

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

---

---

# MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

---

19/2016

---

REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,  
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**Paula Casariego Castiñeira**

*El secreto como estrategia dramática: el caso de Nadie fie su secreto, de  
Calderón*

*Secrecy as Dramatic Strategy in Calderón's Nadie fie su secreto*  
pp. 113-129

DOI: 10.15581/001.19.113-129



Universidad  
de Navarra

---

# El secreto como estrategia dramática: el caso de *Nadie fie su secreto*, de Calderón\*

*Secrecy as Dramatic Strategy in Calderón's Nadie fie su secreto*

PAULA CASARIEGO CASTIÑEIRA

Universidade de Santiago de Compostela (GIC)  
pcasariago@yahoo.es

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2016

ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2016

**Resumen:** A pesar de que la crítica ha puesto de manifiesto la relevancia del tema del secreto en la producción calderoniana, no todas sus manifestaciones han sido atendidas. Este trabajo estudia la construcción dramática del secreto de amor en la comedia *Nadie fie su secreto* (c. 1629) desde una doble perspectiva: temática y retórica. Con raíces en la tradición clásica, el secreto amoroso como motor de la acción parte de la contención de lo oculto para desembocar en su revelación pública. Esta expresión temática debe ser entendida en relación con los recursos retóricos del secreto, tan vinculados al silencio, puesto que potencian la intriga.

**Palabras clave:** *Nadie fie su secreto*. Secreto. Silencio. Calderón de la Barca.

**Abstract:** Despite the fact that secrecy has been highlighted as an outstanding theme in Calderón's writing, it has not been studied on every occasion. This paper aims to analyze its dramatic construction in the *comedia Nadie fie su secreto* (c. 1629) from a thematic and rhetorical perspective. This main theme is traced back to the classical tradition and is studied from the development of the plot: the secret of love contention ends with its public revelation. This particular construction of secrecy is deeply connected to the rhetorical resources, especially to those related to the expression of silence, which strengthen the suspense.

**Keywords:** *Nadie fie su secreto*. Secrecy. Silence. Calderón de la Barca.



\* La autora es miembro del Grupo de Investigación Calderón, de la Universidade de Santiago de Compostela, y beneficiaria de un contrato predoctoral financiado por la Xunta de Galicia. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)» (proyecto Consolider CSD2009-00033; coordinador general: Joan Oleza), y en los proyectos dirigidos por Wolfram Aichinger «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture; including a critical and annotated edition of *El secreto a voces* from Don Pedro Calderón de la Barca», financiado por el Austrian Science Fund (FWF; número del proyecto P 24903-G23), y por los fondos del Österreichische Nationalbank (Anniversary Fund, proyecto número 14 725), y «"El Calderón cómico". The meaning of pure theatre» (FWF, número del proyecto: P 29115-G24).

El secreto es definido por *Autoridades* como el «silencio cuidadoso de no revelar ni descubrir lo que conviene que esté oculto». Aunque de esta derivan otras muchas explicaciones, en el significado primero ya se advierten las concepciones fundamentales de la palabra: silencio, ocultación, revelación, descubrimiento. La oposición terminológica y conceptual entre, por una parte, los rasgos del misterio (silencio y ocultación) y, por otra, las acciones de su exteriorización (revelación y descubrimiento) manifiestan una clara tirantez comunicativa a su alrededor. En otras palabras, la convivencia de dos discursos —provocada por la existencia de una doble realidad, la escondida y la mostrada— motiva la tensión entre las diferentes informaciones y sus portadores<sup>1</sup>. De los peligros del desvelamiento<sup>2</sup> aflora la intriga dramática, de manera que, mientras la información se conserva velada, queda patente la simultaneidad de percepciones según el nivel de conocimiento.

La producción calderoniana contiene una amplia gama de dramaturgias en torno a esta relación comunicativa entre lo privado, lo público<sup>3</sup> y sus tensiones derivadas, cimentada sobre el consecuente uso de sus recursos estilísticos. Si bien el tema ha sido estudiado en relación con ciertas comedias, como *Basta callar* o *El secreto a voces*, en otras ha corrido menor suerte. Por esta razón, el objetivo de este trabajo es, por un lado, su análisis como parte del motor dramático de la acción y, por otro, el examen de su retórica en la comedia palatina tan poco estudiada *Nadie fie su secreto*, escrita en torno a 1629<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Vara ha señalado que esta tensión entre «el hablar y el callar, plasmada en distintos planos del discurso, entronca con el gusto generalizado del dramaturgo por la dualidad y los contrastes, de forma que llega a erigirse como un sello de identidad que conecta la obra de Calderón con el universo barroco y sus paradojas» (2014, p. 74).

<sup>2</sup> «El secreto no es simplemente una cosa escondida, el secreto es una información cargada por unas reglas muy específicas de comunicación» (Kroll, 2015, p. 22). De acuerdo con este investigador, «el secreto carga una información de una energía social desbordante que pone en marcha todo un mecanismo de deseo de revelación y encubrimiento» (2015, p. 22).

<sup>3</sup> Al respecto señala Aichinger que «Lo secreto y lo público, bien que constituyen esferas bien separadas en continua y compleja interacción e interferencia[,] [a]simismo muestran un frecuente transitar de elementos» (2013, p. 17). La importancia de la comunicación en este tipo de intrigas también es señalada por Aichinger unas líneas más adelante: «Toda la concurrencia cortesana queda como hipnotizada —o en términos calderonianos: asombrada y suspensa, hechizada por un lenguaje que no revela su secreto pero revela el hecho de que encubre un secreto y por esta misma causa y razón hechiza y cautiva» (Aichinger, 2013, p. 13).

<sup>4</sup> Cruickshank, 2011, p. 138.

## EL SECRETO COMO ESTRATEGIA DRAMÁTICA

### 1. EL SECRETO AMOROSO EN *NADIE FÍE SU SECRETO*

El teatro calderoniano recurre con frecuencia a este tipo de procedimiento originario de enredo y, aunque la temática es amplia<sup>5</sup>, la amorosa es una de las privilegiadas. Sus raíces se remontan a la poesía trovadoresca, la cual codifica como motivo sustancial la guarda del secreto amoroso<sup>6</sup>. El tópico ya se asocia a la intimidad del amante en Petrarca<sup>7</sup> y se puede rastrear hasta en el tan leído tratado *El cortesano* de Castiglione<sup>8</sup>. Tras las exploraciones del sufrimiento y las recomendaciones para la *contentio* del secreto de amor, la necesidad de ruptura del silencio y el sentimiento oculto es muy explotada en los personajes del teatro barroco. Esta lucha interior se entrecruza con frecuencia con otros ideales, tales como la amistad o la lealtad, y es enfocada desde múltiples perspectivas. En las comedias antes mencionadas, el argumento de la primera, *Basta callar*, incide en la necesidad de la guarda, mientras que la segunda presenta un lenguaje particular y encubierto expresado ante todos, como indica la paradoja del título de *El secreto a voces*.

La obra de nuestro interés, *Nadie fíe su secreto*, atiende al proceso mismo desde la contención hasta la revelación; es decir, al juego y al movimiento de los personajes con la información, dominados por la rivalidad amorosa<sup>9</sup>. La dramatización de los riesgos del descubrimiento del secreto insisten, a la manera de ejemplo *ex contrario*, en la importancia de su custodia silenciosa. Esta idea, anunciada desde el título a través del posible eco del refrán «El discreto a nadie fía su secreto»<sup>10</sup>, se completa

<sup>5</sup> Los diferentes tipos de secretos y sus asociaciones con el silencio son objeto de estudio y clasificación de Déodat-Kessedjian, 1999.

<sup>6</sup> «La poesía trovadoresca cifró uno de sus motivos fundamentales en la guarda del secreto, a través de ocultamientos, silencios y señales minuciosamente codificadas por las *Leys d'amors*» (Egido, 1990, p. 59).

<sup>7</sup> Pozuelo Yvancos, 1979, p. 161.

<sup>8</sup> Traducido por Boscán, los capítulos VI y VII del Cuarto Libro hablan del proceso amoroso, por ejemplo: «no merecedor de hablar de los santísimos secretos y misterios del amor, ruego a él que mueva y levante mi pensamiento y mi lengua tanto, que yo pueda mostrar a este nuestro gran Cortesano la manera que ha de tener para poder amar muy fuera de la costumbre del loco y profano vulgo» (Castiglione, *El cortesano*, p. 520).

<sup>9</sup> Déodat-Kessedjian incluye esta comedia en las de rivalidad amorosa entre un representante del poder y su criado (1999, pp. 8 y 97), pero cabe matizar que dicha rivalidad nunca será conocida por el subalterno César. Esta particularidad, también señalada por Déodat-Kessedjian, 1999, p. 121, la diferencia de otras obras como *El secreto a voces*.

<sup>10</sup> Gates, 1949, p. 1029. Refrán recogido en Rodríguez Marín, 2007, p. 155. Déodat-Kessedjian indica que «se puede aproximar el consejo inscrito en el título de la comedia calderoniana al que da Cor-

con la identificación del tipo de individuo que calla, el «discreto» (v. 979)<sup>11</sup>, o confiesa, el «parlerón» (v. 1799). A la par que los arquetipos del emisor, la elección del interlocutor resulta materia de igual importancia. La petición del silencio al oyente o su incapacidad para amparar el secreto entroncan de modo directo con la tradición de las cualidades exigidas al perfecto confidente, cuya elección comprende al ámbito de la amistad<sup>12</sup>.

Desde la Antigüedad, un compendio de virtudes es personalizado en el amigo ejemplar y, en consecuencia, la confianza y la lealtad son exigidas al vínculo amistoso<sup>13</sup>. Así como la filosofía argumentó sobre la variedad de amistades y los valores esperables de ellas, el arte plasmó todas las caras de estos lazos en representaciones fácilmente rastreables. Si la supremacía de la *philia* sobre el *eros* palpita detrás de las exploraciones literarias sobre el asunto de la «cesión de la dama al amigo», el de la fidelidad al secreto de un amigo también contó con sus propias manifestaciones. De este modo, tanto el motivo de «fiarse del amigo» como el de «no fiarse del amigo»<sup>14</sup>, ligados al debate acerca del papel de la lealtad en la relación, cuentan con abundantes muestras en la Edad Media. En este periodo, son prototípicos los *exempla* de *El conde Lucanor*, que tanto trata la necesaria mutua confianza (cuentos 22 y 28) como la desconfianza (cuento 34), o el de *El libro del caballero Zifar*<sup>15</sup>. El tema de la amistad también fue recurrente en obras literarias del Renacimiento y del

---

nelio, el gracioso de *El laberinto de amor* de Cervantes: “Apostaré que mi amo, / sin más ni más, le da cuenta / de quién es y lo que intenta. / Por aquesto le desamo: / que presumo de discreto / y no ve que es ignorancia / en las cosas de importancia, / *fiar de nadie el secreto*” (II, vv. 1197-1201)» (1999, p. 120).

<sup>11</sup> Las citas de *Nadie fie su secreto* se toman de la edición crítica que llevé a cabo en mi tesis doctoral (Casariego, 2016).

<sup>12</sup> Conviene recordar que este asunto fue considerado de gran importancia, pues preocupó a filósofos y tratadistas también en relación con el campo de la teoría política. Un ejemplo de ello lo brinda Maquiavelo en el capítulo XXII, «De los secretarios de los príncipes», de su *Príncipe*.

<sup>13</sup> El concepto de *amicitia* fue tratado por filósofos como Aristóteles, Séneca o los Padres de la Iglesia; no obstante, *Laelius de amicitia*, de Cicerón, fue el diálogo más difundido sobre el tema desde la Edad Media hasta la Edad Moderna. Las virtudes esperables del buen amigo son tipificadas en las «leyes de amistad», establecidas en *Laelius* por Cicerón, quien se vale de ideas anteriores: «He [Cicerón] identifies as the most prominent features of virtue self-reliance, loyalty, uprightness, justice, generosity, strength of character, and freedom from passion, caprice, and insolence» (Hyatte, 1994, p. 28). Acorde con estas resonancias ciceronianas, Calderón emplea con frecuencia el sintagma «ley de amistad» y la queja por su falta, por ejemplo, en *Con quien vengo, vengo*: «y si digo la verdad / la ley de amistad ofendo» (Calderón, *Obras completas. Comedias*, p. 1150).

<sup>14</sup> Motivos literarios que fueron también rastreados y recogidos por Thompson, 1966, pp. 163-166, bajo e código P300-P399. *Other social relationships*.

<sup>15</sup> González Muela, 1982, pp. 70-76.

## EL SECRETO COMO ESTRATEGIA DRAMÁTICA

Barroco<sup>16</sup>. Esta última época, aunque prestó especial atención a la franqueza depositada en la relación amistosa, también abordó con interés la prueba del vínculo afectivo y sus inseguridades<sup>17</sup>.

Dada la riqueza de las tradiciones recogidas por Calderón, importa ver el planteamiento específico del tema. En *Nadie fie su secreto* el poeta muestra la evolución sobre los riesgos de confiar el secreto mediante estadios dramáticos. Tras la presentación del nuevo amor del príncipe Alejandro, evidencia de la vertiente amorosa, la presencia de una incógnita late en las palabras del príncipe:

De unos días a esta parte  
no sé qué trata o qué tiene,  
que ni a mi servicio acude  
ni despacha mis papeles.  
Mil veces en mi presencia  
si le hablo, se divierte,  
sin propósito responde  
y, hablándome, se suspende. (vv. 117-124)

Si bien el suspense sobre el patente enigma se incrementa con la posterior salida e intervención del gracioso Lázaro (vv. 140-153), la larga declaración de César, secretario del príncipe, a su amigo Arias (vv. 432-571) expone el núcleo mismo del secreto amoroso. La intriga se fomenta en este discurso por la doble respuesta de César. La mentira para Alejandro, que ocupa la primera posición, establece el valor esencial de esa información, su carácter oculto y personal. En contraste, el segundo argumento dado a Arias explicita la fase inicial, tan característica de esta temática en torno al afecto escondido: la contención. Los verbos en pasado y las referencias analépticas —«Puse en un cielo los ojos» (v. 484), «la dije

---

<sup>16</sup> Sobre la pervivencia de las concepciones clásicas, Hyatte expone que «Late-medieval and Renaissance writers reestablished the ancients' man of virtue, the excellent friend, who represents the paragon of human perfectibility, if not perfection itself, compatible with Christian ethics. Ending a millenary tradition of the conversion of Aristotelian-Ciceronian *amicitia perfecta* to Christian spiritualized friendship and love, three late-medieval and Renaissance humanists —Giovanni Boccaccio, Laurent de Premierfait and Leon Battista Alberti— [...] took a new approach in the vernacular to the ancient ideal» (1994, p. 1). Ver también Burke, 1999, pp. 262-277.

<sup>17</sup> Por ejemplo, en la «Novela del curioso impertinente» (*Quijote*, I, 33). Pueden verse las abundantes referencias que ofrece Zugasti, 2000, y las recogidas por Thompson, 1966, pp. 163-166. También los emblemas fueron reflejo de este asunto; así sucede en los *Emblemas morales* de Covarrubias, donde los temas de los buenos y malos amigos o de las confidencias con ellos son tratados en más de una ocasión, por ejemplo en el emblema 70 de la Centuria I, el 72 de la II o el 44 de la Centuria III.

mis penas» (v. 488) o «Dos años ha que la sirvo» (v. 500)— apuntan el tiempo de sufrimiento amoroso y el habitual servicio a la dama en secreto, rasgos que entroncan directamente con el amor cortés<sup>18</sup>. De esta misma raíz proviene la ocultación del nombre del ser amado. Al tardar en ser revelado, su encubrimiento aumenta la tensión y suspende al receptor. Acto seguido, su confesión, que rompe uno de los preceptos fundamentales del *amour courtois*, explicita la rivalidad del secretario con el príncipe y el triángulo amoroso Alejandro-Ana-César:

Doña Ana de Castelví  
—ya he dicho quién es, ya puedo,  
aun más allá del discurso,  
pasar encarecimientos—  
es quien me tiene en su amor  
de mí mismo tan ajeno  
que no siento lo que digo,  
aunque digo lo que siento. (vv. 540-548)

El inciso marcado entre guiones expresa la liberación de César al hacer pública la confidencia y desemboca en la exaltación del sentimiento, para el que no llegan las palabras, como denota el quiasmo de los dos últimos versos. Con todo, la aceptación femenina de los amores de César implica un cambio sustancial en el propio discurso del galán, puesto que, además de significar su confirmación como amante, da paso a la petición directa de la guarda del secreto al amigo:

Hoy tuve suyo un papel,  
que nada encubriros puedo,  
que contentos repetidos  
son duplicados contentos.  
Este fue el primer favor  
[...]  
y a que el secreto paséis  
desde los labios al pecho (vv. 508-569)

No sin antes insistir en el valor del acto (vv. 524-531), la elección del confidente se rige por la amistad y por su discreción (v. 532), atributos positivos presentes en la raigambre clásica del tema. Una vez planteada la confidencia y el triángulo amoroso, el dilema moral que sufre

---

<sup>18</sup> Ver Dronke, 1968, pp. 46-56, donde señala «the need for secrecy» (1968, p. 48).

## EL SECRETO COMO ESTRATEGIA DRAMÁTICA

Arias al confrontar la lealtad debida al príncipe, su superior, con la sentida con su amigo e igual César (vv. 604-639) cede su espacio al tratamiento de las consecuencias de descubrir el secreto que le fue confiado. Ante este acto, la falta a la amistad con César sitúa, así, el abuso de poder de Alejandro en el núcleo central de la trama: las constantes dificultades que el príncipe despedido interpone a su subalterno crean el devenir argumental<sup>19</sup>. Las maquinaciones encubiertas, que se integran en el circuito del trasvase de la información y de las falsas apariencias, se proponen a través del lenguaje de naipes como un constante «juego» que divierte al superior. La terminología naipesca en la expresión del sentir amoroso de Alejandro establece el tono lúdico de la comedia:

ALEJANDRO. Don Arias, hoy se encierra  
en tu pecho mi gusto,  
no es aquesto en amor término injusto,  
una curiosidad es solamente;  
confieso que parezca impertinente.  
Cuanto a César pasare con doña Ana  
me has de decir, que, si por él allana  
mi honor que no la quiera  
y no puedo jugar, aunque picado,  
quiero mirar los lances desde afuera. (vv. 792-801)

Con resonancias de la concepción del amor como juego, idea codificada en la tradición cancioneril y de romancero<sup>20</sup> y prolongada en el teatro del Siglo de Oro<sup>21</sup>, Alejandro, excluido y *picado*, impide el encuen-

<sup>19</sup> Este constante entorpecimiento de los encuentros de los amantes y el cortejo del superior a la mujer comprometida se vinculan a *la lujuria y el poder del déspota*, asuntos frecuentes, aunque no exclusivos, de especial importancia en la materia palatina. Ver Oleza, 1997, 2005 y 2009.

<sup>20</sup> Sirva de ejemplo el tan leído e influyente *Juego de naipes trobado* de Jerónimo Pinar, recogido en el *Cancionero general* (1511). En el *Romancero*, destaca el juego como trasunto amoroso en el romance de *Moriana y Galván*, cuyo comienzo dice: «Moriana en un castillo juega con moro Galvane. / Juegan los dos a las tablas por mayor placer tomare: / cada vez qu'el moro pierde él perdía una ciudade, / cuando Moriana pierde la mano le da a besare» (Díaz-Mas, 2005, p. 226). Ver también Étienvre, 1990, pp. 18-22.

<sup>21</sup> Esta idea se localiza en Lope de Vega, por ejemplo, en *Obras son amores*: «Cuando a este juego de amor / ganan, darán barato / alguna traición al trato / que causa el mucho favor» (vv. 1294-1297); en Calderón, como en *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*: «aunque experiencia me falta, / no tanto que no conozca / imperiosa mi arrogancia / que debe de ser sin duda / en juego de amor ganancia» (Calderón, *Obras completas. Dramas*, p. 1189). Incluso los criados, que suelen ayudar en los amores de sus amos, encuentran en el juego del hombre su identificación con el movimiento *malilla*; por ejemplo en *Ganar amigos*, de Ruiz de Alarcón: «Hallela triste, y hallé / que su noble hermano había / tripulado los sirvientes, / del juego de amor malillas» (vv. 1337-1340).

tro de César con su amada mediante *lances* escondidos gracias a la información transmitida por Arias. Ignorante de la situación, el secretario César prioriza la lealtad a Alejandro al cumplir con las tareas encargadas, incluso a costa de su propio deseo. Para ello, el callar ante el príncipe es el mecanismo que sostiene la ocultación impuesta por el amor. El trasiego de información entre estas realidades escondidas da lugar a diversos grados de conocimiento de los personajes y a la simultaneidad de nuevos discursos y situaciones.

Así como en *El secreto a voces* esta coexistencia escénica se vale del lenguaje cifrado para su expresión, en *Nadie fie su secreto* las invenciones —y por ello ficciones— recrean diferentes realidades para cada individuo hasta el descubrimiento final. El secreto amoroso, delatado por Arias, origina una mentira aprovechada por Alejandro para burlar a su secretario. Entretanto, el engaño disimulado del príncipe que aprovecha su poder y su conocimiento es creador de un nuevo espacio ficcional metateatral simultáneo en el que César es puesto por su superior.

El fingimiento y la disimulación de los personajes en *Nadie fie* son los recursos que sustentan esta tensa convivencia de discursos, realidades y ficciones. De manera inmediata, se identifica el tratamiento de la polémica acerca de la *dissimulatio* y la *simulatio*<sup>22</sup>, tanto en la construcción de la obra gracias al uso de los apartes y de las escenas simultáneas, como en el comportamiento de los personajes. Si por un lado todos ellos disimulan sus sentimientos, por otro, la simulación se patentiza en la creación de invenciones en beneficio propio. Su representación es destacada en Arias, quien engaña a César obligado por la lealtad, y en Alejandro, quien construye todo un mecanismo simulador en el que se entretiene a costa de su secretario al dejarse llevar por sus afectos y aprovechar su condición social. El planteamiento de esta dinámica desde la primera jornada conforma un discurrir en el que los conocedores del secreto luchan por alcanzar su deseo, repartidos en un sistema enfrentado: la dama Ana, su criada Elvira, el secretario César y el gracioso Lázaro, por el amor; Arias, en calidad de espía, y el príncipe Alejandro, en contra

<sup>22</sup> Sin llevar la comedia hacia una reflexión propia de un campo primordialmente político y serio, y sin olvidar la perspectiva cómica de la obra, los casos indicados de apariencia ante la confluencia entre valores traen al tablado la problemática contemporánea en torno a la disimulación y la simulación. Esta, aunque encuentra ecos y modelos en la Antigüedad y en la Edad Media, es discutida por los tratadistas del Siglo de Oro a partir de sus lecturas de *El príncipe* (ver Iglesias, 2013 y 2014).

del sentimiento de sus subalternos. Aparte está el hermano de Ana, Félix, quien es manejado por los demás según sus intereses.

Esta mecánica se perpetúa hasta la última jornada, momento en el que se sospecha de Arias y se escenifica el vencerse a sí mismo del príncipe. Así como César atribuye los impedimentos para ver a su amada a su mala estrella, Lázaro, al contrario, considera que son debidos a la existencia de un espía. Para su identificación los pasajes en torno a la espada de palo resultan funcionales, puesto que acaban siendo motor del cambio en la actitud de César ante el mantenimiento de su secreto amoroso. Así como el uso de armas como objeto ridículo por parte del gracioso sirve para mostrar «la marginación del criado con respecto del mundo de pundonor del caballero»<sup>23</sup> y procede de una tradición teatral de sentido burlesco<sup>24</sup>, los lances alrededor de este accesorio buscan ridiculizar a Lázaro. Precisamente por la burla, este concluye que Arias es el delator (vv. 1798-1805), si bien este hecho nunca llegará a ser conocido por los demás personajes.

Tras la acusación y después de convencer a su amo para que oculte los sucesos (vv. 2084-2127), César decide callar, de manera que su silencio guarda ahora la información frente a la anterior confianza depositada en Arias. A la vez, la percepción de los sentimientos de los amantes induce una nueva visión de los acontecimientos en Alejandro, quien se vence a sí mismo. Con todo, la resolución definitiva llega con el desbordamiento de los sentimientos de César. Este transforma el secreto en público, pues la imposibilidad de contención, prototípica del amante, desemboca en su irremediable revelación. Ante este hecho, el juego y la simulación de Alejandro deben cesar. Su condición de noble le obliga a superar el amor y, para la restauración del nuevo orden, acuerda silencio con Arias (vv. 2793-2803). Este silencio pactado es una solución dramática que responde a la ley de honor público, técnica que conlleva un nuevo secreto para siempre enmudecido<sup>25</sup>. Contención, confesión al amigo, traición al secreto, descubrimiento del opuesto, lucha de los intereses indivi-

<sup>23</sup> Arellano, 1999, p. 300.

<sup>24</sup> La espada de palo es el arma que solían esgrimir los matachines con movimientos ridículos al compás de la música. Ver Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 125.

<sup>25</sup> «El origen de esta técnica de resolver —al menos en apariencia— un conflicto callándolo, es evidente: es la ley del honor público» (Neumeister, 1982, p. 222). Según los datos ofrecidos por Neumeister, el drama de honor emplea esta solución para establecer un nuevo orden al final de la obra, como ejemplifica para *No hay cosa como callar*.

duales, desbordamiento de las pasiones, revelación pública de lo privado y un nuevo silencio conforman, pues, la evolución del tema en *Nadie fíe su secreto*.

## 2. LA EXPRESIÓN DEL SECRETO

Para la expresión temática de lo oculto, el arsenal de recursos retóricos, tópicos y espacios metafóricos bebe de nociones genéricas como la ocultación, el silencio y el valor de un secreto, pero también de las ideas capitales del disimulo o la discreción. La retórica empleada para su manifestación está basada en la tensión entre el saber y el callar, de modo que el silencio es parte connatural del sentimiento encubierto y de su comunicación: el sentir escondido aprovecha de lo callado, de la imposibilidad de exteriorización, del desbordamiento y de la tirantez entre las dos caras comunicativas del habla. Las ideas tópicas, como la incapacidad de los criados para el ocultamiento (vv. 211-223) o el silencio para el mantenimiento de la honra femenina (vv. 529-531), corren parejas con el despliegue metafórico de la retórica del silencio.

Dentro de los recursos delimitados por Déodat-Kessedjian, la «expresión de lo inefable» se utiliza con frecuencia para la verbalización del dolor<sup>26</sup>, como en «que no siento lo que digo / aunque digo lo que siento» (vv. 546-547), cuyo quiasmo refuerza la significación. Las exclamaciones, como «¡pierdo el seso!» (v. 744), «¡Mal mi dolor resisto!» (v. 764) o «¡Ay, fiera desdicha mía!» (v. 974), son fórmulas que «acrecientan la tensión de la situación y [...] funcionan como un código para mayor identificación del espectador/lector»<sup>27</sup>. La retórica se pone al servicio de la difícil declaración del sentimiento a través de las antítesis, «mucho digo y mucho callo» (v. 560) o «no la supiera callar / como la supo decir» (vv. 856-857), de la creación del suspense omitiendo el nombre de la amada hasta el desbordamiento (v. 540), de la interpolación de interrupciones en el discurso (vv. 492-495) y de la reticencia en «Aquí es fuerza / que se enoje, mas... ¡ay, cielos!, / que no he de pensar en ella» (vv. 1041-1043) o «“Mira, señora, mi bien...” / ¿Hay locura como esta? / ¿Viome alguno —¡no, por Dios!—/ que estaba hablando con ella?» (vv. 1126-1129).

<sup>26</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 40.

<sup>27</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 41.

## EL SECRETO COMO ESTRATEGIA DRAMÁTICA

Frente a otras comedias calderonianas donde los recursos retóricos están especialmente trabajados<sup>28</sup>, en *Nadie fíe* la constelación simbólica propia del tema contiene la mayor parte de la carga expresiva. El valor del secreto es considerado desde su figuración abstracta hasta su vertiente más concreta y utilitaria. En este sentido, la equiparación con un valor económico conlleva una materialización del secreto:

CÉSAR. [...] Sé que le sabrá guardar,  
que es el secreto un tesoro.  
LÁZARO. Pues tesoro que no es oro  
mejor le sabrá gastar,  
y mira que este conceto  
has de conocer después,  
que el más avariento es  
liberal de su secreto. (vv. 2100-2107)

El secreto, que es *tesoro*, puede ser *gastado* por el avariento como un bien ganancial; incluso es una riqueza susceptible de ser comercializada y vendida:

CÉSAR.[...] Mirad, don Arias, que os fío  
mucho y que no soy de aquellos  
que por alabarse venden  
a pregones sus secretos. (vv. 524-527)

La concepción material del secreto y su mercantilización es una antigua idea presente, además de en Calderón, en otros autores de la época, como Gracián<sup>29</sup>. El siguiente pasaje de *El Criticón* es iluminador. En clara relación con el secreto, el callar es rara e infrecuente mercancía en el mercado<sup>30</sup>:

Comenzaron a discurrir por aquellas ricas tiendas de la mano derecha.  
[...] Un poco más adelante estaba un hombre ceñando que callasen, tan lejos de pregonar su mercadería.

<sup>28</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, pp. 47-48.

<sup>29</sup> Luis Vives ofrece otro ejemplo en su *Introductio ad Sapientiam*: «Pero tú guarda el secreto que te ha sido confiado con más cuidado y lealtad que un dinero depositado» (*Antología*, p. 267). Una comparación del secreto con elementos de valor económico en Calderón se localiza en *Saber del mal y del bien*: «Pero, si dijo un discreto: / “Aunque amigo pobre fui, / más que oro y plata te di, / pues que te di mi secreto”, / estimad el don en mucho, / que del pecho no saliera, / si para el vuestro no fuera, / y escuchadme» (*Comedias, I*, p. 601).

<sup>30</sup> Egido, 1996, pp. 59-60.

— ¿Qué vende éste? —dijo Andrenio.  
Y él al punto le puso en boca.  
— Pues deste modo, ¿cómo sabremos lo que vendes?  
— Sin duda —dijo Egenio— que vende el callar.  
— Mercadería es bien rara y bien importante —dijo Critilo—. Yo creí se había acabado en el mundo. Ésta la deben traer de Venecia, especialmente el secreto, que acá no se coge. ¿Y quién le gasta?  
[...]  
— Pues, señores, ¿quién compra?  
— El que apaña piedras, el que hace y no dice, el que hace su negocio y Harpócrates, a quien nadie reprehende.  
— Sepamos el precio —dijo Critilo—, que querría comprar cantidad, que no sé si lo hallaremos en otra parte.  
— El precio del silencio —les respondieron— es silencio también<sup>31</sup>.

En contraposición a la realización más comercial y tangible, Calderón desarrolla una metáfora cómica propia basada en un santo llamado Secreto<sup>32</sup>:

Santo llaman al callar  
su secreto el que es discreto,  
mas, por Dios, que san Secreto  
ya no es fiesta de guardar.  
Día de trabajo aguarde  
a quien tan caro le cuesta  
y, pues quebrantas la fiesta,  
no quieras que otro la guarde. (vv. 2108-2115)

En alusión al refrán «al buen callar llaman santo», también incluido en *El Criticón*<sup>33</sup>, que cuenta con la variante «al buen callar llaman Sancho», presente en el *Quijote*<sup>34</sup>, el poeta amplifica el significado atribuyéndole su correspondiente fiesta. Este chiste aparece de manera recurrente

<sup>31</sup> Gracián, *El Criticón*, I, crisis XIII, pp. 269-270.

<sup>32</sup> Kroll considera que «lo fundamental que tienen en común un santo y el secreto es la frontera entre el saber y no-saber. El secreto, cuando es profano, tiene una frontera relativa; es decir, hay algo que no sé, pero si me descubren el secreto puedo llegar a saberlo, me ponen al corriente. El santo, como ser trascendente, tiene una frontera absoluta del conocimiento, es un secreto que no podremos revelar en esta tierra. Calderón mezcla aquí los secretos trascendentes, los secretos de la Naturaleza y de los Dioses con los secretos profanos, de la política o secretos personales» (2015, p. 24).

<sup>33</sup> Gracián, *El Criticón*, II, crisis X, p. 481.

<sup>34</sup> Cervantes, *Quijote*, II, 4.

## EL SECRETO COMO ESTRATEGIA DRAMÁTICA

en la producción del dramaturgo con una variedad de funciones<sup>35</sup>. En general, formula la incapacidad de guardar un secreto de algún personaje de la comedia, como aquí o en *El astrólogo fingido*<sup>36</sup>. En *La banda y la flor*, el gracioso Ponleví lo usa para incitar a hablar a la criada<sup>37</sup>. Entretanto, en *No hay burlas con el amor*, la referencia es utilizada por la figura del donaire para expresar que callará frente a su costumbre de hablar<sup>38</sup>.

Al tiempo, la expresión de la comedia rentabiliza los espacios corporales simbólicos, acomodados a sus significaciones semánticas asociadas al secreto. La guarda y la custodia de la información se vinculan al pecho; así se percibe en los versos 793-794: «Don Arias, hoy se encierra / en tu pecho mi gusto». Esta imagen del encierro, que «resulta ser una de las imágenes más frecuentes»<sup>39</sup>, encuentra otras muestras en el verso 569, «desde los labios al pecho», o esta otra:

El pecho romper quisiera  
por que en su oculto lugar,  
siendo el corazón altar,  
el papel la imagen fuera. (vv. 356-359)

El espacio reservado para la ocultación del secreto amoroso se asocia a la tradición neoplatónica en este fragmento. Tras la entrada del amor por los ojos, la imagen de la amada equiparada a la divinidad se graba y se guarda en el corazón del amante, representada por metonimia en el *papel* amoroso que César recibió de su amada Ana. El físico del personaje no solo se implica retóricamente en la conservación de lo oculto, sino que también se erige como medio de expresión de lo que las palabras callan. En la estela del *decir sin decir*, las partes del cuerpo se transmutan en sentimiento exteriorizado. Los ojos son llamados a disi-

<sup>35</sup> También tratado en Casariego, 2014, pp. 74-75.

<sup>36</sup> «No te lo puedo decir / y por decirlo reviento, / que, aunque el secreto sea santo, / yo no guardo a san Secreto» (*Comedias*, II, p. 842). El mismo uso se registra en *El hombre pobre todo es trazas*, «porque, aunque es santo, prometo, / el secreto singular, / yo nunca pude guardar / la fiesta de san Secreto» (*Comedias*, II, p. 704); y *La vida es sueño*: «Si llaman santo al callar, / como en calendario nuevo, / san Secreto es para mí, / pues le ayuno y no le huelgo, / aunque está bien merecido / el castigo que padezco, / pues callé, siendo criado, / que es el mayor sacrilegio» (*Comedias*, I, p. 79).

<sup>37</sup> «¡Qué civil es el conceto!; / mas puesto que san Secreto / nunca es fiesta de guardar, / empiézale a trabajar» (Calderón, *La banda y la flor*, vv. 206-209).

<sup>38</sup> «Dile pues; / que aunque siempre en mi lugar / san Secreto esclarecido / día de trabajo ha sido, / le quiero canonizar / y hacer fiesta de guardar» (*Comedias*, V, p. 976).

<sup>39</sup> Déodat-Kessedjian, 1999, p. 47.

mular el afecto y el dolor: «y aunque el corazón se abra / finjan los ojos contento» (vv. 426-427). En otros casos, además de su función de espejos del alma, manifiestan aquello que las palabras enmudecen:

Si él de veras la quisiera,  
a pesar de sus enojos,  
con el alma y con los ojos  
su sentimiento dijera. (vv. 2328-2331)

La elocuencia de los ojos es un tópico extendido en el corpus calderoniano que se relaciona con «la visión de un enamorado desbordado por un torrente de sentimientos silenciados»<sup>40</sup>. Además del pecho, los ojos y el alma, la esperable alusión a la lengua como elemento fundamental del proceso de habla es empleada en relación con la honra de la mujer:

que a saber en qué consiste  
de una mujer la honra, creo  
que hicieran sus mismas lenguas  
mordazas de su silencio. (vv. 528-331)

En metáfora por la pérdida del hablar y el dar que hablar, tal es la importancia del silencio como método de mantenimiento de la honra femenina —con reminiscencias de su caracterización como virtud propia de la discreción<sup>41</sup>— y por extensión de la familiar, que la misma lengua, instrumento productor del lenguaje, se convertiría en el protector.

La suma de estos lugares específicos constituye un verdadero camino corporal, en similitud con el recorrido platónico del amor por el cuerpo:

<sup>40</sup> Vara, 2014, p. 80. Además, esta asociación pertenece a una larga «tradición poética del lenguaje amoroso» que «hace de los ojos un modo silencioso de expresión» (Déodat-Kessedjian, 1999, p. 51).

<sup>41</sup> El silencio como recomendación para el mantenimiento de la honra también es una constante; puede comprobarse en *Argenis y Poliarco*: «Ana -le dije- no pongas / en pretensiones tu honor, / que quien le pide pregona / su desdicha y la secreta / hace pública deshonra. / Quéjate de ti y padece / tus liviandades tú propia» (*Comedias, II*, p. 154) o en *El médico de su honra*: «y así os receta y ordena / el médico de su honra / primeramente la dieta / del silencio» (*Comedias, II*, p. 438). Esta idea estaba presente también en tratados de educación anteriores pero con larga influencia, como *La perfecta casada*, de fray Luis de León: «Mas, como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquellas a quien les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco» o «las mujeres, por la misma manera, han de guardar siempre la casa y el silencio» (cap. XVI). En relación con la doctrina social y política, ver Neumeister, 1982.

## EL SECRETO COMO ESTRATEGIA DRAMÁTICA

y a que el secreto paséis  
desde los labios al pecho,  
que de la boca al oído  
está a peligro un secreto. (vv. 568-571)

Como se percibe, el secreto de amor resguardado comienza en los *labios* para llegar al *pecho*, cárcel del silencio. Este movimiento interior está en oposición al exterior, el de la *boca* al *oído*, inseguro para la guarda. El dualismo confronta lo privado, dentro, y lo público, fuera, y bebe del simbolismo de estas partes físicas en relación con silencio y secreto. Aparte de la elocuencia de los ojos y la prisión del pecho, labios, boca y lengua desarrollan su propio imaginario simbólico en el arte, que con frecuencia entiende los dos primeros como cerco de la peligrosa lengua<sup>42</sup>.

### CONCLUSIÓN

*Nadie fie su secreto* lleva al tablado una particular realización de constantes temáticas en la producción calderoniana. Con origen en el secreto amoroso, que toma elementos de la tradición del *amour courtois*, la disputa entre la lealtad, la amistad y el amor, el abuso de poder del superior o el debate en torno a la *dissimulatio* y *simulatio* manan a partir de los lances escénicos. Frente a otras alternativas dramáticas, los peligros de la revelación y de la ruptura de los códigos comunicativos del secreto crean el devenir de esta comedia, de forma que el conflicto nace de la *contentio* de la información amorosa para desembocar en el desbordamiento de las pasiones y la consecuente resolución en matrimonio de la pareja protagonista.

Este planteamiento solo se entiende en consonancia con el empleo de los recursos retóricos y simbólicos oportunos. En efecto, el sentir amoroso escondido, la imposibilidad de priorizar el amor ante la lealtad y la amistad, o los sentimientos desbocados son sustentados en una estilística concreta. Si el despliegue metafórico hunde sus raíces en el *decir sin decir* o en la tensión entre el hablar y el callar, la simbología vinculada al

---

<sup>42</sup> Esta idea puede localizarse, por ejemplo, en los *Emblemas morales* de Covarrubias. En el número 26 de la Centuria III, la imagen de Angeriona y Harpócrates es acompañada del siguiente texto: «Oh, lengua, por ser miembro peligroso, / Dios te cercó con muros y baluarte / de labios y de dientes, y en un foso / te encerró para más asegurarte. / Con todo eso aún no tienes reposo, / queriendo en ocasiones señalarte, / calla, que por callar nadie ha perdido / y por hablar muchos han perecido».

silencio y a la ocultación es llevada hasta sus últimas consecuencias en asociación con las partes del cuerpo de los personajes. Así, Calderón construye en *Nadie fie* una de sus exploraciones temáticas más significativas en torno al secreto como origen del conflicto dramático, en la que es perceptible la importancia del cuidado de la retórica para la potenciación de su expresión temática.

BIBLIOGRAFÍA

- Aichinger, Wolfram, «[Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos del poder y su representación en el teatro de Calderón](#)», en *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, ed. Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 9-21.
- Arellano, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Bances Candamo, Francisco de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- Burke, Peter, «Humanism and Friendship in Sixteenth-Century Europe», en *Friendship in Medieval Europe*, ed. Julian Haseldine, Gloucestershire, Sutton, 1999, pp. 262-274.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Pamplona/ Madrid/ Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2016.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Comedias V. Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras completas*, tomo I, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Obras completas*, tomo II, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- Casariego Castiñeira, Paula, «Hacia la construcción del gracioso Lázaro: principales mecanismos de comicidad en *Nadie fie* su secreto», *Cuadernos de Aleph*, 6, 2014, pp. 58-79.
- Casariego Castiñeira, Paula, *Edición, anotación y estudio de «Nadie fie su secreto», de Calderón de la Barca*, tesis doctoral dirigida por Luis Iglesias Feijoo, Universidade de Santiago de Compostela, 2016.
- Castiglione, Baldassare, *El cortesano*, trad. Juan Boscán, ed. Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Santillana, 2004.
- Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- Cruikshank, Don W., *Calderón de la Barca: su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.
- Déodat-Kessedjian, Marie-Françoise, *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 1999.
- Díaz-Mas, Paloma, ed., *Romancero*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Dronke, Peter, *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyrics*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- Egido, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- Egido, Aurora, *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- Egido, Aurora, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

## EL SECRETO COMO ESTRATEGIA DRAMÁTICA

- Étienvre, Jean Pierre, *Márgenes literarios del juego: una poética del naipe: siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis, 1990.
- Gates, Eunice J., «A Tentative List of Proverbs and Proverbs Allusions in the Plays of Calderón», *Publications of Modern Language Association of America*, 64, 1949, pp. 1027-1048.
- González Muela, Joaquín, ed., *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Castalia, 1982.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.
- Hyatte, Reginald, *The Arts of Friendship. The Idealization of Friendship in Medieval and Early Renaissance Literature*, Leiden, Brill, 1994.
- Iglesias, Rafael, «Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado y El chitón de las tarabillas*», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 69-106.
- Iglesias, Rafael, «Las alusiones directas a la simulación y a la disimulación en *Vida de Marco Bruto y otras obras representativas de Francisco de Quevedo*», *eHumanista*, 27, 2014, pp. 415-465.
- Kroll, Simon, «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipogrifo*, 3.1, 2015, pp. 19-34.
- León, fray Luis de, *La perfecta casada*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- Maquiavelo, Nicolás, *El príncipe*, ed. Guiliano Procacci, trad. Eli Leonetti Jungl, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Neumeister, Sebastian, «Saber y callar – Apuntes para una socio-patología del Siglo de Oro», en *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, ed. Wido Hempel y Dietrich Briesemeister, Tübingen, Niemeyer, 1982, pp. 218-228.
- Oleza, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235-251.
- Oleza, Joan, «Reyes risibles/reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega», en «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, coord. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandí, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 305-318.
- Oleza, Joan, «De Montaigne a Lope: distintos resultados de una misma decisión», *Revista de Literatura*, 2009, vol. 71, pp. 39-56.
- Pozuelo Yvancos, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Más de 21.000 refranes castellanos: no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas: allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871-1926)*, Madrid, Atlas, 2007.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *Los pechos privilegiados y Ganar amigos*, ed. Agustín Millares Carlo, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of folk-literature*, Bloomington, Indiana University Press, vol. 5, 1966.
- Vara López, Alicia, «El fuego en cárceles de nieve: del secreto amoroso en la comedia calderoniana», *Hipogrifo*, 2.1, 2014, pp. 73-85.
- Vega Carpio, Lope de, *Obras son amores*, ed. Carlos Mota, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI\**, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, pp. 613-758.
- Vives, Juan Luis, *Antología de textos de Juan Luis Vives*, coord. Jordi Pérez i Durà, València, Universitat/Vice-rectorat de Relacions Exteriors, 1992.
- Zugasti, Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas de teatro clásico. Actas de las XXIII jornadas de teatro clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 155-185.