



Lope de Vega y el soneto:
algunas reflexiones en torno a la
autorreferencia

Verónica Leuci

Universidad Nacional de Mar del Plata

Resumen: El presente trabajo propone estudiar algunos poemas de la obra poética de Lope de Vega - y su heterónimo, Tome de Burguillos - en los cuales se advierten estrategias escriturarias de gran modernidad: autorreferencia, juegos metapoéticos, cruces inter e intratextuales, la parodia de formas métricas - el soneto, particularmente - y tópicos en boga, entre otros.

Tal aproximación permite proponer a Lope como precursor, en el marco del Siglo de Oro español, de procedimientos que harían su despliegue varios siglos después.

Palabras clave: Poesía española- Siglo de Oro -Lope de Vega- métrica- autorreferencia

Summary The present work proposes to study some poems of the Lope de Vega's poetic work, and specially his *alter ego*, Tomé of Burguillos, which reveals modern writing strategies: metafiction, games and inter and intratextual crossings, parody of metric forms (particularly in the sonnet) and topics in row, among others. Such approach allows, in Golden Age, to propose Lope like the precursor of procedures that would do their unfolding several centuries later.

Key words: Spanish poetry -Golden Age- Lope de Vega- metric- metafiction

"Es el
Soneto la
más
hermosa
composic
ión, y de
mayor
artificio y
gracia de
cuantas
tiene la
poesía
italiana y
española.
Sirve en
lugar de
los
epigrama
s y odas
griegas y
latinas, y
responde
a las
elegías
antiguas
en algún
modo."
Fernando
de
Herrera

Parece interesante iniciar estas páginas con la cita de Fernando de Herrera, “comentarista” de Garcilaso de la Vega, en su intento de definir uno de los moldes métricos de mayor consagración en la tradición poética española, forma casi exclusiva a partir de su canonización aurisecular: el *soneto*. Las palabras de Herrera permiten advertir algunas cuestiones a propósito del tipo textual: por un lado, el carácter epigramático tan caro al *conceptismo* y, en especial, su remisión a la poesía *española e italiana*, es decir, la alusión a los dos momentos claves en la trayectoria del soneto. Su origen italiano, medieval, asociado con la música en sus albores “populares”, que retoma y fija Jacopo de Lentini, junto a sus pares de la Escuela siciliana (Fubini 177), en primer término, y luego, su “segundo nacimiento” en las letras españolas, momento de la *consagración culta*.

El renacer español, que tiene como precursor al Marqués de Santillana y a sus “*Sonetos fechos al itálico modo*”, introductores en la lírica peninsular del modelo petrarquista, estela proseguida y canonizada por Garcilaso de la Vega y Boscán en el Renacimiento, instala al molde métrico en el Barroco como una de las formas más visitadas, en especial, en manos de los tres nombres principales del período: Lope, Quevedo y Góngora, quienes enclavan múltiples reflexiones en este - al decir de Herrera - “perpetuo y pequeño espacio” (308). El molde enmarca pues diversos tópicos y propósitos - panegíricos, amorosos, satíricos, burlescos, fúnebres, morales o sacros - ceñidos en los catorce endecasílabos correspondientes y diseminados a lo largo de cientos - miles - de sonetos.

Ahora bien, parece interesante advertir el derrotero que ha seguido el tipo textual al abordar la obra poética de Lope de Vega - y de su *alter-ego*, el Licenciado Tomé de Burguillos. En ésta, amén de la pródiga constelación de sonetos abocados a la (re)creación de los tópicos antes mencionados, se observan asimismo textos que tienen como referente a la propia escritura poética - autorreferenciales - y a la escritura específica del molde *soneto*. Estrategias escriturarias de gran modernidad y lucidez: se escribe y, simultáneamente, se reflexiona - o parodia - sobre la propia labor poética.

La autorreferencia en Tomé de Burguillos: juegos especulares

“Dexem
os
methafisi
cas
quimeras:
que no
está el
mundo
para
hablar de
veras.”

Tomé de
Burguillos

En la primera de las esferas, la de los sonetos autorreferenciales, se hallan textos en los que no sólo la escritura poética sino, también, la figura del poeta se transforman en asunto de los poemas. Este gesto lo podemos encontrar ya en un plano macro, al tener en cuenta el desdoblamiento que se realiza con la introducción de

Tomé de Burguillos - un *heterónimo* del escritor, de acuerdo con Rozas -, [1] a quien se propone como autor de *Las rimas humanas y divinas* (1634). Esta escisión permite advertir un novedoso primer horizonte *paródico*, en el que se diluye la importancia del nombre propio y - utilizando un concepto un tanto anacrónico para el Siglo de Oro, pero útil al fin - se desdibuja el “aura” de la figura del poeta, en un gesto que inaugura en la serie literaria española una estela que sería retomada, recién, varios siglos después:

Burguillos es el primer heterónimo suficientemente logrado de la literatura española, anterior en tres siglos a los creados por Antonio Machado y Max Aub, y a los modélicos de Fernando Pessoa y a sus teorizaciones sobre la materia (Rozas 139).

En un nivel textual y paratextual, diversos sonetos incluidos en las *Rimas...* aluden a la conciencia escrituraria de la *develación del artificio*. En el 116, por ejemplo, ya desde el título, podemos advertir un juego metapoético que tiene su correlato en el poema: “No se atreve a pintar a su dama muy hermosa por no mentir, que es mucho para poeta”. El paratexto presenta desde un tenor burlesco la pluma poética de Tomé de Burguillos, que luego, en el primer cuarteto, entrará en diálogo - ensayándose desde la lírica la crítica literaria - con palabras del propio Lope, en un procedimiento inter - ¿o *intra?*- textual:

Bien puedo yo pintar una hermosura,
Y de otras cinco retratar a Elena,
Pues a Filis también, siendo morena,
Ángel, Lope llamó, de nieve pura.[2]

Esta misma estrategia de desdoblamiento se observa asimismo en el soneto 121, dedicado “A la sepultura de Marramaquiz, gato famoso en lengua culta, que es en la que ellos se entienden”. Nuevamente, el paratexto crea un juego especular en torno al controvertido conflicto ficción / vida, consonante con los poemas panegíricos incluidos en el *Quijote* de Cervantes, en el que un personaje de ficción - “héroe” de la *Gatomaquia* del propio poeta, por su parte- adquiere un estatuto no sólo épico o literario sino casi histórico, que parodia los clásicos sonetos “laudatorios”: “Ploren tu muerte Henares, Tajo, Tormes,/ Que el patrio Manzanares, que eternizas,/ Lágrimas mestas libará conformes.”

A su vez, la presencia de Tomé en su faceta de crítico o comentarista se observa en el soneto 130, titulado “La pulga, falsamente atribuida a Lope”. En él, se confirma o refuerza el estatuto de autor *independiente* del heterónimo, quien en rol próximo al de un exégeta se adjudica la autoría del poema, censurando la falsa atribución a *Lope*, a quien por tanto se presenta como un *autor otro*, un posible poeta coetáneo.

Luego, los textos 133 y 135 se despliegan en consonancia con la polémica de la época en torno a “la claridad” enfrentada al “rebuscamiento u oscuridad poética”, es decir, *el estilo llano vs. el culteranismo*, que encontraba a Lope y Góngora como sus principales representantes, respectivamente. Tomé se hace asimismo partícipe de la polémica, tomando un explícito partido. En el primero de los sonetos, “Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe”:

También yo soy del ornamento amigo;
sólo en los tropos imposibles paro,
y deste error mis números desligo;

en la sentencia sólida reparo,
por que dejar la pluma y el castigo
oscuro el borrador y el verso claro.

Por su parte, en el segundo poema, desde un registro irónico que podría englobarse bajo el tópico de la *captatio benevolencia*, el poeta “se disculpa del estilo humilde”, estilo que, ciertamente, se defiende y sostiene en la vasta obra de sendos poetas, Lope y Burguillos, como vimos por ejemplo en el texto anterior. Aquí, se hace alusión a este *estilo llano* para encontrar, en el último terceto, una ventaja entre los “disfavores” causados por no haber sido premiado por las “sacras luces del cielo”, destinatarias explícitas del poema: “mas tengo un bien en tantos disfavores,/ que no es posible que la envidia mire:/ dos libro, tres pinturas, cuatro flores”.

Ahora bien, en la constelación de sonetos autorreferenciales, en los cuales se observan estrategias que apuntan a transformar la escritura y la figura del autor en materia poética, es interesante advertir ciertos textos en los cuales se introducen guiños novedosos, que parecen tender a suspender el pacto que establece a Tomé de Burguillos como el autor de las *Rimas*. Se propone una suerte de paréntesis en el que la voz autoral será la de Lope, invalidando la máscara de su apócrifo. En este sentido, leemos por ejemplo el 127, “Que al amor verdadero no le olvidan el tiempo ni la muerte. Escribe en seso”. La sentencia final alude a un estado de enunciación distinto al de los poemas restantes: “escribe en seso” subraya un tono “serio”, “solemne”, que suspende en el marco de los catorce versos pertinentes el artilugio lúdico de la intromisión del alter-ego. En esta misma línea, en el soneto 129 parece hacerse una referencia intertextual, a través del juego de palabras, a una de las más afamadas comedias de Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, que nos sitúa en el ámbito dramático, tan caro a Lope: “Responde el poeta a un elogio que se hizo en Roma a su muerte fingida, y habla de veras porque en la muerte no hay burlas” (lo destacado es nuestro). Título en el que, a su vez, se anuncia nuevamente esa enunciación “seria”, merced a la aclaración de que “se habla de veras”.

A través de estos textos, pues, pueden reconocerse procedimientos que otorgan a los poemas y a la labor poética de Lope / Tomé una gran *originalidad*: en primer término, con la creación del *heterónimo*, subterfugio que escinde la idea de una identidad de poeta monolítica y que, en el último trazo de su obra, le permite volver sobre su producción, parodiando y revisando su estilo, la utilización recurrente de tópicos y motivos recreados desde el “espíritu barroco”, o su inscripción en la tradición petrarquista, tan copiosamente revisitada.

A la vez, como mencionamos, la inclusión de sonetos metapoéticos o autorreferenciales revelan una gran modernidad y una temprana conciencia crítica, merced a la utilización de estrategias que, en la serie literaria española, cobrarían el centro de la escena recién en el Romanticismo, por ejemplo, a través de algunas de las *Rimas* o de la obra crítica de Bécquer, como las *Cartas Literarias a una mujer* o la *Introducción sinfónica*. No obstante, es menester destacar a Lope como un precursor que, en el margen de la poesía áurea, inaugura una estela ampliamente ensayada y recobrada en poéticas muy posteriores.

Este gesto innovador, sin embargo, alcanza su clímax en la poesía de Lope en cuanto a la parodia o reflexión no sólo a nivel estilístico o temático, sino en un plano *formal*: el referente del soneto será el propio soneto.

El soneto desde el soneto: una vuelta de tuerca

Realizamos en los párrafos introductorios un somero repaso del surgimiento y la trayectoria del molde, en el que señalamos un “doble nacimiento”: de la mano de Lentini, en Italia, en el siglo XIII y, luego, la consagración española en su consagración renacentista. Tal itinerario permite dar cuenta de la relativa brevedad de su recorrido, es decir, que nos encontramos ante un molde desconocido por los clásicos, que recién con las producciones áureas de Garcilaso y Boscán, principalmente, se constituiría como la forma casi exclusiva de la poesía culta. Sin embargo, en la centuria siguiente a su cultivo en las letras españolas, y en simultaneidad con su esplendor, Lope retoma y parodia también la escritura del tipo textual, en un gesto máximo de autorreferencialidad.

Aludíamos más arriba a la extrema originalidad lopiana en la utilización de ardidés que harían su despliegue posteriormente, en el Romanticismo, hasta afianzarse plenamente en las estéticas contemporáneas. En este sentido, es menester destacar el afamado “Soneto a Violante” - conocido también como “Soneto de repente” - como el poema culminante en la esfera de juegos especulares de ficciones, poetas, apócrifos, crítica literaria, intertextualidad. En él, la poesía se repliega plenamente sobre sí misma, hasta alcanzar “un grado cero” en el cual la escritura del soneto, como mencionamos, se torna el referente del mismo poema.

En la edición de Felipe Pedraza, *Lope de Vega Esencial*, se incluyen “Poesías líricas incluidas en obras dramáticas”. Entre ellas, encontramos el citado soneto, el 140, que pertenece a *La niña de plata* (1610-1612). La ficción en la ficción, la literatura en la literatura, la lírica en el teatro: en diversos orbes de reflexión poética que parecen contenerse *ad infinitum*, un actor desempeña un papel de poeta, en la representación teatral de un texto dramático - *La niña de plata* -, desde el cual recita un soneto que describe la escritura del mismo soneto. Despliegue espectacular - teniendo en cuenta la bisemia de tal noción - en el que los límites de la ficción, tan caros al espíritu barroco, se difuminan en una sucesión de círculos, que se extienden hasta tornar lábiles los lindes genéricos, por un lado, y difuso el binomio ficción / realidad, por otro.

El texto pues comienza con un sujeto en primera persona - poeta, personaje, actor y, en última instancia, “hombre”, eco del *perspectivismo* mencionado antes - que introduce desde los primeros versos la materia poética: “Un soneto me manda hacer Violante,/ que en mi vida me he visto en tal aprieto”. La autorreferencia entonces se establece desde el primer cuarteto, haciendo referencia por su parte a una labor poética “por encargo”, es decir, desmitificándose el arrebató o la inspiración clásica, en que intervenían las “Musas de Apolo” o, como en citado soneto 135, “las sacras luces del cielo”.

Asimismo, aquí se alude a un *oficio de poeta*, que se presenta rebajado o banalizado en la sentencia del segundo verso: “que en mi vida me he visto en tal aprieto”. No obstante, esta afirmación es revertida en las estrofas siguientes - incluso ya en los últimos versos del cuarteto - hasta adquirir paulatinamente un registro irónico que se refuerza con el imperativo del último verso:

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

La enunciación dubitativa y vacilante del comienzo, gradualmente, en la sucesión de versos, va a dar lugar a la mostración y explicitación “presuntuosa” de la creación poética. Este cambio de registro va a acentuarse en primer término en el primer terceto - “parece que entré con pie derecho”, verso que se escinde en una “caminata analógica”, la del poeta y la del pie rítmico del verso - para estallar por último en el imperativo final, que exhorta al lector: “contad si son catorce y está hecho”, sentencia en la que confluyen y se cierran, de modo simultáneo, las dos líneas, la relación detallada de la escritura poética y el propio soneto que leemos.

Podemos ver entonces un afán *lúdico* en la creación de unos de los moldes más consagrados en la tradición culta aurisecular, que, desde un lugar de *irreverencia*, pretende describirse - y realizarse - “distraídamente”.

Esta audacia lopiana puede observarse asimismo en dos nuevos sonetos que presentan también guiños autorreferenciales, en los que se parodia la complejidad habitualmente atribuida a la utilización de estos “versos de arte mayor”.

El primero, volviendo a la obra de Burguillos, es el denominado “Dice el mes en que se enamoró”, incluido en las *Rimas...* En él, vemos que la parodia funciona en distintos planos, al presentarse una manifiesta *escisión* entre los cuartetos y los tercetos. En los primeros, se construye una estampa de cuño petrarquista, en la cual el espacio y tiempo del estío - *idílicos* - funcionan como escenario, a manera de un *locus amoenus*, de los protagonistas: el amante desdichado y la altiva Señora:

Érase el mes de más hermosos días,
y por quien más los campos entretienen,
señora, cuando os vi, para que penen
tantas necias de Amor filaterías.

Luego, en la siguiente estrofa, se reitera la imagen de la dama enaltecida de la cual el sujeto es un súbdito desdeñado, pero persistente en su amor, continuadora de la línea amorosa trovadoresca cristalizada en el ideario petrarquista:

Imposibles esperan mis porfías,
que como los favores se detienen,
vos triunfaréis cruel, pues a ser vienen
las glorias vuestras, y las penas mías.

No obstante, como anunciamos, a partir del verso noveno, en el paso a los tercetos, se produce una quiebra en la que el registro y el referente son trocados. “No salió mal este versillo octavo”: con esta sentencia se inicia una nueva serie *autorreferencial*, en la cual el poeta enamorado de los cuartetos cambia de tono y se bifurca plenamente al estacionarse en la reflexión crítica sobre su propio ejercicio escriturario.

Comienza de este modo la *propuesta paródica*, en la que se prosigue el afán de desacralizar el quehacer poético, en un plano macro, y la creación específica del tipo textual, concretamente. Las musas, en este sentido, no se corresponderán ya con las de la tradición clásica, “sublimes hijas de Apolo”, que concedían una inspiración cuasi *divina*, sino que el poeta banaliza tal estatuto: “ninguna de las musas se alborote/ si antes del fin el sonetazo alabo”. Vemos con la cita anterior la denigración en la imagen de posibles musas “alborotadas” y, a la vez, tal como sucedía en el 140, la referencia a los versos inmediatamente anteriores.

nuestro). Y es con la instalación de la nueva voz en donde la parodia alcanzará su grado máximo, al citarse burlesca y exageradamente el discurso propio de la poesía culterana, en analogía con las lenguas extrañas e incomprensibles de los “poseídos”. Los hipérbatos serán irrisorios y los neologismos carecerán de sentido:

“¿Por qué me torques bárbara tan mente?
¿Qué cultiborra y brindalín tabaco
caractiquizan toda intonsa frente?”

Por último, el segundo terceto recogerá en el verso final las dos series mencionadas antes, haciendo explícita alusión a los dioses representantes de ambos estilos: “*lo apolíneo*”, claro, diáfano (el estilo llano), como contraparte de “*lo báquico*”, oscuro, enredado, intrincado (el culteranismo): “Aquí de Apolo. Aquí de Baco”.

Tres poemas, pues, que cifran un distanciamiento paródico respecto a algunos de los tópicos y motivos más consagrados en la lírica áurea, y que reformulan la escena escrituraria clásica al subrayar su condición de *artificio* y, asimismo, al transformar la labor poética en un ejercicio solipsista - que tiene como muestra descollante el soneto 140 -. Versiones novedosas del juego o conflicto en torno a los controvertidos límites entre la literatura y la vida, la apariencia y la realidad.

La tan barroca relación ficción / vida puede leerse recorriendo la producción de Lope - Tomé de Burguillos - a través de múltiples niveles, tanto en la esfera referencial como formal. Son cuantiosos los poemas que revelan la originalidad y modernidad que en manos lopianas adquirió esa problemática dialéctica, al difuminar en un grado máximo los límites ya nebulosos y siempre controvertidos de tal binomio.

La ficción - la reflexión sobre la ficción - se presenta entonces como un hilo conductor que atraviesa de modo transversal diversos planos. En primer término, en la innovación de la creación e intromisión de un *heterónimo*: juego especular que, acorde con el perspectivismo tan caro al barroco, permite dobles y entrecruzamientos entre sendos poetas, que a la largo de las *Rimas...* del Licenciado Burguillos, despliegan citas, comentarios y guiños de índole autorreferencial. Este primer artificio a nivel macro, pues, como mencionamos, posiciona a Lope como el precursor de una línea que sería ensayada, recuperada por autores muy posteriores: Antonio Machado, Pessoa, Unamuno...

Por otro lado, el molde textual funciona también como marco de la polémica *estilo llano vs. culteranismo*, ensayándose la crítica literaria desde la poesía. En este sentido, se introduce una operatoria *paródica* en la que se utiliza burlescamente, por ejemplo, el estilo que se quiere denostar, y merced a la cual asimismo se retoman tópicos de larga data en la tradición poética (las musas, el *locus amoenus*, la dama enaltecida y el ideario petrarquista en general) desde una postura desacralizadora.

En esta misma línea, la parodia alcanza también la propia labor poética, el ejercicio escriturario del poeta, que se presenta desmitificado, a través de la ostentación y exhibición del artificio. Desde esta perspectiva, en un gesto de máxima lucidez y originalidad, la escritura poética se repliega plenamente sobre sí misma, al transformarse la creación del soneto en el referente mismo del soneto, textual y paratextualmente.

A propósito de lo anterior, es interesante tener en cuenta los postulados de Tinianov en cuanto a la *parodia*, en tanto que - de acuerdo con el autor - este procedimiento surge como resultado de la saturación de la serie en lo que hace a sus

formas estereotipadas o automatizadas. Tinianov define entonces a esta operatoria como renovación de las *formas cristalizadas*, que inaugura una nueva etapa en la serie y se constituye en momento de corte o ruptura con relación a la tradición heredada.

No obstante, la modernidad lopiana deviene de parodiarse no sólo formas cristalizadas, como los tópicos de aliento petrarquista - que él mismo, a su vez, cultivó tan abundantemente a lo largo de su vida - sino por parodiarse asimismo formas en boga, tal el caso del soneto, que tiene al Siglo de Oro español como el escenario de su consagración y máximo esplendor, y que perduraría, por su parte, como uno de los moldes más visitados hasta nuestros días.

Notas:

- [1] Es interesante el estudio que realiza Juan Manuel de Rozas a propósito de Tomé de Burguillos, intentando advertir cuál es la categoría en la que se incluye este personaje: ¿seudónimo, heterónimo, máscara? En este sentido, el crítico atiende a los rasgos esenciales en su configuración, y postula que se trata de un *heterónimo*, es decir, un “desdoblamiento” del autor que se crea como un personaje de ficción independiente, que supera el estatuto de “seudónimo”. Para ello alude en especial al “Advertimiento al lector” que precede a la *Rimas...*, en el que este personaje, por ejemplo, dedica su libro a Lope: “ Ya desde la portada, Burguillos aparece como un heterónimo, como un autor exento y distinto de Lope, al figurar éste como editor y dedicador de la obra ” (Rozas 140). Un juego que parece inaugurar, también, una esfera de dobleces y entrecruzamientos que encontraría su eco varios siglos después, teniendo en cuenta por ejemplo, amén de la producción de Machado y Pessoa, la *Niebla* unamuniana, de 1914.
- [2] Todas las citas corresponden a la edición de Felipe Pedraza detallada en la Bibliografía.
- [3] Es pertinente destacar que la utilización de “sonetazo”· en el verso de Burguillos sirve como ilustración de este uso aumentativo en el *Diccionario de autoridades* de la RAE, en el cual se postula en la definición el registro irónico de tal término que marcamos a propósito del texto: “**Sonetazo**. S.M. Soneto mui bien hecho: como quien dice gran soneto. Suele usarse con ironía. Lat. *Compositio metrica sie dicta, laudis causa*” (RAE, *Diccionario de Autoridades*, 1979).
- [4] A este respecto, es pertinente citar las formulaciones teóricas de Bajtín en cuanto a la *parodia*, al señalar que, “[en la parodia] el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces (...) En la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con hostilidad” (Bajtín 1988, 270).

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Bs. As.: Siglo XXI, 2005.
- . *Problemas de la poética en Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Egido, Aurora. “Preliminar: Temas y problemas del barroco español”. *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1983.
- Fubini, Mario. *Métrica y poesía*. Barcelona: Planeta, 1970.
- Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Herrera, Fernando de. “Comentaristas de Garcilaso”. Gallego Morell, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 1972.
- Kerkhof, Maxim. “Introducción”. Marqués de Santillana, *Sonetos al itálico modo*. Barcelona, Altaza, 1995.
- Pedraza, Felipe (ed.). *Lope de Vega esencial*. Madrid: Taurus, 1990.
- Mönch, Walter. “El soneto europeo”. *Boletín de estudios germánicos* 10 (193?): 112-128.
- Real Academia Española. *Diccionario de autoridades* (Edición facsímil). Madrid: Gredos, 1979.
- Rozas, Juan Manuel. “Burguillos como heterónimo de Lope”. *Edad de Oro* IV (1985): 139-164.
- Tinianov, Yuri. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo Libri, 1968.
- Vargas Llosa, Mario. “Una novela para el siglo XXI”. Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. RAE: 2004.

© Verónica Leuci 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

