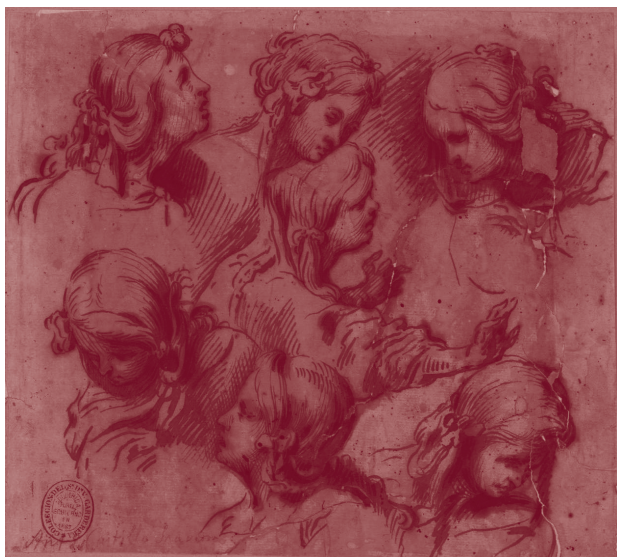


CRISTINA TABERNERO Y JESÚS M. USUNÁRIZ (EDS.)

**SANTAS, PODEROSAS Y PECADORAS:
REPRESENTACIÓN Y REALIDAD DE LAS
MUJERES ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XIX**



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2021

CRISTINA TABERNERO Y JESÚS M. USUNÁRIZ (EDS.)

*SANTAS, PODEROSAS Y PECADORAS:
REPRESENTACIÓN Y REALIDAD DE LAS MUJERES
ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XIX*

NEW YORK, IDEA, 2021

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA», 79.

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Esta publicación forma parte de los resultados del proyecto *Universos discursivos e identidad femenina: élites y cultura popular (1600-1850)* [HAR2017-84615-P] financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.



Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: *Estudios de cabezas femeninas*, de Antonio del Castillo (1659) [Biblioteca Nacional de España, DIB/13/2/54]

ISBN: 978-1-952399-00-8

Depósito Legal: M-35657-2021

New York, IDEA/IGAS, 2021

LA EXPRESIÓN DE LA MUJER VARONIL EN *EL VALIENTE CÉSPEDES*, DE LOPE DE VEGA

Isabel Hernando Morata
Westfälische Wilhelms-Universität Münster

El valiente Céspedes, de Lope de Vega, es una comedia histórica ambientada en la primera mitad del siglo XVI¹. El título alude a su protagonista, don Alonso de Céspedes (1518-1569), famoso capitán español llamado «el de las grandes fuerzas» y «el bravo»². En la obra de Lope, huye de Ciudad Real después de haber matado en desafío a un rival amoroso, Pero Trillo, y en Sevilla se alista en el ejército que Carlos V prepara para la guerra de Alemania. Allí participa en el enfrentamiento contra la Liga de Esmalcada, donde sobresale por su valor. Céspedes anima a los soldados españoles a cruzar el río Elba para sorprender al ejército protestante situado en la otra orilla, célebre episodio de la batalla de Mühlberg que tuvo lugar el 24 de abril 1547 y que concluyó con

¹ La autora de este capítulo es beneficiaria de una beca de investigación de la Heinrich Hertz Stiftung, del Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (Ministerio de Cultura y Ciencia del Estado de Renania del Norte-Westfalia, Alemania).

² Morley y Bruerton, 1968, pp. 399-400, fechan la redacción de *El valiente Céspedes* entre 1612 y 1615 a partir de criterios métricos, mientras que López Martínez, 2020, precisa que debió de escribirse entre ca. 1609 y 1614. La obra se publicó en la *Parte veinte de las comedias* de Lope de Vega Carpio, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez mercader de libros, 1625.

la victoria de las tropas imperiales y la captura del duque Juan Federico de Sajonia. Carlos V y el duque de Alba, que aparecen en escena, elogian y premian la actuación del manchego³.

Alonso de Céspedes era conocido por su gran fuerza: en la comedia se dice de él que es capaz de detener una carreta de dos bueyes, hacer lechuguillas los márgenes de un plato y levantar en la palma un hombre, entre otras proezas. Se trata de un bravo, definido como «el que espreciado de valentón, guapo, jactancioso y que gasta mucha fanfarronería y bravura» (*Aut*). Desenvaina la espada sin muchos miramientos: se enfrenta al rufián Salcedo al enterarse de que pretendía quitarle el bigote; responde al sargento Encinas con un «mentís de acero» (v. 984)⁴ cuando juegan a los naipes, riña que termina con la muerte de este; le da una puñada a un villano alemán que lo acusa de retener a su mujer y ataca a otros compañeros suyos: «pero ¿quién habrá que crea / los que he dejado tendidos?» (vv. 2477-2478) asegura con orgullo después de esta reyerta.

Céspedes tiene una hermana, doña María, tan fuerte y valiente como él. A su paso por Ciudad Real, dos carreteros que buscan al manchego para retarlo al tiro de barra y de canto la saludan así: «Fama de bizarra os dan / Castilla y Andalucía» (vv. 19-20). Doña María se enfrenta a los ministros de justicia que irrumpen en su casa buscando a su hermano y mata a un alguacil. Sigue a Céspedes hasta la guerra de Alemania disfrazada de soldado, y allí Reinoso y Angulo son víctimas también de su fuerte ánimo. Hecha prisionera por el capitán Hugo por haberles dado muerte, consigue escaparse arrancando una reja, y sale después a escena espada en mano durante la batalla de Mühlberg. En torno a ella se articula además una trama amorosa: don Diego le declara su amor en Ciudad Real y va con ella hasta Alemania, pero la abandona al enterarse de que Céspedes mató a su tío Pero Trillo. Doña María, que por fin le correspondía, lamenta quedarse sola en tierra extranjera. Más tarde encuentra a don Diego herido en la batalla, los dos olvidan el desaire del pasado y, al final, el duque de Alba concierta el matrimonio entre ambos.

Las mujeres guerreras son frecuentes en las comedias genealógicas, subgénero al que pertenece *El valiente Céspedes* y que se caracteriza por el elogio de un linaje conocido de la época a partir de la glorificación de

³ Sobre la relación de *El valiente Céspedes* con este hecho histórico, ver Usandizaga, 2014, pp. 53-69.

⁴ Se cita por la edición de Isabel Hernando Morata, en prensa.

uno de sus miembros⁵. La dama soldado de esta pieza teatral no es mero producto de la imaginación de Lope, sino que posee un referente histórico. Así, en el *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes, Alcides castellano...*, de Rodrigo Méndez Silva (1647), se menciona una hermana de Céspedes «celebrada en fuerzas»⁶. No se trata de doña María, otra hermana de la que también trae noticia Méndez Silva, sino de doña Catalina. En todo caso, es posible que la forma con la que se presenta a esta mujer en la comedia provocara el disgusto de los descendientes de Céspedes, como dio cuenta Lope al duque de Sessa en una carta fechada por González de Amezúa probablemente en mayo o junio de 1616, en la que afirmaba «ciertas pesadumbres con los parientes del valiente Céspedes me han desasosegado»⁷. Tal vez por eso introdujo antes del texto una nota «Al lector» en la que advertía que los amores de don Diego eran fabulosos y solo para adornar la comedia, y alababa la virtud de doña María comparándola con damas valerosas de la Antigüedad como Camila y Cenobia⁸.

Doña María es una mujer varonil que, para ir al combate tras su hermano, se viste de soldado y se hace llamar don Sancho de Acevedo. Diferente es el caso de la otra dama guerrera de esta comedia, Teodora. Se trata de la hermana del capitán Hugo, en cuya casa de Ratisbona se aloja Céspedes, por el que se siente atraída desde el primer momento. Teodora, que no presenta al principio ningún rasgo masculino, sigue al manchego en la contienda también en hábito militar. El tema de la mujer varonil resulta por tanto de especial relevancia en esta comedia, y en este trabajo se intentará determinar qué caracteriza su expresión, lo que contribuirá a conocer mejor este tipo de personajes, habituales en el teatro del Siglo de Oro. Para concretar de qué modo su discurso se aparta de las expectativas sociales sobre el habla femenina, se atende-

⁵ Ver Ferrer Valls, 1998 y 2001.

⁶ Méndez Silva, *Compendio de las más celebradas hazañas*, fol. 14v. Como indica Menéndez Pelayo, 1901, p. LXXII: «Su vida [la de Alonso de Céspedes] se encuentra largamente escrita en libro especial que compuso el portugués Rodrigo Méndez Silva, acompañado de una especie de corona poética que tejieron muchos vates más o menos conocidos de la segunda mitad del siglo xvii. Claro es que Lope no pudo utilizar este libro, impreso en 1647, pero muchas de las noticias que en él constan se hallan también en otros anteriores o proceden de la tradición».

⁷ González de Amezúa, 1941, p. 248.

⁸ González Martínez, 2019, p. 230, señala otros pasajes de la pieza teatral que pudieron molestar a los Céspedes.

rá a los tratados *De institutione feminae christianae* (*Instrucción de la mujer cristiana*, 1523) de Juan Luis Vives y *La perfecta casada*, de fray Luis de León (1583). Aunque el análisis estará centrado en *El valiente Céspedes*, de manera ocasional se aludirá a otras comedias de Lope, especialmente de tipo genealógico.

En primer lugar, conviene definir el concepto de mujer varonil, para lo que resulta fundamental el clásico estudio de McKendrick: «For by *mujer varonil* is meant here the woman who departs in any significant way from the feminine norm of the sixteenth and seventeenth centuries»⁹. La autora señala específicamente que este tipo de personaje «is 'masculine' not only in her dress but also in her acts, *her speech* or even her whole attitude of mind»¹⁰. Clasifica a doña María de Céspedes en el grupo de las «bellas cazadoras», aquellas cuyo coraje y fuerza admiran a los hombres, poseen una libertad física no asociada con una educación femenina, desarrollan un temperamento y habilidades típicamente masculinos y hacen gala de una fuerza hercúlea¹¹. Por su parte, Bravo Villasante, en su conocida monografía sobre la mujer vestida de hombre en el teatro español, ofrece una caracterización negativa de doña María de Céspedes: la denomina «mujer matona»¹², perteneciente a una estirpe de «marimachos intratables» que «rabian y patalean, son acometidas por acceso de furor y, amigas de pendencias, arremeten contra todo lo que se las pone por delante y lo destruyen»¹³. Esta observación, como se verá, resulta algo exagerada y obvia algunos aspectos que hacen de doña María un personaje más complejo de lo que parece¹⁴.

⁹ McKendrick, 1974, p. ix.

¹⁰ McKendrick, 1974, p. x. El subrayado es mío.

¹¹ McKendrick, 1974, dedica un capítulo de su monografía a «The *bella cazadora*» (pp. 242-280). Puede verse asimismo la clasificación propuesta por López-Cordón, 1994, pp. 90 y siguientes, que distingue entre mujeres prudentes, decididas, fuertes, héroes y varoniles.

¹² Bravo Villasante, 1988, p. 44; la primera edición es de 1955.

¹³ Bravo Villasante, 1988, p. 45.

¹⁴ Bravo Villasante, 1988, p. 163, se equivoca al indicar el motivo por el que doña María, «guerrera hombruna», decide participar en la contienda: «para ir a la guerra y ser famosa», pues don Diego revela que la razón era seguir a su hermano. Por otra parte, como recuerda McKendrick, 1974, pp. XI-XII, la mujer varonil existe ya en el teatro anterior a Lope. Sobre el origen de la mujer guerrera en la literatura, Bravo Villasante, 1988, pp. 15-33, menciona a Camila, que aparece en el libro XI de la *Eneida* de Virgilio, y destaca a Bradamante y Marfisa, del *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto (1532), y Clorinda y Herminia, de la *Gerusalemme liberata*, de Tasso (1575). Mujeres soldado hay

Al comienzo de la primera jornada, doña María hace gala de su gran fuerza al vencer en el tiro de barra y de canto a dos carreteros que pretendían en realidad enfrentarse a Céspedes, ausente de casa en ese momento¹⁵. Uno de ellos observa lo inadecuada que resulta esta actividad para una mujer:

mejor la almohadilla y rueca
que el canto y barra estará,
y el oro que a la muñeca
femenil adorno da. (vv. 82-85)¹⁶

Ahora bien, tras ser superados por la joven, uno de los carreteros reconoce: «¡No se ha visto fuerza humana / como la de esta mujer!» (vv. 194-195). Doña María se expresa en este lance con orgullo—«Cualquier desprecio me abrasa» (v. 48)— e incluso fanfarronería, porque, al apostar los hombres las mulas y el carro cargado de naranjas y pasas, asegura a uno de ellos: «Darás / esta Cuaresma a mi gente / pasa y naranja de balde» (vv. 64-66). Pero también se encuentra aquí un primer indicio de que su carácter no es siempre áspero: se apiada de los carreteros y les devuelve las mulas, el carro y parte de su carga. Solo se queda el dinero,

también en el romancero (Almoguera, 2000) y en los libros de caballerías (Marín, 1989). Sobre la mujer hombruna en Cervantes, puede verse Velasco, 2000. Además, como subraya Almoguera, 2000, p. 270: «no podemos olvidar que la mujer-soldado, o mujer guerrera, constituye un personaje común a gran parte del folklore europeo (francés, italiano, alemán e inglés)».

¹⁵ Esta escena inicial en la que doña María gana a los carreteros en el tiro de barra no es invención de Lope sino que pertenece a la leyenda sobre la hermana de Céspedes. Se halla en el manuscrito del siglo xvii *Descendencia de la casa y mayorazgo de los Céspedes de Ciudad Real*: «Fueron tan grandes las fuerzas de esta doña Catalina de Céspedes que, viniendo un carretero de la Mancha, hombre ensine [sic] en fuerzas que no hallaba quien le ganase a tirar la barra, en busca de su hermano el capitán Alonso de Céspedes para ver si le ganaba, no hallándole en el Horcajo donde los dos hermanos entonces estaban, la dicha doña Catalina salió por su hermano. Y hizo tan gran tiro que hoy está señalado con dos pilares de piedra y en el uno escrito lo que sucedió por cosa espantosa, que su hermano cuando volvió no pudo llegar a él pasando el del carretero mucho y siendo la barra pesada, que todo está escrito» (fol. 59r).

¹⁶ En Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, p. 309, Sancho cuenta que Aldonza Lorenzo «tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo», es decir, se insinúa que este es un juego popular propio de hombres.

porque «ha menester / alfileres y chapines» (vv. 213-214)¹⁷, según explica su criada Inés, una muestra de coquetería que parece contradecir su condición de mujer varonil.

Su dureza y desenvoltura salen a relucir cuando quieren inspeccionar su casa el corregidor y los alguaciles, que buscan a Céspedes por haber matado a Pero Trillo. Doña María se opone a ellos con actitud desafiante, pues agarra al aguacil por los cabezones cuando este se decide a entrar, tal y como indica la acotación, al tiempo que le dice:

Eso será como licencia os demos.
 ¿No hay más de entrar, estando yo delante,
 en mi casa, villano, de esta suerte? (vv. 509-511)¹⁸

La mujer llama «villano» al aguacil, o sea, ruin e indigno, amenaza a todos bravuconamente —«que, si descuelgo la que veis...» (v. 526)—, los tacha de «bellacos» (v. 527), mata al aguacil y hiere al corregidor. No contenta con eso, afirma que con un montante —una espada de grandes dimensiones que se sujeta con las dos manos— sería capaz de llevar por delante dos mil hombres. Se perfila así su naturaleza pendenciera y jactanciosa, reflejada no solo en sus actos sino asimismo en sus palabras por medio de amenazas, bravuconadas e improperios.

Como se ha indicado, doña María llega hasta Alemania disfrazada de militar y acompañada de don Diego, aunque este la deja sola al descubrir que Céspedes mató a su tío. Mientras lamenta su abandono, la joven escucha a dos soldados, Reinoso y su camarada Angulo, criticar a Céspedes por el aprecio y favor que le otorga el duque de Alba. Se burlan de sus fuerzas, según ellos iguales a las de cualquier ganapán de Sevilla, y maldicen la vida de la milicia. Doña María no duda en acercarse a ellos para pedirles que dejen de hablar mal de los ausentes: «¡Mienten, y saquen el cobarde acero!» (v. 1448), exclama, los llama «picaños» (v. 1450), o sea, pícaros y holgazanes, y acaba rápidamente con su vida. Su forma de expresarse es igual a la de Reinoso y Angulo, pues ellos recurren también al desprecio al mofarse de su aspecto barbilampiño —«Bien

¹⁷ Los alfileres podían ser de plata y oro.

¹⁸ El cabezón es «cierta lista o tira de lienzo que rodea el cuello y se prende con unos botones, a la cual está afianzada la camisa» (*Aut.*).

hizo aquel que no llevó a su guerra / barba en que no pudiese entrar el peine» (vv. 1436-1437)— y a los insultos: «¡Tente, almidón!», ordena Reinoso, y Angulo: «¡Espera, lechuguilla!» (v. 1449)¹⁹.

Pues bien, en otras comedias de Lope se hallan episodios como este en los que la mujer en hábito masculino discute fanfarronamente con soldados o malhechores y recurre con facilidad a la violencia. En *La varona castellana*, doña María, travestida y con el nombre de León, pide a los rufianes Andronio y Rufino que dejen las espadas «o harelos rapar aquí» (v. 1824)²⁰; como no la obedecen, riñe con ellos y da muerte a Rufino. La misma altanería se aprecia en *Dorotea*, que se hace llamar Doroteo, al desafiar así al criado de Chaves, Toledo, en *El blasón de los Chaves de Villalba*:

¡Él miente y agora baste,
que por guardar el respeto
al general, que hoy le ampara,
no le corto media cara,
o las piernas desjarreto! (vv. 1200-1204)²¹

En *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, Rosela, mujer soldado, mete mano a la espada y descalabra al harapiento Maltrapillo, no sin antes burlarse de sus rotas vestiduras:

porque en vos, señor soldado,
¿qué cuchilladas daré,
sí estáis todo acuchillado? (p. 48)²²

Esta naturaleza impulsiva y colérica está a punto de aflorar otra vez en doña María, ahora con el nombre de don Sancho de Acevedo, cuando se encuentra con Teodora, igualmente disfrazada de militar, a la puerta de la posada de Céspedes en Sajonia. Se produce entonces un curioso diálogo entre ellas, pues ninguna de las dos sabe que el soldado con el

¹⁹ El almidón servía para dar consistencia a la ropa blanca y la lechuguilla es un tipo de cuello. Con ambas alusiones se burlan Reinoso y Angulo del aspecto afeminado del «soldado».

²⁰ Esta obra se publicó en la *Novena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1617). Morley y Bruerton, 1968, pp. 260-261, fechan su redacción entre 1597 y 1603.

²¹ La obra se publicó en la *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1618). Según Morley y Bruerton, 1968, p. 591, data de 1599.

²² Según Morley y Bruerton, 1968, p. 60, se escribió en 1604. Apareció en la *Parte XXV* (1647).

que hablan es, en realidad, una mujer. Doña María ha acudido hasta allí para proteger a su hermano, ya que don Diego le había confesado su intención de matarlo. Por su parte, Teodora cree que el otro «hombre» es un enamorado de Brígida, la criada de Céspedes, y da por hecho que sentirá celos al verlo a ella en hábito masculino rondando la casa. La situación se complica aún más porque ambas están rebozadas, es decir, con el rostro cubierto. Cuando doña María hace saber a Teodora que quiere averiguar de qué color son sus ojos, esta responde que tiene niñas negras, y la hermana de Céspedes, a modo de chanza, asegura que entonces serán «naturales de Guinea» (v. 2325). Doña María está dispuesta a quitarle el rebozo y poco les falta para empezar una pelea:

TEODORA	Meteré mano.
MARÍA	Pues meta y verá con qué buen aire le romperé la cabeza.
TEODORA	No pienso yo que la tengo tan tierna.
MARÍA	Harela yo tierna con lo que tengo del bravo Céspedes. (vv. 2337-2342)

Al escuchar el apellido del manchego, Teodora aplaca sus ánimos. Doña María asegura que es su pariente, y Teodora, un amigo suyo; se acercan, comprueban que el otro es un soldado barbilampiño y de las amenazas pasan a entablar amistad. La hermana del capitán Hugo propone que vayan juntos a la guerra y doña María acepta. Después Teodora trata de agradar a su nuevo «compañero» prometiéndole que le dará una de las dos damicelas que tiene en habla, lo que puede entenderse como dos jóvenes que le han prometido sus favores²³. Con este gesto sellan su compañerismo: «sea eterna / nuestra amistad» (vv. 2391-2392), afirma la hermana del capitán Hugo, y continúan hablando de las damicelas. Doña María, metida en su papel de hombre, se interesa enseguida por dónde están esas «ninfas» (v. 2393), si son «interesables» (v. 2394)

²³ Como recuerda Strosetzki, 2013, pp. 73-77, a partir de la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles, la búsqueda de beneficio mutuo es propia de las conversaciones en las relaciones amistosas.

—es decir, si buscan beneficio—, a lo que la otra responde que no, y si son vigiladas por alguna criada o dueña. Sí que la hay, y piensan ya cómo librarse de esta impertinente mujer:

TEODORA	Cierta moza bufoniza y pide para chinelas, mas dalle una bofetada en entrando por la puerta.
MARÍA	Eso dejaldo a mi cargo, que, si la que veis le asienta, no ha de pedir en su vida ni con bufa ni sin ella. (vv. 2398-2405)

Doña María sigue aparentando su interés por las jóvenes, pues pregunta «¿qué colores tienen?» (v. 2406) y, cuando Teodora le informa de que una es blanca y otra morena, revela que prefiere la morena. «¡Oh, plega a Dios que no duerman!» (v. 2411), exclama Teodora, y su interlocutora, en un llamativo giro, admite: «No importa, que vos y yo / sabremos dormir sin ellas» (vv. 2412-2413). La hermana del capitán Hugo considera en aparte que el otro ha reconocido su verdadero sexo. Se puede afirmar que Teodora inventa la existencia de estas dos damicelas para disimular su condición femenina; de hecho, alude a ellas nada más declarar con poca modestia:

Yo soy hombre que pudiera
acompañar a Alejandro
por la espada y la nobleza. (vv. 2383-2385)

Según Ferrer Valls, este episodio en que «hombres que son mujeres que hablan de mujeres como si fueran hombres» es de tipo cómico-erótico²⁴. La función de encubrir su propio sexo asigna también Serés al hecho de que la *virgo bellatrix* doña María, protagonista de *La varona castellana*, ronde y galantee mujeres²⁵. En efecto, esta joven, con el nombre de León, pide ayuda a don Vela para conquistar a Celia, «dama / no de calidad y fama» (vv. 1261-1262). Igualmente, Rosela en *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* alude a su afición por las féminas cuando Leonor le dice que se va a casar:

²⁴ Ferrer Valls, 2001, p. 23.

²⁵ Serés, 2011, p. 244.

Dijérole dos requiebros
 si no me hubiera avisado,
 que soy con las damas tierno,
 y con hombres temerario. (p. 84)

Doña María y Teodora, que utilizará el nombre de don Juan, se convierten en camaradas y participan juntas en la batalla de Mühlberg. Aparecen entonces en escena «con las espadas desnudas tras algunos soldados extranjeros»:

MARÍA	¡Sacude fuerte, don Juan, que son herejes!
TEODORA	¡Por Dios, que ensarto de dos en dos con ánimo de un Roldán!
SOLDADO	¡Ah, perros barbiponientes!
MARÍA	¡Fuera, gallinas barbados!
TEODORA	Muy bien van descalabrados.
2	¡Marranos infames!
TEODORA	¡Mientes! (vv. 2637-2644)

Se aprecian otra vez las bravatas, aunque aquí se justifiquen por el contexto bélico, así como los improperios, ya utilizados por doña María en otras ocasiones. La recurrencia a los insultos por las guerreras se detecta en otras comedias de Lope: Rosela, en hábito de soldado, insulta varias veces a la hechicera turca Dalífa: «¡Miente la perra perjura [...]!», «perraza mía» y «perraza» (pp. 87-88), y la varona castellana llama a los tres reyes moros: «Morazos», «infames», «cobardes», dos veces «perros» y tres veces «villanos» (vv. 2015-2034); a los soldados que ponían en duda el valor del joven rey Alfonso los tacha de «picaños», «gallinas» y «medio mujeres» (vv. 2843-2845), y a Ordoño, que finge estar herido para no tener que luchar, «infame», «perro» y «gallina» (vv. 3015-3028).

Una vez que se han analizado las intervenciones de doña María antes y después de hacerse pasar por soldado, y de Teodora cuando adopta esta identidad, conviene conocer cuáles eran las observaciones y consejos sobre el habla femenina ofrecidos por los tratados de la época²⁶. En primer lugar, resulta significativa la insistencia en el silencio; señala Luis Vives en su *Instrucción de la mujer cristiana*: «Habladora no es bien que lo

²⁶ Una introducción a la pedagogía específica para mujeres, que alcanzó un gran desarrollo a finales de la Edad Media, puede verse López-Cordón, 1994, pp. 87-88.

sea la doncella, ni se precie de ello, ni aún entre otras mujeres, cuanto más entre hombres»²⁷, idea repetida por fray Luis de León en *La perfecta casada*²⁸. La mujer debe ser dulce: fray Luis se refiere a «la buena gracia y la apacible habla y semblante»²⁹, y subraya:

Dos cosas hacen y componen este bien de que vamos hablando: razón discreta y habla dulce. Lo primero llama sabiduría, y piedad lo segundo, o, por mejor decir, blandura. Pues entre todas las virtudes sobredichas, o para decir verdad, sobre todas ellas, la buena mujer se ha de esmerar en esta, que es ser sabia en su razón y apacible y dulce en su hablar [...] la que es brava y de dura y áspera conversación, ni se puede ver ni sufrir³⁰.

La mujer ha de carecer de enojo: «Nunca vi cosa tan desaforada, como es ver una demasiada ira y crueldad en una mujer», observa Luis Vives³¹. Repara este autor también en que «no haga labor gruesa, ni hable de jerga, ni con soltura varonil, ni mezcle cosa de juramento en lo que dijere»³² y considera que no debe exteriorizar su enfado, sino «calle su pico y trague aquella amargura, que luego se le pasará»³³. Sin duda, la expresión de doña María antes ya de hacerse pasar por hombre no solo incumple lo convenido para una mujer en estos tratados, sino que se opone a ello: no duda en entablar conversación con los carreteros que buscan a su hermano y con don Diego, con los que se muestra desenvuelta y orgullosa, y da rienda suelta a su cólera con el corregidor y los alguaciles, a los que insulta. Su discurso es, por tanto, contrario al esperable para una fémina³⁴. La forma de hablar de doña María manifiesta su «condición áspera y dura» (v. 490), reconocida por ella misma, lo que claramente recuerda las palabras de fray Luis: «no sé yo si hay cosa más

²⁷ Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, pp. 142-143.

²⁸ «Mas, como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas» (*La perfecta casada*, p. 175). Lo mismo sucede en el refranero: «La mujer “buena” es la que no habla y así lo reflejan nuestros refranes, donde los elogios se reservan para la mujer callada: “La mujer lista y callada, de todos es alabada”» (Mendieta Lombardo, 2016, p. 125).

²⁹ León, *La perfecta casada*, p. 173.

³⁰ León, *La perfecta casada*, p. 174. Se ha modernizado la grafía en estas y otras citas posteriores.

³¹ Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 126.

³² Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 147.

³³ Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, p. 150.

³⁴ En efecto, el impropio, como constata Tabernero, 2018, a partir de los textos que se incluyen en pleitos por injurias de los siglos XVI y XVII, era más habitual en hombres que entre mujeres.

monstruosa y que más disuene de lo que es, que ser una mujer *áspera y brava*³⁵. Su facilidad para la ira y el orgullo se refleja en la expresión en forma de insultos, amenazas, fanfarronerías y menosprecios.

Pues bien, doña María habla desde el principio de modo poco acorde a su condición femenina y por tanto no se observa en ella un cambio notable al adoptar la identidad de guerrero. Solo su falso interés por las jóvenes de las que le habla Teodora resulta una novedad. En cambio, Teodora sí debe modificar su expresión para hacerse pasar por un soldado. La primera vez que sale a escena se muestra complaciente con Céspedes, al que elogia de forma obsequiosa. Nada en ella puede calificarse de varonil: se presenta de manera humilde como «una mujer / sin alguna perfección» (vv. 1074-1075) y confiesa que ha sido vencida por la cortesía del soldado español. Como señala el capitán Hugo, ambos se tratan en «estilo noble y cortés» (v. 1125). Más tarde Teodora pide a Céspedes con respeto y consideración que lleve en un desafío los colores que ella quiere: «Solo a suplicaros vengo, / si merezco estos favores» (vv. 1772-1774), «Bien sé que es atrevimiento» (v. 1778). En ella sí se advierte la «razón discreta y habla dulce» a las que se refería fray Luis. Por este motivo, el cambio de su expresión al simular ser un guerrero resulta mucho más evidente que en el caso de doña María. Es necesario que su forma de hablar se ajuste a lo esperado, o sea, que deje la suavidad propia de una mujer y utilice el tono altivo y bravo de los combatientes, tal y como requiere Diego García de Paredes a Clarinda cuando esta se disfraza de soldado:

CLARINDA	Quien la tiene en el alma suyo es todo.
DIEGO	<i>Muy tiernamente habláis</i> , señor soldado.
CLARINDA	Estoylo yo con vos por todo extremo.
DIEGO	<i>No ha de correr ahora ese lenguaje</i> : todo ha de ser desgarro y valentía, todo ha de ser cuidado con las armas. (p. 28) ³⁶

Don Diego exige a Clarinda que no hable de forma tierna, pues así no podrá encubrir su naturaleza femenina. No es suficiente con que su hábito sea de soldado, sino que ha de asumir también su forma de

³⁵ León, *La perfecta casada*, p. 177.

³⁶ El subrayado es mío.

hablar. Clarinda aprende pronto y a continuación alardea de una actuación heroica —inventada, por supuesto—, lo que alaba don Diego. No es imposible ver aquí cierta parodia de la jactancia propia de algunos soldados:

CLARINDA	Quien los tiene de vos no tiene pocos, y siendo vuestros, bien serán valientes; y por Dios, que no he sido tan cobarde, pues en Montesfrascón escalé el muro y fui de los primeros que rompieron a las ocho banderas de la plaza. Y miente quien dijere lo contrario.
DIEGO	Ahora sí, a pesar de mi linaje.
CLARINDA	Y del mundo, si quiere, y de mil mundos.
DIEGO	Gentiles bríos.
CLARINDA	Son lecciones vuestras. (pp. 28-29) ³⁷

Es este un caso similar al de Teodora, quien, aunque nadie se lo explica, sabe que debe comunicarse con presunción y arrojo si quiere simular su nueva identidad. La condición varonil de doña María, sin embargo, determina que su discurso sea desenvuelto, orgulloso y colérico desde el principio, por lo que el cambio en ella tiene que ver más con el travestismo que con la manera de expresarse. Estas mujeres no fingen cualquier identidad masculina, sino una concreta, la de soldado, y en particular parecen mostrar los rasgos del *miles gloriosus*, el soldado fanfarrón. Como apenas se detecta modificación en el habla de doña María al fingir ser un soldado bravucón, puede deducirse que su caracterización como mujer varonil —la que reta a los carreteros, agarra al alguacil por los cabezones y amenaza con matar a diez mil hombres— tiene mucho en común con la presunción, la altanería y la violencia temeraria de un *miles gloriosus*³⁸, características que, a su vez, recuerdan notablemente el discurso de los jaques o valentones³⁹.

³⁷ Esta comedia está «fecha en Madrid, el 15 de febrero de 1600, al menos según la copia manuscrita que conservamos del autógrafo» (Gómez y Cuenca, 1994, p. IX). No se imprimió en ninguna Parte de comedias publicada en vida de Lope.

³⁸ Sobre la presencia en Lope de este tipo de personaje procedente de Plauto, ver Sánchez Jiménez, 2007.

³⁹ Buezo, 2002, p. 277.

Podría llegarse a la conclusión que doña María es una rebelde porque rompe con la sumisión y acatamiento exigidas a las mujeres en sus actos y palabras⁴⁰. Ahora bien, en varios lugares de *El valiente Céspedes* se advierte que, en realidad, su osadía y desenfado no tienen otra función que la de suscitar la sorpresa y la risa. Doña María es consciente en el fondo de que su incumplimiento de las expectativas sociales no es correcto. Al principio de la comedia, cuando está luchando cuerpo a cuerpo con don Diego, presente también el criado de este, Mendo, Inés avisa de que llega su hermano y ella responde así:

Mete estos hombres allá,
que, si los ve, me dirá
lo que suele, y razón tiene⁴¹. (vv. 316–318)

La joven además observa enseguida que su ira se desvanece con don Diego y deja de ser una «mujer esquiva»⁴², situación que la llena de dudas y que interpreta como una «señal de amor segura» (v. 492). Sufre cuando él la abandona, pues con el trato había terminado por enamorarse. Al encontrarlo herido en la contienda, se siente reconfortada y manifiesta su alegría por recuperar el honor, del que los demás podrían sospechar si se enterasen de que fue desamparada por don Diego:

y [dicha] para mí, que he cobrado
el honor que me ofendiste.
Que dejar una mujer,
aunque falte obligación,
ya deja de su opinión
sospechas que puede ser. (vv. 2695–2700)

En efecto, en el desenlace, Céspedes entra en cólera al saber que su hermana lo ha seguido hasta Mühlberg y que la han visto abrazando a un tal Trillo, y el capitán Hugo se enoja al descubrir que su hermana se fue de su casa tras los pasos del manchego. Don Diego debe aclarar

⁴⁰ «Para la mujer existen unas “instrucciones de uso”, aprendidas e interiorizadas con la educación, que suponen una subordinación social a través del lenguaje» (Boluda Rodríguez, 2009, p. 233). Ver también Mendieta Lombardo, 2016.

⁴¹ El subrayado es mío.

⁴² McKendrick, 1974, p. 142, define así a este tipo de mujer varonil, a la que dedica un capítulo de su monografía (pp. 142–173): «the woman who, for some reason, is averse to the idea of love and marriage».

que acompañó a doña María «siempre honestamente» (v. 2957) y que, al reencontrarse con ella en la batalla, le propuso ser su marido. También debe justificarse Céspedes, quien asegura que partió de casa de Teodora «sin hablarla» (v. 2994), o sea, sin tratarla deshonestamente, y la joven admite su culpa por haber salido de su hogar. El duque de Alba dispone finalmente las bodas entre Teodora y Céspedes, y entre doña María y don Diego. Así acaba la aventura de estas mujeres soldado. El amor por don Diego parece haber domado el ímpetu de la hermana de Céspedes, como si finalmente consiguiera rendir su carácter varonil: Teodora atestigua que vio cómo lo abrazaba «tiernamente» (v. 2856) al encontrarlo malherido en la orilla del Elba⁴³.

Varias son las conclusiones que se pueden establecer del análisis de la expresión de la mujer varonil en *El valiente Céspedes*. En primer lugar, las características del habla de las damas guerreras se repiten en las comedias de Lope, aunque varía el grado de complejidad con que se presentan estos personajes. En *El valiente Céspedes*, la oposición de los caracteres de doña María y Teodora permite advertir cómo aquella no necesita apenas adaptar su forma de hablar al papel de guerrero, mientras que la hermana del capitán Hugo sí modifica su discurso inicial, más conveniente con las expectativas sociales, recogidas en los tratados sobre educación femenina. Asimismo, hay que descartar la consideración de doña María como una rebelde, pues en realidad acepta las convenciones sociales, como se aprecia en su temor a la autoridad que representa su hermano y su acatamiento del matrimonio al final. La desenvoltura, bravatas e improperios de doña María constituyen por tanto una forma más de suscitar la admiración y divertir al espectador. Es este un tipo de personaje que podía dar lugar con facilidad a situaciones cómicas, y tal vez sea esa la razón principal de su reiterada presencia en el teatro de Lope.

⁴³ Incluso recurre ahora Teodora a un tópico sobre la forma de hablar de las mujeres: «¡Qué secretos no dijeron / mujeres, vino y amor!» (vv. 2887-2888). Como observa Mendieta Lombardo, 2016, p. 129, según los refranes y proverbios de los siglos XVI y XVII: «el habla de la mujer es vacua y cotilla y la mujer habla para mentir, manipular, divulgar rumores y desvelar secretos».

BIBLIOGRAFÍA

- ALMOGUERA, Rosa C., «Mujeres-soldado: el romancero nuevo como fuente para el estudio de la mujer en la España de los Austrias», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998. I. Medieval. Siglos de Oro*, coord. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, pp. 265-271.
- AUT = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols. Disponible en <<https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-autoridades-0>>
- BOLUDA RODRÍGUEZ, M.^a Dolores, «Aproximación al habla femenina del siglo XVII», *Revista de investigación lingüística*, 12.1, 2009, pp. 219-243.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.
- BUEZO, Catalina, «Soldado fanfarrón», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 277-278.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- Descendencia de la casa y mayorazgo de los Céspedes de Ciudad Real*, s. XVII, ms. 10475 (H.54R.-62V) de la Biblioteca Nacional de España.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de teatro clásico*, 10, 1998, pp. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», celebrado en Granada del 5 a 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- GÓMEZ, Jesús, y Paloma CUENCA, «Introducción», en Lope de Vega, *Comedias. VII*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. IX-XIV.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (ed.), *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1941, vol. 3 (4 vols.).
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J., «El Hércules de Ocaña: una respuesta a Lope de Vega», en *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, coord. Luis Alburquerque-García, José Luis García Barrientos, Antonio Garrido Domínguez y Ana Suárez Miramón, Madrid, CSIC, 2019, pp. 226-235.

- LEÓN, Fray Luis de, *La perfecta casada*, ed. Javier San José Lera, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria, «La conceptualización de las mujeres en el Antiguo Régimen: los arquetipos sexistas», *Manuscripts*, 12, 1994, pp. 79-107.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «Sobre la fecha de *El hijo de los leones* y *El valiente Céspedes* de Lope de Vega», en *Entresiglos: de la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, ed. Luz Celestina Souto y Josefa Badía, Valencia, *Anejos de la Revista Diablotexto Digital*, 2020, pp. 313-324.
- MARÍN, María del Carmen, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
- McKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MÉNDEZ SILVA, Rodrigo, *Compendio de las más señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes, Alcides castellano. Su ascendencia y descendencia con varios ramos genealógicos que desta casa han salido*, Madrid, Diego Díaz, 1647.
- MENDIETA LOMBARDO, Eva, «El refranero y el lenguaje de la mujer en la Edad Moderna española», *Paremia*, 25, 2016, pp. 123-133.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares. *El valiente Céspedes*», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo XII. Crónicas y leyendas de España*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1901, pp. LXXI-XCI.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Del *miles gloriosus* al figurón: los orígenes de la comedia de figurón en *La contienda de García de Paredes* y *el capitán Juan de Urbina* (1600), de Lope de Vega», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 107-127.
- SERÉS, Guillermo, «La *virgo bellatrix* y sus disfraces masculinos en *La varona castellana*, de Lope», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato López, Madrid, Visor, 2011, pp. 235-257.
- STROSETZKI, Christoph, «Fundamentos filosóficos de la vida social y de la conversación en el Siglo de Oro», en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, ed. Mechthild Albert, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 73-91.
- TABERNEO, Cristina, «“Veceras de mal decir” e “infamadas”: el insulto femenino en la interacción comunicativa del Siglo de Oro», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.2, 2018, pp. 729-756.

- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Véga*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- VEGA, Lope de, *El blasón de los Chaves de Villalba*, ed. José Javier Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Véga. Parte X*, coord. Ramón Valdés Gázquez y María Morrás, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, vol. 3 (3 vols.), pp. 1187-1361.
- VEGA, Lope de, *El valiente Céspedes*, ed. Isabel Hernando Morata, en *Comedias. Parte XX*, coord. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez-Sánchez Ferrer, Madrid, Gredos, en prensa.
- VEGA, Lope de, *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *Comedias. VII*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, pp. 1-95.
- VEGA, Lope de, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, en *Comedias. XIII*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. 1-92.
- VEGA, Lope de, *La varona castellana*, ed. Gonzalo Pontón y Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Véga. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, vol. 3, pp. 1155-1292.
- VELASCO, Sherry, «Marimachos, hombrunas, barbudas: the Masculine Woman in Cervantes», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1, 2000, pp. 69-78.
- VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, trad. Juan Justiniano, introducción, revisión y anotación de Elizabeth Teresa Howe, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1995.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Santas, poderosas y pecadoras: representación y realidad de las mujeres entre los siglos XVI y XIX, reúne dieciocho aportaciones en las que se aborda el análisis del discurso femenino en los siglos de la Modernidad en el ámbito peninsular y americano, desde disciplinas como la Literatura, la Lingüística, la Historia, el Arte o el Pensamiento. En sus líneas el lector podrá contemplar una gran variedad de tipos femeninos que aparecen descritos entre las imaginarias y recreadoras oraciones o versos de dramas, comedias y poemas, o reelaborados a partir de experiencias históricas de personajes reales. Así se hacen presentes mujeres transgresoras, santas y beatas, reinas, eruditas, prostitutas, mujeres admiradas, satirizadas u odiadas, reales o imaginarias, a veces estereotipos, que viven y sobreviven a su tiempo. Las contribuciones de estos especialistas, con el sujeto femenino en perspectiva, estimulan una mejor comprensión de la realidad social de los siglos pasados, al margen de anacronismos.

Cristina Tabernero es profesora Titular de Lengua Española y miembro del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Su investigación se ha centrado fundamentalmente en la historia del español y de sus variedades. En los últimos años se ha ocupado del estudio del insulto de los siglos XVI y XVII desde distintas perspectivas y de la caracterización del discurso femenino en la Edad Moderna. Es autora del *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII* (2019) (con Jesús M. Usunáriz).

Jesús M. Usunáriz es Catedrático de Historia Moderna y miembro del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Sus estudios se han centrado en las relaciones internacionales de la Monarquía Hispánica y en la Historia social y cultural de los siglos XVI-XVIII. Entre otras publicaciones es autor de *España en Alemania: la Guerra de los Treinta Años en las crónicas y relaciones de sucesos* (2016) o del *Diccionario de injurias de los siglos XVI y XVII* (2019) (con Cristina Tabernero). Es director de la revista *Memoria y Civilización* y de la colección Biblioteca Áurea Digital (BIADIG) del GRISO.



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO