

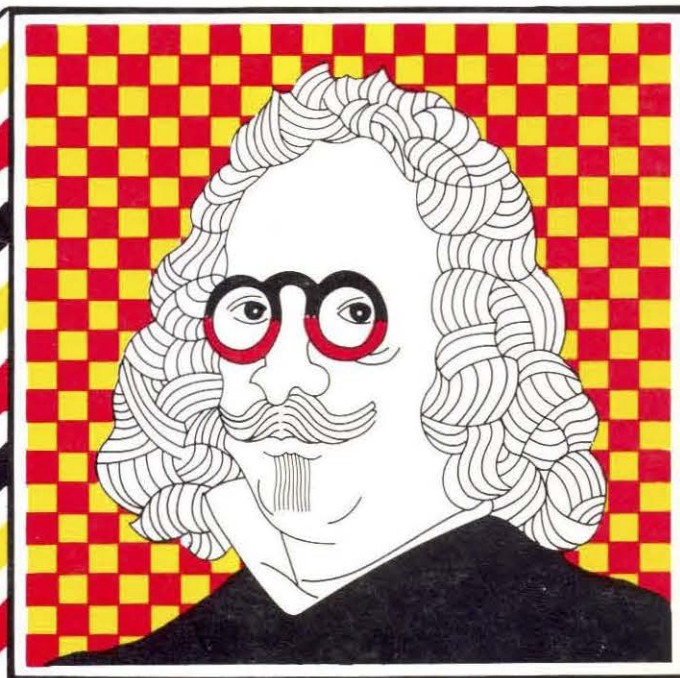
T'HIESIS

NUEVA REVISTA DE
FILOSOFIA Y LETRAS

HOMENAJE A QUEVEDO

10

- ▶ JOSE ANTONIO MUCINO
- ▶ MARGARITA PEÑA
- ▶ AUGUSTO MONTERROSO
- ▶ MARGARITA PALACIOS
- ▶ JOSE AMEZCUA
- ▶ ERNESTO MEJIA SANCHEZ
- ▶ ALICIA CORREA DE TARASUK
- ▶ TARSICIO HERRERA ZAPIEN
- ▶ AURELIO GONZALEZ
- ▶ OSCAR ZORRILLA
- ▶ EUGENIA REVUELTAS
- ▶ MARIA DOLORES BRAVO
- ▶ LAURA BENITEZ
- ▶ JUAN JOSE BARRIENTOS
- ▶ SERGIO FERNANDEZ
- ▶ MARIA DEL CARMEN ROVIRA
- ▶ JUAN M. LOPE BLANCH



40.00 pesos
Julio / 1981

THESIS

**Nueva Revista de Filosofía y Letras.
Año III, Número 10**

Julio / 1981





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

Dr. Octavio Rivero Serrano

Secretario General:

Lic. Raúl Béjar Navarro

Secretario General Administrativo:

C.P. Rodolfo Coeto Mota

Abogado General:

Lic. Federico Anaya Sánchez

**THESIS. NUEVA REVISTA
DE FILOSOFIA Y LETRAS**

Publicación Trimestral de la
Facultad de Filosofía y Letras

Director: Abelardo Villegas

Editor: Benjamín Villanueva

Consejo de Redacción: José Pascual Buxó
Juliana González, Benjamín Villanueva

Secretaria de Redacción: Elsa Cross

Indice

- Presentación** 5
- ERNESTO MEJIA SANCHEZ:** 6
Homenaje a Quevedo
- JOSE ANTONIO MUCINO:** 7
Poesía y filosofía en Quevedo
- MARGARITA PEÑA:** 11
El "Escarramán": una jácara de Quevedo en un manuscrito americano
- AUGUSTO MONTERROSO:** 18
El fugitivo permanece y dura
- MARGARITA PALACIOS:** 19
Quevedo: humanismo y ciencia
- JOSE AMEZCUA:** 22
"El negro ensayo de la comedia": notas sobre los entremeses de Quevedo
- LAURA BENITEZ:** 26
El estoicismo en Quevedo
- AURELIO GONZALEZ:** 30
Quevedo y el romancero
- EUGENIA REVUELTAS:** 33
Un punto de hermenéutica psicoanalítica sobre los Sueños de Quevedo
- OSCAR ZORRILLA:** 40
Por Cristo y contra el mundo
- MARIA DOLORES BRAVO:** 44
La nave de los locos: el Buscón de Quevedo
- JUAN M. LOPE BLANCH:** 46
Una nota sobre el estilo de Quevedo
- ALICIA CORREA DE TARASUK:** 51
Quevedo, "Cruce genial de varios"
- MARIA DEL CARMEN ROVIRA:** 54
Quevedo y la problemática filosófica de su tiempo
- TARSICIO HERRERA ZAPIEN:** 61
Quevedo, ¿latinista o antilatinista?
- JUAN JOSE BARRIENTOS:** 68
Los incorregibles: la humanidad condenada en los Sueños de Quevedo
- SERGIO FERNANDEZ:** 71
Sopa de nuestro propio chocolate
- Notas y Reseñas**
- Gustavo Escobar: Simón Bolívar, integración en la libertad de Leopoldo Zea** 76
- Federico Patán: Una novela búlgara: Tabaco de Dimiter Dimov** 78

“El negro ensayo de la comedia” notas sobre los entremeses de Quevedo

Si hemos de dar crédito a lo que nos dicen los investigadores, diremos que el entremés nació como una rama desgajada de la *comedia*, “como planta parásita enroscada en hostil intimidad al tronco del que brotó. La misma cercanía le incitaba (al entremés) ya a remedarla, ya a contrastarla en un inevitable juego de atracción y repulsión (...) Nunca el género menor se hizo enteramente independiente y fue presentado aparte del mayor (de la comedia), como no sea en las llamadas ‘follas de entremeses’ que se representaban principalmente en los días de carnaval”.¹

Si por obra de Lope de Rueda, de Cervantes, aun de Quiñones de Benavente, el entremés puede vivir una relativamente amable vecindad con la hermana mayor, en manos de Quevedo, el género entremesil se vuelve con violencia contra la comedia: se burla de sus valores, le devuelve su retrato desfigurado, le ataca de viva voz, le mueve el suelo que pisa; frecuentemente puede decirse con un personaje quevediano que el entremés se torna un “negro ensayo de la comedia”.²

I

Por ejemplo, en el entremés llamado *La polilla de Madrid*,³ una prostituta de grandes ambiciones, pedidora profesional, se rodea de parientes y rufianes a quienes hace pasar por amas, dueñas y criadas, para atraerse a ricos caballeros a los que despoja la bolsa; es decir, realiza una representación —finge algo que no es, utilizando a otros y a todo un escenario fingido— en que aparecen los consabidos roles del teatro del XVII: “dueñas a pares”, “ama”, “escudero” y una condición social de la dama acorde a esa convención. Poco después, la pedidora, llamada Elena, cita en su casa a varios de sus ricos pretendientes con el pretexto de que va a representar, ella y su corte, precisamente una comedia titulada *El robo de Elena*. Después de haberlos desvalijado, la mujer huye con toda la compañía. Los caballeros esperan que se desarrolle la obra ante sus ojos, pero en realidad la representación ya ha tenido lugar sin que ellos lo sepan, representación en que ellos mismos han tomado parte como actores; el “robo” de Elena se cumple, así, cabalmente: para los pretendientes, lo que era realidad no ha sido sino puesta en escena dirigida por la pedidora, es decir, entremés en el mejor estilo. Para ella, que ha tomado elementos de un género prestigioso, la cosa ha resultado una *comedia*.

Puede verse cómo, en esta pieza, el género-comedia sirve a fines de mostrar un doble engaño, el que ya tiene como género dramático, y aquél al que la somete la dramaturga Elena —que no se llama Elena, sino La paba. Nosotros, como espectadores, percibimos un engaño más: el que resulta de ver representado el entremés, cuyo autor es Quevedo. De esta suerte, se llega a una suerte de metateatro, como diría Lionel Abel,⁴ de teatro dentro del teatro, experimentado ya por algunos dramaturgos del Siglo de Oro (por ejemplo, Tirso de Molina en *El vergonzoso en palacio*).

II

Pero la comedia no sólo sufre los reveses a los que la somete Quevedo por verse reducida a signo de engaño; retorcido, arbitrario y genial, don Francisco va más allá: coloca a los personajes en roles completamente opuestos a su tradicional idiosincracia para crear el absurdo y provocar la carcajada, que no la risa. Entonces se descubre que de lo que se burla el autor no es de la vida cotidiana del XVII, sino de la convencional codificación del género de la comedia. En los dos entremeses que Quevedo escribe con el título de *El marión*, se ponen en evidencia los estereotipos dramáticos, sólo que al revés, es decir, los atributos de la dama pasan al personaje masculino, en tanto que los del caballero son ejercidos por mujeres. En el primer entremés, doña María, doña Bernarda y doña Teresa, enamoradas de un mismo galán, acuden, cada una por su lado, a tratar de hablar por la reja a don Constanzo, cuyo duro corazón se complace en los inútiles ruegos amorosos de las tres. Una tira piedras a la casa para que el amado acuda a la ventana; otra le silba, y cuando don Constanzo ha salido, enojado por tamaño atrevimiento, la dama le ofrece “un presentillo” que él rechaza, “porque —dice— no quiero obligarme”. La última de las enamoradas llega con músicos a darle serenata; la alteración de don Constanzo es tal que ordena marcharse a la atrevida, con todo y música, pues afirma que “si con esto mi padre ha despertado/ muy lindo lance habríamos echado” y “no será aventurar sin fundamento/ que me meta mi padre en un convento”. Todo ello provoca los celos de cada una de las galanas, que quiere únicamente para sí el favor de don Constanzo; ni tardas ni perezosas, echan mano a las espadas, ante el miedo del pobre hombre que ve en el alboroto rodar por los suelos su acrisolada opinión. Pero veamos la escena:⁵



(*Riñen las mujeres*)

DON CONSTANZO: ¡Buena anda mi opinión de esta manera!

¿Heles dado algún favor o me he ofrecido?

¿Desdichado de mí! ¿Por qué han reñido?

DOÑA MARIA: A mí me obliga

tu tez y tu hermosura, cosa rara.

DON CONSTANZO: Pues no me pongo yo nada en la cara.

DOÑA TERESA: A mí me obliga mucho más tu talle.

(...)

(*Dice el padre de Constanzo dentro*)

PADRE: Constancio.

DON CONST.: ¡Mi padre!

DOÑA TERESA: No te alteres.

DON CONST.: ¿No te alteres,

y me viene a hallar con tres mujeres?

(*Sale el padre y dice*)

PADRE: ¡Oh villano! ¿Así mi honor se trata?

DON CONST.: Téngalo, señoras, que me mata.

(*Asele —el padre— por un brazo*)

PADRE: Ven acá. ¿Han quitádote tu honra?

DON CONST.: Ni por pienso.

PADRE: Di la verdad o perderás la vida.

DON CONST.: Maldito sea yo si me han tocado.

PADRE: ¿Cómo lo sabremos?

DON CONST.: ¿Cómo, padre?

Haciendo que me mire una comadre.



El asunto, como en todo entremés que se precie, termina con un baile general. El estereotipo de la comedia queda al descubierto por obra de la inversión de papeles: el galán enamorado que acude a la ventana de la amada y encuentra a otros dos en el lugar, pelea con ellos ante su reja (véase, por ejemplo, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega). El honor de la dama soltera es otro elemento de la comedia que se hace evidente en el entremés anterior, pues la opinión de don Constanzo es puesta en entredicho por la sola entrevista secreta; el tema era ya viejo en el teatro español, y así lo vemos en *La Celestina* y, más recientemente, en *Las paredes oyen*; dice un personaje de la obra alarconiana que “como es tan delicada/ la honra, suele perderse/ solamente con saberse/ que (la dama) ha sido solicitada”.⁶ Otro motivo manifiesto en esta obra de Quevedo es aquél del amor cortés, recibido por la comedia; me refiero al de *la belle dame sans merci*, como se nos muestra, por ejemplo, en la Tisbea de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina; naturalmente, en el entremés de Quevedo, el rol lo desempeña don Constanzo. Otros tópicos y situaciones del teatro del XVII están presentes en *El Marión* primera parte, como la figura de autoridad del padre, la belleza sentida como una maldición por la dama,⁷ el motivo de la conjunción de la noche y el amor, etc.

III

Es importante tener presente algunos caracteres del espacio según lo maneja la comedia española del Siglo de Oro, pues en él cristalizan ideas sociales y culturales, características genéricas y sexuales manejadas por la civilización española del XVII. La ca-

sa, por ejemplo, aparece en el teatro como un lugar *cerrado*; sólo el marido, el padre o los hermanos varones pueden abrirla. Es el lugar donde reside la mujer y en donde se guarda el honor del hombre. La casa es un símbolo que reproduce los caracteres sexuales femeninos: nadie, ningún varón extraño, puede introducirse en ese espacio, porque ello habría de ocasionar el deshonor de la esposa, pero sobre todo, del señor de la casa; las entrevistas realizadas en secreto, las salidas por la otra puerta a la voz del marido, todo ello nos habla de las particularidades de la casa como recinto femenino y de honor. Opuestamente, la calle es el espacio masculino por excelencia. Por eso, doña Juana en *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, Rosaura en *La vida es sueño* de Calderón, para no citar sino unos ejemplos, deben vestirse de hombre para andar por los caminos. Los *afuera* y los *adentro* de la comedia del Siglo de Oro, ya se ve, son lugares exclusivos. Refranes y frases proverbiales que han llegado a nosotros pueden describir, mejor de lo que yo pudiera hacerlo, este problema cultural, antropológico del espacio: se llama “mujer de la calle” a la puta, a la deshonrada, y existe en nuestro lenguaje cotidiano aquello de “La mujer, en su casa y con la pata quebrada”.⁹

En el primer entremés de *El Marión* es evidente cómo se conforma el espacio según las normas acuñadas por la comedia, sólo que en esta obra se presenta el problema de la opinión de la mujer soltera. La mujer —es decir, don Constanzo, que tiene el rol de la dama— aparece metida en su casa, como en *El castigo sin venganza* de Lope, como en *La dama duende* de Calderón, como en tantas otras obras. Los galanes —en este caso, doña María, doña Bernarda y doña Teresa— andan en la calle. El padre sale furioso a clamar por el honor, pero no tanto por el de su hijo, sino por el honor de sí mismo (“¡Oh, villano! ¿Así mi honor se trata?”). Lo que ha cambiado en el entremés quevediano no es la connotación ético-social del espacio, ni siquiera la caracterización de cada uno de los roles; lo que se trastoca es la colocación de los personajes que desempeñan esos roles.

El segundo entremés de *El Marión* presenta el problema de la mujer casada. Don Constanzo se ha unido en matrimonio con doña María; pero después de algún tiempo, las mieles del amor se han transformado para él en quebrantos e inquietudes. La mujer lo tiene encerrado todo el día sin permitirle siquiera asomar las narices. Se ha gastado la dote de don Constanzo en juergas y juegos de azar y no pára un solo momento en casa, por andar con las amigas. Las desdichas de don Constanzo no se detienen ahí, sino que el personaje tiene que sufrir los golpes de la esposa:

DON CONSTANZO:

Pues anteayer pensé que ardiese la casa,

porque me vio poner sola una pasa.

(...)

Tiene (Doña María) una condición más que tirana.

¿Yo poderme asomar a al ventana?

¿Yo visitar? ¿Yo ver amigos, fiesta,

guerras? ¿Yo ver comedia?



No tengo más holgura conocida
que estar en un rincón toda mi vida.

El entremés concluye en un baile ejecutado por don Constanzo por órdenes de la mujer, mientras ella se sale de la casa llevándose el anillo del marido para jugarlo.

Espacio femenino —la casa— y espacio masculino —la calle— continúan conservando sus caracteres, sólo que ahora hay una incómoda exageración que parece anular los atributos tradicionales de los personajes. Sin embargo, es posible localizar los, digamos, caracteres sexuales primarios en medio de la alteración en los roles que hace perderse el desempeño genérico de las funciones. Quiero decir que el entremés no confiere cualidades de hombre a doña María más allá de cierto límite, ni tampoco permite atribuir funciones femeninas a don Constanzo, digamos, psicológicamente, a pesar de que la esposa pida al salir “espada y manto” y don Constanzo sienta que “de este susto las caderas/ se me han abierto”. El atribulado varón sigue añorando “amigos, fiestas, guerras”. Y doña María se va con las amigas, no con los amigos. Ambos se ven como vistiendo un traje que no les viene, que hace contraste con sus cualidades interiores; y ése es un requerimiento de la comicidad, una particularidad del absurdo. En ambos entremeses de *El Marión* la calificación cultural y ética del espacio no se invalida por el cambio en el desempeño de los roles; de la misma manera, las particularidades de hombre y mujer tampoco se anulan. Sólo ha ocurrido una momentánea alteración, inocua desde el punto de vista del significado. El espectador siente que al concluir la obra, las cosas habrán de volver a su sitio.

IV

Los entremeses de Quevedo muestran una distinta manera de burlarse de la comedia al uso. Como sabemos, el honor del marido engañado había sido presentado por los dramaturgos, desde Lope de Vega, con violentos tonos; para defender el honor, para mantenerlo puro, era necesario que el esposo al enterarse de la infidelidad de su mujer, diera muerte a ella y al amante.¹¹ En los entremeses, por lo contrario, los maridos muestran suficiente manga ancha para tratar asuntos de honra; sirvan como botón de muestra el segundo *Entremés de Bárbara* y el primero de *Diego Moreno*. Justa, esposa de Diego Moreno, recibe a varios hombres en casa, a espaldas del marido, para obtener regalos y dinero. Digo a espaldas del marido, pero no sin saberlo él, pues el discreto personaje, antes de entrar a su casa, cuida de anunciarse con sonora tos, hace todo el ruido que puede antes de abrir, y ya dentro, exclama desde la puerta “Yo soy c’abro”. Una escena de la obra es particularmente graciosa; es aquella en que sale Diego Moreno de la recámara con la espada que se ha dejado olvidada un visitante la noche anterior. El marido pregunta qué hace ese objeto dentro de la habitación, pues “esto es yncombiniente a la honra de los Morenos”.¹² Pero la esposa se ha dado cuenta del asunto y pide consejo al ama Gutiérrez,

quien la insta a hacer creer que la espada es del propio don Diego. Conviene reproducir la escena, que no tiene desperdicio:

DOÑA JUSTA: Desdichada de mí, Gutiérrez, que a topado Diego Moreno con la espada y el broquel que se dejó anoche el licenciado. ¿Qué haremos?

GUTIERREZ: ¿Cómo qué? Hacelle creer que es suya. Aunque, si no, calle vuestra merced y verá cómo hago la deshecha.

DIEGO (que sale en ese momento): ¿Paréceos bien esto, Justa?

DOÑA JUSTA: Zierra con él y abraçale.

GUTIERREZ: ¡Ay, señor, tente por Dios! ¡As tenido pesadumbre? ¿Con quién bas a reñir! (aparte) Finja vuestra merced aprisa.

DOÑA JUSTA: ¡Diego hermano, amigo, marido, regalo! ¿Bos armado, bos con broquel? ¿Con quién ha sido el enoxo? Reportaos. ¡Ay Jesús, que estoy preñada y malpariré! (aparte) ¿No embusto bien, Gutiérrez?



Es notable la semejanza de esta escena con otra de *El médico de su honra* de Calderón de la Barca. Ya se sabe que la obra calderoniana es posterior al entremés de Quevedo, pero, por su lado, *El médico de su honra* refunde una obra anterior de Lope de Vega,¹³ y por otro, no es improbable que la situación de los tres personajes fuera conocida ya en el teatro y pudiera haber influido en Quevedo. Reproducimos la escena de Calderón por tenerla más a mano; el argumento de la escena, la red entablada entre las tres figuras, inclusive ciertos giros de lenguaje, son muy similares en el drama y el entremés. La situación es la siguiente en la obra de Calderón: el antiguo pretendiente de Mencía, la esposa, ha entrado furtivamente a la casa sin que lo sepa la dama, para seducirla. Mencía trata de hacer ver al intruso el peligro que corre su honor y le suplica que se marche. En ese momento, llega el marido, y Mencía obliga al otro a esconderse en su recámara. El intruso logra salir sin ser notado por el esposo, pero deja olvidada la daga en el aposento. El marido la encuentra y, como empieza a sospechar de Mencía, esconde la daga. Al despedirse de Mencía e intentar abrazarla, la mujer descubre el puñal en la mano de su marido:¹⁴

DOÑA MENCIA: Los brazos da
a quien te adora.

DON GUTIERRE: El favor
estimo

Al ir a abrazarle Doña Mencía, ve la daga

DOÑA MENCIA: ¿Tente, señor!

¿Tú la daga para mí?
En mi vida te ofendí,
detén la mano al rigor,
detén...

DON GUTIERRE: ¿De qué estás turbada,
mi bien, mi esposa, Mencía?



El honor al revés, o mejor, el no-honor que se muestra en el *Diego Moreno*, a pesar de todo, señala que el tema de la honra está allí, detrás, como una referencia básica a



las divertidas peripecias de Diego y su mujer, para mostrar los rasgos ridículos del marido cornudo y los absurdos a que puede llevar el adulterio, pero propiamente el honor no es puesto en entredicho. Allí están, para demostrarlo, las palabras de Diego Moreno ("esto es ynconbiniente a la honra de los Morenos"), así como su actitud de fingir que ignora sus cuernos. En otras palabras, aunque no lo practiquen verdaderamente, los personajes asumen la ley de la honra coyugal. Lo que nos mueve a carcajadas es ver a Diego Moreno desde la perspectiva del honor como un valor. Y esta validez no la damos nosotros, sino el propio entremés, porque, como toda obra literaria, el *Diego Moreno primera parte* impone los valores desde los que deben juzgarse los acontecimientos.

V

Se pone en evidencia, así, la ambigüedad, la oscilación en el movimiento, ese apuntar hacia un objetivo y perderse en el intento de alcanzarlo, características no sólo de la estética y la ideología de Quevedo, sino de muchos escritores españoles del XVII. En Quevedo, ya lo hemos visto, la connotación social, ética, de los espacios, tal como se presentaba en la generalidad de las comedias, se mantiene latente en los entremeses estudiados. Igualmente, se conservan los atributos de los roles de la comedia. Y la invasión de la "verdad" en el terreno de la representación no acaba por anular ninguna de ambas. El entremés de Quevedo impone una distensión, la carcajada y el absurdo, de conductas conocidas divulgadas por la comedia. Pero no es en el entremés quevediano donde la idea de la cultura sustentada por el drama nacional será atacado frontalmente, sino en el propio género de la comedia. Todo ello habla de la vigencia de los esquemas de la comedia en estos entremeses, pero también, y esto es lo que me parece más importante, se registra en ellos una aceptación del universo ideológico que significa aquel género.

Mucho me temo que lo específicamente quevedesco no se encuentre dado tan en pureza en los entremeses aquí estudiados, que lo propio de su arte genial, que lo más inquietante, desde el ángulo de sus ideas se halle en otra parte y no en el tema elegido en este trabajo, ni en los entremeses tratados. Quizá si uno estudia, por ejemplo, otras piezas entremesiles como la de *El zurdo alanceador*, o aquellas dos pequeñas obras maestras del sinsentido que son *La ropavejera* y *Los refranes del viejo celoso*¹⁵ podrá encontrar rasgos más propiamente quevedianos. También es posible que los entremeses sin desenlace alguno —no dar una resolución a algo que lo está pidiendo es, ya, una provocación—, en el baile general que detiene bruscamente el transcurrir de las obras, se descubre lo más contestatario de la ideología de nuestro autor, porque esos bailes generales constituyen el sitio por excelencia del carnaval y, claro, de su estudio según Bajtin. Pero esta investigación me obliga a limitarme a reflexionar en otra cosa: en la relación de Quevedo —quiero decir, de sus entremeses— con los problemas sociales y formales de la comedia.



NOTAS

1. Eugenio Asensio, *Itinerario del Entremés...* con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo, Gredos, Madrid, 1965, pp. 15-16.
2. *Ibid.*, p. 319.
3. *Ibid.*, pp. 307 y ss.
4. Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York, 1963.
5. *El Marión*, primera parte, en Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 560 y ss.
6. *Las paredes oyen*, en Juan Ruiz de Alarcón, *Obras completas*, tomo I, ed. de Millares Carlo, FCE, México, 1957, p. 211, vv. 133-136.
7. V. *El médico de su honra* de Calderón, en *Teatro español del Siglo de Oro*. Masterpieces by Lope de Vega, Calderón..., ed. introd., notas y vocabulario por Bruce W. Wardropper, Charles Scribner's Sons, New York, 1970, p. 518, vv. 617-622: "Leonor. Yo soy Leonor, a quien Andalucía/ llamó (lisonja fue) Leonor la Bella (...) que quien decía Bella, ya decía/ infelice".
8. Aplico aquí el punto de vista de Yuri Lotman sobre el espacio literario (Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, pp. 270 y ss.) y adelanto algunas conclusiones de mi investigación sobre el problema del espacio en el teatro español del XVII.
9. Un entremés de Quiñones de Benavente reproduce este último adagio: "Hija mía, las doncellas,/ quebrada la pierna, en casa". *El borracho*, en Quiñones de Benavente, *Entremeses*, Ebro, Zaragoza, 1965, p. 45.
10. *El Marión*, segunda parte, en Quevedo, *Obras completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1978, pp. 557-559.
11. V. Ramón Menéndez Pidal, "Del honor en el teatro español", en *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa Calpe, Madrid, 1964 (Col. Austral, 120), pp. 145-173, y Américo Castro, *De la edad conflictiva. El drama de la honra en España y en su literatura*. 2a. ed. Taurus, Madrid, 1961.
12. Quevedo, *Obras completas*, tomo II, p. 261.
13. V. Lope de Vega, *El médico de su honra*, en *Obras escogidas*, ed. de Sáinz de Robles, Aguilar, Madrid, 1974, pp. 952 y ss.
14. Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, acto II, vv. 355-365, en *Teatro español del Siglo de Oro*, ed. de Wardropper.
15. Quevedo, *Obras completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1978.

