

El erotismo en *La vega del Parnaso*

EDITH MARTA VILLARINO

Universidad Nacional de Mar del Plata

El amor, que en las comedias del Siglo de Oro suele ser el móvil de la acción y el origen de la complicación en la trama, fue el eje en torno del cual giró la vida de Lope de Vega, quien luego de pasar por experiencias de innumerables matices lo transformó en el motor de la voz escritural de sus poemas, piezas dramáticas y cartas personales. Joan Oleza (1990: 207), cuando define la comedia urbana del primer período de producción lopesca, tiene en cuenta su carácter vital y festivo, por lo que dice de ellas que son «el reino de la máscara»; afirma en ese artículo que esas obras de juventud son también –y quizás por ello– el espacio donde tienen lugar «los amores secretos» y las «inconfesables nocturnidades». Felipe Pedraza (2003: 8), por su parte, destaca que no sólo la comedia del período Lope-preLope¹ «está transido de erotismo, de todas las gamas del erotismo, pero especialmente de un amor que da sentido a la vida, que la ennoblece», sino todo el teatro del Fénix, con lo que resulta muy productiva la búsqueda de esas marcas en el tramo final de la larga vida del poeta.

1. Sigo en primer lugar, la denominación de los períodos de producción de Lope de Vega propuesta por Frida Weber de Kurlat, en tanto que luego, en relación con el corpus que analizo, la acuñada por Juan Manuel Rozas en su artículo «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*» (Rozas, 1990: 383), a partir de los dos momentos delimitados por la crítica argentina. Años después, María Grazia Profeti (1997) aporta los datos concluyentes para llamar «Lope-PostLope» al tercer período de producción; Joan Oleza (2004), por su parte matiza las fechas formuladas por Profeti y acota el lapso a los años comprendidos entre 1627 y 1635, cuando disminuye el ritmo de producción de obras dramáticas.

Este trabajo, parte de un proyecto de investigación sobre La Vega del Parnaso², se propone abordar algunos aspectos del erotismo en tres comedias incluidas³ en ese curioso volumen misceláneo editado poco después de la muerte del poeta por su hija Feliciano. El lapso comprendido entre 1622 y 1635 marca una inflexión en la vida de Lope: la pérdida de dos hijos, el ingreso al orden sacerdotal que no le impide amar apasionadamente a la joven Marta de Nevares, la ceguera, locura y posterior muerte de su Amarilis y el rapto de la hija menor. Poco quedaba del Belardo que se renovaba a sí mismo, salvo la enfermedad y la muerte. Joan Oleza (2004) y Juan Manuel Rozas (1982) en sendos estudios sobre Lope de Vega coinciden al observar que tanto su escritura como su vida son inseparables, por tanto, no sería una insensatez pensar que los avatares de los sucesivos –y tantas veces simultáneos– amores emergen ficcionalizados en la obra dramática así como en la poética y que esas vivencias, sin duda fueron una fuente inagotable de inspiración.

El *corpus* que he acotado está compuesto por la comedia urbana *El desprecio agradecido* y dos comedias palatinas⁴, *El guante de doña Blanca* y *La mayor virtud de un rey*⁵. He seguido el criterio cronológico y no el de la edición *princeps* para ordenar los textos, porque creo ver en la construcción de las escenas eróticas una variación que confirmaría la hipótesis de que la obra de Lope de Vega da cuenta de un proceso de experimentación que atraviesa todo su corpus dramático y es percibido como un modelo en evolución.

María Grazia Profeti en su estudio sobre «La escena erótica de los Siglos áureos» cuando propone una clasificación de la literatura relacionada con el cuerpo y su disfrute, distingue una gama de realizaciones que va desde la literatura amatoria hasta la obsceno-satírica. Este abanico de posibilidades permite abordar con mayor propiedad las escenas que pasamos a analizar; la innovación más notable, está en situar la mirada de los personajes desde diferentes perspectivas: la palabra del noble va cargada de un fuerte erotismo atenuado por ser parte del pasado, acciones no representadas ante el público; la voz del criado, tanto cuando refiere los amores de los caballeros o los propios, utiliza imágenes burlescas del mundo carnalizado, que no dejan espacio al erotismo sutil y refinado, sino a la sexualidad más descarnada.

2. Utilizo la edición *princeps* que obra en la BNE y la edición facsímil de Felipe Pedraza.

3. Cabe recordar que las comedias de *La Vega del Parnaso* están datadas por Morley y Bruerton –con las aportaciones de Rennert y Castro–, entre 1622 y 1635; en este trabajo sigo la cronología propuesta por los autores citados.

4. Prefiero utilizar esta clasificación de los subgéneros de la comedia aunque recientemente Joan Oleza (2004: 266 y 270), al estudiar las obras del último período de producción de Lope de Vega, sitúa *La mayor virtud de un rey* y *El guante de doña Blanca* dentro de un grupo «dramas históricos por el ambiente o por la circunstancia» cuyos conflictos son de índole privada y afectan a hechos particulares entre los que se destaca la honra.

5. Según S. Griswold Morley y Courtney Bruerton (1968), podrían datar: hacia 1633 la primera, entre 1627-1635 (probablemente 1630-1635) la segunda y la última comedia entre 1625 y 1635. Hugo Rennert y Américo Castro (1968), plantean la posibilidad de que, por las referencias autobiográficas que analizaran Joseph Silverman y Silverman con Fr. Alfonso Andrés en dos estudios de 1963, sea posterior al rapto de Antonia Clara en 1635. Marco Presotto se ocupa en tres ocasiones de esta comedia (Presotto, 1999, 2000a y 2000b). Si bien centra su interés en el estudio ecdótico del manuscrito de la primera jornada conservado en la colección Zubáburu, el investigador italiano circunscribe la fecha de composición a 1634-1635, dado que el texto consultado no incluye datación.

DA⁶ comienza con la salida a escena del galán y el gracioso. Don Bernardo, tratando de huir del castigo de la justicia, deja por muerto a otro galán con quien se ha batido en un duelo y acompañado por el gracioso, busca refugio en una residencia desconocida. Los parlamentos de don Bernardo, texto informado, dan cuenta de un «jardín» en una «casa principal»; ambos hombres ingresan a un nuevo espacio dramático que corresponde a la esfera privada y, a partir de la mención de unos pocos elementos (puertas secretas, flores y rincones ocultos), se abre una dimensión simbólica donde público y lector entrenados saben que tendrán lugar escenas de amor y seducción. Los fugitivos continúan invadiendo la intimidad de la casa y se esconden tras de un tafetán que cubre la puerta de la sala donde dos damas, las hermanas Lisarda y Florela, se preparan para el descanso.

Como espectadores en un corral de comedias –o sorprendidos *voyeurs*– asisten a un espectáculo inesperado: las damas se despojan de adornos y de ropas mientras hablan del paseo que han dado por el Prado y opinan acerca de la culta y «brava prosa de galanes» con quienes han departido. Deslumbrados por lo inusual de la escena quedan absortos en su contemplación hasta que cae un broquel y el ruido sobresalta a las damas, las que tras un primer momento de temor escuchan el relato de los sucesos precedentes; don Bernardo y Sancho pasan la noche encerrados en un aposento de la habitación de Lisarda, pues las damas aceptan compadecidas las razones del caballero y deciden protegerlos. Mientras aguardan la hora de ser liberados, don Bernardo recrea con deleite la escena ausente para el público: «¡Qué airoso talle! ¡Qué cuerpo! / Cuando se quitó la ropa, / quedó como un ángel bello / en la almilla»; asimismo, reprocha a Sancho su torpeza en el manejo de las armas, pues por eso no llegó a ver la completa desnudez de Lisarda: «Al fin me quejo / de ti, por cuyo broquel / no pasó de almilla adentro; / que si no es por el ruido, / ya despejaba el manteo / y se quedaba de ninfa». Ese encuentro furtivo de las damas y el galán genera la intriga principal: las dos hermanas se enamoran del mismo hombre; Florela que no aún está prometida da muestras de apasionamiento ante las «gallardas prendas» de don Bernardo y celosa asegura a Lisarda que ella logrará su amor: «Bien dices, noche seré / porque todas le verás / conmigo». Tanto la belleza del cuerpo desnudo como la prestancia viril, primeros rasgos de la juventud que perciben los ojos, despiertan el deseo de gozar de la primavera; fieles a los principios neoplatónicos, las obras dramáticas de Lope de Vega muestran que el amor nace a partir de la mirada.

La otra escena tiene lugar a fines del segundo acto; un preámbulo jocoso donde Sancho alude a la caza de amor, en ella unas perdices y un perro perdiguero son metáfora degradante de damas y caballero, sostiene el discurso amoroso de los protagonistas. La visión humorística contrasta con la de Lisarda, que aunque desarrolla un breve relato sobre el mismo tema, lo hace sobre la matriz de la poesía cortés y en ese discurso el tópico recupera la imagen tradicional del halcón que busca su presa entre las palomas. Los amantes, Lisarda y Bernardo, deben separarse para no despertar sospechas entre quienes los acechan por motivos diferentes (padre, hermana y otro galán) pero antes desean estrecharse en un abrazo; los criados, cómplices de ese amor facilitan la concre-

6. A partir de este momento, citaré así las obras: DA (*El desprecio agradecido*), *El guante de doña Blanca* (GDB) y *La mayor virtud de un rey* (MVR).

ción de la escena erótica. El uso del espacio y el juego de las miradas da origen a una situación dramática compleja: los graciosos sostienen una antepuerta de seda y la pareja de enamorados queda oculta por el paño, en tanto que Florela y Octavio, en el plano más cercano a los espectadores, rabian de celos. Como dice Maria Grazia Profeti (1992: 73), la escena erótica más auténtica es la que no existe: nadie ve qué sucede luego del diálogo entre Lisarda y don Bernardo; si por una parte, los criados propician el contacto físico, por otra actúan ante el público –y la posible censura– como guardianes del decoro, pues escamotean aquello que no debe ser expuesto.

Tal como lo notara la investigadora italiana, se ha privilegiado el decir por el ver y las emociones violentas se encauzan en expresiones hiperbólicas, llenas de imágenes y metáforas. La mirada de don Bernardo oculto por el tafetán, a pesar de la falta de decoro inicial es la misma que puede ver nuevamente y permitir la acción tras la antepuerta, pues los hechos conducen a la boda exigida por el honor estamental y la correspondencia amorosa. El amante desdénado desde el momento en que se ven Lisarda y don Bernardo, ocupa el mismo lugar del público, sólo puede dar rienda suelta a la imaginación.

GDB está articulada sobre tres tópicos que circulan por diferentes textos de la serie literaria española: escena con leones, una justa poética y escena de amor en el jardín; ellos remiten a un imaginario simbólico cuyo sentido adquiere un espesor y una complejidad cada vez mayores a medida que se desarrolla la trama. Los tópicos citados se despliegan en una secuencia que se inicia cuando doña Blanca recibe una carta de don Juan; ese papel cuyo mensaje nunca se lee ante el público y pertenece a la esfera del silencio en la escena, se convierte de inmediato en el motor de la acción.

Esa misiva de amor, origina una cadena de acciones: a) Brito, el gracioso, para entregar el mensaje a doña Blanca, debe entrar a los aposentos de las damas; b) doña Blanca, para evitar que la segunda dama, Leonor, conozca sus sentimientos hacia el galán, esconde el papel en un guante y lo deja caer en la jaula de los leones que ha tributado el rey de Marruecos; c) don Juan y Nuño, los dos pretendientes de doña Blanca, deciden batirse para tener el privilegio de rescatar y defender el guante de su dama y d) el rey don Dionís de Portugal, en su rol de tercer galán e impulsado por los celos, articula dos estrategias: organiza una justa literaria para lisonjear a la dama castellana e intenta descubrir la identidad del corresponsal de doña Blanca. El guante, desde el título de la comedia, adquiere una dimensión simbólica, pues no es sólo un signo estamental, como uno de los accesorios destacados de los trajes que usaba la nobleza⁷, sino también –literalmente, en este caso– la prenda que está en contacto íntimo con la piel de la mano que por decoro, no podía ofrecerse desnuda a una persona de otro sexo.

La justa literaria en la que participan los personajes masculinos tiene como mandato la presentación de un soneto cuyo tema debe estar relacionado con el guante de doña Blanca, quien actúa como décima musa y decide quién es el vencedor. Los tres galanes desarrollan el tópico cada uno desde su enciclopedia y sus intereses en relación con la dama, pero es el Rey el único que, recurriendo a la mitología, construye un requiebro a

7. Los guantes, realizados en diversos materiales ricamente perfumados y aderezados, solían ofrecerse como obsequio de gran lujo y eran muy apreciados; las damas y los caballeros más acomodados daban cuenta de su riqueza exhibiendo esos hermosos accesorios adecuados a las diferentes indumentarias.

la belleza de doña Blanca y destaca el poder que esa mano ejerce sobre los caballeros. El guante, metonimia del cuerpo femenino, expone de un modo inequívoco la atracción que empuja a don Dionís hacia la dama castellana. Una fuerte carga de erotismo contenido se solapa entre el lenguaje figurado de los sonetos y la formalidad de la justa, hasta reprimirse por completo para permitir el despliegue del tercer tópico.

El dramaturgo, desde antes de la justa, prepara al público para asistir a una escena de gran efecto dramático, en la que tendrá que utilizar todas sus competencias como espectador entrenado. Doña Blanca mantiene un encuentro furtivo con don Juan, a quien cita en el jardín secreto del palacio; el rey, oculto en otro espacio presencia la escena y tras oír la conversación de los amantes, decide frustrar la tramoya urdida por la dama solicitando la compañía de don Juan para que sea testigo del encuentro que mantendrá con una mujer cuya identidad oculta. El jardín, el espacio simbólico de la seducción y del amor correspondido en la tradición literaria, es en esta obra el lugar donde el Rey manifiesta sus celos y su ira como un hombre que no revistiera su investidura, al tiempo que doña Blanca, desde su doble condición de mujer y de vasalla percibe que tanto su honra como su felicidad junto a don Juan son frágiles al estar a merced del poderoso.

El encuentro en el jardín, la escena más compleja y mejor lograda de esta comedia, está articulada en diferentes planos escénico-espaciales, desde uno de los cuales don Juan y Brito ven a don Dionís que traspone la puerta y entra al jardín donde espera D^a Blanca, ansiosa por encontrarse con su galán. Tanto el protagonista como el público desconocen lo que sucede luego, por eso mismo, Lope comienza el acto tercero con una analepsis que permite reponer la acción hasta el momento en que el Rey es recibido por Julia. El espacio del amor se transforma en un lugar donde todos los enamorados sufren el efecto de los celos, el temor y las frustraciones. El dramaturgo, al escamotear la acción tras la puerta cerrada, permite que la imaginación del respetable construya su propia escena erótica, pero al mismo tiempo, incorpora una nueva forma de escritura dramática en la que convergen el tratamiento de la simultaneidad temporal, del tópico del amor cortés y la reflexión sobre la realidad y la apariencia⁸.

Aurora Egido en su interesante análisis sobre la escritura del Fénix afirma que «la voz del Lope poeta que se muestra a sí mismo ante sus lectores en el momento de la creación no deja nunca de oírse» (Egido, 2003: 68). *LMVR* da cuenta de una fuerte autorreferencialidad⁹ que alude al poeta a quien «ya / le jubilan las canas», lamenta su poca

8. La escritura del Fénix, a pesar de la aparente claridad que recibió los dardos satíricos de Góngora, en esta escena da muestras de un espesor poco frecuente; resuelve problemas formales y genéricos cuando retoma la acción en otro espacio y cuando al plantear el conflicto no recurre a un personaje para narrar los hechos, sino que ellos se conocen a través de la acción; a la complejidad de la trama argumental se agrega la reescritura de un tópico literario, reconstruido desde el desencanto de la mirada barroca, de modo que el texto dramático ofrece diferentes capas de sentido descodificable según las normas de un discurso canónico, mientras que a la vez, el canon tradicional se subvierte. Quizás el desencanto propio de la época o la circunstancia vital del dramaturgo constituyan el fundamento necesario para mostrar, en la incertidumbre de los personajes, la dualidad que caracteriza la actitud ante la vida de quienes habían sido alcanzados por el profundo cambio epistemológico de ese período.

9. En esta comedia, la autorreferencialidad consiste en dispersar en la trama algunos rasgos biográficos, los suficientes para dar espesor y dramatismo al personaje de Don Sancho e incluir al final de la jornada tercera la autoalusión al poeta anciano.

suerte en la Corte y traza el personaje de Don Sancho de Mendoza, el padre guardián del honor, sobre la experiencia del dolor ocasionado por la imprudencia de las hijas, el raptó y fuga con el galán y la imposibilidad de defender su nombre cuando el poder, tan próximo al raptor, impide la acción de la justicia¹⁰.

La pasión amorosa transita todo el texto de esta comedia palatina, a partir de la aparición de don Juan en el refugio de los Mendoza mientras caza con un azor. El amor-pasión nace súbitamente, ciega a quienes lo prueban y sus consecuencias: melancolía, olvido del decoro, ruptura de las normas y abandono de la propia vida, determinan a la pareja protagónica. Sin embargo, las escenas eróticas como el primer encuentro o las citas nocturnas en el jardín que propicia Juana, no tienen lugar en escena y el espectador sabe qué ha ocurrido sólo al oír el relato gozoso de los enamorados.

Sol y don Juan coinciden por casualidad junto al río, cuando la joven, creyéndose sola y a salvo de miradas extrañas, moja sus cabellos y el agua refleja su figura; hasta allí llega el galán portugués, que deslumbrado por la belleza desconocida le pide agua para apagar su sed. El público conoce este episodio a través de las palabras de don Juan, quien en secreto confiesa al príncipe su amor por una dama castellana. Esta narración recrea el súbito deseo, que en un impulso, lo obliga, olvidado del decoro y la prudencia, pedir a Sol beber de su mano; asimismo, refiere que la joven resuelve su propia conmoción con una gracia inusual; ella parece consentir y le ofrece agua con la mano, pero en el momento en que don Juan va a tocarla con la boca, se la arroja al rostro «bebed (diciendo) y guardad / para otra vez la que sobra» y un momento después le lanza su pañuelo: «si estáis lavado, enjugaos». El gesto lúdico, no exento de coquetería, esconde los sentimientos encontrados de la joven a la vez que abre un espacio simbólico donde se refleja la pasión que enciende a los dos. Esta escena en la que actúan los personajes protagónicos lleva una fuerte carga de erotismo, no sólo por los hechos que se evocan sino también porque el cuerpo visto en un paisaje bucólico, duplicado por el reflejo del agua, el calor del sol, la piel desnuda, la súbita sed –metafórica o real–, la elección de otra lengua (don Juan habla portugués) y el recuerdo de las flores exaltan la percepción sensorial. Los demás encuentros de los enamorados están contruidos sobre distintas técnicas dramáticas frecuentes en esta etapa de producción del Fénix, sin que el erotismo exceda la mención de la belleza o las promesas amorosas.

Esta obra, sin embargo, sorprende por el tratamiento que Mendo, el gracioso, y la atrevida y un poco desvergonzada Juana, criada de Sol y Leonor, hacen de los amores de los jóvenes; al mismo tiempo exponen con una crudeza inusitada cuando aluden a la pasión y a la sexualidad, los pesares que sufren los padres de hijas casaderas. Don Sancho de Mendoza, abrumado por su situación lejos de Castilla, ejerce la función de guardián del honor de sus hijas dándoles órdenes precisas acerca de no llamar la atención de los desconocidos, motivo por el cual deben vestir trajes de labradoras; el padre detecta con ojo avizor la proximidad de don Juan y recomienda a Mendo que vigile las inmediaciones armado de un arcabuz, de ese modo los pretendientes osados que se acerquen a la

10. La trama de *LMVR* plantea muchos puntos de semejanza con la fuga de Antonia Clara, la hija menor del poeta, con un joven desconocido; este episodio desató una serie de especulaciones acerca de la identidad del galán a quien se ha relacionado con el círculo del Conde-Duque de Olivares.

casa se alejarán amedrentados por la amenaza de las armas. Mendo, aunque obediente no deja de tener dudas acerca de la eficacia de la estrategia; reflexionando sobre la dificultad de la tarea, llega a la conclusión de que es inútil todo lo que haga pues guardar doncellas es lo mismo que guardar viñas o habares¹¹.

La pareja protagonista tiene su espejo en la de Juana y Mendo, aunque el reflejo está parodiado –más que distorsionado– para plasmar de un modo directo la pasión amorosa y sus consecuencias. Juana, discurre sobre la vida de las mujeres y dice:

Como fruta suelen ser
Las mujeres encerradas,
Que de puro estar guardadas,
Nos venimos a perder.
Bueno es guardarnos, mirando
Por el honor, mas yo sé,
Que no es malo, que nos dé
El aire de cuando en cuando.

El soliloquio se convierte en diálogo con el paje que le ha dado «un pellizco al pensamiento»; ambos inician la *contrafacta* hablando de sus propios amores aunque les preocupan las desdichas de sus amos. Mendo, desde su mirada irreverente, traduce los temores de don Sancho y así expone una serie de principios sobre el juego amoroso:

Tener hijas, o sean feas
O hermosas, es triste suerte,
Feas, no las quiere nadie,
Hermosas, todos las quieren,
guardarlas es imposible,
Que son hombres y mujeres,
Ellas queso, ellos ratones,
unas callan y otras muerden.

A lo que responde Juana: «También los suelen coger», pero Mendo, haciendo uso de una brutalidad inusual en el teatro de Lope de Vega, introduce el tema de la deshonra¹² y la frecuente impunidad de los galanes:

Yo veo, que muchas veces
Queda el queso ratonado,
Y ellos huyen y se meten
En sus agujeros libres.

11. Si las viñas parecen remitir a «la fruta del cercado ajeno» garcilasiana, los habares, a la acepción popular que asocia las habas con la sexualidad (Alzieu, Jammes y Lissorgues, 1983: 156-158). El campo semántico del erotismo se expande desde el deseo por lo prohibido hasta el universo de la cultura popular.

12. Si abonamos la hipótesis de que esta obra tiene pasajes autobiográficos, las palabras de Don Sancho de Mendoza, como decíamos antes, hablan del dolor del padre decepcionado por la inconducta de las hijas pero también de la impotencia del hombre que no puede reclamar por su honor mancillado cuando el ofensor está demasiado próximo al poder: «¿Esto es hijas? Mas valiera / que nunca hubieran nacido, / mas yo sé lo que he de hacer / donde es tan cierto el peligro, que contra el poder no hay fuerza / ni contra el agravio, olvido».

La Primera Jornada finaliza con una escena de alto contenido erótico, no por los hechos, sino por el planteo de la situación; en ella los criados tienen la palabra.

- MEN. Juana.
 JUA. ¿Qué quieres?
 MEN. Que adviertas el recato de señor
 Y el poco de las doncellas:
 Trocaban ojos don Juan
 Y Sol, qué cosa tan ciega
 es este diablo amor.
 [...]
 MEN. Toda la culpa está en ellas.
 JUA. Son castañas en el fuego,
 Que si las ponen enteras
 Luego saltan a los ojos.
 MEN. Pues para que se estén quedas
 Ya tú sabes el remedio.

Sólo el «diablo amor» podría permitir la obscena asociación de las mujeres y las castañas que estallan al calor de la lumbre cuando están enteras. Ese amor no es el tantas veces aludido por el arraigado discurso poético de la tradición cortés, ni el plasmado en versos de retórica cultista; tampoco el fundado en la teoría neoplatónica ni el legitimado por el matrimonio, sino el pasional e incontrolable que consume el decoro, la prudencia y la razón. El sociolecto de los criados da cabida a las expresiones más terrenales para tratar el tema que sobresale en toda la obra dramática de Lope de Vega, aun en las crónicas de hechos históricos, en las comedias mitológicas o en las genealógicas, dado que siempre, aunque tenga prioridad el aspecto que define el subgénero, ese hilo de la trama se entreteje con el amoroso-ficcional. Nada más lejos del sociolecto con que damas y galanes verbalizan su interioridad, sin embargo, la definición de Mendo «qué cosa tan ciega / es este diablo amor», en un nivel profundo poco difiere de aquella de los sonetos de *El perro del hortelano* o de *La dama boba*.

Lope de Vega, que amó sin reparos, aun cuando le estaba vedado, en su poema emblemático sobre el amor, supo plasmar esa relación paradójica que une el alma y la carne. El poeta anciano que trataba de retoñar en nuevas comedias por medio de un discurso dramático renovado, para construir la escena erótica en las tres obras analizadas, conjuga el conocimiento de los textos sobre la concepción del amor que circulaban en la época, pero sobre todo su experiencia amorosa, acumulada por la fuerza de una pasión que no se extinguió sino con su vida. Según sus palabras, «Quien lo probó lo sabe».

Bibliografía

- ALZIEU, P., R. JAMMES, I. LISSORGUES (recopilación de) (1983): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
 BRAVO VILLASANTE, C. (1976): *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL.

- CALVO, F. (2003): *La configuración ideológica de la comedia del Siglo de Oro. Cánones dramáticos y estructuras discursivas de poder*, tesis doctoral inédita, UBA, pp. 116-135.
- (2007): *Los itinerarios del Imperio. La dramatización de la historia en el barroco español*, Bs. As., EUDEBA.
- EGIDO, A. (2003): «Lope al pie de la letra», en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, pp. 51-81.
- CARRASCÓN, G. (1997): «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, XVI, pp. 121-133.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2004): «Introducción» a Lope de Vega: *Las bizarrías de Belisa*, Madrid, Cátedra, pp. 9-77.
- (2003): «Eros móvil: encuentros clandestinos en los carruajes lopescos», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 213-234.
- GONZÁLEZ, A. (1994): «*Las bizarrías de Belisa: texto dramático y texto espectacular*», *El escritor y la escena. II. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (17-20 de marzo de 1993)*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 143-153.
- KIRSCHNER, T. (1997): «Los disfraces de Belisa: incursión en Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega», en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, *La década de oro de la comedia española 1630-1640*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 61-83.
- MCKENDRIK, M. (1974): *Woman and the society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, University Press.
- MORLEY, S. G. y B. COURTNEY (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- OLEZA, J. (1990): «La comedia: el juego de la ficción y del amor», en *Edad de Oro IX. El erotismo y la literatura clásica española*, Madrid, UAM/Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 203-220.
- (2003): «El Lope de los últimos años y la materia palatina» en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón* n° 87-88-89, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 603-620.
- (2004): «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en J.M^a Díez Borque y J. Alcalá Zamora eds., *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, pp. 257-276.
- PEDRAZA, F. (1998a): «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos en Las paces de los reyes», José Berbel *et alii.* (editores), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, pp. 203-221.
- (1998b): «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega», *Criticón*, 74, pp. 109-124.
- (2003): «Lope y la realidad dramática del amor», en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (editores), *Amor y erotismo en el teatro de Lope de Vega*.

- Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 7-9.
- PRESOTTO, M. (1995): «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di ca' Foscari. Revista della Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università di Venecia*, XXXIV, 1-2, pp. 365-383.
- (1999): «*La mayor virtud de un rey*. Note sul processo compositivo de una commedia di Lope», *Cultura neolatina*, Anno LIX, Fasc. 3-4, Modena, Mucchi Editore, pp. 349-371.
- (2000): *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Kassel, Ediciones Reichenberger.
- (2000): «*La mayor virtud de un rey*. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega VI*, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Espanyola, Ed. Milenio, pp.275-321.
- PROFETI, M. G. (1992): «Essere vs apparire nel teatro barocco», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Università degli studi di Verona, Reichenberger, pp. 32- 42.
- (1997): «El último Lope» en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *La década de oro de la comedia española 1630-1640*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 11-39.
- (1999): «Strategie redazionali ed editoriali di Lope de Vega», en Maria Grazia Profeti, *Nell'officina di Lope*, Firenze, Alinea editrice, pp. 11-44.
- RENNERT, H. y CASTRO, A. (1968): *Vida de Lope de Vega*, con notas adicionales de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya.
- ROZAS, J. M. (1990): «Lope de Vega y Felipe IV en el Ciclo de senectute» discurso de apertura del Curso 1982-83. Badajoz-Cáceres. Universidad de Extremadura, 1982, en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 73-131.
- (1990): «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, pp. 355-383.
- SCHENONE, H. (1983): «Pintura» en *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo II, Bs. As., Academia Nacional de Bellas Artes.
- SERRALTA, F. (1996): «El último Lope: *Las bizarrías de Belisa*», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Eds.: *Mira de Amescua en candelero II. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII* (Granada, 27-30 de octubre de 1994), Granada, Universidad de Granada, pp. 469-478.
- VEGA CARPIO, L. de (1637): *La Vega del Parnaso*, Madrid, en la Imprenta del Reyno.
- (1993): *La Vega del Parnaso*. Edición facsímil prologada por Felipe Pedraza, Madrid, Ara Jovis.
- WEBER DE KURLAT, F. (1976): «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época», *Segismundo*, XII, pp. 111-131.