



ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

VÍBORAS Y PARTOS VIOLENTOS EN LOPE DE VEGA¹

Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

INTRODUCCIÓN

Una de las imágenes de parto más extendidas en la literatura del Siglo de Oro es la del espantoso alumbramiento de la víbora. Según contaban los filósofos naturales de la Antigüedad y recoge, por ejemplo, Covarrubias, la víbora

concibe por la boca, y apretando los dientes mata al macho, pero después los viboreznos, que son muchos los que concibe en el vientre, no pudiendo salir todos juntos, los postreros le horadan las tripas y la matan². (*Tesoro*, s. v. *cuba*)

La noticia aparece en Plinio (*Historia*, lib. X, cap. 62, pág. 833) y Eliano (*Historia*, 15, 16), y la recogen con gran lujo de detalles y autoridades el naturalista suizo Conrad von Gesner (*Historia*, vol.V, fol. 73v) y el comentarista español Juan Bustamante de

¹ Revisado y corregido por Clara Bonet. Esta publicación se inscribe en el marco del proyecto «Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)» (IZSAZ1_173356 / 1), financiado por el Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS).

² La imagen es muy común en Covarrubias. También la repite *ss. vv. encubar* («la víbora dicen que, concibiendo por la boca, corta la cabeza al macho, acabando de recibir la simiente, y después los viboreznos vengan la muerte del padre, que no pudiendo salir a luz con la presteza que querrían, horadan la barriga de la madre y salen por ella, dejándola muerta») y *víbora* («Escriben della que concibe por la boca, y que en el mesmo acto corta la cabeza al macho, apretando los dientes, o por el gusto que recibe o por el disgusto que teme recibir después al parir de los viboreznos, los cuales siendo en número muchos, los postreros, que han tomado más cuerpo y fuerza, malsufridos y cansados de esperar, rompen el pecho de la madre; vide Plin., lib. 10, cap. 62; y así algunos quieren que se haya dicho *vipera, eo quod vi pariat*»). La concepción por la boca se atribuía también a la comadreja, como explica el propio Covarrubias (*Tesoro*, s. v. *comadreja*).

la Cámara (*De reptilibus*, págs. 625–638), por no hablar de emblemistas como Hernando de Soto (*Emblemas moralizadas*, fols. 5v–7r), los primeros párrafos de *La Celestina* (Rojas, pág. 17) o la *Silva* de Pero Mexía (III, 11, vol. II, págs. 80–85), donde la noticia se presenta e incluso se rebate. Precisamente la *Silva* es una prueba más de que para conocer la pintoresca leyenda no hacía falta acudir directamente a Plinio, pues el relato estaba al alcance de cualquier ingenio curioso del quinientos y seiscientos, de cualquiera que poseyera, por ejemplo, una edición de la *Officina* de Ravisius Textor (vol. II, págs. 4–5)³, como era el caso de Lope de Vega.

Nuestra intención en las líneas que siguen es examinar la incidencia de este motivo en el Fénix, incidencia que compararemos brevemente con la que el parto de la víbora presenta en Calderón. Para ello, presentaremos una visión breve y panorámica del motivo en Calderón, según lo hemos podido localizar con la ayuda de la base de datos TESO. Luego, comentaremos los resultados de esa misma búsqueda en el corpus lopesco, que nos llevará a examinar un giro muy común en el Fénix: la víbora pisada. Tras ello, nos adentraremos en la parte central de nuestro trabajo: el análisis de los datos en la obra dramática y no dramática de Lope, con especial atención a la imagen del parto de la sierpe en cuestión.

LA VÍBORA CALDERONIANA

Para empezar con las obras de Calderón, una búsqueda de la palabra *víbora* y sus diversas variantes ortográficas en el corpus calderoniano de TESO arroja 27 resultados en comedias y autos. En algunos, comprobamos que la víbora simboliza sencillamente el veneno (*La crítica del amor*, *El jardín de Falerina*, *Mañanas de abril y mayo*, *El postrer duelo de España*) (Hildner, 2011), la reacción traicionera (*El gran mercado del mundo*, *No hay instante sin milagro*, *El nuevo hospicio de pobres*), una pasión violenta y dolorosa (*Los alimentos del hombre*, *El santo rey don Fernando, segunda parte*) o, en obvia relación con lo anterior, el dañarse a uno mismo (*El cordero de Isaías*, *El médico de su honra*, *Ni amor se libra de amor*, *Primero y segundo Isaac*, *El valle de la Zarzuela*), pues existía otra creencia según la cual algunas víboras perecían envenenadas por la propia ponzoña. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la víbora calderoniana se refiere a la familiar imagen del parto violento (*Andrómeda y Perseo*, *Apolo y Climene*, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, *Los encantos de la culpa*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *La hija del aire, primera parte*, *El mayor monstruo del mundo*, *El sacro Parnaso*, *El santo rey don Fernando, segunda parte*, *También hay duelo en las damas*, *Las tres justicias en una*, *El Tuzaní del Alpujarra* y, tal vez la más famosa, *La vida es sueño*) (Arellano, 2004: 59–60), imagen que además se puede relacionar con la idea de la muerte por el propio veneno, antes referida: al fin y al cabo, los viboreznos que matan a la víbora en el parto también

³ También se encuentra en otro libro de Ravisius Textor que manejaba el Fénix (Conde Parrado, 2017), los *Epitheta* (fol. 438r).

proceden de ella. Esta abundancia de víboras en la obra del dramaturgo madrileño confirma una constatación de los críticos, para los cuales la imagen del parto violento en Calderón es particularmente frecuente, casi obsesiva (Aichinger, 2014). Como era de esperar, la víbora constituye la imagen predilecta de Calderón para representar estos partos violentos⁴.

LA VÍBORA PISADA EN LOPE DE VEGA

En Lope, el panorama es diferente. Para empezar, y proporcionalmente, el número de resultados es mucho menor, y además se distribuye de manera más equitativa. Así, en *El cuerdo en su casa*, la víbora simboliza una pasión ardiente; cómo no (estamos en Lope), los celos:

que, si a picar a una mujer alcanza
la víbora de celos, dará, loca,
libras de honor por onzas de venganza. (vv. 1342-1344)

De hecho, la pasión más común que representa este animal es la ira producida por los celos, afecto que aparece comúnmente expresado con una imagen particular que vamos a examinar en cierto detalle: la víbora pisada⁵. Tal vez su primera aparición en el corpus lopesco sea esta de *Los hechos de Garcilaso de la Vega*, donde la frase describe la reacción de una dama:

Volvió el hermoso rostro, de la suerte
que la encendida víbora pisada,
no menos rigurosa, airada y fuerte. (pág. 210)

La imagen es insistente en *No son todos ruiseñores*, donde la encontramos ya en un soliloquio de Elvira en el acto II, en el contexto de una de las definiciones de amor que tanto gustaban a Lope (*La vega del Parnaso*, vol. II, pág. 70, v. 494; Fernández, 2001):

Amor, que nunca dejaste,
desde que al mundo naciste,
de engañar cuanto pudiste,
de matar cuanto miraste;
Amor, víbora pisada,
Amor, rapaz lisonjero;
Amor, hijo de un herrero
y de una mujer errada. (pág. 108)

Luego, aparece en labios de don Juan, en el acto III, para describir la huida airada de

⁴ Para dos imágenes a veces asociadas, el volcán y la mina que revienta, véase, respectivamente, Vara (2014) y Sánchez Jiménez (2017).

⁵ También se encuentra, aunque con mucha menos frecuencia, en Calderón (*La niña de Gómez Arias*).

una mujer:

¿Eso dices? Oye, advierte...
 Fuese, engañose; es mujer.
 ¿Qué fiera, qué tigre airada,
 qué sierpe se pudo ir,
 qué mar, sin querer oír,
 o qué víbora pisada?
 ¿Qué león, qué ardiente espada
 en venganza de traición?
 Que no hacen comparación,
 ni la pueden igualar,
 fiera, tigre, sierpe, mar,
 víbora, espada y león. (págs. 116-117)

Una imagen muy parecida se encuentra en el acto III de *Los bandos de Sena*, donde el gracioso Donato también la usa para describir la huida de una dama:

Como víbora pisada,
 en alzando el pie corrió. (pág. 565)

Asimismo, la podemos hallar en la obra no dramática del Fénix, ya desde la *Arcadia* (1598), de nuevo para describir una reacción femenina:

Aunque, como una víbora pisada,
 si a llegar a su reja me atrevía,
 soberbia huyendo, se mostraba airada. (pág. 455)

La misma fórmula y la misma situación (mujer airada) se repiten a los pocos años en *La hermosura de Angélica* (XIX, vv. 881-888):

Mas como la mujer menospreciada
 los dientes vuelve al que halagó primero,
 como suele la víbora pisada
 asiendo el pie del cazador ligero,
 celosa, melancólica y burlada
 de mi pecho fingido y lisonjero,
 que me maten procura y, finalmente,
 vivo por ella de mi bien ausente.

Asimismo, encontramos la imagen en la *Jerusalén conquistada* (1609), aunque esta vez Lope no emplea la frase consabida ni la usa para referirse a los celos de la mujer:

Más es que fiera, más que tigre hircana,

 el que viendo llorar sobre la nieve
 de un rostro hermoso, convertido en grana,

perlas de amor, no se entenece y mueve;
 bien le pueden llamar víbora humana,
 que si al dolor la compasión se debe,
 ¿quién no la tiene de mujer que llora,
 de que nació? ¿qué Libia ardiente mora? (XI, estr. 119)
 No suele el que de súbito despierta
 picado de la víbora escondida
 ponerse en pie con la color tan muerta,
 y la sangre al principio de la vida. (XVIII, estr. 121)

Como se ve, la *Jerusalén* nos aleja de la *iunctura* que nos interesa, que podemos rastrear en el CORDE, motor que arroja once resultados. Entre ellos se encuentran los dos de Lope que mencionan Montero, Escobar y Gherardi (2014: 624), más otros casos en María de Zayas, el *Estebanillo González*, Guillén de Castro y el canto undécimo del *Arauco domado* de Pedro de Oña, que citaremos porque era un texto que Lope conocía muy bien (Sánchez Jiménez, 2006):

El duro Galbarín, de rabia insano,
 la clava juega a diestro y a siniestro,
 más fiero que la víbora pisada
 y que mujer por celos enojada. (pág. 385)

El pasaje es interesante, y no solo porque tenemos la seguridad de que el Fénix leyó el libro de Oña con atención y admiración, sino porque presenta la consabida asociación entre la víbora pisada y la mujer celosa, tan fecunda luego en Lope.

ORIGEN CLÁSICO: CALCATA VIPERA

Como explican Montero, Escobar y Gherardi (2014: 87 y 624), la imagen de la víbora pisada es tópica, lo que documentan con dos lugares de Lope (*Los hechos de Garcilaso* y la *Arcadía*) y uno de Belmonte Bermúdez (*Hispálica*, pág. 167). Obviamente, también se encuentra en el pasaje de *La Galatea* de Cervantes que comentan los dichos estudiosos, versos donde el símil se aplica a una bella pastora:

Tan terrible y rigurosa
 como víbora pisada,
 tan crüel como agraciada,
 tan falsa como hermosa. (pág. 87)

Un giro tan común no puede provenir solamente de *La Galatea*, pues alcanza incluso al premio Nobel griego Odysseas Elytis (Rotolo, 1975: 695). Mucho antes, se encuentra en Julio César Escaligero (*Poemata*, pág. 184), en el *Adone de Marino* (pág. 6) y en decenas de obras más, entre las que encontramos incluso una obra teológica de un amigo de Lope, Juan de Piña, quien recurre al *calcata vipera* en el *Commentariorum in Ecclesiasticum tomus primus* (pág. 220), de 1630. El origen de

la imagen debe de estar en un texto igualmente difundido, esto es, en los clásicos. En un primer momento podríamos pensar que la fuente es, concretamente, la Biblia, pues la iconografía que evoca esta fórmula nos remite a la Virgen y al Génesis (3, 15)⁶. Sin embargo, la formulación textual de la Escritura es muy diferente de la que encontramos en los autores áureos, por lo que debemos descartar esta posibilidad. Luego, tal vez la hipótesis más obvia sobre el origen de la fórmula apuntaría a la *Geórgica* IV de Virgilio, pero lo cierto es que el mantuano no cuenta así la muerte de Eurídice, ni tampoco Ovidio en el libro X de las *Metamorfosis* (vv. 8-10), que trata el mismo tema. Sin embargo, el poeta de Sulmona trae un pasaje que nos interesa, el que encontramos cuando Orfeo relata a las deidades del Averno las circunstancias de la muerte de su amada:

causa viae est coniunx, in quam calcata venenum
vipera diffudit crescentesque abstulit annos. (X, 23-24)

Ese «calcata ... vipera» sí que parece ser el giro original y la fuente de la «pisada víbora» áurea que tanto utilizó Lope. Además, el *calcata vipera* de las *Metamorfosis* nos recuerda otro lugar de Ovidio, concretamente unos versos del *Ars amandi* donde se habla de una «vipera laesa pede» (II, 376-378). Wilkins (1932: 81) comenta que este último lugar puede estar inspirado en otro de Virgilio (*Eneida*, II, 379-382). Sin embargo, ni el *vipera laesa pede* ni el lugar de Virgilio se acercan a la *iunctura* que estamos estudiando. Mucho más próxima es su formulación en el pasaje ovidiano de la *calcata vipera*, el de las *Metamorfosis*, lugar que además era muy célebre y aparece antologado en la *Officina* de Ravisius Textor (vol. I, pág. 64), entre otros manuales del momento. No descartamos que a Lope le impresionara la imagen en su lectura de *La Galatea*, pero lo más probable es que la conociera ya por su aparición en Ovidio y, luego, Oña. De hecho, la fortísima asociación entre el pasaje y el carácter femenino (tal y como lo entendía el Fénix) en estos dos últimos autores sugiere que esa fue la genealogía.

OTRAS VÍBORAS: EL PARTO

En cualquier caso, las obras de Lope también nos deparan otras víboras alejadas de la fórmula que nos ha interesado arriba. Así, encontramos el animal como imagen del vivir con veneno (*Arcadia*, pág. 240), como atributo simbólico de la corona de la Ambición (*Jerusalén*, V, estr. 4), como cultista metáfora del relámpago (*Huerto deshecho*, v. 60), etc. Asimismo, la imagen aparece asociada a la noticia del parto violento en otras comedias y textos no dramáticos, aunque no llegan a ser tan abundantes, proporcionalmente, como los calderonianos. Así, en el tercer acto de *Amor, pleito y desafío*, don Pedro se disculpa ante el marqués comparándose con el viborezno que mata a su madre al nacer:

⁶ Agradecemos esta referencia a Juan Montero.

Marqués, quitadme la vida,
 que engañada os ha ofendido
 y como víbora ha sido
 de quien se la da homicida. (fol. 190v)

De modo semejante, en la segunda jornada de *Los embustes de Celauro*, Lupercio explica, despechado:

¡Ah, mujer fingida,
 áspid que entraste en mi pecho,
 y estás en el alma asida!
 Sanguijuela de mi honor,
 que en él pegada has sacado
 toda su sangre mejor,
 fuego en nieve disfrazado,
 pensamientos de traidor;
 amigo vil, que te alejas
 en viendo pobreza y quejas;
 víbora que concebí,
 que para salir de mí
 el pecho abierto me dejas. (vv. 1872-1884)

Ahí, el amante ofendido pasa de la imagen ofídica inicial («áspid») a un animal de forma serpentiforme como la «sanguijuela», para luego a dar en la «víbora» y el concepto del parto. Este también se encuentra en una comedia temprana, *Los comendadores de Córdoba*, donde Lope lo asocia a la ira, concretamente a la provocada por la deshonra y los celos:

¡Reventaré como preñada víbora! (v. 2429)

Asimismo, encontramos el motivo en la producción no dramática de Lope. Así, en la *Arcadia* se menciona un emblema en que se ve pintada una víbora muerta, de cuyo vientre salen sus viboreznos. La letra del emblema, cuenta Lope, dice así:

Tan a mi costa se fueron,
 pero, en fin, me descansaron,
 que, aunque por la boca entraron,
 por las entrañas salieron. (pág. 672)

Pocos años después, en las *Rimas*, el soneto 31, dedicado al fallecimiento de Isabel de Urbina y su hija, concluye con la imagen consabida:

Venganza fue para que ejemplo quede
 que quien fue basilisco en dar veneno
 muriese como víbora en el parto. (vv. 12-14)

De nuevo, en estos versos la mujer funciona como centro de atracción para las metáforas ofídicas: la bella Isabel mataba con la mirada, como el basilisco, y murió en el parto, como la víbora. En cambio, en *La Filomena* (1621), la imagen se aplica a un hombre, Tereo, violador de Filomena. Su esposa Progne le espeta lo siguiente, tras haberle servido el cadáver de su hijo Ifis para comer:

Y pues víbora ha sido tu arrogancia
y el corazón de fieras sierpes hecho,
engéndrale otra vez de tu sustancia:
romperá como víbora tu pecho. (I. 3. 426-428)

Años más tarde, la imagen aparece en la égloga Eliso, de *La vega del Parnaso* (1637):

Pues sois su quinta esencia,
lágrimas, distilad el alma en llanto;
que hallando resistencia
haréis, vueltas al pecho, en dolor tanto,
con el veneno en víboras deshecho,
la puerta de los ojos por el pecho. (*La vega*, vol. I, págs. 593-594, vv. 7-12)

Esta mención es especial no solamente porque se refiere a un sujeto masculino (el sujeto lírico, quien vierte lágrimas por la muerte de Paravicino), sino porque no se asocia de ningún modo a una mujer, como en los casos anteriores.

De hecho, esa conexión entre víbora, pasión, parto y mujer es muy importante en el corpus lopesco, como se puede observar en uno de los ejemplos más tempranos de la obra del Fénix, el romance de juventud «De pechos sobre una torre». Se trata de un texto doblemente ovidiano, porque se inspira en la Heroida VII («Dido a Eneas») y porque incluye la imagen de la víbora, que, en su forma de la *calcata vípera* (que no aparece en el romance), también dependía de Ovidio (*Metamorfosis*, X, 23-24, como hemos demostrado). El romance en cuestión pinta la reacción de Belisa ante la partida del amado y se basa en un doble contexto, biográfico y literario. El literario es la Heroida consabida y su fuente, en el libro IV de la *Eneida*: la despedida de Dido, embarazada y pronta al suicidio. El biográfico es el que el Fénix quería que aplicaran también sus lectores, quienes debían identificar a Belisa con Isabel de Urbina y al héroe con el propio Lope. Además, el texto también es ovidiano en los afectos, pues pinta a una Belisa desesperada y cambiante, sedienta de venganza. Concretamente, Belisa amenaza con dejar que nazca su hijo para así poder matar a alguien que se parezca al amante que la abandona:

Mas quiero mudar de intento
y aguardar que salga fuera,
por, si en algo te parece,
matar a quien te parezca. (*Romances de juventud*, núm. 15, vv. 21-24)

Inmediatamente después, la joven pronuncia los versos que nos interesan, donde evoca la imagen de la víbora:

Mas no le quiero aguardar,
que será víbora fiera
que, rompiendo mis entrañas,
saldrá dejándome muerta. (*Romances de juventud*, núm. 15, vv. 25-28)

Se trata de uno de los pasajes —y poemas— más emotivos de la ya de por sí volcánica obra lírica de Lope. Tal vez no sea casual que la imagen del parto de la víbora le sirva de clímax.

CONCLUSIÓN

En suma, el estudio de la imagen de la víbora en el corpus lopesco nos permite alcanzar, por lo menos, dos conclusiones. En primer lugar, que existe un contraste evidente entre la obra dramática de Lope y la de Calderón, un contraste que añadir a los habitualmente aducidos y tal vez matizables binomios que suelen oponer a los dos ingenios: al Lope de estructuras dramáticas laxas y *elocutio* llana se le contrapondría el Calderón de trazas rigurosas y atrevimiento cultista. A esta oposición, aquí simplificada hasta la caricatura y, repito, matizable, hay que añadir la frecuencia en el uso de una imagen tópica: el parto de la víbora. En Calderón, el motivo es tan abundante que parece un *leitmotiv*; en Lope, es simplemente uno entre otros, y en todo caso mucho menos frecuente que en su ilustre discípulo. El contraste podría resultar sorprendente si acudiéramos a interpretaciones biográficas⁷, pues a Lope se le murieron dos mujeres de parto (Sánchez Jiménez, 2018: 100-101 y 221); a Calderón, su madre y la madre de su hijo (Cruickshank, 2011: 74-75 y 410-414). Es decir, los dos pasaron por momentos traumáticos, pero podríamos interpretar que estos afectaron más a Calderón que a Lope, si es que el gusto por la imagen de la víbora obedece a razones biográficas, lo que en absoluto podemos demostrar.

En segundo lugar, la víbora nos permite reflexionar sobre el *usus scribendi* de Calderón y, sobre todo, de Lope. El primero tendía a usar el motivo clásico del parto de la víbora para expresar todo tipo de alumbramientos violentos, ya literales (nacimientos), ya metafóricos (explosiones, exabruptos emocionales). El segundo también usaba esta noticia pliniana, pero era mucho menos aficionado a ella que Calderón. Además, en lo respectivo a las víboras Lope no solamente recurría a ese tópico, sino, con mayor frecuencia, a una fórmula verbal concreta, una *iunctura* que debió de encontrar en Oña y que procedía, originalmente, de su querido Ovidio: la *calcata vipera* ('víbora pisada').

⁷ Estas, por lo demás, demuestran la indudable preocupación calderoniana —casi obsesión— por el parto violento (Aichinger, 2014).

BIBLIOGRAFÍA

- AICHINGER, Wolfram, «El parto violento en Calderón y el dramatismo del parto en la España del Siglo de Oro», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermánico sobre Calderón. Utrecht y Ámsterdam, 16-22 de julio de 2011*, ed. de Manfred Tietz, Gero Arnscheidt, Robert Folger, Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 17-35.
- ARELLANO, Ignacio, «El bestiario de los dramas de Calderón», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coord. de Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, I, págs. 53-66.
- BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, *La Hispálica*, ed. de Pedro Piñero, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1974.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio*, ed. de Alberto Colunga y Laurencio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.
- BUSTAMANTE DE LA CÁMARA, Juan, *De reptilibus*, Lugduni, Sumptibus Antonii Pillehotte, 1620.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La Galatea*, ed. de Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, págs. 366-421.
- CORDE, Real Academia Española, Corpus diacrónico del español, www.rae.es. Última consulta el 7 de diciembre de 2020.
- COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. de José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- ELIANO, Claudio, *Historia de los animales*, trad. de José Vara Donado, Madrid, Akal, 1989.
- ESCALÍGERO, Julio César, *Poemata*, s. l. [¿Heidelberg?], s. i., 1574.
- FERNÁNDEZ, Jaime, «El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster, 20-14 de julio de 1999*, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, págs. 531-539.
- GESNER, Konrad, *Historia animalium*, 5 vols., Tiguri, Christophorus Froshoverus, 1551-1587.
- HILDNER, David J., «“Víboras de papel” en la dramaturgia calderoniana», *Bulletin of the Comediantes*, 63, 2011, págs. 75-86.
- MARINO, Giambattista, *L'Adone*, Amsterdam, s. i., 1651.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1990.
- MONTERO, Juan, Francisco J. ESCOBAR y Flavia GHERARDI, eds., Miguel de

- Cervantes Saavedra, *La Galatea*, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- OÑA, Pedro de, *Arauco domado*, ed. de José Toribio Medina, Santiago de Chile, Academia Chilena / Imprenta universitaria, 1917.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *The Art of Love and Other Poems*, ed. de J. H. Mozley, Cambridge, Loeb, 2004.
- , *Heroides and Amores*, ed. de Grant Showerman, Cambridge, Harvard University Press, 1977.
- , *Metamorphoses. Books I-VIII*, ed. de Frank Justus Miller, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- , *Metamorphoses. Books IX-XV*, ed. de Frank Justus Miller, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- PIÑA, Juan de, *Commentariorum in Ecclesiasticum tomus primus*, Lugduni, Sumptibus Iacobi, Andreae et Matthaei Prost., 1630.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el licenciado Jerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y ampliada por él mismo con escolios y anotaciones*, Madrid, Luis Sánchez, 1624.
- RAVISIUS TEXTOR, Johannes, *Epitheta*, París, Reginaldum Chaudière, 1524.
- , *Officinae epitome*, 2 vols., Lyon, Seb. Gryphius, 1560.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Francisco Rico *et alii*, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- ROTOLO, Vincenzo, «The “Heroic and Elegiac Song for the Lost Second Lieutenant of the Albanian Campaign”: The Transition from the Early to the Later Elytis», *Books Abroad*, 49, 1975, págs. 690-695.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del “taratántara” a las “barquillas”», *Hispanic Review*, 74, 2006, págs. 319-344.
- , «La mina que revienta en la comedia cómica de Calderón: el caso de *Primero soy yo*», *Anuario calderoniano*, 10, 2017, págs. 255-272.
- , *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- SOTO, Hernando de, *Emblemas moralizadas*, Madrid, Herederos de Juan Íñiguez, 1599.
- TESO, *Teatro español del Siglo de Oro*, <http://teso.chadwyck.com/> (última consulta el 5 de diciembre de 2020).
- Tesoro*. Véase Covarrubias Horozco.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «Fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana», *Hipogrifo*, 2, 2014, págs. 73-85.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Amor, pleito y desafío*, en *Veintidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España*, Madrid, viuda de Juan González / Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Vergés, 1635, fols. 174r-192r.
- , *Arcadia, prosas y versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- , *Los bandos de Sena*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*

- publicadas por la Real Academia Española*, vol. III, Madrid, Real Academia Española, 1917, págs. 535-573.
- , *Los comendadores de Córdoba*, ed. de José Enrique Laplana Gil en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, vol. II, Lleida, Milenio, 1998, págs. 1023-1174
- , *El cuerdo en su casa*, ed. de Laura Fernández y Rafael Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. de Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio, 2005, II, págs. 775-902.
- , *Los embustes de Celauro*, ed. de Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. de Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio, 2002, III, págs. 1221-1350.
- , *La Filomena, con otras rimas y prosas*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Florencia Calvo y Cipriano López, Madrid, Gredos, en prensa.
- , *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1900, XI, págs. 207-228.
- , *La hermosura de Angélica*, ed. de Marcella Trambaioli, Madrid, Iberoamericana, 2005.
- , *Huerto deshecho*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, en *La vega del Parnaso*, vol. II, coord. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, págs. 95-134.
- , *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, 1609, en *Lope de Vega. Poesía, III*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- , *No son todos ruiseñores*, ed. de Marcelino Meléndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. XV, Madrid, Real Academia Española, 1913, págs. 89-123.
- , *Rimas y otros versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid, RAE, en prensa.
- , *Romances de juventud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015.
- , *La vega del Parnaso*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, 3 vols., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Opera*, ed. de R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.
- WILKINS, Eliza Gregory, «A Classification of the Similes in Ovid (Concluded)», *The Classical Weekly*, 25, 1932, págs. 81-86.