

**«Campos de aljófara sembradas de granates»:
a propósito del elogio paradójico en Lope de Vega**

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna de Tenerife

En la huerta académica de *La Dorotea* unos afectados tertulianos comentan, con el sabor de un vejamen, un soneto *a la manera culta* que da pie a digresiones jocosas de diversa laya. Julio, César y Ludovico afilan su perversa agudeza para traer a concurso apostillas y citas que ironizan sobre el propio ejercicio de la filología, a partir de la desacreditación de las imposturas de la tradición lírica culta sobre el edificio del gongorismo. Con esa atalaya que postula la interpretación del soneto como una autopsia desnaturalizadora congeniaba la *autoridad* de un elogio paradójico. Y Lope derrama como sujeto lírico una canción a la pulga, expuesta a la consideración de la zumba académica por mano del maestro Burguillos. En la tradición clásica de los *paradoxa encomia* la silva al “espíritu lascivo” corresponde en ingenio bufo al paradigma antipetrarquista de la poesía paródica, en prolongación genérica de la sabrosa heterodoxia de la epopeya y de la comedia burlescas del Siglo de Oro. En la canción a la pulga, hija no menos estimable del *De pulice libellus* del Pseudo Ovidio, Lope superpone la chanza del modelo gongorino, de la afectada erudición de las sesiones académicas, del principio de la *auctoritas*, de la coherencia entre el género y el estilo según los dictados de la retórica, de las atildadas y excéntricas declaraciones de los comentaristas y anotadores con un viejo motivo de la tradición erótica: el de la pulga libidinosa sobre el cuerpo de la dama.

No podía ser otro que el licenciado Tomé de Burguillos el responsable de semejante picardía pues, como se ha notado, en sus *Rimas* ya había deslizado un soneto en connivencia de motivos e imágenes con la silva analizada en el impostado cenáculo antigongorino de *La Dorotea*:

Picó atrevido un átomo viviente
los blancos pechos de Leonor hermosa,
granate en perlas, arador en rosa,
breve lunar del invisible diente;

Ella dos puntas de marfil luciente
con súbita inquietud bañó quejosa,
y torciendo su vida bulliciosa,
en un castigo dos venganzas siente;

al espirar la pulga dijo: «¡Ay triste,
por tan pequeño mal dolor tan fuerte!»
«¡Oh pulga!», dije yo, «dichosa fuiste,

detén el alma, y a Leonor advierte
 que me deje picar donde estuviste,
 y trocaré mi vida con tu muerte.» (Vega 2008, 307)

Esta composición contiene *in nuce* todo el repertorio de divertimentos asociados a la trilogía poeta-insecto-*donna*: los contrastes cromáticos aprendidos en la poética cultista, la envidia del poeta, el trueque de destinos entre amante y díptero, el apóstrofe, la parodia de la *dolce morte* a manos de la dama o las asociaciones admisibles de la pulga con el falo y del fin deseado con el clímax orgánico. Y según se documenta en su *Epistolario* el Fénix sabía mucho de academias y de la tradición de la burla y del vejamen en ellas (González de Amezúa, ed., III, 83-84, 88-89, 95, 102, etc.): para la de los Nocturnos de Valencia (cuyo modelo de práctica del alarde paradójico pudo haber trasladado el pintor Pacheco a Sevilla [Núñez Rivera 1998, 1138]), a la que Lope asistió en su período en la ciudad del Turia, Francisco Tárrega compuso, según cita Lara (1987, 125), unos *Cuartetos en loor de la pulga* donde la gracia del ingenio conceptual preludia el erotismo más encendido de composiciones posteriores:

Y en abono de su ciencia
 pinta encarnados lunares
 de figuras circulares
 con centro y circunferencia;
 estos, mostrando el recato
 de su limpia condición,
 platos de búcaro son
 porque no coma sin plato.
 Es negra por gravedad
 y en la figura y color
 es la pimienta de amor
 que pica en la ociosidad.
 Por esto el gusto acrecienta
 dando amorosos bocados,
 y así cabe en mil guisados
 como grano de pimienta.

No es casual, por tanto, que el espacio idóneo para la inserción de la silva lopesca de su *Dorotea* sea el del concilio académico, más huerta que jardín, por su tono de mofa y su sabor de parodia: no olvidemos que es inherente al elogio paradójico la reproducción de géneros nobles en clave de ironía (la épica, la poesía de academia, o los empleos de la poética culta, en este caso). La insignificancia de los sujetos a que atienden los *paradoxa enkomia*, por deliberada falta de correspondencia con la

expresión que los acoge, guarda relación con las críticas vertidas al Góngora de las *Soledades* por parte de los escandalizados comentaristas que desaprobaron la arrogancia del poeta cordobés, con relación a la parvedad del contenido y a su *nihilismo* argumental: el poema gongorino desafiaba altaneramente el principio de coherencia entre género y estilo, con propósitos no muy alejados de los del elogio paradójico; en el caso de las *Soledades* el anodino itinerario del peregrino daba pie a la iluminación de un universo poético superior; en el caso de la silva a la pulga del Fénix la inanidad del sujeto lírico daba entrada a una nueva afirmación de la ironía. Al término de la declamación de Julio, los «académicos» de *La Dorotea*, con transparente sorna, se deshacen en apreciaciones de falsa impostura:

LUDOVICO. ¡Qué cosa tan propia de su condición!

CÉSAR. Nunca el maestro Burguillos hizo elección para sus musas de más elevados asuntos. (Vega 1996, 374)

El tratamiento que Lope aplica a la secuencia donde se desliza esta *autoridad* coparticipa de la zumba metatextual que se vierte en *La Dorotea*, disparadero de gran parte de los usos literarios de su tiempo y de los procedimientos de que se valieron los autores áureos en la manipulación de sus fuentes: desde esta perspectiva esta pieza de Lope se administra como una metairónica poliantea donde desembocan informaciones misceláneas aducidas al desquite de la trama argumental primordial. Estas continuas interferencias en el relato escénico de *La Dorotea* vienen a esquinar el marco de la ficción teatral en beneficio de las voces que, en el edificio de la acción, comentan, analizan, apostillan y administran glosas y comentarios con espíritu *filológico*, toda vez que el curso deviene *discurso* y la literatura en atalaya crítica: hemos analizado (Brito 2003 y 2008) la dimensión especular que esta pieza tiene en el Lope último con respecto a su trayectoria a modo de palimpsesto propio y ajeno, y la deliberada ambigüedad de afirmación e ironía de lo que se predica con una pintoresca combinación que, o bien lleva a postular lo contrario de lo que se articula (en clave irónica), o bien desnaturaliza por mimesis adulterada lo que se finge defender (en clave paródica). En esta heterodoxa concepción de la estructura dramática donde el propio autor se expone a sí mismo como autoridad discutible, la silva a la pulga responde al cauce de una estética de erotismo antipetrarquista que se remonta al paradigma de la conocida «Fábula del cangrejo», antes que su elegía en tercetos a la pulga, de Diego Hurtado de Mendoza, cuya autoría adelantaron Labrador & DiFranco (xxxvi), por su sabor jocoserio y su talante (auto)irónico: ya advertía Prieto que

(en composiciones desmitificadoras así) Mendoza está en latitud opuesta a Petrarca, al platonismo de Ficino y al Garcilaso del soneto “De aquella vista pura y excelente”, para ser un poeta, amigo de Aretino y realidades, que está contradiciendo irónicamente su cancionero a Marfira, en insinuación lejana del cancionero antipetrarquista que trazará Lope en sus

Rimas de Tomé de Burguillos, elevando a su Juana como una anti-Laura e incluso ridiculizando los “espíritus sublimes” en el soneto a Juana “Espíritus sanguíneos vaporosos.” (I, 103)

Para su «Fábula del cangrejo» eligió el molde, poco connivente con el asunto, de la octava: con semejante propósito trivializador parece conducirse a Lope con el paradigma estrófico de las *Soledades* gongorinas para su silva a la pulga. El empleo festivo de estrofas serias conduce, irremediablemente, a la parodia que exterioriza una dualidad: la de la postulación seria mediante una exposición *desviada* que anula la autenticidad de la fuente y la de su tratamiento; lo que en Hurtado de Mendoza ya no era sólo una imitación de los modelos eróticos italianos, en Lope es una clara decantación hacia la degradación burlesca, y en ambos, al mismo tiempo, una transparente desmitificación de la erudición y una deliberada intensificación de una actitud anfibia que alterna el tratamiento serio y el lúdico: entre Hurtado de Mendoza y Lope, según Prieto (104), «se vislumbra ya el camino hacia la personalísima *Fábula de Píramo y Tisbe*, escrita en romances, de Góngora, donde el poeta cordobés concentraba su dualidad».

El elogio de los insectos era tradición atestiguada desde Luciano (Gómez & Mestre) como entretenimiento erudito y expansión retórica. En la *academia* de *La Dorotea* los contertulios adoptan el paradigma del encomio paradójico por el desafío conceptual *contra severatio* que supone aplicar una argumentación a un motivo cuya naturaleza desdice toda clase de alabanza. La paradoja resultante del desfasamiento entre su tratamiento elevado y la insignificancia del objeto viene remozada, además, por la inadecuada inserción de la silva en un contexto de impostación filológica y de disección cultista como el aducido: un cenáculo donde se somete a escrutinio un soneto de filiación culterana. En este caso el elogio *invertido* resulta doblemente eficaz porque se propicia en la confluencia de la paradoja y de la parodia. Seguramente, la afición del insecto por beber sangre por parecerle más dulce le llegó al Fénix, *via poliantea*, del autor clásico y es probable que las continuaciones posteriores del motivo de la mosca aprovecharan la solícita inclinación del insecto hacia los humanos por su origen mítico: la fábula de Mía, la ninfa enamorada de Endimión a quien importunaba con charlas, canciones y bromas frecuentes, relata su transformación en el insecto por mano de Selene.¹ No faltan, frente a esta convención humanizadora, tradiciones que han transformado a la mosca en personificaciones diabólicas

¹ El carácter importuno de la pulga como agente aniquilador de la atmósfera amorosa se reformula, bajo la consigna del humor pre-absurdisto, en la pieza teatral *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura (escrita en 1932 pero estrenada veinte años después): Dionisio y Margarita ven abortada su amartelada conversación telefónica cuando una pulga invade el territorio amoroso; el efecto jocoso se produce cuando otro personaje, don Rosario, mantiene en función fática el flirteo amoroso con la cursi muchacha mientras Dionisio intenta desembarazarse del insecto (¿prolepsis sarcástica de su sombrío horizonte vital?): véase la edición de Mihura (85).

(Biedermann 311). De una y otra naturaleza se nutre el mosquito lascivo de las recreaciones posteriores.

Al margen de las fuentes italianas apuntadas, bajo la estela de la poesía burlesca de Francesco Berni (Cacho Casal), el género adoxográfico tuvo amplia acogida en los poetas de los Siglos de Oro tras el tamiz medieval de las fuentes clásicas: el contexto se consolidó en el Renacimiento (Battista Alberti, Calcagnini, Poliziano, pero sobre todo Ludovico Dolce, Tommaso Stigliani, Agnolo di Cosimo, il Bronzino, Grazzini o Tasso ocuparon sus musas en loores al insecto), de suerte tal que el paralelismo insecto-amor (erotismo sexual) surtió de la contaminación de dos motivos asociados a la abeja y de amplia repercusión en la pintura: el Cupido herido por la abeja y la confusión de la cara de una muchacha, que agujonea, con una flor; el mosquito induce la envidia del enamorado al mancillar la piel de la dama como un mensajero molesto que, al cabo, propicia el rechazo de la *donna*.

Entre los autores del Siglo de Oro el alado erotismo encontró un generoso eco (Núñez Rivera 1998) empezando por las academias: la de los Nocturnos de Valencia consagró alguna sesión (la XXV, Cacho Casal 193) al género adoxográfico. En otra vertiente genérica, unas liras a la pulga fueron intercaladas en la novela *Las huertas de Valencia* de Castillo Solórzano, pero sin duda alguna el espacio de pícaro recreo para el díptero fue la poesía lírica: así, a la cabeza de todos, por disposición y por espíritu bernesco en su hirviente *capitolo* a la pulga (Núñez Rivera 1997), Diego Hurtado de Mendoza; pero también Cetina, Sebastián de Horozco, Desplugues y Tárrega (ambos en la célebre sesión de los Nocturnos valencianos), Medina Medinilla, Yáñez de Monroy o Quevedo, si bien el sujeto de la pulga alcanza a la poesía inglesa donde la tradición del encomio paradójico gozó de buena salud (Knight Miller). John Donne deslizó un ejercicio retórico en torno al díptero en consonancia con su conceptismo amoroso distante del petrarquismo en la frontera de la perversa intimidad; su brevedad nos permite su reproducción completa:

Fíjate en esta pulga y fíjate en lo siguiente:
 qué poco es aquello que me niegas.
 Primero me chupó a mí y ahora a ti
 Y en esta pulga, nuestras dos sangres estarán mezcladas.
 Confiésalo, ello no puede considerarse
 un pecado, o una vergüenza o una pérdida de doncellez;
 sin embargo ella goza antes de cortejar,
 y satisfecha se hincha con sangre hecha de dos
 y esto es, ay, más de lo que haríamos nosotros.

¡Oh, detente aquí! Tres vidas esta pulga guarda
 donde nosotros casi casados, no, más que casados, estamos.
 Esta pulga es tú y yo, y ella es
 nuestro lecho nupcial, nuestro templo nupcial.

aunque los padres protesten y también tú, allí estamos
 enclaustrados en esas paredes de azabache viviente.
 Aunque la costumbre te hace apta para matarme
 no permitas que a ello se sume el auto-asesinato
 y el sacrilegio; tres pecados al matar a tres.

Súbita y cruel, ¿enrojeciste últimamente
 tus uñas en sangre de inocencia?
 ¿De qué podría esta pulga ser culpable
 exceptuando esa gota que de ti chupara?
 Sin embargo, tú triunfas y dices que tú
 no te encuentras a ti misma, ni a mí me hallas más débil.
 Es cierto, aprende entonces qué falsos son los temores.
 Tanto honor se perderá cuando a mí te entregues,
 como la muerte de esta pulga quitó vida de ti. (83-84)

El jugoso (y sangriento) conceptismo del poema lo instala en una osadía metafórica que *realiza* la comunión sexual del poeta y la dama a través de la pulga, cuya invasiva presencia se dispone como tálamo seminal para los amantes. Nuestros poetas barrocos disfrazan la consumación de ambos (poeta y mujer) bajo el embozo de la imagen conceptista que disipa, aunque no elude, la envidia del yo lírico, la turgente incomodidad de la *donna* y el placer mortificante del díptero.

Si ampliamos el catálogo de sujetos en el alarde paradójico (zanahoria, asno, mosca, almorranas, sífilis, la cola, el rabo, los cuernos, las ranas, la pobreza, los dómynes y pedantes, la mujer flaca, etc.) en continuación de los modelos grecolatinos (Núñez Rivera 1998, 1140-41) a la rana (Homero), a algún tirano (Sócrates), a la calva (Sinesio), a la injusticia (Carneades), a la fiebre (Favorino), al nabo (Diocles), a la cigarra (Filóstrato), a la berza (Catón), a la mosca (Luciano), al mosquito (Plinio y Virgilio), o a la nuez y a la pulga (Pseudo Ovidio), entre otros, la nómina de fervientes paradojistas se multiplicaría, si bien mosca, mosquito y pulga comparten una comunidad de imágenes en este bestiario de la picardía.

Ya Vosters (193) demostró que Lope había acudido, una vez más, a la *Officina* de Ravisius Textor para desgranar la historia de los elogios paradójicos en la *Silva* v de *La Gatomaquia*, parodia «gatuna» en alarde de epopeyas burlescas (Vega 2008, 511-13):

Mira si de Virgilio fueron tersos,
 cuya princesa pluma fue divina,
 cuando escribió el *Moreto*, que en la lengua
 de Castilla decimos almodrote,
 sin que por él le resultase mengua,
 ni por pintar el picador *Mosquito*.

[...]
 La calva en verso alabó Sinesio,
 gran defeto tartesio;
 quiere decir que hay calvos en España
 en grande cantidad, que es cosa extraña,
 o porque nacen de cerebro ardiente.
 Y también escribió del transparente
 camaleón Demócrito,
 y las cabañas rústicas Teócrito,
 y tanta filosófica fatiga
 Diocles puso en alabar el nabo,
 materia apenas para un vil esclavo;
 el rábano Marción, Fancias la ortiga,
 y la pulga don Diego de Mendoza,
 que tanta fama justamente goza.
 Y si el divino Homero
 cantó con plectro a nadie lisonjero
 la *Batracomiomaquia*,
 ¿por qué no cantaré la *Gatomaquia*?

Estos citadísimos versos no sólo confirman la vocación burlesca del poema, sino su delación de la amanerada costumbre de acreditar autoridades: en espejo cóncavo en la epopeya «minina» se reflejan el modelo ariostesco de *Orlando furioso*, el molde de la comedia de capa y espada y también otro aspecto, no menos importante, según advierte la editora (2008, 59): la crítica al culteranismo en una nutrida chanza donde «se confunden crítica y asunción de sus presupuestos cultos», del mismo modo que en la atildada academia de *La Dorotea*. Hemos vuelto al principio.

Además de la canción del maestro Burguillos en el cenáculo de su «acción en prosa», al mismo vate («Gatilaso», autor de *la Gatomaquia*) el Fénix le atribuye *falsamente* un soneto a la pulga, con lo que se iguala, según Vosters, a la dudosa filiación de su fuente, la *Elegia de pulice* asignada erróneamente a Ovidio. A pesar de la anotación de una y otra composición, el soneto y la silva académica comparten una fronteriza y deliberada ambigüedad en la opaca imagen con que se asocia a la mordedura del insecto y los dedos homicidas de la dama; así en los versos del soneto «ella dos puntas de marfil luciente / con súbita inquietud bañó quejosa» se yerra la interpretación de una y otros; del mismo modo procede Burguillos en la canción: «mira que no te inclines / donde te maten flechas de jazmines»; «guárdate, pulga, del puñal de un dedo». Esta confusa identificación con los órganos succionadores de la pulga se esclarece si admitimos la voluntaria ambigüedad que prolonga la visión erótica del desnudo femenino bajo el tórrido voyeurismo del yo poético: más allá del libertinaje libidinoso de la pulga («espíritu lascivo»), su símil con el falo («arador en

rosa»), su asociación a los celos («que picas y te vas por donde quieres»²), su impertinencia destructiva del descanso («homicida frenética del sueño»), su parangón con la grandeza del elefante al calor de la fábula o con la abeja al abrigo de la anécdota mitológica («avispa, que sin pena / vagas ociosa entre la miel ajena»), la canción «académica» no escatima jugosas alusiones al coito: no falta la transparente alusión al orgasmo («porque parezcas en la dulce muerte / a los enamorados, / que mueren retorcidos y estrujados»), a los genitales femeninos («tú pulga, que resides / en la mesa mayor de mi deseo») y a la penetración («¿Qué clausura / sacrílega no entras?»; «¿cuál hombre, aunque rey sea, / tantos palacios vive, / ni en tantas galerías se pasea?»). La turgencia de la piel profanada abunda en cromatismos de alba pureza («blancos pechos de Leonor»; «campos de aljófara»; «poniendo en nieve»; «si la picas / saltando por el arco de su nieve») que contrasta *púrpureamente* por violenta irrupción, merced a la picadura fálica del insecto, en deliberada contigüidad con la ruptura del himen («granate en perlas»; «campos de aljófara siembras de granates»; «De hierba me sustento, / y tú de la más pura sangre humana»; «tú en oro y grana»; «púrpuro estamparás círculo breve»). El trueque de identidades final, constante en las fuentes clásicas, aquí subvierte su ingenioso ardid conceptual para traspasar el umbral de la metáfora: el amante, «entre flechas de cristales», se abandona a la plenitud de su postración en la ausencia del post clímax: «¡ojalá yo fuera / quien entre puertas de marfil muriera!».

Lope ha trascendido los modelos principales del encomio paradójico, el del *capitolo* bernesco y el de raigambre retórico-erudita, merced a su asimilación. Y al aderezar el concurso de la *autoridad* clásica con el sorna culterana bajo el palio impostado de una academia al uso –y hacemos nuestras sus conclusiones para Mosquera de Figueroa–

relaciona a la paradoja con otros esquemas compositivos de enorme éxito durante los siglos XVI y XVII, como los gallos, los vejámenes académicos, la disputa burlesca, las misceláneas, los problemas, las preguntas y respuestas o la carta jocosa. (Núñez Rivera 1998, 1143)

Diego Hurtado de Mendoza se hubiera sentido satisfecho de la sutileza con la que el viejo escritor ha cedido, por años, achaques y claudicaciones, a la terapia de la indulgencia y del humor, “un humor que empieza por la propia persona, pasa por la obra literaria, ridiculiza los excesos culteranos y sus propios excesos y trasciende al mundo que le rodea y sus costumbres” (Vosters 182). Y Cervantes hubiese aplaudido

² Una de las más célebres romanzas del género chico retoma este popular motivo de los celos identificados con la impertinencia del zumbido del mosquito; el libreto que Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw compusieron para la zarzuela de Amadeo Vives *Doña Francisquita* (1923), basada precisamente en *La discreta enamorada* lopesca, advierte por boca del tenor: «Por el humo se sabe / donde está el fuego; / del humo del cariño nacen los celos. / Son mosquitos que vuelan / junto al que duerme / y, zumbando, le obligan / a que despierte».

el juego de voces en el soneto “falsamente atribuido” (a él mismo, a Burguillos y a un tercero desconocido cuya autoría se invoca; Vosters, *ibidem*) con que (des)autoriza la responsabilidad de un tema, más que picante, fronterizo en el erotismo fecundo del anciano que se disfraza «en seso» de bachiller cachondo para justificar el inevitable placer de *voyeur*, acaso el único al que podía aspirar...

Obras citadas

- Biedermann, Hans. Trad. J. Godo Costa. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Brito Díaz, Carlos. "Lope en Lope: los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (*La Dorotea*)." *La Perinola* 7 (2003): 103-21.
- . "Burlas y veras de Lope: *La Dorotea* como escrutinio." *Anuario Lope de Vega* (En prensa).
- Cacho Casal, Rodrigo. *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*. Santiago de Compostela: Universidade, 2003.
- Donne, John. Trad. E. Caracciolo-Trejo. *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29, 1998.
- Gómez, Pilar, & Francesca Mestre. "Luciano y la tradición de la mosca." Eds. E. Calderón, A. Morales & M. Valverde. *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*. Murcia: Universidad, 2006: 353-64.
- González de Amezúa, Agustín, ed. *Epistolario de Lope de Vega*. 4 vols. Madrid: Real Academia Española, 1943.
- Hurtado de Mendoza, Diego. Ed. J. I. Díez Fernández. *Poesía completa*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- Knight Miller, Henry. "The Paradoxical Encomium with special reference to its vogue in England, 1600-1680." *Modern Philology* 53.3 (1965): 145-78.
- Labrador, J. J., & R. A. DiFranco, eds. *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2803 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1989.
- Lara Garrido, José. "Del *laus pulice* al desnudo libertino (Notas introductorias y edición de "La caza de las pulgas", poema inédito de Juan Yáñez de Monroy)." *Canente* 3 (1987): 123-37.
- Mihura, Miguel. Ed. J. Rodríguez Padrón. *Tres sombreros de copa*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Núñez Rivera, José Valentín. "Tradición retórica y erotismo en los *paradoxa enkomia* de Hurtado de Mendoza." Eds. L. Gómez Canseco, P. L. Zambrano & L. P. Alonso. *El sexo en la literatura*. Universidad de Huelva: Servicio de Publicaciones, 1997. 99-122.
- . "Para la trayectoria del *encomio paradójico* en la literatura española del Siglo de Oro. El caso de Mosquera de Figueroa." Eds. M.^a. C. García de Enterría & A. Córdón Mesa. *Actas del IV Congreso Internacional Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*. Alcalá de Henares: Universidad, 1998. II, 1133-43.
- Prieto, Antonio. *La poesía española del siglo XVI, I. Andáis tras mis escritos*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Vega, Lope de. Ed. J. M. Blecua. *La Dorotea*. 1632. Madrid: Cátedra, 1996.
- . Ed. M. Cuiñas Gómez. *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Cátedra, 2008.

Vosters, Simon A. *Lope de Vega y la tradición occidental. El manierismo de Lope de Vega y la literatura francesa. Parte II.* Valencia: Castalia, 1977.