



LA ÉGLOGA A CLAUDIO DE LOPE DE VEGA.
SISTEMAS MÉTRICOS Y HOMENAJE LITERARIO

FLORENCIA CALVO



I

LA *Égloga a Claudio* de Lope de Vega ha sido vista por la crítica como un texto en donde el poeta realiza un inventario de parte de su obra, reflexiona sobre los últimos momentos de su vida, reclama un reconocimiento como autor no dramático al tiempo que polemiza con los nuevos modos de hacer teatro y de hacer poesía. Interesa también acercarse a la obra para verificar si ésta puede colaborar de algún modo en la intelección del sistema poético áureo desde sus características genéricas entendiéndolo, tal como lo define Begoña López Bueno:

Géneros que se reinventan en el siglo XVI mirando el espejo del pasado grecolatino pero buscando hormas romances en el triple engarce estilístico, métrico y pragmático: retórico en definitiva. Nunca estos géneros tuvieron señas de identidad métrica tan evidentes como los petrarquistas lo que les prestó como contrapartida el interés de una experimentación cuasi permanente y no sólo en lo métrico. (Nota 3)

Los versos dirigidos por Lope a su amigo Claudio Conde, además de adquirir su sentido en las categorías de las lecturas críticas más tradicionales, se podrían resignificar a la luz de esta serie de problemas más o menos formales que influirán en la lectura de la obra.

El poema se publica en 1637 en *La Vega del Parnaso* pero está datado en 1632, enero de ese año para Gonzalo Sobejano (1993) y antes de mayo para Juan Manuel Rozas (1990).¹ Este último, además, en su clásico trabajo sobre

¹ Si bien parte de la crítica da como fecha de composición 1631 entre el *Laurel de Apolo* (1631) que se cita como impreso y *La Dorotea* (1632), Rozas la fecha a partir de su relación con *La Dorotea*, entre abril y mayo de 1632. Para Sobejano la composición sería de enero de ese año. Si bien no hay demasiada diferencia entre ambas posibilidades no hay que soslayar un dato fundamental: la muerte de Marta de Nevaes el 7 de abril.

la obra, luego de un estudio detallado de ediciones y sueltas del poema tiene la “casi total seguridad de que Lope no llamó nunca Égloga a Claudio a su poema. Lo llamarían así – contra toda ley poética – los herederos y editores de *La Vega*” (Rozas 173). Toda la crítica posterior coincide en ello, y coincide también en que, sin lugar a dudas, la poesía adquiere la forma de una epístola. Si bien sustraer el texto del terreno de la égloga podría solucionar aspectos relacionados con su inadecuación al ámbito de lo eglógico, su definición como epístola lo introduce de lleno en el difícil estatus genérico de lo epistolar y de sus características específicas en España.

En cuanto a las formas del género pueden resumirse en una “ilusión de no ficcionalidad.” Ilusión que engloba tanto al yo como al tú y que López Bueno explica en términos de:

[. . .] entrecruzamiento de disfraces y de máscaras que hay en la epístola. Siempre fronteriza entre la vida y la literatura, puede, según los casos y según las lecturas, o literaturizar la vida o vivificar la literatura. Por lo demás, el juego de máscaras afecta también al lector, en este caso superpuesto al destinatario real de la epístola, ese *tú* tan literario como el locutor textual, y al mismo tiempo tan real e histórico como el autor mismo. (“El canon” 12)

Paralelamente, se puede construir la trayectoria del canon de lo epistolar en España, ya sea definido como género, ya sea identificado con una forma métrica: la crítica describe una primera etapa con una distinción dentro de las epístolas horacianas (“filosóficas” y “familiares”) y de la fructífera descendencia del primer modelo regido por el intercambio epistolar entre Boscán y Hurtado de Mendoza.² En su época de constitución, a la epístola filosófica o culta le corresponderían la escritura en tercetos mientras que la familiar establecida por Garcilaso en su epístola a Boscán tiene como fundamental el verso suelto. Es extensa y complicada la historia de la epístola a lo largo de estos dos siglos pero una atenta lectura sobre ella permitiría ver cómo el género funciona del mismo modo que otras morfologías que han debido adaptarse a la mezcla entre un sistema poético italianizante y las formas clásicas. Si bien no pretendo realizar este itinerario no quiero dejar de mencionar la posible cronología que propone Pedro Ruiz Pérez, para quien hay un primer y un segundo momento en este recorrido. La inflexión entre ambos se daría para el crítico en torno a 1580 a partir de una serie de cambios que involucran cues-

² Se expresa al respecto Pedro Ruiz Pérez: en el recuerdo del lector culto queda la expresión de amistad de Horacio hacia Virgilio, a quien considera su mitad: “*dimidium partis mei.*” Y es que la convención del género se instituye sobre la relación de amistad verdadera que une a los dos protagonistas, emisor y receptor, de la comunicación epistolar, que es lo que le da no sólo el tono, sino también la temática sobre la que versa el discurso y, en última instancia, los modelos canónicos sobre los que se construye.

ciones constitutivas y que definen una zona cronológica de frontera a ubicar entre 1580 y 1620 y caracterizada por:

Cambios aparejados al desarrollo de modelos editoriales para la poesía, la conciencia de la generalización del receptor del poema, la socialización de la temática, su relación con las nuevas formas de espiritualidad y la reorientación de la poética culta hacia una poética cultista, en la que el clasicismo deja de ser un elemento determinante. Todos estos factores, por separado y en conjunto, van a propiciar la evolución del género hacia la disolución de sus características en el siglo XVII, de lo que resulta la importancia de detener nuestra mirada para analizar el espacio cronológico que sirve de frontera, al tiempo que el marco de fenómenos poéticos en los que se originan las transformaciones subsiguientes. (Ruiz Pérez 56)

Y no menos importante es la enumeración de factores de cambio en estos cuarenta años que delimita Ruiz Pérez, sobre todo porque dentro de este período el crítico incluye la senectute de Lope, es decir que en este momento de cambios también se ubica la epístola a Claudio:

El primer año nos sitúa en el eje decisivo de las *Anotaciones* herrerianas, pero también en el de la escritura de fray Luis de León y el desarrollo de la oda horaciana. El entorno de 1620 lo es también de la difusión de la *Epístola moral a Fabio*, de la actividad satírico epistolar de Bartolomé Leonardo de Argensola o la cercanía de la *Epístola satírica y censoria* de Quevedo o el ciclo de *senectute* de Lope de Vega. En otras palabras, estamos en el período que marca el final del primer renacimiento y el advenimiento definitivo de la estética barroca. (317)

La epístola posee también una gran dificultad para establecer límites precisos con otros géneros. Se contamina con la sátira, la elegía o la misma égloga, inestabilidad que la obra aquí analizada no desconoce. La *contaminatio* está en el mismo origen de la epístola que al provenir del sistema de géneros clásicos no lo hace con una prefiguración formal en tanto el sistema de versificación latino es diferente al del castellano, por lo cual hay que inventar una relación género-estrofa que la mayoría de las veces se superpone con otros géneros.

II

En el caso de la epístola no hay una adecuación género estrofa pero sí una percepción de que los modos primeros en la genealogía del género son el endecasílabo suelto o el terceto encadenado. Si seguimos a Pedro Ruiz Pérez y su análisis de las epístolas entre 1580 y 1620, época que define como una “temporalidad de frontera” vemos que la forma métrica también comienza a oscilar y da cuenta una vez más de esta pugna entre metros clásicos e italianizante e incluso se encuentran epístolas escritas en octosílabos.

Las epístolas poéticas de Lope han sido analizadas en conjunto por Claudio Guillén, Gonzalo Sobejano y Angel Estevez Molinero. Todos previenen sobre la contaminación del género acorde con la difuminación de los contornos de la epístola camino al siglo XVII y con sus posibles modos métricos fijos. Sin embargo, este poema a Claudio escapa a estas matrices formales y es, al decir de Gonzalo Sobejano: “la única carta en verso no troquelada por su autor en los ya canónicos tercetos epistolares.” Lope, quien para todos los críticos que han trabajado con el conjunto de sus epístolas poéticas, es el autor canónico más prolífico dentro del género sobre todo en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), respeta en todas sus composiciones “epistolares” el terceto encadenado, excepto en la epístola a Claudio.

En lugar del terceto Lope resuelve su diálogo con su amigo Claudio Conde en “una estrofa bien diferente, la lira de seis versos, una de las estrofas del horacianismo español” al decir de Rozas (176), o como indica Javier Jiménez Belmonte: “En lugar de la acostumbrada *terza rima* que proponían los cánones italianos, Lope escoge, (inventa, mejor dicho), una de las diversas combinaciones de la canción alirada para escribir la *Epístola a Claudio*” (8). Inventa, en tanto no sigue la combinación métrica establecida que alterna endecasílabos y heptasílabos siguiendo el esquema aBaBcC sino que dentro de este esquema característico de la estrofa de cuatro versos con rimas alternas y un pareado final, la Epístola propone la forma: ABbaCC.

Baehr caracteriza el sexteto lira como “una forma de la poesía culta con rasgos eruditos. Se presenta por primera vez en traducciones de Horacio y luego se usa sobre todo en las odas” (375). Lope echa mano de esta identificación y aleja la estrofa de su modelo canónico reformulando la relación de rima de los cuatro versos primeros. La utilización de esta forma estrófica le permite, además, una toma de posición frente al petrarquismo y una posibilidad de organizar la epístola en pequeños núcleos de sentido en los que puede estructurar de una manera clara su vida y su obra.

El poema propone así conscientemente un cambio que va desde la validez del alejamiento de la adecuación estrófica propuesta en los orígenes del género en España hasta la difuminación de esta relación camino a la poesía barroca. Cambio consciente porque Lope sí ha respetado la adecuación renacentista en toda su producción de epístolas poéticas previas en las que sigue los canónicos tercetos. Y cambio consciente también en su utilización de la estrofa alirada que remite no solo a Horacio, identificación buscada por Lope y demostrada por la crítica desde Rozas hacia adelante, sino también al horacianismo español y en consecuencia a Fray Luis de León.

Horacio le garantiza a Lope la oscilación dentro de la epístola entre su componente positivo epistolar y el componente negativo de la sátira, el otro

gran discurso con el que la epístola se contamina; la relación con el latino habilita también, según Rozas, ir más allá de los versos “Si tuviera Mecenas mi fortuna” para revitalizar diferentes tópicos y establecer una suerte de comparación entre algunos pasajes de la epístola y la tradición horaciana: dignidad de la vejez, el palacio y la cabaña, la meditación sobre la fortuna y el mecenazgo y sobre todo la humildad de los orígenes de ambos, la autoafirmación del valor renovador de sus escritos y el mostrar cómo son imitados por otros poetas. Así Rozas, que coloca a la obra en el centro del ciclo *de senectute* de Lope, y que entiende la relación con Horacio subordinada sobre todo a la necesidad del poeta por encontrar un Mecenas y al desengaño en la última etapa de su vida, no necesita explicar demasiado el alejamiento del metro canónico del género epistolar más allá de un deseo de identificación vital y filosófica con el poeta latino.

Inserto dentro del sistema poético barroco caracterizado por la ambigüedad de las fronteras del metro, pero también del género, Lope juega en la epístola a Claudio a construirse como poeta. Hasta aquí he soslayado las características constitutivas de la epístola poética más allá de la métrica, que es en donde más se detienen los intentos de definición del género. Claudio Guillén, por ejemplo, considera que “La práctica de uno de estos géneros es uso a la vez de un cauce de comunicación social, extramuros de la literatura y cultivo de un paradigma literario. No es de extrañar que en ese ámbito mixto donde el arte se cruza con la materia cotidiana Lope se sintiera como pez en el agua” (166). Y para Jiménez Belmonte, en su lectura superadora de la crítica previa:

El desengaño, intensificado en todo el ciclo *de senectute* de Lope, sería, en cualquier caso, la clave para entender esta composición, en la que el poeta, acudiendo al ya mencionado pacto de no ficcionalidad, quiere situarse en las antípodas del histrionismo o juego de máscaras de los romances de juventud. Sin embargo, y este es el hilo que quisiéramos seguir en nuestra lectura del poema, lo que Lope lleva a cabo en esta epístola poética seguirá siendo la construcción de una máscara, aunque esta vez la más preciada y difícil, la del Lope que se desenmascara a sí mismo. El desengaño estoico que la crítica ha destacado en esta composición y, en general, en todas las composiciones del último Lope, hay que completarlo con un sentimiento inverso de apego a lo vano. (7)

III

Propongo algunas otras razones para la elección de esta forma estrófica que lejos de simplificar la cuestión la complejiza en tanto inserta al poema en otros sistemas como el de la oda e indirectamente en el de la canción petrar-

quista. Utilizando este esquema, acercándose a Horacio pero también a Fray Luis de León, se logra una mirada hacia el pasado trayéndolo hacia el presente, hecho que el poema se encarga de marcar en múltiples lugares: “traer en edad a la memoria / la juvenil historia,” “Joven me viste.”

Se aprovecha la ambigüedad del estatuto ficcional del género epistolar, reforzada por un destinatario real para construir la máscara de un Lope que no solo mira su pasado con nostalgia y con melancolía, sino que además se despide de él. En esta despedida, en este circular “por la senda del morir más clara,” en este retirarse “de toda esperanza” la crítica ha visto, con diferencias, la posibilidad de la estrofa de seis versos para reforzar una estructura organizada y dividida en ejes temáticos que facilita la presentación de una posible secuencia vital del poeta.

Pero, más allá de cuestiones biográficas también está la posibilidad de entender toda esta composición como un homenaje. Se construye dentro del poema un sistema poético que, en esta convulsionada zona de transición, recrea una atmósfera renacentista, con la intención de consolidar dentro del sistema una genealogía poética que tenga a Fray Luis en el centro del paradigma del poeta adverso a la poesía culta y en la que se pueda inscribir este Lope. Línea de filiación que también incluiría a Garcilaso, no casualmente el único poeta español mencionado al final de la epístola en un brevísimo parnaso personal: “ese respeto sigo, imito, envidia / Virgilio, Borja, Garcilaso, Ovidio” (vv. 533-34). Esta genealogía también se verifica en las ampliamente analizadas escenas II y III del Acto IV de *La Dorotea* en el marco de una contienda poética. Así lo ve Begoña López Bueno:

Lope se sube aquí al concurrido carro de quienes, en el contexto de las polémicas anticulteranas – y por lo general con poca sinceridad – proclaman la identificación de lo “culto” con lo exento de oscuridad proponiendo como modelo estilístico con Garcilaso siempre al fondo, un discurso claro, sencillo y sin ornamentos que confundan. (“Las tribulaciones 150)

Francisco de Quevedo quien en 1631 publica en Madrid la primera edición de Fray Luis de León, deja ver la misma intención en la canonización literaria del agustino que realiza en las preliminares, tal como lo ha marcado Antonio Azaustre Galiana:

El grueso de sus preliminares literarios lo constituye una carta de Quevedo al Conde-Duque de Olivares (Dedicatoria a Olivares), que lleva fecha del 21 de julio de 1629. Antes de ella aparece una breve dedicatoria a don Manuel Sarmiento de Mendoza. Estos dos textos pertenecen a un período aproximadamente entre 1623 y 1633 – en el que Quevedo prodigó sus juicios literarios y, en especial, sus ideas contrarias al estilo culto que proliferaba en los seguidores de Góngora [. . .] Quevedo concluye así unos preliminares literarios que se sostienen sobre dos aspectos

fundamentales: en primer lugar, que la poesía de fray Luis constituye un ejemplo contrario a los excesos de Góngora y sus seguidores, y que su edición tiene como finalidad no tanto la mayor gloria del agustino como el ataque a los cultos a través de los versos de fray Luis. (62)³

¿Por qué no pensar entonces para Lope la misma intención? A través de la métrica de Fray Luis se evoca un momento preceptivo previo en el cual otro tipo de estilo poético es posible y no existe:

esta manera de escribir tan nueva
que arrogante reprueba
la humildad de mi vida
y es solamente acción desesperada
de quien se corta con su misma espada. (vv.194-98)⁴

Postulamos así un uso histórico de la métrica. Rompiendo la adecuación “género-estrofa”⁵ que Lope ha respetado en sus otras epístolas y acercándose a la estrofa luisiana propone el regreso a una poesía previa a toda novedad gongorina. Es el mismo gesto de manejo de la temporalidad desde la poética que Begoña López Bueno analiza en la justa literaria de las escenas mencionadas de *La Dorotea*:

La relación de poetas que ofrece Lope, tan variada, tiene sin embargo un denominador común: su incontaminación con el culteranismo. Ahí es donde cobra sentido la lista, aparentemente anacrónica con relación a las fechas en que se redactan las páginas de *La Dorotea* que comentamos pero totalmente acorde con su espíritu. Difícil – más bien imposible – le hubiera sido al Fénix elaborar a la altura de 1630 una lista de contemporáneos que permaneciera al margen de la eclosión poética gongorina. (“Las tribulaciones” 159)

Lope ya ha experimentado esta reconstrucción de contextos temporales específicos a través de los usos métricos, lo ha hecho en su teatro de tema histórico con la centralidad del romance cuando dramatiza hechos relacionados con la época de la reconquista y la centralidad del condado de Castilla y lo ha hecho también con don Alonso Manrique recuperando la corte del siglo xv en *El caballero de Olmedo*.

Ahora bien, este evocar mediante la forma métrica a Fray Luis, su elegancia y su decoro de estilo muestra una relación de oposición con la máscara del poeta cortesano presentada en la parte en que la epístola opta por repasar un canon lopesco clásico, grave y culto al seleccionar las obras de estilo y temática

³ Además del artículo de Azaustre Galiana sobre este tema, resulta también de imprescindible lectura el de Cristóbal Cuevas.

⁴ Todas las citas de la obra siguen la edición de Antonio Carreño (1998).

⁵ Tal como lo plantea Begoña López Bueno en “La implicación.”

más elevadas de su autor. Y ciertos manejos léxicos y sintácticos acercan también al poeta a la lengua de Góngora: la profusión de hipérbatos, la frecuente rima pluma/espuma o algunas metáforas claramente gongorinas. Se suma también a la oposición mencionada la construcción del poeta como un erudito alejado del vulgo en sintonía con la idea horaciana:

Un campo a quien cultura y arte faltan
bárbaras flores sin labor matizan
que el viento aromatizan
y el verde suelo esmaltan. (vv. 427-30)

o la repetición de la idea del *Arte Nuevo* condensada en la oposición rimada gusto/justo:

la novedad gustosa
no quiere entendimiento;
que en lo que viene a ser arbitrio el gusto
no hay cosa más injusta que lo justo. (vv. 111-14)

Así, este poeta que es capaz de escribir la poesía más elevada, grave y culta es también capaz de disfrazarse una vez más frente a sus lectores y de utilizar un metro no culto pero sí erudito que evoque un cabal conocimiento de toda la tópica horaciana de la vida retirada, de la medianía y del olvido de las envidias de los pares pero también de la poesía sencilla. La crítica ya ha dejado en claro que una de las acciones constitutivas del Lope poeta es la de construir máscaras a lo largo de toda su producción y la *Epístola a Claudio* no escapa a esta programática como bien lo demuestra Jiménez Belmonte en su artículo ya citado.

Mi aporte a la cuestión es verificar estos procedimientos sumándole el sentido logrado a través de la creación estrófica. Se construye la máscara de un poeta culto a través del canon propio de obras que enumera mientras que en los usos métricos se constituye un poeta en filiación con los modelos de la poesía clara.⁶ Gesto que acerca a la obra al yo poético de Tomé de Burguillos y la incluye de lleno en la vejez lopesca más allá de las representaciones de lo biográfico.

Así, este poema emblemático de la senectud de Lope propone diversos niveles de análisis que parten de las lecturas biográficas pero que no se agotan en ellas. La contaminación genérica propuesta por Rozas y profundizada

⁶ Para un recorrido por las distintas "máscaras" que va adoptando Lope de Vega a lo largo de su obra poética es indispensable la consulta de Antonio Sánchez Jiménez, *Lope pintado por sí mismo* (2006).

por críticos posteriores de epístola, sátira y elegía puede también reformularse teniendo en cuenta las características métricas de la obra.

Si coincidimos con Evangelina Rodríguez que “leer un poema del Siglo de Oro constituye una compleja operación de hacer aflorar sobre las líneas de versos varios códigos, cada uno de los cuales lleva a una pertinente conclusión en el plano semántico. La métrica no es más que uno de esos caminos” (136), podemos afirmar que en la epístola la elección estrófica colabora con la hibridación genérica, con la complejidad con la que el yo poético construye su máscara y con la presentación de un espacio de filiación poética, coordinadas todas que pueden encontrarse a lo largo de la obra de Lope pero que se acentúan en los últimos años del poeta.

IV

Finalmente, me interesa proponer una posible relación del poema con otro texto emblemático de esta época: *La Dorotea*, mencionado en la epístola como “Póstuma de mis musas Dorotea / y por dicha de mí la más querida / última de mi vida” (vv.403-05). Relación difícil porque más allá del momento de producción o la mención del texto en el poema nada parecería coincidir entre la inclasificable matriz genérica de *La Dorotea* y la organizada secuencia de liras de la *Epístola a Claudio*. Así como la *Epístola* es puro orden formal, *La Dorotea* es todo desorden, confluencia de prosa y verso, inexistencia de límites textuales.

Para Rozas una coincidencia está en el “espíritu horaciano y senequista que coincide con las barquillas de *La Dorotea* interpoladas en abril de 1632” (174). Yolanda Novo, por su parte, en su recorrido teórico sobre la elegía en Lope, considera que el tono elegíaco une la epístola no con *La Dorotea* sino con las barquillas allí incluidas:

Por un lado, las interferencias con la égloga y la epístola adquieren sus fórmulas más extremadas en el tramo final de estos treinta años, como emblematizan dos textos del Lope anciano [uno de ellos la] *Égloga a Claudio* (mejor, «epístola» elegíaca), de 1632. (“Apuntes” 1126)

Pero será Lope de Vega, en las cuatro “barquillas” funerales y existenciales de su *Dorotea* (1632) quien lleve a su climax compositivo y retórico la creciente funcionalidad de esta clase de mezcla hacia los años treinta. (“Apuntes” 1129)

Dentro de este *ethos* unificador, la *Epístola a Claudio* funciona desde la metáfora horaciana de una nave que se está llevando a puerto, las barquillas de *La Dorotea* desde la metáfora de la tormenta que ha destrozado todo y que hará naufragar a esta nave. “¿Quién me dijera entonces, quién pensara / que

al fin de tanto mar, tanta tormenta, / la víctima incruenta / pusiera sobre el ara?" (vv.91-94).⁷ Se religan los dos textos no solamente por pertenecer a un mismo ciclo vital del poeta sino porque a esta acumulación de posibilidades genéricas que Lope parece explotar desde su máscara culta de manera consciente, se suma el tono elegíaco.

Entonces, ni la *Epístola* ni *La Dorotea* encuentran sus límites genéricos; esto podría ser una característica de los textos *de senectute* por fuera de lo biográfico. Creo que *La Dorotea* se construye como su propio género al imponerse a sí mismo ciertos límites genéricos que lo transforman en algo imposible de clasificar. *La Epístola* con su aparente formalidad métrica no hace más que profundizar la indefinición del género elegido y su contaminación con otros géneros, mientras se lamenta por un lenguaje poético que ha derivado hacia otros caminos. *La Dorotea* se construye en la mezcla de casi todos los géneros narrativos y algunas formas de poesía.

Ambos textos con sus mezclas genéricas, permiten disfrazar de experimentación la muerte de Marta de Nevarés, lo que tal vez sea el verdadero temporal en este momento de la vida de Lope, aquel que destroza su huerto, aquel para el que el poeta no tiene máscaras y habla "en seso" en medio de las *Rimas de Tomé de Burguillos*,⁸ aquel que sobrevuela casi sin decirlo las barquillas de *La Dorotea* y relativiza en la lira final de la epístola todo el recorrido del poema:

El mundo ha sido siempre de una suerte
ni mejora de seso ni de estado
quien mira lo pasado
lo porvenir advierte.
Fuera esperanzas, si he tenido alguna;
que ya no he menester a la fortuna. (vv. 541-546)

CONICET / UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

⁷ Mientras que para Antonio Carreño estos versos refieren a la muerte de Marta de Nevarés, Gonzalo Sobejano opina lo contrario.

⁸ Me refiero al soneto de las *Rimas* de Tomé de Burguillos "Resuelta en polvo ya, más siempre hermosa," cuya seriedad viene anunciada ya desde su título: Que al amor verdadero no le olvidan el tiempo ni la muerte. Escribe en seso.

OBRAS CITADAS

- Azaustre Galiana, Antonio. "Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de Fray Luis de León." *La Perinola* 7 (2003): 61-102.
- Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970.
- Cuevas, Cristóbal. "La poética imposible de Quevedo (don Francisco editor de Fray Luis)." *La Perinola* 7 (2003): 191-200.
- Estévez Molinero, Ángel. "Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y la literariedad." *La Epístola*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000. 295-310.
- Guillén, Claudio. "Las epístolas de Lope de Vega." *Edad de Oro* 14 (1995): 161-77.
- . "El pacto epistolar: las cartas como ficciones." *Revista de Occidente* 197 (1997): 76-97.
- Jiménez Belmonte, Javier. "Lope por Lope en la Epístola a Claudio." *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society* 7.2 (2001): 5-22.
- López Bueno, Begoña. "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI." *Edad de Oro* 11 (1992): 99-112.
- . "El canon epistolar y su variabilidad" *La Epístola*. Ed. Begoña López Bueno. Vol. 4. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000. 11-26.
- . "Las tribulaciones literarias del Lope anciano. Una lectura de *La Dorotea* IV, II Y III." *Anuario Lope de Vega* 11 (2005): 145-64.
- . *Nota Preliminar a Poesía del Siglo de Oro: Géneros y Modelos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008. 3-5.
- Mascia, Mark J. "Constructing Authority in Lope De Vega's *Égloga a Claudio*: Self-Referentiality, Literary Judgment, and Ethics." *Romance Notes* 45. 2 (2005): 181-91.
- Novo, Yolanda. "La elegía poética en Lope." *Edad de Oro* 14 (1995): 223-34.
- . "La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega." *La Elegía*, Vol. 3. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996. 227-60.
- . "Apuntes sobre la elegía poética en el primer tercio del XVII." *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Ed. M.C. García de Enterría y otros. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. 1119-31.
- Rodríguez, Evangelina. "Los versos fuerzan la materia: algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro." *Edad de Oro* 4 (1985): 117-37.
- Rozas, Juan Manuel. "El género y el significado de la *Égloga a Claudio*." *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Jesús Cañas Murillo. Madrid: Cátedra, 1990. 169-96.
- Ruiz Pérez, Pedro. "La epístola entre dos modelos poéticos." *La Epístola*. Ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000. 311-72.
- Sanchez Jiménez, Antonio. *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen de autor en la poesía de Lope de Vega*. London: Tamesis, 2006.
- Sobejano, Gonzalo. "Lope de Vega y la Epístola poética." *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Ed. M. García Martín et al. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993. 17-36.
- Vega, Lope de. *La Dorotea*. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1958.
- . *La Dorotea*. Ed. Donald Mc Grady. Madrid: Real Academia Española, 2011.
- . "Égloga a Claudio." *Rimas humanas y otros versos*. Ed. Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998. 696-717.