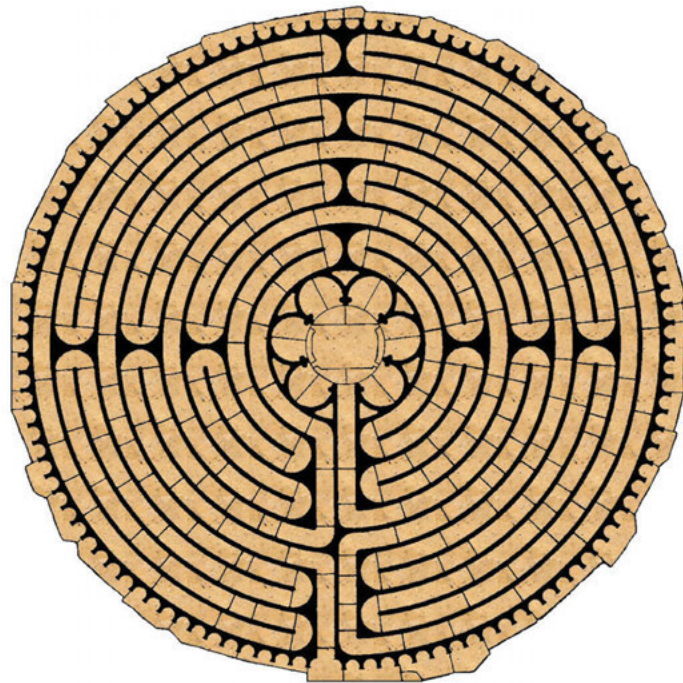


LABERINTO

AN ELECTRONIC JOURNAL
OF EARLY MODERN HISPANIC
LITERATURE AND CULTURES



VOLUME 16
2023

LABERINTO JOURNAL 16 (2023)

ISSN: 1090-8714

EDITORS

Juan Pablo Gil-Osle
Arizona State University

Daniel Holcombe
Georgia College & State University

EDITORIAL ASSISTANT

María José Domínguez
Arizona State University

EDITORIAL BOARD

Frederick A. de Armas

Barbara Simerka

Christopher Weimer

Christina H. Lee

John Beusterien

Bruce R. Burningham

Marina Brownlee

Enrique García Santo-Tomás

Steven Wagschal

Julio Vélez-Sainz

Lisa Voigt

Beatriz Carolina Peña Núñez

COVER DESIGN

Daniel Holcombe

COVER IMAGE

Chartres Cathedral labyrinth graphic courtesy of Jeff Saward
www.labyrinthos.net

Laberinto is sponsored by the Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies (ACMRS), affiliated with the Spanish Section at the School of International Letters and Cultures (SILC), Arizona State University, and published in Tempe, Arizona. Arizona Board of Regents©

<https://acmrspress.com/journals/laberinto/>

ABOUT *LABERINTO*

Laberinto An Electronic Journal of Early Modern Hispanic Literature and Cultures (ISSN: 1090-8714) is a peer-edited, electronic journal dedicated to the exploration of Hispanic literature and culture from the early modern period. In addition to occasional special-topic editions, *Laberinto* accepts unpublished academic article submissions on an ongoing basis. It is indexed by MLA International Bibliography, ITER, EBSCO, and the Open Journal System (hosted by the University of Toronto Libraries).

With a transoceanic perspective, *Laberinto* seeks interdisciplinary works that focus on a variety of literary and cultural texts and themes. Articles that center on marginalized authors and figures, world-wide cultural interactions, African Diaspora Studies, Indigenous Studies, Asian Studies, Women and Gender Studies, Queer Studies, and Colonial and Postcolonial Studies, among others, are especially welcome.

Laberinto also seeks submissions that analyze visual arts in relation to the early modern period. Areas of particular interest include painting, architecture, maps, book illustration and illumination, film, videos, gaming, photography, and websites. Pedagogical articles of substance are also welcome, especially regarding Digital Humanities or Digital Storytelling. Submissions should be completely developed articles with works cited.

Laberinto Journal is published annually.

OPEN CALL FOR PAPERS

Author submissions should be between 5,000 and 10,000 words, in Spanish, English, or Portuguese, and conform to the latest MLA format and the journal Style Guide (link below). To ensure blind peer review, the author's name should not appear anywhere in the document, including notes and Works Cited.

Please send your manuscript for consideration in one email directed to both Juan Pablo Gil-Oslé (jgilosle@asu.edu) and Daniel Holcombe (daniel.holcombe@gcsu.edu).

For book review inquiries, please also email both Drs. Gil-Oslé and Holcombe.

Style Guide: https://www.academia.edu/93497246/Laberinto_Journal_Style_Guide

Table of Contents

Articles

Viajeros y cronistas en el Madrid de las letras: nuevas vistas panorámicas
Enrique García Santo-Tomás, University of Michigan, Ann Arbor.....5

An Ambivalent Female Voice: Translating Lope de Vega's *Los melindres de Belisa*
Mindy E. Badía, Indiana University Southeast.....11

Reviews

Frederick A. de Armas. *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*.
Toronto Iberic 76. Toronto—Buffalo—London: University of Toronto Press,
2022. ISBN: 978-1-4875-4239-9. 363 pp.
Juan Pablo Gil-Osle, Arizona State University.....30

Victoria M. Muñoz, *Spanish Romance in the Battle for Global Supremacy*.
Tudor and Stuart Black Legends. London: Anthem Press, 2022. ISBN:
1-78527-330-2. 231 pp.
Marina Brownlee, Princeton University.....33

Jeremy Robbins, *Incomparable Realms: Spain During the Golden Age, 1500-1700*.
London: Reaktion Books, 2022. ISBN: 9781789145373. 367 pp.
Enrique García Santo-Tomás, University of Michigan, Ann Arbor...35

Enrique García Santo-Tomás. *María de Zayas y la imaginación crítica: bibliografía razonada y comentada*. Teatro del Siglo de Oro: Bibliografías y catálogos 56. Kassel: Reichenberger, 2022. ISBN: 9783967280418. 408 pp.
Juan Pablo Gil-Osle, Arizona State University.....38

Edward H. Friedman, editor. *A Companion to the Spanish Picaresque Novel*.
Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2022. ISBN: 978-1855663671. 240 pp.
Mónica Covarrubias Velázquez, Arizona State University.....40

ARTICLES

Viajeros y cronistas en el Madrid de las letras: nuevas vistas panorámicas

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan, Ann Arbor

El último lustro ha sido testigo de la publicación de varios recorridos históricos de gran interés sobre un Madrid que, a pesar de haber estado parcialmente cerrado durante gran parte de este tiempo debido a la pandemia, continúa ejerciendo una notable fascinación en sus lectores. Un rápido cotejo bibliográfico de su presencia en bibliotecas y librerías confirma que, ya sea desde una mirada superficial o un análisis pormenorizado, ya sea desde la realidad o desde la ficción, la capital del reino sigue siendo una constante de gran atractivo editorial. La existencia de nuevas guías dedicadas a tal o cual recorrido, al igual que los estudios centrados en un elemento particular como sus antiguas murallas, el nombre de sus calles o la historia de sus centenarias iglesias, confirman la actualidad de Madrid como un renovado tema de investigación para el historiador de la cultura.¹ En esta trayectoria han ejercido un papel muy activo, qué duda cabe, las iniciativas de editoriales especializadas como La Librería y de publicaciones como la revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, que desde hace más de setenta años viene desarrollando una fecunda labor de promoción y estudio de la cultura de la Villa de Madrid y de la Comunidad. Exposiciones recientes como la que conmemoró el tercer centenario del nacimiento de Francesco Sabatini en el Teatro Fernán Gómez (5 de noviembre de 2020-30 de enero de 2021), y de la que nos ha quedado un excelente catálogo, confirman la buena salud de la bibliografía sobre Madrid en todas sus facetas.²

Desde la otra orilla del Atlántico, el hispanismo estadounidense, en el cual me sitúo,³ ha seguido ofreciendo fascinantes lecturas de la experiencia madrileña a partir de la autobiografía⁴ así como desde la mirada erudita que aporta la investigación de archivo,⁵ y desde el Reino Unido llega una excelente noticia para los amantes del Madrid histórico: la nueva reedición del clásico recopilatorio del historiador británico Hugh Thomas, *Madrid: A Traveller's Reader* (2024; publicado originalmente en 1988 con el título *Madrid: A Traveller's Companion*), evidencia la actualidad de una urbe efervescente y en constante cambio, plasmada en este caso a través de un viaje tanto en el tiempo como en el espacio. El *Reader* de Thomas, a mi parecer el más completo de los que existen, se mantiene tan sugerente como útil para el lector contemporáneo: los 227 testimonios de vecinos y extranjeros, que van desde la crónica de eventos tales como procesiones o corridas de toros a descripciones de iglesias, calles y plazas, articulan en su conjunto una de las misceláneas más completas para conocer la biografía de la Villa. Desde una perspectiva plural que recorre cinco siglos de historia, el cotejo de estas brevísimas

entradas a modo de *sketch* nos revela una ciudad que no siempre fue del agrado de sus visitantes, pero que en cualquier caso nunca dejó de resultar indiferente.

Abro este recorrido crítico con el último de los libros dedicados a un Madrid muy particular, a saber, el rescatado por ojos extranjeros, y que acometo prestando atención tanto a los contenidos de cada panorámica como al método o proceder crítico empleado. Con la muerte de Hugh Thomas en 2017 se extinguió una llama esencial del hispanismo británico, pero el mundo anglosajón nos ha ido ofreciendo nuevas generaciones de cronistas de la Villa como las que recojo en estas páginas. La breve selección que aquí presento confirma un renovado interés por ese Madrid de ayer y hoy que, desde la tradición crítica autóctona, ha tenido también en géneros literarios como la novela, las series de televisión o la fotografía una atención no menos sostenida.⁶ Dicha atención ha sido plasmada, en ocasiones, en una primera persona que ha revelado tanto la fascinación por lo observado como el verse uno mismo en el papel de observador: “The first part of my research”, escribe el norteamericano Ben Lerner en su celebrada novela *Leaving the Atocha Station* (2011), “involved waking up weekly mornings in a barely furnished attic apartment, the first apartment I looked after arriving in Madrid, or letting myself be woken by the noise from La Plaza Santa Ana, failing to assimilate that noise fully into my dream, then putting on the rusty stovetop espresso machine and rolling a spiff while I waited for the coffee” (7). En esa cafetera que descansa en el hornillo oxidado, así como en ese cigarro que se lía el protagonista de la historia, se anuncian ya algunos de los códigos desde los que Lerner dialoga con el género narrativo escogido, con sus compatriotas transplantados de décadas previas (Hemingway quizá el más visible, pero sin olvidar a otros como Scott Fitzgerald o Dos Passos), así como con su propia experiencia como estudiante de *all things Spanish*.⁷ La pregunta final que uno se formula tras la lectura de este y de los otros títulos recogidos en esta recensión no es tanto sobre qué o cuál es la esencia de Madrid en el momento presente, sino más bien cómo se construye la noción de lo madrileño en un momento de grandes y rápidas transformaciones demográficas.

En ese despertar al ruido de lo nuevo que narra Lerner se instalan también las voces de Elizabeth Nash, Helen Crisp y Jules Stewart, autores de algunos de los trabajos más destacados de estos últimos años, y que comento a continuación. El libro de Nash, titulado *Madrid. A Cultural and Literary Companion* (2000), se reedita en 2012 como *Madrid. A Cultural History*.⁸ Forma parte de una colección dedicada a diferentes ciudades del mundo (inicialmente llamada ‘Cities of the Imagination’), y visita en trece capítulos una serie de sitios emblemáticos de Madrid y alrededores. El Paseo del Prado, la Puerta del Sol, el Palacio Real, la Plaza Mayor o el Valle de los Caídos, cada uno con su propio capítulo, conviven en este ameno recorrido con otros como el dedicado a la Gran Vía, el Café Comercial o el estadio del Bernabeu. Cada lugar da pie a un paseo en el tiempo en el que Nash introduce personajes históricos (de Lope de Vega a Larra, de Dalí al golpista Tejero) o ingredientes típicamente españoles (la zarzuela, el café, el fútbol) con

su particular sabor castizo, construyendo así historias independientes de gran coherencia interna, en ocasiones condimentadas con la ambientación propia del momento del año en que se sitúan—el clima de Madrid, de poco agrado para estos autores, es una particularidad comentada en todas estas publicaciones. La propuesta de Nash va más allá del paseo turístico e incorpora numerosos datos tanto de la historia y desarrollo del espacio citadino como de la percepción de esos entornos a lo largo del tiempo. Siguiendo un proceder que también se verá en Crisp y Stewart, su mirada combina la experiencia personal con la historia oficial, la precisión del dato con el gracejo de la anécdota y el chisme, la excepcionalidad con el tópico y la conclusión con el detalle. En un viaje que transcurre entre pasado y presente, y acudiendo con frecuencia testimonios previos, esta ‘historia cultural’ constituye una excelente opción tanto para quien quiera profundizar su conocimiento de Madrid como para quien busque una herramienta docente en el aula universitaria.

El trabajo de Nash se adelanta en unos años a la que será la presentación más actualizada del Madrid que se explora en este género híbrido entre guía y biografía, y que tiene en el periodista Jules Stewart su mejor exponente gracias a una reciente trilogía de *companions*. Los once capítulos de su libro *Madrid. The History* trazan un muy equilibrado recorrido de la historia de la Villa desde sus tiempos visigodos y musulmanes hasta el presente. La presencia de un fuerte visigótico (*Matrice*) y la denominación árabe de *Mahereet* aludiendo a la existencia de aguas en la zona justifican el atractivo inicial de este asentamiento que contó ya con su Alcázar primitivo en el siglo IX. En 1083, Alfonso VI conquistará esta citadela (*al-mudayna*), que pasará a llamarse *Matrit* en mozárabe y al que en 1152 le será conferido el estatus de *villa* por Alfonso VII, con sus fueros otorgados por Alfonso VIII en 1202. El crecimiento experimentado en el siglo XIV, especialmente hacia su final con Enrique III, culminará esta primera etapa de su singladura con la entrada de los Reyes Católicos en 1477 y las cortes allí celebradas en 1482 y 1499. Stewart se centra a continuación en cuestiones como la higiene urbana, la presencia y funcionamiento de la Inquisición, el impacto de la revuelta de los Comuneros, la labor de los Felipes y el impacto de figuras como Antonio Pérez o el Conde Duque de Olivares en la época de los Habsburgo. Del Madrid Borbón dedicará unas útiles páginas a la figura de Felipe V y al Palacio Real, al nacimiento de Goya y al Motín de Esquilache, así como a los cambios experimentados por la ciudad durante el reinado de Carlos III, de innegable relevancia. Carlos IV y Godoy, el papel de Francia e Inglaterra, la semblanza de Fernando VII y el Museo del Prado serán protagonistas del sexto capítulo, al que seguirá uno dedicado a asuntos tan variopintos como las famosas crónicas del viajero George Borrow, la desamortización de Mendizábal y los nuevos usos de determinadas iglesias, las tertulias en tiempos de Isabel II y el establecimiento de una red ferroviaria. El Madrid de Alfonso XII, la regencia de María Cristina, las mejoras bajo la batuta de Alfonso XIII, la creación del metro y la construcción

de ciertos hoteles emblemáticos darán pie a un noveno capítulo de gran utilidad centrado en la vida de los madrileños durante de la Guerra Civil (periodo del que contamos con alguna que otra novela en lengua inglesa reciente),⁹ para cerrar el volumen con el Madrid de Franco y un capítulo último dedicado a su muerte y la de Carrero Blanco, al impacto de la famosa *movida madrileña* y a los cambios experimentados en el Madrid contemporáneo.

El segundo de los trayectos urbanos de Stewart, titulado *Madrid. A Literary Guide for Travellers*, es un libro “about Madrid and those writers who were from the city, who wrote about it, or who formed part of the fabric of Madrid society” (x). Nuevamente, el autor reconoce la inspiración de algunos maestros relativamente recientes como Gerald Brenan V. S. Pritchett y Michael Jacobs, al tiempo que revela un Madrid fascinante y hostil (inspirador de “horror stories” [13]) a tenor de los testimonios de viajeros de diferentes épocas como Mme. D’Aulnoy, Hans Christian Andersen o Richard Ford. Pero el envite que cito aquí revela ya el alcance y la ambición del proyecto de Stewart, que despliega en este libro un exhaustivo conocimiento de la literatura española, de la percepción y creación de un Madrid en constante cambio y del diálogo que se entabla entre autor y ciudad. Nuevamente, y al igual que los anteriores, su viaje en el tiempo brinda una lectura amena y rica en curiosidades, pero también rigurosa y muy recomendable como herramienta de trabajo en el aula de clase. Sin inclinarse por una opción política concreta, pero sin abandonar tampoco el humor y la ironía cuando resultan inevitables al extranjero, estas historias de la capital del reino condensan de forma magistral todo el conocimiento e impresiones personales de los veinte años que Stewart vivió en un Madrid que, más que una ciudad, se concibe por el autor como “a way of life [...] to be accepted rather than commemorated” (*The History*, xv).

Una breve mención a *Madrid. Midnight City* cierra este trabajo. Último de los libros de Stewart, escrito en este caso con Helen Crisp y publicado de la serie Cityscopes de la casa Reaktion Books, captura en poco más de doscientas páginas la esencia del Madrid más reciente, de un Madrid que en cierta forma se siente diferente ya a los anteriores. Ligeramente distinta en su diseño, la estructura de esta nueva entrega se divide en dos partes fundamentales, a saber, una primera que podría leerse como una versión condensada del estudio previo, y una segunda, muy novedosa, que indaga en el Madrid de hoy a través de sus plazas, sus mercados y sus tiendas, así como de algunas de sus formas de vida más definitorias. Si bien el volumen tiene más carácter de guía que sus dos predecesores, lo cierto es que la riqueza de sus contenidos le convierte en una de las lecturas más completas de los últimos años, confirmando así que el estudioso de Madrid puede contar hoy con un muy atractivo catálogo de apreciaciones en lengua inglesa. “Madrid was a latecomer to the great era of Spanish history” (50), escribe Stewart en su guía literaria de la ciudad y, sin embargo, supo compensar este retraso con una constante hospitalidad que la convirtió en una de las ciudades más cosmopolitas

de España desde sus inicios. El repaso a sus visitas más notables, que con tanta destreza recopilan autores como Thomas y Stewart, revela al escéptico que la noción de un Madrid cerrado y aislado de Europa ha sido y sigue siendo falsa. Sugiere también que la idea de *lo local*, cuando se trata de buscar la voz que lo define, va más allá del origen o el idioma de quien escribe. Finalmente, los trabajos aquí recogidos confirman que los lenguajes de la crónica urbana y la experiencia novelada continúan teniendo en esta *latecomer* un atractivo desafío.

Notas

¹ Ver, por ejemplo, Juan Cortés Martín, *Plano-guía de las murallas de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, 2023; José Luis Rodríguez-Checa, *Historia de las calles de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, 2021; Pedro García Gutiérrez y Agustín Martínez Carbajo, *Iglesias de Madrid: Relatos e Historias de los templos de la Villa y Corte*. Madrid: Ediciones La Librería, 2023.

² *El Madrid de Sabatini. La construcción de una capital europea (1760-1797)*. José Luis Sancho Gaspar, Ángel Martínez Díaz y Pablo Vázquez Gestal, eds. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2021.

³ He dado cuenta de mi interés sobre el Madrid literario del Barroco en mi libro *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Pamplona, Frankfurt, Madrid: Universidad de Navarra, Vervuert, Iberoamericana, 2004.

⁴ Remito, por ejemplo, a la excelente novela de la Catedrática de Williams College, Soledad Maura, *Madrid Again: A Novel*. New York: Arcade, 2020.

⁵ Desde tres momentos históricos muy diferentes, destacan del último trienio los estudios de Jesús Escobar, *Habsburg Madrid: Architecture and the Spanish Monarchy*. College Park: Penn State University Press, 2022; Vanesa Rodríguez-Galindo, *Madrid on the Move: Feeling Modern and Visually Aware in the Nineteenth Century*. Manchester: Manchester University Press, 2021; y de Francisco Fernández de Alba, *Sex, Drugs, and Fashion in 1970s Madrid*. Toronto: University of Toronto Press, 2020.

⁶ Sobre este último formato, véase por ejemplo la magnífica recopilación preparada por Antonio Muñoz Molina, *Madrid: Portrait of a City*. Madrid: La Fábrica, 2022.

⁷ Al panorama urbano ofrecido por Lerner se puede añadir la antología titulada *Madrid Tales*, en selección de Helen Constantine y traducción de Margaret Jull Costa. Oxford: Oxford University Press, 2012, que arranca con Benito Pérez Galdós y termina con José María Merino.

⁸ Ver Elizabeth Nash, *Madrid. A Cultural and Literary Companion*. New York, Northampton: Interlink Books, 2000; y *Madrid. A Cultural History*. Northampton: Interlink Books, 2012.

⁹ Ver, por ejemplo, *Winter in Madrid. A Novel* (2009), del británico C. J. Samsom.

Obras citadas

- Constantine, Helen, ed. *Madrid Tales*. Margaret Jull Costa, trad. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Cortés Martín, Juan. *Plano-guía de las murallas de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, 2023.
- Crisp, Helen, y Jules Stewart. *Madrid: Midnight City*. London: Reaktion Books, 2020.
- Escobar, Jesús. *Habsburg Madrid: Architecture and the Spanish Monarchy*. College Park: Penn State University Press, 2022.
- Fernández de Alba, Francisco. *Sex, Drugs, and Fashion in 1970s Madrid*. Toronto: University of Toronto Press, 2020.
- García Gutiérrez, Pedro, y Agustín Martínez Carbajo. *Iglesias de Madrid: Relatos e Historias de los templos de la Villa y Corte*. Madrid: Ediciones La Librería, 2023.
- García Santo-Tomás, Enrique. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Pamplona, Frankfurt, Madrid: Universidad de Navarra, Vervuert, Iberoamericana, 2004.
- Lerner, Ben. *Leaving the Atocha Station*. Minneapolis: Coffeehouse Press, 2011.
- Maura, Soledad. *Madrid Again: A Novel*. New York: Arcade, 2020.
- Muñoz Molina, Antonio, comp. *Madrid: Portrait of a City*. Madrid: La Fábrica, 2021.
- Nash, Elizabeth. *Madrid. A Cultural History*. Northampton: Interlink Books, 2012.
- . *Madrid. A Cultural and Literary Companion*. New York, Northampton: Interlink Books, 2000.
- Rodríguez-Checa, José Luis. *Historia de las calles de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, 2021.
- Rodríguez-Galindo, Vanesa. *Madrid on the Move: Feeling Modern and Visually Aware in the Nineteenth Century*. Manchester: Manchester University Press, 2021.
- Samson, C. J. *Winter in Madrid. A Novel*. London: Penguin, 2009.
- Sancho Gaspar, José Luis, Ángel Martínez Díaz y Pablo Vázquez Gestal, eds. *El Madrid de Sabatini. La construcción de una capital europea (1760-1797)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2021.
- Stewart, Jules. *Madrid. A Literary Guide for Travellers*. London: I. B. Tauris, 2019.
- . *Madrid. The History*. London: I. B. Tauris, 2015.
- Thomas, Hugh. *Madrid: A Traveller's Reader*. London: Robinson, 2024.

Mindy E. Badía
Indiana University Southeast

An Ambivalent Female Voice: Translating Lope de Vega's
Los melindres de Belisa

This essay explores selections from my unpublished English translation of Lope de Vega's *Los melindres de Belisa* as instances of an ambivalent female voice. I illustrate how Belisa evolves from a quirky non-conformist to a violent tyrant as she is disempowered by her gender and, at the same time, privileged by her wealth and religious-ethnic identity. This ambivalence results in a discourse that is at once subversive of gender norms, yet supportive of social hierarchies that deem violence towards Morisco slaves permissible. Engaging this tension through the medium of translation allows us to consider how contemporary English-speaking audiences might respond to Lope's text in general and to this larger-than-life female character, Belisa, in particular. Informed by the concept of intersectionality, translation theory, theories of comedy, and scholarly analyses of the how violence and humor intersect in early modern Spanish literature, I argue that an English version of *Los melindres de Belisa* that retains the duality of the central personage's characterization results in an undomesticated text capable of eliciting both critical reflection and comic amusement.

Written just before the 1609 expulsion of the Moriscos, *Los melindres de Belisa* satirizes the urban, aristocratic *milieu* of seventeenth-century Madrid. Belisa has earned a reputation for her eccentricities, among them her capricious rejection of any man who seeks her hand in marriage. Eliso, who will eventually marry Belisa, has borrowed money from her mother, the recently widowed Lisarda. Unable to return the money, Eliso pays his debt with two Morisco slaves, Pedro and Zara. Unbeknownst to the family, Pedro and Zara are Felisardo and Celia, noble lovers who have disguised themselves as slaves to escape arrest for a prior act of aggression committed by Felisardo. The complications mount when both Belisa and Lisarda fall in love with Pedro/Felisardo, and Belisa's brother, Juan, falls in love with Zara/Celia. It is only due to the repeated interventions of Tiberio, Belisa's uncle, that dramatic and social order are restored.

Belisa's assertion of her authority reveals the complexities of social stratification in Spain in the early seventeenth century. When she resists marriage, converting her suitors into distorted manifestations of her own linguistic prowess, she enters the carnivalesque realm, humorously inverting hierarchies, undermining masculine privilege, subverting the power of titles and wealth, and maintaining her independence in the face of her family's insistence that she wed; in sum, her recourse to the carnivalesque undermines the exigencies of the

dominant culture which demand a socially acceptable pairing with a Christian gentleman. However, her commands to brand, chain, and burn characters she believes to be Morisco slaves constitute an imposition of her power as a wealthy Christian aristocrat. When she makes these demands, her actions fall outside the boundaries of the comic genre. The resulting physical disfigurement of the “slaves,” in Act II, a literal realization of her discursive disfigurement of her suitors in Act I, marks the once-beautiful characters for exclusion from the social and affective sphere that Belisa inhabits through a process of differentiation, excision, and casting way that would serve to reinforce her position of dominance. It is also at this point that Tiberio, fully aware that Pedro and Zara are actually Felisardo and Celia, must intervene, and not to address the injustice of Belisa’s demands (since he allows her to believe that the two have been branded by applying fake scars). Rather, Tiberio’s actions ensure that the noble body, in both its individual and social sense, and of which he forms a part, remains intact. These observations become particularly poignant if we consider the play’s composition shortly before the expulsion of the Moriscos. Moreover, *Melindres*’s presentation of female desire at different life stages (through the characters of Lisarda and Belisa), its representation of an exoticized other (Pedro and Zara), and its grappling with shifting social hierarchies (the racialization of religious difference, the newly monied) make it an ideal catalyst for contemporary discussions of identity and representation with respect to class, race and gender and, thus, a *comedia* ripe for dissemination through translation.¹

The text’s recent performance history attests to its continued ability to engage spectators. Productions from the second half of the twentieth century include an adaptation by the theater group La Columna de Aguascalientes, Mexico performed in 1987 at the Golden Age theater festival in El Paso, Texas; a 1963 recording from the program *El teatro del estudio* by Radio Nacional España; and adaptations directed by Dean Zayas from the University of Puerto Rico at Río Piedras from 1970, 1976, 1996, 2001, and 2009.² Additionally, Zayas has taken the play on the road by the Teatro Rodante Universitario, with a performance at the Siglo de Oro festival in El Paso in 1975 for which his staging won Best Production, Best Actress, Best Actor, Best Director, and Best Secondary Actors. In 2003, Teatro Rodante performed *Los melindres de Belisa* in New York and New Jersey and received glowing reviews from Robert Daniels, a reviewer with *Variety*, who described the play as “delectable” and noted Belisa’s “felicitous capriciousness,” as well as the spectators’ “starry-eyed expressions.” It is through a convergence of the felicitous and the vicious that the translator finds herself at the limits of what can (and perhaps ought) to be translated, as Gabriela Carrión suggests when she notes the play’s “startling juxtaposition of comedy and violence” (15).

One specific example of Belisa’s use of humor to undermine patriarchy occurs in the third scene of Act One, when she is, once again, forced to respond to her uncle’s pressure to find a husband.

TIBERIO: ¿En qué te cansa Fabricio?

BELISA: En barba y Cabeza
tiene ciertas moscas blancas,
y cuando hay tantas moscas,
es que el verano se acaba.

FLORA: El otro es médico.

BELISA: Lindo,
con médico siempre en casa
pensaré que estoy enferma.
Frío me da de cuartanas,
tiemblo; ti, ti, ti, ¡Jesús!
¡Hola!, llevadme a la cama.

TIBERIO: Si no fuera mi sobrina,
la diera dos bofetadas. (301-12)

(TIBERIO: And *what* is wrong with Fabricio?)

BELISA: He has these little white flecks in his hair and beard that remind me of fireflies. And when the fireflies swarm, summer is almost over. And then, before you know it, it's "Hello, Old Man Winter!"

FLORA: The other one is a doctor.

BELISA: Lovely! Why, with a doctor in the house, I'll always think I'm coming down with something. Such ch-ch-ch-chills from this f-f-f-fever! I'm t-t-t-trembling. Lord have mercy! Take me to my bed!

TIBERIO: If she weren't my niece I'd slap her twice.)

This exchange between Belisa, Tiberio, and Flora, Belisa's maid, illustrates Belisa's wit and resistance to social convention. Fabricio and the doctor are only two of the gallants who come courting, most of whom we only experience through Belisa's hyperbole. During Act One, she is forced to consider marriage to a nobleman from France, a nobleman from Spain, a nobleman from Portugal, a young gentleman in the Order of Santiago, and high-ranking military officer (among others). In each instance, Belisa undercuts the supremacy of these suitors as she takes these socially powerful men and reduces each one to a single, caricatured feature: enormous feet, dirty fingernails, a bald head, excessive facial hair, and a missing

eye, respectively. My translation of this selection reproduces the Spanish text's emphasis on wordplay, communicating Belisa's resistance to marriage to a (we can only assume) older man with a common expression in English that encompasses the implicit reference to age (Old Man), as well as the explicit mentions of insects (*moscas*/fireflies) and seasons (*verano*/winter). Tiberio's hilarious closing line—which I delighted in translating directly—echoes the violence that permeates the play and underscores the advantage that Belisa enjoys as a member of a wealthy family.

In the first scene of Act Two, Belisa's love for Pedro/Felisardo has brought about a change, as she claims to have become aware of her exaggeratedly exacting standards and to have rejected them.

BELISA: Que don Juan, en fin,
como era estudiante,
no gastaba en libros,
lacayos y pajes
lo que yo en espejos,
pastillas y guantes.
Con estas locuras
fui tan arrogante
que nunca pudieron
casarme mis padres. (1126-35)

(BELISA: In sum, Don Juan, a student, did not spend as much on books, footmen, and pageboys as I on mirrors, make-up, and gloves. With these outrageous indulgences, I became so arrogant that my parents could never marry me off.)

Her acknowledgement of a defect and purported transformation due to the power of love is a convention of the *comedia de enredo*, one that Lope mines for comic potential as he undercuts neo-platonic ideals in plays like *La dama boba*. Unlike *La dama boba*, however, this transformation brings Belisa closer to her violent assertion of power and, ironically, also underscores her powerlessness.³

She continues, identifying the source and scope of her eccentricities:

BELISA: Yo, con la locura
de hacienda tan grande
y quizá engañada
de mi ingenio y talle,
he dado en melindres,
en melindres tales
que fui de la corte

fábula notable.
 Di en decir un tiempo
 que tenía de carne
 las manos y rostro,
 lo demás de imagen,
 que, cual ves, las visten
 solo por el talle,
 sin piernas y cuerpo,
 con bultos iguales. (1145-60)

(BELISA: With the presumptuousness that often accompanies such great wealth, and perhaps overestimating my own beauty and wit, I have indulged my whims to such an extent that I have become infamous at court. For a time, I told people that only my hands and face were made of flesh, that the rest of me was fake, a fashion plate, without legs or a body, and with perfect proportions.)

Here, Belisa explains her *melindres*, contextualizing them within a critique of her overindulgent upbringing, the evils of excess riches (her father's status as an *indiano* who made his fortune in the Philippines), and the gendered expectations placed upon her and her brother. And although audiences might see right through Belisa's poor little rich girl schtick, her revelation in lines 1153-60 is telling. The example of her former unruly behavior that she offers, the habit of telling people she was only real from the waist up, bears a symbolic resemblance to the social role assigned to her: the compliant Belisa is little more than a perfectly proportioned tailor's dummy. To convey this notion in the English version, I chose the term "fashion plate," an idiomatic expression used to describe someone who places immense importance on stylish dress. Belisa is certainly fond of fashion and demands that this fondness be indulged to an unreasonable degree, as we see in Act One when she insists that her maid replace a spotless dress with a new one due to an imagined stain.

BELISA: Como los ojos llegué
 a sus palos, ellos fueron
 tales, que al fin me los dieron;
 pero luego me vengué.

FLORA: ¿De qué suerte?

BELISA: Del estuche
 saqué un cuchillo y los dí
 de puñaladas allí.

FLORA: ¡Quién hay que tal gracia escuche!
¿Mataste la celosía?

BELISA: Hice, a lo menos, lugar
por donde pude mirar
quien por la calle venía.
Mas presto vino el castigo,
pues en vez del caballero
pasó . . .

FLORA: ¿Quién?

BELISA: Un aceitero.

FLORA: ¿Y mirástele?

BELISA: Eso digo:
que le miré, y me manchó
el vestido.

FLORA: Pues ¿podía,
tú detrás de celosía
y él en la calle?

BELISA: ¿Pues no?
Mírame bien.

FLORA: ¿De mirar
el que va aceite vendiendo
te has manchado?

BELISA: Así lo entiendo.
Vestido me puedes dar,
y éste harás luego vender.

FLORA: Mira que muy limpio está.

BELISA: Necia, ¿no te he dicho ya
que daño me suele hacer
quererme contradecir?
¡Jesús, qué fiero accidente!

FLORA: ¿Cómo?

BELISA: Este pulso, esta frente.
mira: estoy para morir
¡Qué terrible calentura! (109-41)

(BELISA: When I pressed my face to the shutters to peek through the cracks, the slats wouldn't budge, and they cut off my sight. But I took care of them!

FLORA: Do tell . . .

BELISA: I took a knife from the cupboard and slashed them to bits.

FLORA: Never in my life! You killed the *shutters*?

BELISA: Not exactly. But I did carve out a peephole so I could see who was coming down the street. And that man was no gentleman!

FLORA: No?

BELISA: He was . . .

FLORA: Yeah?

BELISA: A common oil seller!

FLORA: So you got a *real* good look at him?

BELISA: That is what I am trying to tell you. And when I looked at him . . .

FLORA: Yes?

BELISA: He tainted . . .

FLORA: Go on . . .

BELISA: My dress!

FLORA: Oh *really*? With you behind the shutters and him in the street?

BELISA: You doubt me? Look. Here!

FLORA: So, you got a stain just from *looking* at the man who sells oil?

BELISA: That is my story. Now, run along and get me a clean dress. And see if you can sell this one.

FLORA: But it is spotless!

BELISA: Pay attention, Flora. We have been over this. You know how much I suffer when you contradict me. Sweet Jesus, such a pain!

FLORA: What?

BELISA: Take my pulse! Feel my forehead!
(I'm dying. Oh, it burns! It burns!)

The stain discussed in this scene implicitly references the honor code, a set of standards that, in the context of the *Comedia*, place women under rigorous control to avoid a contamination that is no more real than Belisa's imaginary oil spot. With this association, the term "fashion plate," in addition to referencing her fanatical attention to sartorial finery, functions symbolically to denote Belisa's place in society. Despite her manipulation, Belisa has little meaningful power; her body, like the images used to illustrate and craft clothing, exists to shape the contours of the ideal *dama*, a construct that demands having a spotless reputation. When Belisa admits to likening herself to a tailor's dummy in Act Two, a detail presented as nothing more than an illustration of her former outlandish behavior, she shows a lack of conscious awareness of just how closely the image resembles the role that society really does expect her to fulfill. Therefore, while audiences may not pardon her quirks for the reason that she explicitly says that we should (because her parents spoiled her rotten), her behavior does become easier to understand if we consider the extent to which her ability to control her own life is constrained by prescribed gender roles.

The social hierarchy that Belisa deliberately undermines in Act I, and of which she appears as an unwitting victim in Act II, becomes a weapon that she wields to punish Zara/Celia, her rival for Pedro's/Felisardo's affection, in Act III. In the following exchange, Belisa commands that Carrillo, a servant, punish Zara/Celia brutally after she (Belisa) falsely accuses her of stealing.

CARRILLO: Calla, perrona.

FLORA: Ladrona. ¿Quién tal pensara?

LISARDA: ¿Qué disculpa puedes dar?

BELISA: Si a Carrillo no la entregas,
si por su perdón me ruegas,
si no la mandas pringar,
cuéntame por muerta luego. (2555-61)

CARRILLO: Déjame a mí.

CELIA: Señora...

BELISA: Ponla en un fuego.
.....

CARRILLO: Desnúdese.
.....
y concluya, que ha de haber
azote y tocino ardiendo. (2563-74)

(CARRILLO: Hush, you cur.

FLORA: A thief. Who would have thought?

LISARDA: (To Celia) What have you to say for yourself?

BELISA: (To Lisarda) If you refuse to hand her over to Carrillo, if you beg me to spare her, if you do not *command* that she be basted with hot oil, then consider me dead.

CARRILLO: Leave her to me.

CELIA: My lady . . .

BELISA: Burn her alive.
.....

CARRILLO: Take your clothes off. And rest assured that you will be whipped and fried like bacon.)

In these lines, Belisa's inventiveness reaches a violent peak. She takes advantage of her power over Carrillo to oblige him to punish Zara/Celia, an order that he eagerly follows, and then compels her mother into compliance. The command

that Belisa utters to Carrillo (“Ponla en un fuego”) could have been rendered in English in several ways, some of which could be read metaphorically as a demand that be put through some sort of unspecified ordeal (“Put her to the fire” or “Hold her feet to the fire”), though not necessarily that she actually be burned. However, it was important to me to capture the savagery of Belisa’s command and thus, I chose to render the line as “Burn her alive” to reference a form of torture understood as particularly cruel. Of course, the audience can rest assured that none of the aggressions she orders happen (because this is a comedy, and the “slaves” are nobles). Nevertheless, the fact that Belisa takes advantage of the privileges afforded to her by the very hierarchies she resisted in Act One, hierarchies of which she is seen as a victim in Act Two, results in a contradictory voice, the complexities of which I have chosen to maintain in my translation.

Belisa’s characterization reveals a complicated relationship with privilege and oppression which can be illuminated by the concept of intersectionality, a central theme in contemporary sociopolitical discourse. Intersectionality refers to the way race, ethnicity, class, gender, age, or disability status (among other facets of identity) interact to constitute our lived experiences. Most critical discourse focuses on intersectionality as disadvantageous, as layered forms of oppression. This is likely due to a broad application of Kimberlé Crenshaw’s specific (and pioneering) use of the term in a 1989 essay in which she analyzes the ways that sexism and racism converge to marginalize Black women within the legal system (“Demarginalizing”). More recently, however, Crenshaw has argued for a broader understanding of the concept: “Intersectionality is about capturing dynamics and converging patterns of advantage and disadvantage. Those are going to change from context to context” (qtd. in Moffitt). Lope’s play offers various instances in which characters experience privilege and oppression in intersectional ways, allowing contemporary audiences to engage with their extreme behavior and the text’s outlandish plot, at least for today’s theatergoers, on culturally relevant terms.

For example, Lisarda’s social advantages (being Christian and wealthy) are mediated by her age, a point that Belisa, ever ageist, makes clear when she describes the future that awaits her mother if she, Lisarda, marries:

LISARDA: si es viejo y sois vieja,
juntaréis allí
dos sierras heladas:
¡qué triste vivir!
Si es mozo y sois vieja,
madre, presumid,
que seréis maroma,
como el volatín,
que a pies, por momentos,
os ha de medir,

para dar mil vueltas
 al aire sutil.
 Con la hacienda vuestra
 comerá perdiz,
 vestirá de tela
 algún serafín.
 Haranle su Adonis
 diosas de Madrid,
 que vuelven peón
 el mejor arfil. (3098-105)

(LISARDA: If you and he are both old, your union will join two barren, snow-capped crags. Such a sad life! If he is a young man married to an old woman, rest assured that you'll be the tightrope and he, the tightrope walker. He will tread carefully and learn all the tricks so that he can use you to climb higher in station. With your fortune he will dine on partridge and buy fine dresses for some fresh-faced angel. The gold-digging goddesses of Madrid will make him their Adonis, and they can transform any bishop into a pawn.)

This selection exemplifies the association with love and money made throughout the text, as well as the implication that marriage is inextricably bound to the perpetuation of family honor and, by extension, to the bearing of children. Belisa's words echo a sentiment expressed in myriad examples of misogynistic discourse in early modern Spain that cast a ridiculing light on women who refuse to "act their age."⁴ Since her rival in this instance is of the same social class and gender as she, Belisa attacks Lisarda from the one angle that offers an advantage: age. My translation follows the original closely, including the images of a tightrope walker and chess pieces. The first pair ("maroma" and "volatín") references the physical differences between a young husband (agile and strong) and his old wife (an inert object on which he walks), as well as the idea that he would only marry her to ascend socially. The second pair ("arfil" and "peon") conveys the notion of love as a calculated power play. I read "sierras heladas" as both a reference to white hair ("snow-capped") and as a suggestion of a lack of progeny, the notion that Lisarda is past child-bearing age, and I added the adjective "barren" to express the latter

Belisa's brother Juan illustrates male privilege, as well as that of social class. With respect to the former, Tiberio summarizes succinctly the difference between the expectations placed on Juan and those placed on Belisa in the first act when, bemoaning Belisa's reluctance to marry, he asks Lisarda:

TIBERIO: ¿Cómo vas tan descuidada
en que se case Belisa,
pues que ya su edad te avisa
y el ser de mil conquistada?
Que don Juan al fin es hombre. (49-53)

(TIBERIO: How is that you are so unconcerned with finding Belisa a husband? She is at a dangerous age, and the suitors swarm by the thousands. Don Juan does not worry me as much, being a man.)

We also note Juan's advantages through the nonchalance with which his daily routine is accepted: he stays out all night, carouses with women, gambles, and sleeps until noon most days, as Flora, Belisa's maidservant indicates: "no madruga don Juan / Las doce le dan en ella/los más días [don Juan never gets up early. Most days, when the clock strikes noon, you will find him in bed]" (669-71). The privileges of gender, ethnoreligious identity, and class converge when Juan forces advances on Zara/Celia, demanding that she dress him and, after dismissing Flora so that he and Zara/Celia can be alone, that she place his collar around his neck so that he can be close to her: "Llegad, ataréis el cuello [Come, fasten the collar]" (v. 854). In response, Zara's/Celia's words make clear that social norms view her harassment as his right: "Porque el serviros obligue / lo hare [Because I am obligated to serve you, I will do as you ask]" (855-56).

In contrast, Tiberio and Lisarda's insistence that Belisa marry constitutes an imposition of patriarchy (and an attempt to make the young woman someone else's problem). While Belisa's social and class and ethnicity afford her horrifying entitlements, the sheer number of suitors presented in the Act One, the fact that they are all described as "perfect" for her by her mother and uncle, and the casual admission of their interest in marrying for money lets audiences in on just how little Belisa's opinion matters. The resolution of the play, which includes Belisa's marriage to that weasel Eliso, a con artist who openly and aggressively woos and marries for financial gain, puts Belisa back in her place, reminding audiences that her rung on the social ladder will always be beneath that of her male relatives. Indeed, one gets the sense that her obligatory nuptials with Eliso punish her for eschewing marriage, rather than for her mistreatment of characters that she believes are Morisco slaves, a detail that emphasizes the injustice and violence of the social systems in which she operates and of which she is a product. While contemporary spectators would assuredly reject her treatment of Pedro/Felisardo and Zara/Celia (right along with their seventeenth-century counterparts, I suspect, but with a different tone to their condemnation), I submit that, because of its relevance to our contemporary socio-political discourse, they would also find what the character reveals about early modern intersectionality worth watching.

Of course, one could argue that there are behaviors so repellent that they would constitute an obstacle for contemporary spectators' engagement with the translated text and should simply be removed, and the performance history of *Melindres* offers one example of just such a cut. Though not a translation, Dean Zayas's 2012 production of the play excludes lines from Act One in which Belisa makes a joke about a one-eyed suitor and, in the process, mimics Black speech. In the director's opinion, such mimicry would prevent contemporary audiences from sympathizing with the character.

BELISA: ¿No es casi nada
faltar un ojo?

LISARDA: ¿Qué importa,
pues se le pone de plata?

BELISA: Yo te diré la ocasión.

.....
Si este hombre jurara:
«Como a mis ojos te quiero,»
y le costaba el de plata
dos reales, en otros tantos
mi amor y vida estimaba.
Fuera de eso, no podía
llamarle mis ojos.
Pues llamarle yo mi ojo,
era ser negra. (216-29)

(BELISA: Did I mention that he only has one eye?)

LISARDA: Why does that matter? You can get him a silver one.

BELISA: I shall tell you

.....
Ahem . . .
If love at first sight is not
always the case,
but a second sight's hard
with one eye in your face,
then how can the flowers in
Love's garden bloom
or a discerning bride and a
cyclopic groom?

And supposing one day
 Cupid's arow, by chance,
 did prick our desire and prod
 our romance?
 If this gentleman did catch
 my eye, then, I fret, he
 would keep it and try to
 complete his own set.
 And if he wore glasses, what
 fun could there be?
 I could not call him "four-
 eyes." He'd have only three!
 Thus, refusing the Father
 and Spirit and Son,
 my faith, by his ocular
 Trinity won, no longer
 ablaze from our love on the
 make, but inflamed by the
 fire of a heretic's stake, with
 a prayer for my soul,
 and a wave of the torch,
 my lily-white skin would be blackened and scorched.)

These lines pose significant challenges for any translator since the aspirated word-final "s" in "mis ojos" does not have the same associations in English as in Spanish. Moreover, while today's audiences may initially applaud Belisa's mocking rejection of the *maestre de campo* because, as a woman subject to the social demands of marriage, she is punching up, the dynamic changes when she casts a marginalized group the butt of her joke. I took quite a few liberties in the English rendering, choosing to expand on the source text rather than eliminate parts of it. I have written the last lines of this exchange in verse and have incorporated jokes that reference the eyes (as the original text does) both to emphasize Belisa's theatricality and to underscore the artificiality of her perceived superiority; the goal is for audiences to laugh both at and with her. That Tiberio is taken in by her wit ("gracia" in the original), even to the point of participating in the rhyming in the English translation, parallels the way audiences accept (and even applaud) her clever use of language in Act One, and then, like Tiberio, reassess their responses to her utterances as they grow more vicious. Finally, Belisa's reference to the Trinity and the Inquisition in the English rendering reminds audiences that her characterization occurs within a wider framework of racialized notions of religious difference, a key element of the play that I emphasize in translation. Thus, while I do not intend to pass judgement on Zayas's decision, and he surely

has a successful history of bringing this play to the contemporary stage, I will note that none of the references to the torture and violation of religious minorities were removed from his 2012 staging. Furthermore, and with respect to the specific case of a translation, I will also suggest that a sanitized version of a work that is linguistically, temporally, and culturally “foreign” can result in a disservice to both the source text and its imagined spectators.

Zayas’s staging choice leads back to the specific question of how to represent a character like Belisa in a way that neither eliminates nor empathizes with her problematic wielding of power. Translation theory grapples with a related question, prompting us to consider what is gained and what is lost when a translator attempts to appeal to the perceived sensibilities of an intended audience. Lawrence Venuti describes the process by which a translated text is forced to reflect the target culture’s “values, beliefs and representations” as its “domestication” (*The Translator’s Invisibility* 18-19). “Foreignization,” in contrast, occurs when a translator “intentionally disrupts linguistic and genre expectations of the target language in order to mark the otherness of the translated text” (Myskja 3). This underscoring of alterity, according to Venuti, will “allow the translation to be read as a translation [...] showing where it departs from target language cultural values” (“Translations as Cultural Politics” 75). Although Venuti has been criticized for his dichotomous thinking (Myskja 11-13) and for the possible overlap of “foreignizing” and “exoticizing” source cultures (Myskja 13-17), I would argue that the English translation of a Spanish-language literary text like *Melindres* can, in Venuti’s words, “enlist the source text in the . . . revision of dominant cultural paradigms . . . in the receiving culture” (*The Translator’s Invisibility* 15). As we see in the example of intersectionality, Lope’s text illuminates power relationships that are recognizable as belonging to early modern Spain and, at the same time, illustrative of relevant socio-political discussions in the contemporary U.S.

Further, the fact that such serious matters are communicated via a comedic text should come as no surprise, given that for many theorists, comedy has always been connected to power, as Jennifer Marra writes, “Humor’s principal function . . . in the human struggle for liberation is to reveal and disrupt epistemic vice” (22). Belisa’s *melindres* disrupt the vice of patriarchy, challenging the legitimacy of Tiberio’s authority and inhibiting the perpetuation of the social values he represents by deferring marriage. Her resistance to marriage rewrites the script that would dictate the outcome of both the play and her life, and she uses language to rend and then recreate her so-called perfect suitors in ways that, through humor and hyperbole, emphasize the ridiculousness of the presumed naturalness of her mandated nuptials. Nevertheless, in light of Steven A. Benko and Eleanor Jones’s argument that comedy “does political work when the ingroup/outgroup dynamic is re-inscribed or upended” (101), Belisa presents us with a conundrum; she reverts to the original script—or at least aspects of it by which social hierarchies are assumed and upheld—when she imposes her will in an act

of hegemonic violence that is no less jarring for its performative nature. Which begs the question in the context of a comic play: is she (or ought she be) funny for today's audiences?⁵

Although the response to this question will always be idiosyncratic, we can look to the work of scholars of early modern Spanish literature, and that of translation theorists, to hypothesize about both the continued appeal of a text like *Melindres*, as well as (and in relation to) the effects of its mixing of comedy and brutality. Adrienne L. Martín's "Humor and Violence in Cervantes" argues that, because of *Don Quixote's* intermingling of violence and humor, the novel can neither be reduced to a "funny book" (in the words of P. E. Russell), nor to its serious engagement with early modern sociopolitical realities through its violent content. Martín's concluding sentence reads: "Since Cervantes' work is a symbiosis of life and literature, a relation one cannot emphasize enough, his work also exceeds humorous and violent motives yet abounds in their grave implications" (182). What I find particularly relevant about this quote for matters of translation is the critic's contrasting of "motives" and "implications," the idea that the consequences of the violence and humor in the novel, both respectively and in combination, will exceed whatever Cervantes intended their effects to be. That *Melindres* engages relevant social themes more than four hundred years after its composition would suggest a similar trajectory for this *comedia*. Indeed, Martín links the overlap of humor and violence to *Don Quixote's* modernity (182), as well as to the novel's continued ability to problematize interpretative certainty in engaging ways. And while the differences between *Don Quixote* and *Los melindres de Belisa* are myriad, Carrión makes a similar argument about Lope's play, noting that the text's "refusal . . . to reconcile the forces of play and politics is arguably one of its most remarkable achievements, for it is the tension between these forces, rather than a simplistic resolution of them, that commands the spectator's attention" (18). Finally, Myskja observes a similar rejection of binaries implicit to Venuti's concept of foreignization, which seeks to prioritize neither the source text/culture nor the receiving one but, rather, strives to "establish a cultural situation in which a number of voices are allowed to exist simultaneously" (6). I would submit that such observations also connect to the concept of intersectionality, which underscores the intricacies of power relationships and highlights points of convergence and divergence among varied subjectivities. Binding such theoretical engagements to practice, my translation of *Melindres* domesticates neither the source text nor its eponymous character; indeed, my goal is to communicate the comedic complexities of both.

Notes

1. The background information in this paragraph and the previous one also appears in my essay “Too Near the Bone: Translation, *Los melindres de Belisa* and the Problem of Proximity,” *Cosmic Wit: Essays in Honor of Edward H. Friedman*, edited by Vicente Pérez de León, Cory Duclos and Martha García, Juan de la Cuesta, 2021, pp. 45-59.
2. This list may not be exhaustive, but these are the productions directed by Zayas that I was able to document from the University of Puerto Rico’s website: <http://smjegupr.net/newsite/wp-content/uploads/2018/10/TABLA-TEATRO-RODANTE-UNIVERSITARIO-octubre-2018.pdf>.
3. Frédérick Serralta classifies Belisa as a “pre-figurón,” noting that the main distinction between her and later examples of this stock character is her so-called transformation in the second and third acts: “por muy ‘figuonesca’ que pueda parecer en el primer acto, muy pronto se borran sus características iniciales, y ello debido a su radical enmienda en las dos últimas jornadas” (829). While a detailed discussion of the genre of this *comedia* is beyond the scope of this paper, I will note that the changes Belisa evinces in Act II and Act III do not suggest, in my mind, an improvement in her condition.
4. A fitting example is Quevedo’s “Vieja vuelta a la edad de las niñas,” in which the poetic voice mocks an old woman for trying to act and appear youthful.
5. Carrión poses a similar question, one that relates to my resistance to softening the text’s violent content in translation: “What are the implications of staging slavery and other forms of human torture within a comic framework? This is one of the questions at the heart of Lope de Vega’s *Los melindres de Belisa*, and it poses considerable challenges to critics and directors who, for the most part, have neglected this work or downplayed its physical and verbal violence” (15).

Works Cited

- Benko, Steven A. and Eleanor Jones. “That’s Way Too Aggressive a Word: Aziz Ansari, Comedy of Incongruity and Affectively Charged Feminism.” *Ethics in Comedy: Essays on Crossing the Line*, edited by Steven A. Benko, McFarland, 2020, pp. 99-112.
- Carrión, Gabriela. “Burlas en tiempo de tantas veras’: Violence and Humor in Lope de Vega’s *Los melindres de Belisa*.” *Bulletin of the Comediantes*, vol. 67, no. 2, 2015, pp. 15-31.
- Crenshaw, Kimberlé. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics.” *University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989, issue 1, article 8, 1989, pp. 149-67.

- Daniels, Robert. "Los melindres de Belisa." *Variety*, 24 August 2003, <https://variety.com/2003/legit/reviews/los-melindres-de-belisa-1200539825/>. Accessed 17 December 2021.
- Lope de Vega, Félix. *Los melindres de Belisa*, edited by Francisco Crosas López, Ediciones RIALP, 2017.
- Marra, Jennifer. "Toward an Objective Ethic of Humor." *Ethics in Comedy: Essays on Crossing the Line*, edited by Steven A. Benko, McFarland, 2020, pp. 17-27.
- Martín, Adrienne. "Humor and Violence in Cervantes." *The Cambridge Companion to Cervantes*, edited by Anthony J. Cascardi, Cambridge UP, 2006, pp. 60-185.
- Moffitt, Kelly. "What Does Intersectionality Mean in 2021? Kimberlé Crenshaw's Podcast Is a Must-Listen Way to Learn." *Columbia News*, 22 February 2021, <https://news.columbia.edu/news/what-does-intersectionality-mean-2021-kimberle-crenshaws-podcast-must-listen-way-learn>. Accessed 3 July 2023.
- Myskja, Kjetil. "Foreignization and Resistance, Lawrence Venuti and His Critics." *Nordic Journal of English Studies*, vol. 12, no. 2, 2013, pp. 1-23.
- Serralta, Frédéric. Venuti, Lawrence. "Translations as Cultural Politics: Régimes of Domestication in English." *Critical Readings in Translation Studies*, edited by M. Baker, Routledge, pp. 65-79.
- . *The Translator's Invisibility*. Routledge, 1995.

REVIEWS

Frederick A. de Armas. *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*. Toronto Iberic 76. Toronto—Buffalo—London: University of Toronto Press, 2022. ISBN: 978-1-4875-4239-9. 363 pp.

En *Cervantes' Architectures*, De Armas nos ofrece un estudio sobre la arquitectura en la prosa cervantina en cuatro novelas: *La Galatea* (1584), *Don Quixote* part 1 (1605), *Don Quixote* part 2 (1615), *Persiles y Segismunda* (1617). Este novedoso acercamiento a la obra de Cervantes envuelve el análisis de la dicotomía y fluidez entre 'space' y 'place,' entre topofobia y topofilia, entre los peligros de la exterioridad y la protección de lo doméstico. Para todo ello, De Armas se basa en un armazón teórico donde resaltan los trabajos del arquitecto romano Marco Vitruvio Pollón, el arqueólogo, arquitecto y artista Giovanni Battista Piranesi (1720-78), uno de los intelectuales cubanos del neobarroco Severo Sarduy (1937-93), del geógrafo Yi-Fu Tuan (1933-2022). Esta inusual batería teórica, no es óbice para que De Armas ponga a la luz una recolección magistral de los muchos temas que han dado vida a su carrera intelectual—siendo algunos de ellos, la carrera literaria de un poeta virgiliano (22-26), la relación de la épica con otros géneros, la *imitatio* y la ekphrasis (29-32), la tríada Saturno/locura/artista melancólico (58-63), lo grotesco y lo armónico, entre otros muchos—. Estos dípticos permiten a De Armas añadir maduras reflexiones sobre una arquitectura que existe, pero que no existe en la obra cervantina. Empezando todo con un tema absolutamente inusual en el autor: la cárcel en Cervantes. Cárcel ésta que el autor sitúa en relación analógica con el presidio en el que se convirtió la domesticidad durante la pandemia de 2020 a 2022.

El contenido central del libro se compone de diez unidades (9 capítulos y un epílogo). El capítulo 1, "Breaking Eurhythmia" (pp. 3-20), crea el marco teórico sobre el que se basa la construcción del resto del libro. En cuanto a la idealidad en la arquitectura, De Armas invoca la autoridad de Vitruvio y de sus seguidores en España. Respecto a la clasificación de lo espacial, el trabajo de Yi-Fu Tuan sobre espacio frente a lugar, va a estar presente en todos los capítulos. En cuanto al hecho de que hay construcciones arquitectónicas que no están presentes en la prosa cervantina, por ejemplo, en el caso de Roma, el autor nos recuerda el clásico estudio de Severo Sarduy sobre el significado de las elipsis en la poesía de Góngora. Y de esta concepción de lo inexistente como centro fundamental de una obra de arte, se extiende a la realidad bifocal de la prosa cervantina, que en sí es asimilable a una geometría elíptica: no hay un centro, sino que son dos. Como se insiste un poco más abajo, este es probablemente el mayor acierto del libro, su visión metacrítica basada en una concepción elíptica de la arquitectura en la obra de Cervantes. El capítulo 2, "Temples and Tombs: *La Galatea*" (pp. 21-46), no solo ofrece al lector una síntesis del laberíntico contenido de *La Galatea*, sino que también inserta el análisis arquitectónico propuesto en libro, sin olvidar el estudio

de las éfrasis en las que De Armas se ha distinguido tanto. En los capítulos 3 al 6, De Armas nos lleva de la mano por un tour arquitectónico en *Don Quijote*. Donde todo empezó, y empieza aquí también, en una conversación con ‘el amigo,’ y las referencias a la cárcel como lugar de origen de *Don Quijote*. La cuestión de la arquitectura carcelaria seguirá siendo un tema de constatación en el resto del libro, y en este capítulo en especial son llamativos de los análisis apoyados en las imágenes de la cárcel sevillana y otras. Las imágenes reproducidas en el libro incluyen la *Fachada de la Cárcel Real de Sevilla* de Juan Navarro (1716), página 51, y *The Well* de Piranesi proveniente de *Imaginary Prisons* (1761) en la página 57. Las dos imágenes ayudan a ilustrar el análisis de la cárcel en la que se origina *Don Quijote*, además de los sentimientos de terror, tropofobia y claustrofobia. De ahí, el lector aborda un viaje fascinante por un mundo poblado de muros, techos, ventanas, palacios, cristal, en oposición fluida con cuevas, campiñas, sierras, riscos, bosques, despoblados, ríos, etc. Son construcciones que mutan con fluidez de una frase a otra ayudando a Cervantes a crear la magia de una novela sobre el heroísmo, así como sobre la locura. Como el autor indica, es precisamente en esas elipsis—tan barrocas para Severo Sarduy—que se abre un espacio a las transformaciones textuales, mentales, visuales, que nos apremian a retornar a las ficciones barrocas de España como un ejercicio necesario para sobrevivir los cambios de nuestra época—pandemia, clima, claustrofobia. Del capítulo 7 al 9, el autor nos hace partícipe de su visión de las construcciones en *Persiles y Segismunda*, tanto en la Isla Bárbara, como en el norte y el sur europeos, además de en los mares. La cantidad de lugares y espacios, analizados en oposición transformativa los unos con los otros, pareciera no tener término—son ‘mil y más’ afirma el autor—. Especialmente jugoso es el tema de cuáles son los edificios romanos mencionados en la estancia de los peregrinos en Roma. Ciertamente la presencia insistente de los edificios judíos en este destino final es notable; a la vez que la ausencia otros cuerpos arquitectónicos más que llamativa. Así las cosas de la ciudad celestial, el cuerpo del libro culmina un epílogo de exactamente diez páginas, que no clausura, sino que más bien abre una puerta a la ciencia de ‘templos y casas [construidos] para reflejar la armonía del cosmos’ (p. 267).

De Armas, en ese epílogo, nos da la llave para entender las muchas dimensiones de este libro. Tras indicar que múltiples culturas—véase, Vitruvio en Roma y el Renacimiento, o el fengshui en China, o el Sthapatya Veda en India—han enfatizado la importancia de la armonía en la arquitectura, De Armas pasa a darnos dos visiones complementarias y fluidas. Una es su énfasis en las arquitecturas de prisiones, en los espacios oscuros, en los lugares de cautiverio—no todo es reflejo de armonías neoplatónicas en *Cervantes’ Architectures*—; la otra, en cierta forma mejoramiento necesario de la primera, es su reducción de las mil y una construcciones cervantinas a seis fundamentales—“six is the perfect number for mathematicians, or so Vitruvius says” (p. 269)—divididas en pares. Sin duda su selección tiene peso e importancia, pero aún más significativa es la

- 32 Frederick A. de Armas. *Cervantes' Architectures: The Dangers Outside*. Toronto Iberic 76. Toronto—Buffalo—London: University of Toronto Press, 2022. ISBN: 978-1-4875-4239-9. 363 pp.

organización en dísticos—2+2+2—. Como argumento fundamental del libro, esta bifocalidad entre peligrosos espacios abiertos y seguros lugares cerrados refleja los dos centros de una ficción elíptica. Geometría elíptica y elipses retóricas son una constante en cómo De Armas confronta, en este libro, la dualidad de la prosa cervantina. Y pensando en términos metacríticos, tal vez esta sea una forma de superar la dicotomía crítica que tanto ha abundado entre lo que se han venido a llamar “la escuela romántica” y “la escuela realista”.

Para concluir, la justificación de este libro ya la dio Cervantes con su propia pluma. Como indica Hilaire Kallendorf, De Armas “has taken the subjective experience of being shut in during the pandemic and transformed it into a fantastic mental tour of the buildings dotting the map of Cervantes’ architectural landscape;” pero, la necesidad de incluir en nuestras bibliotecas este “architectural tour” por la páginas de Cervantes no es la subjetividad del autor o las teorías aplicadas, sino el hecho de que hay “mil o más” edificios construidos con palabras en los papeles de Cervantes (p. 268). A estas mil y una construcciones, la crítica no ha prestado ni suficiente ni coherente atención.

Juan Pablo Gil-Osle
Arizona State University

Victoria M. Muñoz, *Spanish Romance in the Battle for Global Supremacy. Tudor and Stuart Black Legends*. London: Anthem Press, 2022. ISBN: 1-78527-330-2. 231 pp.

In this book Victoria M. Muñoz offers a compelling series of analyses that illustrate the undeniable importance of translation. Recalling Antonio de Nebrija's dictum that translation forms part of cultural imperialism, she demonstrates in six intriguing chapters, how translating was clearly an act of cultural appropriation in the case of Spanish romance repurposed by early modern English authors. Muñoz strategically demonstrates that the lure of English translation of Spanish romance was "an act of rejecting and replacing the primitive Other."

The number of Iberian chivalric romances circulating in 16th- and 17th-century Europe—both in the Spanish original and in translation—is quite remarkable. And the author seeks to determine why this is so in the case of England, with its strategies of cultural appropriation but also "occlusion or erasure" given the anxiety of the English empire with respect to Spain. Muñoz, referencing the power of the Black Legend along the lines traced by Barbara Fuchs in *The Poetics of Piracy*, details the fear experienced by Spain's influence throughout Europe, as well as the fear of "miscegenation of Spaniards with non-Christians and with non-European ancestors."

Harkening back to the Arthurian world, Muñoz, in line with Geraldine Heng, observes that fiction "has always served (on one level or another) to disseminate the operative logic of an English empire as natural and predestined, perhaps no more so famously than in the foretold second coming of Arthur against the new Rome." Yet while Spain is overtly vilified by the English, who savor the providential escape from the Hapsburg menace in 1588, its authors demonstrate a keen desire to emulate Spain's ruthless *conquistadores*.

It is important to note, moreover, that Muñoz analyzes English texts that appropriate Spanish material by offering nuanced readings. She notes "the humanist depiction of Spain as a cultural void that could be alternately looted, ignored or scapegoated with impunity." In the category of "ignored" texts, she offers a number of high-profile examples such as Eslava's *Noches de invierno* frequently mentioned as Shakespeare's source for *The Tempest*, for the lost *Cardenio* that he coauthored with Fletcher, Montemayor's *Diana* as the inspiration for his *Two Gentlemen of Verona*, while Sidney also took inspiration from Montemayor's text for his *Arcadia*. One of the key points that *Spanish Romance in the Battle for Global Supremacy* makes is that *Don Quijote* was not the Spanish text that began England's fascination with Spanish literature. As

Victoria M. Muñoz, *Spanish Romance in the Battle for Global Supremacy. Tudor and Stuart Black Legends*. London: Anthem Press, 2022. ISBN: 1-78527-330-2. 231 pp.

Muñoz explains, “It simply put a time stamp on a phenomenon of eager Spanish romance reading that had been playing out across England, Europe, and the Americas for around a century.”

This is an illuminating and well documented book.

Marina Brownlee
Princeton University

Jeremy Robbins, *Incomparable Realms: Spain During the Golden Age, 1500-1700*. London: Reaktion Books, 2022. ISBN: 9781789145373. 367 pp.

Incomparable Realms es un estimulante recorrido por lo más granado de la producción literaria y visual de la cultura áurea, partiendo de las diferentes paradojas que definieron el imperio español durante estos doscientos años de vida con el fin de reevaluar algunas de las tensiones que se aprecian en muchas de sus obras maestras. El análisis de esta suerte de tapiz crítico tiene como punto de partida la dinámica resultante de las complejas relaciones existentes entre esos *incomparable realms* que anuncia el título, a saber, los ámbitos material y espiritual que convivieron en los Siglos de Oro con armonía, pero también con tensión a la hora de enfrentarse a un momento decisivo de su historia. El libro se abre con una suerte de prefacio titulado “Setting the Scene: Two Paintings, Two Faces of Spain”, seguido de una introducción (“Straddling Two Realms”) y de nueve capítulos agrupados en tres partes: “Royalty and Palaces”, “Encounters” y “Journeys and Reflections”. Se cierra con un cuadro cronológico de los acontecimientos históricos más importantes del período, una bibliografía a la que se añade un breve catálogo adicional de lecturas recomendadas en inglés, un listado de las ilustraciones y un índice onomástico y temático. El volumen, magníficamente editado, combina un gran número de imágenes en color y en blanco y negro.

Las páginas que anteceden a la primera de las secciones del libro anuncian ya lo que será el proceder interpretativo del autor, y que tendrá como constante una atención primordial a la expresión artística, ya sea en su faceta pictórica como escultórica o arquitectónica. Reside aquí, en mi opinión, uno de los rasgos más originales del trabajo, especialmente en aquellas instancias—numerosas y variadas—en las que se parte de un cuadro o un espacio concreto para la exploración de tal o cual fragmento literario. El recorrido arranca con un análisis del cuadro *Vanitas* (ca. 1634) de Antonio de Pereda, del que destaca “its primary focus on transience more than vanity, and more specifically, on the transience of power and authority: military strength, political positions, empires themselves and those who rule them (7-8); y del lienzo titulado *Baños en el Manzanares* (ca. 1634-7) atribuido a Félix Castello, una suerte de ‘jardín de las delicias’ que ofrece una muy cómica y hedonista estampa del Madrid de Felipe IV en lo que se conocía como el paraje del Molino Quemado, sito frente a la Casa de Campo y cerca del camino del Pardo. A través de la lectura de estos dos títulos, que ofrecen facetas de lo íntimo tanto como de esa intimidad hecha espectáculo, y que aportan una viñeta de su presente desde perspectivas diametralmente opuestas (el sinsentido de acumular objetos frente al disfrute y peligros de lo cotidiano), el autor analiza esa tensión entre lo corporal y lo espiritual que define la cultura áurea, cuyos valores se anuncian entonces como el meollo de la exploración que a continuación se lleva a cabo. Los ámbitos a estudiar, como se lee en la Introducción que sigue a estas

páginas preliminares pero fundamentales, serán el cielo y la tierra, lo espiritual y lo material, lo eterno y lo provisional vistos a través de algunas de sus manifestaciones culturales más sobresalientes. El análisis le lleva entonces a Robbins a visitar piezas de Zurbarán y El Greco, pero también a detenerse en vidas de místicos instalados en la ilusión y el desengaño, entre la apariencia y la realidad, la pasión y la razón, el alma y el cuerpo, ámbitos estos que el sujeto barroco habita en simultaneidad, cabalgando entre lo epistemológico, lo moral y lo ontológico.

En la primera parte del libro, 'Royalty and Palaces', Robbins explora la diversidad y múltiples perspectivas en pugna durante estas décadas convulsas. El centro del análisis va a ser la dinastía Habsburgo, dado que estos monarcas "offer between them, and inter alia, a broadly chronological overview of key political developments and events of the period" (29). Importa aquí cómo esta dinastía se vio a sí misma, cómo forjó su *pietas austriaca*, cómo se proyectó y qué valores buscaron inculcar. Sin ceñirse a una cronología concreta, en estos primeros capítulos el lector viaja por la España de Felipe II y en particular por dos de sus más emblemáticos espacios, a saber, la sobriedad del Monasterio de El Escorial ("a summa of sixteenth-century Spain" [67], "a 'statement' building" [88]) y la extravagancia del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Este contraste entre eternidad e inmediatez, entre religión y placer mundano resultante de estos dos espacios permite al hispanista británico visitar algunos de los logros escénicos de Calderón y Lope, el juego de poder y espectáculo en Juan Rana, así como el rol de Velázquez en la fijación de una determinada imagen monárquica y de sí mismo. Para Robbins, entonces, "The self-referential nature of much court art, like much Baroque art, can be seen as a mark both of cultural sophistication and of decadence, an engagement not with the world but primarily with itself" (129).

En 'Encounters' se vuelve a la naturaleza híbrida del Renacimiento español a través de géneros como el bodegón y la novela, haciendo también parada en el realismo visceral de ciertas esculturas policromadas, así como en San Juan y Santa Teresa, de quienes extrae tensiones iluminadoras desde su anhelo por captar lo inefable en un ambiente social y doctrinal de intensa vigilancia. El diálogo entre lo tangible y lo efímero se examina en bodegones de artistas como Sánchez Cotán, Velázquez y Zurbarán, portadores de un virtuosismo sin par a la hora de captar objetos cotidianos que les permite elevarlos a lo trascendente como encarnación de la voluntad divina. El proceso, escribe Robbins, conduce a un doble desenlace: "an intense portrayal of the quiddity of an object or a small number of objects; and the creation through that intensely visualized quiddity of a sense of the numinous" (152). El último de los capítulos de esta sección, "Exclusion, Inclusion: Other Spains", revisa algunos de los parámetros sociales más notables a la hora de propagar marcos de intolerancia étnica y social y de cimentar prácticas esclavistas, tan comunes como aún poco estudiadas.

Finalmente, la última de sus secciones, 'Journeys and Reflections', vuelve sobre el asunto seminal de la percepción, de la apariencia frente a la realidad, a través

del tratamiento de objetos como el espejo, que será tratado por intelectuales como Diego de Saavedra Fajardo en su obra emblemática de educación monárquica, las *Empresas políticas*. De importancia seminal será para Robbins lo que denomina “errant imagination” (248), ese “figurative and imaginative use of journeying, travelling and movement” (249) que le permite al sujeto barroco conceptualizar su propia vida en obras maestras como *El peregrino en su patria*, las *Soledades* o el *Persiles*. La última de las visitas a este Siglo de Oro poliédrico y contradictorio será el convento madrileño de las Descalzas Reales, en donde conviven lo celestial y lo terrenal en una serie de espacios femeninos que, en última instancia, logran recoger la esencia doble de este momento histórico y, con ello, el espíritu del libro (“a summation of much we have encountered across this study” [299]).

En suma, en *Incomparable Realms* Robbins conjuga algunos de los logros críticos ya existentes en trabajos previos (pienso en su estimulante monografía *Arts of Perception* [2007]), como son la claridad expositiva, la atención al detalle, la profundidad e intuición en la lectura de pasajes o motivos ambiguos u oscuros, y la capacidad de poner en diálogo a autores, géneros y expresiones artísticas distintas. Con un impulso análogo de reexaminar y actualizar algunos de los problemas epistemológicos más delicados del Renacimiento y Barroco, el presente título constituye igualmente una excelente labor de síntesis que puede resultar de gran utilidad tanto para el lector experto como para quien se acerque por primera vez a este periodo. Dividido en secciones muy homogéneas que resultan de gran utilidad para el docente (cualquiera de sus capítulos puede utilizarse como lectura asignada a una clase de licenciatura o doctorado), el libro es igualmente ejemplar en su cohesión interna, tanto por la temática que lo recorre de principio a fin como por la destreza exhibida a la hora de ligar sus diferentes secciones. Nos encontramos, por último, ante una doble celebración: si hasta el momento no existía en español una visión panorámica y al mismo tiempo tan incisiva de la producción cultural de estos dos siglos, ahora ya se puede contar con una reciente traducción a cargo de Marc Figueras, titulada *Reinos incomparables: España en el Siglo de Oro* (Barcelona: Pasado & Presente, 2022).

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan, Ann Arbor

Enrique García Santo-Tomás. *María de Zayas y la imaginación crítica: bibliografía razonada y comentada*. Teatro del Siglo de Oro: Bibliografías y catálogos 56. Kassel: Reichenberger, 2022. ISBN: 9783967280418. 408 pp.

Publicado el libro en el año 2022, busca ser un centenario, no de la autora, sino de la imaginación crítica que se ha venido construyendo desde 1922. En esta nueva publicación, Enrique García Santo-Tomás nos ofrece una lectura razonada y educativa en una prosa elegantemente bruñida de la evolución y contenido de la crítica sobre María de Zayas y Sotomayor durante una centuria desde la salida a la luz en 1922 del “pionero estudio de Lena Evelyn V. Sylvania titulado *Doña María de Zayas y Sotomayor: A Contribution to the Study of her Works*” hasta los últimos debates sobre la identidad bajo el nombre de María de Zayas que empezaron en 2019. *María de Zayas y la imaginación crítica* no solo está bellamente escrito, sino que también contiene reflexiones magistrales sobre los últimos cien años de la crítica sobre María de Zayas y por extensión una radiografía del estado de nuestra profesión, o como dice el propio autor una “*microhistoria del hispanismo*” (377).

La estructura del libro es de gran ayuda para el investigador y el público lector en general. Tras un corto prólogo vienen las dos partes más extensas. Primero la sección titulada “La creación de Zayas (1922-2022)” con una extensión de catorce páginas, para luego entrar en la “Bibliografía razonada” (pp. 19-375). Esta bibliografía se estructura en “Fuentes primarias” y “Fuentes secundarias”. Respecto a las fuentes primarias, se incluyen trabajos provenientes de ediciones críticas, antologías y traducciones, tanto para la narrativa de Zayas (pp. 19-37), como para su teatro (pp. 38-41). Luego se pasa a la voluminosa sección sobre “Fuentes secundarias” que ocupa más de trescientas páginas donde se revisan monografías, colecciones de ensayos, capítulos y secciones de libros, artículos académicos, artículos de prensa, ficción y fuentes en línea. Esta radiografía del cuerpo crítico sobre María de Zayas es exhaustiva, detallada, y tremendamente informativa, y viene acompañada de meticulosos índices onomásticos, de títulos y de terminología (pp. 381-408). El número de entradas bibliográficas es 634, y los nombres en el índice onomástico alcanzan los 800. Si bien estas cifras casi hablan por sí mismas del espíritu metacrítico de este ensayo bibliográfico, el “Índice terminológico” con el que se clausura el libro no deja lugar a dudas sobre cuáles son los temas más visitados durante esta centuria dorada de la crítica zayística: lectura, estructura, narrador/a, marco, honor, amor, deseo, violencia, feminismo, desengaño, etc. (pp. 405-08).

Dado el hecho de que se sabe poquísimo sobre la autora, uno de los temas que sobresale en este estudio bibliográfico es la cuestión de la explosión de imaginación crítica alrededor de María de Zayas. Que se supiese poco de la biografía de la autora no fue óbice para que se escribieran todo tipo de elucubraciones sobre ella, su obra, y su época. Todo cambió sin embargo en 2019

cuando Rosa Navarro Durán puso en duda que María de Zayas fuese una mujer. El cuestionamiento de la hipótesis fundamental sobre la que se basa toda la crítica sobre Zayas desde 1922 (11), puede o no causar una resaca interpretativa de serias consecuencias para el hispanismo y los estudios de género (16). Este no es lugar para dilucidarlo, pero García Santo-Tomás parece indicar en su prólogo, epílogo y entradas sobre Rosa Navarro Durán, Allicia Yllera, Elizabeth Treviño (16, 19-20, 370-72, 376) que este es uno de los más importantes desarrollos en la historia crítica de María de Zayas. El tema no es una cuestión baladí, ni tampoco se puede ningunear a García Santo-Tomás, que es uno de los más esclarecidos especialistas en la novela barroca y el costumbrismo madrileño. Por lo tanto el debate sobre la autoría bajo el nombre de María de Zayas continúa abierto y a la espera de más aportes históricos y documentales.

Juan Pablo Gil-Osle
Arizona State University

Edward H. Friedman, editor. *A Companion to the Spanish Picaresque Novel*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis, 2022. ISBN: 978-1855663671. 240 pp.

The criticism of picaresque literature is having a revival in the last few years, both in Spanish- and English-speaking academia. Works such as Barbara Fuchs's *Knowing Fictions* (2020), the volume on *Burlas picarescas* in the series *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro*, edited by Victoriano Roncero López (2020), Jorge Téllez's *The Picaresque and the Writing Life in Mexico* (2021), Daniele Arciello and Juan Matas Caballero's (eds.) *Pícaros y picarismo: nuevos estudios en torno a la picaresca, desde sus orígenes hasta la actualidad* (2023), and Edward H. Friedman's *A Companion to the Spanish Picaresque Novel* (2022), all speak to this interest.

Friedman's companion collects sixteen essays written by fifteen scholars, most of whom hold positions at universities in the United States, and some of whom have held long careers with scholarly work on early modern Spanish literature, such as Enrique García Santo-Tomás, Anne J. Cruz, and Hilaire Kallendorf. A short foreword sets the main interests of the discussion that follows, starting with a brief definition of the term "picaresque," and explains the overall structure of the book. The first three chapters, by Edward H. Friedman, Anne J. Cruz, and Marta Albalá Pelegrín, offer a preliminary exposition to the métier, discussing the problems surrounding the definition of the genre and its ancient and more immediate literary predecessors. In this sense, Cruz makes important work tracing the origins of the Spanish picaresque novel as based on classical authors Lucian, Aesop, Apuleius, and Petronius, drawing from them some of its most important features such as its "satirical language, its episodic structure, and its narrator-protagonist who survives by his wits in a corrupt society" (8).

The next chapters, by J. A. Garrido Ardila, Howard Mancing, and Friedman, offer new readings of the canonical Spanish picaresque novels: the anonymous *Lazarillo de Tormes* (1554), Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache* (1599), and Francisco de Quevedo's *La vida del Buscón llamado don Pablos* (1626). The next group of chapters continues with readings of five novels generally studied as picaresque, Francisco López de Úbeda's *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1606), where Brian M. Phillips pays attention to the use of iconographic symbolism in the frontispiece. Enrique García Santo-Tomás examines Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo's *La hija de Celestina* (1612), Vicente Pérez de León comments on Cervantes's approach to the subgenre in both his narrative and dramatic work, John C. Parrack explores Vicente Espinel's *Marcos de Obregón* (1618), Antón García-Fernández investigates Carlos García's *La desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619), and Faith S. Harden analyzes the anonymous *Estebanillo González* (1646). The four final articles by Hilaire Kallendorf, José Luis Gastañaga Ponce de León, Richard Squibbs, and Andrés Zamora provide

the reader with an overview of different critical perspectives and other lines of research to study the picaresque genre beyond the Spanish Golden Age tradition.

This volume is a great tool for the study of a crucial subgenre in the history of the Spanish literature, of interest not only to students but also to scholars looking for a well informed and updated revision of the picaresque and the history of its criticism, as can be seen in its twenty-three pages of bibliography engaging both classic and very recent studies of early modern literature and the picaresque. The articles offering readings of novels contain a good summary of the primary text along with an original thesis that combined help to identify previous and potential themes for research, such as its Greco-Romans origins, and its reappropriation in Colonial American texts, giving voice to the *criollo*. The variety of theoretical frames used by the contributors make this companion an excellent reference to approach literary works in or related to the subgenre.

As an example, the first article by Friedman, “The picaresque as a genre” (pp. 1-6) includes a list of research questions that aims to cover the interests of this wide-ranging scholarship, questions that could potentially foster more reflection and interpretation by students interested in this literature. There is also a selective bibliography of book-length studies on the genre from the 1960s to the most recent work in 2022. Additionally, it features a list of recommended reviews and short publications to “gain a sense of the discussions and debates” (4), ranging from renowned authors such as Fernando Lázaro Carreter, Alexander A. Parker, Edmond Cros, Claudio Guillén, Francisco Rico, to the most recent authors working on this field, such as Barbara Fuchs, Jorge Téllez, Anne J. Cruz, and David Lozano Mañero. Finally, Edward H. Friedman offers an open and flexible list of twenty features of the genre that can help to engage many literary works and artworks of different media in the discussion of the picaresque in very fruitful ways.

Mónica Covarrubias Velázquez
Arizona State University