

La Arcadia de Lope de Vega, entre la novela y el teatro

SABA, Mariano / UBA-CONICET - marianosaba@gmail.com

Eje: Literatura Española

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Lope de Vega – Arcadia – género pastoril – teatro*

» *Resumen*

La *Arcadia* (1598) fue una de las obras más leídas dentro de la popular producción de Lope de Vega. No sólo fue su primer libro y le reportó amplia fama, sino que además lo obligó siempre a enfatizar su lazo iniciático con el género bucólico. Novela del destierro joven, mezcla de vida y literatura, sus pastores fueron sometidos en más de una oportunidad a la clave biográfica, hasta el punto incluso de agotar muchas veces la lectura del texto en un juego vano de identidades que sólo habría sido capaz de motorizar cierta prueba efectiva de su autor dentro de un género aceptado como el pastoril.

En este trabajo, por el contrario, se propone analizar en particular el contraste temático y formal con la comedia homónima escrita por el Fénix probablemente décadas más tarde y publicada en 1620. De ese modo, ciertas decisiones en torno al argumento común y a sus características específicas en el nivel histórico y/o ficcional podrían ser revisadas a la luz de esa variación genérica. Y es en este sentido que el enmascaramiento de lo autobiográfico debería exhibir sus huellas más relevantes como engranaje funcional a través de la supervivencia genérica -o no- dentro de la versión dramática de lo arcádico.

» *La Arcadia de Lope de Vega, entre la novela y el teatro*

En un trabajo teórico en torno al tema, Fowler (1998) ha intentado señalar algunas cuestiones ineludibles para tener en cuenta con respecto a la vinculación entre género y canon literario. Es necesario, en su opinión, pensar en los condicionamientos múltiples que provocan las modas dentro de la elasticidad de la literatura. Sin embargo, su estudio se limita al elemento “género” como determinante para el gusto. Y en este sentido parte de indicar que “los cambios en el canon literario se pueden referir, a menudo, a la revalorización o devaluación de los géneros que representan las obras canónicas” (96). En

el caso de la *Arcadia*, novela pastoril escrita por Lope de Vega durante sus jóvenes años del destierro en Alba de Tormes, es inevitable pensarla como referente dentro de un itinerario genérico cuya efectiva adscripción le valió no sólo un gran reconocimiento como hito de ese corpus, sino también cierta fama pródiga en ediciones. Antonio Sánchez Jiménez (2012) sostiene que

La *Arcadia* (1598) fue la obra más leída del ya popular repertorio de Lope de Vega: hemos documentado diecisiete ediciones entre 1598 y 1645, más otras catorce de las que nos han llegado noticias pero que no existen en la actualidad (...). De los libros áureos de entretenimiento sólo el *Amadís*, *La Celestina* y *La Diana* superaron esa popularidad. Es decir, la *Arcadia*, el primer volumen que publicó Lope, le catapultó a la fama, por lo que el Fénix se refería siempre a su primer libro con orgullo apenas reprimido y lo colocaba encabezando la lista de sus publicaciones, como cronológicamente le correspondía. (13)

Así, resulta indudable que la circulación de la obra fue de algún modo todo lo fluida que podía esperarse. Se sabría que el libro había sido escrito mientras el Fénix servía al duque de Alba, bajo cuya protección estuvo desde 1592, cuando fue desterrado de Madrid y de la corte por sus diatribas contra Elena Osorio y su familia. Se sabría también que más allá del género bucólico que siempre enfatizó allí su autor, el volumen había sido compuesto para ese príncipe que lo recibió dentro de su propia corte en medio de la desgracia y de quien cantaba en clave rústica sus amores algo desastrosos. Y por último - como el propio Lope se encargaría con el tiempo de subrayar-, también se sabría que esa mezcla de vida y literatura excedía por mucho las referencias encubiertas a las experiencias del duque y aludía también, de alguna manera, a aquellas trágicas vivencias que el propio escritor había dejado atrás. Tal como señala Rey Hazas (1982) en su exhaustiva descripción de la novela pastoril y sus casos más relevantes:

Esta tendencia al autobiografismo enmascarado (...) encuentra su más egregio representante en *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega, en la que los desdichados amores de Anfriso y Belisarda responden, en verdad, a otros igualmente desgraciados de don Antonio de Toledo, biznieto del duque de Alba. En el relato se incluye al propio Lope como Belardo, «alter ego» que con el mismo Anfriso le sirve para exponer sus cuitas personales de amor y celos («A vueltas de los ajenos, he llorado los míos» -confiesa-), lo cual revela un autobiografismo de la más pura cepa, no obstante de la aceptación de paliativos de las convenciones bucólicas. (87)

Aunque no es mi intención abordar el problema tantas veces tratado de la clave biográfica en la *Arcadia*, sí me interesa destacar lo que afirma Rey Hazas cuando dice que dentro de la novela pastoril, esta vía decididamente autobiográfica termina con Lope. Una hipótesis podría ser que más allá del realismo que se le pudiera imprimir, entender ese género como procedimiento de “disfraz” para amores verídicos comenzaría luego a tornarse peligroso propiamente para lo pastoril, reduciendo a sus rústicos protagonistas a la simple función de máscara vacía. Lo pastoril, como materia, seguiría pugnando por hallar

cauces convencionales que legitimaran su aparición, incluso resignando los tonos solemnes que lo habían protegido hasta entonces por la senda tradicional de la seriedad virgiliana. Esa función estilizada, capaz de elevar por medio del formato novelesco los desengaños terrenales de una serie de personajes reconocibles tras la apariencia pastoril, fue aceptada hasta un punto: punto en que esa materia debió reconsiderarse en su manipulación para la circulación a través de otros géneros. Me detengo especialmente en esta idea porque es en definitiva lo que debería permitirnos meditar sobre la relación existente entre la *Arcadia*, novela pastoril, y su curiosa comedia homónima, escrita por Lope años después. Esta cuestión de una materia constituida por elementos recurrentes y matrices reconocibles trastocadas por decisiones genéricas diversas nos habilitaría a pensar por qué tan sólo una década más tarde, cuando el ciclo de Alba se habría transformado ya para Lope en un recuerdo algo remoto, con tragedias más o menos distantes y entonces algo más aprehensibles, por qué luego de ese tiempo el Fénix decidió volver a aquel título, replicar el nombre de los personajes, incluir sólo pequeñas coincidencias inocuas con el relato novelesco, y utilizar en cambio la *Arcadia* pastoril para una típica comedia de enredos, surgida incluso como risible a partir de una nueva combinatoria cuyas modificaciones decisivas de lo argumental son el claro producto de verter aquella materia en un género absolutamente distinto.

Fowler señala que cada género experimenta una mutación constante: el cambio es continuo y produce, obviamente, corrimientos en la jerarquía total de los géneros. “Esta mutabilidad normal”, explica, “nos indica que no deberíamos albergar la esperanza de comprender las variantes del paradigma modal en términos sincrónicos, sino únicamente en el contexto dinámico del desarrollo histórico literario” (1998: 108). En este sentido, así como la novela pastoril de Lope continuaría publicándose hasta bien entrado el siglo XVII, el género novelesco empezaría por su parte a desligarse de a poco de la materia pastoril, y en su exigencia de funcionalidad crítica terminaría por derivar directamente en la novela cortesana. Ese primer tercio del seiscientos es una franja aparentemente interesante para revisar la migración de los pastores hacia otros géneros, ya que la novela abandona de a poco el antiguo pacto artificioso que les había permitido a sus protagonistas erigirse como cantores de un paraíso sentimental desde donde narrar sus tragedias amorosas de manera estilizada y aséptica. Tal vez no se cuente todavía con herramientas críticas que legitimen la imagen, pero algo de esto parece afirmarse en las reflexiones de Fowler sobre los olvidos y compensaciones en el cambiante repertorio de los géneros: “Hay quienes han sentido la tentación”, señala, “de concebir un sistema de los géneros prácticamente basado en un modelo hidrostático, como si la substancia total permaneciese constante, aunque sujeta a redistribución” (117).

En el último capítulo de su estudio sobre la novela pastoril en España, Avalor Arce

(1974) se detiene en el tema de la censura y de las “vueltas” del género a lo divino. “Ha muerto la novela pastoril”, señala, “y atrás quedan las obras de verdadera creación. Pero su historia, como la de todo género, no radica solamente en el concreto producto novelístico, sino también en la zona de penumbra que se crea a su alrededor...” (233). Dos grandes tipos de ficción, entonces, fueron víctimas prioritarias de la censura hacia fines del siglo XVI: la novela caballeresca y la pastoril. Las críticas proceden a su vez de dos campos diversos: el humanista y el religioso. Por un lado, cierto racionalismo propio de los humanistas resiente la falta de verismo de esas novelas; por otro, la pastoril recrea un ámbito deísta y atemporal reñido con la concepción cristiana del mundo. Lope parece acusar cierta recepción de ambas imputaciones y acepta el desgaste genérico. Con respecto a la reacción contra la idealización propia del género ha quedado vertida su opinión en *La Dorotea* misma: “Porque esto de pastores todo es arroyuelos y márgenes, y siempre cantan ellos o sus pastoras. Deseo ver un día un pastor que esté en un banco y no siempre en una peña o junto a una fuente” (1958:180). Y en cuanto a la excesiva preocupación del género por el amor humano, el propio Lope se vuelca a lo que Avalle Arce explica como *contrafactum*, es decir, una obra literaria cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado. Esta reversión de un texto “humano” al plano de lo sacralizado puede asociarse con los *Pastores de Belén*, que Avalle Arce identifica justamente como novela pastoril “a lo divino”. Lope inicia esta obra de 1612 con claros ecos de la *Diana*, pero tal como señala Avalle Arce, tras situar la novela dentro de la corriente que “superará” en espíritu, “el único parecido con su modelo es la condición pastoril de sus personajes” (1974: 239). La materia, dividida en cinco libros, presenta una peripecia que va desde la expectativa por la Anunciación hasta la Natividad, la adoración por parte de los pastores y de los reyes, y la huída a Egipto. El *contrafactum* de Lope es claro, según explica el especialista en el género:

El arrepentimiento ha invadido su alma y se reniega de los locos devaneos de la juventud, y de aquellas obras en que se canta esa misma carne que se interpone obstinadamente en su camino de regeneración. La *Arcadia*, apoteosis del amor humano, destaca nítida su contorno y sobre ella descarga el desaliento inducido por la frágil humanidad del poeta. Los *Pastores* son el resultado del vano esfuerzo de aniquilar la pastoril profana, la *Arcadia*, y las memorias que su nombre evoca, y de suplantar todo, en el irremontable curso de la historia, por su versión divina. (240)

Ha muerto, entonces, la novela pastoril “profana”. Ha muerto de algún modo lo pastoril para la novela. Pero dado nuestro tema podemos sostener aquí la hipótesis de que los vericuetos amorosos de esos pastores no buscaba Lope simplemente aniquilarlos en los años entre 1610 y 1615. Esas peripecias iban a hallar ahora más bien otros vehículos genéricos (¿otras *contrafacta* “formales”, quizás?) cuyas convenciones iban a capitalizar no sólo algo de esa materia que de a poco era desterrada de la novela, sino también a actualizar o bien la consagración de la misma materia pero ahora al amor divino y no ya al

humano; o bien la larga tradición de la comicidad rústica -ligada a las bucólicas clásicas dialogadas y jocosas que Lope de Rueda había sabido imitar-. Esta segunda chance es la que nos acerca a *La Arcadia*, comedia homónima de su novela pastoril que el propio Lope estaría erosionando también por aquellos mismos años desde la censura oblicua que imponían sus *Pastores de Belén*.

Así, no puede escapar a nuestra lectura que en ese momento de cambio de siglo una comedia homónima de aquella famosa novela escrita por el mismo autor debió ser portadora de un franco interés para su público receptor, tanto para el que había sido lector del libro, como también para todo ese otro público que probablemente sólo lo conociera de oídas, sin haber podido acceder a él. Lo llamativo es, justamente, la modificación radical que sufre el argumento en el pasaje de uno a otro género. Acá también -como en los *Pastores de Belén* pero con otro signo- el único parecido con el modelo es que los protagonistas son pastores y que aún llevan en algunos casos nombres coincidentes. Pero el argumento se deriva en la forma esperable dentro de una comedia clásica de enredos. Si *Pastores de Belén* es una respuesta a la *Arcadia* envolviendo una materia sacra con el exterior de una forma profana que comenzaba a ser imputable; el teatro parecería haber podido aceptar con tranquila comodidad aquella misma materia profana que estaba descartándose de la novela y a la que podía dotar con licencia de una forma dinámica despreocupada de las exigencias “religiosas”. Es decir, el teatro parece haberles dado a los pastores de la *Arcadia* lopiana un subterfugio para poder seguir resistiendo como materia profana envuelta en una forma también profana.

Por eso conviene detenernos entonces en dicha comedia. En primer lugar cabe decir que el subgrupo de las *comedias pastoriles* al que pertenece es minoritario dentro de la frondosa producción del Fénix. Tan sólo cinco obras de ese tipo lista Menéndez y Pelayo en sus canónicos *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Dos piezas se suponen las primeras tentativas dramáticas que realizara el autor apenas salido de su infancia: *El verdadero amante* y *La pastoral de Jacinto. Belardo el furioso*, por su parte, aparece mencionada en la primera lista de *El Peregrino en su patria* (1604) y por la semejanza argumental entre su primera jornada y *La Dorotea*, pareciera que tiene cierta cercanía con el ciclo de Alba. De hecho, y tal como opina el santanderino, “no tiene de pastoril más que la corteza” (Menéndez y Pelayo, 1949: 133): la obra parece consolidar su raigambre autobiográfica, lo que coincide con la observación de Cañas Murillo sobre el teatro producido en aquellos tiempos de destierro: “Los textos dramáticos de estos años muestran el gran influjo que ejerce sobre Lope el ambiente cortesano. (...) Se escriben en complicidad con el público cortesano, respetando, -y pensando mucho en ello-, el ambiente, las preferencias y gustos propios de ese tipo de espectadores” (2000:80).

Las dos comedias pastoriles restantes son *La selva sin amor* y la pieza que nos ocupa

en este trabajo: *La Arcadia*. La primera se trata de una égloga pastoral que Lope no valoraba por estar en realidad más ligada a lo operístico y haber sido ejecutada en el Real Palacio en 1629, opacados sus versos por la maquinaria teatral. *La Arcadia*, por su parte, fue escrita según Morley y Bruerton casualmente entre 1610 y 1615 (cerca de los *Pastores de Belén*), y publicada en la *Trezena parte* de sus comedias en 1620. Es decir, salvo las primeras tres obras del grupo dramático pastoril, pertenecientes a la primera etapa de su producción, sólo resta como significativa de este subgrupo la comedia que nos ocupa. Deberíamos entonces reflexionar sobre cuál fue en aquel tiempo el motivo eventual para acudir no sólo a un subgénero que no era habitual en su teatro sino también a un título y una matriz de personajes que aún hoy resuenan obviamente por su pertenencia a la novela homónima que años antes le había otorgado al Fénix buena parte de su indiscutible fama.

En su estudio sobre la comedia Menéndez y Pelayo repasa ciertos detalles: alude a la dedicatoria que Lope dirige a López Madera, quien detentaba la función de inspeccionar los teatros. Para tenerlo de su lado le dedica esta obra de pastores, aunque en la antiquísima tradición de la modestia que exige el regalo de la bucólica, le explica que no carece de *imitación antigua...* al modo de la que Lope de Rueda supo hacer de las rústicas bucólicas de Teócrito. Algo de la reacción verista que hemos enfatizado antes aparece ya en esta alineación genealógica. Menéndez y Pelayo añade fuentes de algunos detalles pero luego señala algo que, curiosamente, es falso. Dice que “aparte de esta y otras reminiscencias de diversos originales, *La Arcadia*, comedia de Lope, tiene el mismo argumento que *La Arcadia*, novela pastoril, compuesta en su juventud y publicada en 1602” (139). Nada hay más distante que los argumentos de ambas obras. El error, tal como cita el propio erudito, lo hereda de las lecciones de Alberto Lista, quien también observa increíblemente que ambos textos guardan “la misma acción, aunque algo variada” (cit. Menéndez y Pelayo, 1949: 141). Nada más lejos de lo real.

Es probable que la comedia de Lope haya sido representada en el corral. De hecho, tal como explica Ruano de la Haza (2000) al analizar el decorado espectacular de los teatros comerciales del siglo XVII, muchas de las comedias que exigían cierta tramoya - como lo es la *Arcadia*, según las indicaciones finales sobre la aparición de Venus- deben haber sido pensadas para su representación en carros o incluso en palacio, sin que eso impidiera que la gran mayoría fueran luego adaptadas a las condiciones físicas de los corrales. Y de hecho, Ruano se detiene específicamente en *La Arcadia* por presentarse en ella el infrecuente caso de una apariencia no cristiana. Y dice: “Menos frecuentes eran las apariencias de figuras paganas, como ocurre sin embargo, en *La Arcadia*, de Lope, en la que «abren un templo donde ha de estar la diosa Venus, cubierto el rostro, y, a sus pies, Cupido, con su arco y flecha»” (236). Según Ruano, estas apariencias guardaban cierta semejanza con los retablos y con la representación de imágenes o cuadros religiosos. En el caso de *La*

Arcadia, el detalle nos sirve de manera doble: por un lado, como hemos dicho, para especular con las condiciones fácticas de su representación; por otro, para legitimar una vez más la idea de que Lope haya buscado en esta comedia tan particular otro modo de vehicular la materia pastoril en contra de su propia novela de juventud y que sin caer necesariamente en un *contrafactum* religioso al modo de los *Pastores de Belén*.

La novela pastoril de Lope narra los amores de los pastores Anfriso y Belisarda, los cuales son felices al inicio (a pesar de los obstáculos que les ponen familiares y rivales) y desdichados al final, por caer presa de malosentendidos. Luego de un prólogo en el cual el joven Lope defiende la tradición pastoril e invita a leer la obra en clave, el libro describe la aparición de Belisarda y su angustia por haber soñado a Anfriso en brazos de otra. Cuando el pastor llega, se da una discusión que precede a la aparición de rivales y dispara secuencias ligadas a otros casos de celos. Anfriso debe alejarse de la Arcadia, y en su ausencia llega Olimpio, un pastor que termina por arruinar mediante mentiras su amor con Belisarda. El escándalo obliga al Anfriso a irse aún más lejos. Ahí se da su encuentro con Dardanio, cuya magia le permite ver a Belisarda a muchas millas de distancia hablando con Olimpio. Un equívoco: ahí ve a Belisarda dándole una prenda a su oponente, lo que basta para que Anfriso retorne a los celos y empiece a cortejar a Anarda por despecho. La escalada de los celos aumenta, incluso dejando atrás a Olimpio y llevando a Belisarda a una boda irrisoria con el horrible Salicio. Pronto ambos amantes se entrevistarán y cobrarán conciencia de que un malentendido ha destrozado toda posibilidad para sus amores. El tan discutido libro V de la novela contiene el mensaje didáctico: Anfriso ve algo de su futuro en el *Libro de las suertes* que la maga le presta a Cardenio, y tras ello queda claro que la virtud (o el arte, o el estudio de las ciencias liberales que le muestra Polinesta al pastor a través de sus palacios) es lo único que puede vencer al amor. El destino final de Anfriso es el trueque de locuras, del amor a la poesía, y luego al templo del Desengaño, donde se encuentra con otros pastores que han podido liberarse de sus lazos sentimentales.

Por su parte, en cambio, la comedia pastoril titulada *La Arcadia*, pareciera trabajar sobre un desvío claramente menos estilizado. El punto de arranque es similar pero la derivación es claramente la de un enredo amoroso potenciado por la comicidad de otros rústicos personajes: la pastora llamada Belisarda lamenta su suerte por haber sido prometida por Ergasto, su padre, a Salicio y no a Anfriso, de quien está enamorada. Anarda, su supuesta amiga, pronto utilizará las circunstancias para arruinar definitivamente el lazo entre los dos protagonistas y conseguir ella misma, por una serie de engaños, el amor de Anfriso. Lo más interesante en la distancia que cobran ambos textos está sin embargo en el sostenimiento del título y de los nombres, aún corriéndose de la anécdota biográfica que tan de cerca seguía la novela. Por otra parte, el ejemplo más claro para revisar la modificación que exige este *contrafactum* dramático se aprecia sobre todo en el rol de

Cardenio, quien trae un mundo fantástico pero sólo en apariencia. De los muchos que podríamos tomar, este es el gran ejemplo que distancia la *Arcadia* teatral de la novelesca: la transformación rotunda de la magia desde ese cariz serio que nutre el plano de Dardanio y Polinesta como elementos de un orden superior y alterno a las cuitas del amor profano, hasta esta otra magia cómica de la comedia, ya estafa ruin, ya mentira material e interesada. La magia en la comedia no es más la contrapartida precisa de un ambiente natural que encuentra en lo fantástico la compensación del tránsito por el estilizado dolor del desengaño. Es ya resorte de acción dramática, de enredo motor y hasta jocoso por momentos. Hay un Cardenio en la novela, pastor irónico que alardea de manera erudita. Pero es más interesante en cuanto a nuestro ejemplo el ambiguo personaje de Dardanio, sabio mago cercano a la nigromancia que ocasiona el primer equívoco doloroso para Anfriso cuando en su cueva le deja ver a Belisarda pero no acercarse a la imagen para comprender la escena entre la pastora y Olimpio. Su magia es compleja y poderosa, y tanto es así que será escrita y legada con reparos: "...Dardanio, que así se llamaba el mágico, consoló con amorosas palabras, y finalmente llevó a su cueva; donde entre varias cosas le mostró labrado su sepulcro de blanco mármol, a la cabeza del cual le mostró una pirámide en cuyo hueco, dentro de una caja de acero, pensaba poner sus libros..." (Lope de Vega; 1975: 223). En la comedia la caída de la magia abona la teoría de un *contrafactum* ya no religioso de la pastoril novelesca que tanto había significado para Lope, sino de uno profano capaz de erosionar aquellas convenciones desde su ridiculización humorística. De hecho, el mismo Cardenio que evita con engaños heréticos el casamiento de Belisarda y Salicio escondiéndose detrás de la diosa Venus en el templo y pronunciando por su intermedio profecías negras para el novio. Es Cardenio (llamado ya no "el mágico", sino "el Rústico") quien con "sutil y agudo ingenio" detenta un nuevo tipo de magia fundada en la mentira. Es él, por caso, quien convence a Bato de darle ciertas palabras mágicas que supuestamente le había legado el sabio Fileno, y con las cuales en su pecho colgadas podía no sentir los golpes. Es él, quien utiliza unos loros para que pregonen su fama de mago fingido y quien pide a cambio corderos y otros comestibles para brindarle también a Bato otros conjuros inútiles que terminan siempre en jocoso engaño. Es él, por último, quien denuncia junto a Bato la caída arcádica de manera que la vieja estilización del mundo quede contrahecha y explícita. Dice Cardenio:

¡Par Dios, Bato, que yo tiemblo!
¡Las cosas que hay en Arcadia!
Todos son encantamientos,
todos dioses y diosas,
faunos, drías, semideos,
sátiros, medio cabritos,
circes, gazmios, Polifemos,

centauros y semicapros. (Lope de Vega; 1965: 140)

Y responde Bato:
Sí, que el dios Pan y el dios Queso
dicen que de una cabaña
arrebató como un viento
una moza de quince años. (141)

No parece haber mejor ejemplo para la arcadia novelesca contrahecha en lo teatral que el ejemplo de unos dioses tan materiales que con el rapto de una virgen dan como resultado, a los nueve meses, el parto de un “gazapo”. Gazapo, es decir, un conejo, o en su otra acepción, un engaño. Un engaño que Cardenio el estafador resiente: “No se puede aquí vivir” (141), dice. Como si la ironía se doliera de no poder resistir ya una Arcadia que se vuelve contra sí misma, revelando sus mitos en plena caída.

› *Referencias bibliográficas*

- Avalle Arce, J.B. (1974) “Capítulo IX. Censuras y vuelta a lo divino”, en *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo Ed. pp. 233-242.
- Blasco Pascual, F. J. (1990) “Entre la magia del amor y la magia de la memoria. Hermetismo y literatura en La Arcadia, de Lope”, en *Edad de Oro*, vol. IX, pp. 19-38.
- Cañas Murillo, J. (2000) “Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia”, *Anuario de Lope de Vega*, vol. VI, pp. 75-92.
- Fowler, A. (1998) “Género y canon literario”, en *Teoría de los géneros literarios*, Madrid: Arco Libros. pp. 95-127.
- Menéndez y Pelayo, M. (1949) “Comedias pastoriles”, en *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo II, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Pp. 125-149.
- Morley, S. G. y C. Bruerton. (1868) *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid:Gredos, pp. 285-287.
- Rey Hazas, A. (1982) “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, en *Edad de Oro*, vol. I, pp. 65-105.
- Ruano de la Haza, A. (2000). “El decorado espectacular”, en *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid:Castalia. pp. 223- 237.
- Vega, F. L. de. (2012). *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid:Cátedra.
- (1975). *Arcadia*, edición, introducción y notas de Edwin Morby, Madrid:Castalia.
- (1965). *Obras de Lope de Vega*, edición de Menéndez y Pelayo, reimpresión de la RAE, BAE, tomo III, 117-183.

----- (1958) *La Dorotea*, edición de E. S. Morby, Madrid:Castalia.