

MARCELLA TRAMBAIOLI

SOR MARCELA DE SAN FÉLIX Y EL HUMORISMO CONVENTUAL

Università degli Studi del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”

marcella.trambaioli@uniupo.it

Resumen

En el Siglo de Oro la mayoría de las mujeres que toman una pluma lo hace en ese espacio restringido y libre a la vez que es el convento. Lejos de resultar fuera de lugar buscar rasgos de humorismo en los escritos de monjas letradas como Sor Marcela de San Félix, la reseña y análisis del sutil —pero a veces incluso chocarrero y grotesco— humorismo que la hija predilecta de Lope de Vega y de la actriz Micaela de Luján gasta en textos poéticos y/o dramáticos para dirigirse a sus compañeras del claustro en distintas celebraciones festivas del calendario religioso o en ocasión de la profesión de una monja, nos revela una intrigante e inesperada faceta de un capítulo aún poco estudiado como el de la escritura femenina conventual del Barroco.

palabras clave: Sor Marcela de San Félix, escritura conventual, humorismo, grotesco

Abstract

Sor Marcela de San Félix and convent humour

In the Golden Age most of educated women who are able to write live in that both limited and free space that is the convent. Far from being inadequate looking for humor in the texts of nuns such as Sor Marcela de San Félix, Lope de Vega's daughter, the review and analysis of the humorous and grotesque in her poetry and theater written for her fellow nuns reveal an unexpected and interesting dimension of a quite unknown chapter of the Baroque Spanish Literature.

keywords: Sor Marcela de San Félix, convent literature, humour, grotesque

En el Siglo de Oro la mujer que pretende tomar la palabra resulta incompatible con la construcción ideológica del discurso dominante, el cual prevé que el espacio doméstico sea el teatro exclusivo de las actividades femeninas, exalta el silencio como máxima virtud mujeril y establece que la instrucción de las jóvenes se limite a la doctrina cristiana con la lectura de textos devotos. Si bien hay escritoras laicas como María de Zayas y Ana Caro que alcanzan cierta fama y hasta se atreven a publicar sus obras, la mayoría de las mujeres que toman una pluma en el siglo XVII lo hace en ese espacio restringido y libre a la vez que es el convento. Por lo general, las monjas letradas suelen escoger la vida retirada del claustro para poderse dedicar a los estudios, escapando a un destino matrimonial aborrecido. Dichas mujeres cuando escriben, salvo casos excepcionales como el de Santa Teresa y de Sor Juana Inés de la Cruz, no ambicionan ningún reconocimiento público, a sabiendas de que casi seguramente nadie se lo otorgaría¹, entre otras cosas porque ellas dirigen sus composiciones a un público limitado: el de las monjas hermanas con que comparten su encierro religioso, el de sus confesores que ejercen una estricta censura sobre sus escritos y, en algunas ocasiones festivas, el de los feligreses y familiares que pueden asistir a las representaciones teatrales.

Buscar rasgos de humorismo en los textos de una monja letrada no resulta fuera de lugar, dado que, al igual que en toda manifestación artística del Barroco, el tono y los temas festivos forman parte de las cuerdas literarias de sor Marcela de San Félix, hija predilecta, aunque ilegítima, de Lope de Vega y de la actriz Micaela de Luján, y, desde luego, no solo de ella². Tampoco puede sorprender que esta muy peculiar Trinitaria descalza del convento madrileño de San Ildefonso descuelle precisamente en la escritura dramática, que no solo forma parte de su bagaje familiar, sino que es por tradición muy cultivada en los conventos de las Trinitarias, así como de las Carmelitas³.

Aun considerando que nos ha llegado solo uno de sus libros manuscritos,

1 A este respecto resulta emblemático que en la mencionada galería de escritoras que Lope inserta en el *Laurel de Apolo* no entren ni su hija Marcela, ni la propia Santa Teresa: “non credo vi potesse essere piena consapevolezza ai tempi di Lope del valore ‘letterario’ dei suoi scritti” (Profeti 2002: 53).

2 “Tampoco falta la nota irónica y hasta burlesca. Al describir escenas de la vida en comunidad, la religiosa demuestra poseer un sentido del humor bastante original” (Herpoel 1997: 208); Díez Borque (1988: VIII) destaca “su gran habilidad para el humor, ironía, preocupaciones domésticas en un plano de ‘proximidad realista’”.

3 Cfr. Baranda (2011: 1482); más en general, Herpoel (1997: 211) observa: “Siendo el teatro una de las principales formas de divertimento en el claustro –tampoco olvidemos su función educativa–, fue cultivado con asiduidad por algunas literatas y puesto en escena con gran entusiasmo por las demás hermanas”.

habiendo ella destruido los demás volúmenes junto con una autobiografía espiritual, obedeciendo a las nefastas indicaciones de su confesor⁴, los textos conservados muestran de sobra sus habilidades poéticas y su remarcable personalidad literaria. Y si bien, debido a su condición de monja y a las ocasiones festivas del calendario religioso para las cuales escribe, esperaríamos un tipo de comicidad conforme al concepto de *eutrapelia*, es decir la burla ingeniosa y el humor discreto (*urbanitas*), que Castiglione había preconizado en el segundo libro de su celeberrimo *Cortegiano*, aun adaptado a la estética barroca, cierto es que algunos escritos de sor Marcela lucen especialmente su pluma grotesca y satírica, y hasta otorgan, a veces, prioridad al aspecto lúdico y de entretenimiento con respecto a los contenidos y finalidades religiosos. De hecho, si el confesor le impuso la destrucción de gran parte de sus composiciones por algo sería⁵.

Hasta los *Coloquios espirituales* ponen al descubierto el extremado sentido teatral que sor Marcela había heredado del Fénix de los Ingenios. En *El Celo indiscreto*, la Sinceridad se burla en varias ocasiones del protagonista masculino⁶. En efecto, el Celo quedará desterrado de la casa del Alma, donde tiene que reinar la Paz. Además de echarlo preguntándole con sorna en clave costumbrista “si quiere coche, / caballo, mula o litera” (338, vv. 841-42) para marcharse, le echa en cara sus excesos correctivos imaginando lo que haría en tierras exóticas:

Y cierto que hará una obra
de caridad muy acepta
si fuese a ver si el Gran Turco
pone el turbante a derechas,
y a mirar si el preste Juan
guarda en la risa modestia,
y si las genuflexiones,

4 “Es razonable pensar que el tomo que se salvó de las llamas fuera el último que escribió sor Marcela cuando ya su edad madura le daba cierta autoridad y tenía un confesor de actitudes más abiertas” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 21).

5 “Parecerían muy fuertes algunas de sus bromas sobre la ineficiencia monástica, la tontería clerical y algunas de sus críticas a la corte” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 21).

6 Las editoras (348, notas a los vv. 229 y 425) subrayan oportunamente: “Sinceridad, aquí como en otras partes, habla con ironía”; “Alma le llama la atención a Sinceridad por buscar pleito a Celo o burlarse de él aunque sea en broma”; más en general, a propósito de este Coloquio, asientan: “es acaso el más animado, cómico, satírico y teatral de estas piezas. El humor apenas vela su condena mordaz de un vicio que afecta a todos los niveles de la sociedad” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 46).

con puntualidad atenta,
 las hace como debría
 el gran Tamorlán de Persia.
 Y si no hacen estas cosas
 con espíritu y decencia,
 obra será meritoria
 el quebrarles las cabezas (339, vv. 865-78).

La escritora, siguiendo las huellas paternas⁷, se proyecta en algunos de sus personajes alegóricos, atribuyéndoles algunas características personales. En el remate de los versos de este Coloquio, tanto el Alma como la Paz nos sugieren un autorretrato de Marcela ya mayor:

ALMA De los yerros del coloquio
 pide perdón sor Marcela
 para lo representado,
 que está sin dientes y muelas.

PAZ Para lo escrito, que estaba
 con gran dolor de cabeza,
 además que ya, la pobre,
 caduca como tan vieja (346, vv. 1123-130).

En este fragmento la viñeta de la mujer vieja y fea queda tan solo perfilada a través de la referencia a la falta de dientes, sin excesos de detalles caricaturescos en los que su padre no le iba a la zaga al mismo Quevedo (cfr. Trambaioli 2015). Pero en otros casos el autorretrato grotesco se enriquece de semejantes rasgos.

Entre los romances en esdrújulos⁸ descuella el titulado “A la miseria de las provisoras” que versa sobre el tema muy prosaico de la comida de las monjas⁹,

⁷ Sobre las estrategias y modalidades pictóricas con que Lope solía proyectarse en los personajes de las comedias que se representaron en contextos nobiliarios o en la propia corte madrileña, cfr. Trambaioli (2010).

⁸ “La historia del verso esdrújulo español está indisolublemente trabada con el nombre de Bartolomé Cairasco de Figueroa (1540-610), el cual cedió –se dio, mejor dicho– [...] a la manía esdrújulista” (Alatorre 1922: 193), aclarando que su ejemplo está bien presente en algunas obras de Lope de Vega, especialmente la *Arcadia* y los *Pastores de Belén* (1922: 203).

⁹ “Events of daily life, including cooking and sewing, real estate transactions, rehearsals, medical emergencies, dissensions and communal resolutions, emerge from their words” (Arenal, Schlaw 1989: 227).

vinculado a las tres provisoras –la propia Marcela, Mariana y Escolástica–, quienes quedan retratadas como fieras sangrientas y/o mujeres tacañas y despiadadas también en otros textos burlescos. El yo paramimético, *alter ego* jocoso de la autora¹⁰, manifiesta su lástima a las “monjas desdichadísimas” del claustro (445, v. 9) por “tener la boca cual páramos” (v. 20) gracias a las tres hermanas provisoras, que adquieren una jocosa connotación siniestra:

Disponer a lo marcélico,
repartir a lo mariánico,
no lo aguardará un cernícalo,
no lo sufrirá un galápago
aunque tienen a Escolástica,
que es viva como un relámpago,
y guarda muy velocísima
aunque sea un triste rábano (vv. 25-32).

Pero la escritora no se limita a mofarse de sí misma y de sus compañeras de oficio¹¹, sino que consigue asimilar con malicia la dieta hiperbólica, a la que las provisoras someten a las demás monjas, a las penitencias de la vida espiritual, con una referencia a las enseñanzas bíblicas contra el pecado de la gula:

“Ensangosten los estómagos,
que es un consejo jerárquico,
y volarán ligerísimas
a los celestiales tálamos.
[...]
Ansí nos enseña el Génesis
el lastimoso espectáculo
de aquella gula mortífera
que nos hizo a todos lánguidos” (446, vv. 49-52, 61-64)¹².

10 El hecho de que se trata de un romance, no impide, por supuesto, que la propia autora recitara el texto en alguna ocasión festiva, sembrando en el mismo rasgos de parateatralidad.

11 “Su sátira más directa se dirige sobre todo a sí misma, a sus compañeras de oficios de autoridad y a las debilidades y los vicios de la comunidad trinitaria” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 39).

12 Las comillas se deben al hecho de que en el texto el fragmento resulta ser una cita de las compañeras provisoras; en la escritura de sor Marcela se producen semejantes juegos de perspectivas y voces que otorgan teatralidad a textos meramente poéticos.

Adviértase que si por un lado, más allá de la burla, el asunto de la pobreza de los conventos y la consiguiente penuria de provisiones es un hecho histórico bien documentado en la época¹³, por otro, se trata de una estrategia para endulzar las finalidades didácticas del “marcélico” teatro¹⁴.

Sin embargo, es en algunas de las ocho loas conocidas donde la comicidad y la pluma grotesca encuentran su cauce más apropiado, y los textos se revelan, con un irónico espejismo barroco, como un espacio de ingeniosa construcción metateatral. Como vamos a ver, dichos introitos presentan características análogas a las piezas del teatro breve profano, sin dejar de tratar con chanza aspectos y personajes de la vida del claustro. En realidad, se trata de loas entremesadas muy originales, cuya factura y peculiaridades se escapan a la tradicional clasificación de Cotarelo (1911: XXXII ss), retomada por Flecniakoska (1975), Huerta Calvo (1985: 50-51) y demás estudiosos, y que sin falta merecerían entrar en las historias y el canon de este género menor.

En “Loa sin título propio para coloquio navideño” [7], el yo paramimético, dirigiéndose a las monjas, se/les pregunta las razones de las loas en el mismo acto de pronunciar una:

¿qué es la ocasión y la causa
que se hayan de echar las loas
pudiendo estar ya dejadas,
olvidadas, prohibidas
por más de docientas causas?,
que por ser cosa enfadosa,
no me pongo aquí a contarlas (353, vv. 14-20).

Dejando en el tintero las razones de las posibles censuras de este género de teatro breve, en tanto que portavoz de una mujer bien enterada de las cuestiones teatrales coetáneas, recurre a continuación, en cierta medida, al tópico del *ubi sunt* en términos jocosos:

13 “Los conventos femeninos dependían económicamente de rentas y de las dotes de las monjas; sus patrimonios generalmente estuvieron muy mal administrados y la penuria de las órdenes religiosas femeninas fue constante durante los siglos XVI y XVII” (Vigil 1986: 217).

14 “En su teatro [...] sor Marcela exalta la abnegación como virtud primordial. Las exageraciones lindantes con lo caricaturesco, las variaciones de tono y matices lingüísticos, las ingeniosidades y las parodias, animan y endulzan las lecciones dramático-espirituales” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 27).

Todo envejece y se pudre,
 todo se olvida y se acaba,
 ¿y solo han de estar de pie
 las loas? Cosa es pesada (vv. 29-32).

Según destaca Rico, “a la altura de 1617 las loas [...] habían desaparecido de las funciones ordinarias” por pesadas, enumerativas y nada originales (1971: 612), y no cabe ninguna duda de que sor Marcela intenta, a su manera, renovar el género presentando un tipo de metateatralidad anacrónicamente manierista, en que la escritora se retrae en el acto de estar concibiendo el prólogo¹⁵. En concreto, el *alter ego* de la autora simula no saber a qué santo encomendarse para elaborar su prelude navideño, haciendo de su atormentada elaboración el asunto del mismo. De repente, declara con presunta ingenuidad haber dado en el clavo, anunciando que se basará en una historia de las más trilladas del repertorio mítico, que es además un *leitmotiv* obsesivo del mito lírico paterno: “el robo de Elena”¹⁶. Me parece imposible que Marcela no lo escoja con malicia, a sabiendas de que todo el mundo en la época conoce y reconoce el llamado tema de *La Dorotea*. Pero, si bien con esta mención da por terminado su prólogo teatral –“Y con esto, madres mías, / ya la loa está acabada” (355, vv. 79-80)–, está claro que se trata tan solo de un pretexto festivo para seguir dando espacio a la voz autorial, quien, tras dar las gracias a Dios por haberle concedido la necesaria inspiración, se ampara detrás de una *excusatio propter infirmitatem* que hace hincapié en su deseo de complacer el

15 La actitud estética de sor Marcela en sus loas es análoga a la que Porqueras-Mayo identifica y analiza en los prólogos cervantinos: “El prólogo que triunfa y se aclimata en la literatura española con el Renacimiento, se torna *maniera* literaria, que gracias a las nuevas fuerzas del Manierismo, se desarrolla con inusitada originalidad. Las fórmulas tradicionales, cobran nueva vida, animadas por las tendencias manieristas que tienden a la desintegración: tensiones, ambigüedades, ironía, sorpresa, audacia, atraviesan las viejas fórmulas prologuísticas en busca de originalidad. Es típico del manierismo español la reflexión intelectualista sobre el arte en general. [...] Así se explica el prólogo al *Quijote I*, como una meditación manierista sobre el prólogo, para rebasarlo y desintegrarlo, y mostrar así el mismo proceso creativo del prólogo. La pintura está haciendo ya experimentos parecidos: el pintor se pinta pintando, y subraya así lo artístico y ficcional de su arte” (Porqueras-Mayo 1981: 77); “Casi no hay loa en que no mencione la monja escritora el esfuerzo que le cuesta crear las obras” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 64).

16 “Uno de los patrones épicos que Lope aprovecha mayormente es el de la epopeya clásica, es decir los poemas de Homero y Virgilio. En concreto, de todos los episodios correspondientes a este modelo antiguo, la materia de Troya es la que sobresale a lo largo y a lo ancho del *corpus* teatral urbano. El amor tumultuoso, con el fuego de la pasión desbocada, así como los desdenes y engaños de las mujeres no pueden dejar de remitir a la destrucción de Troya causada por el rapto de la bella Helena” (Trambaioli 2015: 43).

auditorio conventual, de forma análoga a lo que Lope pregonaba en el *Arte nuevo*:

Humilde, pide perdón
de todas sus ignorancias,
y que admitan las suplicas,
la voluntad de agradecerlas (355, vv. 105-108).

Y cuando ya parecería haber agotado todas las componentes retóricas del prólogo dramático, con ademán burlón sorprende a su público, conforme al principio barroco de la suspensión, contándole la anécdota de una monja que solía hablar con el Señor: “Esperen, madres, por Dios; / lo mejor se me olvidaba” (vv. 109-110). En la narración, la monja que sufre los arrebatos es, en realidad, un “alma preguntona, / curiosa y llena de tachas” (356, vv. 135-36), según la tilda la voz supuestamente divina; en efecto, quisiera conocer la enfermedad que padece don Francisco Jufiño, es decir, el confesor de las monjas trinitarias¹⁷. Pero la monja se queda sin respuesta, al tiempo que el yo paramimético se mofa de esta clase de hermanas fisgonas, así como de los éxtasis místicos, achacando a la comida excesiva las visiones y revelaciones ultraterrenales:

Con esto, la voz se fue,
y la monja, de admirada,
durmió diez horas de un golpe,
porque estaba bien cenada,
que aquestas revelaciones
nacen de tan justas causas (357, vv. 151-56).

En otra loa [8], donde abundan los elementos carnavalescos, el yo paramimético, que es de género masculino, queda caracterizado en términos apicarados. Al principio del texto, dirigiéndose a las religiosas que forman parte del público de la representación a manera de *excusatio non petita*, anuncia: “con brevedad daré cuenta / de mi vida y mis trabajos”, y empieza por hacer un listado de sus achaques, con una acumulación caótica típicamente barroca que traza de su persona un retrato grotesco basado en lo bajo corporal¹⁸:

17 Explican Arenal y Sabat de Rivers en la nota al v. 811 del *Coloquio 3*: “dotor Jufiño: era, por lo que dice el verso siguiente (‘me oyera de confisión’) el confesor de las monjas. Aparece en otras composiciones” (Arenal, Sabat de Rivers 1988: 244).

18 Según Arenal y Sabat de Rivers (1988: 21), “Constituyen los versos más irreverentes y cómicos que salieron de la pluma de la monja”, destacando que Serrano y Sanz, 1905, 286, los censuró.

tengo grandes desconciertos
 de tripas y de cabeza,
 estoy hidrópico y tísico,
 tengo modorra y viruelas,
 sarampión, gota coral,
 lamparones y sordera,
 duélenme muelas y dientes,
 tengo una quijada abierta
 como lo dice este parche
 que la cura y la remienda.
 Tengo sarna de la fina,
 tengo tiña que desuella,
 hipocondria, tiricía,
 alferecía y paperas (361-62, vv. 19-32).

Tampoco olvida mencionar la multitud “de piojos, chinches y pulgas” (362, v. 37) que lo acucian debido a su pobreza. Dado que ya en la poesía burlesca del siglo XVI estos parásitos se emplean especialmente en la parodia de la belleza femenina¹⁹, y que tanto sor Marcela como las monjas espectadoras son mujeres, se crea sin más una ironía implícita acerca del género sexual de dicha máscara autorial. A este respecto, cabe advertir que el verso empleado es un romance en *-éa*, asonancia que evoca el nombre de pila de la escritora.

El yo sigue anunciando sus “males inauditos / y lastimosas tragedias” (vv. 43-44), pero con tono burlón confiesa que, para no afligir al auditorio, dará cuenta más bien de sus ilustres orígenes, siendo hijo de dos herejes, a saber, un judío y una bruja, lo cual no deja de resultar llamativo, considerando que esta loa está destinada a acompañar un coloquio redactado con motivo de la profesión de una novicia:

[...] descendió mi padre
 y vino por línea recta
 del más célebre rabino
 que se halló en toda Judea.

19 Cfr., por ejemplo, la larga composición en tercetos encadenados «A la pulga» de Diego Hurtado de Mendoza, p. 3, vv. 10-11: “¡Oh pulga esquiva, fiera y porfiada, / enemiga de damas delicadas...!”; p. 5, vv. 86-92: “¿cómo osas tú llegar a aquel hermoso / cuerpo de mi señora a hacer daño? / Mientras el sueño le da dulce reposo, / presuntuosa tú, le estás mordiendo, / o vas por do pensallo apenas oso. / ¡Qué libremente estás gozando y viendo / aquellos bellos miembros delicados!”.

Mi madre no fue tan noble,
 mas su vida fue tan buena
 [...]
 Volaba por esos aires,
 penetraba chimeneas,
 grande bruja de Logroño
 famosa en toda la tierra (vv. 55-66).

Es patente que en la escritura cómica de sor Marcela se produce el mismo fenómeno que atañe al teatro breve seglar, en el que se suelen presentar “los temas y motivos ideológicos censurados en la comedia”, para decirlo con Profeti (1988: 39).

Debido a que sus “santos padres” (v. 67) lo han dejado hundido en la miseria, se halla obligado a pedir el amparo de las torneras para que le den de comer. No obstante, creyendo que él es un poeta, las monjas le han pedido una loa para el Coloquio que se va a representar, por lo que, una vez más, el prólogo dramático se va construyendo delante del público en clave metateatral. La primera tornera, quien da cuenta de las circunstancias del espectáculo, le promete que, a cambio, “no comerá solo berzas” (364, v. 116). La segunda se encarga de sugerirle el estilo y el contenido del introito. Con respecto al primero, nos brinda una sintética preceptiva de este género de teatro breve en su desarrollo ‘a lo divino’:

mire que diga en la loa
 unas sentencias perfectas,
 unos conceptos muy vivos,
 y que en dulces versos puedan
 quedar muy edificadas,
 muy gustosas y contentas
 las madres que, aunque descalzas,
 son por extremo discretas (vv. 125-32).

Con todo, la primera en transgredir dicha preceptiva es la propia Marcela, quien a menudo recurre a lo grotesco y otorga primacía a la dimensión lúdica frente a la edificación de sus compañeras del recinto monjil. En cualquier caso, tras gastar la citada broma sobre la orden religiosa a la que pertenecen la autora y su público, la segunda tornera pasa de la burla a las veras, exaltando la vida religiosa en la que la novicia tiene que ingresar fuera de la ficción.

A continuación el yo paramimético se refiere a la tercera tornera retomando el tono burlesco y definiéndola con un carnavalesco neologismo: “monjidiablo”

(365, v. 188), porque lo insta a que haga una loa: “tan acabada y perfecta, / que no la pudiera hacer / tan linda Lope de Vega” (366, vv. 194-96). Destaquemos que la explícita referencia al Fénix de los ingenios sirve para crear un jocoso contraste entre el famoso padre y el yo de los versos, irónica máscara autorial, quien declara no estar en condiciones de cumplir con el cometido asignado. Así, pues, este fragmento funciona como una irónica *excusatio propter infirmitatem* de la monja escritora, quien se ampara detrás de la autoridad paterna para “disculpar de antemano la intrusión en un dominio a todas luces masculino” (Herpoel 1997: 213) como es la escritura teatral²⁰:

que en mi vida fui poeta,
ni le ha habido en mi linaje
por el siglo de mi agüela,
ni jamás hice una copla
ni sé qué tamaño tenga
[...]
Si yo no conozco a Apolo
ni [a] aquellas ninfas o dueñas
a quien apellidan Musas
que influyen en los poetas (366, vv. 198-208).

El protagonista del introito sabe que su pretendida inhabilidad poética puede costarle la pérdida de la comida que las monjas suelen darle como limosna y, conforme a su tipo apicarado, se queja de que el hambre le haya forzado a aceptar el reto de escribir la loa mediante ridículas exclamaciones: “¡Oh lentejas desgraciadas! / ¡Oh desventuradas berzas!” (vv. 221-22).

La última parte del prólogo representa las acongojadas tentativas para producir un texto cualquiera, aunque sea disparatado, el cual, con el usual juego de espejos barroco, es el mismo que las monjas están disfrutando:

¿Que no supiera yo hacer
una loa mala o buena?
¿Que sea tan desgraciado,

20 “Como muchas otras escritoras de su época, sor Marcela utiliza las fórmulas de insuficiencia y humildad para fines en parte irónicos. Tilda su estilo de ‘grosero’ y ‘sin primor’ pero también se refiere, ufana, a su parentesco con Lope [...] A veces aludía a su ascendencia indirectamente por medio de una broma o negación sabiendo que sus hermanas monjas entendían muy bien el juego” (Arenal, Sabat de Rivers 1988: 9).

que tan poca maña tenga?
 Quiero probar y empezar
 alguna copla siquiera.
 [...]
 ¿Es posible que aun un verso
 me ocurra? ¿Hay tan gran dureza
 que no halle un consonante
 con todas mis diligencias?
 Ea, que va, y en mi ayuda
 todo el poetismo venga.
 Aquí de Terencio y Plauto,
 aquí de Lope de Vega,
 que de lo antiguo y moderno
 fueron luz de los poetas (367, vv. 239-44, 251-60).

Notemos que Marcela enmarca su escritura prologal en el género cómico mediante la cita de dos clásicos latinos, y, considerando que el yo paramimético de sus loas suele ser de género masculino, es posible que la mención de Terencio se vincule al hecho de que el personaje de los preludios de este comediógrafo era un joven, intérprete del autor (cfr. Flecniakoska 1975: 18-19). Como en el caso anterior, la alusión al Fénix parece asumir la irónica función de musa inspiradora, conforme a una inversión de género carnavalesca. Al mismo tiempo, remite al hecho de que sor Marcela, al contrario que otras monjas escritoras, puede jactarse entre líneas de haber tenido a un maestro muy diferente de Dios²¹, hecho que a su confesor no le debió de hacer ninguna gracia.

Una enésima declaración de fracaso le permite a la autora aludir, aunque sea de refilón, a la polémica anticulterana mediante la creación de festivos neologismos: “yo quisiera ser poeta / cultífero y criticaco” (367-68, vv. 270-71). De hecho, cabría preguntarse si estos dos adjetivos junto con el oxímoron destacado anteriormente, “monjidiablo” –que, dicho sea de paso, recuerda el neologismo que Lope inserta tanto en *La Dorotea* como en *El castigo sin venganza*²²–, conlleven

21 Valentina Pinelo, monja agustina de origen genovés que vivió y escribió en el convento de San Leandro en Sevilla, estudiada por Luna (1997: 256), afirma al respecto: “no he tenido otro maestro que a dios, ni otros cursos que las siete horas canónicas, ni otra escuela y academia que el coro”; “se confería autoridad a sí misma de un modo distinto al de otras monjas escritoras que [...] se apoyaban en la autorización de figuras divinas y de personajes eclesiásticos” (Arenal, Sabat de Rivers eds. 1988: 23).

22 Escribe Lope de Vega en *La Dorotea* (acto IV, esc. IV): “Julio: *Cultidiablescos* es un compuesto de diablo y culto” (1987: 393); y en *El castigo sin venganza* (I, vv. 51-54): “Ricardo: Cierta que

un sutil juego anticulterano mediante el cual sor Marcela, detrás de su apicarado licenciado, esconde, al menos en parte, la figura del mal poeta y, de manera específica, del poeta culterano tan vituperado por su famoso padre. De ser así, destacaría su voluntad, muy barroca por cierto, de proyectar en el yo paramimético figuraciones heterogéneas.

Finalmente, el yo protagonista anuncia el Coloquio compuesto por la autora dejando bien claras las finalidades de su labor poética: “por el deseo que tiene / que las madres se entretengan” (368, vv. 289-90). Destaquemos que este objetivo declarado, que se repite una y otra vez en sus textos parateatrales²³, posiblemente sea una de las estrategias para legitimar su autoría de cara al confesor²⁴.

Otra loa, “A una profesión” [11], constituye la continuación de la que acabamos de comentar, dado que el yo protagonista resulta ser el mismo personaje apicarado y hambriento ya perfilado en el otro prólogo dramático; también la asonancia del romance es igual, en *-éa*. Tras rendir homenaje al “discretísimo senado” (391, v. 1) de las “madres y señoras” (v. 17), intercalando frases latinas que corroboran su condición estudiantil, la máscara autorial ofrece el vínculo metateatral entre los dos introitos:

Bien se acordarán que soy
un licenciado poeta,
que por ser tan conocidas
no referiré mis prendas.
Ya conté de mi prosapia,
mi linaje y descendencia,
de mi padre y de mi madre
dije hazañas y nobleza (vv. 27-34).

Su tópica penuria material sirve para relacionarlo, al igual que en los demás prólogos, a la figura de las tres provisoras del convento, que describe en términos

personas tales / poca tienen caridad, hablando cultidiablesco, / por no juntar las dicciones” (1990: 104-05).

²³ Cito otro ejemplo al azar, sacado de la loa [9]: “Iré con gusto notable / y ayudaré como pueda, / implorando al dios Apolo, / al Parnaso y sus doncellas, / para alegrar a esas madres / que tanto mi afecto llevan” (376, vv. 199-204).

²⁴ “La autoría femenina tiene que ser legitimada como lo divergente, como la transgresión de la norma masculina. [...] También autoras religiosas utilizan estrategias para autorizar sus textos y legitimar su autoría” (Jung 2011: 188); sobre la relación entre monja escritora y confesor cfr. Myers (1992).

grotescos y con una variante del neologismo ya acuñado: “fieras / en lo crüel, en lo acervo / más que víboras”; “las mujeres más sangrientas, / monjidemonios” (392, vv. 54-56 y 62-63). Asimismo destaca que había ido al claustro para ofrecer la loa a cambio de comida, pero, a diferencia que en el texto anterior, se jacta de sus capacidades literarias, recurriendo de nuevo a su irónico vínculo con el Fénix:

tengo un jirón de poeta
y me precio de discípulo
de aquella fecunda Vega
de cuyo ingenio los partos
dieron a España nobleza (393, vv. 110-14).

Con un burlesco desdoblamiento de la máscara dramática de la escritora, el yo paramimético cuenta haber topado con la monja más despiadada de su comunidad, quien le niega la limosna auspiciada: “topé a la puerta / un león, un tigre hircano, / en fin, con una Marcela” (vv. 100-102); “aquella sierpe, / aquella áspera Marcela” (395, vv. 180-81); “la muy pelada” (396, v. 214). Su retrato poético se deforma aún más mediante neologismos que apuntan a su falta de caridad y su carácter agrio: “me respondió boquisesga, / boquiseca, boquiabrojos, / boquiespinas y asperezas” (394, vv. 120-22).

El resto del introito comprende un diálogo entre las dos figuraciones autoriales, quienes disputan sobre la petición del estudiante, y termina con una burlesca maldición del mismo, quien desea a las monjas que toda su comida se pudra y que ellas padezcan las peores enfermedades, de acuerdo con el gusto barroco por lo repugnante y bajo corporal:

Dios os dé hambre canina
[...]
Toda la demás comida
se os vuelva amarga o salada,
en el caldo halléis mil moscas,
en los güevos, garrapatas,
los higos despidan tierra
y mil gusanos las pasas;
en la cabeza os dé tiña,
en las manos os dé sarna
[...]
todas vomiten sin tasa,

males de madre sin cuenta,
lombrices, dolor de ijada [...] (396, vv. 227-53).

Bien mirado, lo que resulta más llamativo en esta loa, además de las imágenes repugnantes y violentas, es que la ocasión religiosa que origina el texto —es decir, la profesión de una novicia— se pase totalmente por alto. En este caso, pues, a sor Marcela se le va la mano, otorgando primacía a su pluma y a su propia máscara grotesca, y desplazando una actividad expresiva típica del discurso verbal del entremés, es decir la maldición²⁵, al género del prólogo teatral.

Otra loa [9], compuesta al parecer a cuatro manos con una compañera del convento²⁶, se construye con un efecto de caja china, ya que los primeros 128 versos, a cargo de Jerónima, funcionan como un introito dentro de la loa que introduce el diálogo disparatado entre esta y Marcela. Pese a los nombres femeninos, las dos máscaras de las escritoras hablan como si de varones se tratara.

Jerónima, en traje de estudiante, desempeña el rol del licenciado haraposo, nuevamente incapaz de componer la loa que se está representando:

soy estudiante que pasa
de su tierra, que es Getafe,
a estudiar a Salamanca,
y, aunque pobre y mal vestido.
su repunta no me falta
de poeta, pero tengo
la pobre cabeza vana,
con lo cual no he conseguido
lo que tanto deseaba
de hacer una cosa nueva
para alegraros la Pascua (372, vv. 48-58).

²⁵ “La descarga agresiva entre los personajes tiene en la maldición una forma común, de ámbito familiar para cualquier oyente del Siglo de Oro, y que ofrece sin tapujos ni eufemismos una voluntad de rebelarse contra las situaciones injustas” (Huerta Calvo 1985: 47).

²⁶ “Una de las amistades que haría sor Marcela en el convento y que, seguramente, tendría que ver con la seguridad en sí misma que fue adquiriendo como mujer y poeta, sería sor Jerónima del Espíritu Santo, una de las fundadoras del Convento de Trinitarias Descalzas de san Ildefonso. Durante sus muchos años allí, sor Marcela disfrutó no sólo de la amistad y compañerismo de las fundadoras como lo fue sor Jerónima sino que otra Jerónima se convirtió en la estrecha colaboradora de la poeta en el montaje y en la representación de sus obras” (Arenal, Sabat de Rivers 1988: 12).

Al principio de su monólogo se queja de los tiempos mezquinos en que le toca vivir, donde solo hay duelo e interés crematístico. Con todo, gracias a sor Juana, la provisor, en el convento no solo no falta de comer, sino que se ha celebrado el carnavalesco matrimonio “de rábanos y castañas / que estaba tan detestado / por los vientos que levanta” (372, vv. 42-44). Al igual que en otras ocasiones, la comida se asocia aquí jocosamente a lo bajo corporal.

Por su parte Marcela se define “un hombre de tantas letras” (374, v. 140), quien, tras citar a Cicerón y Estrabón a propósito del tema de la amistad, de manera paradójica se enfurece con su compinche solo porque este no le revela en seguida que le espera una fiesta en cierto convento. Está claro que se trata de un pretexto para que la monja escritora se divierta en deparar a su público un nuevo autorretrato grotesco, esta vez de acuerdo con las representaciones emblemáticas de la ira²⁷:

Y si la cólera sube
a las narices abiertas,
rebosaré más latines
que caben en una espuerta.
[...]
Estoy como una pimienta,
echo por los ojos fuego
y pólvora por las venas (375, vv. 159-66).

En el cierre, aludiendo a su vez a la provisor, también Marcela asume el papel de estudiante pobre, temiendo quedar sin comida: “que si se enoja sor Juana / corre gran riesgo la cena” (378, vv. 273-74), y termina con una cita en latín macarrónico de un hereje, Pierre Valdo, fundador de la secta de los valdenses. Tratándose de una frase desatinada –“Modorrorum opera mueca, bobolata sum” (v. 278)–, se puede justificar la peligrosa mención de este enemigo de la fe.

En dicha loa el público conventual halla mucha y variada cabida en los juegos de espejos metateatrales recurrentes en la escritura de la hija del Fénix. Jerónima en su tirada se dirige al auditorio de forma ambigua, una vez tildándolo de “señores” (372, v. 47), y luego más oportunamente de “madres” (v. 69). Más tarde, refiriéndose a los esfuerzos de Marcela para agrandar a las monjas hermanas, parece

27 “Ira. Donna giovane, di carnagione rossa, oscura, & perché appartiene a l’habitudine del corpo de gl’iracondi, come dice Aristotile nel sesto, e nono capitolo della Fisonomia, haver le spalle grandi, la faccia gonfia, gli occhi rossi, la fronte rotonda, il naso acuto & le narici aperte” [*el subrayado es mío*] (Ripa 1992: 201).

aludir a un célebre fragmento del *Arte nuevo* lopesco²⁸:

porque el darlas gusto compra,
cuando de dárselo trata,
a costa de mil fatigas,
porque aquesto no la cansa (373, vv. 81-84).

Marcela mantiene una actitud burlescamente oscilante hacia las compañeras del claustro, de alabanza y vituperio a la vez. Al enterarse de que Jerónima va a participar en una fiesta en el convento, exclama: “Dios me libre de empeñarme / con monjas de esa manera” (375, vv. 185-86), y más tarde afirma tajante: “No soy amigo de monjas” (376, v. 205). No obstante, a continuación se lanza en un panegírico de las Trinitarias que comprende irónicamente su propia celebración como escritora:

¡Oh, son unos angelillos
como una alcorza y manteca!
Son grandes amigas mías,
siempre de honrarme se precian,
y todas mis boberías
las aplauden y celebran (376, vv. 193-98).

Pasa luego a exaltar a dos hermanas llamadas Inés: “las primeras / mujeres del mundo son / en virtudes y prudencia” (377, vv. 230-32), así como a la provisor: “que está gorda, / moza, hermosa y muy contenta” (vv. 249-50). En cierta medida este prelude dramático se puede asimilar, pues, a una loa de alabanza, “cuyo apogeo parece coincidir con los primeros años del siglo XVII”, según hace notar Rico²⁹, siendo un producto híbrido (de disparate y de alabanza al mismo tiempo) que se aleja, con los demás ejemplos analizados, de las categorías canónicas de los prólogos teatrales coetáneos.

La loa “En la profesión de la hermana Isabel del Santísimo Sacramento” se halla a medio camino entre los textos con tono y contenido serio y los prólogos

28 En Rozas (1976: 182): “porque, como las paga el vulgo, es justo, / hablarle en necio para darle gusto” (vv. 47-48).

29 “Tales ‘loas de alabanza’ [...] pudieron multiplicarse fácilmente porque contaban, al margen de la escena, con el respaldo de una tradición milenaria. [...] Desde los tiempos de Gorgias, los aprendices de retor [...] consagraron buena parte de su esfuerzo a ejercitarse en la técnica del elogio (y del vituperio correlato), nimiamente regulada en manuales de vario nivel” (Rico 1971: 613-14).

chocareros que acabamos de comentar, mezclando burlas y veras con un ritmo y un desarrollo muy enrevesados. El senado al cual se dirige el yo paramimético se constituye de “monji-serafines” (415, v. 3), convirtiendo ‘a lo divino’ el neologismo antes destacado. El *alter ego* de la autora sigue siendo el licenciado miserable:

yo soy un pobre estudiante
tentado por ser poeta,
cosa que, por mis pecados,
me ha venido por herencia
porque: *Qualis pater, talis filius* (vv. 9-13).

Como queda ya apuntado, el vínculo de la escritora al padre sigue garantizando, irónicamente, su autolegitimación a hacer versos.

Sigue un largo fragmento dedicado a comentar y exaltar la ocasión festiva celebrada, que termina con una sutil referencia autobiográfica mediante la cual la autora logra desdoblarse su máscara poética:

Quisiera, por mi consuelo,
el que la misma Marcela
relatara de sí misma
lo que hay en esta materia (417, vv. 86-89).

El tono burlón que retoma a continuación sirve para desviar la atención del público de un asunto personal tan delicado, y lo hace, como en otras ocasiones análogas, remitiendo a las cuestiones materiales del convento: la comida y la necesidad de ahorrar; en efecto, la madre ministra “bien quisiera que comieran, / pero que no se gastara” (417, vv. 95-96).

Tras lo cual, el yo de los versos en un largo fragmento se concentra de nuevo en la habilidad poética de la autora, así como en su relación con el público, exigiendo del mismo la máxima atención:

Ninguna se me divierta,
ni me escupa ni me tosa,
se me recoja o se duerma,
que es tan sutil y delgado
mi ingenio, que si bostezan
o hacen acción semejante,
se me perturba y enreda.

[...]
 si oyese yo que respiran,
 hagan cuenta que no hay fiesta (vv. 105-111).

Pese a que las Musas parecen asistirle, “una vino muy tosca, / mala Musa, Musa adversa” (418, vv. 133-34), por lo que se acongoja como en otras loas por la incapacidad de llevar a cabo su cometido: “pues ya mi ingenio me deja” (v. 145). Y aunque quisiera retomar el asunto principal –“Quiero volver a decir / las dichas de la profesá” (vv. 150-51)–, sigue preocupándose por las reacciones del auditorio y por sus propias debilidades y limitaciones:

¿no quieren estarse quedas?
 ¿Concepción háse sentado?
 Que perturbará si entra
 a la mitad del coloquio,
 que no será cosa nueva,
 [...] embota el ingenio
 si la vena se le cierra
 [...]
 Ea, consonantes tardos,
 ea, gordas agudezas,
 ¿por qué me desamparáis
 en ocasión tan de veras? (419, vv. 153-57, 172-73, 178-81).

Pero la congaja deja el paso a la chanza, puesto que las provisiones de la madre ministra –“bollicos y rosquillas” (v. 194)– pueden remediar a su falta de inspiración:

Con esto confío en Dios
 que en seis semanas enteras
 habré compuesto una copla
 con cuatro pies muy derecha (420, vv. 196-99).

Finalmente, la loa en la profesión de la hermana Isabel vuelve a su cauce temático y termina con unos consejos que sor Marcela dirige a la novicia a la espera de la representación del Coloquio compuesto para dicha ocasión.

A la luz de los ejemplos espigados de loas en que la monja escritora se esconde en parte detrás de un personaje masculino y/o trae a colación a Lope de Vega, apelándose al origen familiar de su inspiración poética, me parece que tiene toda

la razón Luna cuando afirma que “el prólogo de una monja es un género literario cuya estructura retórica está marcada por el conflicto entre autoría y autoridad”³⁰. Con todo, entre burlas y veras el orgullo literario de sor Marcela rebosa de sus versos, dejando inscrita su autoría en los textos, más allá de las chanzas y del rebajamiento grotesco de su persona, y debió de ser una de las razones principales por las cuales su confesor no quiso que la mayoría de sus obras sobrevivieran y tuvieran una circulación extramuros.

En síntesis, sor Marcela de San Félix en el repertorio literario conservado es capaz de autorretratarse conforme a distintas figuraciones grotescas, u ocultarse detrás de máscaras ambiguas, de jugar cómicamente con el tema de la comida, a raíz de su oficio de provisoras del convento, de remitir con sorna a candentes cuestiones estéticas coetáneas, tales como el agotamiento de la loa dramática como género menor o la polémica anticulterana, e incluso de burlarse del delicado asunto de las apariciones divinas, a manera de contrapunto jocoso de la mística. Así, pues, el análisis, aun forzosamente parcial, del sutil –pero a menudo chocarrero– humorismo que sor Marcela gasta en textos poéticos y teatrales nos revela una intrigante faceta de un capítulo aún poco estudiado, como el de la escritura femenina conventual del Barroco, aun considerando que la monja escritora componía versos de forma exclusiva para el espacio cerrado del convento y para el peculiar horizonte de expectativas de su reducido público.

Bibliografía citada

- ALATORRE, ANTONIO (1922), *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México.
- ARENAL, ELECTA; SCHLAU, STACEY (1989), “‘Leyendo yo y escribiendo ella’. The Convent as Intellectual Community”, *Journal of Hispanic Philology*, 13: 214-29.
- BARANDA, NIEVES (2011), “Plumas en el claustro. Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro”, *Compostella Aurea*. Actas del VIII Congreso de la AISO, eds. Antonio Azaustre Galiana; Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, III: 1477-84.
- COTARELO Y MORI, EMILIO (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, I. Madrid, Casa Editorial Bailly

³⁰ Cito por Jung, 2011, 188.

Baillière.

- DÍEZ BORQUE, JOSÉ M^A (1988), “Prólogo”, en Sor Marcela de San Félix, *Literatura conventual femenina. Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa. Coloquios espirituales, loas y otros poemas*, eds. Electa Arenal; Georgina Sabat de Rivers. Barcelona, PPU: VII-IX.
- FLECNIAKOSKA, JEAN-LOUIS (1975), *La loa*, Madrid, S.G.E.L.
- HERPOEL, SONIA (1997), “‘Un mar de misterios’: la religiosa española ante la escritura”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*, Barcelona, Anthropos/Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 205-23.
- HUERTA CALVO, JAVIER (1985), *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Taurus.
- HURTADO DE MENDOZA, DIEGO (1989), *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández. Barcelona, Planeta.
- JUNG, URSULA (2011), “La monja escritora: posibilidades y limitaciones”, *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*, eds. Manfred Tietz; Marcella Trambaioli. Vigo, Ed. Academia del Hispanismo: 187-200.
- LUNA, LOLA (1997), “Dos escritoras para la historia: Valentina Pinelo y Ana Caro”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*. Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico: 243-79.
- MYERS, KATHLEEN A. (1992), “The Addressee Determines the Discourse: The Role of the Confessor in the Spiritual Autobiography of Madre María de San Joseph (1656-1719)”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 69/1: 39-47.
- PORQUERAS-MAYO, ALBERTO, “En torno a los prólogos de Cervantes”, *Cervantes, su obra y su mundo*, ed. Manuel Criado de Val. Madrid, Edi-6: 75-84.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (1988), “Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro”, *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo. Madrid, Ministerio de Cultura/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música: 33-46.
- , (2002), “Introduzione”, en Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Firenze, Alinea: 7-98.
- RICO, FRANCISCO (1971), “Para el itinerario de un género menor: algunas loas de la *Quinta Parte* de comedias”, *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, eds. A. David Kossof; José Amor y Vázquez. Madrid, Castalia: 611-21.
- RIPA, CESARE (1992), *Iconologia*, ed. Piero Buscaroli. Milano, TEA.
- SOR MARCELA DE SAN FÉLIX (1988), *Literatura conventual femenina. Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega. Obra completa. Coloquios espirituales, loas y otros poemas*,

- eds. Electa Arenal; Georgina Sabat de Rivers. Barcelona, PPU.
- ROZAS, JUAN MANUEL (1976), *Significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, S.G.E.L.
- SERRANO Y SANZ, MANUEL (1905), *Apuntes para una biblioteca de Escritoras Españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, vol. II.
- TRAMBAIOLI, MARCELLA (2010), “Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de sus comedias cortesanas”, *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, eds. Inmaculada Osuna; Eva Llergo. Madrid, Visor Libros: 537-63.
- , (2015a), “Quevedo, Lope y la mujer fea”, *La Perinola. Revista Anual de Investigación Quevediana*, 9: 271-305.
- , (2015b), *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Madrid, Visor Libros.
- VEGA, LOPE DE (1990), *El castigo sin venganza*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- , (1987), *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby. Madrid, Cátedra.
- VIGIL, MARILÓ (1986), *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI.

Marcella Trambaioli

Es profesora de Literatura española en el Dipartimento di Studi Umanistici de la Universidad del Piemonte Orientale (Vercelli) y profesora de Literatura Española desde 2002. Se ha ocupado de aspectos de la poesía y del teatro de los siglos XVI y XVII (Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Moreto), de las guerras literarias auriseculares (Lope-Cervantes, Lope-Góngora), de la circulación de modelos poéticos y teatrales entre Italia y España (Ariosto, Guarini, Tansillo), y de la resemantización de los códigos literarios barrocos en los autores de la preguerra (Valle-Inclán, García Lorca, Max Aub). Ha realizado varias ediciones críticas de comedias auriseculares y ha llevado a cabo la edición anotada y el estudio del poema épico-narrativo lopesco *La hermosura de Angélica* de abolengo ariostesco.