

LOPE DE VEGA Y LA AMBIGÜEDAD DE LOS SIGNOS:
LA INCERTIDUMBRE DEL SIGNIFICADO EN UNAS VARIACIONES
SOBRE EL TEMA DE LA *ARCADIA*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel)

CITA RECOMENDADA: Antonio Sánchez Jiménez, «Lope de Vega y la ambigüedad de los signos: la incertidumbre del significado en unas variaciones sobre el tema de la *Arcadia*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 549-574.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.187>>

Fecha de recepción: 6 de febrero de 2016

Fecha de aceptación: 22 de febrero de 2016

RESUMEN

Este trabajo estudia cómo Lope exploró la ambigüedad de los signos en la primera obra que dio a la imprenta, la *Arcadia* (1598). Fijándonos en el episodio clave de la prenda de Belisarda, examinamos el papel de la ambigüedad como uno de los temas principales del volumen. Para refrendar esta hipótesis analizamos la estructura de la obra centrándonos en episodios como la fábula de Alasto y Crisalda o la locura de Celio que funcionan como paralelos de la acción central y que aclaran el sentido de la reflexión lopesca sobre la ambigüedad. Además, para arrojar todavía más luz sobre el episodio recurriremos a pasajes similares en otras obras en las que Lope trató el tema de la *Arcadia*: las comedias *La pastoral de Jacinto*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La Arcadia*. Así mostraremos el episodio de la prenda a nueva luz, pero también llamaremos la atención sobre dos aspectos centrales del *modus scribendi* de Lope: la reflexión y la reutilización de materiales previos.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Arcadia*; ambigüedad; *La pastoral de Jacinto*; *Los amores de Albanio e Ismenia*; *La Arcadia*; escritura en constelaciones.

ABSTRACT

This article examines how Lope explored the ambiguity of signs in the first work that he printed, his *Arcadia* (1598). Focusing on the key episode of Belisarda's love token, we analyze the role of ambiguity as one of the central themes in the book, underscoring such episodes as the fable of Alasto and Crisalda or Celio's madness, that work as parallels to the central plot that clarify Lope's reflections on ambiguity. In addition, to shed further light on the episode and theme we will explore similar passages in other works in which Lope treated the theme of the *Arcadia*: the comedias *La pastoral de Jacinto*, *Los amores de Albanio e Ismenia* and *La Arcadia*. Thus, we will show the love token episode in new light, while calling attention to those central aspects of Lope's *modus scribendi*: reflection and adaptation of previous materials.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Arcadia*; ambiguity; *La pastoral de Jacinto*; *Los amores de Albanio e Ismenia*; *La Arcadia*; writing in constellations.

La crítica tradicional nos ha legado una imagen simplificada de Lope de Vega que, apoyada en la que difundía el propio interesado (Sánchez Jiménez 2006a), insiste en aspectos como su genialidad, fecundidad y capacidad para la improvisación. En contrapartida, la imagen así proyectada carece de otras cualidades (reflexión, complejidad, perfección) que la historia literaria ha concedido a las otras grandes figuras del momento: Cervantes, Góngora, Quevedo y Calderón. Tal vez sea este el motivo por el que la crítica no se haya fijado suficientemente en algunos de los rasgos más característicos del estilo de Lope, como son la ironía, el uso irónico de la ambigüedad o incluso el interés por la ambigüedad en general. Ciertamente, algunos estudiosos han reconocido el peso de la ironía en obras como el *Arte nuevo de hacer comedias* (Rothberg 1981:61, Rubiera 2011:192, Sáez 2011), en comedias de la etapa de madurez como *La vengadora de las mujeres* (Walde Moheno 2000) o *La villana de Getafe* (Sánchez Jiménez 2014)¹ y, por supuesto, en obras del ciclo *de senectute* como las *Rimas de Tomé de Burguillos* (Martial 2006) —habría que añadir también *La Dorotea*—. Sin embargo, los críticos no han resaltado el papel de la ironía —y, no digamos, de la ambigüedad— en la totalidad de la carrera del Fénix y en particular en sus creaciones del siglo XVI.

Este trabajo se centra en examinar cómo Lope usó la ambigüedad en la primera obra que dio a la imprenta, la *Arcadia, prosas y versos* (1598).² Fijándonos en el episodio clave de la prenda de Belisarda, estudiaremos el papel de la ambigüedad en el libro, proponiendo que debemos considerarlo uno de los temas principales del volumen. Para sostener esta hipótesis analizaremos la estructura de la obra, centrándonos en episodios como la fábula de Alasto y Crisalda o la locura de Celio, que funcionan como paralelos de la acción central y que aclaran el sentido de la

1. *La vengadora* data de 1613-1620, y más probablemente del último lustro de este lapso (Di Pastena 2016:393-394) y *La villana*, de 1610-1614 (Morley y Bruerton 1968:64 y 402-403). Para la última, Federico Ruiz Morcuende propuso más bien una fecha posterior a 1613 [1930:xxix-xxx], que ha aceptado Francisco Márquez Villanueva al proponer el intervalo 1613-1614 [1988:322]. José María Díez Borque ha confirmado este extremo [1990:54]. Véase un estado de la cuestión sobre esta datación de *La villana de Getafe* en Héctor Brioso Santos [1997:80].

2. A lo largo de este artículo nos referiremos al primer libro de pastores de Lope con su título completo (*Arcadia, prosas y versos*), para evitar confusión con la comedia (*La Arcadia*).

reflexión lopesca sobre la ambigüedad. Además, para arrojar más luz sobre el episodio y el tema recurriremos a pasajes similares en otras obras en las que Lope trató el tema del libro de 1598: las comedias *La pastoral de Jacinto*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La Arcadia*, en las que el Fénix exploró diversos aspectos del problema de modo complementario al de la *Arcadia, prosas y versos*. Con todos estos datos enfatizaremos el peso de nuestro tema y mostraremos el episodio de la prenda a nueva luz, pero también llamaremos la atención sobre dos aspectos centrales del *modus scribendi* de Lope: la reflexión y la reutilización de materiales previos.

LA ARCADIA, PROSAS Y VERSOS (1598)

Al poner de relieve el papel de la ambigüedad en la *Arcadia, prosas y versos* no pretendemos proponer que el problema de la indeterminación sea el principal de la obra, sino más bien que es un tema secundario ligado al central que cobra protagonismo en momentos clave de la trama como la escena de la prenda de Belisarda. En cuanto al tema principal, Lope señala al comienzo del primer capítulo que la trama de los amores de Anfriso y Belisarda responde a una doble intención. En primer lugar, profesa narrar en clave de ficción amores verdaderos de la alta nobleza española (pp. 149, 152-153), como vuelve a intimar en el prólogo a las *Rimas* al señalar que «la *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas» (p. 137). Concretamente, la mención del «famoso Tormes» (p. 153) en el soneto de Anfriso a Lope incluido en los preliminares de la obra revela que las aventuras en cuestión ocurrieron en la casa de Alba, como se ha apresurado a comprobar la crítica, que ha revelado que el Fénix comenzó a escribir esta y otras obras en Alba de Tormes, en su periodo de destierro en esa villa (Osuna 1973:79-118). Por supuesto, Lope poetiza con total libertad unas anécdotas de la vida amorosa del duque don Antonio —las que le llevaron, también a él, al destierro—, mezclando elementos de su propia vida y de la del duque para construir el personaje de Anfriso (Sánchez Jiménez 2012b:80-81). Esto es, de hecho, lo que avisa el Fénix en el «Prólogo» al libro: «si alguno no advirtiese que a vueltas de los [pensamientos] ajenos he llorado los míos, tal en efeto como fui quise honrarme de escribirlos» (p. 149).

Sobre esta ficción biográfica, y en segundo lugar, la *Arcadia, prosas y versos* superpone una enseñanza moral:

Y no penséis que sin ejemplo escribo, que presto conoceréis con qué fuerza la hermosa, cándida y resplandeciente virtud aparta los ánimos generosos del camino deleitoso de aquella antigua letra de Pitágoras, y cómo, después de tantos pensamientos, su ejercicio solo y el de las partes liberales fueron poderoso remedio para llevarle al templo del Desengaño, en cuya peregrinación le muestran notables cosas. (p. 181)

Se trata de un contenido en el que se insiste al comienzo del libro V, el último de la obra:

De aquí adelante en más bien templada lira os promete mi deseo mayores cosas, porque no solamente el deleitar es oficio del que escribe. Y pues la obligación más justa es de enseñar, a cuyo fin se dirige su principio, advertid ahora de qué suerte puede ser posible que amor, a quien no curan hierbas, la virtud le acabe. (p. 584)

Y es también un mensaje que repite en las *Rimas*, en la apología de la *Arcadia, prosas y versos* que incluye el prólogo «A don Juan de Arguijo»: «No es infructuosa, pues enseña en el quinto libro la virtud de Anfriso y el método para huir del amor y del ocio» (p. 137). Como anuncian estos pasajes y como confirma el resto del libro V, la *Arcadia, prosas y versos* denuncia los terribles daños que el amor (el amor apasionado) provoca en quienes lo sufren y propone un camino para librarse de ellos mediante el ejercicio de la virtud alimentada por el estudio de las artes liberales y la poesía.

Estos dos temas centrales (el biográfico y la *reprobatio amoris*) tienen en común la problemática de las apariencias, es decir, la dificultad de distinguir entre realidad y apariencia y la denuncia de esta. Se trata de una cuestión muy extendida en la literatura de la época, pero en la *Arcadia, prosas y versos* adquiere una posición central desde un primer momento, pues al resaltar el hecho de que la obra está en clave Lope llama la atención sobre la existencia de diferentes niveles de interpretación y sobre la existencia de un secreto que revela una lectura más profunda del libro. Las «ocasiones altas» y los «pensamientos de otros» que, indica el autor en el Prólogo (p. 149), subyacen a los suyos, apuntan a esta lectura à clef, por otra parte tópica en la tradición pastoril (Chevalier 1974:45-46; Senabre 1987:86-90). Ade-

más, el Fénix insiste en los temas del secreto y las claves de interpretación a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, estos problemas sostienen la abundante erudición del volumen, que no ha examinado a fondo la mayor parte de la crítica, que ha visto el «revolver Plinios» (p. 600) de los personajes de la *Arcadia, prosas y versos* como mero adorno y ostentación o se ha limitado a señalar sus fuentes (Jameson 1936, Jameson 1937, Morby 1966, Morby 1967, Morby 1968a, Morby 1968b, Osuna 1968, Conde Parrado y García Rodríguez 2002, Andrés 2005, González-Barrera 2007), aunque sin mostrar que constituye un elemento que liga los diferentes episodios con la temática principal. Observamos la presencia de esta erudición en la historia de Celio, personaje que se vuelve loco por un desengaño de amor (pp. 230-262), lo que prelude y refleja la suerte del propio Anfriso, que padece los mismos males más adelante (pp. 527-583). Lope refuerza la relación entre estas tramas con diversos paralelismos, como la intervención de Cardenio, que es el encargado de sujetar a los dos enamorados (pp. 262 y 541-542), aunque el hecho de que en la primera ocasión el intento derive en una ridícula pelea revela que con estas repeticiones el Fénix trataba de mostrar diferentes matices del mismo caso, cómicos en Celio, trágicos en Anfriso. Pese a esta diferencia de tono, los dos orates tienen en común el lenguaje que emplean en su locura, un estilo erudito que revela secretos de filosofía natural (los Plinios de arriba). Lo hace Celio en el libro I al explicar los efectos de su locura (pp. 230-241), pero el caso es mucho más claro con Anfriso, pues su lista de secretos es mucho más extensa (pp. 539-541) y viene precedida de un comentario explícito del narrador:

Y, desatinado ya de todo punto, con espantables ojos y cabello revuelto, comenzó a decir muchas [cosas] de las que entre los más entendidos de la *Arcadia* se tenían por secretos, porque en ninguna cosa como en decirlos se conoce que los hombres perdían el seso. Y así decía un discreto pastor que los hombres cuerdos ese tiempo estaban locos, que descubrían sus secretos. Estos, pues, que entre algunos lo eran, comenzó a descubrir Anfriso a grandes voces. (pp. 538-539)

Además, encontramos un comportamiento semejante al de estos amantes indiscretos en otros dos grandes enamorados cuyos casos reflejan el de Anfriso. El más transparente es el del gigante Alasto, que le cuenta a la ninfa Crisalda los secretos de las piedras que guarda en su caverna (pp. 313-314), pero también se percibe en el propio narrador-Lope, que no esconde sus desgracias amorosas (pp. 149 y

682) y que abre el volumen con una detallada descripción de la flora de la Arcadia y sus propiedades secretas (pp. 174-178). En cualquier caso, lo que nos interesa resaltar es que en todas estas subtramas aparece el tema del secreto revelado y que este se relaciona con la problemática de la interpretación y las claves.

Además de en estos secretos de filosofía natural, el tema de la clave interpretativa que separa realidad de apariencias se encuentra a lo largo de toda la *Arcadia, prosas y versos*. Centrémonos para mostrarlo tan solo en las dos subtramas aludidas, las de Celio y Alasto, ambas claros reflejos de la intriga principal. En la primera conviene resaltar que Celio encarece la dificultad de percibir los engaños (se refiere al de su amada Jacinta) en casos en que no vengan «la mentira desnuda y la verdad declarada», lo que no suele ocurrir, pues lo más común es que mentira y verdad truequen «las capas» y sean casi imposibles de distinguir (p. 242). El tema es tan importante que unas líneas más adelante Benalcio lo ilustra con una fábula, la de Júpiter y la serpiente: el rey de los dioses castiga la doblez del ofidio, que había, con el regalo de una rosa «querido disimular su veneno» (p. 245). Y es que en el mundo de la *Arcadia, prosas y versos* resulta arduo deslindar el bien del mal, la realidad de la apariencia, y percibir el daño que se esconde bajo los halagos del amor. Es más, incluso los amantes y los lectores están continuamente sujetos a errores de interpretación a los que les arrastra la ambigüedad de determinados signos. Esto resulta evidente en la segunda de las tramas que vamos a examinar, la fábula de Alasto y Crisalda, relato que cuenta Menalca para disimular ante Olimpio (p. 213) y que constituye otro reflejo (y premonición) de los amores de Anfriso y Belisarda, pues el gigante es pariente de Anfriso —los dos descienden de Júpiter y una ninfa— (Sánchez Jiménez 2012b:61) y es un amante sabio y noble, pero desgraciado. Concretamente, de esta fábula nos interesa la ambigüedad de la figura del gigante, personaje que funciona como un signo de muy difícil interpretación. Aunque bueno y noble, Alasto remite a la tradición del salvaje por su apariencia —barbudo, membrudo y del tamaño «de un pequeño monte» (p. 214)— y, además, se emparenta claramente con el malvado Polifemo, porque el cíclope ovidiano es la fuente principal del personaje (Osuna 1968), según se evidencia en el contenido y ejecución de su canción a la ninfa (pp. 221-230). No en vano, Alasto interpreta «con espantable voz que ensordecía las aves y tenía los animales de la sierra atónitos» y acompañándose «de una zampoña de silvestres cañas» (p. 221). Aunque Alasto parece ser un ser noble y amable, y aunque se lo explica así a la

ninfa, esta presta más atención a su apariencia y a esos signos polifémicos que a las palabras del gigante. En consecuencia, Crisalda elige disimular ante las atenciones de Alasto y acaba por tenderle una trampa en la que los villanos de su aldea le emborrachan —como a Polifemo, dice explícitamente Menalca (p. 324)— y matan de modo horrible, «con diversas y villanas armas, cayados, piedras, azadones y otros rústicos instrumentos» (p. 324). En suma, Alasto es un enigma que pone de relieve lo difícil que puede llegar a ser juzgar las intenciones fijándose en la apariencia exterior.

Es más, en diversos pasajes de la obra Lope explora el tema en un grado más abstracto, relativo ya directamente a la ambigüedad de los signos escritos. Algunas veces, esta preocupación aparece como una metáfora, como vemos en el poema de Leriano «A los celos», sentimientos que define como «cifra mal entendida» y «libro en lengua extranjera» (p. 307), es decir, como un volumen imposible de interpretar. En otras ocasiones, la ambigüedad aparece en forma de un tópico de la literatura amorosa:³ la promesa se inscribe en el agua, lo que hace que el mensaje desaparezca nada más transmitirlo:

Esto juraba Alcida; Tirsi al punto
hizo de aquella fe testigo al viento,
y escribió las palabras en el agua. (p. 427)

De modo semejante, en otro poema que canta el pastor Leurimo el agua borra algunos de los signos del mensaje, alterando su significado:

Hace la mar de Italia un corto abrigo,
viejo a las naves y a mis ojos nuevo,
donde una tarde al trasponer de Febo
estaba yo sin mí, y ella conmigo,

y en el arena, de su fe testigo
(mirad qué prueba de amistad le debo),
así escribió con un bastón de acebo:
«Fe falsa no tendré, pastor, contigo».

3. Morby [1975: 258] ha destacado que el ejemplo que citamos abajo es traducción de Catulo.

Pero, apenas del agua se retrujo,
viendo que ya las plantas le penetra,
cuando, del fiero Bóreas impelida,

creció la mar, y con el gran reflujo
llevoase el «no» de en medio de la letra,
quedando la «fe falsa», y yo sin vida. (pp. 379-380)

Es decir, en la *Arcadia, prosas y versos*, los signos escritos, que deberían simbolizar la estabilidad de la comunicación y la capacidad de comprender y transmitir los secretos, no consiguen alcanzar el objetivo para el que fueron creados. Más bien, la posibilidad de comunicación diáfana, la posibilidad de que los errores de interpretación del signo desaparezcan, constituye un anhelo que solo se cumple en metáforas, como en las «letras de diamante» (expresión de claridad y permanencia) con las que Belisarda asegura escribirá su amor por Anfriso al comienzo de la novela (p. 188).

Pese a esta aspiración, en los momentos clave de la *Arcadia, prosas y versos* los signos no alcanzan esas cualidades ideales, sino que se revelan ambiguos y percederos, lo que contribuye a comunicar la enseñanza moral de la obra: como los signos, las apariencias de amor engañan y hacen infelices a los seres humanos, por lo que el único modo de alcanzar la felicidad es la virtud que proporciona el conocimiento de la verdadera clave de la naturaleza, las artes liberales. La esencial escena de la cinta de Belisarda responde a esta lógica, que ilumina lo que de otro modo parece un episodio enigmático. En él, el lector descubre con sorpresa que la bella e inteligente Belisarda, que ha jurado fidelidad a Anfriso y que le ama sin lugar a dudas y sin asomo de volubilidad, le concede una prenda a Olimpio solamente para librarse de él, y a los pocos días de haber partido Anfriso. La escena comienza cuando Anfriso le pide al mago Dardanio, que se le ha revelado todopoderoso, ver a su amada, que se encuentra a muchos días de distancia. Por arte de magia (diabólica), Dardanio lleva a Anfriso a la Arcadia en forma de viejo y le permite ver a Belisarda, que baja al valle con sus ánades «más gallarda de lo que en ausencia suya [de Anfriso] fuera justo», con lo que el amante oculto «comenzó a engendrar sospechas con que después todas las cosas le parecían mayores» (p. 419). Las «cosas» que Anfriso ve después es que por allí aparece también Olimpio, personaje que comienza a solicitar de amores a Belisarda, lo que Anfriso comprende perfectamente, aunque no pueda oír las palabras exactas que dicen los dos jóvenes. Rechazado, Olimpio acaba

por pedirle a la bella una prenda amorosa, una cinta negra que él le cambiará por otra prenda, una cuchara labrada. En este punto aparece la escena clave:

Comenzó Belisarda desdeñosa a negar este favor a Olimpio, como aquella que aun en cosas de pequeña importancia se recelaba de ofender a Anfriso. Pero estuvo el pastor tan pertinaz y persuadiola con tan eficaces palabras y enternecidos encarecimientos que se determinó a dársela. Y, tomando la labrada cuchar, se desató la negra lazada de los corales y se la dio de su mano al contento Olimpio. (p. 425)

Desde su escondite, Anfriso ve cómo su amada intercambia prendas con su rival e interpreta este signo como una muestra de deslealtad, y la cinta como un favor amoroso a Olimpio. Desesperado, Anfriso prorrumpe en maldiciones que por arte de magia Olimpio y Belisarda no oyen y, por el mismo arte de magia, es arrebatado de regreso a la cueva de Dardanio. El malentendido, y la imposibilidad de aclararlo en su momento, provoca los celos de Anfriso y una escalada de ofensas mutuas de los amantes que hará que rompan, que Belisarda se case por despecho con Salicio y que Anfriso se vuelva loco.

Si no se tiene en cuenta el contexto que hemos estado subrayando, la escena resulta enigmática. Por una parte, un personaje enormemente positivo (Belisarda) comete un desliz pueril al hacer algo tan poco cortesano como conceder una prenda al rival de su amado. Por otra, un personaje admirable, pero que ama de un modo exaltado y tendente a los celos (Anfriso),⁴ se deja llevar por sus pasiones y por una lectura incompleta y apresurada de un signo (la cinta, de ominoso color negro). Ahora bien, a la luz de la preocupación por la interpretación y las apariencias que hemos venido subrayando, la escena no resulta gratuita ni extraña. Más bien, se revela como un episodio central que los otros pasajes comentados se encargan de amplificar y dilucidar, siguiendo una estructura de dobles y círculos concéntricos muy del gusto de Lope y, en general, de la narrativa de la época: las historias de Alasto, Celio, etc., repiten y aclaran la de Anfriso. Además, los errores de interpretación de Crisalda, Celio y otros personajes, del mismo modo que los sonetos citados, y particularmente el de Leurimo, desarrollan y esclarecen la escena de la cinta

4. La escena inicial del libro no solo es premonitoria del final de la obra, sino muy representativa del carácter de Anfriso: esperando a Anfriso, Belisarda se adormece y sueña que se ha casado con otra. Se lo cuenta a Anfriso como si fuera verdad, diciendo que sabe que está casado y recriminándose para probarle, lo que provoca la rápida exasperación del joven (pp. 192-193).

de Belisarda. Es decir, Lope usa el caso de la cinta para ejemplificar el problema de la ambigüedad del signo.

LAS COMEDIAS

Para arrojar más luz sobre la escena de la cinta y sobre el tema de la ambigüedad en la *Arcadia, prosas y versos* conviene también tener en cuenta las diferentes recreaciones de ambos que llevó a cabo Lope a lo largo de su carrera, y particularmente en tres comedias «mixtas»⁵ que van desde el comienzo de la década de los noventa hasta una fecha tan tardía como 1615: *Los amores de Albanio e Ismenia* (1591-1595),⁶ *La pastoral de Jacinto* (1595-1600) y *La Arcadia* (ca. 1615; cfr. Morley y Bruerton 1968: 76-77, 228 y 286). En las tres el Fénix dramatiza los amores del duque de Alba a la manera de la *Arcadia, prosas y versos*, es decir, mezclando con ellos elementos que el público vería como alusivos a la vida del autor. En todas ellas, sin embargo, encontramos una diferencia fundamental entre la trama de estas comedias y la de la *Arcadia, prosas y versos*: las comedias arriban a un final feliz tras resolverse los malentendidos y problemas de celos contra los que se enfrentan los amantes protagonistas.

La primera cronológicamente —procede del periodo de Alba de Tormes— es *Los amores de Albanio e Ismenia*, comedia «donde lo pastoril de la novela adquiere visos rústicos» (Osuna 1973:87). Aquí, los personajes de Albanio e Ismenia funcionan de modo semejante a los Anfriso y Belisarda de la *Arcadia, prosas y versos*, mientras que Antandra y Pinardo se corresponderían, *mutatis mutandis*, con Anarda y Olimpio. Además, en la comedia, los acontecimientos se desarrollan de modo

5. Las comedias así denominadas «se sitúan a medio camino entre las piezas propiamente cortesanas y las de corral. Se definen por un predominio de la densidad verbal frente a la acción, una libertad de construcción basada en ágiles sucesiones de escenas autónomas, o una comicidad individualizada y cristalizada en muchas ocasiones en núcleos independientes cercanos a los entremeses internos» (Porteiro Chouciño 2010:204). Como explicamos abajo, *La Arcadia*, más que «mixta», es directamente cortesana.

6. Existe un texto lírico emparentado con esta comedia, la «Égloga Albanio» de las *Rimas*, que «coincide por asunto y por los nombres de los protagonistas y la antagonista con *Los amores de Albanio y Ismenia*, cuya tercera jornada es una amplificación de la escueta trama aquí desarrollada» (Pedraza Jiménez 1994:II, 84). No analizamos la obra porque su acción carece de la escena del equívoco, pues se centra en los acontecimientos (disputa y reconciliación) consecuencia del mismo.

paralelo a la novela de 1598: los amores de Albanio e Ismenia encuentran el obstáculo de dos pastores envidiosos y rechazados por Ismenia, Ascanio y Vireno, que consiguen mediante una serie de intrigas que Albanio salga desterrado a Extremadura. De modo semejante, Ismenia parte a Andalucía con su padre, con lo que se confirma la separación de los amantes. De ella se aprovecha el indigno Vireno, que hace creer a Albanio que, mientras estaba en Andalucía, Ismenia favoreció al pastor Pinaro. En esta noticia se basan los celos del protagonista, pues en esta ocasión Lope no presenta una escena como la de la cinta negra, que se pueda interpretar de modo incorrecto. Sin embargo, el resto de la comedia revela que ya en esta temprana fecha el Fénix estaba interesado por el problema de la ambigüedad del signo. Como en la *Arcadia, prosas y versos*, en esta obra aparece la aspiración a la comunicación perfecta, esta vez ejemplificada con la metáfora del nombre del amado escrito con letras de fuego en los ojos de la amada:

ASCANIO En sus ojos vi mi muerte,
 que en ellos Albanio esconde.
 Allí, con letras de fuego,
 «Albanio» escrito se vía,
 y vi en los de Albanio luego
 que «Ismenia» en rayos se ardía. (*Los amores*, p. 3)

Más adelante, todavía en la primera jornada, encontramos una imagen relacionada, la del abecedario. Aparece en forma del juego del abc con el que se entretienen los pastores (pp. 5-7) y que da lugar a toda una serie de interpretaciones que ponen de relieve la inestabilidad de la escritura en este juego. Según comprobamos, si se le cambia solo una letra a las palabras propuestas, el entretenimiento funciona como algo muy distinto:

VIRENO Este me dicen que es juego;
 yo le llamo fuego. (*Los amores*, p. 7)

Las «cifras» y «enigmas» (*Los amores*, p. 8) de estos juegos pastoriles son habituales en el género, por lo que podría argumentarse que su aparición no revela una preocupación especial por la interpretación o la ambigüedad de los signos. Desde luego, el tema no aparece con la intensidad que tendrá en la *Arcadia, prosas y ver-*

sos, *La Arcadia* o, incluso, *La pastoral de Jacinto*. Sin embargo, tampoco es desdeñable, porque en la segunda jornada aparece personificado en la figura de la esfinge.

En esta ocasión, Ismenia, acosada por sus pretendientes, no les cede una prenda como hiciera Belisarda, pero para librarse de ellos les promete que se casará con el que elimine a una esfinge que anda por el monte proponiendo enigmas y matando a los pastores que no son capaces de resolverlos:

ISMENIA Agora el que de vosotros
 con esta hazaña me obligue,
 quiero que mío se nombre
 y estos brazos lo confirmen,
 que, fuera de que es muy justo
 que su fama inmortalice,
 será mi esposo y la prenda
 que más en mi alma estime. (*Los amores*, p. 18)

Incitados por la recompensa prometida, los dos pretendientes buscan a la esfinge, que se les aparece «con rostro de mujer y cuerpo de león en pie» y rodeada de «mil cadáveres de hombres y animales / que en la hierba blanquean, / el campo cubren y este monte afean» (*Los amores*, p. 20). Ismenia había previsto que los dos importunos perecerían ante el monstruo, pero contra todo pronóstico Ascanio logra solucionar el enigma y eliminar a la esfinge (*Los amores*, pp. 20-21). Al regresar al valle, Ismenia ha partido, y cuando vuelve de Andalucía el tema de la promesa de matrimonio por haber derrotado a la esfinge se desvanece y no vuelve a aparecer, pues ya hemos indicado que el punto culminante de la trama es la falsa información que Vireno le proporciona a Albanio. La escena de la esfinge parecería, pues, gratuita, si no subrayara un tema, el de la ambigüedad del signo, que Lope desarrolla en futuras comedias sobre la misma materia.

La siguiente es *La pastoral de Jacinto*, comedia pastoril un tanto dejado de lado por la crítica, que suele acordarse de ella para repetir, con Pérez de Montalbán, que fue la primera en tener tres jornadas (Ambrosi 1997:3). En la obra, Jacinto desempeña el papel que en la *Arcadia, prosas y versos* le corresponde a Anfriso, y Albania, el de Belisarda, mientras que Frondelio actúa como Olimpio al desencadenar el malentendido sobre el que gira la obra. Concretamente, lo diseña y provoca Frondelio, que dice llamarse Jacinto para fomentar la confusión que esta homo-

nimia produce. Al hacerse nombrar así, Frondelio consigue que el verdadero Jacinto interprete mal una serie de afirmaciones de Albania y otros pastores que, aunque subrayan el amor de la pastora por Jacinto, hacen que este crea que se refieren a su rival, por lo que realmente acaba teniendo celos de sí mismo. Véase un ejemplo de esta serie de equívocos en este diálogo del acto primero, provocado por el malentendido de la entrega de una cinta:

ALBANIA	También dirás que no te la di.
JACINTO	Confieso que una me diste; mas la que de mí tenías, como a Jacinto querías, en buen cobro la pusiste.
ALBANIA	¿Luego no le he de querer? ¿Quiéresme desesperar?
JACINTO	Y tú ¿quiéresme negar esto que acabo de ver?
ALBANIA	¿Qué has visto?
JACINTO	Que el alma has dado a Jacinto.
ALBANIA	Así es verdad.
JACINTO	Y vuelves a su amistad con prendas que me has quitado.
ALBANIA	¿No quieres que sea su amiga?
JACINTO	A Jacinto has de querer, ¡oh Albania! que eres mujer, y lo más nuevo te obliga. (vv. 1054-1071)

Como señala Ana María Porteiro Chouciño [2010:206], a lo largo de esta obra la homonimia de los dos Jacintos «dará lugar a una serie de enfrentamientos y debates metalingüísticos en los que los personajes tratan, sin lograrlo, de resolver los malentendidos provocados por los enunciados equívocos». El diálogo que acabamos de citar es un buen ejemplo de estos enfrentamientos, pero también es preciso destacar que, aunque toda la comedia gira alrededor de la indeterminación de este signo, el malentendido se apoya, como en la *Arcadia, prosas y versos*, en un error de Jacinto al interpretar la entrega de una prenda, la banda a la que se refiere el diá-

logo de arriba. Se trata de una prenda de dos que se intercambian los amantes para simbolizar su amor:

ALBANIA	Yo aquesta banda te doy.
JACINTO	Y yo en tu nombre la aceto, y desde este punto voy como en cadena sujeto: toma tú, mi bien, la mía. (vv. 600-604)

Sin embargo, apenas separarse Albania y Jacinto entra en escena Frondelio y, con un polifémico cortejo rústico (Montesinos 1967:173-175; Osuna 1996) que recuerda al de la canción de Alasto, comienza a requerir de amores a la pastora insistiendo en que también se llama Jacinto. Frondelio llega a las manos e Ismenia huye, pero el descortés pastor logra arrebatarse la banda, lo que presencia Jacinto al paño. Al pedirle explicaciones a Frondelio, este le dice que se llama Jacinto, que Ismenia es su prometida y que le ha entregado esa banda como prenda amorosa:

FRONDELIO	Si hay porque te informes, Jacinto soy, nacido en esta orilla; bien es verdad que hay otro junto al Tormes, que habita las montañas de Castilla, divididas del alto Guadarrama; mas yo soy el Jacinto de Jarama; y porque sobre aquesta banda verde reñido habemos yo y mi Albania hermosa, y ahora en esperarme tiempo pierde, déjame si no mandas otra cosa, que yo le haré que del traidor se acuerde cuya es la prenda que tomó celosa. (vv. 812-823)
-----------	--

Jacinto cree a Frondelio y a partir de entonces este error de juicio al interpretar el signo de la banda, unido a la confusión que fomenta la homonimia de los dos Jacintos, provoca todos los problemas de la obra, que solo se solucionan al final, mediando la presencia de todos los interesados y un amplio uso de los déicticos, tan solo unos versos antes de la boda de los dos amantes. En suma, *La pastoral de Jacinto* resulta una obra especialmente reveladora porque al relacionar claramente la

escena de la banda con el tema de la ambigüedad del signo, aquí representado por la homonimia, ilustra qué tenía en mente Lope al diseñar el episodio de la prenda de Belisarda en la *Arcadia, prosas y versos*. Las dos obras tratan los devastadores efectos del amor y narran cómo la relación más perfecta se puede envenenar por los celos, pero lo hacen subrayando que los malentendidos que luego engendran celos⁷ se deben a la inestabilidad de los signos, y que estos siempre son susceptibles de malas interpretaciones.

Se trata de un mensaje que aparece con mucha mayor claridad en *La Arcadia*, comedia que ha sido adscrita por Teresa Ferrer Valls al ámbito cortesano, primero mediante un análisis de los elementos espectaculares del texto [1995] y luego basándose en pruebas documentales [2013:181-182]. Es, probablemente, la comedia cuya trama más se acerca a la *Arcadia, prosas y versos*, de la que en todo caso toma los nombres de los protagonistas, Anfriso y Belisarda, amén de los de Anarda, Olimpio, Cardenio el «Rústico»,⁸ etc. También es la versión que más atención presta al tema de la ambigüedad de los signos y de los engaños. Por ejemplo, hay una trama secundaria cómica entre Cardenio y un nuevo personaje, el pastor rústico Bato,⁹ que consiste en una sucesión de engaños de Cardenio. En primer lugar, Cardenio le vende al bobo «ciertas palabras» metidas en un bolsillo que sirven para proteger contra los golpes, que no producirán dolor al que lleve puesto el bolsillo (vv. 1051-1059). Luego, Cardenio se ofrece a hacer la prueba y golpea a Bato, que constata que el conjuro no funciona (vv. 1070-1076). En segundo lugar, Cardenio consigue que Bato le entregue unos cabritos convenciéndole de que hablan y de que son personas transformadas en animales, y además haciéndole ponerse una venda en los ojos que le permite quitarle el vino que lleva (vv. 1495-1592). En tercer lugar, Cardenio le sustrae unas perlas y le convence de que gozará a su amada si se disfrazaba de lobo, recurso con el que solo obtiene golpes de los otros pastores, avisados por Cardenio de la presencia del supuesto depredador (vv. 1916-2016 y 2114-2161). Además, el traje lobuno hace que Bato tenga que sufrir las burlas de Cardenio, que le objeta no haberse procurado un «vocabulario lobesco» (v. 2137) para convencer a

7. Aunque se podría afirmar que la disposición celosa también fomenta los malentendidos.

8. Como veremos enseguida, en esta versión de *La Arcadia* Cardenio es el «Rústico» por antífrasis (vv. 471-476), pues el personaje destaca por su gran ingenio.

9. Bato se entronca en la primitiva tradición del pastor bobo o simple (Porteiro Chouciño 2014:101).

su amada. En cuarto y último lugar, Cardenio consigue arrebatarse de nuevo el paño con las perlas —Bato las había recuperado— cambiándoselas por uno que contiene un cordel (vv. 2544-2562). Son interludios cómicos que reflejan el tema central de la obra: la inestabilidad del signo.

Es la preocupación que expresa el desarrollo de la comedia, que avanza desde la seguridad interpretativa de comienzos del primer acto hasta el cénit de ambigüedad que suponen las lecturas del soneto de Anarda, en el segundo y tercer actos. Así, en la primera jornada los amantes expresan su perfecto entendimiento mediante la metáfora de la escritura en el alma, que no es posible malinterpretar:

BELISARDA Amor le estampó
 del alma en el mismo centro,
 y así, cuanto pasa dentro,
 lo ve tan bien como yo. (vv. 71-74)

Luego, Anarda le expresa su amor a Anfriso con un acróstico¹⁰ que Silvio y Anfriso saben interpretar correctamente: las palabras «amor», «noche», «fortuna», «razón», «injuria», sabiduría y «oro» dan «Anfriso» (vv. 245-316). Hasta este punto, la comunicación amorosa perfecta se expresa abiertamente mediante la metáfora de la escritura y la interpretación de los signos.

Sin embargo, muy pronto comenzamos a anticipar los problemas entre los amantes, problemas que Lope anuncia usando la misma imagen de los signos lingüísticos, solo que esta vez enfatizando su ambigüedad. El primer indicio lo da Silvio, que le explica a Anfriso que teme que Belisarda sea infiel porque tantas letras tiene un «sí» como un «no» (vv. 363-364). Más claro todavía es el diálogo entre Bato y Cardenio, unos versos más adelante, en que los pastores ponen de relieve que los signos pueden ser ambiguos y denotar exactamente lo contrario de lo que aparentan decir:

BATO Siendo tú el más socarrón
 pastor que guardó ganado,
 ¿por qué te llaman Cardenio,
 el Rústico? ¡Yo!

10. Este recurso también aparecía en el primer acto de *La pastoral de Jacinto* (p. 629).

CARDENIO ¡Yo! ¿Qué dices?
 BATO Que a ese nombre contradices
 con sutil y agudo ingenio. (vv. 471-476)

Y luego, a comienzos del acto segundo, comprobamos que los signos son manipulables, pues Cardenio amaestra a unos «pájaros dorilos»¹¹ para que hablen y vayan por la Arcadia repitiendo que es sabio:

En esta jaula metí
 estos pájaros dorilos,
 que por sus nuevos estilos
 Arcadia los llama así.
 Su naturaleza estraña
 es nuestra lengua aprender.
 Yo, para opinión tener
 en toda aquesta montaña,
 a que digan enseñelos
 «Cardenio es sabio», que, oída
 esta voz, será tenida
 por milagro de los cielos. (vv. 1267-1278)

Además, lo que antes pareció un mensaje incontrovertible, el acróstico que Anarda les preparó a Silvio y a Anfriso para declarar su amor por este último, se ve sujeto en este acto a la manipulación de Silvio, que le explica a Anarda que el enigma realmente quiere decir «a Silvio» (vv. 1316-1362).

Esta inestabilidad explota en la escena más interesante de la obra. Para conseguir enemistar a Anfriso y Belisarda y que el primero quede libre, Anarda compone un soneto de doble lectura y le pide a Belisarda que se lo escriba con su letra. A Belisarda, Anarda le dice que el soneto es un texto en el que rechaza los avances de Olimpio¹² y se lo lee así:

11. Lope se refiere a algún tipo de pájaro que se puede amaestrar para imitar la voz humana: un tipo de loro o cotorra. La palabra parece un neologismo.

12. En este soneto, y en todo el primer acto y parte del segundo, el personaje se llama «Olimpo», pero no en el final de la obra, en el que el impreso adopta la lectura correcta, «Olimpio», que es como se llama el personaje en la *Arcadia, prosas y versos*.

No hay que esperar, Olimpo, de mi vida
otro gusto mayor que aborrecerte
mi alma; es imposible ya quererte:
la firme voluntad está rendida.

Estoy del grande amor reconocida
de Anfriso; no hay qué hablar hasta la muerte.
Primero la veré que se concierte
estraño amor, que quiero y soy querida.

Necio será, si intenta persuadirme,
que en conocer el bien no soy tan ruda,
quien quiere de sus brazos dividirme.

Yo quiero [a] Anfriso; no mi amor se muda
en ti; no hay que esperar de fe tan firme.
Esto confieso, en lo demás soy muda.¹³ (vv. 1429-1442)

Anarda celebra que «con estas mismas razones» (v. 1447) va a convencer a Anfriso de que Belisarda quiere a Olimpio, lo que consigue al poco, cuando le lee a Anfriso el soneto de Belisarda según reza la acotación: «Lee Anarda, partiendo los versos, con que le da otro sentido». Su lectura es la siguiente:

No hay que esperar, Olimpo, de mi vida
otro gusto mayor, que aborrecerte
mi alma es imposible, y a quererte
la firme voluntad está rendida.

Estoy del grande amor reconocida;
de Anfriso no hay qué hablar hasta la muerte.
Primero la veré que se concierte
estraño amor, que quiero y soy querida.

Necio será si intenta persuadirme,
que en conocer el bien no soy tan ruda.
Quien quiere de sus brazos dividirme

yo quiero; [a] Anfriso, no; mi amor se muda
en ti; no hay qué esperar de fe tan firme.
Esto confieso, en lo demás soy muda.¹⁴ (vv. 1745-1758)

13. Hemos modificado levemente la puntuación de la editora.

14. De nuevo, ajustamos ligeramente la puntuación de la editora.

Por supuesto, Anfriso, que ve este soneto escrito con la letra de Belisarda, cree a Anarda y entra en una crisis de celos.

Estas cartas «con dos sentidos» (v. 3195) que denuncia luego Belisarda se apoyan también, como en la *Arcadia, prosas y versos*, en una prenda y un nuevo malentendido. Olimpio le envía unas perlas a Belisarda por medio de Bato, pero, como hemos visto arriba, Cardenio se las trueca por un cordel, y ahora Olimpio interpreta que la pastora le da, a cambio de sus perlas, una prenda amorosa tan cargada de segundas como este celestinesco cordel,¹⁵ por el que Olimpio expresa un entusiasmo casi paralelo al de Calisto (vv. 2605-2615). Cuando se lo muestra a Belisarda, la joven se da cuenta de lo que entiende Olimpio —y entenderá cualquiera al que le enseñe el cordel— es peligroso e intenta trocarle el cordel por una banda, con la mala fortuna de que Anfriso presencie la escena al paño e interprete que Olimpio y Belisarda están trocando prendas amorosas (vv. 2653-2655), que además tienen colores significativos: la banda de Belisarda es verde (color de la esperanza) y el cordel, azul (color de los celos), por lo que Anfriso entiende que Belisarda cambia los celos del pastor por esperanza de lograr el amor de la bella (vv. 2656-2657).

El malentendido de los sonetos se aclara cuando Belisarda le explica a Anfriso que la lectura que le ha indicado Anarda «es queriendo engañar» (v. 2362), con lo que el pastor se da cuenta de que «como las partes divide / tiene contrario sentido» (vv. 2375-2376). Por su parte, el problema de las prendas se arregla al final de la obra, cuando los amantes consiguen superar sus celos y casarse. Sin embargo, la comedia resulta muy ilustrativa acerca de las ideas que rondaban a Lope cuando escribía y reescribía el tema de la *Arcadia, prosas y versos*, y en particular la escena de la cinta de Belisarda. Una de las preocupaciones del Fénix y uno de los mensajes que quería transmitir con estas obras era que los signos eran inestables y albergaban una desasosegante ambigüedad. Desde la cinta de Belisarda al soneto a dos luces de *La Arcadia*, todas las reescrituras del tema abordan con mayor o menor claridad esta problemática, que alcanza su paroxismo en la última obra analizada. En ella, Lope elige representar la ambigüedad no solamente mediante la escritura, sino mediante la puntuación, que era todo un clásico en las reflexiones sobre el tema. Recordemos, al respecto, las palabras de Aristóteles sobre Heráclito (*Retóri-*

15. Sobre el simbolismo erótico de la entrega del cordón de Melibea (que era un ceñidor), véase María Rosa Lida de Malkiel [1962:219], Kevin S. Larsen [2000] y Michael E. Gerli [2003].

ca, 3.1407b, lib. III, pp. 374-375) o el lenguaje de los oráculos (Dempsey 1918), uno de cuyos ejemplos más célebres es el «Ibis redibis numquam per bella peribis», que se nos ha transmitido en varias versiones, todas las cuales enfatizan el hecho de que la puntuación puede alterar totalmente el sentido de un mensaje, como sucedía con el soneto de Anarda.¹⁶ La comunicación humana, afirma Lope, aspira a las unívocas e inmarcesibles letras de diamante que evocara la *Arcadia, prosas y versos*, pero se halla siempre sujeta a ambigüedades ante las que solo cabe esgrimir la buena intención y la presencia del autor, que es lo que hace Belisarda en *La Arcadia* para solucionar el malentendido de los sonetos.

LA ESCRITURA EN CONSTELACIONES: CONCLUSIÓN

En suma, hemos comprobado que Lope estuvo rondando el mismo tema desde los años de Alba hasta 1615, y que lo hizo en diversos géneros literarios. Los lectores familiarizados con la obra lopesca no se sorprenderán de esta insistencia del Fénix, para quien era habitual escribir agrupando sus textos en una especie de constelaciones que funcionaban como exploraciones de diversas facetas del mismo tema o fórmula. Como afirma Rafael Osuna [1978:81], «Lope, una vez dueño de un hallazgo, gustaba de repetirlo en su obra una y otra vez con las variaciones propias del caso». Es lo que ocurrió con el llamado «tema de *La Dorotea*», que han estudiado Edwin S. Morby [1950] y Alan S. Trueblood [1974] y cuya verdadera extensión ha venido revelando recientemente Marcella Trambaioli [2000, 2006a, 2006b, 2015]. Otros temas que reaparecen a lo largo de la obra lopesca son el de los mansos (Lázaro Carreter 1956, Montesinos 1967:140-141, Morby 1968:110-115, Molho 1991, Carreño 1998:83, 359-360 y 858) o el de las barquillas (Sánchez Jiménez 2006b). Felipe B. Pedraza Jiménez [2008:258 y 266-267] ha contextualizado esta frecuente labor de reescritura en el ambiente del mercado teatral de la época, cuya insaciable demanda hacía necesario desarrollar estrategias de este tipo. Además, estudiando otro caso de reescritura (el soneto apelativo a la noche), Sánchez Jiménez concluye que a menudo el Fénix

16. Sobre el uso de la puntuación en el siglo XVI, véase Alicia Rodríguez-Álvarez [2010], con la bibliografía allí citada.

experimentaba con un vehículo formal determinado y parecía obsesionarse con él durante un tiempo, hasta que lograba conseguir dominar la forma al aplicarla a diversas situaciones dramáticas. Posteriormente, Lope abandonaba el formato durante años, para retomarlo ocasionalmente al cabo de bastante tiempo, alterarlo de modo decisivo y luego dejarlo definitivamente, como si ya hubiera agotado las posibilidades de ese modo de expresión. (Sánchez Jiménez 2012a:370)

Parece ser el caso de los textos que nos ocupan, que examinan el tema de la ambigüedad de los signos ejemplificándola con el malentendido de dos amantes. Así, en la *Arcadia, prosas y versos* este problema se centra en la escena clave de la cinta de Belisarda, pero Lope ya había explorado la cuestión en dos comedias de su etapa de Alba de Tormes, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La pastoral de Jacinto*. En la primera, el Fénix representó el tema de la ambigüedad y de la dificultad de interpretar mediante la trama secundaria del enigma de la esfinge, mientras que en la segunda lo hizo con la problemática de la homonimia, que domina toda la obra. Sin embargo, la comedia que mejor expresa el tema y que más ilumina la escena de la cinta de Belisarda es *La Arcadia*, versión teatral de la novela homónima, en la que Lope yuxtapone el episodio de la cinta con el de un soneto de lectura ambigua.

Al parecer, e igual que había ocurrido en el caso del soneto apelativo a la noche arriba evocado, Lope reescribió esta materia de modo casi obsesivo durante unos años (entre 1591 y 1598), para luego retomarlo al cabo de más de un decenio y darle, por fin, una forma con la que pareció quedar satisfecho. De este modo, el análisis de la escena de la cinta de Belisarda no solo nos revela el interés del Fénix por el problema de la ambigüedad de los signos, sino también un *modus operandi* que resultaba típico en él: la escritura de variaciones sobre un tema, la escritura en constelaciones en las que los textos se agrupaban hasta que, tras unos años de reflexión, Lope daba con uno que consideraba la expresión más adecuada del problema que le asediaba.

BIBLIOGRAFÍA

- AMBROSI, Paola, ed., Lope de Vega Carpio, *La pastoral de Jacinto*, Reichenberger, Kassel, 1997.
- ANDRÉS, Christian, «A propósito de historia clásica y de historia natural en *La Dragontea*», *Anuario Lope de Vega*, XI (2005), pp. 29-40.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, trad. Q. Racionero, Gredos, Madrid, 2000.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «De Madrid a Getafe: una comedia de Lope de Vega y entremés de Hurtado de Mendoza», *Teatro: revista de estudios culturales*, XI (1997), pp. 79-100.
- CARREÑO, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998.
- CHEVALIER, Maxime, «La *Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVII», en *Creación y público en la literatura española*, eds. J.-F. Botrel y S. Salaün, Castalia, Madrid, 1974, pp. 40-55.
- CONDE PARRADO, Pedro, y Javier GARCÍA RODRÍGUEZ, «Ravasio Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica», *Tonos*, IV (2002), <https://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/ravasio.htm>. Consulta de 14 de marzo de 2016.
- DEMPSEY, Thomas, *The Delphic Oracle. Its Early History, Influence, and Fall*, Blackwell, Oxford, 1918.
- DI PASTENA, Enrico, ed., Lope de Vega Carpio, *La vengadora de las mujeres*, *Lope de Vega. Comedias. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, vol. I, pp. 391-534.
- DÍEZ BORQUE, José María, ed., Lope de Vega Carpio, *La villana de Getafe*, Orígenes, Madrid, 1990.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatros y representación cortesana: *La Arcadia* de Lope de Vega: una hipótesis de puesta en escena», *Cuadernos de Teatro Clásico*, VIII (1995), pp. 212-232.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la tramoya de la corte: entre tradición e innovación», *Anuario calderoniano*, I (2013), pp. 163-189.
- GERLI, Michael E., «El placer de la mirada: *voyeurismo*, fetichismo y la movilización del deseo en *Celestina*», en *El mundo social y cultural de La Celestina*, eds. I. Arellano y J.M. Usunáriz, Iberoamericana, Madrid, 2003, pp. 191-209.

- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «Lope de Vega y los “librotos de lugares comunes”: su lectura particular de Ravisio Téxtor», *Anuario Lope de Vega*, XIII (2007), pp. 51-71.
- JAMESON, A.K., «Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature», *Bulletin Hispanique*, XXXVIII (1936), pp. 444-501.
- JAMESON, A.K., «The Sources of Lope de Vega's Erudition», *Hispanic Review*, V (1937), pp. 124-139.
- LARSEN, Kevin S., «Calisto on the Couch. An Aspect for Fernando de Rojas's “Modern” Psychological Insight», *Neuphilologische Mitteilungen*, CI (2000), pp. 505-517.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Lope, pastor robado», en *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, eds. G. Reichenkron y E. Haase, Duncker & Humblot, Berlín, 1956, pp. 209-224.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1962.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Lope: vida y valores*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1988.
- MARTIAL, Isabela, «Introducción al problema de la ironía en las obras del «ciclo de senectute» de Lope de Vega», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, eds. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006, vol. I, pp. 323-330.
- MOLHO, Maurice, «Teoría de los mansos: un triple soneto de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, XCIII (1991), pp. 135-155.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967.
- MORBY, Edwin S., «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, XVIII (1960), pp. 108-125 y 195-217.
- MORBY, Edwin S., «El *Libro de suertes* de la *Arcadia*», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, ed. A. Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1966, vol. II, pp. 1-8.
- MORBY, Edwin S., «Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*», *Modern Language Notes*, LXXXII (1967), pp. 185-197.
- MORBY, Edwin S., «Constantino Castriota in the *Arcadia*», en *Homage to John M.*

- Hill. In Memoriam*, ed. W. Poesse, Indiana University, Valencia, 1968a, pp. 201-215.
- MORBY, Edwin S., «Two Notes on *La Arcadia*», *Hispanic Review*, XXXVI (1968b), pp. 110-123.
- MORBY, Edwin S. [1975]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia*.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- OSUNA, Rafael, «El *Dictionarium* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), pp. 265-269.
- OSUNA, Rafael, «La forma interior de *La Arcadia* de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLV (1969), pp. 255-269.
- OSUNA, Rafael, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1973.
- OSUNA, Rafael, *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*, Reichenberger, Kassel, 1996.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., ed., Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1994.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega, genio y figura*, Universidad de Granada, Granada, 2008.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, «La estructura verbal de *La pastoral de Jacinto* de Lope de Vega», *Garzoa*, X (2010), pp. 203-214.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, ed., Lope de Vega Carpio, *La Arcadia*, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 47-230.
- RODRÍGUEZ-ÁLVAREZ, Alicia, «Teaching Punctuation in Early-Modern England», *Studia Anglica Postnaniensia*, XLVI (2010), pp. 35-49.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, eds. F.J. Lobera, G. Serés *et alii*, Real Academia Española, Madrid, 2011.
- ROTHBERG, Irving P., «Algo más sobre Plauto, Terencio y Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 61-65.
- RUBIERA, Javier, «Arte nuevo, 240-245. Lope contra Lope», *Rilce*, XXVII (2011), pp. 191-203.

- RUIZ MORCUENDE, Federico, «La villana de Getafe», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, Real Academia Española, Madrid, 1930, vol. X, pp. xxvii-xxxii.
- SÁEZ, Adrián J., «“Los gritos de la verdad”: una imagen del *Arte nuevo* (vv. 43-44) y su significado», *Anuario Lope de Vega*, XVII (2011), pp. 107-122.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Londres, 2006a.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del “taratántara” a las “barquillas”», *Hispanic Review*, LXXIV (2006b), pp. 319-344.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, XXII (2012a), pp. 357-374, http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume22/7%20Sanchez_Jimenez.pdf. Consulta de 16 de marzo de 2016.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., *Lope de Vega Carpio, Arcadia, prosas y versos*, Cátedra, Madrid, 2012b.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y *La villana de Getafe*», *Anuario Lope de Vega*, XX (2014), pp. 159-186.
- SEÑABRE, Ricardo, *Literatura y público*, Paraninfo, Madrid, 1987.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «En torno al tópico de la mujer *relicta* en la obra no dramática de Lope (contrapunto / complemento del tema de *La Dorotea*)», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 196-207.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. I. Análisis estructural», en *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. O. Gorsse y F. Serralta, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006a, pp. 1037-1048.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, XCVI (2006b), pp. 139-152.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor, Madrid, 2015.

- TRUEBLOOD, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of «La Dorotea»*, Harvard University Press, Cambridge, 1974.
- VEGA CARPIO, Lope de, «Albanio. Égloga», en *Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1994, vol. II, pp. 84-135.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los amores de Albanio e Ismenia*, ed. E. Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, Real Academia Española, Madrid, 1916, vol. I, pp. 1-38.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 1975.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, 2012.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Arcadia*, ed. A.M. Porteiro Chouciño, en Lope de Vega Carpio, *Lope de Vega. Comedias. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, vol. I, pp. 47-230.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, ed. P. Ambrosi, Reichenberger, Kassel, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 1993, vol. I.
- WALDE MOHENO, Lillian von der, «Lo esencial y lo arbitrario. Un acercamiento a *La vengadora de las mujeres*, de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVIII (2000), pp. 95-104.