

LOPE DE VEGA Y LOS LINDOS: SÁTIRA Y MASCULINIDAD
EN *DE COSARIO A COSARIO*

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (Université de Neuchâtel)

CITA RECOMENDADA: Antonio Sánchez Jiménez, «Lope de Vega y los lindos: sátira y masculinidad en *De cosario a cosario*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 116-152.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.106>>

Fecha de recepción: 16 de abril de 2014 / Fecha de aceptación: 11 de junio de 2014

RESUMEN

En este trabajo examinamos cómo Lope de Vega utilizó uno de los blancos satíricos más importantes de la comedia nueva: el lindo. Para ello, comenzamos presentando brevemente una serie de conceptos —como la diferencia entre género y sexo— pertenecientes al campo de los «Masculinity Studies» que resultan de utilidad para analizar los lindos de Lope. A continuación, estudiamos qué era un lindo para los escritores áureos y nos centramos en una de sus características: el tocado, adornado por guedejas, tufos y copetes. Tras notar la presencia de estos peinados en otras obras de Lope (las *Rimas de Tomé de Burguillos*), las examinamos en una comedia urbana del Fénix, *De cosario a cosario*, en la que el tema de los lindos es fundamental para la trama. Al hacerlo descubrimos que, más que retratar un tipo existente, Lope contribuyó a crear una figura ridícula que se perpetuó en la literatura de la época y que le servía para fustigar la cultura de la juventud del momento, cuyo gusto poético y teatral también consideraba deleznable.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, virilidad, lindos, *De cosario a cosario*, guedejas, tufos, copetes.

ABSTRACT

This article examines how Lope de Vega used one of the most prevalent satirical targets in the *comedia nueva*: the *lindo*. To do so, we will begin by briefly presenting a series of concepts —such as the difference between gender and sex—, belonging to the field of Masculinity Studies, which are very useful when analyzing Lope's *lindos*. Then we will study what was a *lindo* for Golden Age Spanish writers, and we will focus on one of his traits: his hairdo, adorned with *guedejas* (long locks), *tufos* (ear-covering curly locks) and *copetes* (tupés). After having noticed these dos in other works by Lope (such as the *Rimas de Tomé de Burguillos*), we examine them in an urban comedy of his, *De cosario a cosario*, a play in which the *lindos* are essential to the main plot. By analyzing it, we discover that, more than portraying an existing type, Lope contributed to create a ridiculous figure that was perpetuated in the literature of the time, and that he used to criticize the youth culture of his time, whose poetic and dramatic taste he found equally awful.

KEYWORDS: Lope de Vega, masculinity, *lindos*, *De cosario a cosario*, *guedejas*, *tufos*, *copetes*.

EL PROBLEMA DEL LINDO

Una de las mayores preocupaciones de los autores españoles del siglo xvii fue lo que percibieron como una crisis generalizada de la hombría patria: los lindos. En opinión de muchos escritores, España había sido tomada por un ejército de jóvenes «mariquillas», «inútiles» y «afeminados» (Maravall 1975:95) que resultaba dañosísimo para la reputación de la Monarquía Hispánica y para su capacidad de defensa. Los autores veían lindos por todas partes, por lo que durante más de medio siglo poblaron sus obras de lindos, con su bagaje de galas, mudas, bigoteras, cintas, ligas, tufos, copetes, guedejas y guantes de olor. En consecuencia, el lindo es uno de los personajes más destacados de nuestra literatura áurea, pero pese a ello todavía carecemos de un estudio que defina qué son exactamente los lindos y en qué se diferenciaban de los cortesanos atildados que fustigaban Antonio de Guevara en el siglo anterior (Rodríguez Cacho 1989) o Diego García de Campos (*Planeta*, pp. 193-194) a comienzos del siglo xiii. Es decir, carecemos en primer lugar de un catálogo razonado de los lindos áureos, de los adminículos y comportamientos lindescos, y de un seguimiento de la evolución de esa figura durante las al menos seis décadas durante las que se pavonea por nuestra literatura. En segundo lugar, y tras ese trabajo inicial, precisamos de un esfuerzo crítico de reflexión sobre los lindos, pues las menciones más o menos aisladas que tenemos hoy en día aceptan sin más el punto de vista de los autores satíricos, es decir, que había en la sociedad un comportamiento excesivo, decadente y ridículo. Necesitamos una reflexión que reconozca que ninguna moda es exagerada en sí, y que los hábitos del siglo xvii no eran ni más ni menos ridículos que los que conquistaron de jóvenes a muchos de los moralistas que los fustigaban, o que los que cautivarían a los petimetres de generaciones posteriores. Precisamos, en suma, un trabajo que analice qué es un lindo y cómo se usó en la literatura áurea o, más bien, cómo y por qué se definió y creó el lindo en las letras del Siglo de Oro.

El presente artículo no puede llevar a cabo tal labor (solo podría completarse con dos monografías), pero sí pretende contribuir a ella estudiando qué actitud tuvo Lope de Vega hacia los lindos y cómo los empleó en su obra dramática. Dada la extensión de la producción lopesca y la falta de un trabajo introductorio —también

sobre este tema—, vamos a limitarnos a una cala: una comedia madrileña producida hacia 1617-1619, *De cosario a cosario*. Para llevar a cabo el análisis presentaremos brevísimamente una serie de conceptos procedentes de los estudios de género que resultarán sumamente útiles para examinar cuestiones de masculinidad como la que nos ocupa. Tras este marco teórico y un estado de la cuestión, explicaremos de modo provisional cómo definieron el lindo los autores del Siglo de Oro, usando como corpus algunos tratados morales y, sobre todo, los textos del propio Lope, que dedicó a los lindos varios poemas de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634). Al hacerlo, nos centraremos en algunos de los objetos que acompañaban al lindo, y en particular en su tocado: los tufos, copetes y guejeras. Además, propondremos como hipótesis de trabajo que en las críticas a los lindos hay un fuerte elemento de choque generacional, es decir, que la lindeza es el modo —negativo— en que determinados moralistas y literatos de comienzos del XVII definieron la cultura juvenil del momento. Con este bagaje pasaremos al análisis de *De cosario a cosario*, de sus lindos y de las contradicciones en el uso de los roles sexuales que contiene. Este estudio nos marcará el camino de las conclusiones acerca del papel y empleo del lindo en la comedia lopesca.

MASCULINITY STUDIES

Puesto que los lindos se consideraban desviaciones de la virilidad, su análisis supone una reflexión sobre la hombría, y por tanto compete a los llamados estudios de género. Estos son una rama de los estudios culturales que se ocupa de estudiar los roles sexuales como construcciones culturales e históricas, y por tanto relativas, que permiten distinguir el sexo (natural) del género (producto cultural). Esta corriente ha producido una ingente bibliografía que puede encontrarse resumida en diversas obras (Adams y Savran 2002; Kimmel, Hearn y Connell 2005; Whitebread y Barrett 2001), y que se extiende también al estudio del teatro renacentista y barroco (O'Donnell y O'Rourke 2006). En cuanto al Siglo de Oro español, existen varios trabajos sobre masculinidad (Rico Ferrer 2011), sobre todo en la comedia nueva, entre los que destaca el de Sidney Donnell [2003] sobre el travestismo masculino, o el de Sherry Velasco [2006] sobre el motivo del hombre encinto. Estos estudiosos leen las comedias áureas como pruebas de que en la época existía una

conciencia de decadencia de la masculinidad que provocaba gran ansiedad entre los moralistas. Destaca asimismo el trabajo de Peter Thompson [2006] sobre el actor sodomita Juan Rana,¹ y, sobre todo, la monografía de José R. Cartagena Calderón [2008], que analiza cómo las comedias áureas muestran las ansiedades de su tiempo al denunciar una cultura cortesana feminizante que ha domesticado y feminizado a los nobles convirtiendo a muchos en lindos. Por último, conviene señalar que existe toda una serie de estudios muy desarrollados, como el de Julio González Ruiz [2009] sobre la amistad en Lope de Vega, que entran ya en el campo afín de los «Gay Studies». Aunque no adoptaremos esta perspectiva, debe tenerse en cuenta para tener una idea cabal de la masculinidad áurea.²

Esta tendencia, muy limitada al mundo académico estadounidense, ha realizado aportaciones muy valiosas. Ha destacado el peso del tema de la hombría en la España del siglo XVII, y sobre todo ha adoptado los conceptos de sexo y género desarrollados por las feministas. En todos estos análisis resalta la idea clave de que el género tiene un altísimo componente de constructo cultural y que, por tanto, es relativo y está determinado por las circunstancias históricas concretas.

Sin embargo, estos trabajos no agotan el tema, pues comparten premisas que hacen saludable estudiar el problema desde otro punto de vista. En primer lugar, asumen implícitamente que la distinción entre género y sexo es evidente, y que por tanto escritores inteligentes como Cervantes o Lope también lo considerarían así y que denunciarían sutilmente en sus obras el componente relativo y cultural de las distinciones sexuales. En segundo lugar, leen la literatura áurea como un documento con el que examinar fenómenos sociales del momento, como la dicha crisis de la masculinidad. Son dos posiciones que no tenemos por qué compartir. La primera, porque parece anacrónico pretender que escritores del siglo XVII alberguen ideas que no son verdades universales —están, de hecho, muy determinadas por nuestra cultura postmoderna— y que, además, no comparten siquiera generaciones que todavía viven en la actualidad, cuanto más las que escribían en el siglo XVII. La segunda, porque la literatura áurea no refleja —o no solo refleja— la realidad,

1. Otro trabajo sobre Juan Rana es el de Francisco Sáez Raposo [2005], que tiene la ventaja de contar con un corpus mucho más completo.

2. Como veremos más adelante, estos trabajos no son relevantes para el caso de *De cosario a cosario*, obra en la que nadie asocia a los lindos con la impotencia o con la sodomía. Para una relación de estos estudios, normalmente centrados en *El lindo don Diego*, véase Cartagena Calderón [2008:308-315].

sino que también contribuye a crearla. Este fenómeno es especialmente agudo en el caso de la hombría: los estudios masculinos nos han enseñado que la virilidad no nace, sino que se hace y se crea, y que quienes la modelan son, en gran medida, los textos literarios. En el caso que nos ocupa estos textos crearon una imagen de la masculinidad divergente y afeminada, el lindo. Es decir, más que ver los textos como síntomas de la ansiedad que provocaban los lindos, conviene estudiarlos como constructores del concepto de lindeza. Por tanto, necesitamos estudiar quiénes son los que definen el lindo, cómo lo definen, y por qué. Además de, por supuesto, concentrarnos en los lindos como *locus* privilegiado para examinar cómo se construía la virilidad en los textos áureos.

LA LINDEZA

Aunque esta última propuesta parezca ociosa, lo cierto es que todavía no tenemos un trabajo consagrado a una de las figuras más polémicas del momento, y además directamente relacionada con el tema de la hombría: el lindo. Los lindos aparecen con frecuencia en los textos del Siglo de Oro y se cuentan por decenas en la comedia nueva, que es el género que ha concentrado los esfuerzos de los estudiosos de la masculinidad arriba citados. Incluso tenemos obras de gran éxito y presentes en el canon áureo, como *El lindo don Diego* (1662), de Agustín Moreto, que hacen del lindo un personaje central. Estos lindos irrumpen en las tablas muchos años antes de la obra maestra de Moreto, pues ya los encontramos en la comedia que nos ocupa, *De cosario a cosario*. Es más, la palabra era suficientemente conocida para que Sebastián de Covarrubias la glosara en su *Tesoro* (s. v.): «decir el varón “lindo” absolutamente es llamarle afeminado». El *Diccionario de Autoridades* (s. v.) amplía levemente la definición y describe al lindo como «el hombre afeminado, presumido de hermoso y que cuida demasiado de su compostura y aseo». Ya a comienzos del siglo xx, Rufino José Cuervo [1902] le dedicó al término un trabajo lexicográfico, aunque por desgracia sin tocar la acepción que nos interesa. Esto quiere decir que para precisar en qué consistía la afeminación del lindo y ver exactamente qué aspectos «de su compostura y aseo» se consideraban lindescos tenemos que recurrir directamente a textos de la época.

Llevar a cabo esa tarea de modo exhaustivo ocuparía ya de por sí más de un artículo, por lo que vamos a realizar tan solo dos calas representativas, procedentes de dos géneros diferentes y separadas por un intervalo de veinte años. La primera es de una comedia lopesca, *El labrador venturoso*, de hacia 1620-1622 (Morley y Bruerton 1968:348), en la que Elvira se dirige a su amado Fileno del modo siguiente:

¿Piensas tú que la lindeza,
el rico cabello y barba,
las acciones femeniles,
y las femeniles galas
vencen a todas mujeres?
Pues más a muchas agrada
un mancebo como tú,
robusto de cuerpo y alma.
Los hombres han de ser hombres,
estos sirven, estos aman,
esotros quieren hacer
el oficio de las damas,
que los requiebren a ellos,
y así los verán que hablan
desdeñosos, desabridos,
enfermo el amor y el habla (vv. 790-805).

Elvira asegura a Fileno subrayando que los lindos no resultan atractivos para las mujeres y contrastando dos tipos de masculinidad. Por una parte está la verdadera hombría que encarna Fileno y que se define en relación con la fuerza física y moral, con el servicio a las damas y, sobre todo, por sí misma: «los hombres han de ser hombres» (v. 798). Por otra está la lindeza, actitud afeminada que se identifica con el cuidado del cabello, con la ropa («galas») y ciertos comportamientos que Elvira no especifica, pero que incluyen una actitud pasiva o esquiva en el cortejo amoroso. Hasta aquí el pasaje que nos interesa de *El labrador venturoso*.

La segunda cala procede de *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara, en cuyo tranco segundo vemos a un lindo dormido:

Mira aquelpreciado de lindo, o aquel lindo de los máspreciados, cómo duerme con bigotera, torcidas de papel en las guedejas y el copete, sebillon en las manos, y guantes

descabezados, y tanta pasa en el rostro, que pueden hacer colación en él toda la cuaresma que viene (pp. 82-83).

El pasaje se complementa con el anterior porque aquí Vélez de Guevara no se preocupa por contrastar tipos de masculinidad ni por pintar las acciones del lindo, sino más bien por describir sus atributos, de lo que resulta una lista bastante completa de los que considera adminículos lindescos. Estos se dividen en utensilios para el cuidado del cabello y de la piel: los primeros son la bigotera, para mantener la forma del mostacho, y las construcciones de papel («torcidas») para conservar la del pelo («guedejas» y «copete»); los segundos son cremas y guantes (probablemente de olor) para las manos y una muda a base de restos de uvas («pasa») para el cutis. Es decir, tanto Lope como Vélez de Guevara coinciden en que era propia del lindo una determinada manera de peinarse, que el astigitano identifica, con más precisión, como el pelo en guedejas y con copete.

EL TOCADO DEL LINDO: GUEDEJAS, TUFOS, COPETES

Si nos fijamos en estas modas apreciamos que al parecer durante el reinado de Felipe III inundó España una legión de extraños peinados que daban a los galanes facha de «lechuzas» (Jiménez Patón, f. 19r) y que se pueden documentar ya desde 1599³ pero que solo se extendió a finales de la década de 1610. Guedejas, tufos y copetes hicieron tronar a los moralistas durante los años treinta y finalmente incurrieron en una premática de 1639 que los prohibía. Los define Rafael González Cañal [1991:86] en un muy documentado artículo, el mejor que tenemos sobre estos peinados en la literatura áurea:

En cuanto a la moda masculina, el reinado de Felipe IV destaca, principalmente, por el uso de las guedejas, copetes, tufos, rizos y tupés, junto con un bigote y una perilla cada vez más pequeños. Se llamaba guedejas a los largos cabellos que caían de la cabeza hacia las sienes, mientras que el copete venía a ser, al igual que el tupé, un mechón de pelo que se levantaba encima de la frente;⁴ los tufos consistían en una especie

3. La primera ocurrencia que conocemos es la de la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (p. 44), que en la segunda parte del libro los asocia con la «lindeza» (p. 708).

4. El *Diccionario de Autoridades* (s. v.) lo define como «cierta porción de pelo que se levanta

de rizos que cubrían las orejas.⁵ Todos estos tocados masculinos eran muy utilizados por los llamados «lindos».

Moralistas como Alonso de Carranza, Gutierre Marqués de Careaga, Cosme Gómez de Tejada, o el mismísimo Bartolomé Jiménez Patón (s. p.) consideraban estos peinados perniciosos para la moral y para la nación, haciéndola objeto del castigo divino en forma de «hambre, pestilencia y guerra»,⁶ como afirmaba el padre Francisco de Cabrera en un «Prólogo» al volumen de Jiménez Patón.⁷ Por ejemplo, el mencionado Jiménez Patón (f. 54r) denuncia sin reservas el vergonzoso comportamiento de estos galanes. En tiempo de guerra, censura, y mientras el rey trata de rendir

a los enemigos impíos, los galanes de la corte (que fueran mejor soldados en esta ocasión) atendiendo más a lo afeminado y lindos que a la valentía y ánimo que la ocasión pide, no contentos con las guedejas ordinarias, cogoterías y copetes, engoman y enrizan el cabello y ponen fundillas y hacen aguas para los rostros (¡oh dolor dino de llorar entre cristianos!), fundillas o jaulillas en los copetes por que anden más levantados, cuando fuera mejor empreñar uno y otro cabello con el morrión, celada o yelmo.

Además, insisten estos moralistas, tales tocados pervertían peligrosamente a la juventud del momento afeminándola y haciéndola inservible para la guerra (Jiménez Patón, ff. 55r-55v). Es lo que denuncia Cosme Gómez de Tejada (f. 42r) en 1636, al considerar que esta moda —que Carranza considera importada del enemigo francés (f. 22v)—⁸ es un «abuso indigno del brío español que pervierte las acciones

encima de la frente más alto que lo demás, de figura redonda o prolongada, que unas veces es natural y otras postizo. Usábase antiguamente y hoy tiene poco uso».

5. Jiménez Patón (f. 44r) localizaba «cogoterías en el colodrillo, copetes sobre la frente, guedejas en las molleras». El *Diccionario de Autoridades* (s. v.) define ‘tufos’ como «las dos caídas del pelo o laderas de delante de las orejas, peinadas o rizadas».

6. Sobre Jiménez Patón y en particular sobre este *Discurso de los tufos* y su relación con Quevedo, cuya «Epístola político-censoria» incluye el volumen, véase el trabajo de Abraham Madroñal Durán [2009:118-139].

7. El propio Jiménez Patón (f. 34r) sostiene que algunos lindos «dan en ladrones para sustentar los tufos y copetes».

8. Jiménez Patón (f. 6v) los hace invención de Midas y de Mahoma, por lo que son antipatrióticos: «los que los usan en esta parte reniegan del hábito español». Además, los relaciona en otras ocasiones con la reputación nacional, pues quiere, al prohibirlos, quitar «ocasión a las naciones extranjeras y enemigas de que nos mormuren y atrevan considerando a nuestros españoles afeminados y mujeriles» (f. 42v). La relación de las galas afeminadas con Francia era tópica, y aparece también en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas (p. 506): «Bien dice un héroe bien entendido que los

naturales y hace a sus dueños hermafroditas» e incapaces de defender el imperio. González Cañal [1991:93] relaciona esta indignación con la preocupación por el declive militar español, al que se buscaba causas morales en este tipo de hábitos de la población masculina.

Sin duda, la presión militar provocada tras el comienzo de la Guerra de los Treinta Años, la reanudación de las hostilidades contra las Provincias Unidas y el estallido de la guerra hispano-francesa creó un clima de gran ansiedad en el país. Y, también sin duda, este clima propició que muchos propusieran medidas morales, como esta contra los peinados lindescos y otras políticas suntuarias propias de los reformadores a los que imitó luego el conde-duque de Olivares (Sánchez Jiménez 2002:91-96).⁹ Sin embargo, el propio González Cañal [1991:71] nos proporciona datos que sugieren que las críticas al lujo y afeminamiento habían aparecido también durante diversos momentos del siglo xvi (Rodríguez Cacho 1989), por lo que no las podemos considerar características de periodos de declive militar, por mucho que los moralistas que tronaban contra los tufos y copetes culparan a los lindos de las derrotas de los tercios. Es decir, no es que la decadencia moral y los lindos provocaran derrotas militares, o que los fracasos militares fomentaran modas ridículas. Más bien, parece que la idea de decadencia llevó a buscar medios de regeneración moral y a identificar culpables del estado de cosas, y eso hizo que los escritores se fijaran en una moda que, repetimos, era poco más o menos ridícula que cualquier otra, y que de hecho se parecía bastante a cualquier adorno propio de la juventud en muchas épocas anteriores. Esta impresión la confirma de nuevo el más destacado moralista de los años treinta, Jiménez Patón (ff. 1r, 1v y 2r), que demuestra con gran erudición que estas invenciones que tan «mal estómago» le hacen no son uso nuevo, «ante es antiguo por tal reprobado siempre», afirmación que sostiene remon-tándose a los tiempos del rey Midas y sus orejas de asno, y a numerosos ejemplos de la Escritura y la Antigüedad.

Amontonar condenas previas le sirve a Jiménez Patón para justificar la suya, pero esta técnica revela que los nuevos peinados son una moda propia de una juventud que el humanista describe como afeminada, y por tanto permiten interpretar la obsesión anti-tufos (y anti-lindos) como un choque generacional. Así, Jiménez

franceses os han hurtado el valor, y vosotros a ellos, los trajes».

9. Cartagena Calderón [2008:11] relaciona la particular preocupación por los lindos de los años veinte y treinta con el clima de «reformación» moral que llevó a los decretos suntuarios de Olivares.

Patón hace que los defensores de los tufos hablen «a favor de sus hijos y demás muchachos» (f. 4r), y considera los deleznables peinados típicos de «gente moza» (f. 7r), «mozuelos» (f. 16r) y «juventud» (f. 56r), lo que sostiene también Tamayo de Vargas en la «Aprobación» de la obra (s. p.). Es decir, estamos ante la censura de la cultura de la juventud del momento por parte de sus mayores. La única diferencia con quejas de épocas anteriores es que, aprovechándose del clima de «reformación» imperante, las generaciones mayores supieron convencer al monarca para que publicara su «Pregón» contra la nueva moda. Se trata de la ley contra el «abuso de las guedejas y copetes con que andan algunos hombres, y los rizos con que componen el cabello» (s. p.), peinado que los moralistas habían asociado con un reprensible amaneramiento propio de los peligrosos lindos.

El *Discurso* de Jiménez Patón nos sirve, pues, para comprobar hasta qué punto la creación del lindo estaba relacionada con un enfrentamiento generacional y con la adopción de una prestigiosa postura censoria por parte de una de estas generaciones, la mayor, que se reveló en esta contienda como capaz de influir en las decisiones reales. Además, el *Discurso* revela otro elemento clave sobre los lindos: la dificultad intrínseca de definir en qué consistía exactamente el amaneramiento de estos jóvenes, pues al fin y al cabo Jiménez Patón no estaba diferenciando entre universales objetivos (la Masculinidad y el Afeminamiento), sino tratando con lo que los Estudios Masculinos llamarían constructos sociales, que el erudito manchego estaba contribuyendo a crear con su escrito. En este texto apreciamos una contradicción que refuerza nuestras ideas acerca de la relación entre los literatos áureos y el concepto de lindeza, y que muestra lo difícil que era crear la imagen del lindo afeminado y censurable atendiendo a características concretas que a nadie ofendieran.

Nos referimos a la contradicción que rodeó la guedeja, moda que dio no poco que pensar a Jiménez Patón, pues aunque su *Discurso* la fustiga como afeminación lindesca, tiene que salir al paso de posibles críticas y dejar una vía de escape para llevar guedejas sin ser por ello lindo. Madroñal Durán [2009:139] identifica en el *Discurso* varios poemas del guedejudo Quevedo, al que sin duda Jiménez Patón no tacharía de lindo.¹⁰ Como tampoco quería ofender a los héroes

10. De hecho, la opinión de Quevedo respecto a los lindos no difería demasiado de la de Jiménez Patón. Según Ignacio Arellano [2003:101], Quevedo contrapone «las afeminadas galas suntuarias del lindo» «a la austeridad y severa virtud de los antiguos españoles guerreros», y fustiga los tufos y copetes en el poema 689 («Una figura de guedejas se motila en ocasión de una premática» (Quevedo, *Poesía*, pp. 744-745).

antiguos que representaban los tapices a que hace referencia al comienzo de la obra:

Paréceme les oyo replicar lo que a una señora en favor de sus hijos y demás muchachos a quien yo siempre he procurado reformar deste abuso, y fue que un día entrando en una sala en la tapicería della se veían figuras históricas antiguas del Cid Ruy Díaz y otros capitanes y soldados de aquellos siglos con melenas y cabellos largos, y díjome: «Maestro, ¿por qué prohibís con tanto rigor a vuestros discípulos el adorno de los tufos ultrajándolos de afeminados y necios sin causa, pues estos fueron muy sesudos y cuerdos, prudentes y valerosos en las armas?, y como los veis pintados usaban tufos muy largos» (f. 4r).

La objeción lleva a Jiménez Patón a una disquisición histórica, y a concluir que lo que le molesta es el «cabello bajo y copetillos levantados», así como los «tufos largos y hinchados, porque es desvergonzada cosa», pero que, admite, «igualmente el cabello largo señorío tiene» (p. 4v). Para mayor claridad Jiménez Patón incluye una «copla castellana»:

Cuando hubo españoles finos
menos dulces y más crudos,
eran los hombres lanudos:
ya son como perros chinos.
Zamarro fue Montesinos,
el Cid, Bernardo y Roldán
y todos sus paladinos (f. 5r).

No se trataba solamente de llevar guedeja, sino de cómo y por qué se llevaba, pues los antiguos varones que

así dejaban criar el cabello y barba lo hacían dando a entender que se descuidaban en el aseo y curiosidad del cabello, trayéndolo desmelenado y descompuesto por cuidar de cosas de más importancia como era en los unos la sabiduría y en los otros el cuidado de la defensa y buen gobierno de su república; así los llamaban barbados, intonsos, cabelludos (f. 5r).

No era lindo Quevedo, pues, ni tampoco el dedicatario del tratado, que es nada más y nada menos que el «príncipe de las eternidades Jesús Nazareno, rey

de reyes y señor de señores», bajo cuya santa guedeja se protege la obra: «A vos cuyas guedejas están celebradas por sacrosantas en el epitalamio de los extáticos amores de la Esposa dedico, consagro y dirijo las de mi *Discurso*, por hacer dellas mejor empleo que los profanos de las suyas, ociosas y viciosas» (s. p.). Y es que hay guedejas de lindo y guedejas de santo, sabio y héroe. Todas eran signos culturales que daban «a entender» un mensaje determinado, y que por tanto debían interpretarse cuidadosamente. Para Jiménez Patón, la clave para leerlas correctamente era el descuido: el cabello largo aseado y cuidado era afeminado; el «desmelenado y descompuesto», varonil y signo de más trascendentes pensamientos. El maestro de retórica resuelve admirablemente la dificultad conceptual, pero al tiempo nos deja ver lo arduo que era crear un concepto que encarnara el supuesto afeminamiento de los jóvenes de su tiempo, el lindo y sus lustrosas guedejas.

LOS LINDOS DEL *BURGUILLOS*

Estos lindos parecieron interesarle particularmente al Lope *de senectute*, y en concreto al de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, obra en la que encontramos varios sonetos dedicados al lindo o a sus adminículos. El tema es central en el soneto 70 del volumen, dedicado precisamente a pintar un lindo:

Describe un lindo deste tiempo.

Galán Sansón tenéis, señora Arminda;
toda la fuerza tiene en las guedejas;
bravas salieron hoy las dos madejas;
llore Anaxarte, Dafne se le rinda.
¿Qué manutisa, qué clavel, qué guinda
en púrpura con él corrió parejas?
Y más con los bigotes a las cejas,
que en buena fe, que no sois vos tan linda.
¡Qué bravo, qué galán, qué airoso viene!
Pero ya vuestro amor en los luceros
de la risa dormida se previene.

Mas es forzoso lástima teneros
 porque sabed que tanto amor se tiene,
 que no le ha de sobrar para quereros.¹¹

Define Lope aquí algunos de los atributos característicos del lindo, como sus guedejas (v. 2) o los bigotes en arco turquesco (v. 7), y además encarece irónicamente su femenina belleza (vv. 4 y 5-7) y su narcisismo (vv. 13-14). Algunos de ellos vuelven a reaparecer en el soneto 119, poema que aunque no utiliza la palabra 'lindo' se refiere claramente a la moda de la «lindeza» (v. 10):

Decía una dama que no hallaba a quién querer.

Entre tantas guedejas y copetes,
 tantos rizos, jaulillas y bigotes;
 entre tantos ilustres Lanzarotes,
 reservando gualdrapas y bonetes;
 entre tantos sombreros capacetes,
 ámbares negros, rubios achiotes,
 lampazo, ligas, cuerpos chamelotes,
 peones de armas, de Moclín jinetes;
 entre tantos que van el pico al viento,
 que a que los ruegue por lindeza esperan,
 ¿no halláis a quien querer? ¡Extraño cuento! (vv. 1-11).

Es un soneto de especial interés porque presenta una situación que encontraremos en *De cosario a cosario*: la dama que no halla a quién querer porque los galanes son todos unos lindos, aquí caracterizados por la acumulación jocosa de artículos de moda, entre los que no faltan ni las guedejas y copetes ni los cuidados bigotes. Estos son además los protagonistas de otros dos sonetos (núms. 33 y 34) dedicados a una dama que le regaló una bigotera a su galán, y que resultan interesantes porque vinculan jocosamente la lindeza (aquí representada por la bigotera) con la falta de virilidad. En suma, Lope se mostró interesado por los lindos, y contribuyó

11. Citamos los poemas del *Burguillos* por la edición de Carreño, que tiene una numeración diferente de las más recientes ediciones críticas de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas, por una parte, y de Macarena Cuiñas, por otra. Para localizar el poema en cuestión en estas dos ediciones, basta con restarle 2 al número que tenga el texto en la edición de Carreño.

a crear su figura al usarlos como blanco de sátira en la etapa final de su vida, en sonetos del *Burguillos* que se centraban en su falta de virilidad y su obsesión por la moda. Como luego veremos, este interés del Fénix se debe relacionar con el perfil satírico que adoptó Lope en sus últimos años (Sánchez Jiménez 2006:182-236), y con su postura defensiva ante la producción literaria de los jóvenes de la época, tanto la nueva poesía como la comedia de los «pájaros nuevos». Pero ahora es el momento de fijarnos en la producción teatral del poeta.

Para comenzar a investigar cómo utilizó Lope a los lindos en su obra dramática nos hemos centrado en tres de los atributos lindescos relacionados con el cabello, los tufos, los copetes y las guedejas,¹² que hemos buscado en el corpus lopesco del TESO. De las diez comedias resultantes de la búsqueda hemos elegido *De cosario a cosario* porque es la que más ocurrencias presenta y porque en ella las palabras clave aparecen conjuntamente con otros vocablos determinantes para nuestro estudio, como «lindo» o «lindos», usados siempre en el sentido que nos interesa. *De cosario a cosario* parece ser, pues, un punto de partida importante a la hora de estudiar el uso de los lindos en las comedias del Fénix.

DE COSARIO A COSARIO: LA TRAZA

De cosario a cosario es una comedia urbana¹³ que S. Griswold Morley y Courtney Bruerton [1969:307-308] fechan en 1617-1619 y cuya acción transcurre en el Madrid contemporáneo.¹⁴ La pareja protagonista la forman el rico indiano don Juan

12. Para una aproximación a la presencia en Lope de otro de los adminículos del lindo, la bigotera, véase el trabajo de Antonio Sánchez Jiménez [2014].

13. Pese a que *De cosario a cosario* reúne todas las características del subgénero, Giuseppe Grilli [2000:37] considera que la comedia «sfugge ad ogni catalogazione» y que «non si presta ad essere raggruppata secondo schemi contenutistici, dettati dall'argomento, in uno dei sottogeneri della *comedia* coltivati da Lope». Sobre el subgénero de la comedia urbana, consúltense los trabajos de Stefano Arata [2002:191-209], Ignacio Arellano [1988 y 1996], César Oliva [1996], Marc Vitse [1988:476-500] y Frida Weber de Kurlat [1975]. Sobre su relación con la comedia cortesana, véase la monografía de Marcella Trambaioli [en prensa].

14. Es lo que sugiere una mención a la muerte de la reina —Margarita de Austria, en octubre de 1611— (p. 110), junto la noticia de que el protagonista pasó cinco años en América (pp. 112-113). Si añadimos a este intervalo el necesario para el viaje de ida y vuelta a las Indias (con tempestad incluida en el último), tenemos que la acción se sitúa en 1617-1618, lo que concuerda con las fechas propuestas por Morley y Bruerton. Sin embargo, Grilli [2000:38-39] propone que la reina aludida es Ana de Austria, fallecida en octubre de 1580, lo que nos daría una cronología interna de 1585-1586, que nos parece innecesariamente temprana, y además anacrónica en todo lo referente a los lindos,

y la igualmente acaudalada madrileña doña Celia,¹⁵ a los que Lope presenta en el primer acto como personajes atractivos pero esquivos al amor. Celia disfruta picando a los hombres, pero en el fondo no le gusta ninguno (p. 124).¹⁶ Por su parte, Juan viene temeroso de que las atenciones de las bellas madrileñas solo tengan por blanco sus cuantiosos caudales, por lo que ha determinado no enamorarse. De ello le han convencido los consejos de su amigo don Fernando, que incluso le ha dado un cómico memorial que indica qué es lo que tiene que dar en Madrid: palabras fingidas, pero jamás regalos o dineros (p. 128). Este Fernando es el personaje que abre la obra con una disputa de celos con su amada Lisarda, acabada la cual Juan llega a Madrid y se encuentra con su amigo. El caballeroso indiano intercede para tratar de reconciliarle con su amante, pero no lo logra, y además por desgracia Lisarda se muestra más inclinada a él que a Fernando (p. 136), lo que provocará no pocos problemas en el resto de la obra. Sin embargo, el primer acto no se centra en los amores de Fernando y Lisarda, sino en el combate entre los dos personajes esquivos y paralelos, Juan y Celia. En esta contienda amorosa los dos tratan de fingirse enamorados y así derrotar al otro, en lo que Elizabeth R. Wright [2002:34] ha definido como un «contest of mutual deception».

El segundo acto comienza fijándose de nuevo en los amores de Fernando y Lisarda, pues la bella confiesa ahora haberse prendado de Juan (pp. 145-146), pero sigue fingiéndose celosa con Fernando para no revelárselo, aunque sí le declara su amor a Juan, que queda muy confuso (p. 152). De nuevo, esta intriga amorosa entre Fernando y Lisarda ocupa un lugar secundario: está limitada a esta escena y a otra posterior en la que Lisarda entra a requebrar a Juan y él la rechaza, pero con la mala fortuna de que Fernando les ve hablando a solas y, pese al fingimiento de Lisarda, sospecha lo peor (pp. 173-175). Con la excepción de estos dos fragmentos,

que solo comenzaron a aparecer en los últimos años del reinado de Felipe III. Asimismo conviene recordar que las menciones a la realidad inmediata, más que a reinados pasados, son típicas de la comedia urbana.

15. Grilli [2000:39] relaciona el tema del indiano y de los celos, y el nombre de otro de los protagonistas —don Fernando—, con *La Dorotea* y *La gatomaquia*, proponiendo una lectura biográfica que no nos parece convincente, y que según él apoyaría la hipótesis de la datación temprana de la cronología interna de la obra. También Trambaioli [en prensa] incide en la relación con *La Dorotea*.

16. Citamos por la edición de Milagros Rodríguez Cáceres [1992]. Mejora la que realizó Justo García Soriano [1921] para la Real Academia Española, por las notas y porque, al no presentar el texto en dos columnas, permite mayor precisión en la cita. Sin embargo, no numera los versos, y el texto —y su puntuación— parecen ser idénticos a los de García Soriano.

el resto del acto se dedica al divertido *tour de force* entre Juan y Celia, que Grilli [2000:38] caracteriza como «una continua esibizione di virtuosismi verbali, di ammiccamenti e di abilità di dizione». Comienza cuando Celia decide recurrir a la temible arma de los celos para provocar la reacción de Juan: la bella finge que su amigo Teodoro la corteja y le ha enviado una misiva amorosa, que Juan lee sin que le haga demasiado efecto (pp. 157-158). Más bien, Juan decide pagarle con la misma moneda o, como él dice, herirla «por los filos» (p. 159), fingiendo que tiene tratado casamiento con una dama limeña. Celia se ve tan afectada por la treta — Mendo, gracioso y criado de Juan, le informa del asunto— que finge haberse tenido que sangrar por el disgusto, y le pide a Juan una liga para atarse el brazo. Juan parece romper su memorial sobre cómo comportarse en la corte al regalarle a la dama, en vez de una liga, una banda de oro (p. 169). Sin embargo, luego sigue el juego de engaños al fingirse a su vez afectado por la enfermedad de la bella, y haberse sangrado por ello. Con ello continúa el fingimiento de la pareja, pues Juan y Celia se desmayan por turnos simulando sus penas, pero estas se tornan veras para Celia cuando aparece Trebacio, que afecta ser el suegro de Juan que viene a recriminarle que no se case inmediatamente (pp. 180-181). Las lágrimas de la celosa Celia, que confiesa su amor y su derrota, cierran el acto (p. 183).

Para reforzar la simetría de los dos personajes centrales, Lope abre la tercera jornada con una escena en la que Juan le confiesa a Mendo que está enamorado de Celia, y en la que recibe celoso la noticia de que la dama se desposa (p. 188). Al explicarse el caso, Juan y Celia acuerdan cancelar esos casamientos por despecho y unirse, pero Juan quiere someter a la dama a una última prueba e inventa una nueva traza: afirma que al haber cancelado su matrimonio tiene que pagar una multa, pero que todavía no ha recibido su caudal americano, por lo que solicita de Celia un préstamo de dos mil ducados, que la bella promete darle si él le entrega la plata y joyas de que disponga, para pedir a crédito sobre ellas (pp. 190-191). Es decir, Celia responde a Juan con una nueva muestra de desconfianza que impide por el momento la resolución de la comedia. Mientras se aclara la situación monetaria, Juan le confiesa a Fernando que está enamorado de Celia (pp. 201-202), en parte para alejar de Fernando unos celos que amenazaban su amistad. Esto propicia la reconciliación de Fernando y Lisarda (p. 212) y despeja el camino para la de Juan y Celia. Lisarda se presta a fingir ser la prometida de Juan. Al ver Celia que su amado se va a casar con ella confiesa amarle y los otrora esquivos jóvenes se pueden desposar (p. 218).

POTOSÍ EN MADRID: LA SÁTIRA

Como explican Grilli [2000:37] y Wright [2002:34], la comedia no ha recibido mucha atención por parte de la crítica, pero afortunadamente los pocos que se han ocupado de *De cosario a cosario* han tocado aspectos de importancia en la obra. Así, el propio Grilli [2000:40 y 50] ha identificado claramente como tema central de la comedia el de los celos y su relación con el amor, aunque habría que puntualizar que ese es el tema de casi todas las comedias de Lope, urbanas o palatinas, y que en *De cosario a cosario* viene acompañado de otras preocupaciones muy importantes. Por su parte, Bruce W. Wardropper [1978:219] se ha centrado en la temática americana y en su relación con el dinero, señalando que en la comedia presenciamos la «Peruvianization» de Madrid, ciudad según él corrupta por el oro del Nuevo Mundo. Más interesado por la compleja red de metáforas que teje Lope, Marc Vitse [1990:493-497] ha puntualizado esta opinión de Wardropper señalando que en la comedia se distinguen dos tipos de amor, uno corrupto por el dinero y otro desinteresado, que es el que acaba triunfando en la relación entre los protagonistas, sin que la codicia contamine Madrid más que momentáneamente. Por su parte, Wright [2002:35] se ha ocupado de lo que considera una «imperial allegory» en la obra —las menciones americanas—, en la que ve una reflexión sobre los efectos de la riqueza transatlántica. Por ello, interpreta del modo siguiente las engañosas acciones de la pareja protagonista:

Their duplicity stems from the shared impulse to hide their sizable fortunes, both of which have roots in trans-oceanic travel and trade.

[...] In this case, the wedding as a form of capital accumulation stands out with particular clarity given the proverbial signpost that names it with reference to the profits that unscrupulous traders share (Wright 2002:34).

Aunque no compartimos la opinión de Wright acerca de la riqueza de Celia —el hecho de que tenga plata y esclavos domésticos (pp. 140-141) no quiere decir que su dinero provenga del comercio americano—, nos parece esencial la atención que le presta al subtexto celestinesco de la obra. Y es que Wright estudia la intertextualidad del refrán que da título a la comedia, y que remite a *La Celestina*, obra en la que lo emplea la taimada vieja (p. 182).¹⁷ Según Wright [2002:36], el trasfondo

17. Lope hace explícita la conexión con *La Celestina* a final del primer acto con una referencia a la oración de «santa Polonia» (p. 157), que remite a la celeberrima excusa de Celestina (p. 129). Esta

celestinesco subraya un aspecto clave de la comedia del Fénix: en *De cosario a cosario* Lope usa el personaje indiano para resaltar cómo la modernidad —impulsada por la plata americana— ha cambiado Madrid y las costumbres de sus habitantes, hasta el punto que las indicaciones de los antiguos tratados de cortesía ya no sirven para explicar una sociedad confusa. Tan cambiada está Madrid que resulta un piélagos más peligroso que el que ha cruzado Juan al venir de América (Grilli 2000:39-40).¹⁸

Los cambios de la Villa y Corte se expresan con otros tantos comentarios satíricos que apuntan a los blancos típicos de la época. Así, no nos sorprenderá comprobar que Mendo encarezca la peligrosidad de los mesones madrileños:¹⁹

Pues haz la ropa traer;
porque Madrid y mesón
mayores peligros son
que la mar ni la mujer (p. 110).

Otros versos satíricos —todos ellos, menos el último ejemplo que citamos, en boca del gracioso— comentan la abundancia de coches (p. 132),²⁰ lo que esconden las opilaciones y el beber frío (p. 185),²¹ el comer barro (p. 204),²² etc. Además, muchos de estos dardos se dirigen contra la codicia. Aunque este vicio entra en la obra con la relación de Juan sobre su viaje a las Indias, y con las típicas referencias horacianas a la navegación (p. 112), el indiano protagonista acaba exonerando a los americanos, pues en el Nuevo Mundo aprecian más la nobleza que el dinero:

¡Bien hayan, amén, las tierras
adonde tiene valor,
más que el oro, la nobleza! (p. 113).

indicación fortalece la hipótesis de Wright.

18. La metáfora es de Fernando, que sostiene que las tempestades que ha sufrido Juan, y que el indiano ha contado en una extensa relación (pp. 110-116), no son nada comparadas con las del amor, atizadas por las madrileñas (p. 120): «Don Juan, vos venís bisoño, / pocos años, mucha hacienda; / ¡ay de vos, que os embarcáis / para mayores tormentas!». Vitse [1990:492] aclara que la metáfora de la mar para referirse a Madrid era común, algo en lo que incide Trambaioli [en prensa].

19. Vitse [1990:493] considera que la broma era tópica.

20. Véase, sobre esta moda y la polémica que originó, el trabajo de Alejandro López Álvarez [2007].

21. Véase, sobre la manía del beber frío, los estudios de Justo Pedro Hernández González [2001 y 2009].

22. Véase al respecto el estudio de Joaquín de Entrambasaguas [1957].

Y es que a Lope no le interesa hacer sátira americana, sino madrileña, por lo que a partir de este momento —casi al comienzo de la comedia— será el nuevo Madrid quien encarne la codicia. Es Fernando el primero en resaltarlo pintando un cómico emblema del Amor:

¡Mal haya quien en Madrid
ama a ninguna de veras!;
pues es cosa más segura
vestir el gusto de mezcla.
Si yo pintara el Amor
en la Corte, no le hiciera
desnudo, sino abrigado
y con dos bolsas por flechas (p. 119).

El espíritu de Fernando informa la jocosa «Memoria de lo que tengo / de dar en Madrid» que Juan escribe siguiendo los consejos de su amigo, y que le transforma en un amante esquivo y desconfiado (p. 128). Esa condición del cauteloso indiano da pie a la trama central de la comedia.

EL ESCUADRÓN DE LOS LINDOS

Ahora bien, existe otra serie de comentarios satíricos que ocupa un lugar por lo menos igualmente importante en *De cosario a cosario*, pero que no ha llamado la atención de la crítica. Se trata de la sátira de los lindos y la consiguiente reflexión sobre la hombría, tema que se repite constantemente a lo largo de la comedia y que también está directamente relacionado con la intriga central. En *De cosario a cosario* Madrid es un piélago confuso no solo porque el amor esté ahora influido por el dinero, sino porque hay una serie de modas que difuminan las —se supone— otrora claras fronteras sexuales, es decir, las barreras que diferenciaban el comportamiento varonil del afeminado. Esta situación formaría parte de la inversión general de valores que críticos como Grilli [2000:41] han detectado en la obra.

La conexión entre el tema de la confusión y el de la hombría aparece en una magnífica metáfora que Lope pone en boca del propio Juan, personaje que la enuncia en su primera aproximación a Celia:

Supuesto que un forastero,
señora, tiene ocasión
de mayor admiración,
admirarme de vos quiero.

De Madrid, tan aumentado
de edificios, me admiré:
al Jordán pienso que fue,
según está remozado.

Dejele viejo, está mozo:
debe de haberse teñido;
y como hombre aquí nacido,
de verle me alegre y gozo.

También he visto mujeres
de estas de petos armados,
que pudieran ser letrados,
con tan lindos pareceres;
pero mujer como vos
no la he visto en cuantas vi (p. 640).

El parlamento de Juan toca dos temas de interés relacionados con la moda masculina y femenina, respectivamente. No tenemos ocasión de explorar la segunda, y podemos solamente explicar que Juan se admira de una nueva manera de vestir (los «petos armados») que cambia la apariencia de las mujeres. Es un tema interesante por su relación con el de la moda masculina, pero que tiene en *De cosario a cosario* mucho menor peso que el de la hombría. Este aparece aquí metafóricamente, pues Juan describe Madrid como un hombre que se tiñe las canas. Y los hombres que usan tinte para aparentar menos años son uno de los blancos favoritos del Lope satírico, que además considera que esa moda es propia de los nuevos tiempos, al igual que Jiménez Patón [f. 7r], que la relaciona con la de los tufos y copetes. Lope comienza a fustigar a los teñidos a partir de 1621, en la epístola tercera («A Baltasar Elisio de Medinilla») de *La Filomena* (vv. 70-75):

	Huyen los días; el que ayer lustrosa mostró la barba, hoy de carbón teñida, la espera de ceniza vergonzosa;	
--	---	--

	que muchos, de quien es aborrecida, hallaron en la tinta al tiempo engaños, pero a la muerte no, fin de la vida. ²³	
--	--	--

Por la misma época, en carta a don Diego Félix de Quijada de 1621, y al hablar de un retrato suyo para *La Filomena*, Lope (*Epistolario*, p. 68) indica que «el retrato no es de la mejor mano, pero tal es ya la cara; fáltanle canas; que ha cuatro años que se hizo para copiarle en estampa; no importa, pues se ha de teñir de negro, como ahora se usa». Y poco después, esta vez en carta al duque de Sessa de 1628, señala que «ni las mujeres piensan que una calentura las puede bajar de los chapines, ni los hombres del engaño el privilegio de teñir las canas» (p. 137). La mención del Jordán en *De cosario a cosario* se explica también en este contexto: a sus aguas se atribuía la facultad de rejuvenecer, por lo que solían usarse como metáfora del tinte capilar. Por tanto, con la imagen que nos ocupa Lope conecta metafóricamente la confusión que provoca el nuevo Madrid —causa del problema central de la obra— con otra falsa apariencia: la de los hombres que se tiñen.

Estos hombres a la moderna están relacionados directa, y no solo metafóricamente, con el enredo principal de la comedia. Recordemos que *De cosario a cosario* opone a dos amantes esquivos, Juan y Celia, que solo logran sobreponerse a sus celos tras muchos vaivenes y al final de la obra. Pues bien, la desconfianza de Juan procede de los consejos de Fernando sobre la peligrosidad de Madrid y del miedo a perder sus caudales engañado por un amor tan ligado a la codicia. Sin embargo, el problema de Celia no es que tema por su dinero, como afirma Wright [2002:34], sino que no encuentra a quién amar y por tanto prefiere burlarse de sus pretendientes antes que caer en las engañosas redes de Cupido. Lo explica Teodoro, que la conoce bien, en el primer acto:

TEODORO Es mujer que no ha querido
 nadie que la haya servido.
LUCINDO ¿Tanta libertad profesa?
TEODORO Tiene por trato burlar
 y reír de cuantos sabe

23. Jiménez Patón (f. 7v) emplea un concepto muy semejante: «aunque con mayor sagacidad tiñan los cabellos, no podrán huir las rugas, y aunque disimulen con engaño la edad no podrán escapar de la muerte».

que la sirven.
 LUCINDO No se alabe
 de esa manera de amar;
 porque si viene a caer,
 ha de dar venganza justa.
 TEODORO Es discreta, libre, y gusta
 de picar y entretener (p. 124).

Dejando de lado las premonitorias advertencias acerca del escarmiento que espera a la dama —otros personajes le auguran a Juan uno semejante—, nos interesa ahora el hecho de que Teodoro aclare la «condición» de Celia, a la que presenta como una mujer esquiva. Tan solo un verso después aparece la propia Celia ilustrando las razones que la mueven a actuar así:

CELIA ¡Qué cansados gentilhombres!
 INÉS Son estos del escuadrón
 de los lindos.
 CELIA Malos son.
 ¿Sabéis vos, Laín, sus nombres?
 LAÍN ¿Quieres añadir la lista
 de los que sueles burlar?
 CELIA Si hallara en quien ocupar
 el alma, el gusto, la vista,
 quisiera, como mujer;
 pero unos hombres se usan
 que de querer nos excusan,
 ni ellos se pueden querer;
 porque inventan tales cosas,
 que nos hurtan cada día
 esto que darnos solía
 para parecer hermosas.
 Yo me entiendo en no rendirme
 hasta hallar, cuando se ofrezca,
 un hombre que me merezca
 por hombre, y por hombre firme (pp. 124-125).

Lope indica con transparencia cómo se va a desarrollar la obra, pues nada más acabar este parlamento Celia, Inés anuncia que vienen dos galanes, y tenemos el primer encuentro entre Celia y Juan, el hombre que acabará mereciendo su amor. Sin embargo, lo que nos interesa en esta ocasión es resaltar que si Celia es esquivia no es por esconder su dinero, sino porque no le gustan los hombres al uso, los lindos, que en opinión de la bella no entran en la categoría «hombre». Nótese hasta qué punto Celia está reflexionando sobre lo que es o deja de ser un hombre, sobre las fronteras de la virilidad: llega a repetir la palabra «hombre» tres veces en los dos últimos versos citados, y a considerar que los lindos no son hombres porque «hurtan» artificios propios de las mujeres, quebrando así barreras sexuales. En suma, el problema de la hombría se halla en el centro mismo de la comedia.

Lope se asegura de que los oyentes o lectores no pierdan de vista ese tema repitiendo los comentarios satíricos contra los lindos en otros momentos de la obra. El primero de ellos es el ya citado parlamento de Fernando, en que el galán le da a conocer a su amigo Juan el estado de cosas en Madrid:

Cuando yo salgo reñido,
con celos o con sospechas,
o voy a Atocha, o al Prado,
a Palacio, a la Comedia,
veo tanto mozo ilustre,
tanto copete y guedejas,
tanto calzón, tanta liga,
tanto cambray, tanta seda,
vuelvo más celos que truje,
y digo: «¿Quién hay que vea
tanto lindo, que no escoja
y olvide por cosas nuevas?
Y cuando estime su fe,
su salud y su vergüenza,
en primero movimiento,
¿qué pensamiento no peca?» (pp. 119-120).

Aquí aparece información clave sobre el personaje de Fernando: temer la competencia amorosa de los lindos le revela un hombre extremadamente ingenuo con las mujeres —y Lisarda pasará gran parte de la obra engañándole— y celoso —dentro

de poco, será su amigo Juan quien le provoque celos—. Además, el pasaje es interesante porque define a los lindos, a quienes distingue la acumulación de galas («calzón», «liga», «cambray», «seda») y sus peinados, los célebres «copete» y «guedejas». Esta opinión se debe añadir a la que vimos arriba, en la que los lindos se caracterizaban por hallar invenciones en el vestir que eran más propios de mujeres, y a un par de comentarios más. El primero de ellos está otra vez en boca de Celia, en un pasaje en el que Inés trata de convencerla de olvidar a Juan, que la está despreciando y haciendo sufrir:

INÉS	A Teodor puedes amar, que lo merece su fe, o a Lucindo, que es galán.
CELIA	No hayo en ellos el agrado, el despejo, el desenfado de mi don Juan.
[. . .]	
INÉS	Otros te andan paseando, de no menos gracia y brío.
CELIA	¡Qué risa me solicita, aunque mirarlos me enfada: la sayita arremangada y colgando la daguita! ¿Has visto tal devaneo, ni una invención tan liviana?
INÉS	Traen alzada la sotana por descubrir el manteo; pero, al fin, es mocedad, que no es para hacerla amor (pp. 193-194).

Como era de anticipar, Celia rechaza inmediatamente los novios que le propone Inés, pues poco antes la propia criada los había incluido en el «escuadrón de los lindos» (p. 124). Además, el diálogo es importante porque vuelve a describir a los lindos, aunque en este caso no aparezcan mencionados directamente, y sí por asociación con las críticas anteriores al «escuadrón» de pretendientes lindescos que sigue a la dama. En esta ocasión, Celia los identifica por sus posturas afectadas, que, aclara Inés, les sirven para lucir mejor su ropaje. La bella califica este

«devaneo» como una «invención [. . .] liviana», y por tanto como revelador de una falta de seriedad interior, es decir, de la superficialidad de estos jóvenes. Asimismo Celia ridiculiza a los lindos mediante el uso de diminutivos («sayita», «daguita»): si el sustantivo los feminiza —la saya es una prenda de mujer—, los diminutivos los infantilizan, pues la pequeñez que sugieren nos da una imagen no solo de la talla moral de los personajes, sino también de su edad y madurez. Lo aclara Inés en los dos últimos versos citados, señalando que las costumbres de estos lindos son propias de la «mocedad», opuesta a la madurez que las dos damas implícitamente atribuyen a la verdadera hombría. La lindeza, opinan Celia e Inés, es una moda de los jóvenes.

Este mismo contraste entre generaciones y esta asociación de los lindos con la juventud inmadura se encuentra en un parlamento de Fernando que describe la esquivez de Celia:

Los unos deja por lindos;
que dice que no se hicieron
los lindos para maridos,
sino unos hombrazos cuerdos,
que llevan sobre los hombros
la carga del casamiento.
Otros deja por barbados;
que dice que estos nacieron
para ermitaños pintados,
o para padres del yermo.
Otros, por mal hechos deja;
que dice que los mal hechos
es fuerza tener las almas
proporcionadas al cuerpo.
Mil deja por bachilleres,
por confiados, por necios;
finalmente, se presume
que para su entendimiento
hará un marido de barro (pp. 203-204).

Estos versos enfatizan el carácter melindroso de la bella: Celia encuentra defectos en todo tipo de hombres, por unas u otras razones, y pareciera incapaz de

enamorarse si no hiciera, como un Pigmalión redivivo, un consorte a su medida. En este sentido, la intervención de Fernando sirve para subrayar el carácter de mujer esquiva que encarna Celia. Además, el parlamento resulta interesante porque vuelve a relacionar lindeza con juventud: los lindos aparecen pequeños en contraste con los «hombrazos», y su tamaño los asocia, por contraste, con la liviandad, la inmadurez y la juventud. Por tanto, y al examinar estas categorías, podríamos definir *a contrario* el hombre perfecto para Celia: joven, pero maduro y serio, entre los dos extremos del lindo y el barbado; guapo, e inteligente sin pecar en sabihondo o bachiller. Juan, al que la propia Celia ha alabado por su belleza, «despejo» (es decir, ‘facilidad social’) y «desenfado» (es decir, ‘gracia’ o incluso ‘*sprezzatura*’, p. 193) parece encarnar esas virtudes, por lo que *De cosario a cosario* se revelaría como, entre otras cosas, una reflexión sobre la hombría y el marido perfecto.

La comedia presentaría a los lindos como una moda propia de la juventud del Madrid de 1617 o 1618, por lo que Lope estaría con ella rechazando la cultura de determinados jóvenes del momento. El Fénix les definía por una excesiva atención al vestir que resultaba afectada y afeminada, que violaba por tanto los límites de la hombría y que, suponemos, no tenía nada que ver con los galantes pero viriles atuendos —como los cuellos de lechuguilla o las calzas acuchilladas— que vestían los jóvenes de su época, y que el propio Lope lució en retratos como el que acompañaba a la *Arcadia*. Es decir, según esta lectura *De cosario a cosario* constituiría una condena satírica de una moda de los jóvenes del momento que el autor definía como peligrosa porque sobrepasaba unas fronteras sexuales que entendía como naturales.

DON JUAN, ¿LINDO?

Por mucho que el tema de los lindos sea esencial en la obra, extraer de ella unas consignas morales tan estrictas supondría leerla con demasiada seriedad, e incluso superficialidad. *De cosario a cosario* es ante todo una comedia ligera en la que los toques satíricos no son óbice para que Lope se burle de las categorías sexuales que supuestamente delinea. En particular, a lo largo de la comedia Lope usa el personaje de Juan para explorar jocosamente los límites entre el lindo y el hombre. Para empezar, Juan, que es joven, se presenta a lo largo de la obra como todo un Adonis. En particular, las referencias a su atractivo talle (‘planta’) son constantes. Nada más verle, Celia lo encomia:

INÉS Aquí vienen dos galanes.
CELIA ¡Buen talle de forastero! (p. 125).

Opinión que reitera dos veces unos versos más abajo, todavía en la misma escena:

CELIA Señor forastero, aquí
 nos admiramos los dos:
 que yo también lo estoy ya
 de vuestro talle y despejo (pp. 126-127).

MENDO ¿Mal os habrá parecido?
CELIA No, sino bien; que su talle
 obliga (p. 129).

Luego, Celia insiste en ese aspecto en una conversación con su criada:

 ¿Ves aquel talle bizarro
 y aquel mirar lisonjero? (p. 144).

Desde luego la propia Inés comparte la opinión de su ama, y la expresa en un aparte:

 (¡Qué lindo talle!) (p. 139).

Además comprobamos el particular por los demoledores efectos que Juan provoca en Lisarda, que culpa al físico del joven del amor que ha despertado en ella. Esta vez la dama no hable de talle, y usa otros sustantivos para expresar la belleza de Juan:

 Vos tenéis la culpa en ser
 tan gentilhombre y galán (p. 171).

Volveremos luego a esta escena para examinar la importancia del deseo femenino en *De cosario a cosario* y de Juan como objeto del mismo, pues ahora nos

interesa resaltar que el protagonista es muy bello, y que los tres personajes femeninos reconocen su atractivo.

Pues bien, resulta que en la obra ese buen talle es también un elemento definitorio del lindo, al menos desde el punto de vista masculino. Y es que el propio Juan se admira de la planta de uno de los miembros del «escuadrón de los lindos», Teodoro, cuando le ve hablando con Celia:

JUAN ¡Buen talle!
MENDO Habrá
 mil de estos (p. 156).

Mendo desprecia al galán como uno de tantos jovenzuelos lindos que, pese a lo que piense el obcecado Fernando (pp. 119-120), no son competencia para los verdaderos hombres ni resultan atractivos a las mujeres. Sin embargo, como Fernando, Juan no sabe distinguir un lindo de un joven de buen talle (tal vez engañado por los celos), y le dedica a Teodoro una exclamación muy semejante a las que Celia e Inés reservaron para él.

La confusión de Juan resulta especialmente jocosa si la yuxtaponemos con la constante feminización que el galán protagonista sufre durante la comedia. Como cabría esperar, el primero en poner esta cualidad de relieve es el gracioso, Mendo, que califica festivamente de femíneas las precauciones de su amo por no caer enamorado:

MENDO ¿Qué harás?
JUAN Defenderme.
MENDO A lo doncella
 Respondiste.²⁴

Y no es el único lugar de la comedia en que Juan desempeña un rol que en la época se consideraría típicamente femenino. Es el caso de la escena antes aludida en la que Lisarda requiebra al joven y acusa a su belleza de haberla enamorado, y en la que él se resiste y rechaza a la dama. Y es, sobre todo, el caso de una cómica escena

24. Cfr. p. 152. El comentario evoca el de otros graciosos lopescos que ponen de relieve la inversión de roles sexuales que viven sus amos durante el cortejo. Así, el Tristán de *El perro del hortelano* le llega a decir a Teodoro que Diana «te ha hecho / doncella por las narices» (vv. 2353-2354).

del acto segundo que reúne dos momentos de interés. Aparece cuando Juan visita a Celia y los dos esquivos amantes fingen encontrarse débiles por haberse sangrado: Celia simula haberlo hecho por un disgusto de celos, y Juan a su vez da a entender que le ha sido preciso por el disgusto que el estado de su amada le ha provocado. En esta visita tiene lugar el siguiente diálogo:

JUAN O sea el haber tenido
 pena de verte, señora,
 o la sangre que he perdido,
 que yo también me desmayo.

Desmáyase

MENDO ¡Agua, Inés!
CELIA ¡Ah, señor mío!
 Mójale el rostro.
MENDO ¡Ah, señor!
CELIA ¿Hay rosa, con el rocío
 del alba, como don Juan
 con el agua? (p. 179).

Tenemos, pues, a un Juan que imita el melindroso comportamiento de su dama, y que cuando finge desmayarse es objeto de la escopofilia de Celia.²⁵ No es la primera vez en la comedia que Lope expresa el deseo femenino por la belleza de Juan—recordemos las numerosas alusiones a su buen talle—, pero sí la más curiosa: la delicada imagen que elige Celia para describir a su amado es tópica para pintar damiselas petrarquistas, y no bellos Medoros. Además, la escena es reminiscente de situaciones en las que es la dama la desmayada y el galán el que la mira. Sin ir más lejos, el soneto «Vete a roer legajos procesales» («Desmayose una dama de ver un ratón y habla con el poeta») de las *Rimas de Tomé de Burguillos* presenta esa misma escena, y emplea en el último verso la imagen de la rosa para describir el cutis de la bella:

25. Solemos identificar la escopofilia o voyeurismo con el comportamiento sexual masculino, y no femenino (Mulvey 1989), tanto en el Siglo de Oro como en nuestros días (Walthaus 2004). Sin embargo, en la comedia Lope no asocia escopofilia con ninguno de los sexos.

Pero también te debo en sus desmayos
poder mirar al sol cuando volviste
nieve las rosas y cristal los rayos.²⁶

Las similitudes son muy reveladoras, pues aclaran que Lope construye el personaje del galán indiano utilizando una inversión festiva de los roles sexuales. Juan es un Adonis de delicado cutis y talla arrebatador que provoca el deseo de las damas de la obra y sus consiguientes piropos. Es, según su criado, recatado como una doncella, es esquivo y asume un papel pasivo en las relaciones amorosas, finge desmayarse y es al hacerlo objeto de la ávida contemplación de Celia. En una obra como *De cosario a cosario*, en la que el tema de los lindos y la hombría está tan presente —y tan imbricado en la trama principal—, resulta interesante que Lope construya así el personaje: no olvidemos que Juan es el galán que Celia escoge como hombre varonil en oposición a los afeminados lindos. ¿Propone, pues, Lope, que hay algo de lindo en todos los jóvenes galanes del momento? ¿O acaso nos quiere hacer reflexionar acerca de lo inestables y relativas que son las barreras que separan los dos sexos?

EL LINDO EN CONTEXTO LOPESCO: NUEVA HOMBRÍA, NUEVA POESÍA, PÁJAROS NUEVOS

No parece prudente interpretar este contraste entre la hombría y la lindificación de Juan como un manifiesto postmoderno inserto en una comedia lopesca, es decir, entendiendo que Lope propone aquí que los roles sexuales son relativos. No creemos que el Fénix albergara ideas propias de un relativista post-foucaultiano, ni que *De cosario a cosario* prefigure postmodernos tratados de antropología. Al crear los lindos Lope construía un objeto de sátira que para él era una muestra más de la decadencia de los tiempos, pues los lindos corrompían un orden divino que había hecho a las mujeres femeninas y a los hombres viriles.²⁷ Es la impresión que obtenemos de los sonetos satíricos del *Burquillos*, e incluso de los parlamentos de Celia sobre los lindos en la comedia que nos ocupa, en los que se identifica la lindeza con el comportamiento de la juventud madrileña. Sin embargo, estas ideas no quieren

26. Núm. 96, vv. 12-14. Modificamos levemente la puntuación de la edición de Carreño.

27. Jiménez Patón (f. 39r) argüía contra los tufos que alteraban el orden natural que «hizo diferencia en todos los animales entre el macho y la hembra».

decir que el Fénix utilizara una comedia urbana como *De cosario a cosario* para moralizar *ex cathedra* sobre los lindos y sobre la decadencia de las costumbres de sus contemporáneos. Como es propio del subgénero a que pertenece, *De cosario a cosario* trata fundamentalmente de amores, y limita las pullas satíricas (contra los coches, el comer barro y, sobre todo, los lindos) a comentarios concretos y festivos. Pero además, y en el caso de los lindos y la hombría, Lope participa en este debate propio de la España del momento contribuyendo a idear el personaje del lindo, y utilizándolo como una cantera llena de posibilidades dramáticas. Lo que hace el Fénix al crear sus lindos es divertirse y divertirnos: identifica una moda de la juventud, la pinta como afeminada y se burla de ella. Pero en *De cosario a cosario* no adopta una postura severa y moralizante, sino que juega con sus personajes extendiendo el debate sobre la hombría hasta abarcar a otros, y hasta llevar a cabo una festiva inversión de roles sexuales.

En el público postmoderno de nuestros días este juego puede provocar sesudas reflexiones sobre la naturaleza relativa de la sexualidad, que sería un constructo histórico, social y cultural; en los españoles que vieron y leyeron *De cosario a cosario* en época de Lope, no. Y es que lo que prima en esta comedia lopesca —y en general en los entremeses y diversiones carnavalescas de la época, *pace* Thompson [2006] y Velasco [2006]— es el juego dramático, por el que los personajes encarnan a los lindos para regocijo del público. Y, además, escenifican divertidos lances de inversión sexual con los que el dramaturgo nos advierte cómicamente de que la lindeza está más extendida de lo que parece.

Este comentario debe entenderse en el contexto de las otras opiniones de Lope sobre cultura de las generaciones más jóvenes. En algún momento de la década de los veinte, pero sobre todo después de la muerte de Góngora, el Fénix comenzó a insistir que cuando criticaba la nueva poesía —y lo hacía con frecuencia y dureza— no estaba censurando al gran Góngora, sino a su legión de imitadores. Al hacerlo, Lope pintaba la poesía cultista como una mera moda que encandilaba a la «inoportuna infantería / de poetas fantásticos noveles» (*Rimas de Tomé de Burguillos*, núm. 7, vv. 5-6). De modo menos violento reaccionó el Fénix ante las nuevas generaciones de dramaturgos —muchos de ellos contagiados del virus culto—, que le arrebatában poco a poco al público de los corrales y a los que Lope llamaba los «pájaros nuevos» (Rozas 1990:202). Es decir, tras su sacerdocio y tras haber dignificado su escandalosa imagen de juventud, el Fénix adoptó una posición que

consideraba decorosa para su edad, estado y lugar en el panteón poético patrio: la de censor. Para hacerlo eligió objetos de censura, o más bien contribuyó a crearlos, definiendo de modo caricaturesco los rasgos esenciales de estos personajes: el poeta novel atacado de furia culta y, en menor grado, el pájaro nuevo. Probablemente podamos añadir el lindo a esta lista de creaciones lopescas. Es decir, Lope percibió un nuevo modo de acicalarse entre los jóvenes cortesanos del momento, notó que había sátiras contra ellos, y se unió a esas voces contribuyendo a crear una figura ridícula y afeminada, fustigando con un nuevo argumento una cultura que ya resistía en lo poético y en lo dramático. Era su modo de contrastar su posición con la de la cultura juvenil, y sobre todo era también una excelente cantera de personajes literarios para sus comedias. En lo respectivo al lindo, debemos recordar que las fronteras entre la hombría y la afeminación son, más que naturales, relativas, y que se pueden crear mediante textos literarios. *De cosario a cosario* es uno de esos textos, aunque sus bromas sobre la virilidad del joven protagonista pueden servir también para enfatizar con buen humor algo que sostiene con diversos tonos en otras obras: que en poesía, en teatro y en moda la juventud está caduca.

Para confirmar esta hipótesis convendría observar la relación entre la afeminación de los lindos y la afectación de la nueva poesía. La podemos notar en el lindo de Moreto, pero no en los de *De cosario a cosario*, y demostrarla o refutarla en el corpus lopesco requiere un estudio mucho más extenso que el que nos ocupa.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Rachel y David SAVRAN, eds., *The Masculinity Studies Reader*, Blackwell, Oxford, 2002.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2012.
- ARATA, Stefano, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M. del Valle Ojeda, ETS, Pisa, 2002.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, I (1988), pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- ARELLANO, Ignacio, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía satírico-burlesca*, Iberoamericana, Madrid, 2003.
- CARRANZA, Alonso de, *Discurso contra malos trajes y adornos lascivos*, María de Quiñones, Madrid, 1636.
- CARTAGENA CALDERÓN, José R., *Masculinidades en obras: el drama de la hombría en la España imperial*, Juan de la Cuesta, Newark, 2008.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Iberoamericana, Madrid, 2006.
- CUERVO, Rufino José, «Lindo», *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 5-11.
- Diccionario de Autoridades*, Francisco Hierro, Madrid, 1726-1737, 3 vols.
- DONNELL, Sidney, *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Theater, and the Crisis of Masculinity*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2003.
- ELLIOTT, John H., *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, trad. T. de Lozoya, Mondadori, Barcelona, 1990.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Para la documentación literaria del comer barro», en *Miscelánea erudita*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957, pp. 87-91.
- GARCÍA DE CAMPOS, Diego, *Planeta*, ed. M. Alonso Alonso, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1943.

- GÓMEZ TEJADA DE LOS REYES, Cosme, *León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político*, Francisco Martínez, Madrid, 1636.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares: Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas», *Criticón*, LIII (1991), pp. 71-96.
- GONZÁLEZ RUIZ, Julio, *Amistades peligrosas: el discurso homoerótico en el teatro de Lope de Vega*, Peter Lang, Nueva York, 2009.
- GRILLI, Giuseppe, «De cosario a cosario: ritratti poetici e giochi scenici», en «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega. 10-13 febbraio 1999*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2000, II, pp. 37-50.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Justo Pedro, «El beber frío en el *Dioscórides* (1555) de Andrés Laguna y en el *Liber Arte Medendi* (1564) de Cristóbal de la Vega», en *Andrés Laguna: humanismo, ciencia y política en la Europa renacentista*, eds. J.L. García Hourcade y J.M. Moreno Yuste, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2001, pp. 495-502.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Justo Pedro, *La literatura médica sobre el beber frío en la Europa del siglo XVI. Una polémica renacentista*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2009.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Discurso de los tufos, copetes y calvas*, Juan de la Cuesta, Baeza, 1639.
- KIMMEL, Michael S., Jeff HEARN y R. W. CONNELL, eds., *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, Sage, Londres, 2005. <<http://dx.doi.org/10.4135/9781452233833>>
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro, *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias. Coches, carrozas y sillas de mano (1555-1700)*, Polifemo, Madrid, 2007.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, *Humanismo y filología en el Siglo de Oro. En torno a la obra de Bartolomé Jiménez Patón*, Iberoamericana, Madrid, 2009.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975.
- MARQUÉS DE CAREAGA, Gutierre, *Invectiva en discursos apologéticos contra el abuso público de las guedejas*, María de Quiñones, Madrid, 1637.
- MORETO, Agustín de, *El lindo don Diego*, eds. F.P. Casa y B. Primorav, Cátedra, Madrid, 1987.
- MORLEY, S. Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope*

- de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.
- O'DONNELL, Katherine y Michael O'ROURKE, eds., *Queer Masculinities, 1550-1800: Sitting Same-Sex Desire in the Early Modern World*, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2006. <<http://dx.doi.org/10.1177/02656914090390010636>>
- OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1996, pp. 13-36.
- Pregón en que Su Majestad manda que por cuanto el abuso de las guedejas y copetes con que andan algunos hombres, y los rizos con que componen el cabello, ha allegado a hacer escándalo en estos reinos, ningún hombre pueda traer guedejas ni copete*, Francisco Martínez, Madrid, 1639.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. J.M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1990.
- RAMÓN, fray Tomás, *Nueva premática de reformation contra los abusos de los afeites, calzado, guedejas, guardainfantes, lenguaje crítico, moños, trajes y excesos en el uso del tabaco*, Diego Dormer, Zaragoza, 1635.
- RICO FERRER, José Antonio, *Los tratadistas ibéricos de conducta áulica: representación, masculinidad y colaboraciones auriseculares*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2011.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina, «Pecar en el vestir: del púlpito a la sátira», *Edad de Oro*, VIII (1989), pp. 193-205.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, eds. F.J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota, I. Ruiz Arzalluz y F. Rico, Real Academia Española, Madrid, 2011.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, 1990.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2005.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «El sangrador y la bigotera: fuentes y sentido de un chiste de Coquín en *El médico de su honra*», *Anuario calderoniano*, VII (2014),

pp. 229-254.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio [en prensa]: véase VEGA CARPIO, Lope de, *Romances*.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga*, de Juan Ruiz de Alarcón», *Bulletin of the Comediantes*, LIV (2002), pp. 91-113. <<http://dx.doi.org/10.1353/boc.2002.0031>>

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Londres, 2006.

TESO: *Teatro español del Siglo de Oro*, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1998.

THOMPSON, Peter, *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor in the Spanish Golden Age*, University of Toronto Press, Toronto, 2006.

TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, subgénero del teatro cortesano*, Iberoamericana, Madrid, en prensa.

VEGA CARPIO, Lope de, *De cosario a cosario*, en *Obras de Lope de Vega. Obras dramáticas. Tomo XI*, ed. J. García Soriano, Real Academia Española, Madrid, 1929, pp. 634-669.

VEGA CARPIO, Lope de, *De cosario a cosario*, ed. M. Rodríguez Cáceres, en *Tres comedias madrileñas*, ed. J.I. Ferreras, Comunidad de Madrid, Madrid, 1992, pp. 101-219.

VEGA CARPIO, Lope de, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. A.G. de Amezúa, Real Academia Española, Madrid, IV, 1943.

VEGA CARPIO, Lope de, *La Filomena* (1621), en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2003, pp. 1-349.

VEGA CARPIO, Lope de, *El labrador venturoso*, ed. E. López Jover, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0701_ElLabradorVenturoso>.

VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, I, pp. 53-262.

VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. A. Carreño, Almar, Salamanca, 2002.

VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, eds. J.M. Rozas y J. Cañas Murillo, Castalia, Madrid, 2005.

VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*,

- ed. M. Cuiñas Gómez, Cátedra, Madrid, 2008.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Romances*, ed. A. Sánchez Jiménez, Cátedra, Madrid, en prensa.
- VELASCO, Sherry, *Male Delivery: Reproduction, Effeminacy, and Pregnant Men in Early Modern Spain*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2006.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*, ed. E. Rodríguez Cepeda, Cátedra, Madrid, 2011.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Université Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1990.
- WALTHAUS, Rina, «Representaciones de Susana», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja. 15-19 julio 2002*, eds. M.L. Lobato y F. Domínguez Matito, Iberoamericana, Madrid, 2004, pp. 1827-1839.
- WARDROPPER, Bruce W., *La comedia española del Siglo de Oro*, trads. S. Oliva y M. Espín, Ariel, Madrid, 1978.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una morfología de la comedia de costumbres contemporáneas», *Revista del profesorado*, I (1975), pp. 35-67.
- WHITEBREAD, Stephen M. y Frank J. BARRETT, eds., *The Masculinities Reader*, Polity, Cambridge, 2001.
- WRIGHT, Elizabeth R., «Capital Accumulation and Canon Formation in Lope de Vega's *De cosario a cosario*», *Bulletin of the Comediantes*, LIV (2002), pp. 33-55. <<http://dx.doi.org/10.1353/boc.2002.0019>>
- ZAYAS, María de, *Desengaños amorosos*, ed. A. Yllera, Cátedra, Madrid, 1983.