



# EROTISMO, HONOR Y HONRA EN *EL DÓMINE LUCAS* DE LOPE DE VEGA

GRACIELA BALESTRINO / ARGENTINA

(La comedia *El dómene Lucas*) era por aquellos  
tiempos de las bien escuchadas,  
como ahora se dice por las mujeres,  
*de las bien prendidas.*

Lope de Vega

**E**l teatro barroco español es un hecho cultural de extraordinaria visibilidad en todos los estamentos de la sociedad del XVII. La ideología dominante preconiza una estrecha homogeneidad social sustentada en el absolutismo monárquico, en la fe católica y en valores colectivos como la nacionalidad, el honor y la honra. En tal sentido, los individuos logran su plenitud en tanto sus actos acuerdan con el *statu quo* (Castro, 1963). Por lo tanto cabe especificar de qué manera este contexto sociohistórico se inscribe en el drama y la comedia, los dos grandes macrogéneros del teatro barroco peninsular. Mientras el primero –en gran parte centrado en casos de honor y honra– problematiza cuestiones relativas a la identidad colectiva, a la ejemplaridad y el adoctrinamiento del ideario monárquico, la comedia –cuya trama gira casi siempre en torno a conflictos, equívocos y enredos de la relación amorosa– se emplaza en el orden de lo individual dominado por la imaginación, el deseo, la libertad (Oleza, 2001), por lo cual ambos conforman un notable reservorio de imaginarios y representaciones de la sociedad que refractan.

Los personajes de la comedia para lograr su felicidad individual implementan una gran variedad de estrategias –máscaras, cambio de identidad, disfraz– que transgreden la institución familiar y los férreos códigos del honor y de la honra.

Por todo ello la comedia significa “el triunfo del mundo al revés, de la excepción sobre la regla, de la ficción sobre la realidad, del amor sobre el matrimonio, del deseo erótico

sobre el honor, de la fantasía sobre el resignado pragmatismo” (Oleza, 1990).

Así pues, a partir de este enmarque conceptual proponemos una lectura de la comedia *El dómene Lucas*<sup>1</sup> de Lope de Vega centrada en el lema *entre cielos e infernos*, que nos convoca en este V *Encuentro sobre Barroco*.

## UNA DEDICATORIA... Y ALGO MÁS

Lope ofrece su comedia EDL a Juan de Piña, destacado funcionario “y su mejor amigo” en un texto cuyo contenido sobrepasa con creces las convenciones de la clase textual que se reconoce como *dedicatoria*. En efecto, más allá de elogiar brevemente las virtudes de su amigo, el dramaturgo narra con gracia los avatares del proceso de escritura, corrección y publicación de su comedia, a la que por su donaire compara – como en seguida veremos – con una clase especial de mujeres.

Lope escribió EDL durante su estancia en el palacio de Alba de Tormes, bajo la protección del duque (Morley y Bruerton, 1968: 590-591), circunstancia que evoca en el párrafo inicial de la dedicatoria:

Sirviendo al excelentísimo señor don Antonio de Toledo y Beaumont, duque de Alba, en la edad en que pude escribir: *la verde primavera / de mis floridos años*, oí contar alguna parte desta fábula, de cuyos principios había sido testigo; dando por autor de su verdad, si tiene alguna,

a un caballero valenciano por apellido Borja [...]; aficióneme al suceso, porque ya lo estaba al caballero que digo y escribila en el estilo que corría entonces.

Es probable que la intención de las palabras precedentes fuera neutralizar críticas de colegas y censores por su extemporánea decisión de publicar en 1621 su juvenil comedia con otras de mayor notoriedad, al menos veinte años después de haberla escrito como se estilaba entre 1590 y 1595.

Seguidamente añade que al reencontrarse con su obra de mocedad al cabo de tantos años, la halló alterada por los directores de compañías, "pidiendo limosna [...], tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados"; de allí su determinación de *corregirla* lo mejor que pudo y darla a luz junto con otras comedias suyas "de más consideración, no sé si más gusto"<sup>2</sup>.

La especial estima del dramaturgo por EDL además se evidencia en la rememoración de circunstancias de su puesta en escena por el famoso actor y director Melchor de Villalba<sup>3</sup> y de su favorable recepción: "era por aquellos tiempos de las bien escuchadas, como ahora se dice por las mujeres *de las bien prendidas*".

Es llamativo que Lope apele para la autovaloración de su comedia a dicha frase proverbial, que menciona en varias de sus comedias para describir a damitas brisas y elegantes<sup>4</sup>. Pero es necesario especificar que el enunciado "bien prendidas" sobreentendía el calificativo *ardiente o fogosa*, tal como leemos en su novela dialogada *La Dorotea*:

Eres tú la bien prendida  
aunque es mejor que te llamen  
la que cuando mira prende  
y tiene celos del aire. (Destacado nuestro)

El verbo *prender*, entre otros significados, remite al fuego (Barcia, 1945). En consecuencia, la cualidad *bien prendida* que el dramaturgo asigna a EDL dice que en principio es comedia de las *bien compuestas*, sentido que se explicita en la misma dedicatoria, cuando Lope expone las dificultades que entrafía comunicar "las cosas del ingenio" en el teatro, "en que se ha de agradar a tanta diferencia de entendimientos". No obstante ello, estimamos que la frase en cuestión también establece un hilo de complicidad entre el dramaturgo y sus lectores que, sin mayores dificultades debían intuir la tesitura erótica de su juvenil comedia que, junto con otras "del primer Lope" (Oleza, 2001) en años recientes ha sido considerada exclusivamente en trabajos críticos generalizadores, basados en el examen de un amplio cuerpo textual<sup>5</sup>.

Pero EDL merece lecturas más pormenorizadas, que destaquen, entre otras cuestiones, la potenciación de

efectos de sentido que produce la presencia de un erotismo tan explícito, en conjunción con la perspectiva irónica de los ideogramas honor y honra.

## EL RESORTE DEL ENGAÑO

No es sencillo intentar resumir en pocas líneas la rizada trama de EDL. Una forma de salvar el hecho de que esta comedia de enredo entra en la categoría de las muy poco conocidas de Lope, es identificar las funciones de los personajes principales. Floriano, sujeto de la acción dramática, se autorretrata como madrileño advenedizo y huérfano sin fortuna. Licenciado en cánones y leyes por Salamanca, se ha enamorado de Lucrecia, joven de gran linaje que vive en el micromundo de Alba de Tormes. Pese a que Floriano conoce a fondo el latín y se desenvuelve en el mundo letrado, no puede *soltar su lengua* y decirle que la ama. Después de mostrar su gran valentía en la plaza de toros ocultando su identidad decide, a instancias de su amigo Alberto, cambiar su estrategia para atraer la atención de Lucrecia, desplegando el ingenio e imaginación que le ofrece su aplicación "a las letras" (I: 13). De tal modo, disfrazado de estudiante pobre con las ropas que ha robado a su criado *capigorrón*, se transforma en *dómine* y con su fingida identidad logra introducirse hábilmente en la casa de Fulgencio como maestro de su hija Lucrecia, para lograr su deseo ("yo espero gozarte con mucho gusto", I, 17)..

Lucrecia antes de conocer a Floriano le había dado ciertas esperanzas a Fabricio, de las que reniega cuando se enamora de aquel. Su prima Leonarda, que vive en la casa de su tío Fulgencio, bajo su protección, define a su prima Lucrecia con agudeza: mudable, intolerante, enredadora, siempre obtiene lo que quiere.

Fulgencio, padre de Lucrecia - caracterizado como viejo risible- vive en el mundo de los mitos o ficciones orientadoras de los cristianos viejos:

Que yo con esta vejez  
pienso esperar confiado  
de que aquel siglo dorado  
ha de volver otra vez" (I, 1).

Firme creyente de los valores de honor y honra, le ha dado a Rosardo su palabra de casarlo con su sobrina Leonarda que, "abrasada y consumida" por Floriano, lo rechaza. Fulgencio, ante los reclamos del desechado pretendiente, considera que

por todo estoy obligado  
y si la palabra dada

no cumplí en la prenda ajena  
la propia obligo a la pena  
como fianza pagada;  
que en esto tengo poder  
como en propia hacienda mía (I, 15).

Rosardo tiene un instante de duda porque es amigo de Fabricio, pero termina aceptando el cambio de dama por la dote, al convencerse de que es un error ser fiel "cuando en el mundo todo es falsedad" (I, 15). Al enterarse Fulgencio que Fabricio y Rosardo han cruzado sus espadas por Lucrecia, la increpa e insulta con un término que se empleaba frecuentemente para agraviar a los españoles con ascendientes judíos:

¿Qué tienes con Fabricio?  
Dilo, acaba; confiesa, *perra*. (II, 11)

Ante el desorden de conducta de hija y sobrina ordena que tomen un antídoto y se vayan al campo, porque cree que sus alocados comportamientos se deben a que comieron unas setas venenosas. Instalado el conflicto de intereses, las acciones posteriores de Lucrecia, urdidas por Floriano, muestran las infinitas potencialidades del enredo. Burlando a todos, ambos logran concretar su mutuo deseo. Leonarda es la única que se da cuenta del fingimiento constante de su prima pero, como los demás, cae víctima de la traza de Floriano y sus verdades parecen mentiras.

## METATEATRO Y EROTISMO

EDL es un texto profundamente autorreflexivo, metateatral. El metateatro<sup>6</sup> se inicia cuando Floriano aparece primero como torero y después como "*pauper escholasticus*" ocultando su verdadera identidad (personaje dentro del personaje) y creándose además una identidad transocial (Roso Díaz, 1999: 122) plasmada escénicamente en el vestuario, que se convierte en uno de los signos más notorios de pertenencia sociocultural.

El metateatro se hace más notorio cuando Floriano comunica a Lucrecia su intención de ser tracista/dramaturgo y director ("yo te daré invención / con la que burles a todos", I, 17); actor principal, en los momentos que actúa ante Fulgencio; director escénico y a la vez *espectador*, cuando escucha "al paño" a Leonarda rectificando ante su tío y su galán su anterior rechazo a casarse con éste último, con la *letra* que le había proporcionado Lucrecia aviesamente. Al final, cuando todo le resulta favorable, Floriano piensa que él es igual a Ulises, por lo cual deberían darle "su astuto nombre" (III, 11).

La práctica metateatral que despliegan Lucrecia y Floriano para concretar su amor también los transforma en avezados fingidores o farsantes que, además de lograr su propósito, disfrutan involucrando en sus juegos de ficción a Leonarda, Fulgencio, Rosardo y Fabricio.

Como es notorio, al instaurarse un teatro de segundo grado, esto es, un *teatro dentro del teatro*, los espacios de la casa de Fulgencio cobran dimensión escénica, lo que supone que hay personajes devenidos en actores que actúan frente a otros —visibles u ocultos— que ofician de espectadores / oyentes. De este modo, si Leonarda se convierte ante su tío y su galán en actriz involuntaria o nesciente<sup>7</sup>, mientras Floriano la escucha oculto, Lucrecia, impulsada por el amor, se transforma en la eximia actriz que pone en escena una y otra vez la "traza" de Floriano<sup>8</sup>.

El ingenio del Dómine Floriano llega a su ápice en el instante que hace actuar a Fulgencio como él mismo, esto es, como padre autoritario. Efectivamente, cuando el viejo se entera de la pasada relación de Lucrecia con Fabricio, quiere saber si el galán le "ha tocado manos o vestido" (II, 10). Floriano, muerto de celos, es receptor involuntario del áspero diálogo entre padre e hija. Pero sabrá aprovechar la "letra" de Fulgencio en el texto que prepara para componer la escena final de la comedia que ha inventado y dirigido.

La nueva traza consiste en que Fabricio, el último estorbo que le queda para lograr su objeto de deseo, escuche cómo Fulgencio amenaza a su hija diciéndole que toda Alba de Tormes sabrá por su boca que ella lo ha deshonrado:

¡Oh, traidora! ¡No te hallé  
Con el Dómine acostada? (III, 5)

Lo que se concreta en el fragmento antes citado es un *teatro en el teatro sólo de voces*, con el *escenario* vacío y los actores (Fulgencio y Lucrecia) ocultos ante Floriano y Fabricio como público. Pero Fulgencio no se entera que mientras se escucha su voz acusando de traidora a su hija por haberla hallado supuestamente acostada con Floriano, éste le miente a Fabricio diciéndole "que sólo una noche fue", con lo cual el escandalizado galán decide abandonar a Lucrecia definitivamente.

El ejercicio metateatral también se liga intensamente con dosificadas gradaciones de erotismo, como veremos en algunas situaciones. Floriano, en su papel de estudiante indigente y enfermo pide limosna en casa de Fulgencio y, a solas con Lucrecia come un trozo de pan besándolo como si fuese el cuerpo y el alma de su amada. A continuación le pregunta a Lucrecia si tiene "algún dolorcillo/ o alguna secreta falta" (I, 13) y ésta pesca al vuelo la intención del fingido Calixto:

¡Bueno! La pregunta es alta;  
quizá el dómine tocó  
un paso de *Celestina*,  
en que da esta medicina  
a otra Lucrecia cual yo" (I, 13).

Y de inmediato, asumiendo el rol de Melibea en la célebre tragicomedia de Fernando de Rojas, le dice que le duelen las muelas. Floriano antes de retirarse le entrega un papel con la supuesta oración de Santa Polonia. Lucrecia lee la declaración de amor sin haber reconocido a Floriano, pues está convencida de que el Dómine Lucas es un emisario de su enamorado.

En el segundo encuentro se produce un juego crótico puramente verbal: Lucrecia, haciendo una vez más de Melibea, le confiesa que desespera de gozar a Floriano aunque su padre la fuerza a casarse con Rosardo. Floriano trata de comprobar la autenticidad de los sentimientos de Lucrecia, enaltecendo las cualidades de Rosardo y minimizando las posibilidades del advenedizo forastero que, por cierto, es él mismo, pero finalmente debe confesarle su verdadera identidad.

Además de *La Celestina*, el otro intertexto que está presente en el intercambio erótico entre Lucrecia y Floriano es el relato de la violación de Lucrecia por Tarquino, de la antigua Roma<sup>9</sup>, mencionado indirectamente por Alberto cuando dice: "...ésta, para ser casta/llamarse Lucrecia hasta, /casto nombre y mal agüero. (I, 4).

Dicho relato también emerge en el mencionado segundo encuentro entre maestro y discípula, al decir Lucrecia al Dómine que su padre "la fuerza" a casarse con Rosardo, aunque ella resistirá hasta la muerte. Es notorio que Fulgencio hace el rol de Tarquino y Lucrecia actúa como si fuera su casta antecesora. Más adelante se encuentran menciones más explícitas del relato clásico, que aparece fuertemente parodiado. Así, cuando Lucrecia aprende a escribir su nombre, Floriano le dice que ha firmado su castidad, aunque ella replica que "fue la de Roma muy necia" (II, 3).

En la misma escena, al comunicarle Floriano que su pasión se acrecienta, ella le pide que calle, porque su atrevimiento la hace avergonzarse. Acto seguido hace un horrón en el papel donde está escribiendo y Floriano se ofrece a quitarlo con su lengua. A continuación, intenta enseñarle cómo debe tomar la pluma, pero le advierte que por fuerza deberá tocarle la mano y la escena alcanza un clima de sensualidad extrema:

Lucrecia  
Turbarásme si la tocas.  
Floriano

¡A qué gloria me provocas  
Cielo mío soberano! (II, 3)

Como se aprecia en la cita, el intercambio dialógico se resuelve en pura esgrima verbal que, no obstante, le provoca a Floriano un estado de éxtasis, ocasionado por su amada, su Cielo.

En otras ocasiones los amantes superan el erotismo verbal, configurando un erotismo más significativo por ser propiamente teatral (Oleza, 1990, 7). Es decir que los personajes realizan acciones no descritas sino sólo sugeridas en el texto dramático, que seguramente se realizarían en la puesta en escena. Tal es lo que ocurre cuando Floriano le dice a Lucrecia, que quizá lo está abrazando: "sentaos, porque no entre alguno; /que en tiempo más oportuno/ os daré satisfacción" (II, 3).

## DECONSTRUCCIÓN IRÓNICA DEL IDEOLOGEMA HONOR / HONRA

Además de las formalizaciones metateatrales anteriormente descritas, que convergen en la inventiva y el quehacer de Floriano como actor y director escénico de Lucrecia, para lograr su objeto de deseo amoroso, la comedia también subraya la tensión entre el arte y la realidad (Larson, 1989: 2014) mediante una reiterada apelación a la ironía. Al respecto, Nadine Ly (1995: 323) sostiene que la ironía constituye un rasgo determinante de la comedia de Lope de Vega, cuestión que, por nuestra parte, hemos constatado en las que poseen una andadura metateatral muy visible, tal como ocurre en *La dama boba* (Balestrino, 2009) y *La noche de San Juan* (Balestrino, 2008).

En cuanto a EDL, en términos generales, puede decirse que Floriano, transfigurado en dómine Lucas es la máscara del dramaturgo, el *alter ego* de Lope que, en clave de comedia, examina tanto el envés de la compleja trama del trabajo teatral, como el cinismo y vacuidad de la vida social.

En escenas puntuales, la ironía aparece por doquier. No es azaroso que Lope haya montado la construcción irónica del universo dramático de EDL mediante el cruce de *La Celestina* y el relato de la violación de Lucrecia, porque el texto de Fernando de Rojas se erige en el contrapunto irónico del texto antiguo, estableciendo el *locus* de la distanciada mirada del dramaturgo ante estimaciones sociales como la castidad, el honor y la honra<sup>10</sup>, que la comedia pone en entredicho. De aquellas estimaciones solo quedan nombres vacíos o actitudes tragicómicas

que se terminan disolviendo en el ridículo, por ejemplo cuando Fulgencio accede a actuar con su hija porque se sabe derrotado por el imperio de las circunstancias adversas, o en la ocasión que pide a Floriano que sujete fuertemente con sus brazos a Lucrecia para azotarla, ante la inesperada alegría de los amantes.

Otra cuestión notoriamente ironizada es la del casamiento de los galanes por la dote. De tal modo los escrí-pulos de Rosardo concluyen al enterarse que la dote de Lucrecia es mucho más generosa que la de Leonarda y Alberto finalmente accede a casarse con Leonarda, al enterarse por boca de Floriano de los seis mil ducados que aquella posee.

Para Wardropper (1983, 247) la comedia española barroca "es expresión positiva de la necesidad de cambio, de la necesidad de una sociedad más abierta, de la necesidad de entrada de lo femenino en el gobierno masculino de la sociedad" y, por lo dicho hasta aquí, EDL coincide plenamente con la afirmación del ilustre hispanista, por ser *de las comedias bien prendidas*, no sólo por ser *de las bien escuchadas*. Su gozoso erotismo, la deconstrucción de mitos nacionales como los del honor/ honra y la ironía que campea de principio a fin, nos impulsa a situarla inequí-vocamente en el primer término del dualismo cie-los/infiernos que marcó a fuego el arte, la literatura y el teatro del Barroco hispánico.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Todas las citas de la dedicatoria y de la comedia que, de aquí en adelante menciono con la sigla EDL, corresponden a la edición de Juan Eugenio Hartzenbusch (1853). Los números romanos indican acto y los arábigos escenas establecidas por el editor.
- <sup>2</sup> Es conveniente mencionar que, conforme a los modos de producción teatral en el siglo XVII, el dramaturgo o poeta perdía la propiedad intelectual sobre su obra al venderla a los *autores*, es decir, directores de compañía.
- <sup>3</sup> Según Joaquín de Entrambasaguas (1958:48) este actor se transformó en *autor* en 1592 y dos años después Lope escribe para él *El maestro de danzar*, según declara al final del texto autógrafo de dicha comedia.
- <sup>4</sup> Lope recurre a la misma frase —como lo harán posteriormente otros dramaturgos— en *El desprecio agradecido* y en *Las bizarrías de Belisa*. Al respecto es interesante mencionar que aquella actualmente también se utiliza frecuentemente en la Web, en numerosos blogs latinoamericanos.
- <sup>5</sup> Cfr. Jesús Cañas Murillo (1991, 75-95); Juan Oleza (1997, I-XIV); José Roso Díaz, 1999, 117-128); Patrizia Campana (2001, 71-87).
- <sup>6</sup> En forma condensada se puede conceptuar el metateatro como una clase o género que se caracteriza por mostrarse autorreflexivamente mediante diversas estrategias codificadas que exhiben su proceso de escritura y su condición ficcional, así como la referencia al hecho teatral y a su historia. La autorreflexividad condensa una serie de rasgos que parten del examen de la relación realidad/ficción, por lo cual se infiere que el metateatro no es un mero artificio formal sino que tiene una implicancia epistemológica, a tal punto que trasciende el ámbito del teatro y de la literatura, formando

- parte de la metaficción que domina los siglos XVI y XVII y también, de manera notoria, el arte y la literatura contemporáneos. Las formalizaciones más utilizadas por los dramaturgos del XVII son el teatro dentro del teatro, *el teatro sobre el teatro* y *el rol dentro del rol*. Cfr. G. Balestrino, 2006, 2008 y 2009.
- <sup>7</sup> Término que utiliza Hermenegildo (1999, 77-92) cuando desarrolla su teoría acerca del teatro dentro del teatro, que instaura lo que él denomina "la red de miradas" (ibid.: 82).
- <sup>8</sup> Lucrecia se revela como actriz antes de que Floriano le de "letra". La primera vez que su padre le ordena casarse con Rosardo, rechaza con firmeza tal imposición improvisando velozmente una mentira para ganar tiempo.
- <sup>9</sup> Tito Livio recogió en su *Historia de Roma* una de las diversas versiones de la leyenda de Tarquino y Lucrecia. Esta dama romana tenía fama de mujer hermosa y esposa honesta. El hijo del rey Tarquino el Soberbio, impresionado por la belleza de Lucrecia, le pidió hospitalidad y aprovechando la ausencia del esposo, la violó. Al día siguiente Lucrecia llamó a su padre y a su esposo, y después de referirles el ultraje se clavó un puñal en el pecho para no sobrevivir a su deshonor.
- <sup>10</sup> El honor significa virtud, categoría propia de la nobleza de sangre o de título, mientras que honra es "la fama o reputación en que se es tenido". En *Los comendadores de Córdoba*, de Lope se expresa con meridiana claridad la diferencia entre ambos ideogramas: honra es aquella que consiste en otro; / ningún hombre es honrado por sí mismo, / que del otro recibe honra un hombre; / ser virtuoso hombre y tener méritos/ no es ser honrado..., en F. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos (directores), 2002.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALESTRINO, Graciela, (2006), "Las alegres, avisadas y lectoras: el Quijote en El vizcaíno fingido", en A. Parodi et al (ed), *El Quijote en Buenos Aires*. Asociación de Cervantistas e Instituto de Filología Hispánica. Dr. Amado Alonso UBA, 2006, 833-840.
- (2008), "La noche de San Juan de Lope de Vega o la magia del rearro", *Sexto Congreso Internacional "Letras del Siglo de Oro Español"*, Universidad Nacional del Litoral, en prensa.
- (2009), "Que ya no es tiempo de bobos: especularidad y descumascaramiento en *La dama boba*". III Congreso Internacional Celechis de Literatura Española, Latinoamericana y Argentina, Mar del Plata, 7,8 y 9 de abril, publicada en CD.
- BARCIA, Roque, (1945), *Diccionario general etimológico de la lengua española*, edición arreglada y corregida por Eduardo de Echegaray, tomo IV, Buenos Aires, Ediciones Anaconda.
- CAMPANA, Patrizia, (2001), "In medias res. Diálogo e intriga en el primer Lope", *Criticón*, N° 81-82, 71- 87.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, (1991), "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del desierto", *Anuario de Filología Hispánica II*, 117-128.
- CASA, Frank, GARCÍA LORENZO, Luciano, VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, (2002), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 166-167.
- CASTRO, Américo, (1963), *De la edad conflictiva (el drama de la honra en España y en su literatura)*, Madrid, Taurus (2° ed.).
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, (1958), "Los famosos libelos contra unos cómicos de Lope de Vega", *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo III, Madrid, CIC, 48, nota 46.
- HERMENEGILDO, Alfredo, (1999), "Mirar en cadena: artificios de la metacentralidad cervantina", en Catherine P. Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (coord.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, Universidad de Murcia, 77-92.
- LARSON, Catherine, (1989), "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación", *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, 1013-1019.
- LY, Nadine, (1995), "La poética de la 'bobería' en la comedia de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La dama boba*", en Jean Canavaggio (comp.), *La comedia*. Madrid, Casa de Velázquez, 1995, 322-345.
- MORLEY S. Griswold y BRUERTON, Courtney, (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 590-591.
- OLEZA, Juan, (1990), "El juego de la ficción y del amor", *Edad de Oro*, N°X, 203-220.  
<http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/comedia.pdf>.
- (2001), "El primer Lope: un haz de diferencias", *Ínsula* N° 658, 12-14. <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/hazdedife.pdf>.
- ROSO DÍAZ, José, (1999), "El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega". *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 117- 128.
- VEGA CARPIO, Frey Lope Félix, (1853), *El dómime Lucas, Comedias escogidas juntas en colección y ordenadas por Juan Eugenio Hartzenbusch*, tomo Primero, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 41-63.
- WARDROPPER, Bruce, (1983), "La comedia española", en B. Wardropper, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, tomo 3, 5-35.