Lope en Lope: los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (*La Dorotea*)

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna (Tenerife)

De principio a fin *La Dorotea* es un teatro de fingimiento, una oficina de imposturas y un tablado de engaños donde el Fénix hace de la ironía virtud literaria y de la resignación, henchida de íntimo orgullo[1], materia para el arte. En el invierno vital y literario de 1632 Lope, precipitado en su universo *de senectute*, destilaba la sabiduría de un oficio desde la atalaya de la lucidez, en la que conversaban la melancolía, el desengaño y la madurez de la palabra en estado puro. Alcanzada la omnisciencia compositiva y también el desencanto vital, ya no tenía que demostrar nada a nadie, ni siquiera a sí mismo. Esta fase postrera de su arte, que constituye uno de sus ciclos de plenitud, debe revisarse a la luz de una progresiva conciencia experimental que arranca algo más allá de la fecha en que se publica *La corona trágica* (1627), término en el que Juan Manuel Rozas emplazaba el principio

> de la coherencia y unidad de la última lírica del poeta, hasta encontrar un verdadero conflicto eje en ella: la cerrada alternancia de poemas cortesanos, en declarada búsqueda de mecenazgo, y de otros muy personales donde las quejas, ante la negación de esa ayuda, desembocan en una clara si cautelosa, protesta ante la corte, los poderosos y el Rey, sorprendente por su intensidad en boca del creador de un teatro propagador del principio monárquico-aristocrático y, a la vez, de la monarquía teocéntrica. Se trata del desencanto del vitalista y triunfador Lope de Vega[2].

[1] Ver Pedraza Jiménez, 1990, p. 21.
[2] Ver Rozas, 1990b.

Esta condición de signo contrario contamina toda la producción del Fénix por estos años. En el último lustro de su vida alumbran el universo del escritor la publicación del *Laurel de Apolo* (1630), la de *El castigo sin venganza* y la representación de una de sus últimas comparecencias como autor teatral de la corte con *La noche de San Juan* (1631), la edición de nuestra *Dorotea* (1632), el *Huerto deshecho* (1633), la de las *Rimas de Burguillos* (y, en ellas, la de *La Gatomaquia*) (1634), y las de interesantes composiciones, arracimadas luego en *La vega del Parnaso*, ya póstuma (1637), compilación panegírica con la que Lope, haciendo acopio de aquí y de allá, procuraba sus últimas aspiraciones cortesanas mientras interiormente ya había confirmado la claudicación de las mismas. El (in)armónico conjunto que oscila del *Laurel* a *La vega* aparece presidido por el estigma del fracaso y por el hallazgo de una nueva y consolidada perfección creativa, que motivan una rara alternancia de tonos y una poliforme convivencia de extremos, precipitadas en una atmósfera inestable y convulsa donde las tensiones estallan o se liberan. Mientras el arte literario hierve en una impecable factura, la realidad mas allá de la escritura reserva para Lope una mezquina conjunción de sinsabores, que acentúan su inexorable decadencia y que, al mismo tiempo, procuran la urgencia de su traslación artística: la muerte de Marta, en el delirio demente de sus ciegos ojos verdes, el rapto o fuga convenida de su hija Antonia Clara y la noticia de la desaparición de su hijo Lope Félix en aguas caribeñas son episodios sobradamente contrastados y argumentados[3] en este tiempo de desencanto y melancolía para el sacerdote, cargado de años y de razones para la angustia, y entregado a la desolada soledad de su «huerto deshecho». Los ecos del enconado y agrio proceso contra Pellicer[4], la aparición de tres nuevas *Partes* de comedias sin la autorización del Fénix que, extravagantes o espurias, se apropian de su nombre y de su magisterio[5], y la desatención e indiferencia áulica (por parte del Rey, del propio Sessa y de los insignes de la corte) lo confinan a una posición de mísera resignación que, sin embargo, jamás mermó ni su capacidad creativa ni su aliento literario: antes bien, el despeñadero vital queda metamorfoseado (mejor que sublimado) en un deliberado proceso de autointerpretación merced a la escritura. No nos referimos ya a la interiorización literaria de la existencia que ha propiciado la identificación de la letra con el pulso vital, sino a la convención ficticia que escinde a la voz del texto, siempre sometida a la adulteración y a la ambigüedad (Lope era un virtuoso en el ardid de la indefinición), de la mano que la impulsa cubiertas afuera. Antonio Carreño ha aconsejado toda prevención frente a la

[3] Ver Castro y Rennert, 1968, pp. 301 y ss.
[4] Ver Rozas, 1990a, pp. 133-68.
[5] Ver Castro y Rennert, 1968, p. 311.

«biografía lírica» de Lope, puesto que el sujeto lírico en la ficción —que ya no es el autor— compone su intimidad siempre sobre la mediatización de un paradigma, donde el discurso es siempre figurado por una convención que adultera, diluye e irrealiza la autenticidad,

> resultando toda confesión en una forma de «imitación»: en una metáfora oblicua [...] En todo poema hay una persona que habla, no un poeta; una voz lírica, no una real o histórica [...] 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 llama la atención sobre el hecho de que el arte es forma, de que un trabajo de arte, incluso un poema lírico, en donde el poeta está tal como es, arriesga [...] el que no sea arte[6].

Esta divergencia entre persona en el texto y persona a la sombra de ambos debe aplicarse con rigor a toda la obra del Fénix o, cuando menos, a la que ha sido sometida al proceso de exégesis biográfica (que no es poca) y, con mayor razón, a *La Dorotea*, que viene a ser núcleo y credencial de una tendencia subterránea, luego ya constante explícita, en la obra de Lope: nos referimos a una creciente reflexión en torno a la escritura como traslación simbólica del mundo que se materializa, al menos desde 1621, en un ludismo experimental de clara naturaleza metaliteraria. Esta recurrencia a una vieja metáfora, la que identifica universo y libro, vida y letra, naturaleza y cuaderno, hombres y grafías fue entrevista por Curtius hace muchos años en el dominio retórico y simbólico del Fénix:

> Lope de Vega, a quien tantas veces se ha calificado de genio «popular», abunda en metáforas de la escritura, y de las más refinadas. Todo lo creado escribe. El mar escribe cartas con la espuma; la aurora escribe con rocío en las hojas de las flores; el labrador traza, con su arado, líneas que abril contempla y mayo lee, los guantes son escritura para el amante que los recibe; la noche es secretaria de los billetes de Amor, y un caballero herido en su honra responde con sola una hoja a todo un libro de ofensas, frase en la cual el poeta juega con el doble sentido de hoja: la del libro y la de la espada[7].

[6] Ver Carreño, 1996, pp. 38-39. Ideas ya esbozadas en un trabajo anterior en Carreño, 1990.

[7] Ver Curtius, 1984, vol. 1, p. 484. El tema ha sido objeto de estudio en nuestra tesis doctoral inédita Brito Díaz, 1996: para el análisis de la asociación libro-mundo en sus proyecciones epistemológica, artística, teofánica o científica, ver los capítulos iniciales de Brito Díaz, 2000. Ahorramos al lector la copiosa bibliografía en torno al tema y sus riquísimas proyecciones en la cultura áurea, desde la

Hemos de advertir que la presencia del viejo símbolo no se da exclusivamente en el ciclo *de senectute,* si bien la proyección conceptual de la imagen se condensa y dilata hasta contaminar los procedimientos generales de composición en las *Novelas a Marcia Leonarda* y en nuestra *Dorotea,* de ahí que el itinerario metatextual del otoño literario de Lope arranque en los años de *La Filomena* y alcance el delirio escriturario en su libresca, *lato sensu,* comedia (al fin y al cabo Lope pensaba bajo la clave aristotélica de la *actio*) en prosa. La metáfora del libro del mundo le permite al Fénix invertir los cánones de narrador y narración, de género y estilo, de asunto y discurso, de fuentes y citas, de convenciones y paradigmas, de protocolos y censuras, del universo del libro y de la letra desde las propias vísceras de la literatura. Con esta metáfora ancestral Lope se permite reflexionar hasta el extremo sobre los precipicios de la ficción desde una doble, cruzada y controvertida aptitud en el texto: la del maestro del concepto que celebra el juego de la escritura «en seso» y la del agudo omnisciente que consagra en la fiesta del ingenio la *stoa* final de su escribanía en chanza. Ya bajo cuerda grave ya bajo ligera expresión, los dos estados interiores de la literatura última del Fénix, el símbolo del «mundo escrito y leído» permite rastrear la deliberada voluntad lopesca de alterar los principios de la ficción convencional a la *maniera* cervantina, pero con indiscutibles toques de intransferible personalidad literaria. Sin la soltura del autor del *Quijote,* puede advertirse un proceso metafabulador, ajeno a toda intención especulativa, en el ciclo *de senectute,* al menos desde la original concepción de un *escrilector* interno en los relatos *novellescos* incluidos en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624): Gonzalo Díaz Migoyo hizo notar[8] en ellas que, dada la relación dialógica entre narrador y narrataria, Lope desvía el interés de las propias intrigas novelescas a las ingerencias constantes de una voz externa, que se deja oír en el relato merced a un conjunto de matizaciones que intervienen el discurso de la trama. Estos comentarios, valoraciones y juicios, a menudo de carácter digresivo, discurren simultáneamente a modo de glosa o comento del propio accidente narrativo y deslizan interesantes y curiosas reflexiones en torno a la novela y al arte de novelar: fluyendo con el mundo de la ficción o a contrapelo, estos «intercolunios» (como Lope los llamara) emanan de un comentarista confidente que se

---

emblemática a la mnemónica, desde la magia a la retórica: el viejo símbolo ve fluir en la obra no dramática de Lope (y abrigamos la certeza de que en su teatro también) un caudal vivísimo de imágenes y conceptos de libro y mundo, que se extiende más allá de los límites de la correferencia, y una reflexión densa y constante del autor sobre el universo interno y externo de la escritura hasta la difuminación de la letra en el mundo que caligrafía y viceversa, sin que estos extremos se agoten en la dialéctica creación / vida. Es indispensable el trabajo de Egido, 1995, para los empleos de la escritura en la poesía de Lope.

[8] Ver Díaz Migoyo, 1982.

arroga todas las licencias para anotar el relato desde la perspectiva de una actividad complementaria que, en ocasiones, niega la enunciación del propio marco narrativo en un juego lopesco de ironía metaliteraria. El narrador ha creado una letra que discute y describe a la letra del mundo escrito, deteniendo incluso su *tempo* novelesco, para explicar o hacer entender a su interlocutora cualesquiera aspectos de la intriga con un aire de oralidad, donde el hacer se refiere desde el decir: este componer unamuniano (novelas de «cómo se hacen las novelas») parece sugerir las audacias de la metaficción moderna y sus guiños desrealizadores[9], pero su desviación ambivalente del programa aristotélico[10] no se obra con la intención de especulación teórica ni como exhibición de osadías paracervantinas[11]; antes bien, es el resultado de un experimento metatextual y libresco[12], como consecuencia natural y directa de su dialógico discurrir en torno a la glosa (y lectura) de su propia escritura: la comparecencia de esta voz que discute la narración con explícitos comentarios aleja al Fénix de la novela mo-

[9] Avalle Arce, 1975, pp. 315-16, justifica el juego irrealizador de las *novellas* en parangón de la naturaleza del teatro «que es la metáfora suprema, suprema en cuanto es la metáfora visible. Actores y escenario representan una realidad que no es la propia, con lo que se concluye que el teatro es el gran demiurgo de irrealidades». En los relatos lopescos, «la irrealidad, a su vez, surge de la negación de lo real, que asume diversas formas: la ironía, las intromisiones del autor, su desdoblamiento en autor, crítico e interlocutor, las digresiones eruditísimas, los apartes de tono íntimo entre autor y Marcia Leonarda, etc.». Estos juegos, tan familiarmente cervantinos, de la narración que flirtea consigo misma son parte del legado a la novela moderna: para estas audacias en algunos novelistas y novelas en el siglo XX, ver Castells Molina, 1998.

[10] Ver Rabell, 1992, pp. 43 y ss.

[11] Ver Ayllón, 1963, especialmente pp. 279 y ss., y Scordilis Brownlee, 1981, pp. 10 y ss.

[12] Hernández Valcárcel, 1978, p. 270, distingue tres tipos de intervenciones del comentarista o narrador entrometido en las *novellas* lopescas: «De un lado, existe una faceta estrictamente personal, de alusiones a los menores detalles de la intimidad entre Lope y Marta [entre narrador y narrataria]; por otra parte, está la abigarrada multitud de citas, cuentos, burlas y máximas que a cada momento gusta de intercalar en sus narraciones, y en tercer lugar, las reflexiones técnicas sobre la literatura, la lengua y la novela, donde entre burlas y veras Lope defiende su obra de posibles ataques y manifiesta sus opiniones sobre el mundo de la literatura». También Sobejano, 1978, pp. 487 y ss., y Loureiro, 1985, abundan en la originalidad en el tratamiento de la digresión. La hojarasca adicional de erudición y aderezos librescos («que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniera a la pluma») se sirve ya en las *novellas* con un claro propósito desrealizador; por otro lado, las arbitrarias interrupciones del anotador contestan, por negación irónica o por atención cortés y didáctica hacia la interlocutora, la autenticidad del propio relato, la de la enunciación del narrador legítimo y la de la narración: procedimientos, lecturas y escrituras en el abismo interno de la palabra que, aún secundarias en la identidad metatextual de las *novellas* (la intriga narrativa sobrevive, al fin y al cabo, a la invasión de los «intercolunios»), ocupan y desbordan el marco compositivo de *La Dorotea* hasta definirla y constituirla.

derna, toda vez que en ésta la negación del enunciado, por efecto de la ironía, aflora o se sugiere en la misma enunciación; Lope, en cambio, necesita incorporar (por impericia compositiva: «mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí»[13]) un discurso segregado —y, al mismo tiempo, gregario— de la voz narrativa fundamental «como presupuesto contrario al de un enunciado fictico reconocido como tal»[14]: Lope juega, como lo hará en *La Dorotea*, a la autocomplacencia en la mirada vertiginosa a su propia escritura y con los disfraces que ésta le proporciona:

> Fantasmal es la palabra, en efecto, porque ¿quién si no Lope comienza por leer estas novelas? ¿No es él quien escribe el relato novelesco y él también quien escribe esos comentarios que leen su relato como si no fuera suyo, irónicamente? ¿No es él quien escribe su lector? Así es sin duda cómo emerge, inexpresado, inexpresable, el escritor intencionado del texto, producto de ese desdoblamiento del escritor en otro, su doble lector, para volver más eficazmente sobre su ficticio yo escritor. *El escritor como creador del lector de sí mismo, como escrilector*[15].

No es, pues, casualidad que Lope consagrara su *Filomena* a un asunto mitológico, la historia de Filomena, Tereo y Progne, tan vinculado a la escritura tejida o al bordado escrito: el texto (*textum* > *texere* 'tejer')[16] se hace bordado elocuente

[13] Seguramente Lope no fingía la impostura del novelador novel cuando se justificaba ante Marta. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Rico, p. 28: «Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación, y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído ni es traducida de otra lengua». Su falta de experiencia explica, en cierto modo, la necesidad del co-narrador o «comentarista» para explicarse y comentarse mientras debate y cuestiona, desde la ambigüedad festivo-crítica, los fundamentos de la novela y las reglas de su arte.

[14] Ver Díaz Migoyo, 1982, p. 56.

[15] Díaz Migoyo, 1982, p. 56. La cursiva es nuestra.

[16] Sánchez Robayna, 1993, p. 47, advertía la presencia del «texto del mundo» a propósito de unos versos de las *Soledades:* «Y es que lo bordado o tejido pertenece a la misma órbita metafórica de lo escrito (la escritura, el texto o tejido del mundo). Roland Barthes ha escrito: "Texto procede de *textus*, participio pasivo de *texo*, que quiere decir tejer: el texto es un tejido de sentidos enmarañados; pero, asimismo, todo cuanto aparece como tejido puede leerse como un texto"». Garcilaso hizo lo propio en la *Égloga* III con los tapices que bordan las cuatro ninfas (ver Brito Díaz, 1991). El mito de Filomena que, privada de habla, informa ingeniosamente a su hermana Progne del terrible agravio que Tereo había cometido, se aprestaba a la conceptualización del tejido caligrafiado o de la escritura bordada en la figuración elocuente de lo representado: la pintura silente se hace voz (y canto: Filomena se convierte en ruiseñor y Progne en golondrina) textuada, esto es, tejida o escrita. Góngora, *Sonetos completos*, p. 134, compuso un soneto sobre la leyenda ajustado a la vieja metáfora de la «escritura del mundo»: «Con diferencia tal, con gracia tanta / aquel ruiseñor llora, que sospecho / que tiene otros cien mil

por no fiar en mudo lloro
lengua que sus desdichas manifieste,
quiso que un lienzo hablase a la memoria
de Progne, en que labró su triste historia[17].

Si, además, nos atenemos a las implicaciones biográficas de este libro poético, Lope se reivindica como *filomena* de su propia poesía de concepto claro frente al tordo «negro y no lustroso» de Torres Rámila y su *Spongia,* o a la irrupción de los poemas gongorinos, cuyos desapacibles cánticos resuenan por estos años: el ruiseñor lopesco o *filomela,* por convenir la dulzura de su gorjeo a la idea de 'amor a la música', flirtea, cubiertas adentro y afuera de su *Filomena,* con el tapiz de su escritura, también palimpséstica, al descubrir dentro de sí otra letra que la escribe y anota. Por alguna razón la emblemática transformó al ruiseñor y a la golondrina en alegorías de la poesía y la elocuencia[18].

Antes, simultáneamente y con inmediata posterioridad a *La Dorotea,* Lope escribe un conjunto de composiciones que establecen con la «acción en prosa» una migración textual (o, por mejor decir, intertextual) que permite restablecer algunos estadios de (re)escritura de su novela-drama: a la luz del códice Daza[19] se han

---

dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta; / y aun creo que el espíritu levanta /—como en información de su derecho— / a escribir del cuñado el atroz hecho / en las hojas de aquella verde planta. / Ponga, pues, fin a las querellas que usa, / pues ni quejarse, ni mudar estanza / por pico ni por *pluma* se le veda; / y llore sólo aquel que su Medusa / en piedra convirtió, porque no pueda / ni *publicar* su mal, ni hacer mudanza». Nuestras cursivas destacan la deliberada ambivalencia de los conceptos donde lo textuado es ya, más que bordado, escrito. Ver, además, Guénon, 1987.

[17] Ver Lope de Vega, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, 1983, p. 604.

[18] Nicolas Reusner, en su *Emblemata,* Frankfurt, 1581, en García Arranz, 1996, dedicó una de sus representaciones alegóricas al mito: el emblema 39, cuyo lema reza *Poeticae germana oratoriae,* reproduce el momento en el que Tereo, armado, persigue a ambas hermanas que, convertidas en aves, observan el nido de un gavilán (ave en la que se metamorfoseó Tereo) que defiende a los polluelos de la amenazante presencia. García Arranz, 1996, p. 430, explica el sentido del epigrama: «La primera [la poesía] está encarnada en el ruiseñor, ave que frecuenta los bosques y selvas, lugares a los que el poeta acude en busca de las Musas; sin embargo la golondrina [la elocuencia] construye sus nidos bajo los aleros de los templos, pues la elocuencia es alumna de las ciudades y los foros, compañera fiel de la paz y amiga de la vida civil». Alciato, *Emblemas,* p. 105, en su emblema 70, *Garrulitas,* convierte a la fábula ovidiana en alegoría de la locuacidad nociva. Con todo, la emblemática hispana es pobre en representaciones iconográficas del ruiseñor y de la golondrina: ver Cull y Bernat Vistarini, 1999. Lope suministró una contundente respuesta emblemática a sus adversarios (ver Brito Díaz, 1994) de la *Spongia.* No podemos olvidar que los ecos de esta agria polémica reviven en *La Dorotea,* en cuya edición príncipe se reimprime uno de los dos emblemas de la *Expostulatio,* según recoge E. Morby en su edición de la obra, 1987, pp. 69-70.

[19] Ver Entrambasaguas, 1970.

explicado los cruces de poemas que Lope incluyó, en una última redacción, en *La Dorotea,* luego en las *Rimas de Burguillos* o más tarde en *La vega del Parnaso*[20]: el mismo Trueblood reconocía en la novela-drama la sombra de Burguillos en su benevolente actitud escéptica que, desde la atalaya del yo lírico, desrealiza el mundo cercano o lejano siempre con la miopía de la inversión:

> The *figura del donaire* behind *La Dorotea* is Tomé de Burguillos. The gratuitous ludic strain present in the latter's scepticism becomes the free indulgence of a creator's pleasure in his overlordship, an authorial attitude of amused benevolence toward his creatures, something beyond parody, comedy or criticism[21].

Estas idas y venidas escriturarias de Lope por sí mismo no son nuevas[22] (así, sus poesías líricas, insertadas o desmembradas, en sus comedias); de ahí que el códice Daza demuestre ser un borrador, compilado por el anciano pretendiente, que sirvió de archivo poético o fuente documental con que responder a necesidades creativas de los últimos años (las poesías de *La Dorotea* escritas tras la muerte de Marta-Amarilis sustituyeron a otras que el Fénix ya había dispuesto para la obra): el tránsito, en ocasiones tortuoso, de poemas de una pieza a otra nos descubren cómo Lope se reescribe, cómo es posible desandar las fases de la composición en un itinerario sembrado por continuas interferencias textuales que el autor se imponía, en una suerte de ilustración escrita de sus *tempi* de redacción, en los que nos (y se) permite exhibir la glosa y el escrutinio de sus propios papeles. Aunque se prolongue luego en las *Rimas de Burguillos,* esta costumbre metaescrituraria desemboca, con su más alto grado de concentración, en *La Dorotea,* donde se condensan empleos bibliófilos y textuales del «libro del mundo» suficientes para establecer la prioridad de los materiales de la *compositio* sobre las mismas convenciones de la ficción dramática: personajes, mundo, tiempo, espacio y trama son desplazados del centro vital de la obra y sustituidos por la perspectiva, la mirada, el juicio, la aptitud, la discusión, la valoración, la glosa o la explicación que proyectan más allá de sí mismos; el principio de argu-

[20] Ver Trueblood, 1990.

[21] Trueblood, 1974, p. 337.

[22] El ejemplo más citado y paradigmático del autocomento lopesco es el de su soneto «La calidad elementar resiste», inserto en *La dama boba* (*Parte 9,* 1617) y analizado por sus personajes, e impreso con posterioridad como colofón en *La Filomena* y luego en *La Circe* ya bajo los ribetes de una apostilla crítica en prosa (ver Alonso, 1981, pp. 456 y ss.). Lope combinó la teoría en torno a la escritura y el proceso de aprendizaje en la «universidad de amor»: como en *La Dorotea,* los personajes de *La dama boba* se emplean como filólogos al uso humanista en el comento e ilustración de textos: ver Egido, 1996b, y la bibliografía que cita en la nota 2.

mentalidad cobra en la comedia una nueva naturaleza, toda vez que el asunto de *La Dorotea* no conviene a la acción (aunque sea «historia»), que avanza, a trechos, en las débiles evoluciones temáticas de don Fernando y don Bela, sino al discurso paralelo que apostilla, que convoca, que descubre, que remite, que infiere, que provoca y que irradia, el de su continua anotación, contenido en el primero y, en muchas ocasiones, indiferenciado de él. Las incipientes audacias de la ironía metanarrativa en las *Novelas a Marcia Leonarda* se consolidan en *La Dorotea* hasta constituir la completa identidad del relato dramático[23]. Aquí radica el germen del descubrimiento lopesco: el de desnudar a la literatura para reducirla a su naturaleza elemental. El proceso se gesta cubiertas adentro: el Fénix despoja a la literatura de la literatura con la literatura misma hasta ridiculizar los límites de la letra en su propia concepción, en su instantánea ebullición. La aventura metaliteraria, vale decir metaescrituraria, es no solo ontológica sino liberadora: de las convenciones y de los moldes, de la erudición arrogante y estéril, de los estereotipos del «yo», de las recetas y los preceptos, de las consignas culturales y morales, de los clichés de la comedia nueva, de los homenajes a la comedia celestinesca, de los géneros de la retórica clásica, de los tópicos y las constantes estilísticas, de las citas y de la confianza en las autoridades, de los poetas «desta edad»[24], de los empleos narrativos (desde los libros de pastores a la novela sentimental, a la comedía humanística y elegíaca, a los relatos moriscos, las narraciones bizantinas o a los pasatiempos sentimentales), líricos (desde el encendido petrarquismo a las bucólicas, al romancero, a la tradición cultista y gongorina, al conceptismo castellano, a la excentricidad esdrujulizadora[25]), teatrales (con un recuerdo, incluso, para la coralidad de la tragedia griega) o de la

[23] Sobre la resbaladiza cuestión del género de la obra, perspicazmente imprecisada por la crítica, Vossler, 1933, p. 205, atina a admitir que «*La Dorotea* no está concebida ni compuesta como obra estrictamente dramática ni épica, sino, más bien, como creación lírica teatral. No está determinada por una voluntad sustantiva la acción de los personajes, que obedecen a sus caprichos, a sus hábitos, a sus vicios. Lo superficial es lo determinante en ellos [...] Más bien se intensifica en ella todo lo teatral. Luces de tramoya, histrionismo del corazón, un cierto afeite, falso carmín y mentida palidez, enajenamiento del hombre extrañado de sí mismo [...] esto informa la obra entera; pero no como paliativo, ni como designio efectista, sino como sentimiento centuplicado por la experiencia del poeta que trabajó para la escena siempre y que por ello, a duras penas, puede concebir la existencia exterior de otra manera que como teatro y por lo mismo sabe de su inanidad y su vacuidad advierte». Trueblood, 1957, p. 193, explica la forma dramática (en lugar de una estructura narrativa flexible como el *Quijote* por su miopía hacia lo cervantino) «para expresar el sentido de la vida desarrollándose en el tiempo», si bien «el drama, por su misma naturaleza, cristaliza la acción en unos momentos bien seleccionados y no puede crear fácilmente la ilusión de un *continuum* temporal ni de un sereno proceso de cambio».

[24] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, pp. 347 Y ss.

[25] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, p. 363.

prosa general de su tiempo (desde las misceláneas y polianteas a la literatura paremiológica). Centón literario del universo de la literatura, *La Dorotea* se abre paso en un discurso enciclopédico *autoreferencial* sobre los más peregrinos sujetos: los tropos[26], las reglas clásicas de la preceptiva aristotélica[27], las lecturas del neoplatonismo[28], la invención de la música[29], la defensa de la lengua natural para la creación poética[30], las «culterías»[31], las academias y sus certámenes[32], la enfermedad de amor y sus remedios medicinales[33], los hábitos escénicos en los corrales[34], la sabiduría del refranero[35], la burocracia en la impresión de libros[36], la literatura emblemática[37], la interpretación de los sueños[38], los horóscopos y pronósticos[39], las cualidades del vino[40], las prácticas de la astrología judiciaria[41], y así en inagotable y peregrino inventario. Lo particular de *La Dorotea* es que lo libresco constituye, no una necesidad decodificadora para el editor, sino el propio discurso irónico de la ficción: los personajes leen, comentan, revisan, hojean, interpretan, componen, citan, ilustran, desautorizan, aprueban, debaten, arguyen o cotejan poemas, novelas, papeles, misivas, lecturas, comentos, comedias, fábulas, historias, refranes, proposiciones filosóficas, enigmas, recetas de hechicería, silogismos y todo género de escrituras, donde, al fin y al cabo, se resuelven, definen y precipitan las ansias vitales de enamorados, madre, tercera, criados, galanes y amigos cómplices. El bullir de la letra escrita se aduce para otorgar privilegio artístico y memoria imperecedera; esta fe en la fama por designio de la escritura hace declarar, alborozada, a Dorotea que amor es patrimonio de la grafía que lo funda:

> ¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León; y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Así la Fí-

[26] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, pp. 334 y 356-57.
[27] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 3, pp. 259-60 y acto 5, p. 425.
[28] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, p. 199; acto 5, pp. 407 y 425-26
[29] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 5, p. 423.
[30] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 3, pp. 267-68.
[31] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, pp. 345 y ss.
[32] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, pp. 353-54.
[33] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 3, pp. 273-74.
[34] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 1, p. 126.
[35] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 5, p. 411.
[36] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 3, p. 308.
[37] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, p. 198; acto 3, pp. 229 y 263.
[38] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 1, pp. 115 y ss.
[39] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, p. 343.
[40] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, pp. 220 y ss.
[41] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 5, pp. 439-40.

> lida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante del Camoes, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa y la Leonor de Corte Real. Amor no es margarita para bestias: quiere entendimientos sutiles, aborrece el interés, anda desnudo, no es para sujetos bajos; después de muerta, quiso y celebró el Petrarca su bella Laura. Fernando me quiso en Madrid, y me querrá en Sevilla: y si se le olvidare, yo le enviaré allá mi alma que se lo acuerde[42].

Lo escriturario contamina de tal modo el universo humano que, entre las excelencias y merecimientos de Dorotea a los ojos de Don Bela, Gerarda celebra su pericia caligráfica para «la letra asentada» en el traslado de privilegios y sermones[43]. La letra concentra todo el pulso afectivo e intelectual de los personajes, que parecen vivir para escribir o leer, para declamar o cantar, para comentar o realizar digresiones sobre cuanto se oye o se dice: la literatura, el universo leído y escrito, justifica las causas y consecuencias de las acciones, y también sus móviles. Nada acontece en la comedia que no esté mediatizado por un comento, por una glosa o por una cita *ad hoc:* al contaminar a los personajes plebeyos (criados, tercera) del idealismo intelectualizador propio de los personajes elevados (los *inamorati*), más dados a la especulación libresca y a las expansiones literarias (es inherente al espíritu del galán y de la dama el aislamiento y la desviación del mundo doméstico mediante poemas líricos, billetes amorosos, epístolas, canciones y demás linaje de entretenidas ausencias), Lope desborda los límites de los estilos sublime y bajo homogeneizando estados y condiciones por la competencia filológica con que todos se aplican. No sólo son bibliófilos sino que acreditan una flagrante evidencia de «literaturización» cubiertas adentro: unos perciben de los otros gestos, pensamientos, actitudes e intenciones debidas a la lectura y a la escritura, o advierten la progresiva adulteración que aquellas precipitan; así Teodora reconoce la alienación de su hija por los encarecimientos poéticos de Fernando:

> Estarás muy desvanecida con que te llama la divina Dorotea [...] Yo visitaré tus escritorios, yo te quemaré los papeles en que idolatras y esas locuras en que estudias vocablos que no nacieron contigo; no te quedará señal deste mozo, si yo puedo, y ojalá te le pudiera sacar del alma[44].

La niebla de la literatura los sume en una perspectiva de sí mismos que los instala en el dominio mismo de la ficción: sus referencias y sus pautas de evaluación surgen y regresan a la literatura cuando, por acudir a la ironía desrealizadora, se acreditan como

[42] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, pp. 170-71.
[43] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, p. 212.
[44] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 1, p. 112.

tipos dramáticos: «¿Lloras —increpa Teodora a Dorotea—? Bien haces; pero no pienses enternecerme; que no hago yo aquí papel de galán celoso, sino de madre honrada»[45], interesante intervención para apuntar la conciencia que Lope tenía de la teatralidad de su obra. Cada escollo en el relato dramático apunta a la asfixiante presencia de una erudición convenida como el aire con que *escriviven* su existencia en la letra: así Lope se sacude la baja fama de frecuentador de polianteas y de saberes de segunda mano (aunque negó sarcásticamente en las *Rimas de Burguillos* este demérito, so riesgo de convertirse en batracio)[46], toda vez que en *La Dorotea* la acumulación del conocimiento y su evocación memoriosa no sirven más que para certificar la existencia de seres ficticios, de invenciones que habitan el limbo de la creación literaria; los personajes convocan a la letra, no por afán y exhibición humanista, sino porque se saben grafías y porque pertenecen en última instancia al dominio de la escritura. Aquí el símbolo del «libro del mundo» ha cerrado su itinerario alegórico y aniquilador: el universo inventado por la palabra se deshace en la circularidad de un libro infinito de absoluta continuidad, «un libro que se confunde con la propia vida»[47], como pensaban Don Juan Manuel, Mallarmé o Borges[48]. En *La Dorotea* conviven la pasión por

[45] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 1, p. 112.

[46] Vega, *Obras poéticas*, p. 1426: «Si yo en mi vida vi la Poliantea, / rudo villano me convierta en rana». Sobre la discutida erudición de Lope en la obra, se ha advertido su recurrencia a los saberes de segunda mano, en especial, los centones, enciclopedias o polianteas: ver Morby, 1952; Trueblood, 1958, y Vosters, 1962a, 1962b y 1975. En lo que atañe a la variedad, acuñada por la libertad del ingenio, parece Lope seguir el criterio de la agudeza compuesta de Gracián: es plausible «saquear y adaptar cuanto conviene al caso» (ver Egido, 1996a, p. 46), en detrimento de la inventiva. Sin embargo, los personajes de *La Dorotea* se comportan con la naturalidad de la impostura que les confiere su identidad doble, literaria y libresca, y acuñan un ingenio que descansa en la mera exhibición de la erudición, sin atender al modo de aplicación. En ocasiones, Lope descubre sus fuentes y, al anotarse, se celebra como autoridad y perfila una visión metaescrituraria de la letra en que se funda su escritura y la cosmovisión que contiene: ver el estudio de Egido, 1990, pp. 205 y ss., al romance «A la creación del mundo». Sobre la erudición del Fénix, ver las palabras de Carreño en su edición de las *Rimas humanas y otros versos*, p. 43.

[47] Sánchez Robayna, 1989, p. 18, descubre en *Las mil y una noches* el fundamento metafórico de la escritura como creación incompleta, múltiple e incesante: «Libro de eterno recomienzo, el de *Las noches* ejemplifica, en efecto, el libro de arena, la totalidad de la escritura y del mundo como una antigua noción de absoluto y de desdoblamiento metafórico, de símbolo mismo del mundo o de lo existente. Occidente rescribe una y otra vez ese libro, o una parte de él, como cumplimiento de una metáfora, como legado de una tradición. El mundo se escribe a sí mismo incesantemente, y el libro simboliza esa idea bajo la especie de la infinitud».

[48] Para la visión de la escritura universal en Mallarmé y su célebre «Le monde existe pour aboutir à un livre», ver Scherer, 1978. La metáfora constituyó una obsesión repetida en la obra de Borges: además de algunos relatos, le consagró ensayos al viejo símbolo (ver 1992a y 1992b). Ver, además, Alazraki,

la literatura y la distancia escéptica que impone la burla de lo escriturario, formulado en las discretas academias donde el debate no atiende a la convulsa naturaleza de la letra impresa[49] sino a la pasión exhibicionista de respirar citando, de impostar una gravedad intelectual donde el recuerdo de las autoridades es ya una máscara, un gesto teatral, «un fantasear ávido de goces, en literaria embriaguez de galantería, de sentimentalismo, de erótica delicia y de tristeza»[50]. Quienes, ajustando la cronología de *La Dorotea*, admiten el carácter híbrido de la obra, compuesta en la juventud y en la vejez del autor, olvidan su madurez experimental y su deliberada reflexión sobre la escritura, presente en todo Lope y aquí acusada, teoría y poética de la letra que se obran desde la *recapitulatio*[51]. Este procedimiento retórico que se materializa en actitud analítica, característica del ciclo *de senectute*, también traza una cierta simetría en la trayectoria final de su producción: en 1630, con el *Laurel de Apolo*, el Fénix ejerce de crítico literario componiendo un escrutinio disfrazado de inventario (la omisión o la tibieza con que tramitó a algunos poetas es más significativa que la apología de los aplaudidos[52]); con su propia exégesis, la *Égloga a Claudio* confirma la voluntad de perspectiva con que valora cada parto de su ingenio. Lope revisa, entre la impostura y la sinceridad y desde el umbral de la distancia, el patrimonio de su pluma en clave biográfica; hará lo propio en *La Dorotea* en clave artística: no por azar el Fénix simultanea la redacción de una y otra. La «acción en prosa», además, brindaba la ocasión a Lope para ilustrar la naturaleza y la ebullición vital de la letra en la *compositio* desde el ámbito mismo de la ficción, en modo inverso a cómo interpreta la composición de la escritura en accidente existencial con sus églogas *Amarilis*, *Filis* y *Felicio*, también por los mismos años. Junto al *Huerto deshecho* (1633), Lope se sirve, en estos ejercicios de meditación, de la «distancia estética» que impone la metáfora, propiciada por la «síntesis de nociones científicas y emociones personales»[53]. El «metro lírico» y los «idilios piscatorios»

1974, pp. 65-73, y Sosnowski, 1986, especialmente para la relación de la metáfora con el lenguaje esotérico y críptico de los cabalistas.

[49] Así anota Foa, 1979, refiriéndose al valor erudito de los cenáculos que se propician en la obra: *La Dorotea* hace desfilar una nutrida erudición que guarda coherencia con la fuga literalizada de sus personajes.

[50] Vossler, 1933, p. 204.

[51] Castro y Rennert, 1968, p. 50, recuerdan: «No es éste un libro de recuerdos, ni tampoco un libro de confesiones: es sencillamente una "obra de vejez", en la que sin propósito ético determinado se funden los más vivos recuerdos de una vida apasionada: sólo para los amores proscritos hay aquí atento recuerdo. Con desnudez y brío actúan en *La Dorotea* los dos móviles que gobernaron la vida del poeta: la pasión por la mujer y el amor por la literatura».

[52] Ver Castro y Rennert, 1968, pp. 295 y 296.

[53] Ver Asensio en la edición del *Huerto*, 1963, p. 12. Volvemos al principio: la preexistencia del «yo» lírico sobre el autor impone en el texto un desprendimiento

son ejercicios de autointerpretación, es decir, autolecturas que el propio Lope se impone: se trata de la tercera variación de la metáfora del mundo escrito, esto es,

> la lectura de ese libro del mundo que relata el proceso mismo de la operación de la lectura [...] La lectura que se lee es, en esencia, un proceso paralelo [de la escritura que se escribe]. El libro del mundo viene, así pues, a formar parte de los universos del metalenguaje, ya que el final del proceso de la lectura de aquella escritura es, justamente, otra escritura. El mundo es, de este modo, finalmente un libro que se lee y se escribe a sí mismo[54].

Pero regresemos a *La Dorotea:* la negada dramaticidad de la obra viene anunciada, erróneamente, por la ausencia de acción en beneficio del proceso[55] de divagación constante; antes bien, personajes y mundo se conducen exclusivamente merced al diálogo, erudito y digresivo, que refrenda sus móviles y pensamientos en función de un paradigma literario estimado como referente único: señores y servidores se enuncian en el relato con arreglo a sus modelos de la comedia nueva, pero del individuo al tipo media el abismo de la correferencia libresca, cuyo cotejo imposibilita la equivalencia de unos con otros: ni Fernando ni don Bela encajan en el molde de galán; Dorotea tampoco encarna a la dama convencional ni los subordinados aquí corresponden a los criados estereotipados en la escena. La desviación caracterológica se produce por el metalenguaje, por la impertinente costumbre de objetivar y exteriorizar la palabra —vivida, dicha y sentida— para tratarla como letra —glosada, discutida y desmembrada en un comento, un debate, una apostilla crítica, un lugar erudito o una pesquisa filológica, que se actualiza desde el almacén de la memoria y del

---

de identidades generado por la literaturización; el mismo Asensio reconoce: «La herida está preciosamente vendada en una envoltura de alusiones literarias, de doctos circunloquios». El resultado es un ejercicio (meta)escriturario donde la letra (el poema) anota a la realidad (la vida), previamente convertida en literatura (ficción) en cuanto ya es patrimonio de la voz en el texto y, por tanto, grafía en el «libro del mundo» al que se reducen existencia y existentes: al leerse Lope se condena al infinito círculo del papel (la materia: la existencia) y de la letra que la escribe (el signo: la ficción) que son, por metáfora, el mundo.

[54] Sánchez Robayna, 1993, p. 44.

[55] Ver Lázaro Carreter, 1966, p. 135. También los personajes, según Monge, 1957, pp. 75-76, parecen colaborar con la ausencia de ritmo dramático: «El [...] carácter de "ingenios" que tienen muchos de los personajes y su afición por la literatura determina un discretear y divagar sobre toda clase de temas que acaba oponiendo *La Dorotea* a la comedia en un carácter fundamental: la rapidez de la acción. Mientras en el teatro en verso hay una rapidísima acción, muchas veces sin transiciones, [...] la acción de *La Dorotea* se diluye en interminables divagaciones. Cada afirmación, cada concepto, asocia en la mente del personaje una serie de correspondencias con otras esferas de la realidad o trae a la memoria textos y acciones de la venerada clasicidad».

conocimiento. *La Dorotea* se convierte así en una inmensa anotación de su propio discurso, donde la acción está suplantada por la erudición que engendra, hasta el extremo de que los personajes no viven sino leen en un manuscrito, abierto o cifrado, y sólo existen en tanto se aplican con fruición a la glosa de la escritura que se despliega ante ellos, aquella que se muestra signada en el «cuaderno de la existencia», el *Liber vitae* bíblico o rosacruz. Ocurre, además, que la lectura o escritura que se aplican reflexiva o recíprocamente unos y / a otros (entre los que se escurre el propio Lope como sujeto de anotación cuando expone, por vía intertextual, composiciones propias a la consideración de estos lectores profesionales, auténticos filólogos que miman y escudriñan el itinerario de la escritura) es posible merced a la intensificación de lo teatral («escénico»), que no de lo dramático: lo sustancial es lo fingido, la impostura, la ligereza, la pose libresca, y estas condiciones están inducidas por la saturación de lo literario. Sin duda alguna, el propósito de Lope puede rozar la especulación irónica —sin la conciencia cervantina— en virtud de la metaficción paródica de la erudición, de los géneros narrativos, de los procedimientos editoriales, de la venerable sumisión a citas y fuentes, de la literatura que se deshace en un híbrido donde poesía, prosa y teatro dejan paso a un inventario de actitudes, informaciones y sujetos bajo el principio de la decantación enciclopédica y miscelánea de un centón o poliantea; para la desrealización elige el molde tradicional que mejor se presta a la indefinición (sin que se decante ningún género y, sin embargo, conteniéndolos a todos): la hibridez de la comedia celestinesca fundada por la *Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Éste es el verdadero homenaje de Lope a *La Celestina,* más allá de la supervivencia que la señera alcahueta de Rojas cobre en nuestra Gerarda. Bien sabía la astuta tercera que todo cuanto existe descansa en la escritura y que sólo se legitima lo que la letra apoya, al cifrar el conocimiento en los refranes y las artes de la elocuencia persuasiva en la «universidad de la costumbre», suma y reducción de las escrituras del *libro de la naturaleza*[56]:

[56] Desde la Edad Media, se interpretaba que Dios se había revelado en dos libros: las escrituras y la naturaleza. Ésta se ofrecía como segunda vía de revelación y comparecía bajo la identidad de una teofanía o misterio toda vez que remitía a una divinidad cifrada bajo sus signos. El itinerario de sus variadas interpretaciones (desde el «Libro de la plaza pública» de Nicolás de Cusa hasta el cuaderno escrito en lenguaje matemático de Galileo, pasando por Campanella, Descartes o Francis Bacon) evidencia una progresiva desacralización de la escritura, porque el texto que nos ofrece la naturaleza es, con el devenir de los tiempos, no ya una sustancia que define una ontología, sino una forma de conocimiento o un instrumento que sustenta una actividad epistemológica: ver, entre otros, García Pelayo, 1991, pp. 1570 y ss., y Rico, 1986, p. 97, y la bibliografía allí citada en n. 81.

DON BELA Madre, ¿dónde aprendiste tantos refranes?

GERARDA Hijo, éstos son todos los libros del mundo en quintaesencia; compúsolos el uso y confirmolos la experiencia.

Bibliografía

Alazraki, L., «El universo como sueño o libro de Dios», *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 65-73.

Alciato, A., *Emblemas*, ed. S. Sebastián, pr. A. Egido, Madrid, Akal, 1985.

Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981.

Avalle Arce, J. B., «Lope entre dos mundos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp. 308-17.

Ayllón, C., «Sobre Cervantes y Lope: la *novella*», *Romanische Forschungen*, 75, 1963, pp. 273-88.

Borges, J. L., «Una vindicación de la cábala», *Obras completas (1923-1936)*, ed. P. Gimferrer y E. Rodríguez Monegal, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992a, vol. 1, pp. 237-40.

Borges, J. L., «Del culto de los libros», *Obras completas (1941-1960)*, ed. P. Gimferrer y E. Rodríguez Monegal, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992b, vol. 2, pp. 306-309.

Brito Díaz, C., «Garcilaso y el mundo escrito: la *Égloga*, III», *Revista de Filología* (La Laguna), 10, 1991, pp. 21-29.

Brito Díaz, C., «*Odore enecat suo:* Lope de Vega y los emblemas», en S. López Poza, (ed.), *Literatura emblemática hispánica*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1994, pp. 355-77.

Brito Díaz, C., *Lope y el mundo escrito. Variantes estéticas y epistemológicas del libro como símbolo en las poesías y prosas de Lope de Vega*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 1996, (tesis doctoral inédita).

Brito Díaz, C., *El «Libro del mundo» en la poesía de los Siglos de Oro en Canarias*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2000.

Carreño, A., «Lope de Vega: del canon crítico al poético», *Ínsula*, 520, 1990, pp. 1-2 y 31.

Carreño, A., «"De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé": la biografía lírica de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 25-44.

Castells Molina, I., *Cervantes y la novela española contemporánea*, Tenerife, Universidad de la Laguna, 1998, (tesis doctoral inédita).

Castro, A. y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1968.

Cull, J. T., y A. Bernat Vistarini, *Enciclopedia de emblemas ilustrados españoles*, Madrid, Akal, 1999.

Curtius, E. R., «El libro como símbolo», *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Madrid, FCE, 1984, vol. 1, pp. 423-89.

Díaz Migoyo, G., «Escrilectura amorosa de la novela (las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega)», *Quimera*, 7-8, 22-23, 1982, pp. 54-56.

Egido, A., «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 198-215.

Egido, A., «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 121-49.

Egido, A., «De *La lengua* de Erasmo al estilo de Gracián», *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Universidad, 1996a, pp. 17-47.

Egido, A., «Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer», *Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996b, pp. 193-207.
Entrambasaguas, J. de, «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de Literatura,* 38, 75-76, 1970, pp. 5-117.
Foa, S. M., «Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 28, 1979, pp. 118-29.
García Arranz, J. J., *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
García Pelayo, M., «Las culturas del libro», *Obras completas,* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, vol. 2, pp. 1553-83.
Góngora, L. de, *Sonetos completos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1989.
Guénon, R., «El simbolismo del tejido», *El simbolismo de la Cruz,* Barcelona, Obelisco Ediciones, 1987, pp. 104-11.
Hernández Valcárcel, Mª. del C., «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia,* 37, 4, 1978, pp. 263-81.
Lázaro Carreter, F., *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra,* Salamanca, Anaya, 1966.
Loureiro, Á. G., «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal,* 6, 1985, pp. 123-36.
Monge, F., «*La Dorotea* de Lope de Vega», *Vox Romanica,* 16, 1957, pp. 60-145.
Morby, E. S., «Levinius Lemnius and Leo Suabius in *La Dorotea*», *Hispanic Review,* 20, 2, 1952, pp. 108-22.
Pedraza Jiménez, F. B., «"Que ya no he menester a la fortuna" (Notas sobre los últimos poemarios de Lope)», *Ínsula,* 520, 1990, pp. 21-22.
Rabell, C. R., *Lope de Vega: El arte nuevo de hacer «novelas»,* Londres, Tamesis Books, 1992.
Rico, F., *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española,* Madrid, Alianza Universidad, 1986.
Rozas, J. M., «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990a, pp. 169-96.
Rozas, J. M., «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990b, pp. 133-68.
Sánchez Robayna, A., «El sueño de los sueños», *Syntaxis,* 19, 1989, pp. 15-18.
Sánchez Robayna, A., «Góngora y el texto del mundo», *Silva gongorina,* Madrid, Cátedra, 1993, pp. 43-56.
Scherer, J., «Le monde existe pour aboutir à un livre», *Le «Livre» de Mallarmé,* Paris, Gallimard, 1978, pp. 21-24.
Scordilis Brownlee, M., *The Poetics of Literary Theory: Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their Cervantine Context,* Maryland, Studia Humanitatis, 1981.
Sobejano, G., «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach,* Oviedo, Universidad, 1978, vol. 2, pp. 469-94.

Sosnowski, S., *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo,* Buenos Aires, Pardés Ediciones, 1986.
Trueblood, A. S., «Espacio, tiempo y género en *La Dorotea*», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 11, 2, 1957, pp. 189-93.
Trueblood, A. S., «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review,* 26, 2, 1958, pp. 135-41.
Trueblood, A. S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The making of «La Dorotea»,* Cambridge, Harvard University Press, 1974.
Trueblood, A. S., «La lírica de *La Dorotea* a nueva luz», *Ínsula,* 520, 1990, pp. 20-21.
Vega, L. de, *El Huerto deshecho,* ed. E. Asensio, Madrid, 1963.
Vega, L. de, *La Dorotea,* ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1987.
Vega, L. de, *La Dorotea,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.
Vega, L. de, *Novelas a Marcia Leonarda,* ed. F. Rico, Madrid, Alianza, 1968.
Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Vega, L. de, *Rimas humanas y otros versos,* ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
Vossler, K., *Lope de Vega y su tiempo,* trad. R. Gómez de la Serna, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
Vosters, S. A., «Lope de Vega y Titelmans. Cómo el Fénix se representaba el universo», *Revista de Literatura,* 21, 1962a, pp. 5-33.
Vosters, S. A., «Dos adiciones a mi artículo "Lope de Vega y Titelmans"», *Revista de Literatura,* 22, 1962b, p. 90.
Vosters, S. A., «Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos», *Iberorromania,* 2, 1975, pp. 69-103.