

# Quevedo, Lope y la mujer fea

Marcella Trambaioli  
Università del Piemonte Orientale,  
Departimento die Studi Umanistici  
Complesso S. Giuseppe  
Pza. S. Eusebio, 5  
13100 Vercelli. Italia  
marcella.trambaioli@lett.unipmn.it

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 271-305]

## I. QUEVEDO Y LOPE: AMISTAD Y MUTUA RECEPCIÓN

Quevedo y Lope se conocen y se llevan bien, por lo menos oficialmente. Romera-Navarro<sup>1</sup> no llega a hablar de amistad, pero sí de «un trato apacible y cordial». Di Pastena apunta que en su polémica contra Pérez de Montalbán, el primero «dirige sus dardos adonde más disgusto podían provocar: a su relación con Lope»<sup>2</sup>, degradándolo a ínfimo imitador. Y si bien la acometida contra el discípulo predilecto parece implicar también al Fénix, este prefiere no participar en la querrela precisamente por sus buenas relaciones con don Francisco.

La única nota satírica cierta que ve a Lope como blanco de los comentarios quevedianos se halla en una carta que don Francisco escribió al duque de Osuna poco después de las celebraciones de las dobles bodas dinásticas de 1615, ridiculizando las pretensiones cortesanas del dramaturgo con vistas a reivindicar las propias, según apunta Crosby<sup>3</sup>. Entrambasaguas en su momento se había encargado de desmontar «la paternidad que se da a Quevedo de la sátira contra Lope “En cas de Marta encerrados” en la única copia manuscrita que de ella se conoce» porque, además de no ser autógrafa, presenta un estilo muy diferente con respecto al de su pluma festiva<sup>4</sup>.

1. Romera-Navarro, 1941, p. 499.

2. Di Pastena, 2001, pp. xxx-xxxI.

3. Crosby, 1956, p. 107: «Some of the satire in Quevedo's letter is directed at Lope de Vega and the poet brought to compete with him by the Conde-Duque de Olivares; apparently neither was of noble blood, but both enjoyed places of honor in the procession. Behind their good fortune were the ambition and desire for flattery of their patrons, Sessa and Olivares».

4. Entrambasaguas, 1946, pp. 497-498.

Seguramente los dos escritores leen sus respectivas creaciones literarias y se aprecian mutuamente, dejando constancia de ello en algunas obras y paratextos. Así, pues, Quevedo<sup>5</sup> compone un soneto para los preliminares de *El peregrino en su patria*<sup>6</sup>; en el prólogo a la comedia «Eufrosina», insertado al frente de *La Dorotea*, escribe que las comedias de Lope son «tan dignas de alabanza en el estilo y dulzura, afectos y sentencia como de espanto en el número»<sup>7</sup>. Otra referencia laudatoria al teatro del Fénix se halla en el capítulo IX del *Buscón*, donde el pícaro protagonista, que se ha hecho representante, manifiesta su asombro por la cantidad de malos poetas dramáticos, comentando: «me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Remón, no había otra cosa»<sup>8</sup>. En una de sus prosas festivas, «Vida de la corte y Capitulaciones matrimoniales», se refiere al talento del Fénix<sup>9</sup>. También, toma partido por Lope en la guerra literaria contra Pellicer con el soneto «En alabanza de Lope de Vega»<sup>10</sup>, y firma la aprobación de las *Rimas de Burquillos* asegurando:

El estilo es, no sólo decente, sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de Frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre<sup>11</sup>.

El 19 de mayo de 1635, Quevedo aprueba la *Veinte y una parte verdadera de las comedias*. Por último, tras la muerte del Fénix, muestra estar al tanto «de lo que el duque hizo y hará con Lope», según documenta una carta de Francisco Ximénez de Urrea a Juan Francisco Andrés de Uztarroz, fechada a 1 de septiembre de 1635<sup>12</sup>.

5. En el caso de Quevedo, afirma Sánchez Alonso, 1924, cuad. 1, pp. 33-34: «Todos sus coetáneos nos lo pintan igualmente como un extraordinario lector, no sólo en trato constante con sus viejos clásicos tan amados, sino siempre al corriente de cuantas novedades literarias aparecían».

6. Desarrollando el tema de la envidia, que el propio Lope elabora en todos los preliminares de su novela bizantina, Quevedo elogia al amigo diciendo: «el laurel en tu frente está corrido / de ver que tus escritos han podido / hacer cortos los premios que te ha dado» (en Vega, *El peregrino*, p. 49); comenta Jauralde, 1998, p. 129: «la alabanza de Quevedo no sólo obedece a una conveniencia y cortesía personal, sino también a un credo estético, ya que, como va a confesar unos años más tarde, él gusta de las novelas bizantinas, es decir, relatos idealizantes y manieristas».

7. En Vega, *La Dorotea*, p. 95.

8. Quevedo, *El Buscón*, ed. Ynduráin, p. 283.

9. Quevedo, *Prosa festiva completa*, p. 233.

10. Según Rozas, 1984, p. 322, Quevedo compuso dicho soneto porque había aprobado positivamente el libro *El Fénix y su historia natural* sin reparar en que contenía un claro ataque a Lope; así, pues, glosa «positivamente los versos de Marcial que Pellicer había utilizado malévolamente»; Candelas Colodrón, 1999, pp. 79-80, analiza el soneto puntualizando que la autoría es incierta.

11. En Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, p. 109.

12. Castro y Rennert, 1969, p. 550.

Por su parte, un Lope ya maduro dedica a Quevedo el soneto 128 de las *Rimas* (1602), de corte pastoril, en que el joven colega aparece con la máscara de Anfriso<sup>13</sup>. En el canto xix del poema épico-narrativo *Jerusalén conquistada* (1609) figura un noble montañés, Silvestre de Quevedo, que parece ser un homenaje al abolengo de don Francisco<sup>14</sup>. En la *Epístola II* de *La Filomena* (1621), «Al doctor Gregorio de Angulo, regidor de Toledo», lo menciona con reverencia entre otros doctos escritores: «Si aquí tuviera ingenio, si aquí espacio, / yo os pintara a Quevedo, mas no puedo»<sup>15</sup>, reconociendo su magisterio en el subgénero poético de la silva. En la *Epístola VII* de *La Circe* (1624), «A un señor de estos reinos», lo ensalza en tanto en cuanto «ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más quisiera deberle menos»<sup>16</sup>. En la silva VII del *Laurel de Apolo* (1630), dirigiéndose al Manzanares para evocar a los que, según su opinión, son los grandes escritores madrileños, el Fénix reserva a Quevedo un elogio de sus distintas cuerdas literarias: la grave, la jocosa y la amorosa<sup>17</sup>. Finalmente, en un soneto de las *Rimas de Burguillos* (1634)<sup>18</sup>, celebra su ingenio como «lo más sutil del mundo», digno de ser un «modelo vivo»<sup>19</sup>, para sus propios versos.

Más allá de los panegíricos recíprocos, ambos autores viven en el ambiente literario madrileño y frecuentan los mismos círculos nobiliarios.

13. Carreño, 2010, p. 203: «El soneto es una misiva dirigida, a modo de *laudatio*, al amigo que asume lejano (Quevedo), y una abreviada confidencia de su estado de ánimo. Revela confianza en quien recibe el mensaje (Quevedo) y muestra la amistad por parte de quien lo escribe (Lope). A estas alturas (1602) Quevedo cuenta con veintidós años; Lope va camino de los cuarenta. Es prudente asumir que el soneto fue escrito un año antes de la impresión de *La hermosura de Angélica*, es decir, al filo del fin de siglo (1600)».

14. Carreño, 2010, p. 205.

15. Vega, *La Filomena*, p. 713.

16. Vega, *La Circe*, p. 1171.

17. Vega, *Laurel de Apolo*, p. 360, vv. 362-373: «Al docto don Francisco de Quevedo / llama, por luz de tu ribera hermosa, / “Lipsio de España” en prosa, / y “Juvenal” en verso, / con quien las Musas no tuvieran miedo / de cuanto ingenio ilustra el universo, / ni en competencia a Píndaro y Petronio, / como dan sus escritos testimonio; / espíritu agudísimo y suave, / dulce en las burlas y en las veras graves; / príncipe de los líricos, que él solo / pudiera serlo, si faltara Apolo»; reconoce Quevedo en la *Perinola*: «habiéndome honrado Frey Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* y en la *Jerusalén* (*Prosa festiva completa*, p. 484).

18. En Vega, *Rimas humanas y divinas*, p. 330, v. 4; en el remate de la composición advierte que el coro de Apolo le ha dicho: «Burguillos, si queréis teñirla en oro [la pluma], / bañalda en el ingenio de Quevedo»; al respecto comenta Jauralde, 1998, pp. 639-640: «Su fidelidad hacia el escritor más joven y díscolo ha sido constante, por más que no parece haber captado muy bien el sabor peculiar de sus mejores versos».

19. Blanco, 2000, pp. 223-224: «El soneto a Quevedo, a pesar de sus solemnes hiperboles, no se reduce a uno de esos vacuos ejercicios de inflación encomiástica que los poetas del xvii tenían que escribir por fuerza si querían ganar amigos o conservarlos [...] Quevedo se distingue por ser el único modelo vivo a quien Burguillos reconociese [sic] como tal»; también Carreño, 2010, p. 201: «divagando en busca de una posible fuente en la que beber su inspiración u obtener referencias, el personaje que figura como escribidor (*Burguillos*) cae en la cuenta de “que érades vos lo más sutil del mundo” (v. 4). Quevedo se convierte en la gran fuente de inspiración».

Recordemos que Pedro Téllez Girón, tercer duque de Osuna, al cual Lope dedica la *Arcadia*, es amigo y protector de Quevedo. Colaboran juntos en los preliminares de *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1607), de Bernardo de Balbuena y de *El buen repúblico* de Rojas Villandrando<sup>20</sup>. Los dos son cofrades de la hermandad de Esclavos del Santísimo Sacramento, fundada en 1608<sup>21</sup>, y expresan admiración por la actriz María de Córdoba, mujer del autor Andrés de la Vega, conocida como *Amarilis* o *la Gran Sultana*<sup>22</sup>. Medinilla y Francisco López de Aguilar son amigos comunes<sup>23</sup>. Cuando estalla la guerra entre claros y oscuros los dos arremeten contra Góngora y la nueva poesía, defendiendo la que Collard define con acierto «la ortodoxia del “concepto”»<sup>24</sup>, y ambos lanzan pullas a Alarcón<sup>25</sup>. En una carta de 1617 al duque de Sessa Lope comunica la cancelación de una comedia de Quevedo porque le habían negado la aprobación<sup>26</sup>. En la noche de San Juan de 1631 los dos escritores colaboran en los festejos aparatosos que el Conde-Duque ofrece a la familia real en los jardines del conde de Monterrey; la celebración comienza con la comedia *Quien más miente medra más*, escrita por Quevedo y Hurtado de Mendoza, y a continuación se representa la pieza lopesca *La noche de San Juan*<sup>27</sup>. En definitiva: las suyas son dos vidas y carreras literarias paralelas y cercanas que se cruzan continuamente.

Con todo, salvo en casos contados, se nos escapan las mutuas influencias literarias. La destacada contribución de Antonio Gargano sobre los ecos de la sátira quevediana en las *Rimas de Burguillos* hace hincapié en que es el Fénix quien se revela atento receptor del amigo<sup>28</sup>. Cacho Casal aísla varias deudas que el Fénix contrae con la escritura de Quevedo: a propósito de Escarramán, además de mencionarlo en

20. Ver Jauralde, 1998, pp. 188, 204 y 262.

21. La Barrera, 1973, p. 118.

22. Castro y Rennert, 1969, p. 310; Quevedo le dedica un romance: «A María de Córdoba, farsanta insigne, conocida con el nombre de Amarilis».

23. Entrambasaguas, 1946, p. 501.

24. Collard, 1967, p. 56.

25. El Fénix lo ataca en la dedicatoria de *Los españoles en Flandes*, y a este respecto observan Castro y Rennert, 1969, p. 247: «no fue Lope el único en atacar a Alarcón, y sus pullas eran poca cosa al lado de las de Quevedo y otros».

26. Amezúa, 1989, t. III, p. 342: «De la de don Francisco no he tenido aviso; ya habrán mudado de parecer; que así corre la inconstancia de aquella jerarquía»; el editor de las cartas no da por sentado que se trata de una pieza quevediana; sí lo hace, en cambio, Carreño, 2010, p. 199.

27. Castro y Rennert, 1969, pp. 301-302.

28. Gargano, 2011, p. 138: «tras madurar el viejo Lope la experiencia de una profunda desilusión hacia los mecenas y los representantes del poder señorial, en concomitancia con dolorosos eventos y gravosas condiciones personales, la poesía de Burguillos se convierte en sátira mordaz de la sociedad y del poder y, en consecuencia, la relación de acercamiento y de contacto con la pertinente poesía de Quevedo resulta ineludible [...] Es en esta perspectiva, pues, la de “ejemplo” (Chevalier), de “modelo” (Carreño) y, mucho más, de “modelo vivo” (Blanco), y no de determinadas y puntuales reiteraciones textuales: muy escasas, como hemos podido constatar, que hace falta explorar la relación entre los dos ancianos poetas».

una carta de 1617, cita dos versos de la correspondiente jácara en otra carta de 1615, y arregla a lo divino la misma composición en el romance «Ya está metido en prisiones»<sup>29</sup>; menciona un verso (con variante) de los tercetos *Riesgos del matrimonio en las ruinas casadas*, en dos cartas, una de 1616 y otra del año siguiente; en el soneto «Si habéis visto al soñ sin caperuza» de las *Rimas de Burguillos* incrusta un sintagma del famoso poema «Érase un hombre a una nariz pegado»: «nariz de sayón» (v. 4)<sup>30</sup>. En términos generales, Carreño destaca que «Quevedo ha sido [...] para Lope, pese a la señalada diferencia de edad, una frecuente referencia, no tan solo en textos claves sino también en dichos casuales, al desaire, ocurrentes»<sup>31</sup>.

Como se ve, todos consideran que el Fénix es un «discípulo inesperado» de don Francisco, tal como apunta el sugerente título de la mencionada contribución de Gargano, y esto se debe al hecho de que en el canon literario aurisecular el gran Lope de Vega ocupa para muchos un lugar secundario frente a Góngora y Quevedo<sup>32</sup>; con lo cual a nadie se le ocurre considerarlo como maestro o inspirador de don Francisco. Me parece emblemático que Chevalier, al detectar unos ecos intertextuales entre fragmentos del teatro de Lope y textos quevedianos, dé por descontado que el deudor es el Fénix, pese a las indicaciones cronológicas, como en el caso del sintagma «locutorio de monjas» que se incrusta en el tejido narrativo del *Buscón* y en el entramado poético de dos piezas del Lope temprano: *El maestro de danzar* (1594) y *Los comendadores de Córdoba* (1598). El hispanista francés, convencido de que el lenguaje teatral del Fénix es «quévédise», se pregunta incrédulo: «Faut-il penser que l'hyperbole est due à Lope?», para luego seguir defendiendo sus convicciones: «les exemples précédents suffisent à montrer avec quelle attention Lope a suivi la production de Quevedo»<sup>33</sup>.

Solo en contadas ocasiones se reconoce alguna influencia lopesca: Orozco Díaz supone que la silva *Al pincel* es fruto, al menos en parte, de la imitación de la *Silva nona* del *Laurel de Apolo*<sup>34</sup>, y Fernández Mosquera apunta de soslayo que el motivo del *homo viator* en el camino amoroso le llega a Quevedo con la intermediación del Fénix<sup>35</sup>.

Tampoco se han reunido los versos lopescos que don Francisco utiliza o incluso parodia en sus composiciones. Recordemos que en el poema burlesco «Viejecita, arredro vayas» se incrusta el *incipit* de un famoso romance del Fénix y se resemantiza, en clave jocosa, el sintagma de otro célebre poema suyo publicado en el *Romancero general*:

29. Acerca de este romance, ver Chevalier, 1986, p. 43, nota 147.

30. Cacho Casal, 2004, respectivamente pp. 410, 413 y 422.

31. Carreño, 2010, p. 202.

32. Baste la opinión de Orozco Díaz, 1996, p. 418, según el cual Quevedo «se levanta en su tiempo como escritor sin más rival de su altura que don Luis de Góngora».

33. Chevalier, 1986, p. 43 y nota 147.

34. Orozco Díaz, 1996, p. 429.

35. Fernández Mosquera, 1999, p. 69.

El diente, que viene a ser  
*el tronco de ovas vestido,*  
 y los raigones tras él,  
 diciendo: «*Aquí fue colmillo*»<sup>36</sup>.

Otro caso llamativo de utilización burlesca de unos ecos lopescos es el del romance «a tus ojos y a tu boca», en el cual los versos «A tus narices me voy / [...] / a tus ventanas me acerco»<sup>37</sup> aprovechan el ritmo y la estructura de sendos versos de la más popular de las barquillas incrustadas en *La Dorotea*: «A mis soledad voy / de mis soledades vengo»<sup>38</sup>.

Finalmente, los ejemplos recortados por los estudiosos indican que la permeabilidad de la escritura lopesca con los paradigmas y procedimientos literarios del autor del *Buscón* se produce en la vejez del dramaturgo y atañe, más que nada, a la pluma festiva.

Ahora bien, claro está que si hablamos de sátira, don Francisco es el maestro indiscutible de las letras auriseculares. Schwartz asienta que «en las primeras décadas del siglo xvii Quevedo adquirió renombre como creador de sátiras en todas las formas codificadas que existían»<sup>39</sup>. Me parece significativa a este respecto una opinión acerca de *El chitón de las Tarabillas* que el Fénix expresa en una carta al duque de Sessa de mediados o fines de 1630: «Es lo más satírico y venenoso que se ha visto desde el principio del mundo»<sup>40</sup>.

No obstante, no tenemos que olvidar que el propio Lope ensaya la pluma satírica en sus años mozos con los libelos contra la familia de Elena Osorio, y, si bien procura constantemente alcanzar la fama de poeta lírico y de escritor erudito, digno de recibir favores en la Corte, cuando se ve obligado echa mano de esa cuerda poética para arremeter contra los poetastros y los enemigos literarios. Fruto de sus violentas reacciones son los poemas que con acierto Entrambasaguas ha definido «Cardos del jardín de Lope»<sup>41</sup>.

Así y todo, los críticos suelen pasar por alto esta faceta de su escritura. Según Rozas «Lope aborrecía a rachas, desde Elena Osorio, pero no fue un hombre duro, como fueron Góngora y Quevedo, y la sátira no

36. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 900, vv. 61-64; el segundo romance lopesco es «Contemplando estaba Filis», y el sintagma parodiado es «aquí fue Troya» (Vega, *Obras selectas*, p. 325); Bleecua en nota había destacado la primera referencia intertextual.

37. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 733, vv. 13-16.

38. No puede ser casual que a continuación se mencionen los nombres de dos célebres máscaras poéticas de Lope: «Pues hubo pastor Belardo, / pues hubo pastor Vireno» (*Poesía original completa*, p. 733, vv. 17-18), y que más adelante se aluda a los filósofos griegos (v. 66), considerando que en la composición de *La Dorotea* la voz lírica comenta: «Sólo sé que no sé nada», / dijo un filósofo» (p. 121).

39. Schwartz, 2004, p. 2.

40. En Amezcua, 1989, t. iv, p. 142; comenta Carreño, 2010, p. 198, al respecto: «Lo que más admira Lope del joven y agudo Quevedo [...] es su picardía erótica y burlesca; su desparpajo en decir lo que siente y su animosidad ante el abuso del poder, el tapujo y la hipocresía».

41. Entrambasaguas, 1942.

fue su fuerte»<sup>42</sup>. Blanco señala que estos episodios producen una sátira que expresa livor personal, y que solo con Burguillos Lope llega a ser un poeta satírico en las huellas de Quevedo<sup>43</sup>. Parece difícil disentir de las opiniones de tan ilustres investigadores.

## 2. LA MUJER FEA

Entrando ya en el tema que me interesa escudriñar aquí, es preciso partir de la fácil constatación de que la visión de la mujer que los dos escritores nos entregan en su amplísima producción literaria es antitética, en relación con sus vínculos personales con el universo femenino. Lope es el poeta eternamente enamorado de esta o aquella mujer, que exalta líricamente la belleza concreta de las Filis, Belisa, Lucinda, Celia, Amarilis, quienes forman parte de su turbulenta biografía sentimental, y que es incapaz de renunciar al otro sexo aun después de haberse ordenado sacerdote. Quevedo encarna la misoginia llevada a las últimas consecuencias y trata a la mujer como un bicho horrorífico que hay que aniquilar por medio del lenguaje, incluso cuando en los sonetos amorosos se adhiere formalmente al paradigma petrarquista<sup>44</sup>. En suma: si el Fénix ama locamente a las mujeres, don Francisco las teme con igual fuerza, y sus sátiras *contra feminam*, en palabras de Durán, «son textos escritos como si el amor cortés no hubiera existido jamás»<sup>45</sup>.

Cierto es que instancias misóginas atraviesan incluso el sinnúmero de versos lopescos<sup>46</sup>, en tanto en cuanto fenómeno cultural que interesa la escritura de todos los autores varones de los Siglos de Oro<sup>47</sup>. Tanto es así que, en ocasiones, su pluma es capaz de esbozar unos retratos festivos de mujeres dignos del mejor satírico barroco, alejándose de los modelos clásicos y renacentistas en medida análoga a lo que hace su más joven colega. Al respecto, conozco tan solo una breve contribución de Amélie Adde dedicada a la imagen de la vejez femenina en el teatro

42. Rozas, 1990, p. 437; en otro lugar, p. 165, el ilustre lopista remacha la idea, diciendo que Lope estaba «menos dotado para la sátira que Quevedo o Góngora».

43. Blanco, 2000, p. 224: «Burguillos es, entre otras cosas, el poeta satírico que Lope no quiso ser pero que podría haber sido, y su inspiración en este género debe mucho al ejemplo de Quevedo. Quien haya leído al Quevedo satírico, burlesco y moral reconoce en las *Rimas de Tomé de Burguillos* motivos familiares».

44. Profeti, 1984, pp. 28-29: «La dissoluzione dell'interlocutore-oggetto amato è compiuta: più che con una donna Quevedo dialoga, ma soprattutto gioca, con particolari anatomici: gli occhi, la mano, la bocca [...] Al di là dell'obbedienza alla maniera poetica, si può leggere in esercizi di questo genere una sorta di fuga da una figura di donna particolarmente disturbante»; anteriormente, Iffland, 1978, p. 96, había apuntado algo parecido, refiriéndose a los retratos grotescos de la mujer: «The aggressive tendency or pulse behind the portrait is obvious. Quevedo wishes to ridicule and destroy his target (*not to better her morally*), directing against her the full power of his creative imagination».

45. Durán, 1978, p. 36.

46. Entre otros, Andres, 1989, destaca cómo en lo que Lope escribe acerca de la naturaleza femenina están presentes a la vez Aristóteles y Aquino por un lado, y Castiglione, con su *Cortegiano*, por otro.

47. Ver Trambaioli, 2011.

lopesco<sup>48</sup>, y, desde luego, se hallan observaciones aisladas en el *mare magnum* de la literatura crítica sobre el Fénix; entre muchos ejemplos brindemos el de Nagy que subraya la fealdad de las viejas celestinescas como tipo teatral recurrente<sup>49</sup>, pero, por lo general, se considera *a priori* que Lope es sin más el cantor de la hermosura femenina.

A mí personalmente, como lopista apasionada que ha ido recogiendo retratos de mujeres feas en varias de sus obras, me interesaría averiguar si a este propósito Lope se muestra solo discípulo de Quevedo o, en cierta medida, también paradigma, más allá de las correspondencias interdiscursivas que, en gran parte, no pasan el nivel de *vischiosità*, categoría eurística postulada por Cesare Segre y utilizada por Gargano en su ensayo esclarecedor<sup>50</sup>.

Por obvias razones de espacio, me limito a recortar algunos ejemplos significativos que muestran las analogías en el tratamiento de ciertas imágenes y detalles del retrato de la mujer fea en la escritura de los dos autores madrileños. Estas páginas dejan, por ende, que sean los quevedistas de verdad los que aclaren qué clase de relación textual reluzca de los fragmentos aducidos, si es que se puede detallar. En todo caso, tal vez mostrarán que no es completamente cierto que antes de las *Rimas de Burguillos* «no hay nada [...] que se aproxime al Quevedo satírico» en la escritura lopesca, según ha defendido Blanco<sup>51</sup>, y que la caricatura de la vieja es «fort rare sous la plume de Lope», tal como ha declarado Chevalier<sup>52</sup>.

### 2.1. *La hermosura de Angélica* (1602)

Empecemos por un texto no dramático del Lope temprano<sup>53</sup>. En el iv canto de *La hermosura de Angélica*, poema de abolengo ariostesco, la voz presentativa da cuenta de un desfile de belleza, cuya ganadora será, por supuesto, la princesa del Catay. Para resaltar la deslumbrante hermosura de la protagonista, en la que se proyectan y superponen a nivel metapoético las figuras históricas de Elena Osorio, Isabel de Urbina y Micaela de Luján<sup>54</sup>, Lope crea una serie de eficaces contrastes de corte

48. Adde, 1998.

49. Nagy, 1968, pp. 113 y ss.

50. Segre, 1982, p. 22: «L'influsso costituito da una sola parola o sintagma è certo frequentissimo, ma difficilmente dimostrabile: non si può mai escludere che l'accoglimento di una parola o di un sintagma derivi dalla natura dialogica del testo [...] Se una derivazione si verifica da testo a testo, e non partendo da materiali già registrati e assimilati dalla cultura, occorre appunto che si conservino elementi del testo in quanto struttura linguistico-semiotica»: Gargano, 2011, p. 136; sobre la intertextualidad y reescritura en la obra de Quevedo, ver Fernández Mosquera, 2005.

51. Blanco, 2000, p. 226.

52. Chevalier, 1986, p. 40.

53. La fecha de publicación del poema no coincide con la cronología compositiva que, al parecer, empieza en 1588; ver Trambaioli, 2005, pp. 41-43.

54. A dicho propósito, ver Trambaioli, 2005, pp. 45-46: «pasajes que con anterioridad estaban dedicados a otro sujeto literario —o bien la máscara de Elena o bien la de Isabel de Urbina— en la versión definitiva del poema aluden y remiten a Lucinda».

pictórico con el aspecto de las demás concursantes. Fijémonos en la primera mujer que se presenta ante los jueces, Tisbe, descrita, como es de esperar, con las usuales referencias preciosistas del petrarquismo: el brazo, el escotado cuello, la blanca garganta, el nevado pecho, la rubia cabeza, los ojos de zafiro; pero, de repente, aun comparándola con la bella Europa del mito, el yo-aedo advierte con ironía:

[...] en una falta llana  
se conoció que era mortal y humana.  
Viendo la flaca Envidia la belleza  
que a Tisbe quiso dar fuera del uso  
la mano de su autor; mortal tristeza  
su carcomido pecho descompuso;  
cuando el rostro acabó Naturaleza,  
en la bella nariz la mano puso  
y así quedó —como la oprime y doma—  
Tisbe de Grecia y la nariz de Roma<sup>55</sup>.

Con el deseo de emular a su manera el tono irónico de las octavas italianas, el joven poeta se fija burlescamente en la nariz chata, aprovechando la bisemia del nombre de la ciudad eterna. En el contexto culto del poema narrativo, no hay ninguna vulgaridad de las que caracterizan la misma imagen en la escritura quevediana; pensemos tan solo en el «Romance de la roma», y en el soneto «A una Roma, pedigüeña además», en que se desarrolla especialmente la dilogía utilizada por Lope:

A Roma van por todo; mas vos, roma,  
por todo vais a todas las regiones.  
[...]  
Si roma como vos la Roma fuera  
que Nerón abrasó, fuera piadoso,  
y el sobrenombre de crüel perdiera<sup>56</sup>.

Con todo, sabido es que la nariz roma puede ser comida como consecuencia de una enfermedad venérea, de manera que el detalle echa una luz tanto sombría como inesperada sobre la belleza de Tisbe, la cual, si se encontrara en un poema festivo estaría, pues, connotada como una prostituta. Pese a que su retrato se incrusta en un contexto poético idealizado, el alcance rebajador de la imagen es un hecho que armoniza con el hibridismo y el gusto por los contrastes llamativos de la estética barroca. Por otra parte, también en el teatro primerizo el Fénix nos ofrece damas apicaradas y de fáciles costumbres, destinadas a desaparecer en la fórmula madura de la Comedia Nueva. Por consiguiente, la Clori

55. En Trambaioli, 2005, pp. 281-282, vv. 415-424.

56. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 558.

de las *Rimas de Burguillo*, «dama roma y fría»<sup>57</sup>, no necesita el modelo quevediano para ser chata, dado que el escritor ya en fecha temprana se fija en un rasgo físico, la nariz, que, según destaca Amédée Mas, los poetas petrarquistas no suelen traer a colación para el retrato idealizado de la mujer<sup>58</sup>, y encima lo hace con un ademán satírico-burlesco.

Adviértase que en la textura poética de las octavas reales lopescas la figura de Tisbe sirve tan solo para anticipar el verdadero efecto de claroscuro pictórico que se produce con la llegada ante los jueces de una mujer espantosa, Nereida, cuyo nombre funciona como contrapunto burlesco, puesto que no comparte nada con las hermosas ninfas acuáticas del mito grecorromano. La voz presentativa anuncia su desfile con tono socarrón: «la más fea que han visto los engaños / del propio Amor, entró como si fuera / la bella autora de los griegos daños»<sup>59</sup>. De hecho se trata de una vieja, según los estándares de la época, contando con una edad de diez lustros<sup>60</sup>, cuyo aspecto emblemático es «de la Envidia o la Muerte imagen triste»<sup>61</sup>. Recordemos con Mas que en la obra quevediana «L'identité Vieille-Morte est exprimée, plus souvent suggérée, de mille façons»<sup>62</sup>. Lope dedica una octava entera al retrato de la fea Nereida:

Frente vellosa, floja, aguda y chica  
y, entre muchas arrugas muy cejunta,  
el rostro, que sus años testifica,  
cárdeno, seco y de color difunta;  
parece que a Hermafrodito se aplica  
el bozo negro que la barba apunta  
y, como en oro su blancura tornan,  
doradas hebras su cabeza adornan<sup>63</sup>.

Como se ve, es una caricatura a base de apodos que, según destaca Chevalier, tiene su patrón en una breve composición del *Cancionero general*, y halla en Quevedo uno de sus más hábiles cultivadores<sup>64</sup>. La frente es vellosa como la de un animal, la piel requeteseca, arrugada y

57. Vega, *Rimas humanas y divinas*, p. 248: «Nacistes cuervo y presumís paloma; / muchas faltas tenéis para ser fea, / pocas gracias tenéis para ser Roma».

58. Mas, 1957, p. 25.

59. En Trambaioli, 2005, p. 298, vv. 234-236.

60. Arredondo, 2011, p. 342, hace notar que en la literatura satírico-burlesca aurisecular, y en Quevedo especialmente, «frente a los sesenta años, que marcaban la vejez en abstracto y, presumiblemente, en masculino, el inicio del declive femenino se adelanta a los cuarenta, porque la cuarentena era un periodo que inutilizaba a la mujer como objeto sexual y reproductor».

61. En Trambaioli, 2005, p. 298, v. 240.

62. Mas, 1957, p. 56; ver también Arellano, 1984, p. 55: «La exageración de la edad conduce inexorablemente a las asociaciones macabras despectivas: las viejas son calaveras [...]. El soneto 549 acumula la personificación de la frase «*Parce mihi*» (alusiva a la muerte que persigue a la vieja), y los motivos de la mortaja, calavera y gusano del sepulcro».

63. En Trambaioli, 2005, pp. 298-299, vv. 249-256.

64. Chevalier, 1992, pp. 69 y 136.

mortecina, el pelo blanco está teñido de rubio, y la barba añade ambigüedad a su figura. El aspecto de Nereida es tan terrible que el yo poético, desconcertado por su presencia en el concurso, tras asimilarla a «la fiera Alecto», la incita a marcharse con otra serie de apodosos ridículos contruidos a base de perífrasis pintorescas:

¿Adónde vas, fantasma del Leteo,  
mancha de oscura tinta en blanco raso,  
harpía entre las mesas de Fineo,  
Aragne entre las musas del Parnaso<sup>65</sup>?

Semejante sarta de símiles monstruosos para designar a la mujer vieja me parece digna de la pluma satírica quevediana que, en las huellas de Marcial<sup>66</sup>, hace de este tipo risible el blanco privilegiado de sus pullas por encerrar todos los defectos femeninos<sup>67</sup>. En el romance «Comisión contra las viejas», por ejemplo, don Francisco compara a las ancianas a unas «pantasma acecinadas» y a unas «brujas infernales»<sup>68</sup>. En el romance «Advertencias de una Dueña a un Galán pobre», la protagonista es «pantasma de las doncellas»<sup>69</sup>. Los monstruos mitológicos, medio pájaros, medio mujeres, que saqueaban, embadurnándolas, las mesas de Fineo, sirven como término de parangón, entre otras, para la mujer del soneto quevediano «A una vieja»: «cecina sois en hábito de arpía», y para las «feas cultas» de «los eruditos de embeleco» del romance «Muy discretas y muy feas»: «los cultos con sus arpías»<sup>70</sup>.

Los ejemplos que voy a brindar a continuación están sacados del enorme *corpus* dramático del Fénix y no pretenden agotar el repertorio, ni mucho menos; la cronología correspondiente muestra que el interés poético del autor por la caricatura femenina es una constante desde sus años mozos.

65. En Trambaioli, 2005, respectivamente p. 299, v. 272, y pp. 299-300, vv. 273-276.

66. Candelas Colodrón, 1999, p. 86.

67. Ver Mas, 1957, p. 51: «[la vieille] Son image obsède Quevedo»; Arellano, 1984, p. 54; Chevalier, 1992, p. 140: «se trata de un paradigma ya clásico y cuya moda arrecia en los últimos años del siglo XVI y primeros años del siguiente, según demuestra la cantidad de composiciones sobre la vieja que se leen en las páginas del *Romancero general* y de la *Segunda parte* de Miguel de Madrigal».

68. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 798, vv. 5 y 22.

69. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 811, v. 3; en cuanto al término «pantasma», escribe Iffland, 1978, p. 166: «Quevedo employs the term quite often when wittily satirizing old women»; otro ejemplo de su utilización lo hallamos en el romance «Viejecita, arredro vayas»: «pantasma con dominguillos» (*Poesía original completa*, p. 901, v. 116).

70. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 584, v. 13, y p. 881, v. 43.

## 2.2. *El galán Castrucho* (h. 1598)<sup>71</sup>

En la primera macrosecuencia del 1 acto de *El galán Castrucho*, don Álvaro describe al alférez don Jorge la incomparable hermosura de la ramera de la cual se ha prendado, y, de acuerdo con la estética barroca de la pintura, contrasta su belleza con la terrible fealdad de la alcahueta Teodora, creando un efecto de claroscuro que el propio personaje destaca en su parlamento:

vi detrás della un negro paramento  
y una fantasma de la noche oscura:  
una vieja, señor, bebiendo el viento,  
que cual suele la sombra en la pintura  
parecía detrás del ángel bello  
junto al realce y luces del cabello.

[...]

Tiene unos ojos vivos, que parece  
que como dos lancetas los aguza;  
de día duerme, en viendo que anochece  
sale como murciélago o lechuza;

[...]

Flacas las dos inútiles quijadas,  
desgarrados los labios de la boca,  
altas las negras cejas, y tiznadas,  
y en ellas una reverenda toca;  
las manos de raíces, y doradas  
del oro y plata que recibe y toca;  
los pechos hasta el vientre, que hay en ellos  
para cuatro corcovas de camellos.  
Quien no la ve haldeando por la calle  
no ha visto posta ni serpiente ha visto  
cuando la cola aciertan a pisalle  
como aquesta tercera de Calisto;  
sustenta, en fin, su envejecido talle  
con almidón, sustancias, farro y pisto<sup>72</sup>.

Teodora es una vieja Celestina con todas las características físicas y morales correspondientes; no es azaroso si un sintagma que en la tragi-comedia sirve para connotar a Calisto, «fantasma de noche», pasa aquí a caracterizar a la decrepita mujer<sup>73</sup>. Ya hemos destacado que Quevedo atribuye a menudo a las viejas esta misma connotación.

Su descripción se halla «al límite del esperpento»<sup>74</sup>, dado que su cuerpo asume formas animales («lechuza», «murciélago», «camello», «serpiente»), pero también vegetales («manos de raíces»), a la par que

71. Salvo indicación contraria, para la cronología de las comedias citadas sigo a Morley y Bruerton, 1968.

72. Vega, *El galán Castrucho*, pp. 1106-1107, vv. 59-94.

73. Vega, *El galán Castrucho*, p. 1196, nota a los vv. 59-60.

74. Molina, «Prólogo», en Vega, *El galán Castrucho*, p. 1100.

en un retrato de Arcimboldo. La grotesca caricatura propone varios detalles que bien pueden remitir a la sífilis: las cejas peladas, la toca que probablemente oculta la falta de pelo, y la dieta a base de caldos y semillas de trigo o cebada molida, alimentos que se daban a los enfermos impedidos de tragar sólidos. Adviértase que en el 1 libro de *El Buscón*, en casa de don Alonso al hijo de este y a Pablos, recién rescatados del terrible pupilaje del licenciado Cabra, les dan de comer «sustancias y pistos»<sup>75</sup>. Cabe subrayar que semejante alimentación es adecuada también para los que están sin dientes; fijémonos en el adjetivo que acompaña las «quijadas»: «inútiles», porque no pueden masgar.

### 2.3. *La viuda valenciana* (1599-1600)<sup>76</sup>

En el acto III de *La viuda valenciana*, obra maestra de la etapa juvenil del teatro lopesco, Leonarda, la viudilla que goza a oscuras a Camilo, por miedo a que el galán descubra su identidad ordena a su criado Urbán que por unos días sirva a su prima, con el objetivo de que el amante crea que la misteriosa mujer que lo acoge de noche en su aposento es esa dama feísima. La traza tiene el resultado esperado, y el acongojado Camilo, en un romance, confiesa a Floro con horror que en compañía del escudero de su amada nocturna ha visto a:

una niña, que ganaba  
con cuatro quince el juego.  
[...]  
diosa en años, diablo en gesto,  
el cual era de un color  
tan pálido y macilento,  
que el bronce no le igualaba,  
aunque de bronce era hecho.  
La frente vellosa y chica,  
blancos y pocos cabellos,  
cejas tiznadas de hollín,  
por la falta de los pelos,  
ojos a oscuras süaves,  
porque eran de rocín muerto,  
nariz de jabón de sastre,  
y barbuda por lo menos;  
la cabeza tuerta un poco,  
los hombros, Floro, sin cuello,  
el andar como de un ganso,  
muy aspacio y patiabierro<sup>77</sup>.

75. Quevedo, *El Buscón*, p. 130.

76. Por lo que se refiere a la datación de *La viuda valenciana* remito a Ferrer Valls, que en su edición, recopilando todos los datos documentales conocidos, conjetura que «quizá fuese durante los últimos meses del año 1599 o muy a comienzos de 1600, cuando [Lope] la redactó» (p. 26).

77. Vega, *La viuda valenciana*, pp. 282-283, vv. 2596-2617.

Se trata del retrato de una vieja —la mujer aparenta sesenta años— que se finge niña; según Arellano este es uno de los «tres auténticos tipos claves» de la poesía burlesca quevediana<sup>78</sup>; pensemos tan solo en el soneto: «¿Para qué nos persuades eres niña?». En segundo lugar, está relacionada con la sífilis<sup>79</sup>, según atestiguan las cejas peladas<sup>80</sup>, y presenta el semblante de la muerte, tal como documentan los adjetivos «pálido y macilento» y el hecho de tener unos ojos de «rocín muerto», es decir faltos de vida y de expresión. La animalización de la figura se consigue no solo mediante este símil equino, sino también con la alusión a lo veloso de la frente; por contra, a la par que todas las viejas de Quevedo, es casi calva. En este caso la nariz no es roma, sino afilada y grasienta, probablemente en relación con el afeite que la cubre, como el jaboncillo utilizado por los sastres, una de las categorías más ridiculizadas por la hiriente pluma de don Francisco. Y como si no bastara es una mujer barbuda, acercándose con este detalle a la ambigua figura del hermafrodito, al igual que la Nereida de *La hermosa*. La deformidad del cuerpo se señala mediante la descripción de la cabeza («tuerta») y la falta de cuello. Apuntemos que en el baile quevediano *Los nadadores* destacan mujeres como «ballenas gordiviejas, / corto cuello y gran panza»<sup>81</sup>.

Finalmente, conforme a lo señalado por Mila Torres, el poeta remata esta caricatura femenina con la indicación de su manera de andar, también asimilada a la de un animal («ganso»), muy funcional desde un punto de vista escénico, ya que el actor seguramente mimaría con movimientos grotescos los ademanes de la monstruosa prima de Leonarda<sup>82</sup>, la cual, por cierto, no llega nunca a pisar el escenario, quedando enmarcada en el decorado verbal.

Más adelante, Camilo decide despedir a la espantosa mujer con una carta, que es leída en voz alta por Leonarda para el regocijo del público:

Vieja de Satanás, que a siete dieces  
te enamoras, y gozas con hechizos  
de mozos, por su mal, antojadizos,  
con quien te haces niña y enterneces;

78. Arellano, 1984, p. 50.

79. Arellano, 1984, p. 171: «la sífilis, es la reina de las enfermedades en la poesía burlesca de Quevedo».

80. Comparemos las «cejas tiznadas de hollín» del texto lopesco con «la tizne presumida de ser ceja» del soneto quevediano «Pinta el “Aquí fue Troya” de la hermosa» (*Poesía original completa*, p. 539, v. 2); Núñez Rivera, en Alcázar, *Obra poética*, pp. 72 y 189, señala que el motivo de la ausencia de las cejas procede de un soneto de Berni imitado por el ingenio sevillano en el poema festivo «Cabellos crespos, breves, cristalinos»: «cejas cuyo color vence a la plata» (v. 3).

81. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 1206, vv. 49-50.

82. Torres, 1993, p. 46: «C'est une véritable caricature propice à une sorte de numéro de clown, proche du jeu grotesque des comiques *dell'Arte* venus d'Italie. L'indication est complétée ici avec le bas du corps, avec la démarche en particulier [...] De telle sorte que l'acteur qui joue Camilo mimait probablement son texte en représentant ce ridicule corps féminin à l'aide de gestes comiques».

hoy vi tu antigua cara con dobleces,  
 tiznadas cejas y canudos rizos,  
 con la tuerta nariz, dientes postizos,  
 y las hermosas manos de almireces.  
 Desengañéme, y dije muy corrido:  
 – A Dios, señora Circe, a Lanzarote  
 sirva de Quintañoña, y será moza.  
 Busque otro necio, como yo lo he sido,  
 a quien ponga de noche el capirote,  
 que presto le pondrán una corozá<sup>83</sup>.

Dicho soneto de escarnio connota a la presunta vieja horrorosa como bruja y ser diabólico<sup>84</sup>, intensificando algunos rasgos ya trazados, y añadiendo otros que completan la grotesca caricatura femenina<sup>85</sup>. Los años aumentan de una decena, la nariz se tuerce como el resto del cuerpo, la cara muestra su proliferación de arrugas («dobleces»), y aparece el leitmotiv de los dientes postizos, realmente obsesivo en la escritura quevediana<sup>86</sup>. La extremada delgadez asociada con la expresión «manos de almireces» se documenta en el capítulo iv del *Buscón* en relación con el estado en que se hallan el pícaro protagonista y su amo, don Diego Coronel, tras el pupilaje del licenciado Cabra: «nunca podían las quijadas desdoblarse, que estaban magras y alforzadas; y así, se dio orden que cada día nos las ahormasen con la mano del almirez»<sup>87</sup>.

El poema empieza y se cierra de manera circular aludiendo al infierno del cual ha salido semejante esperpento, cuya naturaleza demoníaca se remacha mediante la referencia al «capirote» de papel, o «corozá» que se ponía por castigo, entre otros, a herejes, alcahuetes y, desde luego, hechiceros. No es por nada si Circe es uno de los términos de parangón escogidos para caracterizar en clave grotesca a la fea prima de Leonarda. Notemos que en los versos quevedianos la corozá ya no es un simple complemento sino que se convierte en símil grotesco de la vieja, tal como ocurre en «Mujer puntiaguda con enaguas»: «si eres corozá, encájate en las viejas», y en el romance «La vieja que, por lunares»: «corozá de los colchones»<sup>88</sup>.

83. Vega, *La viuda valenciana*, pp. 288-289, vv. 2697-2710.

84. Adde, 1998, p. 100: «a la anciana se le solía atribuir una relación estrecha con la hechicería y su aspecto físico la aproximaba a la imagen de la bruja. Es otro tópico del teatro áureo que se sitúa en continuidad con *La Celestina*».

85. Torres, 1998, pp. 363-364, reflexiona sobre las implicaciones representativas de este soneto que resulta ser una «inversión de billete amoroso».

86. El *topos* de la vieja desdentada, de ascendencia clásica, ocupa un lugar privilegiado en la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro, y, entre otros poemas, cuenta con el soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola: «A una vieja sin dientes»; ver D'Agostino, 2011.

87. Quevedo, *El Buscón*, p. 131.

88. Quevedo, *Poesía original completa*, respectivamente, p. 516, v. 11, y p. 951, v. 42.

Hace falta notar asimismo que aquí Lope, al igual que en otras comedias<sup>89</sup>, aprovecha un personaje de la tradición caballeresca, es decir la dueña de la reina Ginebra que facilitaba los amores de su ama con Lanzarote, como sinónimo de Celestina, para enriquecer el cuadro connotativo del tipo risible que está elaborando. Puede ser útil recordar al respecto que en *El sueño de la muerte* don Francisco retrata precisamente a una dueña Quintañoña, ser infernal que es un retrato acabado de «vieja o espantajo»<sup>90</sup>. A fin de cuentas, también en la comedia lopesca la pintoresca evocación de la mujer fea se produce en una dimensión fantástica: la de la confusión entre realidad y ficción creada por la dama tracistá.

En definitiva, más allá de los detalles específicos, muchos de los cuales son de abolengo clásico y / o proverbial (la condena de los afeites, la falta de dientes, el exceso de barba, la deformidad del cuerpo ya están todos en Marcial<sup>91</sup>), la situación que la comedia lopesca se limita a evocar es la misma que, según apunta Chevalier, resultando

corriente en la poesía de los años de 1590-1600, sufre metamorfosis radical bajo la pluma de Quevedo. Deja de ser relato para convertirse en caricatura. Los poetas anteriores contaban una malandanza. Quevedo no cuenta; se desentiende de la anécdota para trazar otra vez la figura de la espantosa vieja, como se puede apreciar al leer los romances «Salíó trocada en menudos» (núm. 782) y «Ya que al Hospital de Amor» (núm. 788)<sup>92</sup>.

Pues, bien: no me parece descaminado pensar que el autor del *Buscón* pudo apreciar esta lograda pieza del joven Lope, y más todavía la grotesca caricatura de la mujer fea que el poeta incrustó en los versos a manera de contrapunto carnavalesco de la hermosa viuda protagonista. Al fin y al cabo, la redacción de la novela de Quevedo, de acuerdo con lo establecido por Navarro Durán, se remontaría a «después de 1608 y antes de 1612»<sup>93</sup>, y, según queda dicho, tanto *El galán Castrucho* como *La viuda valenciana*, ambas comedias tempranas, presentan signifi-

89. En detalle, en *Los locos de Valencia, Los hidalgos del aldea, La francesilla, El anzueto de Fenisa y El alcalde mayor*.

90. Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 223; ver Nolting-Hauff, 1968, pp. 151-152: «La más vieja de las dueñas de Quevedo es la dueña Quintañoña [...] Evidentemente, Quevedo no ha llevado esta caricatura del desmoronamiento hasta el estadio final del esqueleto para poder dibujar de un modo más repugnante los restos del físico humano. Tanto más grotesco resulta, pues, que tampoco se haya apagado aún en este cadáver viviente la tradicional presunción de mocedad: la dueña protesta porque su interlocutor se dirige a ella llamándola *madre* y *tía* [...] Para Quevedo la dueña no es ya un ser humano, sino un *pantasma*, como él mismo la llama, hecho ya mito –cuando no la equipara con el demonio o, como antes ya al alguacil, la declara aún peor que el demonio»; Durán, 1978, p. 37: «En el *Sueño de la muerte* encontramos quizá la más cruel de las descripciones de la vejez femenina».

91. Sánchez Alonso, 1924, cuad. 2, p. 124; ver también Candelas Colodrón, 1999.

92. Chevalier, 1992, pp. 140-141.

93. Navarro Durán, 2005, p. 207.

ficativas anticipaciones de expresiones que se hallan incrustadas en *La vida del Buscón*, junto con las huellas de otras obras literarias anteriores.

#### 2.4. *La hermosa Alfreda* (1596-1601, prob. 1598-1600)

En esta comedia palatina la fealdad, lejos de constituir un mero contrapunto de corte pictórico y poético, juega un papel nuclear en el enredo: Federico, rey de Dalmacia, se enamora de la bella hija del duque de Cleves a través de un retrato, pero el conde Godofre, para casarse con Alfreda, lo engaña haciéndole creer que, en realidad, su dama es una mujer feísima. He aquí la descripción de la protagonista en la tramposa relación que Godofre hace al monarca:

entró en San Jorge esta dama  
—pienso que a servir de sierpe—,  
[...]  
Nunca el caballo troyano  
tuvo tan hinchado el vientre,  
ni un dromedario la espalda  
de los que a Marruecos vienen.  
El águila parecía  
que cuentan de Ganimesdes,  
mirándole la nariz  
hasta la boca pendiente.  
Los ojos de jabalí,  
con unas luces tan breves  
que parece que miraban  
a dos calles diferentes.  
La boca no descubría  
perlas, ámbar ni claveles,  
como se suele decir,  
sino mal compuestos dientes<sup>94</sup>.

El traidor finge haber visto a la presunta fea en la iglesia de San Jorge y, aprovechando con malicia la leyenda del santo a caballo vencedor de un dragón, equipara a la dama a una serpiente, símbolo del pecado original, pero también metáfora de los herejes. Son incontables las mujeres quevedianas equiparadas a reptiles; cito al azar la del romance «Advertencias de una Dueña a un Galán pobre»: «Una picaza de estrado / entre mujer y serpiente»<sup>95</sup>.

Su aspecto físico repugnante estriba ante todo en la gordura descomunal, evocada mediante dos símiles animales, si bien el primero remite al caballo de madera que determinó la caída de Troya; por consiguiente,

94. Vega, *La hermosa Alfreda*, p. 969, vv. 977-992

95. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 811, vv. 1-2; a este respecto Cappelli, 2011, p. 290, subraya: «L'assimilazione della donna al serpente si ripete con modalità differenti per ben otto volte all'interno del *corpus* della poesia satirico-burlesca di Quevedo, a conferma della centralità che la visione demoniaca della figura femminile vi occupa».

la deformación del cuerpo pasa a través de un doble proceso de animalización y cosificación. El bestiario de la caricatura comprende también «los ojos de jabalí» que, para mayor abundamiento son bizcos, y el perfil aguileño, determinado por la enorme nariz que pende sobre la boca. Subrayemos que esta imagen es muy frecuente en las viejas quevedianas, por ejemplo en la citada dueña Quintañoña del *Sueño de la muerte*<sup>96</sup>, aun teniendo en cuenta que el motivo de la nariz larga procede de los epigramáticos griegos<sup>97</sup>. A propósito del águila, cabe recordar que en la escritura de don Francisco el ave rapaz se suele asociar al tipo femenino de la pedigüeña, como en el romance «Mensajero soy, señora»:

Dame nuevas de tu tía,  
aquella águila imperial,  
que, asida de los escudos,  
en todas partes está  
[...]  
de mi caudal hizo plumas,  
por ser águila caudal<sup>98</sup>.

Según vamos viendo, si es incontrovertible que «la animalidad escondida tras lo humano ha servido de nota sugestiva a Quevedo en numerosos pasajes», en palabras de Asensio<sup>99</sup>, y que el bestiario literario se aplica especialmente a la figura femenina<sup>100</sup>, también es cierto que algunas caricaturas lopescas no se quedan a la zaga de la pluma satírico-burlesca de don Francisco.

Por último, la boca no está sin dientes porque, al fin y al cabo, se trata de una mujer supuestamente joven, pero la dentadura está grotescamente descompuesta.

Para que al rey no le quede ninguna duda, Godofre le muestra el retrato de una dama auténticamente fea o, para utilizar sus mismas palabras: «de la imagen de la muerte». No puede sorprender, pues, la violenta reacción del desilusionado Federico, quien, tras exclamar: «¡Y qué

96. Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 223: «la nariz, en conversación con la barbilla, que casi juntándose hacían garra, y una cara de la impresión del grifo»; Mas, 1957, p. 53, a propósito de la boca de las viejas de Quevedo apunta: «On a du mal a l'apercevoir, tout enfoncée qu'elle est dans entre ces deux proéminences: le nez et le menton, cherchant a se rejoindre».

97. Candelas Colodrón, 1999, p. 82.

98. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 832, vv. 17-24; a propósito del águila como icono satírico comenta Cappelli, 2011, p. 277: «bestie alla stregua dell'aquila vengono drasticamente declassate in chiave satírico-parodica per raffigurare su un duplice piano, metaforico e reale, aberrazioni morali o corporee femminili»; ver también el análisis de las pp. 278-279.

99. Asensio, 1965, p. 180.

100. Cappelli, 2011, p. 276: «nel corpus della sua satira in verso si registrano più di duecento occorrenze zoologiche riferite solo alle donne sotto forma di metafora, similitudine o analogia».

espantoso monstruo!»<sup>101</sup>, dictamina que se destierren del reino todos los pintores, reos de haberle burlado con sus pinceles engañosos.

### 2.5. *Angélica en el Catay* (1599-1603)

Casi en el cierre del I acto de *Angélica en el Catay*, conforme al paradigma ariostesco, Zerbín narra su encuentro con Marfisa acompañada por la vieja Gabrina; pero, mientras el ferrarés se limita a subrayar de soslayo la hilaridad del caballero al percatarse de que la anciana lleva atuendos juveniles<sup>102</sup>, Lope se divierte en elaborar la enésima caricatura de una mujer fea, retomando varios de los elementos ya aprovechados en los ejemplos analizados:

vi un caballero gallardo,  
cuya dama entonces era  
una imagen de la muerte,  
una fea y inútil vieja,  
hundidos los tristes ojos  
en dos crüeles cavernas,  
la nariz sobre la boca  
que llegaba a las orejas.  
No tenía más colmillos  
un jabalí, que se muestran  
en las encías que guardan  
la más mentirosa lengua.  
Las quijadas se juntaban  
con mil arrugas y quiebras,  
que con ser la nariz grande  
pudiera esconderse en ellas.  
Chica y vellosa la frente,  
con unas bestiales cerdas  
para mayor fealdad  
a trechos blancas y negras<sup>103</sup>.

Así pues, la cabeza se asimila a una calavera con las órbitas vacías; comparemos los versos lopescos con el fragmento del *Buscón* relativo a los ojos del dómine Cabra: «los ojos avencindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros»<sup>104</sup>. La enorme nariz casi toca la boca, tal como en la descripción de la presunta Alfreda en la comedia correspondiente. Las quijadas, con sus hondas arrugas, consiguen casi ocultar la gran nariz. La boca, al igual que la «Infierna hembra, diabla afeitada» de las *Cartas del caballero de la Tenaza*, enseña

101. Vega, *La hermosa Alfreda*, p. 970, respectivamente, v. 1012 y v. 1013.

102. Ariosto, *Orlando furioso*, t. I, p. 1322, canto xx, octava 119: «che gli para dal giovenile ornato / troppo diverso il brutto antiquo viso».

103. Vega, *Angélica en el Catay*, pp. 1432-1433, vv. 875-894.

104. Quevedo, *El Buscón*, p. 116.

unos colmillos descomunales<sup>105</sup>. La animalización de la mujer asume, por ende, la imagen del jabalí, corroborada por la frente vellosa con cerdas gruesas y de dos colores. Por fin, a diferencia que en *El galán Castrucho*, el adjetivo «inútil» aquí no se aplica a la boca sin dientes, sino a la vieja en su conjunto<sup>106</sup>.

Apuntemos que también en este caso el retrato de la anciana decrepita resulta funcional en el lenguaje dramático lopesco para crear un efecto de claroscuro poético con la belleza de Marfisa y de Isabela, la amada de Zerbín.

## 2.6. *Los amantes sin amor* (1601-1603)

En esta comedia urbana, que se construye alrededor de dos historias amorosas imbricadas entre ellas, hasta el desenlace predomina la nota festiva y el desencuentro amoroso a expensas del lirismo, conforme a lo que anuncia el título. En el III acto, tres personajes secundarios celebran una suerte de academia burlesca sobre «el favor / que sus amores le dan», según anuncia Baramo. Tanto este como Alceo admiten haber servido a dos mujeres descomunales, una flaca en exceso, y otra gorda a más no poder, y cada uno proporciona el grotesco retrato correspondiente. Dice Baramo:

Érase que sea, señores,  
una dama flaca y fea.  
[...]  
Tenía dos cerbatanas  
por piernas, cuyo color  
aún le tuviera mejor  
un mulato con cuartanas.  
Los pies a estos palos juntos  
machacar yeso pudieran,  
y a fe que no les vinieran  
hormas de catorce puntos.  
Y es niña la pecadora<sup>107</sup>.

Sabido es que la flaqueza es uno de los rasgos más recurrentes de las viejas o dueñas quevedianas<sup>108</sup>; pensemos tan solo en el soneto «Mujer puntiaguda con enaguas». La deformación de la figura femenina se cons-

105. Quevedo, *Prosa festiva completa*, pp. 287-288: «con aquellos dos colmillos, que sirven de muletas a sus quijadas».

106. Ver Adde, 1998, p. 108: «El aspecto físico de la mujer entrada en años, el hecho de que ésta haya perdido sus funciones orgánicas, familiares y sociales, hace de ella un ser inútil».

107. Vega, *Los amantes sin amor*, p. 168.

108. Profeti, 1984, p. 188; Plata Parga, 1997, pp. 92-93, espiga algunos textos auriseculares sobre el tema: una sátira leída en la Academia de los Nocturnos de Valencia, unas liras de Jáuregui, unas redondillas publicadas en el cancionero de Gabriel de Peralta, unos poemas incluidos en el *Cancionero de 1628*, entre otros.

truye aquí mediante un proceso de cosificación: las piernas son «cerbatanas», «palos»; los pies son enormes, calzando catorce puntos<sup>109</sup>, y, junto con su soporte, podrían funcionar como un instrumento útil para machacar yeso. En la descripción de las dos mujeres del romance burlesco de Quevedo «Salió trocada en menudos» la selección del léxico es distinta, pero la imagen del cuerpo femenino reificado es muy parecida:

En lo delgado y lo flaco  
me parecieron punzones,  
de medio arriba almaradas,  
de medio abajo garrotes<sup>110</sup>.

Así pues, un rasgo del retrato grotesco que, según Iffland, es típicamente quevediano, es decir el recurso a objetos afilados y / o armas para describir partes del cuerpo femenino<sup>111</sup>, se halla asimismo en la escritura lopesca.

En *El Buscón*, que como he recordado con Navarro Durán es cronológicamente posterior a esta comedia, se halla una descripción masculina más parecida todavía; así se connota el licenciado Cabra en el III capítulo: «Él era un clérigo cerbatana largo sólo en el talle [...] los brazos secos, las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas»<sup>112</sup>. Cabo Aseguinolaza, al editar la novela, anota el fragmento explicando que la «imagen de la cerbatana para el alto y flaco procede de la tradición burlesca del XVI», deparando el modelo de la *Crónica burlesca* de Francesillo de Zúñiga<sup>113</sup>. La misma agudeza se incrusta en otra comedia de Lope, *La octava maravilla* (1609)<sup>114</sup>, y en la descripción de Cochitehervite en *El sueño de la muerte*: «un hombre alto y fla-

109. Una dama en un romance satírico-burlesco de Quevedo, «Si me llamaron la Chica», presenta un pie aún más descomunal: «Seis puntos de zapatilla / pido, y diecisiete calzo» (*Poesía original completa*, p. 743, vv. 37-38).

110. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 1026, vv. 33-36; Plata Parga, 1997, p. 93, apunta que, en las huellas de Marcial, Quevedo «compara a la mujer flaca con “punzones” y “almaradas”, “lezna” y “jara”, todos objetos puntiagudos de metal»; de hecho, en uno de los poemas editados y anotados por el estudioso, «No os espantéis, señora notomía», la voz satírico-burlesca de los versos dice: «Dios os defienda, dama, lo primero / de sastrero o zapatero, / pues por punzón o alesna, es caso llano, / que cada cual os cerrará en la mano» (p. 85, vv. 19-22); puede ser interesante notar que la fecha de composición tanto de la comedia de Lope como del poema de Quevedo más o menos coinciden; el editor, p. 92, afirma que el segundo «es anterior al 20 de septiembre de 1603».

111. Iffland, 1978, p. 157.

112. Quevedo, *El Buscón*, pp. 116-117; Vilanova, 1996, p. 373, destaca que el motivo de la hiperbólica delgadez del avaro ya se encuentra en la «figura demacrada y famélica de Gilberto» de *Opulentia sordida* de Erasmo, una de las posibles fuentes del episodio del dómine Cabra.

113. Cabo Aseguinolaza, en Quevedo, *El Buscón*, p. 261.

114. Exclama el criado Motril: «¡A mí me había de herir / aquel hombre cerbatana!» (Vega, *La octava maravilla*, p. 955, vv. 921-922).

co, menudo de facciones, de hechura de cerbatana»<sup>115</sup>. Bien mirado, y considerando la fecha temprana de *Los amantes sin amor*, no se puede excluir *a priori* que don Francisco no haya aprovechado tanto el patrón quinientista como el del amigo dramaturgo. El último verso citado de Baramo nos comunica entre líneas que la dama se finge una jovencita, pero sabemos *a priori* que esto no puede ser.

Como anticipado, Alceo ofrece la caricatura contraria:

Érase de carne un monte,  
érase un rinoceronte,  
un elefante bestial;  
érase un tonel de Flandes;  
érase el Gran Tamorlán,  
con dos alforjas de pan  
de monasterio, y más grandes.  
Érase gorda y pequeña,  
la madre de los Gigantes;  
para hacer coletos de antes  
muy a propósito, y dueña<sup>116</sup>.

La estructura anafórica del fragmento con la forma del pretérito imperfecto no puede hacer menos de llamar a la memoria el soneto quevediano «A una nariz», tal como ha observado Profeti, comentando de paso este fragmento<sup>117</sup>. También la imagen del elefante aparece en este poema de don Francisco, si bien como símil del «naricísimo infinito» retratado, y el más grande de los animales sirve asimismo como término de parangón del cuerpazo femenino en el romance burlesco «Ya que al Hospital de Amor»: «mayor que un elefante»<sup>118</sup>. Ya habíamos recordado con Cacho Casal en los prolegómenos del trabajo que Lope utiliza un sintagma de dicho poema en un soneto, y, aunque no se conoce la fecha de la composición quevediana, queda el hecho de que esta comedia del Fénix es bastante temprana y podría haber sugerido algunos elementos al gran satírico. De ser así, se trataría de un caso de mutua influencia. Sea como fuere, no se nos escape que la sarta de apodos ridículos, correspondientes a heterogéneos y estrafalarios referentes de lo desmedido, termina con la figura de la dueña.

Por último, Rosileo da cuenta del chasco que se ha llevado con una mujer conocida por la calle pensando que se trataba de una bella dama, motivo desarrollado en los dos romances burlescos de Quevedo «Salió trocada en menudos» y «Ya que al Hospital de Amor»:

115. Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 228.

116. Vega, *Los amantes sin amor*, pp. 168-169.

117. Profeti, 2003, p. 188.

118. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 1037, v. 40; Profeti, 1984, p. 188, a propósito de la mujer gorda, que no es nada común en Quevedo, subraya: «il troppo grasso appare un insultante e pericoloso enfatizzarsi degli attributi sessuali»; Cappelli, 2011, pp. 284-287, analiza la figura de la ballena como término de parangón grotesco en los versos quevedianos.

Yo llevé cierta pecante  
 a mi casa esotra noche;  
 no dama de silla y coche,  
 aunque a rocín semejante.  
 Había media de lana,  
 cenojil de trenzadera;  
 su camisa, de arpillera  
 labrada de filigrana.  
 Olor de muy gentil vino,  
 porque esto, que falte y sobre,  
 no hay calabaza de pobre  
 que lo despida más fino.  
 [...]  
 Yo, ciego del oropel,  
 que a oscuras se advierte mal,  
 pensé que llevaba acaso  
 la Angélica de Medoro<sup>119</sup>.

Notemos el término escogido para designar a la mujer: «pecante», cuya bisemia —«el que peca o lo que excede en su línea» (*Aut.*)— ya lo dice todo. Al aspecto físico se alude únicamente mediante el símil equino, y se describe su atuendo destartado mediante la referencia a sus prendas interiores: la liga y una camisa de tela basta, remitiendo así con malicia a un erotismo degradado. Se dedican cuatro versos a su aliento mefítico, que es uno de los rasgos más recurrentes de la mujer quevediana<sup>120</sup>, y la anécdota festiva termina con la revelación de que la buscona le ha robado a Rosileo los trescientos reales que tenía en el bolsillo. Tras lo cual, uno de los dos galanes protagonistas, Felisardo, aprovecha para resumir sus desavenencias con Octavia, mujer caprichosa y reacia a enamorarse de veras. Desde un punto de vista dramático, pues, los burlescos retratos de las tres mujeres feas constituyen una pausa jocosa antes del frenético desenlace de la pieza, además de crear a nivel poético el esperado contraste con la hermosura de la primera y de la segunda dama.

### 2.7. *El Caballero del Sacramento* (1610)

En el acto III de esta comedia palatina, Manfredo, rey de Sicilia, tras repudiar a Gracia, decide volverse a casar con la reina de Hungría, con la cual había tratado anteriormente las bodas. Con este fin envía a Gonzaga a la corte de su nueva prometida, pero, a la vuelta, su fiel servidor le revela que la soberana húngara es una vieja feísima:

119. Vega, *Los amantes sin amor*, p. 169.

120. Por ejemplo, en las «Capitulaciones matrimoniales» subraya «el aliento letrinal» de algunas mujeres (*Prosa festiva completa*, p. 253).

No es tan fiera  
 la más fabulosa arpía:  
 sus años cincuenta son,  
 sus cabellos no son veinte,  
 que no se hará de su frente  
 la imagen de la Ocasión.

[...]

La frente de este ángel tierno  
 la nariz pienso que toca,  
 y no te pinto la boca  
 por no pintarte el infierno.  
 El un ojo es tan pequeño  
 que no se ve con antojo,  
 y el otro, si acaso es ojo,  
 condenado a eterno sueño.  
 Las manos... [...] <sup>121</sup>

Manfredo, desesperado, no le permite rematar el grotesco retrato que, por lo visto, pinta a una cincuentona más espantosa que los terribles monstruos mitológicos voladores, similar a la Nereida de *La hermosura de Angélica*. La reina está prácticamente calva, y su efigie evoca la imagen emblemática de la Ocasión, que se representaba con un copete de unos cabellos cayendo sobre el rostro. En su caso no es la nariz que pende sobre la barbilla, sino la frente arrugada sobre la nariz. Por su negrura la boca se asimila a un pozo infernal, al igual que en el romance quevediano «Cubriendo con cuatro cuernos»: «una bocaza de infierno»<sup>122</sup>, o en el *Sueño de la muerte* en relación con la mujer aparentemente hermosa: «la boca era, de puro negra, un tintero»<sup>123</sup>. Los ojos casi no se ven, porque uno es minúsculo y otro está cerrado, evocando en la imaginación del público una mueca terrible. Es posible que en la dimensión carnavalesca en que se enmarca dicha caricatura, donde triunfa lo bajo corporal, la duda maliciosa de Gonzaga, «si acaso es ojo», pueda remitir a una obscenidad digna de la pluma quevediana<sup>124</sup>.

Observemos que en la economía del enredo dramático, la extremada fealdad de la soberana húngara funciona como festiva anticipación del castigo que le espera al malvado rey de Sicilia, por haber encarcelado y repudiado injustamente a su mujer legítima.

121. Vega, *El Caballero del Sacramento*, vv. 2146-2168.

122. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 849, v. 57.

123. Quevedo, *Sueños y discursos*, p. 179; otro ejemplo análogo lo hallamos en el romance «Viejecita, arredo vayas»: «Cuantos a boca de noche / aguardan sus enemigos, / a la orilla de tus labios / aciertan hora y camino» (*Poesía original completa*, p. 900, vv. 57-60).

124. Ver Profeti, 1984, pp. 199 y ss.; Candelas Colodrón, 1999, p. 92, apunta que el juego, también fónico, entre *oculus* y *culus* se halla ya en Marcial.

2.8. *El perro del hortelano* (1613)

En el 1 acto de esta obra maestra del Lope maduro, Tristán, fiel criado de Teodoro, se improvisa médico de amor y, para que su amo no incurra en las iras de la melindrosa y vengativa Diana, le aconseja que olvide a Marcela. Ante las resistencias de aquel, el gracioso asegura que es suficiente pensar en los defectos de la amada para quitarse todo sentimiento, y, pasando de la teoría a la praxis, cuenta una disparatada anécdota supuestamente autobiográfica en que descuella el retrato de una mujer monstruosa:

Pardiez, yo quise una vez,  
 [...] a una alforja de mentiras,  
 años cinco veces diez;  
 y entre otros dos mil defetos,  
 cierta barriga tenía  
 que encerrar dentro podía,  
 sin otros mil parapetos,  
 cuantos legajos de pliegos  
 algún escritorio apoya,  
 pues como el caballo en Troya  
 pudiera meter los griegos.  
 ¿No has oído que tenía  
 cierto lugar un nogal,  
 que en el tronco un oficial  
 con mujer y hijos cabía,  
 y aun no era la casa escasa?  
 Pues desa misma manera,  
 en esta panza cupiera  
 un tejedor y su casa.  
 Y queriéndola olvidar  
 [...] di en pensar, como cuerdo,  
 lo que más le parecía:  
 cestos de calabazones,  
 baúles viejos, maletas  
 de cartas para estafetas,  
 almofrejes y jergones<sup>125</sup>.

La carnavalesca descripción de la antigua amada de Tristán se cimenta en la gordura descomunal de la mujer, equiparada con tono hiperbólico a una serie de objetos domésticos («alforja», «cestos», «baúles», «almofrejes», «jergones»), a una planta («nogal») y a una figura mitológica inanimada: el caballo griego, ya utilizado con la misma función metafórica en *La hermosa Afreda*. La caótica acumulación de símiles estafalarios, que lleva a cabo la reificación de este tipo femenino,

125. Vega, *El perro del hortelano*, pp. 63-64, vv. 459 y ss.

no deja espacio para ulteriores connotaciones, salvo la de la edad: la vieja gorda representada en el decorado verbal de la pieza es una cincuentona como Nereida y como la reina de Hungría de *El Caballero del Sacramento*. No falta, en todo caso, la referencia al tópico carácter engañoso («alforja de mentiras») de dicha mujer fantástica.

### 2.9. *Las flores de don Juan* (1612-1615)

El varón protagonista de esta comedia ambientada en Valencia, don Juan, está obligado a vivir en condiciones miserables por culpa de su hermano, el vicioso y egoísta Alonso, quien, aprovechándose del mayorazgo, despilfarra toda la herencia de sus padres con una pandilla de dignos compinches y cortesanías. A este lo vemos en acción en el I acto en compañía del Capitán Leonardo y de don Luis, quejándose de que Rosela, una de las mujeres que frecuenta, está siempre rodeada de viejas asquerosas, situación que recuerda la evocada por Quevedo en el romance «Abomina de una vieja que quería ser tercera de una niña». Con lo cual, los tres aprovechan para arremeter contra dicha categoría femenina. Después de equiparar a las ancianas a unas «cornejas», y declarar que corresponden a un infierno «de puro vicio», don Alonso lamenta su carácter nostálgico y sobre todo pedigüeño:

Una me pide el vestido;  
otra, el regalo; otra quiere  
dinero seco; otra muere  
por contarme lo que ha sido:  
su hermosura, sus galanes,  
que don Gazmio la sirvió  
y que don Diablo se entró  
allá por unos desvanes<sup>126</sup>.

Leonardo le lleva la corriente comentando: «¡Qué cosa es ver una vieja / con más historias que dientes!». A continuación, el capitán se burla de una cortesana ya madura diciendo que «compite su edad / con la historia de Zamora», y subrayando los «perigallos / que la edad antigua cría» en su rostro<sup>127</sup>. La evocación del «pellejo que con exceso pende de la barba y de la garganta, que suele proceder de la mucha vejez» (*Aut.*) animaliza la figura femenina, conforme al término escogido. Como si no bastara, Leonardo acuña un neologismo burlesco para aludir a los años de la prostituta: «la cuarentigía edad». El paréntesis burlesco se cierra con la determinación del donjuanesco Alonso de dejar a las viejas cortesanías a su destino para dedicarse a las mozas:

126. Vega, *Las flores de don Juan*, p. 170.

127. Vega, *Las flores de don Juan*, p. 170.

Esas damas ya pasadas,  
 ¿para qué las quiero yo?;  
 que no sé quién las llamó  
 difuntas embalsamadas<sup>128</sup>.

Ahora bien, en este fragmento de la comedia Lope está citando un texto, la *Casa de los locos de amor*, que había sido atribuido a Quevedo y que hoy en día Jauralde considera «de un imitador muy cercano, quien ensaya una extraña fantasía literaria, cercana a la divagación de los *Sueños*»<sup>129</sup>. Tropé, por su parte, aún siguiendo las indicaciones de Jauralde, comenta: «En su versión manuscrita el texto no desmerecería entre las juveniles obras festivas de Quevedo»<sup>130</sup>, lo que en mi perspectiva es suficiente para poder afirmar que el Fénix en este caso específico sí es receptor de una obra quevediana, en un sentido muy amplio. Veamos de cerca los ecos puntuales del diálogo intertextual subyacente: en un fragmento en que se describen las mujeres que «se quitaban años», leemos:

Estas, de puro viejas, por más que andaban sin tocas, frunciendo la boca y bruñendo, y estirando el rostro, para encubrir las quiebras, que llaman *perigallos*, parecían mochuelos, asaduras de rostro, o modelos de alabastro, *difuntas embalsamadas*, muerte del apetito<sup>131</sup>.

Dejo a los quevedistas la tarea de decidir si Lope está dialogando con la escritura de don Francisco o con la de un imitador; en todo caso, el manuscrito de la Hispanic Society que lleva como nombre de autor el de Antonio Ortiz de Melgarejo es datado a 8 de marzo de 1608, fecha que, como hace notar Tropé, es «muy anterior a la edición de 1627, en la que se publicó la obra por primera vez»<sup>132</sup>. Es evidente, pues, que Lope conocía el manuscrito, en original o a través de una copia; puede ser interesante notar que en otra comedia de la madurez, *La ventura sin buscalla*, el dramaturgo vuelve a recurrir a la imagen de los perigallos para hacer hincapié en la vejez femenina<sup>133</sup>.

## 2.10. *La mayor vitoria* (1615-1624)

En el último acto de esta comedia palatina, frente a la descripción sublime que Otavio hace de su enamorada Casandra, el criado Fineo

128. Vega, *Las flores de don Juan*, p. 171.

129. Jauralde, 1998, p. 520, nota 4.

130. Tropé, 2002, p. 1793.

131. Quevedo (atribuida a), *Casa de los locos de amor*, p. 521.

132. Tropé, 2002, p. 1786.

133. Dice el gracioso Serón: «[...] en la corte las mujeres, / Carlos, como berzas son, / que, pasada la sazón / de sus buenos pareceres, / con afeites y invenciones / que encubren sus perigallos, / venden unos ciertos tallos, / que dicen que son bretones» (*TESO*).

crea el esperado contrapunto jocoso mediante el retrato burlesco de su presunta amada:

la nariz como una esquila  
de borrico de aguador,  
y por cencerro el humor  
que del cerebro destila;  
una boca descubierta  
y no limpia, sin poesía  
de perlas, que es cosa fría,  
con sus labios de antepuerta;  
los dientes como los potros,  
donde los años le hallo,  
y que puestos a caballo  
se llevan unos a otros;  
las manos como tajadas  
de bacallao<sup>134</sup>.

Cuatro versos están dedicados a la nariz de la grotesca mujer: enorme como una campana y provista de mocos, tal como, entre otras, la de Hero en el romance burlesco «Señor don Leandro»: «la nariz moquitas»<sup>135</sup>. La boca anuncia el infierno interior: los pocos dientes que hay no solo vacilan, sino que saltan como potros, adquiriendo una independencia surrealista del cuerpo del cual forman parte; en este sentido resultan ser un indicio de la decrepitud de la mujer. Las manos también se deshumanizan asumiendo el aspecto repugnante de un trozo de pescado seco, conforme a la vejez del tipo ridículo evocado.

### 2.11. *Si no vieran las mujeres* (1631-1632)

Esta comedia lopesca, publicada póstuma en *La Vega del Parnaso*, cuenta en el último acto con el retrato burlesco pormenorizado de una mujer fea. Tristán, criado de Federico, agrada al emperador Otón con la descripción de su presunta bienamada:

Tres peregrinas calvas  
su gracia aumentan:  
una tiene en el pelo,  
dos en las cejas.  
Sus ojuelos azules  
son tan serenos,  
que me da romadizo

134. Vega, *La mayor vitoria*, p. 218.

135. Quevedo, *Poesía original completa*, p. 990, v. 127; ver también «Viejecita, arredo vayas»: «nariz a cuyas ventanas / está siempre el romadizo, / muy jugueton de moquita, / columpiándose en el pico» (p. 899, vv. 53-56) y el romance «A tus ojos y a tu boca»: «moquitas de mis entrañas» (*Poesía original completa*, p. 734, v. 55); Candelas Colodrón, 1999, p. 82, señala que el motivo procede con mucha probabilidad de Marcial.

de sólo verlos.  
 Su nariz, que del rostro  
 los campos parte,  
 afilada, parece  
 jabón de sastre.  
 No son, pues, sus mejillas  
 color de Tiro,  
 pero fueron de España  
 papeles finos.  
 Sin claveles ni rosas  
 tal boca tiene,  
 que parece cachorro  
 de cuatro meses.  
 Un lunar noguerado  
 tiene por orla,  
 que cuantos se le miran  
 piensan que es mosca.  
 De apartados los dientes  
 piden divorcio;  
 que no quieren morderse  
 unos a otros.  
 Sólo tiene una gracia  
 la boca bella;  
 que comiendo o pidiendo  
 jamás se cierra.  
 Nunca acierto los puntos  
 de su zapato,  
 porque calza catorce,  
 pidiendo cuatro.  
 De ser bella la viene  
 ser tan vellosa,  
 que, sin ser ermitaña,  
 la cubre toda.  
 [...]
 Nunca sale de casa  
 si no hay carroza,  
 porque tiene una pierna  
 más larga que otra<sup>136</sup>.

Que dicha viñeta, además de formar parte del contrapunto burlesco de la comedia, tenga un valor pictórico lo ponen al descubierto ambos personajes. El emperador, deliciado, comenta: «¡Lindamente la has pintado!», y Tristán reivindica con orgullo: «¿soy buen pintor?»<sup>137</sup>. Sabido es que la estética barroca contrapone lo sublime y lo monstruoso y que la moda por lo bizarro y lo deforme se convierte en un capricho que comprende y explica tanto la presencia de enanos y seres grotescos en

136. Vega, *Si no vieran las mujeres*, p. 269.

137. Vega, *Si no vieran las mujeres*, p. 270.

las cortes como la inclusión de estos monstruos en las manifestaciones artísticas de la época, pintura y teatro *in primis*<sup>138</sup>.

Profeti señala que esta pieza, representada en Aranjuez el 1 de mayo de 1633 para el regocijo de la corte, según la praxis habitual del Fénix se compuso con «el interesante fenómeno de reciclaje de los materiales»<sup>139</sup>, y esto vale tanto para el macrotexto dramático como para el microtexto burlesco. De hecho, Lope vuelve a utilizar la imagen del jabón de sastre para la nariz tal como había hecho en *La viuda valenciana*, y la medida descomunal del pie (catorce puntos) como en *Los amantes sin amor*. También, al igual que en *Las flores de don Juan*, cita un detalle de la *Casa de los locos de amor*, atribuida a Quevedo o a un imitador suyo: comparemos los dos versos lopescos con el fragmento de esta obrita alegórico-moral: «De ser bella la viene / ser tan vellosa»; «solo de puro vellosas, podían ser alabadas de bellas»<sup>140</sup>.

Los demás rasgos de la caricatura son variaciones de motivos ya elaborados y recurrentes en el ámbito de la sátira *contra feminam*: la falta de pelo y cejas como síntoma de sífilis; la boca enorme y animalizada («cachorro»); las piernas desiguales provocando una cojera que deforma la figura en su conjunto. También, los raros dientes, oscilantes al punto de parecer independientes de la boca, resultan asimilados a unos bichos temerosos de morderse recíprocamente, imagen surrealista que, en alguna medida, evoca por analogía la de las *Cartas del caballero de la Tenaza* donde la boca de la «Infierna hembra, diabla afeitada» «pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines»<sup>141</sup>. Algunos detalles se representan de manera explícita por su lejanía del canon petrarquista: así, pues, los ojos azules remiten al sereno, cuyo significado bisémico permite la asociación burlesca con el romadizo; las mejillas no presentan el color encendido de la belleza juvenil, sino la blancura y fragilidad de la piel de una carcamala. Por fin, una característica que todavía no habíamos encontrado y que intensifica sumamente el retrato grotesco es la del lunar que se parece a una mosca.

### 3. CONCLUSIONES

Los fragmentos satírico-burlescos que acabamos de espigar muestran claramente que Lope, a lo largo de toda su trayectoria literaria y de forma inesperada ya en la época temprana, va elaborando retratos de mujeres feas como tema por variaciones, renovando cada vez algunos de los grotescos términos de parangón, sin mucho que envidiar a don Francisco.

138. Herrero, 1982, p. 9, nos recuerda que la espiritualidad que caracteriza la sociedad barroca «designa al monstruo una función: la de *monstrar* (*monstrum a monstrando, quod aliquid significando demonstret*) descubrir lo maravilloso, excepcional, deforme».

139. Profeti, 2013, p. 11.

140. Quevedo (atribuida a), *Casa de los locos de amor*, p. 521.

141. Quevedo, *Prosa festiva completa*, p. 288.

Para resaltar las deslumbrantes bellezas de sus mujeres literarias el Fénix, en ocasiones, opta por elaborar caricaturas de auténticos espantajos que tienen un alcance estético, justificándose por las leyes del contrapunto poético, y, a veces, también dramático, como en el caso de *La viuda valenciana* o de *El Caballero del Sacramento*.

A la luz de lo expuesto, el retrato del dómine Cabra del *Buscón*, el de la dueña Quintañoña del *Sueño de la muerte*, y el de la «infierna hembra» de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* presentan analogías relevantes con algunas de las descripciones de mujeres feas lopescas, incluso de las que se hallan en comedias juveniles como *La viuda valenciana* y *Los amantes sin amor*.

Con respecto al bestiario femenino, si en la correspondiente *amplificatio* conceptista de Quevedo se acumulan águilas, serpientes, arañas, caballos, ballenas, cornejas, urracas y grifos, entre otros animales verdaderos y fantásticos, en la escritura lopesca desfilan especialmente caballos, jabalíes, gallos, águilas, serpientes, perros, gansos y arpías. En el proceso de cosificación de la figura femenina cada uno recurre a objetos y utensilios disparatados, algunos de los cuales resultan compartidos, como en el caso de la cerbatana. En ambos casos, huelga subrayar la importancia de lo visual y lo pictórico en las respectivas viñetas grotescas.

Muy otro es el horizonte humano y literario quevediano en que hallan cabida retratos de mujeres espantosas, pero nada impide que, en algún momento, los versos lopescos pudieran sugerirle a don Francisco algún detalle que él supo aprovechar genialmente en sus propias caricaturas, incluso pasando del retrato misógino al de un hombre destartado, como en el caso del licenciado Cabra del *Buscón*. Al fin y al cabo, muchos de los ejemplos aducidos pertenecen a la fase juvenil de Lope, el cual —no se olvide— le lleva a Quevedo dieciocho años. Dadas las estrechas relaciones que mantuvieron los dos escritores la influencia no pudo dejar de ser recíproca. Tanto el Fénix como don Francisco participan de la práctica de la reescritura barroca que recicla, renovándolos, materiales propios y ajenos, pero si revelan con facilidad sus fuentes clásicas y tradicionales, es más difícil que pongan al descubierto sus deudas con los ingenios coetáneos. Me parece emblemático que el único caso indiscutible de diálogo intertextual recordado en la obra lopesca remita a un texto, *Casa de los locos de amor*, cuya autoría es dudosa.

Con el paso del tiempo las metáforas, juegos de palabras y usos lingüísticos que conforman las caricaturas femeninas de Lope acentúan su mordacidad, pudiendo resultar deudoras, en cierta medida, de las técnicas de degradación burlesca de la pluma quevediana. Pero es igualmente cierto que algunas imágenes son el fruto del virtuosismo poético del Fénix, quien, por lo visto sabe recurrir a la caricatura *contra feminam*, además de escribir a vuelapluma las violentas sátiras personales. Habría, sin duda, que ahondar en el estudio de la cuerda satírico-burlesca de Lope de Vega, más allá de la imagen específica que he tratado de escudriñar en estas páginas y de su hábil caracterización de las figuras del

donaire, porque, a la par que don Francisco, el creador de la comedia nueva cultiva el arte de la agudeza. Bien lo sabía Gracián que tantas veces cita ejemplos sacados de su inmensa producción para ejemplificar categorías del arte de ingenio.

No se me escapa que el presente recorrido por la escritura de los dos autores madrileños no lleva a conclusiones definitivas, pero espero haber mostrado, por lo menos, que no es cierto que determinadas imágenes satírico-burlescas se hallan tan solo en el ciclo *de senectute* del Fénix; que no es suficiente limitarse a aislar el magisterio quevediano en el último Lope, y, finalmente, que merecería la pena estudiar a don Francisco en tanto en cuanto lector y receptor de la creación lopesca. Pido disculpas a los quevedistas por semejante herejía, pero tanto el Fénix como el autor del *Buscón* bien sabían que las mujeres tenemos algún parentesco con serpientes y dragones.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Adde, Amélie, «La vejez femenina en el teatro de Lope de Vega. Noticias de una ausente», en *Imágenes de mujeres. Images de femmes*, ed. Bernard Fouques y Antonio Martínez González, Université de Caen, Laboratoire d'Études Italiennes, Ibériques et Ibéro-Américaines (I.E.I.A.), 1998, pp. 99-110.
- Alcázar, Baltasar de, *Obra poética*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- Amezúa, Agustín G. de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1989, 4 vols.
- Andres, Christian, «La nature de la femme: Aristote, Thomas D'Aquin et l'influence du *Cortesano* dans la comedia lopesque», *Bulletin Hispanique*, 91, 2, 1989, pp. 255-277.
- Arellano Ayuso, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. bilingüe Cesare Segre y María de las Nieves Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002, 2 vols.
- Arredondo, María Soledad, «Sobre viejos y viejas: sátiras, consejos y desengaños, desde Fray Antonio de Guevara a Antonio Enríquez Gómez», en *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, ed. Nathalie Dartai-Maranzana, Saint Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, pp. 335-348.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Credos, 1965.
- Blanco, Mercedes, «La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 de febrero de 1999)*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, vol. 1, 2000, pp. 219-240.
- Cacho Casal, Rodrigo, «Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión», *Revista de Literatura*, lxxvi, 132, 2004, pp. 409-429.
- Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 59-96.
- Cappelli, Federica, «Donne e animali: per un bestiario femminile nella poesia di Quevedo», en «*Però convien ch'io canti per disdegno*». *La satira in versi tra*

- Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, Napoli, Liguori Editore, 2011, pp. 275-299.
- Carreño, Aantonio, «Leyendo a Quevedo: Lope», *La Perinola*, 14, 2010, pp. 197-220.
- Castro, Americo y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969.
- Chevalier, Maxime, «Le gentilhomme et le galant. Á propos de Quevedo et de Lope», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 5-46.
- Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- Collard, Andre, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
- Crosby, James O., «Quevedo, Lope, and the Royal Wedding of 1615», *Modern Language Quarterly*, 17, n. 2, 1956, pp. 104-110.
- D'Agostino, Maria, «De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo». Bartolomé Leonardo de Argensola y el *topos* clásico de la “vieja sin dientes” entre *imitatio* y *contaminatio*», en *Compostella Áurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 239-247.
- Di Pastena, Enrico, «Introducción», en Juan Pérez de Montalbán, *Fama póstuma*, Pisa, Edizioni ETS, 2001.
- Durán, Manuel, *Francisco de Quevedo*, Madrid, EDAF, 1978.
- Entrambasaguas, Joaquín de, *Cardos del jardín de Lope. Sátiras del Fénix*, Madrid, c.s.i.c., 1942.
- Entrambasaguas, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, t. I, Madrid, c.s.i.c., 1946.
- Fernández Mosquera, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- Fernández Mosquera, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- Gargano, Antonio, «Tomé de Burguillos, un “discípulo inesperado” de Quevedo», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 131-155.
- Herrero, Javier, «Códigos, monstruos, icones en el teatro de Calderón», en *Códigos, monstruo, icones en el teatro de Calderón*, Montpellier, Centre d'Études et Recherches sociocritiques, 1982, pp. 1-13.
- Iffland, James, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1978, 2 vols.
- Jauralde, Pablo, *Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- La Barrera, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, t. I, Madrid, Atlas, 1973.
- Mas, Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
- Morley, Sylvanus G., y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Nagy, Edward, *Lope de Vega y la Celestina. Perspectivaseudocelstinesca en Comedias de Lope*, México, Universidad Veracruzana, 1968.
- Navarro Durán, Rosa, «Más datos sobre la fecha de escritura del *Buscón*», *La Perinola*, 10, 2006, pp. 195-208.
- Nolting-Hauff, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1968.
- Orozco Díaz, Emilio, «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo (Notas sueltas para una ponencia sobre el tema)», en *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor

- García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, t. II, pp. 417-454.
- Plata Parga, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, Eunsu, 1997.
- Profeti, María Grazia, *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Roma, Bulzoni Editore, 1984.
- Profeti, María Grazia, «Canassa, Bottarga e Trastullo in Spagna», en *Zani Mercenario della Piazza Europea*, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2003, pp. 178-197.
- Profeti, María Grazia, «Comedias en la “Vega del Parnaso”», *Orillas*, 2, 2013, pp. 1-11.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1991.
- Quevedo, Francisco de, (atribuida a), *Casa de los locos de amor*, reproducción digital a partir de *Obras de Francisco de Quevedo Villegas...* t. I, Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, pp. 515-529 [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003].
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Bleuca, Barcelona, Planeta, 1999.
- Quevedo, Francisco de, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1984.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseginolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- Romera-Navarro, Miguel, «Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII», *Hispanic Review*, 9, 4, 1941, pp. 494-499.
- Rozas, Juan Manuel, «El soneto de Quevedo ‘En alabanza de Lope de Vega’», *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, pp. 319-322.
- Rozas, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 427-444.
- Sánchez Alonso, Benito, «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española*, XI, cuad. 1, 1924, pp. 33-62; cuad. 2, 1924, pp. 113-153.
- Schwartz, Lia, «Introducción», *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*, 2004, pp. 1-5, en <http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo critica/satiras/introduccion.htm>.
- Segre, Cesare, «Interstestuale / interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, ed. Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.
- Torres, Milagros, «Trois masques pour Leonarda: voir et toucher dans *La viuda valenciana*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2, 1993, pp. 37-50.
- Torres, Milagros, «Reir de mujeres. Más gérmenes de la comicidad en el primer teatro de Lope: lo femenino, lo grotesco y lo híbrido (primera parte)», en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1998, pp. 355-369.
- Trambaioli, Marcella, *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2005.
- Trambaioli, Marcella, «El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro», en *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, ed. Manfred Tietz y Marcella Trambaioli, y con la colaboración de Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011, pp. 461-481.

- Tropé, Héléne, «Los “Hospitales de locos” en la literatura española del siglo XVII: la representación alegórico-moral de la *Casa de los locos de amor* atribuida a Quevedo», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1785-1793.
- Vega, Lope de, *Los amantes sin amor*, en *Obras de Lope de Vega, III*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1917, pp. 141-180.
- Vega, Lope de, *Angélica en el Catay*, ed. Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2009, t. III, pp. 1387-1502.
- Vega, Lope de, *El Caballero del Sacramento*, ed. Marcella Trambaioli, en *Parte XV*, en prensa.
- Vega, Lope de, *La Circe*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 849-1225.
- Vega, Lope de, *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 2002.
- Vega, Lope de, *La Filomena*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 527-847.
- Vega, Lope de, *Las flores de don Juan*, en *Obras de Lope de Vega, Obras dramáticas, XII*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1930, pp. 169-205.
- Vega, Lope de, *El galán Castrucho*, ed. Julián Molina, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2002, t. III, pp. 1087-1215.
- Vega, Lope de, *La hermosa Alfreda*, ed. María Alessandra Giovannini, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2007, t. II, pp. 929-1046.
- Vega, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega, Lope de, *La mayor victoria*, en *Obras de Lope de Vega, XXXII, Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1972, pp. 185-227.
- Vega, Lope de, *Obras selectas*, t. II, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991.
- Vega, Lope de, *La octava maravilla*, ed. María Nogués y Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2010, t. II, pp. 891-1041.
- Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan-Bautista Avallé-Arce, Madrid, Clásicos Castalia, 1973.
- Vega, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, 2003.
- Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, 2005.
- Vega, Lope de, *¡Si no vieran las mujeres!*, en *Obras de Lope de Vega, XXXII, Comedias novelescas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1972, pp. 229-279.
- Vega, Lope de, *La ventura sin buscalla*, en TESO (*Teatro Español del Siglo de Oro. Base de datos de texto completo*), CD-Rom, Chadwick-Healey España, 1997-1998.
- Vega, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.
- Vilanova, Antonio, «Fuentes clásicas y erasmianas del episodio del dómine Cabra», en *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, t. II, pp. 355-388.