

# ETIÓPICAS

Revista de Letras Renacentistas

Núm. 20 (2024), pp. 53-72

<https://doi.org/10.33776/eti.v20.8458>. ISSN: 1698-689X

Recibido: 27/09/2024. Aceptado: 23/12/2024

## DE TOLLOS, BARROS Y CÍNICOS

Léxico y caracterización en un políptico métrico de *El acero de Madrid*

### TOLLOS, MUD, AND CYNICS

Lexicon and Characterization in a Metrical Polyptych in Lope de Vega's *El acero de Madrid*

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel

[antonio.sanchez@unine.ch](mailto:antonio.sanchez@unine.ch)

<https://orcid.org/0000-0002-0017-9077>

---

### RESUMEN

Este trabajo estudia una célebre comedia de Lope de Vega, *El acero de Madrid*, partiendo de un detalle lexicográfico que permite analizar cómo el Fénix caracteriza a los personajes, amén de reflexionar sobre mecanismos presentes no solo en esta comedia, sino en otras muchas de Lope. Concretamente, examinamos dos cancioncillas populares que glosan Lisardo, Riselo y Beltrán en los actos I y II. En primer lugar, estudiamos el sentido de la palabra «tollo», que aparece en la segunda glosa, recurriendo a testimonios de los lexicógrafos del momento y a otras ocurrencias del peculiar vocablo en la obra lopesca. En segundo lugar, analizamos las glosas en el contexto de una práctica de Lope: los sonetos y octavas alternadas (en díptico o políptico). En tercer lugar, reflexionamos sobre la genealogía de los comentarios que pronuncian Riselo y Beltrán en estas glosas, que estudiamos recurriendo a otras comedias de Lope y a *La Dorotea*, así como a una tradición que en último término se remonta a *La Celestina*.

---

### PALABRAS CLAVE

Lope de Vega; *El acero de Madrid*; lexicografía; simbolismo; polípticos métricos.

---

### ABSTRACT

This paper studies a famous comedy by Lope de Vega, *El acero de Madrid*, departing from a lexicographical detail that allows us to analyze how the playwright builds his characters, as well as to reflect on certain mechanisms present not only in this comedy, but in many others by Lope. Specifically, we examine two popular songs which Lisardo, Riselo, and Beltrán gloss in Acts I and II. First, we study the meaning of the word “tollo”, which appears in the second *glosa*, resorting to testimonies of the lexicographers of the time and to other occurrences in the Lopean corpus. Secondly, we analyze the *glosas* in the context of one of Lope's habits: introducing paired sonnets and *octavas* (in diptychs or polyptychs). Thirdly, we reflect on the genealogy of the comments pronounced by Riselo and Beltrán in these *glosas*, which we study by resorting to other comedies by Lope and *La Dorotea*, as well as to a tradition that ultimately stems from *La Celestina*.

---

### KEYWORDS

Lope de Vega; *El acero de Madrid*; Lexicography; Symbolism; Metrical polyptychs.

---

De entre las comedias urbanas de Lope<sup>1</sup>, *El acero de Madrid* (c. 1606-1612)<sup>2</sup> ha sabido captar la atención de la crítica y lectores por su desenfado y acertada construcción metafórica. No en vano la obra, que Fichter celebrara como «una de las mejores y más bellas de Lope» (1962: 518), goza ya de tres ediciones críticas en lo que llevamos de siglo (Arata, 2000; Gómez Canseco, 2012; González-Barrera, 2020), amén de una respectable cantidad de estudios. Entre otros temas, los críticos han trabajado su relación con comedias como *La discreta enamorada* (Arata, 2000: 20; Couderc, 2003: 194; Gómez Canseco, 2012: 272; González-Barrera, 2020: 13-14) o con *Le médecin malgré lui* (Dulsey, 1970), su vida escénica (García Lorenzo, 2003), su simbología —particularmente en conexión con el paisaje urbano (Gavela García, 2000: 559; Cornejo, 2003; González-Barrera, 2020: 27)—, su uso de la poesía popular (Montesinos, 1952: 397; Fichter, 1962; Cornejo, 2003: 178-179) o de la mitología (Trambaioli, 2015: 278-282), su estructura métrica (Antonucci, 2009a: 2-6), su relación con las esperanzas cortesanas del Fénix (Gómez Canseco, 2012: 266), el papel del fingimiento (Gómez Canseco, 2012: 273) y, muy relacionado, de los equívocos, polisemia y conceptismo (Gómez Canseco, 2012: 265, 267, 277). Particular interés ha suscitado la caracterización de los personajes (Arata, 2000: 39-55), que Ly (1977) ha estudiado centrándose en las fórmulas de tratamiento, y Aranda (1995: 23) y Couderc (2003) atendiendo a la estructura dramática.

El presente trabajo se centra en un detalle lexicográfico para analizar cómo Lope caracteriza los personajes de *El acero de Madrid* y para reflexionar sobre algunos mecanismos presentes no solo en esta comedia, sino en otras muchas obras del Fénix. El punto de partida de nuestro estudio son las dos cancioncillas populares que glosan Lisardo, Riselo y Beltrán en los actos I y II, dos invocaciones en tríptico cuya relación ya ha puesto de relieve la crítica. Tras presentar la primera glosa y mostrar sus paralelismos con la segunda, ilustramos esta última de tres maneras diversas. En primer lugar, estudiamos el sentido de la palabra «tollo», que aparece en la segunda glosa, recurriendo a testimonios de los lexicógrafos del momento y a otras ocurrencias del peculiar vocablo en la obra lopesca. En segundo lugar, examinamos el pasaje y la glosa precedente en el contexto de los sonetos y octavas alternadas (en diáptico o políptico) en otras comedias del Fénix. En tercer lugar, reflexionamos sobre la genealogía de los

<sup>1</sup> Sobre la comedia urbana de Lope, véase el monográfico de Pedraza Jiménez y González Cañal (1996) y el trabajo de Antonucci (2009b).

<sup>2</sup> *El acero de Madrid* apareció en la *Parte XI* de comedias de Lope (1618). Morley y Bruerton (1968: 274) estiman que debió de escribirse entre 1606 y 1612, mientras que Arata propone una horquilla más precisa («el tres de mayo de

un año entre 1607 y 1609») aduciendo similitudes con *La discreta enamorada* (1606) y el protagonismo de la fecha de la cruz de mayo en la comedia (2000: 20). Gómez Canseco se pronuncia con mayor prudencia, sugiriendo que Lope escribió la obra «probablemente no mucho después de 1606, cuando la corte acababa de volver a Madrid» (2012: 265).

comentarios que pronuncian Riselo y Beltrán en estas glosas, que estudiamos recurriendo a otras comedias de Lope y a *La Dorotea*, así como a una tradición que en último término se remonta a *La Celestina*.

## EL TOLLO

La primera escena que nos interesa aparece en el acto I. Antes, Lisardo ha acudido a la puerta de la iglesia con otro caballero, su amigo Riselo, para mostrarle a su amada Belisa (vv. 1-84). Enseguida, la dama ha dado buena muestra de su iniciativa y capacidad para urdir trazas<sup>3</sup>, y concretamente la que da nombre a la comedia: fingirse opilada para que un médico amigo de Lisardo le recete tomar agua con acero y unos paseos en los que se encontrará con su amante mientras otro amigo distrae a su guardiana, su tía Teodora (vv. 169-199). Los jóvenes ponen en marcha el plan, que funciona de modo prometedor. Cuando se dirigen de nuevo a ver a Belisa, Beltrán, criado de Lisardo, recita los versos de una canción popular:

Las aves le cantan ya  
a Belisa en voz suave:  
    «Mañanicas floridas  
del mes de mayo,  
recordad a mi niña,  
    no duerma tanto». (vv. 637-642)

Sigue un romance cuya «destreza y maestría» ha subrayado justamente Fichter (1962: 517). En él, los dos caballeros y Beltrán glosan la seguidilla «en el nivel y el papel que amorosamente les corresponde: Lisardo en tono elevado y petrarquista, dirigiéndose a Belisa; Riselo, con intención irónica, a Teodora; y Beltrán, que representa el registro más bajo y chusco, optando por Leonor como interlocutora» (Gómez Canseco, 2012: 337)<sup>4</sup>. En efecto, el pasaje sirve para caracterizar a los personajes en los tres niveles de temática y decoro que señala Gómez Canseco: Lisardo habla como galán al uso, Beltrán, como gracioso, mientras que el cínico Riselo se sitúa en una peculiar posición intermedia que la crítica ha revelado característica del personaje<sup>5</sup>. De

<sup>3</sup> Sobre Belisa como agente activo del engaño, véase González-Barrera (2020: 29 y 31-34); sobre su «amor travieso», véase Fichter (1962: 516).

<sup>4</sup> También Canavaggio señalaba que la glosa presenta «tres variaciones sucesivas que definen a la vez la relación jerárquica de las tres parejas y la tonalidad cómica de cada una de ellas»

(2003: 125). Además, el hispanista francés examina la glosa para determinar «el papel de la economía en la obra» (2005: 126).

<sup>5</sup> Ly situó a Riselo en una posición intermedia entre Lisardo y Beltrán (1977: 320), en lo que insiste Arata, quien le define como un «personaje *oxímoron*, un injerto entre la figura del ga-

hecho, los dos caballeros ya ocupan esas posiciones nada más empezar la comedia, cuando el exaltado y enamorado Lisardo celebra la salida de su dama con otro romance:

Ya sale, y sale el aurora,  
que esta grada en que pasean  
es la prisión de la noche  
en columnas y cadenas.  
Cantad, lisonjeras aves,  
de las jaulas de esas rejas;  
calles de Madrid, volveos  
prados y alfombras de seda;  
caballos de aquestos coches,  
como animales y fieras,  
haced regocijo al alba,  
que sale vertiendo perlas<sup>6</sup>. (vv. 9-20)

Riselo replica un «¡Qué bien pintada mañana!» (v. 21) que los versos siguientes revelan sarcástico o, cuando menos, irónico. En efecto, Riselo rebaja el entusiasmo y el estilo de su amigo con unos prosaicos comentarios sobre lo avanzado de la hora o lo sofocante del calor:

Pues, por Dios, que son las doce;  
que a más de las once y media  
acabaron el sermón  
y si vuestra dama bella  
viene a ser alba a las doce,  
harto más parece siesta;  
y si porque sale es alba,  
ya por lo menos no es fresca,  
que a las doce, y tres de mayo,  
antes secará las hierbas. (vv. 23-32)

lán y la del donaire» (2000: 44). De modo semejante, Couderc subraya la originalidad del hidalgo y su situación «a medio camino entre el galán y el gracioso» (2003: 195-196). Gómez Canseco explica que, «aunque noble, [Riselo] comparece con los rasgos burlescos de glotón, zumbón y fingidor, en un punto intermedio entre Lisardo y Beltrán, pues ama como galán, aunque, como gracioso, participa de la burla y

atiende a sus intereses materiales, en especial a los del estómago y el sexo» (2012: 271). Por su parte, Serralta identifica a Riselo como uno de los primeros casos de galán suelto (1988).

<sup>6</sup> Sobre la puntuación de los vv. 13-14 véase González-Barrera (2020: 71-72), quien propone un «Cantad lisonjeras, aves / de las jaulas de esas rejas».

Luego, la glosa del cínico Riselo a la cancionilla sigue siendo coherente con el carácter socarrón del personaje. Así, tras comenzar una elevada alocución a las aves y trigos, el caballero remata su intervención cambiando el estribillo de la glosa e identificando el objeto amoroso que supuestamente inspira los versos («*recordad a su tía, / no duerma tanto*», vv. 683-684): Teodora, la beata tía de Belisa a quien solo corteja para dar campo libre a Lisardo. Por tanto, aunque el lenguaje y referentes del parlamento son elevados, el giro final los revela irónicos y rebaja el tono, en contraste con el de Riselo. Por su parte, Beltrán construye su glosa directamente en el plano de lo terrenal, con alusiones a comida y bebida, e incluso a carros de basura o a resfriados (vv. 694 y 699-701). Luego, altera el estribillo revelando el destinatario de sus amores: una humilde fregona («*recordad mi fregona, / no duerma tanto*», vv. 707-708).

Además de servir para caracterizar a los tres personajes, esta glosa en tríptico cumple una función estructural en la comedia. De hecho, Gómez Canseco ha señalado que las «relecturas de la poesía popular reaparecen simétricamente en cada uno de los tres actos» (2012: 337), y Arata se ha fijado concretamente en las glosas del acto I y II (2000: 211-212), que conecta y que Antonucci estudia métricamente (2009: 6). En efecto, la segunda escena es absolutamente paralela a la primera, como marcan ya las acotaciones: «*Salen con capas de color, bizarros, Lisardo, Riselo y Beltrán*» (v. 631 *Acot.*); «*Salgan Lisardo, Riselo y Beltrán con capas de color*» (v. 1889 *Acot.*). Asimismo, en la segunda glosa los personajes se dirigen a los «vientos de Madrid», mientras que en su intervención de la primera Beltrán apelaba a los «aires fríos» (v. 699). Además, si el propio Beltrán hablaba de basuras en la primera (v. 694), en la segunda se refiere a las «sucias calles» de la ciudad (v. 1921). Por último, la estructura de la escena es la misma: primero habla Lisardo, pidiendo a los vientos que refresquen el ambiente para que su amada se quede más tiempo (la glosa acaba con un «*volverase la niña, / dirá que es tarde*», vv. 1903-1904); luego, Riselo explica sus tribulaciones (una tempestad en el mar de sus amores con Marcela) y acaba con una petición jocosa: que refresque el día, para que Teodora se quede (si no, «*volverase la tía, / dirá que es tarde*», vv. 1918-1919); finalmente, y tras las apelaciones a Belisa y Teodora, Beltrán se dirige a los vientos para que refresquen el día con nubes. Estas serán una especie de toldo que cubra el mercado de Madrid y permita que su amada se quede más tiempo:

cubrid con un garabito,  
hasta que su furia pase,  
la cara del sol, y en Indias  
tenga la siesta con Dafnes;  
que si crece el sol que sale,

volverase mi tollo,  
dirá que es tarde. (vv. 1928-1934)

Los editores aclaran que este misterioso «tollo» es un tipo de pez. Además, Arata explica que el animal se desenvuelve en el fango (2000: 213), mientras que Gómez Canseco señala «en el contexto de la suciedad madrileña y la caza amorosa, la referencia podría tener un sentido cómico, que avala otro pasaje de *La noche toledana*, puesto en boca de otro criado llamado también Beltrán: “Pensarás que del anzuelo / ya cuelga alguna lamprea, / y será algún tollo” (Acto I, vv. 441-443)» (2012: 401). Por su parte, González-Barrera explica además que «a todas luces, Beltrán se refiere a Leonor» (2020: 206), la criada a la que en la glosa del acto I llamó «fregonas».

La curiosa palabra que usa Beltrán en esta segunda glosa para referirse a su amada merece un examen detallado. Los lexicógrafos del XVII definen «tollo» como un tipo de pescado: es lo que encontramos en Percival («a kind of fish», *Bibliothecae*, s.v.), Vittori («gato pece, chien de mer, cane di mare», *Tesoro*, s.v.), Oudin («une sorte de poisson, chien de mer», *Tesoro*, s.v. *tolo*), Covarrubias («género de pescado», *Tesoro*, s.v.), Minsheu («canis marinus, a sea-dogge», *Vocabularium*, s.v.), Franciosini («pesce cane», *Vocabolario*, s.v.), Mez de Braidenbach («ein Meerhund», *Diccionario*, s.v.), y así hasta el *Diccionario de Autoridades* («pez parecido enteramente a la lija, y algunos le tienen por el mismo. Llámase por otro nombre gato marino. Lat. *Squallus*», s.v.), diccionario que además trae otra acepción para la palabra, ‘atolladero’. Esta la documenta asimismo Fernando Núñez de Guzmán:

La mula por el tollo y la burra por el polvo, y el caballo por todo.

Por tollo entienden atolladero. (*Refranes*, fol. 66v)

Años más tarde, el maestro Correas recoge y glosa el mismo refrán (*Vocabulario*, p. 330), confirmando que tollo es también un ‘atolladero’. En suma, y en primera instancia, el «tollo» que usa Beltrán para describir a Leonor es un tiburónido, sea una lija (pez de la familia de las Scyliorhinidae) o un cazón (pez del género Galeorhinus), como señalan el padre Guadix (Nieto Jiménez y Alvar Ezquerro, 2007: X, s.v. *tollo*) y Silva y Figueroa (*Comentarios*, vol. I, p. 10)<sup>7</sup>: de hecho, en zonas de Andalucía y Canarias todavía se llama «tollo» al cazón, particularmente al que se conserva salado (Corrales y Corbella, *Diccionario*, s.v. *tollo*), o secado al sol (Malo de Duque, 1790: III, 331). Aunque

<sup>7</sup> También Corominas (1974: 486) lo define como una «especie de cazón».

según el diccionario de la Real Academia Española la etimología de la palabra es desconocida, parece relacionada con la citada acepción de *Autoridades* y el refranero, y también con el barro: además de un pez y un atolladero, un «tollo» es un ‘hoyo’, una ‘tolla’ (‘ciénaga’) o, incluso, ‘lodo, fango’ (Real Academia Española, *Diccionario*, s.v. *tollo*). En esta dirección apuntan los andalucismos ‘zanja’, ‘agujero’ o ‘depósito de agua hecho de tierra’ (Alvar Ezquerro, 2000: s.v. *tollo*; Alcalá Venceslada, 1951: s.v. *risera*), así como Corominas (1974: 486-487), quien propone cautelosamente una relación entre las dos acepciones (‘pez’ y ‘atolladero o barrizal’), debido a los lugares cenagosos que suele habitar el animal.

La palabra no es excepcional en el corpus lopesco, donde se concentra en una serie de comedias que el Fénix escribió entre 1599 y 1616, muchas curiosamente en Toledo y repletas de referencias toledanas. Amén de en *La noche toledana* (1605), Fernández Gómez (1971-1972: III, 2734) documenta «tollo» en *La varona castellana* (noviembre de 1599), *Al pasar del arroyo* (1616), *La gallarda toledana* (c. 1601-1603) y *El silencio agradecido* (c. 1600-1604)<sup>8</sup>. En *La noche toledana* el vocablo se usa para referirse jocosamente a una mujer de clase baja. En lugar de la costosa y deliciosa lamprea que espera Florencio, Beltrán teme que la mujer que ha accedido a ver la fiesta y merendar con ellos sea un tollo:

<i>Florencio</i>	¡Vitoria!
<i>Beltrán</i>	¿Cuánto te cuesta?
<i>Florencio</i>	Unas ventanas no más y un poco de colación.
<i>Beltrán</i>	¿Y quién te ha dicho que son?
<i>Florencio</i>	¿En la calidad estás?
<i>Beltrán</i>	Pensarás que del anzuelo ya cuelga alguna lamprea, y será algún tollo. (vv. 436-443)

No se aleja mucho de este el contexto en que aparece tollo en *La varona castellana*. También lo enuncia un personaje bajo y jocoso (el «soldado de humor» Ordoño) y también se refiere cómicamente a un tipo de mujer. En este caso, Ordoño pasa detenida revista a muy variopintas clases de dama, y menciona los tollos entre diversos tipos de pescado en salazón:

En el mar de amor creed  
que algunos pescan con caña

<sup>8</sup> Para las fechas de estas comedias, véase Morley y Bruerton (1968: 60; 261; 66; 52; 560).

y que otros pescan con red.

Vos andaréis con el cebo:  
uno a uno sois mancebo;  
yo, cuando la red descojo,  
pequeños y grandes cojo,  
pero en fin todo lo pruebo.

Doncellas vuelvo a la mar,  
que es pescado por hacer  
y es bien dejarle criar:  
casadillas saben ser  
del placer y del pesar;  
éstas se comen cocidas  
con naranja y con pimienta,  
que quema a más de dos vidas.  
De las solteras no hay cuenta,  
que son pescadas perdidas:  
ya se comen en su casa,  
ya en el campo y donde quiera,  
ya se fríe, ya se asa,  
que es moneda la soltera  
que por donde quiera pasa.

Hay ceciales, hay atunes,  
hay bacallaos, hay tollos,  
fríos de un viernes a un lunes,  
y aunque entre aquéstas hay sollos,  
son en interés comunes.

Todo es media playa vil,  
mas si hay viüda gentil,  
ese pescado me agrada,  
porque se come empanada  
entre la toca y monjil.

Suele, aunque es pescado grueso,  
ser de mejor digestión,  
y que me agrada os confieso. (vv. 1373-1407)

En *El silencio agradecido*, el vocablo vuelve a aparecer referido a tipos de mujer (altos y bajos), de nuevo en labios de un gracioso (Chacón) y en un contexto de alegoría marítima:

¡Oh, mudanzas de mujer!  
Crecientes olas del mar,  
veletas de parecer,  
tornasoles del pesar  
en la mitad del placer.

¿Pero quién me mete a mí  
en sus bajíos y escollos?  
Las altas viven en sí,  
yo castigaré mis tollos,  
si se burlaren de mí. (p. 544)

Como en *La varona castellana*, también es el tollo un pescado en salazón en *Al pasar del arroyo*, en una frase que pronuncia otro gracioso, Mayo. Esta vez, no estamos en el contexto de la pesca de amor ni encontramos referencia a mujeres, pero todavía nos hallamos en el mundo de lo jocoso. Concretamente, Mayo explica cómicamente cómo quedó tras un accidente al pasar el arroyo que da nombre a la comedia:

Yo en el agua parecía  
tortuga echada en remojo,  
a lo menos bacallao,  
pardo atún o bayo tollo. (vv. 821-824)

Por último, encontramos el tollo en boca de criados en *La gallarda toledana*, donde es directamente un insulto referido a una mujer de clase baja:

<i>Mendoza</i>	¡Quedito, molde de tollos!
<i>Rosela</i>	¡Estampa de majaderos, yo puedo hablar!
<i>Mendoza</i>	¡Yo matalla!
<i>Rosela</i>	¡Celitos?
<i>Mendoza</i>	(Quiero engañalla.)
	Óyete, lechón sin cueros.
<i>Rosela</i>	Óyete, cuero sin lío. (vv. 2206-2211)

En suma, para Lope el tollo era ante todo un pez que se solía comer en salazón, pero acostumbraba a emplear la palabra metafóricamente: salvo en *Al pasar del arroyo*, el vocablo lo usan criados, en un contexto cómico y para referirse jocosa y muchas veces también despectivamente a un tipo de mujer de baja extracción social. De este modo, la mera aparición del tollo en labios del Beltrán de *El acero de Madrid* sirve para caracterizar al personaje y para contrastarlo con su amo, el enamoradísimo y exaltado Lisardo, y con el amigo de este, el cínico Riselo. Además, en el contexto de *El acero de Madrid*, una obra tan rica en polisemia y juegos conceptistas, el tollo da pie a algunos juegos de palabras. Para empezar, Beltrán juega con la idea de que su amada, Leonor, se irá cuando salga el sol porque, como tollo secado a sus rayos y oreado, volverá a él si lo ve y se marchará. Además de esta broma, que tenemos por segura, podemos proponer una segunda: cabe considerar que el «tollo» de Beltrán juegue con el sentido

de ‘barro’: Leonor, no solamente es de baja estofa, como el pescado, sino también humilde como el barro. Obviamente, este sentido tiene interesantes resonancias con la temática de la obra, en la que Belisa simula estar opilada por haber comido barro y en la que la cancionilla «Niña del color quebrado» desempeña un papel central (Fichter, 1962):

Niña del color quebrado,  
o tienes amor o comes barro.

Niña, que al salir el alba  
dorando los verdes prados  
esmaltan el de Madrid  
de jazmines tus pies blancos;  
tú, que vives sin color  
y no vives sin cuidado,  
o tienes amor o comes barro.

Que salgas tan de mañana  
con tal cuidado me espanto;  
estoy por decir por ti  
eso que comes no es barro,  
pues madrugas y no duermes  
y andas por mayo en el campo,  
o tienes amor o comes barro. (vv. 1344-1358)

Según este posible juego de palabras, también Beltrán tiene amores y barro en su tollo, Leonor. Tal vez, además, tenga en ella un atolladero, al menos hasta el tópico final en bodas. Sin embargo, y por mucho que la comedia sea pródiga en juegos de palabras con el campo semántico del acero, del amor y del barro, en este caso no parece demasiado probable que Lope buscara semejantes asociaciones. Lo cierto es que el concepto no sería coherente con la estructura metafórica que propone la obra: a pesar de que Belisa afirme en el primer acto que los hombres están hechos de tierra (v. 42), los personajes que asocian amor y barro son las mujeres, y concretamente Belisa, la presunta opilada. En cualquier caso, el contexto que nos proporcionan la lexicografía y una serie de comedias lopescas permite iluminar la «esclamación» de Lisardo, Riselo y Beltrán «a los aires de Madrid» (vv. 2128-2129), al menos en lo que respecta al tollo y a su interés para entender la caracterización de los personajes masculinos en *El acero de Madrid*.

## ESTRUCTURAS MÉTRICAS EN RÉPLICA

Del mismo modo, el corpus de comedias de Lope proporciona un contexto esencial para entender estos pasajes de glosa de *El acero de Madrid*. Concretamente, nos referimos a una serie de escenas de otras muchas obras lopescas en las que dos o varios personajes emplean una misma estructura métrica y sintáctica para expresarse sobre un tema idéntico. El referente al respecto es el trabajo de Antonucci sobre los sonetos en díptico en las comedias del Fénix (2017b)<sup>9</sup>, que se basa en unas observaciones de Osuna para el corpus calderoniano:

Uno de los hechos que más llaman la atención al estudiar los sonetos de Calderón es encontrarlos en dípticos. No nos es posible por el momento indagar conclusivamente hasta qué punto el autor es original en este respecto, pero semeja serlo mucho. La insistencia calderoniana, al menos, no la recordamos en otro autor. Son 18 los sonetos que así se hallan conectados. Estos sonetos se complementan mutuamente. Si uno expone un punto, el otro lo expande con tema similar o lo contradice; es decir, se convierte en una especie de *joc partit*. (1974: 20)

Lo cierto es que Calderón toma este recurso de Lope, quien lo emplea con notable frecuencia, y además con la misma intención que luego heredó Calderón: puesto que en estos sonetos en díptico dos personajes expresan sus puntos de vista con la misma estructura métrica y, a menudo, retórica, los parlamentos resultan ya opuestos, ya complementarios. Es lo que señalara Romanos (2007: 411) con respecto a los sonetos de *El sol parado*, en los que percibe un «juego de réplica y contrarréplica», también aplicable a un tipo particular de sonetos en díptico en que se fija Antonucci: los amorosos (2017). Concretamente, Antonucci muestra que estos sonetos están presentes a lo largo de toda la carrera de Lope, desde los años noventa hasta la década de 1620, y que responden a fórmulas concretas, como son «las cuestiones amorosas (descripciones del sentimiento y sus circunstancias)» o los «juramentos y declaraciones de amor», frecuentemente en forma de estructuras sintácticas y retóricas concretas como los *ady-nata* o las series de hipérboles (2017: 387, 389 y 408).

Este fenómeno de los poemas en réplica puede extenderse a otros temas aparte del amoroso e, incluso, se puede encontrar en otras combinaciones numéricas: en la ya citada *La noche toledana* hallamos nada menos que un cuadríptico de sonetos que pronuncian cinco personajes en la confusa y divertida noche que da nombre a la obra

<sup>9</sup> Para un trabajo semejante, esta vez aplicado al corpus calderoniano, véase Antonucci

(2017a), así como el estudio inaugural de Osuna (1974).

(Sánchez Jiménez, 2012: 362-367). Como ocurría con los poemas que estudia Antonucci, estos sonetos se construyen sobre una misma fórmula retórica: en este caso, la invocación a la noche, tras la que encontramos una petición (de ayuda para gozar de una dama) y una promesa final<sup>10</sup>. El primero lo recita Fineo, galán madrileño enamorado de Lisena, dama que, bajo el nombre ficticio de Inés, se hace pasar por sirvienta en un mesón toledano para recuperar a su amado Florencio, pero que enamora a cuantos hombres la ven por su belleza y brío. Cinco galanes declaman sonetos de apelación a la noche al acudir a lo que piensan es una cita amorosa (individual, se entiende) con la dicha Lisena o con otras de las damas de la comedia: Gerarda y Lucrecia. El soneto del primero de estos jóvenes, Fineo, es «Noche, pues te llamaron los poetas» (vv. 2546-2559) y se adapta a las características del personaje: un caballero culto y apasionado, pródigo en intereses poéticos y en referencias mitológicas al «mesón de Atalante», «Psiques y Cupido» (vv. 2554 y 2557). A los pocos versos, el segundo soneto de invocación es «Noche que das descanso a cuanto vive» (vv. 2560-2573), que también se adapta a la caracterización del pretendiente en cuestión, el alférez Carrillo, más galante y menos erudito que su precedente. Luego llega «Noche, desaseada, descompuesta» (vv. 2586-2599), el soneto que enuncia el capitán Acevedo, un personaje casi figuronesco muy cercano al mundo de los valentones (Sánchez Jiménez, 2012: 365). Tras la invocación y petición a la noche, Acevedo remata el poema con el deseo jocoso de que celebren la noche aves de desapacible canto como son los «búhos y mochuelos» (v. 2597). Por último, el cuarto soneto es «Noche serena, dulce, hermosa, clara» (vv. 2631-2645), que Lucindo y Riselo recitan en dúo para pedirle a la noche que les ayude a gozar, respectivamente, a Gerarda y Lucrecia:

<i>Lucindo</i>	Noche serena, dulce, hermosa y clara...
<i>Riselo</i>	Noche oscura, crüel, fiera, enojosa...
<i>Lucindo</i>	Encúbreme en tus alas amorosa.
<i>Riselo</i>	Cúbreme, noche, a sombra de tu cara.
<i>Lucindo</i>	Mi pensamiento con tu manto ampara
<i>Riselo</i>	Hazme Tarquino de Lucrecia hermosa.
<i>Lucindo</i>	Dame a Gerarda, noche venturosa.
<i>Riselo</i>	Tu curso, noche, en mis venturas para.
<i>Lucindo</i>	Noche, tú sola amores satisfaces.
<i>Riselo</i>	Noche, tú eres de amor cifra sucinta.
<i>Lucindo</i>	Tú la vergüenza y el desdén deshaces.
<i>Riselo</i>	Danos el bien que tu silencio pinta...

<sup>10</sup> Sobre estas invocaciones en sonetos de Lope, véase Sánchez Jiménez (2012; 2014).

<i>Lucindo</i>	Y en tus aras pondremos, si lo haces...
<i>Riselo</i>	Carbón.
<i>Lucindo</i>	Ébano.
<i>Riselo</i>	Mirra.
<i>Lucindo</i>	Lápiz.
<i>Riselo</i>	Tinta. (p. 177; vv. 2631-2645)

Si los tres sonetos previos ofrecían una caracterización contrastada y un decoro descendente, en este la oposición entre los dos galanes se cifra no solo en los versos iniciales, en los que Lucindo elogia a la noche y el cínico Riselo la insulta, sino sobre todo en el desvergonzado verso 2636, en que Riselo alude al acto sexual, con violencia incluida. Este tipo de caballero con ribetes más o menos canallescos no es excepcional en la comedia urbana del primer Lope (Arellano, 1996; Gavela García, 2004: 878-879), como tampoco es excepcional su nombre (Riselo) en el corpus teatral del Fénix (Morley y Tyler, 1961: I, 174-175). De hecho, ya Arata subrayó la presencia de este Riselo «galán-gracioso», «bisagra entre el mundo alto y el bajo» (2000: 44 y 45) en *La noche toledana*. A estas afirmaciones queremos añadir que los Riselos de *La noche toledana* y *El acero de Madrid* no solamente coinciden en nombre y personalidad, sino en cómo la construye Lope, quien en ambos casos usa estructuras en réplica para individualizarlos y distinguirlos de otros galanes más elevados.

Por tanto, las glosas en réplica de *El acero de Madrid* deben entenderse como ejemplos de una escena tipo, un «paso» de los muchos que componen el repertorio lopesco<sup>11</sup>. Se trata de un fenómeno afín a los sonetos en diáptico, pues esta yuxtaposición de formas métricas idénticas enunciadas por personajes diferentes produce los mismos efectos que los sonetos que forman *pendant*: en primer lugar, caracterizan a los personajes por contraste, a menudo cómico y en progresión descendente en cuanto al decoro y a la idea y objeto del amor; en segundo lugar, dan fe de rivalidad, al menos poética, entre los personajes en cuestión; en tercer lugar, sirven para exhibir el virtuosismo poético del dramaturgo, muy evidente en el soneto a dúo de *La noche toledana*, pero también en las glosas de *El acero de Madrid*, con sus peculiaridades léxicas como muestra. En consecuencia, los sonetos en diáptico son solo un ejemplo de un fenómeno mayor: las formas métricas en réplica o, si se quiere, los polípticos métricos. Estos pueden abarcar estrofas que no sean el soneto (el romance en glosa de *El acero de Madrid* lo demuestra) y desarrollarse en otras combinaciones que no sean la pareja: tríos (como en *El acero de Madrid*) o cuadripticos (como en *La noche toledana*), e incluso

<sup>11</sup> Sobre los pasos, véase Hernando Morata (2012: 241-242).

tríos repetidos como la glosa que estamos examinando, que constituye un políptico con seis intervenciones.

#### CONCLUSIÓN: TRADICIÓN DE RÉPLICA Y CONTRASTE

Por último, es conveniente recordar que la caracterización por contraste que encontramos en estos dos romances en glosa de *El acero de Madrid* también debe entenderse en otro contexto más: el de las habituales oposiciones entre el lenguaje amoroso elevado del galán y el pedestre del gracioso, tan comunes en la comedia nueva y tan importantes para caracterizar a amos y criados. El fenómeno está tan extendido que bastará el archiconocido ejemplo de Teodoro y Tristán en *El perro del hortelano*, la comedia que precede inmediatamente a *El acero de Madrid* en la *Parte XI*. Cuando el primero dice que imagina las mujeres «toda cristalinas, / como un vidrio transparentes», el segundo replica que son vidrio porque se quiebran (se refiere a que pierden su castidad) y rememora unos amores que tuvo con «una alforja de mentiras» que tenía «cierta barriga» y otras lindezas (vv. 451-470)<sup>12</sup>. Este tipo de comentarios se puede exemplificar también con las glosas que nos interesan, y además entroncan con toda una línea de réplicas en las que diversos personajes de *El acero de Madrid* fuerzan el lenguaje ajeno al minar su abstracción y lirismo. Es lo que hace maliciosamente Belisa en una célebre escena que se hace eco de otra de *La discreta enamorada* (vv. 1-37) y que muestra a la dama tergiversando las órdenes de su tía ateniéndose a su sentido literal:

<i>Teodora</i>	Lleva cordura y modestia: cordura, en andar de espacio; modestia, en que solo veas la misma tierra que pisas.
<i>Belisa</i>	Ya hago lo que me enseñas.
<i>Teodora</i>	¿Cómo miraste aquel hombre?
<i>Teodora</i>	¿No me dijiste que viera sola la tierra? Pues dime, aquel hombre, ¿no es de tierra?
<i>Teodora</i>	Yo la que pisas te digo.
<i>Belisa</i>	La que piso va cubierta de la saya y los chapines.

<sup>12</sup> En otra comedia cercana a *El acero de Madrid*, *La discreta enamorada*, el galán afirma «Estoyme abrasando», ante lo que su criado replica «Agua será menester» (vv. 127-128).

*Teodora*      ¡Qué palabras de doncella!  
 Por el siglo de tu madre,  
 que yo te quite esas tretas<sup>13</sup>. (vv. 34-48)

Belisa violenta el lenguaje de su tía forzando una interpretación literal, comportamiento que se asemeja al que hemos visto en personajes como Riselo, quienes rechazan el lenguaje elevado o abstracto de los enamorados para rebajarlo a un nivel pedestre. En textos como *La Dorotea*, Lope presenta constantemente este tipo de réplicas, que la genealogía celestinesca de la obra revela herederas en última instancia de Fernando de Rojas. En efecto, en *La Celestina* Pármeno y Sempronio critican constantemente el estilo de Calisto, trayéndolo a tierra:

*Celestina*. Cesa ya, señor, ese devanear, que a mí tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de tratarlo. (auto VI, p. 156)

*Sempronio*. Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di «aunque se ponga el sol», y sabrán todos lo que dices. (auto VIII, p. 198)

El cinismo lingüístico alcanza incluso al propio Calisto, quien explica descarnadamente a Melibea por qué le está quitando la ropa:

Melibea. Y pues tú, señor, eres el dechado de cortesía e buena crianza, ¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sosegadas y dejar su enojoso uso y conversación incomportable. Cata, ángel mío, que así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan, cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar, y siquieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa, pues cierto es de lienzo? Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?

*Calisto*. Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas. (auto XIX, p. 321)

---

<sup>13</sup> Para unas malicias semejantes, véanse los vv. 736-832.

En este contexto de caracterización por contrastes y de comentarios del estilo elevado de otros personajes se insertan las glosas que hemos estudiado en *El acero de Madrid*. Además, estas glosas aportan a la tradición celestinesca la sutileza de situar un nivel intermedio entre el elevado y el bajo: el del caballero cínico Riselo, quien, sin ser moralmente deleznable, tiene un algo de Calisto. La comedia lopesca desarrolla este sistema con una caracterización lingüística que hemos ilustrado en nuestro trabajo, explicando la etimología y sentido figurado de la palabra «tollo», así como proponiendo un nuevo marco para entender las glosas de *El acero de Madrid*: las estructuras métricas en réplica o polípticos métricos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Venceslada, Antonio (1951): *Vocabulario andaluz*, Madrid, Real Academia Española.
- Alvar Ezquerro, Manuel (2000): *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*, Madrid, Arco Libros.
- Antonucci, Fausta (2009a): «“Acomode los versos con prudencia”: la polímetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9, Addenda pp. 1-25.
- (2009b): «Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, pp. 13-27.
- (2017a): «Sonetos amorosos en díptico en las comedias de Calderón», en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires: homenaje a Melchora Romanos*, ed. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, pp. 95-106.
- (2017b): «Los sonetos amorosos en díptico de Lope de Vega», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 4, pp. 383-414.
- (2021): «Habilidades dialécticas y poéticas de los personajes femeninos en el teatro calderoniano: el caso de las glosas de romances», *Hipogrifo*, 9, pp. 1061-1075.
- Aranda, María (2005): *Le galant et son double (aproche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Arata, Stefano ed. (2000): Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia.
- Arellano, Ignacio (1996): «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González-Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.
- Bellini, Giuseppe (2000): «Donne in commedia: a proposito di alcune opere di Lope», *Rassegna Iberistica*, 70, pp. 3-11.
- Canavaggio, Jean (2003): «Frescos vieneses de Madrid...», *Criticón*, 87-88-89, pp. 125-128.
- Corrales, Cristóbal, y Dolores Corbella, *Diccionario Histórico del Español de Canarias (DHECan)*, en línea: <http://web.frl.es/DHECan.htm>. Última consulta: 24 de abril de 2024.
- Cornejo, Manuel (2003): «Reflexiones sobre la funcionalidad del espacio urbano en *El acero de Madrid* de Lope de Vega», *Criticón*, 87-88-89, pp. 175-187.
- Corominas, Joan (1974): *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana. IV. RI-Z*, Berna, Francke.
- Correas, Gonzalo (1924): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Couderc, Christophe (2003): «Sobre el sistema de los personajes de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega», *Criticón*, 87-88-89, pp. 188-199.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana.

- Diccionario de Autoridades* (1726-1737), 3 vols., Madrid, Francisco Hierro.
- Dulsey, Bernard (1970): «*El acero de Madrid* de Lope y *Le médecin malgré lui* de Molière», *Hispanófila*, 40, pp. 9-13.
- Fernández Gómez, Carlos (1971-1972): *Vocabulario completo de Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, Real Academia Española.
- Fichter, W. L. (1962): «Un ejemplo del genio creador de Lope de Vega: *El acero de Madrid*», *MLN*, 77, pp. 512-518.
- Franciosini, Lorenzo (1620): *Vocabolario español-italiano, ahora nuevamente sacado a la luz [...]. Segunda parte*, Roma, Juan Pablo Profilio, a costa de Juan Ángel Rufineli y Ángel Manni.
- García Lorenzo, Luciano (2003): «*El acero de Madrid*: de las puestas en escena a la edición de Arata», *Criticón*, 87-88-89, pp. 325-332.
- Gavela García, Delia (2000): «La función dramática de la Corte en algunas comedias de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerra, Madrid, Castalia, I, pp. 554-564.
- (2004): «La autoinspiración como método dramático en algunos personajes lopescos», 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, Iberoamericana, I, pp. 873-885.
- Gómez Canseco, Luis ed. (2012): Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, I, pp. 263-466.
- González-Barrera, Julián ed. (2020): Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, Madrid, Cátedra.
- Hernando Morata, Isabel (2012): «“Este paso ya está hecho”, otra vez la dama triste o melancólica en Calderón», en *«Scripta manent». Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, ed. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 241-254.
- Ly, Nadine (1977): «Valeur et fonction de la troisième personne d'adresse dans la comédie de Lope de Vega: *El Acero de Madrid*», *Bulletin Hispanique*, 79, pp. 301-332.
- Malo de Duque, Eduardo (1790): *Historia política de los abastecimientos ultramarianos de las naciones europeas*, Madrid, Antonio de Sancha.
- Mez de Braidenbach, Nicolas (1670): *Diccionario muy copioso de la lengua española y alemana hasta agora nunca visto, sacado de diferentes autores*, Viena, Juan Diego Kürner.
- Minsheu, John (1617): *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletatum, ac cum Linguae Hispanica Etymologij*, Londres, Joanum Browne.
- Montesinos, José F. (1952): «Notas a la primera parte de *Flor de romances*», *Bulletin Hispanique*, 54, pp. 386-404.
- Morley, S. Griswold, y Richard W. Tyler (1961): *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega (estudio de onomatología)*, Madrid, Castalia, 2 vols.
- Nieto Jiménez, Lidio y Manuel Alvar Ezquerra (2007): *Nuevo tesoro lexicográfico del español (x. XIV-1726)*, Madrid, Real Academia Española.
- Núñez de Guzmán, Fernando (1555): *Refranes o proverbios en romance*, Salamanca, Juan de Cánova.

- Osuna, Rafael (1974) *Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas. Estudio y edición*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- Oudin, Caesar (1675): *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, León de Francia, J. Bautiste Bourlier y Laurence Aubin.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rafael González Cañal eds. (1996): *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Percival, Richard (1591): *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionary in Spanish, English and Latine*, Londres, John Jackson y Richard Watkins.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, en línea: <https://dle.rae.es/>. Última consulta el 24 de abril de 2024.
- Rojas, Fernando de (2011): *La Celestina*, ed. Francisco Rico *et alii*, Madrid, Real Academia Española.
- Romanos, Melchora (2007): «Convergencias intradramáticas y extradramáticas del soneto en el teatro de Lope de Vega», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005)*, ed. Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 407-416.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2012): «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (Rimas, *La prueba de los amigos*, *La noche toledana*, *El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, 22, pp. 357-374.
- (2014): «Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfecto* (c. 1612-1614)», *eHumanista*, 27, pp. 407-414.
- Serralta, Frédéric (1988): «El tipo del galán suelto: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, pp. 83-94.
- Silva y Figueroa, García (1903): *Comentarios de la embajada que de parte del rey de España don Felipe III hizo al rey Xa Abas de Persia*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Trambaioli, Marcela (2015): *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor.
- Vega Carpio, Lope de (2012): *El acero de Madrid*, ed. Luis Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, I, pp. 263-466.
- (1990): *La discreta enamorada*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, en *Lope de Vega esencial*, Madrid, Taurus, pp. 427-527.
- (2011): *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española.
- (2015): *La gallarda toledana*, ed. Daniel Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. de José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, I, pp. 415-581.
- (2002): *La noche toledana*, ed. Agustín Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. de Luigi Giuliani, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols., I, pp. 57-251.
- (2013): *Al pasar del arroyo*, ed. Beatrice Zanuso y José Enrique Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. de José Enrique Laplana Gil,

- Madrid, Gredos, 2 vols., I, pp. 649-802.
- (2012): *El perro del hortelano*, ed. Paola Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, I, pp. 53-262.
- (1930): *El silencio agradecido*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, vol. IX, Madrid, Real Academia Española, pp. 513-551.
- (2007): *La varona castellana*, ed. Gonzalo Pontón y Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 3 vols., III, pp. 1155-1292.
- Vittori, Girolamo (1609): *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*, Ginebra, Philippe Albert & Alexandre Perne.