del Licenciado Tomé de Burguillos* (núm. 170, y nota, pág. 506).

²⁷ Inés Azar, 24-35.

del Parnaso, III, vv. 31-42; 43-51), en el diálogo de Silvio con Elisio, el «pastor de mis tristezas» (v. 73). El rapto y fuga de Filis de la casa del padre a quien la servía en su vejez de secretaria («ella escribía lo que yo dictaba», v. 447), mueve el discurrir de la égloga. Intercala ejemplos míticos (Orfeo, Anfitrite, Marte y Apolo), y un breve epilio que narra, a modo de *exemplum* de la ingratitud de Filis: la cándida paloma que confía en la bondad de un cuervo traidor (vv. 500-509). Configuran el intrincado dramatismo de la égloga la gran paradoja de quien la narra: «y yo a mí mismo de mí mismo apenas» (v.79): un conmovido llanto ante la ausencia de Filis (vv. 311-328).

Y también la configuran la serie de apóstrofes (ninguno de los editores de *Amarilís* y *Filis* los menciona) que, una vez más estructuran la configuración dramática de la égloga y de quien escribe como personaje y narrador: «¡O Musa, tu me inspira, tú me enseña» (v. 31); «Tu, pues, décima musa lusitana» (v. 43), «¿Qué agravio, qué desdicha, qué adulterio / no ha celebrado Amor, niño tirano?» (vv. 143-144); «¡oh cuántas veces me lo dijo! ¡Oh cuántas!» (v. 357); «¡Ay Dios, si a Filis sola me dejara!» (v. 358); «Y muchas veces —¡ay, contraria estrella!— / ella escribía lo que yo dictaba»/ (vv. 446-447); «¡oh, nunca para mi naciese Apolo!» (v. 469); «¡Oh Filis, si estás cerca de un desprecio, / ¿para qué quiero yo mayor castigo?» (vv. 544-545). Deslealtad y desprecio configuran el lamento de quien narra dramáticamente, una emotiva *performance*, su dolorida subjetividad²⁸.

El trazado autobiográfico, ya al final de una vida, se impone también a modo de *memento*, conectado con experiencias únicas. La bella elegía escrita a partir de la muerte de Juan Blas de Castro, con quien convive Lope durante sus años en Alba de Tormes, como secretario del duque de Alba, colaborando juntos y componiendo hermosas composiciones («yo dando a tus acentos mis oídos / y tú dándome a mí números graves»), da

²⁸ Pedraza Jiménez cree, contra toda evidencia textual, que la locura de Amarilís, no documentada en el *Epistolario*, es un «artificio literario para dar una dimensión aún más trágica a los amores de Elisio» (nota 1008). Y salta la diferencia al aludir, basado en los siguientes versos, «media desnuda, Lícida me nombra, / pastora de Amarilís; yo despierto, / y pienso que es de mi cuidado sombra» (vv. 1134-1135), y que la pastora Lícida del poema es transcripción de Lorenza Sancha, «la criada de Lope, que presumiblemente, servía en las dos casas contiguas» (nota 1134). La incongruencia es clara: la «locura» de Amarilís (Marta) es un «artificio literario»; por el contrario, la pastora Lícida del poema es transcripción, afirma, de su criada.

pie a contrastar pasado lejano frente a presente decoroso. Al igual que la añorada *Amarilis* ya desde la muerte «¡Qué dura Filis es la sombra fría / de la muerte cruel!». Mueren amigos, mueren familiares más allegados, la hija abandona el hogar y en bellas elegías, enmarcadas bajo el género de la égloga pastoril, fijó Lope el sentimiento dramatizado del lamento. También sus memorias, dignas de otro estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- Azar, Inés, «Tradition, Voice and Self in the Love Poetry of Garcilaso» en B. M. Damiani y R. El Saffar (eds.), *Studies in Honor of Elias Rivers*, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1982, pp. 24-35.
- Carreño, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979.
- Carreño, Antonio, «Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 547-563.
- Carreño, Antonio, «La voz que ya no es tuya. De Lope de Vega y de José Hierro», *Lazarillo. Revista Literaria y Cultural*, 2 (Julio-Diciembre 1992), pp. 9-13.
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1981, pp. 113-138.
- Foucault, Michel, *Language, Counter-Memory, Practice*, selected essays and interviews, edited, with introduction by Donald F. Bouchard, Ithaca, New York, Cornell University Press, 3ª impresión, 1980, pp. 113-138.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957.
- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, Frankfurt am Main, 2013.
- Granja, Agustín de la, «De cómo intentaron echar a Mira de Amescua de una casa que había sido de la última amante de Lope de Vega», en Pedro M. Piñero (ed.), *Deja hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, 2005, II, pp. 1267-1288.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions Seuil, 1975, traducción española de Ana Torrent, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Machado, Manuel, «La égloga *Antonia*: una obra inédita de Lope de Vega», *Revista de Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, I (1924), pp. 458-492.

- Montalbán, Juan Pérez, *Fama póstuma a la vida y muerte de doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. de Enrico di Pastena, Pisa, Editioni ETS, 2001.
- Quintero, María Cristina, *Poetry as Play: "Gongorismo" and the "Comedia"*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Woodbridge, 2006.
- Trueblood, Alan S., «Rôle-playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega», *Hispanic Review*, 32 (1964), pp. 305-318.
- Trueblood, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of La Dorotea*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- Vega Carpio, Lope, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Ediciones Almar (Biblioteca Hispánica, 38), 2002.
- Vega Carpio, Lope de, *La Filomena*, en Antonio Carreño (ed.), *Obras completas, Poesía IV: La Filomena, La Circe*, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- Vega Carpio, Lope, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Carreño, 7ª edición actualizada, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 731), 2013.
- Vega Carpio, Lope, *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, 3 vols.
- Vega Carpio, Lope de, *Cartas (1603-1634)*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, núm. 797), 2018.
- Wimsatt, W. K. y C. Beardsley Monroe, «The Intentional Fallacy» en *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954, pp. 3-18.
- Wordsworth, William (1802). *Lyrical Ballads with Pastoral and other Poems*, I, 3ª ed., Londres, Longman and O. Rees, 2014.
- Wright, Elizabeth R., *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III. 1598-1621*, Lewisburh, Bucknell University Press, 2001.