

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

***El dómine Lucas y El maestro de danzar:* un caso de auto-reescritura en Lope de Vega**

Daniel Fernández Rodríguez
(Université de Neuchâtel, Suisse)

Abstract My main purpose is to analyze the rewriting process that links two plays by Lope de Vega, *El dómine Lucas* and *El maestro de danzar*, written in his youth for the *autor de comedias* Melchor de Villalba. I will focus on how Lope reuses, rejects, expands and redistributes the materials from *El dómine Lucas* in the composition process of *El maestro de danzar*. I will also try to explain the possible reasons that led Lope to make some of the most remarkable changes, such as the profession of the main character. It seems that Lope's deep knowledge of the art of dance played an important role in this decision, for it allowed him to create numerous plays on words and amusing scenes that are featured throughout the play. It can also be assumed that Lope saw in the physical approach between teacher and student – barely present in *El dómine Lucas* – a good opportunity to give the audience some erotic scenes, which were very appreciated at the time.

Keywords Lope de Vega. Rewriting. *El dómine Lucas*. *El maestro de danzar*. Spanish Golden Age theatre.

El fenómeno de la reescritura de textos dramáticos del Siglo de Oro ha suscitado ya una abundante bibliografía y no pocos problemas críticos. En un artículo de reciente aparición, Adrián Sáez define la reescritura como aquel proceso en el que «es evidente que el escritor – u otra persona – actúa según una tentativa consciente de reutilizar – de la forma que sea – la parte o el todo de un texto original» (2013, pp. 161-162). En concreto, el caso que nos ocupa constituye un ejemplo de lo que Vitse denomina «auto-reescritura» (1998, p. 6).¹ Mi propósito fundamental es comprobar cómo y por qué Lope reutiliza, desecha, amplía o redistribuye los materiales de que dispone en el paso de *El dómine Lucas* a *El maestro de danzar*. Estas páginas, pues, pretenden recorrer el camino debidamente trazado y desbrozado, en su día, por Carrascón (1997).²

1 Prefiero emplear el término de «auto-reescritura» al de «refundición» puesto que, según la distinción establecida por Profeti (1992, pp. 110-111), sería conveniente reservar este último para aquellos casos en los que se conservan literalmente escenas enteras del texto original, lo cual no sucede en el paso de *El dómine Lucas* a *El maestro de danzar*.

2 De *El dómine Lucas* se ha ocupado asimismo Edith Marta Villarino (2000), en un texto al que he tenido acceso gracias a la amabilidad de su autora.

El dómine Lucas y *El maestro de danzar* fueron escritas en Alba de Tormes para el autor de comedias Melchor de Villalba en un periodo de tiempo máximo de unos tres años. A partir de varios datos internos del texto, Carrascón (1997, p. 40) pudo situar la fecha de escritura de *El dómine Lucas* entre 1591 y mayo de 1593. *El maestro de danzar*, por su parte, fue compuesta en 1594, probablemente en el mes de enero, según sabemos por el colofón que presenta el apógrafo conservado.

Una de las pruebas aducidas por Carrascón para fijar la datación de *El dómine* tiene que ver con la fiesta de toros a la que se alude en la primera escena. El 13 de mayo de 1593 se celebraron unas fiestas de toros en las que perdió la vida don Diego de Toledo, hermano bastardo de don Antonio Álvarez de Toledo, quinto duque de Alba y señor de Lope por aquel entonces. Como señala Carrascón, no parece razonable que Lope escribiera una obra en la que se aludiera a una fiesta de toros tras el infortunio sucedido, por lo que cabe pensar que la pieza es anterior a ese fatídico 13 de mayo de 1593. Pues bien, resulta que en *El maestro*, escrita probablemente en enero de 1594 – es decir, medio año después de la muerte de don Diego –, Lope sustituye las referencias a la fiesta de toros por una relación en romance en que se relatan muy por extenso un torneo y una sortija, en los cuales no solo se destacan las hazañas de algunos personajes de la obra, sino también del padre y del hermano bastardo de Antonio Álvarez de Toledo. Ante los sucesos recientemente acaecidos, Lope decide sustituir las referencias a los toros, que podrían parecer de muy «mal gusto» (Carrascón 1997, p. 47), por un homenaje a la casa de Alba. Dicho homenaje constituye un motivo más para dar la razón a Carrascón y concluir que, en efecto, es probable que en el germen de la escritura de *El maestro* se encuentre la necesidad de eliminar las molestas referencias a los toros.³

Pero Lope no se limitó a esto. Animado por el aplauso obtenido – según recuerda el propio Lope en la dedicatoria, *El dómine* «era por aquellos tiempos de las bien escuchadas» (p. 43)⁴ –, y quizás a instancias de Villalba, tal como sugiere Carrascón (1997, p. 47), decidió reaprovechar materiales de *El dómine* para componer una comedia nueva, pero basada en el mismo motivo central – el fingido maestro que trata de ganarse el amor de su alumna –, en la que explotaría algunas de las situaciones más cómicas y eróticas de la obra anterior, según veremos a continuación.

Antes que nada, conviene detenernos brevemente en el cambio de profesión elegido por el galán. ¿Qué razones podría tener Lope para preferir, a la hora de reescribir *El dómine*, un maestro de danzar a un maestro de latín? En mi opinión, uno de los motivos podría ser el

3 Estas líneas resumen lo expuesto en Fernández (2012, pp. 31-34).

4 Cito siempre por la edición de *El dómine Lucas* de Hartzenbusch (1855).

acercamiento físico entre alumna y maestro que permitían las lecciones de danza. *El maestro* es una pieza llena de erotismo, en la que abundan los abrazos apasionados enmascarados bajo la excusa de una lección: fingiendo enseñar a su alumna cómo alzar los brazos o cómo realizar según qué paso, Aldemaro y Florela se entregan alegremente a su amor. Desde luego, el grado de erotismo de estas escenas dependería en gran medida de Melchor de Villalba, pero es de suponer que los actores fueran generosos con sus gestos y roces, a juzgar por las continuas quejas de los moralistas, para quienes el teatro representaba un entretenimiento licencioso y obsceno.

No estará de más recordar que la presencia de danzas en escena era tan celebrada por el público como denostada y perseguida por eclesiásticos y autoridades: «Bastaría, por otra parte, releer las encendidas e inútiles polémicas de los teólogos sobre la pecaminosidad del teatro para deducir que al espectador le interesaba, en gran medida, ese margen de espectáculo erótico que suponía la danza» (Díez Borque 1978, p. 286). Al contrario que los bailes, propios de las clases populares, las danzas, arte refinado y elegante de las clases altas, «suponen movimientos más mesurados y graves y no se suelen utilizar los brazos, sino solamente los pies» (Díez Borque 1978, p. 187). Para regocijo del público, en *El maestro* Lope pasa por alto estos preceptos y hace que alumna y maestro empleen a menudo los brazos en sus lecciones, no solo para bailar sino, sobre todo, para tocarse y abrazarse. El maestro Aldemaro incumple punto por punto el protocolo exigido a los maestros, quienes no debían bailar con sus alumnos, y en ningún caso podían hacerlo si no era acompañándose de sus instrumentos.⁵ Que Lope, «perito en bailar» (Díez Borque 1978, p. 288), sabía perfectamente cómo debían enseñar los maestros de bailar de la época, lo muestra la reacción airada de Feliciano, que no duda en recriminar al maestro Aldemaro sus malas prácticas: «¡Buenos, por mi vida, estáis! | ¿Sin instrumento danzáis?» (vv. 2574-2575).⁶

Otro de los motivos que podrían haber llevado a Lope a elegir la profesión de maestro de bailar para Aldemaro es su gran conocimiento del vocabulario de la danza – del que hace gala a lo largo de la pieza –, que le permite inventar a cada paso todo tipo de metáforas y juegos de palabras, los cuales constituyen el elemento de mayor importancia para la creación del erotismo, la comicidad y el lirismo que rezuma la pieza.

Si bien hasta la fecha no se ha descubierto una fuente literaria concreta para *El maestro*,⁷ en la literatura del Siglo de Oro menudean las alusiones

5 Véase Fernández (2012, p. 50).

6 Los versos remiten siempre a la edición de Fernández (2012).

7 No obstante, Lope contaba con varios antecedentes literarios por lo que atañe al uso de algunos motivos lexicalizados, como bien recuerda Muñoz (2013, p. 180).

a relaciones ilícitas entre los maestros de danzar y sus alumnas. De hecho, en sus famosos *Discursos sobre el arte del danzado* de 1642 el tratadista Esquivel Navarro advierte del atrevimiento que algunos maestros de danzar tienen con sus discípulas, por lo que hay que deducir que la literatura no hizo más que reflejar un aspecto de la vida cotidiana de la España del Siglo de Oro. A la hora de componer *El maestro* Lope pudo inspirarse en chismes y chascarrillos en torno a algún que otro devaneo entre maestros y alumnas.⁸ El título de la obra funcionaría así a modo de reclamo comercial para el público, que antes siquiera de presenciar la representación, y conociendo como conocía a Lope, se frotaría las manos adivinando ya en qué consistirían verdaderamente las lecciones del maestro de marras.

Pero pasemos ya al análisis comparativo entre ambas obras. En primer lugar centraré mi atención en las escenas que tienen lugar antes de que Floriano (*El dómine*) y Aldemaro (*El maestro*) lleguen disfrazados al hogar de sus amadas. El primer dato que hay que reseñar es que dichas escenas presentan en ambas comedias un número muy similar de versos: 479 en *El dómine* y 486 en *El maestro*.

El dómine da comienzo con una conversación en que varios personajes aluden a las fiestas de toros que acaban de celebrarse en Alba de Tormes y a la gran actuación de un forastero, Floriano (vv. 1-142). A continuación aparece el propio Floriano, quien confiesa sus sentimientos por Lucrecia a su amigo Alberto y, finalmente, le expone su plan para introducirse en el hogar de su amada (vv. 143-298). En la figura 1 puede contrastarse el desarrollo argumental de ambas comedias y la redistribución de algunas escenas en el paso de *El dómine* a *El maestro*:

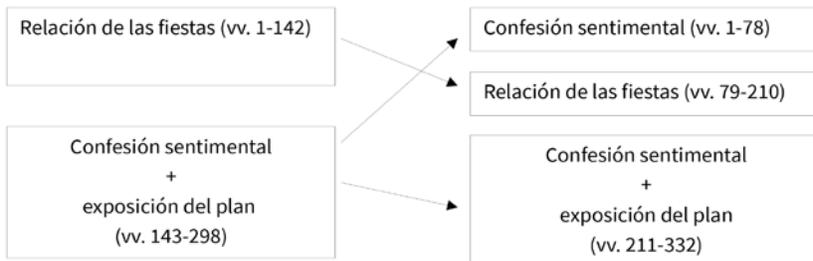


Figura 1. Redistribución de las primeras secuencias

Resulta muy interesante comprobar cómo los dos primeros bloques argumentales (relación de las fiestas, por un lado, y confesión sentimental más

8 Para más detalles sobre estas cuestiones, véase Fernández (2012, pp. 43-50), donde se comentan las referencias bibliográficas pertinentes.

exposición del plan, por otro) se mantienen en *El maestro*, aunque han sufrido una ligera redistribución: el segundo bloque aparece en primer lugar (vv. 1-78), pero la confesión sentimental de Aldemaro se ve interrumpida por la escena dedicada al relato de las fiestas (vv. 79-210) – el primer bloque de *El dómine* –, aunque prosigue acto seguido y, finalmente, termina con la exposición del ardid del disfraz (vv. 211-332). La escena equivalente a la que tenía por confidentes a Floriano y a Alberto, pues, ha pasado a ser la primera de *El maestro*, pero se ha partido por la mitad y, en medio, se ha añadido la que en *El dómine* era la primera escena, esto es, la dedicada a relatar lo acaecido en las fiestas. En cualquier caso, las líneas maestras del argumento de ambas piezas ya están trazadas: el protagonista participa en unas fiestas donde queda prendado de una dama a la que ya corteja otro galán. Consciente de su pobreza, decide disfrazarse para poder adentrarse en su hogar.

Conviene asimismo destacar las diferencias entre ambos textos. Mientras que en el primer bloque de *El dómine* (vv. 1-142) se ensalza la actuación del forastero en las fiestas y se hace hincapié en la envidia y los celos que sienten los galanes del lugar, Rosardo y Fabricio (enamorados, respectivamente, de Leonarda y Lucrecia), que andan preocupados por la buena impresión que ha causado el recién llegado en sus damas, la escena correspondiente de *El maestro* (vv. 79-210) se centra en la narración pormenorizada de las fiestas y en el elogio a la casa de Alba. En cuanto a la confesión sentimental del protagonista, en *El maestro* los confidentes son el criado Belardo, que se burla de los intrincados conceptos amorosos de su amo, y Ricaredo, primo de Aldemaro, que se muestra reticente al amor del galán, pero finalmente acepta su propósito (en la escena equivalente de *El dómine* el rol de uno y otro es desempeñado exclusivamente por Alberto, amigo del protagonista).

Las escenas que tienen lugar a continuación, justo antes de la llegada de los galanes disfrazados a las casas de sus amadas, difieren notablemente. En *El dómine* se nos presenta el hurto de las ropas del capigorrón Decio por parte de Floriano (vv. 299-390) y la conversación entre Lucrecia y Leonarda, en la que confiesan sus mutuos sentimientos de amor hacia Floriano y que termina con la abrupta llegada de Fulgencio, padre de Lucrecia y tío de Leonarda, y de Floriano disfrazado de estudiante pobre (vv. 391-479).

En cambio, las escenas que se suceden a continuación en *El maestro* (vv. 333-486) ofrecen las primeras desavenencias en el reciente matrimonio entre Tebano y Feliciana y, sobre todo, las quejas de Alberigo, padre de Florela y Feliciana, ante la pronta retirada de los invitados, que parece deberse a que ni la pareja de novios ni Florela se han atrevido a bailar (vv. 374-378). Todos coinciden en ponderar la importancia de la danza como acto social y como medio para acrecentar la hermosura de las mujeres. Ante las noticias de que ha llegado un maestro de danzar a la ciudad, y con

la esperanza de remediar sus carencias en el ámbito de la danza, deciden llamarlo a su presencia. Esta escena prepara, pues, la llegada del maestro de danzar y aporta los argumentos por los que la familia al completo decide hacerse con sus servicios. En ese sentido, hay que advertir que este bloque no presenta semejanzas reseñables con los últimos versos (vv. 299-479) de *El dómine* a los que me he referido. En cambio, las quejas de Alberigo guardan un paralelismo evidente con las de Fulgencio, que en la primera escena de *El dómine* lamenta amargamente el poco éxito de las fiestas y regaña a Rosardo y a Fabricio (p. 44). En ambos parlamentos se insinúa ya el conflicto dramático y el papel que jugará el recién llegado: en *El dómine*, la buena actuación del forastero en las fiestas desata las envidias de los que serán sus rivales amorosos a lo largo de la comedia, Fabricio y Rosardo, mientras que en *El maestro* se nos muestra ya la razón por la que Alberigo no dudará ni un momento en aceptar como maestro de sus hijas a Aldemaro.

En el ecuador del primer acto de ambas obras se produce la llegada del galán disfrazado al hogar de su amada, en el caso de *El dómine* como «*pauper scolasticus*» mendicante,⁹ y en *El maestro* como maestro de danzar. El resto del primer acto de *El maestro* difiere bastante del de su antecesor. En cambio, son varias las escenas del primer acto de *El dómine* que se aprovechan al comienzo del segundo acto de *El maestro*, en concreto las que tienen a maestro y alumna, galán y dama, por protagonistas. Antes siquiera de dar comienzo con las lecciones, ambos maestros se las apañan para dar muestras de sus sentimientos, aunque con un lenguaje equívoco y metafórico. En el caso de *El dómine*, Floriano comienza declarando que sufre una enfermedad mortal, que padece del corazón y que su mal «calor es todo» (p. 48a). Lucrecia, que no se queda atrás en el galanteo, le asegura que padece dolor de muelas – ilustre metáfora amorosa –, que podrá aliviar mediante una oración a Santa Polonia que le entrega Floriano (y que resulta ser nada más y nada menos que una declaración de amor). En *El maestro*, Aldemaro se encarga de tejer una bella alegoría, de resonancias platónicas, según la cual cada una de las partes de la vihuela que trae consigo halla correspondencia en su persona: las cinco cuerdas son sus cinco sentidos, la caja de resonancia es su pecho, etc. Ambas damas reaccionan de un modo muy semejante ante las enrevesadas metáforas urdidas por los galanes: «¿Estudiáis filosofía, | o qué es aquesto que habláis?» (*El dómine*, p. 48b); «Habéis hecho en un momento | tan alta filosofía» (*El maestro*, vv. 1261-1262). Ellas sospechan enseguida que sus maestros son en realidad nobles: así se lo indican sus discretas razones, su buen talle y el interés que muestran por sus alumnas: «¿Sois, acaso, bien nacido?» (*El dómine*, p. 48b); «Alberto, ¿eres hombre noble?» (*El maestro*, v. 1283).

9 En un primer momento, a Floriano se le concede la entrada al hogar para darle un poco de pan. Solamente más tarde, cuando ya él y Lucrecia han estado a solas, se le admitirá como dómine debido a los ruegos de Lucrecia.

Otro de los grandes paralelismos es una escena, situada a inicios del segundo acto en ambas piezas, que representa la única lección de escritura en *El dómine* y la primera de las lecciones de danza en *El maestro*. En ambos casos se funden amor y pedagogía, erotismo y comicidad. Tanto en una escena como en otra, el maestro no duda en expresar su malestar por los celos que le ha provocado el galán competidor. Cada vez que Floriano se refiere a Fabricio, Lucrecia afirma hacer un «borrón» en el papel. Según el dómine, el papel es tan blanco y puro como la fe de Lucrecia, y él le podrá proporcionar la tinta con la que escribir, que no es otra que sus lágrimas amorosas (p. 52). A continuación, Floriano le enseña a firmar, pero Lucrecia, en vez de su nombre, escribe una F, «que iba a poner *Floriano*, | como le tengo en el pecho; | y si *Lucrecia* quería, | ya todo una cosa es» (p. 53a). Termina así la única lección de escritura de *El dómine*. La primera lección de *El maestro* se divide en dos partes. En primer lugar, Aldemaro le reprocha a Florela que se haya visto la noche anterior con Bandalino. Del mismo modo que Floriano y Lucrecia, Aldemaro y Florela discuten los celos del galán mediante metáforas y alegorías tomadas de las lecciones que imparte el maestro. De este modo, si Fabricio era para Floriano como un borrón en el papel que escribía Lucrecia, Bandalino es para Aldemaro un maestro de danzar que se le ha adelantado en sus lecciones, cuyas enseñanzas debe olvidar inmediatamente y sustituirlas por las nuevas (vv. 1138-1144).

Aldemaro le explica el funcionamiento de la vihuela mediante una alegoría amorosa, y a continuación se ve obligado a improvisar una lección de danza ante la irrupción, entre otros, del padre y la hermana de su alumna. Aldemaro y Florela echan mano de un código, basado en el lenguaje de la danza, que los demás, salvo su hermana Feliciana, no comprenden. Florela se encarga de explicarle a Aldemaro que sus celos son infundados, puesto que quien está interesada en Bandalino es Feliciana. Todo ello se expresa mediante las más variopintas metáforas de la danza que ni Alberigo, padre de Feliciana y Florela, ni Tebano, marido de Feliciana, son capaces de comprender, al contrario que el público, que a buen seguro se desternillaría de lo lindo, como bien sabía Lope: «Siempre el hablar equívoco ha tenido | y aquella incertidumbre anfibológica | gran lugar en el vulgo, porque piensa | que él solo entiende lo que el otro dice» (García Santo-Tomás 2006, vv. 323-326).

En *El maestro* el simbolismo erótico de ciertas palabras como 'danza', 'lección' o 'enseñanza' es constante a lo largo de la obra, lo cual constituye quizás uno de los mayores logros de la pieza y, desde luego, una fuente inagotable de comicidad. Estas enseñanzas dan pie a varias escenas de marcado tono erótico, con abrazos incluidos. En cambio, en *El dómine* la presencia de estas metáforas se limita fundamentalmente a la escena que acabamos de comentar, y los contactos íntimos entre alumna y dómine se reducen al momento en que Floriano le enseña cómo sostener

apropiadamente la pluma, para lo cual toma las manos de su alumna (p. 52c).

Es probable que el éxito de esta escena, una de las más divertidas e ingeniosas de *El dómine*, animara al Fénix a incidir en los momentos que presentaban a alumna y maestro dando rienda suelta a sus amoríos, hecho que se aviene muy bien con el gusto por el erotismo propio del primer Lope.¹⁰ En cualquier caso, lo que en el *El dómine* no es más que uno de los muchos eslabones del enredo de la obra, en *El maestro* es el verdadero eje temático de la pieza: el amor entre una alumna y su maestro, con sus constantes y consecuentes metáforas, juegos y lecciones. Como afirma Melchora Romanos, en *El dómine* «aún no está suficientemente plasmada a idea da metáfora da ensinanza como eixo orgánico da estrutura dramática, senón que o que se explota con máis proveito é o disfrace ou a máscara, polo que supón como xogo escénico de cambio de roupa» (2004, p. 52).¹¹

Las semejanzas en el tercer acto son mínimas, dejando de lado que, como era de esperar, maestro y alumna terminan casándose. Como ya señaló Carrascón (1990, p. 39), una de las tretas empleadas para deshacerse del galán competidor pasa por hacerle saber la relación entre alumna y maestro, de modo que, indignado y deshonorado, rechace a la dama. En ambas obras el padre de la joven no tiene más remedio que aceptar el plan para así poder conseguir su objetivo, que en un caso consiste en casar a Lucrecia con su otro pretendiente, Rosardo, y en el otro en casar a Florela con el fingido maestro de danzar, que en realidad es noble. Por otro lado, muy al final de *El dómine*, Floriano se presenta con una cédula falsamente firmada por Lucrecia, tal y como hace Bandalino en *El maestro*.

Así pues, las semejanzas más notables entre *El dómine* y *El maestro* se sitúan sobre todo en el primer acto y en el inicio del segundo. Al margen de las escenas y motivos que hemos comentado, se trata de comedias que discurren por cauces argumentales muy distintos. En síntesis, en el paso de *El dómine* a *El maestro* Lope optó por dar un mayor protagonismo a los juegos de palabras y a la anfibología en torno a las lecciones de danza, además de potenciar el erotismo de la pieza debido al contacto físico que estas permitían. En cambio, renunció a los múltiples disfraces y cambios de identidad presentes en *El dómine*. Esto pudo deberse a que las escenas de *El dómine* más celebradas en los corrales de comedias fueron acaso las protagonizadas por Floriano y Lucrecia, con sus lecciones, requiebros y abrazos entre maestro y alumna. O quizá Lope pensó sencillamente que se les podía sacar mucho más partido, hasta el punto incluso de que mereciera la pena dejar de lado otras estrategias dramáticas como los constantes cambios de identidad de *El dómine*. Sea como fuere, en el proceso de composición de *El maestro de danzar* - o lo que es lo mismo,

10 Al respecto, véase Torres (1990).

11 Sobre los disfraces en *El dómine*, véase Alviti (2011).

en el proceso de auto-reescritura de *El dómine Lucas* – Lope optó por componer una pieza con un argumento distinto pero, eso sí, centrada en la figura del falso maestro enamorado de su alumna. Ello explica que las escenas que preparan la relación entre maestro y alumna o que giran en torno a ella sean prácticamente las únicas que Lope retoma en el proceso de auto-reescritura, mientras que desecha casi todos los demás pormenores argumentales de *El dómine Lucas*.

Bibliografía

- Alviti, Roberta (2011). «*El dómine Lucas*: disfraz y juego de identidad en una comedia temprana de Lope de Vega». En: Lobato, María Luisa (ed.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, pp. 207-216.
- Carrascón, Guillermo (1997). «Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*». *Anuario Lope de Vega*, 3, pp. 37-50.
- Díez Borque, José María (1978). *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Fernández, Daniel (ed.) (2012). *Vega, Lope de: El maestro de danzar; La creación del mundo*. Madrid: Gredos, pp. 11-258.
- García Santo-Tomás, Enrique (ed.) (2006). *Vega, Lope de: Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio (ed.) (1855). «El dómine Lucas». En: *Comedias escogidas de frey Lope de Vega Carpio*, vol. 1. Madrid: BAE, pp. 43-65.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2013). «'Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias': de Boccaccio a Lope de Vega». En: Colón Calderón, Isabel; González Ramírez, David (eds.), *Estelas del 'Decamerón' en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 163-186.
- Profeti, Maria Grazia (1992). *La vil quimera de este monstruo cómico*. Kassel: Reichenberger; Verona: Università degli Studi di Verona.
- Romanos, Melchora (2004). «Situaciones de enseñanza e aprendizaje en algunas comedias de Lope de Vega». *Revista Galega do Ensino*, 43, pp. 43-62.
- Sáez, Adrián J. (2013). «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*». *Criticón*, 117, pp. 159-176.
- Torres, Milagros (1990). «Algunos aspectos del erotismo en el primer teatro de Lope». *Edad de Oro*, 9, pp. 323-334.
- Villarino, Edith Marta (2000). «Algunos procedimientos de lectura y escritura en la comedia de Lope de Vega». En: Sevilla, Florencio; Alvar, Carlos (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1998). Madrid: Castalia, pp. 817-826.
- Vitse, Marc (1998). «Presentación». *Criticón*, 72, pp. 5-8.

