



**Figuras impertinentes: Rodrigo Calderón y el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1604)**

**Claudia Mesa Higuera**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0566-4346>

Moravian College (Estados Unidos)

[mesac@moravian.edu](mailto:mesac@moravian.edu)

JANUS 10 (2021)

Fecha recepción: 17/12/20, Fecha de publicación: 11/02/21

URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=163>

DOI: <https://doi.org/10.51472/JESO20211013>

**Resumen**

Este ensayo propone una lectura de *La pícaro Justina* y sus paratextos, a partir de la relación de complementariedad entre el *self-fashioning* y las artes plásticas. Este análisis subraya el potencial de emblemas y jeroglíficos, escudos y empresas, de moldear la identidad individual y así contrarrestar la fijación del orden establecido con la genealogía, el abolengo, y la “limpieza de sangre”. El caso de Rodrigo Calderón, poderoso ministro de Felipe III, cuyo escudo de armas figura en la portada de la *editio princeps*, sirve como ejemplo para investigar la conexión entre la heráldica y el fenómeno del *self-fashioning*, en la España de la temprana modernidad. Por una parte, la manipulación de la identidad a partir de formas simbólicas representa un desafío al sistema; por otra, la adopción de sus paradigmas perpetúa y sustenta los idearios culturales sobre los que está construido.

**Palabras clave**

*La pícaro Justina*; Rodrigo Calderón; emblemática; heráldica; *self-fashioning*

**Title**

Impertinent Figures: Rodrigo Calderón and the *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1604)

**Abstract**

This essay proposes a reading of *La pícaro Justina* and its paratexts based on the complementary relationship between *self-fashioning* and artistic modes of expression. This analysis emphasizes the potential of emblems and hieroglyphics, *impresa* and coats of arms, to shape individual identity in order to counteract the establishment’s fixation with genealogy, ancestry, and the so-called “purity of blood”. The case of Rodrigo Calderón, a powerful political figure at the court of Philip III whose coat of arms is featured on the title page of the

first edition, offers an example to investigate the connection between heraldry and the process of self-fashioning in early modern Spain. On the one hand, the exercise of shaping one's public persona through symbolic forms of representation constitutes a challenge to the social order; on the other hand, the adoption of its own paradigms, contributes to perpetuate discriminatory cultural practices and prevailing ideologies.

### Keywords

*La pícaro Justina*; Rodrigo Calderón; emblem studies; heraldry; self-fashioning



Aléjate; aléjate —repito— de ti; eres un impedimento para ti mismo; si eres tú quien te edificas, construyes tu ruina.

San Agustín, *Sermón* 169

El *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1605) presenta un caso paradigmático en el que se entrelaza la literatura emblemática con la novela picaresca (fig. 1)<sup>1</sup>. Desde el prólogo al lector y en tono de burla se menciona la presencia apócrifa de unos tales “jeroblíficos de Agatón” que una y otra vez la narradora-protagonista cita como fuente de su picaresca erudición (López de Úbeda, 1982: 42)<sup>2</sup>. A pesar de ser una “pícaro, pobre, poca vergüenza, pelona y pelada” (1982: 62), Justina se presenta a sí misma como experta en el saber originario del antiguo Egipto: “no hay hoja en los jiroblíficos, ni en cuantos autores romancistas hay, que yo no tenga cancelada, rayada y notada” (1982: 76)<sup>3</sup>. El autor implícito cuestiona la

<sup>1</sup> Acerca de la polémica sobre la autoría de *La pícaro Justina* ver, Daniel Mañero Lozano (2012). En la portada de la *princeps* de Medina del Campo se dice que el libro fue “compuesto por el licenciado Francisco de Úbeda, natural de Toledo”. “López”, el primer apellido del autor, es añadido a la portada de la edición barcelonesa de 1605. Sin embargo, “Francisco López de Úbeda” es la manera en que figura tanto en la aprobación como en la dedicatoria de la *princeps*. Para propósitos de este trabajo, mantengo la atribución al toledano.

<sup>2</sup> A lo largo de la narración los jeroglíficos de Justina sufren una variedad de cambios ortográficos y aparecen en el texto al menos de cuatro formas distintas —“jeroblíficos”, “jeroglyphicos”, “jirogliphicos”, “giroblero”— lo que sugiere el uso burlesco del término (Oltra Tomás, 1985: 226).

<sup>3</sup> Aunque en el siglo XVI el término “jeroglífico” se usa para referirse a las letras sagradas del antiguo Egipto, para el momento en que se publica *La pícaro* se emplea de manera más amplia para nombrar composiciones simbólicas que incluyen tanto emblemas como empresas (Jones, 1974: 416). A propósito, señala Juan de Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas morales* (1604): “Jeroglífico es otro término de los más apropiados para los emblemas y empresas por ser éstos una imitación de las antiguas letras a las que los egipcios llamaron así, y quiere decir ‘sagrada escritura’. [. . .] Podemos, pues, comprobar que tiene gran antigüedad la invención de lo que llamamos emblemas, empresas y símbolos, que, en

validez de los modos de representación que se asocian con la literatura emblemática ya que en boca de la narradora-protagonista, ésta se manifiesta como un género superfluo y de fácil factura. Su discurso contrasta con los recalcitrantes comentarios de otra voz paralela, autoritaria, y violenta que tanto en las notas al margen como en los “aprovechamientos”, arremete contra el saber proverbial de la pícara: “De aquí es que con razón pinta el author esta mujercilla tan hueca de cuatro jiroblíficos que leyó en cualquier romancero, [...] que le parece que no hay sabio de Grecia a quien no la gane, ni hombre que no envidie su sabiduría y elocuencia” (1982: 80). El misógino comentario busca socavar la estrategia retórica de Justina y subraya la presencia de una vertiente crítica hacia la literatura emblemática que corre paralela a la inmensa popularidad de la que gozaba en la época.

La crítica al gusto por los jeroglíficos que exhibe la protagonista, no sólo permite apreciar aspectos relacionados con la publicación y recepción de la emblemática, sino que además pone de relieve una doble violencia de género, que equipara lo femenino con la forma icono-verbal del emblema. En *La pícara Justina* se censura el uso de emblemas y jeroglíficos al ser asociados con un saber superficial, que conformado a partir de lugares comunes, sirve como vehículo para la superchería y el engaño. Una lectura de la obra a la luz de la noción del *self-fashioning*, contribuye a entender el desprecio del autor implícito hacia Justina y su discurso saturado de jeroglíficos<sup>4</sup>. En *Renaissance Self-Fashioning*, Stephen Greenblatt afirma que, durante el siglo XVI, el individuo adquiere conciencia de la capacidad que tiene de moldear su identidad, con el propósito de encajar en una sociedad autoritaria y empecinada en obstruir su ascenso en la escala social (1980: 2). Aunque señala que dicha concientización era común entre la élite de la antigüedad clásica, con el advenimiento de la cristiandad comienza a verse con desconfianza, a raíz de las enseñanzas del obispo de Hipona, que condena la agencia individual al advertir que la auto-edificación desemboca en ruina (1980: 2):

---

realidad son jeroglíficos y sagradas letras y, por esto, se les deben tener mucho aprecio para que se mediten en serio” (2017: 63). Acerca del uso y la evolución de los jeroglíficos en la Edad Moderna, ver el volumen editado por José Julio García Arranz y Pedro Germano Leal (2020).

<sup>4</sup> Aunque Greenblatt se refiere a la Inglaterra del siglo XVI, su teoría puede ser aplicada a los estudios peninsulares. En ambos contextos las instituciones del estado, la familia, y la religión buscan imponer normas rígidas para controlar a la aristocracia y a la clase media (1980: 1). Por ejemplo, Barbara Fuchs en su libro sobre Cervantes considera que los actos performativos asociados con la noción de *passing* presentan un desafío a la rígida estructura de la ideología de la Contrarreforma que se construye sobre los míticos pilares de la “honra” y la “limpieza de sangre” (2003: 3).

Perhaps the simplest observation that we can make is that in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process. Such self-consciousness had been widespread among the elite of the classical world, but Christianity brought a growing suspicion of man's power to shape identity: "Hands off yourself," Augustine declared. "Try to build up yourself, and you build a ruin" (Greenblatt, 1980: 2)

En concordancia con el pensamiento agustiniano que rechaza la manipulación deliberada de la identidad, propongo que *La pícaro Justina* no sólo ironiza las pretensiones de ennoblecimiento de algunos cortesanos por medio del personaje de Justina, sino que también ofrece un contexto significativo para examinar las tácticas de representación asociadas con el fenómeno del *self-fashioning*, a través del famoso caso de Rodrigo Calderón, cuyo escudo de armas adorna la *editio princeps* y a quien se encuentra dedicada la obra. Informada por la relación de complementariedad entre el *self-fashioning* y las artes plásticas, esta lectura de *La pícaro Justina* y sus paratextos, subraya la capacidad de la emblemática y otras formas afines de moldear y legitimar prácticas sociales excluyentes, que reflejan la obsesión del sistema de la época con la genealogía, el abolengo, y la "limpieza de sangre"<sup>5</sup>. Aun desde su arbitrariedad, estos idearios culturales guían el comportamiento individual, reflejan frustraciones y anhelos, y determinan la generación de los símbolos que representan.

---

<sup>5</sup> Las contribuciones de Marcel Bataillon sobre *La pícaro Justina* renovaron el interés de la crítica por la obra y contextualizaron el uso burlesco de los jeroglíficos en el ámbito de la literatura bufonesca y cortesana. En una primera e influyente aproximación al papel de la emblemática en *La pícaro*, Joseph Jones concluye que, con pocas excepciones, los jeroglíficos de López de Úbeda eran fruto de su propia cosecha (1974: 418). Estudiosos posteriores se encargan de matizar tal afirmación. José Miguel Oltra Tomás identifica las posibles fuentes emblemáticas de la "Introducción general" (1990); Lucas Torres sitúa la estructura en apariencia "dislocada y caprichosa" de *La pícaro* dentro del ámbito de la fiesta barroca (2000: 781); Antonio Rey Hazas demuestra la deuda de los jeroglíficos de Justina con el "bestiario barroco de tradición medieval y clásica" (2001: 120); y Frederick de Armas traza los vínculos entre mística, picaresca, y emblemática a través de un emblema de Covarrubias (2002). A partir de las contribuciones anteriores y ayudado por la publicación de la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* (Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, 1999), Lucas Torres compila un registro de las figuras simbólicas en *La pícaro* (2002). Por último, John T. Cull plantea una lectura de los emblemas en la obra no como fuente de materia novelesca, sino como plataforma para comprender la irónica posición de su autor frente al tratamiento de lugares comunes como el "matrimonio" y la "libertad" a través de un diálogo con el *Guzmán de Alfarache* (2014).

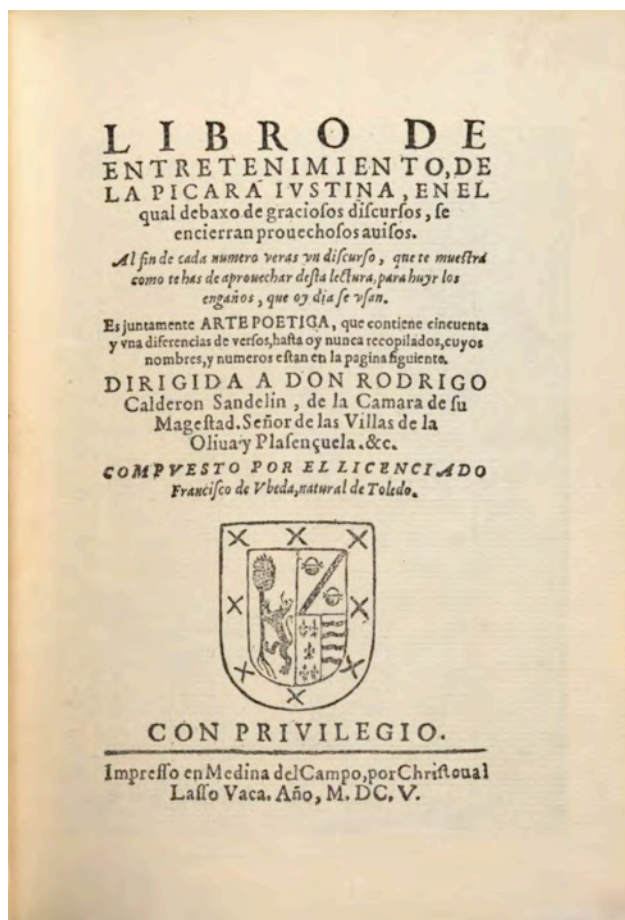


Fig. 1. Portada de la *princeps* del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (Medina del Campo, 1605).

Desde un comienzo, *La pícara Justina* llama la atención no sólo por la presencia de una estructura emblemática en la configuración general de los capítulos, sino también por el uso de un lenguaje figurativo que, como pieza de mosaico, se engasta en el desenfrenado discurso de la protagonista. Lucas Torres señala que en *La pícara*, los títulos de los capítulos actúan como lemas, las narraciones ecfrásticas toman el lugar de las imágenes, y los aprovechamientos funcionan como epigramas (2000: 781). Justina no se preocupa por ocultar su existencia mundana, sus orígenes impuros, o las marcas en el rostro que delatan sus enfermedades venéreas. Para Justina, el proceso del *self-fashioning* no tiene que ver con la nobleza del linaje ni con el afán de pertenecer a una sociedad cortesana. Corresponde más bien al

deseo de participar del legado del humanismo en el que prospera la literatura de emblemas. El enigma de su prosa no radica en lo que dice sino más bien en la manera de decirlo, en la forma que elige para comunicar sus ideas. Justina es una pícara romera, bubosa, prostituta, pero además una intelectual de medio pelo cuyas sospechosas fuentes provienen, en gran parte, de tratados simbólicos y libros de emblemas:

Y el haberseme manchado la saya con que yo me adorno es indicio de que no sólo en la substancia desta historia pondrán los murmuradores falta y dolo, pero aun en el modo del decir y en el ornato della, conviene a saber: en los cuentos accesorios, fábulas, jiroglíficos, humanidades y erudición retórica pondrán más faltas que hay en el juego de la pelota (López de Úbeda, 1982: 70).

Las preocupaciones de Justina para con “la sustancia y modo” de su prosa no carecen de fundamento si se tiene en cuenta la recepción de la literatura emblemática en la época. Joseph Jones señala que en la obra la agresiva manipulación de jeroglíficos es el resultado de una sátira dirigida a humanistas y predicadores que de forma excesiva los emplean en sus escritos (1974: 418). Cabe recordar que en el intervalo de los siglos XVI y XVII, se publican por lo menos ciento cincuenta ediciones de los emblemas de Alciato. Sin embargo, y a pesar de su evidente popularidad, la emblemática es también blanco de crítica. Por ejemplo, en 1600 Baltasar de Céspedes, profesor de la universidad de Salamanca y sucesor de Francisco Sánchez de las Brozas, advierte que los emblemas se prestan para que el ignorante haga alarde de su fingida erudición:

[A los humanistas] es nesçesario que se les declare la letra y no las moralidades y alegorías porque en estas cada uno puede ser docto con muy poca doctrina y trabajo; y esta es la causa porque se estiman tanto en Castilla el libro de las *Emblemas* de Alçiato, porque son moralidades, y lugares communes, que cuestan muy poco trabajo de saberse y dan mucho gusto a los que saben poco (Céspedes, 1965: 245).

Baltasar de Céspedes desaprueba el uso de emblemas ya que están conformados por lugares comunes que entran en discordia con el rigor del humanismo. En la medida en que la emblemática hace posible para el vulgo la comprensión de intrincados conceptos a través de “moralidades”, “alegorías”, y “lugares comunes”, se distancia del ideal del estudioso renacentista, que en principio se ocupa del estudio de fuentes. A los comentarios de Céspedes, se suman observaciones como las de Francisco

Terrones del Caño, obispo de Teruel y luego de León, quien, en 1617, se queja del uso desmesurado de jeroglíficos en los púlpitos de las iglesias:

Lo de los jeroglíficos ha cundido de manera que hay predicadores que los componen de su cabeza, fingidos al propósito de lo que quieren decir. [. . .] Un jeroglífico o dos, cuando más, en un sermón, si son de Alciato o Piero Valeriano u otros autores simbólicos, pueden pasar. Pero en todo un sermón: “Pintaban los antiguos.” Sí, que no eran todos pintores, que otros oficios también harían los antiguos (1946: 86).

Aunque posteriores a la publicación de *La pícaro Justina*, las palabras de Terrones del Caño recuerdan la manera en que la “La melindrosa escribana” esmalta su discurso con jeroglíficos, dándole a cada frase una significación simbólica, y falsificando con adornos un saber que no posee. Paradójicamente, su popularidad entre la plebe no le confiere legitimidad a la literatura de emblemas, sino que la desprestigia. En ese sentido, tales críticas pudieron haber servido de plataforma a López de Úbeda en la concepción de su protagonista quien, en virtud de su género, constituye un blanco fácil para la burla y el manoteo.

Si al menos en un comienzo el uso desmesurado de jeroglíficos fue un obstáculo para la interpretación de la obra, según Marcel Bataillon la aparente oscuridad de *La pícaro Justina* está ligada al hecho de que puede situarse dentro de la tradición de bromas palaciegas y literatura bufonesca dirigida a miembros de la corte de Felipe III, y en particular a la fijación de la sociedad del siglo XVII con la sangre y el linaje (1969: 31-34). Aunque en la obra la sátira se encuentra dirigida a más de un cortesano, el caso de Rodrigo Calderón es elocuente porque permite examinar la manera en que la heráldica, como expresión plástica de la genealogía, se presenta como vehículo para consolidar un linaje que valide su lugar entre los poderosos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> A propósito del fenómeno del mecenazgo en relación con lo que podrían considerarse portadas emblemáticas ver, el primer capítulo del libro de Juan Pablo Gil-Osle sobre los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina (2016).



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2. Pedro Pablo Rubens, *Retrato ecuestre del duque de Lerma* (1603). Óleo sobre lienzo, 290,5 x 207,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. ©

Fig. 3. Pedro Pablo Rubens, *Rodrigo Calderón a caballo* (c. 1612-15). Óleo sobre lienzo, 304,8 x 216,5 cm. Londres, The Royal Collection Trust. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

Como es sabido, Calderón disfrutó del favor de Felipe III y se distinguió entre los favoritos de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, duque de Lerma. Desde su privanza, Calderón ejerció cargos de importancia. Fue secretario de la cámara del rey, regidor perpetuo de Valladolid, correo mayor, registrador y archivero mayor de la misma ciudad, capitán de la Guarda Alemana, y embajador extraordinario en Flandes. Rubens inmortaliza la influencia del valido y su privado, en sendos retratos ecuestres de tamaño natural donde figuran como imponentes guerreros lujosamente ataviados sobre caballos de crines blancas y ondulantes (figs. 2-3).

En su apasionante biografía sobre Calderón, Santiago Martínez Hernández comenta que, a pesar de sus tenues credenciales de hidalguía, incluida la sospecha de una posible ascendencia conversa, la fama de Calderón, su enriquecimiento ilícito, su increíble ascenso, y su espectacular caída, dieron lugar a testimonios tan apasionantes como míticos (2009: 45).



Entre sus contemporáneos, su figura oscila entre la admiración y el odio<sup>7</sup>. Su fama póstuma perdura en el imaginario colectivo y se refleja tanto en los excesos con que vivió como en las dramáticas circunstancias de su muerte. Como secretario de cámara del Rey, Calderón no tuvo escrúpulos en compartir información a cambio de bienes y grandes sumas de dinero (2009: 74-75). A través de estas particulares transacciones logra amasar una considerable fortuna, pero también cultivar rivales y enemigos. Al final es acusado no sólo de crímenes y extorsiones, sino también de estar involucrado en una conspiración para asesinar a la reina Margarita de Austria, quien nunca le tuvo simpatía. El largo y debatido proceso que desemboca en su sentencia a muerte, fue iniciado por Felipe III y finalizado por su hijo Felipe IV. Se sabe que Calderón fue torturado.

Un óleo sobre lienzo de José María Rodríguez Losada dramatiza el aciago momento en una composición en la que predominan las tonalidades ocres (fig. 4). En *Don Rodrigo Calderón, en el tormento* (1865), el acusado aparece desnudo de cuerpo entero y tendido sobre una estrecha cama en forma de féretro. Tiene las manos atadas con toscas correas y alzadas sobre la cabeza. A su alrededor se aprecian cinco personajes cabizbajos cuyos rostros expresan sentimientos de duda y amargura. En medio de la composición, otro personaje interroga a Calderón con el dedo índice levantado. En primer plano, y tendido en el suelo, se vislumbra el hábito con la cruz de Santiago deshonrada entre los pliegues de la tela.

Según el informe de Matías de Novoa, el suplicio fue tal que “se le hizo saltar la sangre de las venas” (1875: 314). Así, y tras una brutal tortura, el 2 de octubre de 1621, Rodrigo Calderón recibe su condena en la Plaza Mayor de Madrid:

¡Esta es la sentencia que manda hacer el Rey nuestro señor en este hombre, porque hizo matar alevosamente a otro, y por culpa que tuvo en la muerte de otro hombre y las demás, por que fue condenado en sentencia, le mandan degollar! ¡Quien tal hizo, que tal pague! (cit. en Martínez Hernández, 2009: 28).

Cuenta la leyenda que, a pesar la seriedad de los cargos, fue degollado de frente y no de espaldas como los traidores. Tenía 45 años. En el expediente se le imputan un total de 244 cargos a los que responde uno a uno<sup>8</sup>. Un dibujo anónimo retrata a Calderón camino al cadalso (fig. 5).

<sup>7</sup> Por ejemplo, tanto la religiosa Luisa de Carvajal y Mendoza como Luis de Góngora figuran entre los defensores y amigos de Calderón. Otros como Francisco de Quevedo y Andrés de Almansa y Mendoza, lo desprecian y critican.

<sup>8</sup> Los cargos se encuentran en el Archivo de Simancas, sección de *Diversos de Castilla*, legajo 34 (Martín González, 1988: 276).



Fig. 4. José María Rodríguez Losada, *Don Rodrigo Calderón, en el tormento* (1865). Óleo sobre lienzo, 226 x 243 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado ©.



Fig. 5. Anónimo, Retrato de Rodrigo Calderón (1624). Dibujo a sanguina, 17,5 x 19 cm. Madrid, Museo de Historia.

Lleva un crucifijo en una mano y los ojos entornados en señal de oración. Se dice que el reo iba vestido con gran sencillez y que a pesar de su petición, no se le permitió llevar en el pecho la cruz de Santiago (Martínez Hernández, 2009: 23). *El Romancero de don Rodrigo* incluye una copla que registra esta última humillación. Felipe IV ordena que lo despojen tanto de sus bienes materiales como de la colorada insignia de los caballeros santiaguinos que tanto le costó conseguir:

Yo Felipe Rey de España  
y de aqueste nombre cuarto  
mando cumplan lo siguiente:  
los de mi corte y palacio.  
A Rodrigo Calderón  
es mi voluntad y mando  
que un millón me restituya

con doscientos mil ducados,  
y lo pague de su hacienda  
de lo bueno y mas parado.  
También mando, que le quiten  
del pecho un rojo lagarto,  
que no ha de encubrir la cruz  
de un mal pecho los engaños.

(Pérez Gómez, 1955: 54-56)<sup>9</sup>.



Fig. 6. Orazio Borgianni, *Retablo mayor* (c. 1612). Convento de la Iglesia de Porta Coeli, Valladolid. Foto: Zarateman, CC BY-SA 3.0 ES, via Wikimedia Commons.

<sup>9</sup> Sobre de los romances que circulaban acerca de Calderón y de la capacidad de la tradición oral de moldear la opinión pública ver, Anne Cruz (2014).

El cadáver de Rodrigo Calderón fue recogido por las religiosas del convento dominico de Nuestra Señora de Porta Coeli de Valladolid y posteriormente enterrado en el Convento del Carmen Descalzo de Madrid. Sin embargo, años más tarde, es reclamado por las monjas de Porta Coeli y depositado en un arca de la sala capitular donde se conserva momificado. Todavía son visibles las marcas de la tortura y el corte de la degollación.

La petición de las religiosas tenía sentido. En 1606, y siguiendo el ejemplo del duque de Lerma con el patronato de San Pablo en Valladolid, Calderón adquiere el patronato del convento de Nuestra Señora de Porta Coeli (fig. 6). El favorito paga por la construcción de la iglesia y el convento, le adjudica 3.600 ducados de renta al año, y lo dota con retablos, pinturas, tapices, alfombras, crucifijos, y candelabros (Martín González, 1988: 281). Con ello, además de designar el lugar en que deseaba ser enterrado, Calderón realizaba su poder económico y social a través de la creación de una imagen que proyectaba nobleza e influencia. Juan José Martín González considera que a través de las numerosas adquisiciones de bienes artísticos Calderón “supo adivinar tempranamente la sugestión de poder que produce el arte” (1998: 272). En efecto, su inversión en un patrimonio sólido y estéticamente elocuente respaldaba su imagen política y la esmaltaba para la posteridad<sup>10</sup>. Una muestra tangible de ello son las estatuas funerarias esculpidas en mármol de una sola pieza, tanto del patrón como de sus antepasados inmediatos, atribuidas al genovés Taddeo Carlone (fig. 7). Las estatuas se encuentran estratégicamente dispuestas en el interior de la iglesia. En el lado de la Epístola, y a la derecha del altar mayor, se aprecian los bultos de Rodrigo Calderón y su esposa Inés de Vargas (fig. 8). En el lado del Evangelio, y a la izquierda del altar, se encuentran los de sus padres, Francisco Calderón y María de Aranda Sandelín. Sobre el pecho de los dos patriarcas luce la cruz del apóstol Santiago con un yelmo dispuesto a los pies.

El anhelo de afianzar su poder a través de expresiones artísticas parece deliberado. Hace parte de una serie de actos simbólicos asociados con el fenómeno del *self-fashioning* al que me referí en un comienzo. Tres de las estipulaciones para la *Fundación y dotación definitiva del patronato* dan indicio de ello. Primero, el capítulo 12 aclara que los únicos sepulcros permitidos en Porta Coeli son los de los propietarios y sus descendientes: “Y

<sup>10</sup> Además de Porta Coeli, se sabe que Calderón funda la Capilla de Santa Teresa de Jesús en Ávila y dos ermitas con objetos de arte: una en el desierto de Las Batuecas y otra cerca de la villa de Pastrana. Entre sus propiedades se destaca también el palacio que tenía en Madrid en la antigua calle del Reloj. Entre las joyas que albergaba dicho palacio sobresale *La Adoración de los Magos* (1609) de Rubens, actualmente en el Museo del Prado. A propósito de los bienes y de la impresionante colección de arte que acumula Calderón ver, Martín González (1988).

para que los patronos no usen más de los dichos entierros, se declara que en las dos paredes del cruzero ha de haver dos nichos con sus bultos de piedra” (cit. en Martín González, 2001: 183)<sup>11</sup>.



Fig. 7. Escudo de armas sobre el nicho que alberga las esculturas funerarias de Rodrigo Calderón e Inés de Vargas Camargo.



Fig. 8. Taddeo Carlone, *Esculturas funerarias de Rodrigo Calderón e Inés de Vargas Camargo* (c. 1612). Mármol. Convento de la Iglesia de Porta Coeli, Valladolid. Foto: Zarateman, CC BY-SA 3.0 ES, via Wikimedia Commons.

Segundo, el capítulo 13 insiste en el derecho a poner las armas de la familia en la iglesia y el convento “para memoria perpetua del dicho patronazgo y dotazion” (cit. en Martín González, 2001: 183). En efecto, las armas del Marqués y la Marquesa figuran tanto en la fachada adintelada de piedra de la iglesia, como en varias partes del interior (fig. 9). En particular, se disponen dos imponentes escudos de la familia en el retablo mayor, otros dos coronan los nichos en los que se encuentran las esculturas funerarias, y uno más se aprecia en la bóveda de la cúpula (fig. 10). En el refectorio revestido de azulejos se observa otro llamativo escudo en azulejo policromado junto al asiento de la priora.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Estos documentos se encuentran en el archivo del convento y pueden consultarse en el apéndice documental que incluye Martín González en su estudio sobre Porta Coeli (2001).

<sup>12</sup> Quedo en deuda con las monjas Calderonas que me abrieron las puertas de la iglesia en julio de 2017. Dado que son monjas de clausura, no me fue permitido entrar en el refectorio. El escudo en azulejo policromado puede apreciarse en el estudio de Martín González (1988). Muchas gracias a Catalina Roa Villa por su hospitalidad durante ese viaje.



Fig. 9. Escudos de armas de Rodrigo Calderón e Inés de Vargas Camargo en el exterior del Convento de la Iglesia de Porta Coeli, Valladolid.



Fig. 10. Escudo de armas de Rodrigo Calderón de la Iglesia de Porta Coeli, Valladolid. Foto: Zarateman, CC BY-SA 3.0 ES, via Wikimedia Commons.

Además de la insistencia por conservar la memoria de los fundadores, los capítulos 14 y 30 estipulan el acceso directo al patronato desde la casa que ocupa la familia a partir de 1605. Conocida como la “Casa de las Aldabas”, la vivienda colindaba con la iglesia del convento. En concreto, se requería una puerta que la comunicara con el coro de la iglesia, otra que permitiera la entrada a los oficios religiosos, y tres tribunas disponibles a toda hora como si de tratara de “un oratorio particular que estuviera dentro de la misma casa” (cit. en Martín González, 2001: 183). Con ello, el espacio sagrado del convento se tornaba en una extensión de los aposentos privados de la familia. Aunque la “Casa de las Aldabas” se demuele en la década de 1960, se sabe que poseía un aire de grandeza. No sólo había sido el lugar de nacimiento del Rey Enrique IV en 1425, sino que también tenía una impresionante fachada decorada con once aldabas de hierro. Las aldabas eran “redondas, de unos veinte centímetros de diámetro, [y estaban] situadas a unos dos metros del suelo en línea horizontal” (Martínez Hernández, 2009: 122). En el interior de la vivienda había “estancias y salones decorados con frisos, dinteles, cornisas, jambas y columnas de jaspe y mármol verde, azulejos italianos y techos embellecidos con escudos pintados” (2009: 123). La aparente ostentación de la “Casa de las Aldabas” y su cercanía al conjunto arquitectónico de Porta Coeli, ilustraba la prerrogativa de Marqués y le otorgaba visibilidad entre pecheros e hidalgos por igual.

La galería de símbolos de poder que emerge alrededor de Calderón no deja de sorprender si se considera que, al menos en teoría, no era fácil ocupar una posición de importancia sin las credenciales de sangre requeridas. Sin embargo, como ha mostrado Enrique Soria Mesa, la sociedad española de los siglos XVI y XVII refleja una tensión entre los principios idealizados que promulga y su implementación:

En una sociedad que se pretendía inmóvil y que en realidad era muy porosa, la Genealogía suponía una manera muy eficaz de salvar las apariencias, de saltar el abismo que cada vez más iba separando la realidad y el deseo, las apariencias y lo tangible (2004: 22).

A través de la genealogía, y en algunos casos de su deliberada manufactura, se disfrazaban las transformaciones sociales y se legitimaba la pertenencia al sistema. En ese sentido, el caso del favorito es elocuente: sin la utópica estirpe, trepadores como Calderón tendrían que manipular su circunstancia para certificar su acceso a las esferas más altas de la pirámide social. Sin embargo, como en otros casos que examina Soria Mesa, ese acceso no busca socavar los pilares sobre los que estaba construido, sino más bien robustecer su integración al *statu quo*. Como se muestra a continuación, aunque los preliminares de *La pícara* ironizan esta preocupación de la





corona de laurel, y un libro con la inscripción: “Ola que me lleba la ola”. Su lugar dentro del canon de la novela picaresca está determinado por la presencia de otros personajes literarios. A su derecha vemos a la madre Celestina con sombrero cardenalicio, anteojos oscuros, y una botella de vino cuyo rótulo dice: “Andad hijos”. Se trata de la vieja alcahueta que Fernando de Rojas immortaliza en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (1500). A la izquierda de Justina se encuentra el pícaro Guzmán de Alfarache. “Pobre y contento”, Guzmán aparece sentado sobre la proa sosteniendo un pandero. Es el narrador protagonista de la novela homónima de Mateo Alemán que se lanza unos años antes que *La pícaro*. Dos figuras alegóricas completan la tripulación: La Ociosidad, madre de todos los vicios, yace dormida sobre la escotilla mientras que el Tiempo alado y con reloj de arena, dirige la nave de la vida sin que nadie lo note: “llebolos sin sentir”. Una modesta embarcación con Lázaro de Tormes y el toro de Salamanca los sigue. Finalmente, y enmarcando toda la escena, se aprecia un borde en el que se distinguen pequeños compartimientos. En cada uno hay una letra y un objeto: comida, vino, juegos de azar, instrumentos musicales. En conjunto forman la frase, “Axuar de la vida picaresca”. Dicha frase anticipa el final del libro donde “La pícaro novia” se casa con “don pícaro Alfarache”.

Tras el poético árbol genealógico del frontispicio, López de Úbeda se detiene en el linaje de su benefactor. Así, tras pedirle a Calderón “licencia para honrar y amparar con el escudo de sus armas este libro” (1982: 39), la dedicatoria de la edición de Medina del Campo se refiere no sólo al gran servicio que Calderón presta al “Catholicísimo César y Universal Monarcha” (1982: 40) sino también a la nobleza heredada de don Rodrigo:

Y demás desto ha mostrado la ilustre sangre que vuestra merced heredó del señor Francisco Calderón, [...] cuyas conocidas virtudes y modestia han esmaltado la antigua nobleza de los Calderones y Arandas sus antecesores, linajes tan antiguos como nobles y tan nobles como antiguos, a quien dignamente se juntó la clara sangre los nobilísimos caballeros Sandelines, holandeses progenitores de vuestra merced, [...] en compañía de mi señora doña Inés de Vargas y Carvajal, gloria y honra de la nobleza extremeña (1982: 40).

Tanto la redundante mención a “la antigua nobleza de los Calderones y Arandas”, como la tautológica expresión “linajes tan antiguos como nobles y tan nobles como antiguos”, despiertan interés por el tono irónico, innecesariamente repetitivo. ¿A qué linajes se refiere? ¿Era en efecto tan antigua la nobleza de los Calderones y los Arandas? Más allá de eso, ¿era posible defender tal nobleza a la luz de las profesiones que habían ejercido sus ancestros? Los pormenores asociados con los procesos que buscaron

darle legitimidad a su genealogía ofrecen un contrapunto para analizar tanto la dedicatoria como el escudo de la *princeps*.

A través de un trabajo de archivo que se enfoca en la familia Aranda de Valladolid, Ruth Pike concluye que el favorito de Lerma pertenecía a una familia de mercaderes y recaudadores de impuestos, profesiones tradicionalmente ocupadas por judíos conversos (1994: 221)<sup>14</sup>. El bisabuelo de Calderón, un tal Luis de Aranda oriundo de Valladolid, había sido regidor en el consejo municipal y tesorero de la cancellería (Pike 1994: 221). Entre los documentos conservados, la ejecutoria de hidalguía de Francisco Ortega, el otro bisabuelo de Calderón, ilustra la dificultad de defender el “ilustre abolengo” que se menciona en la dedicatoria.

Al parecer Francisco Ortega se había desplazado de Ávila a Valladolid. Allí, y a raíz de una disputa sobre el pago de una sisa sobre unas carretas cargadas de mercaderías, se niega a pagar el impuesto aduciendo que era noble, no pechero. Sin embargo, dado que el incidente pone en entredicho su nobleza, en 1510 recurre a la Real Cancillería de Valladolid para conseguir la carta de hidalguía que lo certifique. Si bien en la ejecutoria misma es identificado como comerciante —“Francisco ortega mercadero v. e morador en la dicha V. de Valljd”— la profesión no parece ser obstáculo para que el 15 de febrero de 1511 la carta se libre a su favor (cit. en Martí y Monsó, 1909-1910: 293). Entre los testimonios de los informantes se destaca el de Antonio de la Hoz porque a partir de éste surge un interrogante acerca de la genealogía del favorito. De la Hoz da fe de la condición noble del padre y del abuelo a quienes identifica respectivamente como, Álvaro Ortega natural de Ávila y Ruy González Dávila o Ávila. Sin embargo, no se entiende por qué Álvaro Ortega no adopta el apellido “González de Dávila”, ni tampoco por qué ese apellido desaparece del linaje de la familia (Martí y Monsó 1907-1908: 476)<sup>15</sup>. Asimismo, y acaso aún más problemático, es que a pesar de que la ejecutoria menciona el apellido “Ortega”, en ninguna parte del documento éste aparece asociado con el de Calderón<sup>16</sup>. Como anota

<sup>14</sup> Entre sus argumentos Pike menciona la existencia de una carta de 1605 del capitán Francisco Calderón a su hijo. En ella, el padre afirma que la admisión de Calderón a la cofradía de Esgueva no se debe tanto a la nobleza de su sangre sino al hecho de que los examinadores se sentían intimidados frente a su poder e influencia (1994: 227). Esta misiva hace parte de la documentación que recopila José Martí y Monsó (1909-1910: 454-455), pero éste cuestiona su autenticidad (1907-1908: 514-516).

<sup>15</sup> Aunque Martí y Monsó intenta explicar este hecho —por ejemplo, apunta que había una “verdadera anarquía que respecto á los apellidos existió en los anteriores siglos” (476: 1907-1908)— considero que no es posible sacar una conclusión definitiva al respecto.

<sup>16</sup> Martí y Monsó titula el documento: “Ejecutoria de hidalguía de Francisco Ortega, segundo abuelo de D. Rodrigo Calderón”. Sin embargo, en la ejecutoria misma, no se menciona el nombre de los Calderones. Esta omisión, también llama la atención a Bataillon quien añade que tampoco se menciona que la familia tuviera un escudo (1969: 69).

Martí y Monsó: “Este resumen de datos no soluciona el proceso para saber cuándo y de dónde vino a unirse el linaje de González de Ávila, el de Ortega y luego el de Calderón” (1907-1908: 476). En otras palabras, existe una laguna acerca de cómo es que se establece el parentesco entre los tres apellidos. Además, aunque Francisco Ortega gana el pleito, continúa llamando la atención el hecho de que tanto él como su hijo, Rodrigo Calderón abuelo, se dedicaran al comercio<sup>17</sup>. Se sabe que este mismo Rodrigo Calderón se casa con María de Aranda, hija de Luis de Aranda, quien ya había sido mencionado a propósito de su profesión conversa. El fruto de esa alianza es Francisco Calderón de Aranda, padre de don Rodrigo, quien continúa con la tradición familiar y sirve como capitán de la guardia española en Flandes. Durante su estadía en los Países Bajos, Francisco Calderón es amparado por su tío, el capitán y mercader Juan de Aranda. Éste último había contraído matrimonio con María Sandelijn, cuya familia no sólo pertenecía a la alta nobleza flamenca, sino que también descendía de una familia comerciante de Amberes seguramente conversa (Damiani 1982: 40). El oficio del tío se confirma en los archivos de la *Genealogisch-Heraldiek Genootschap*. Allí queda registrada la existencia de una “María Sandelijn” casada con “Juan de Aranda”, a quien se indentifica como “een Spaansch koopman te Antwerpen” [un mercader español en Amberes] (Het, 1903: 274). Alrededor de 1569, el joven capitán Francisco Calderón pide una dispensa a Roma para contraer nupcias con su prima hermana, María de Aranda Sandelín. De esa unión nace en Amberes, hacia 1576, Rodrigo Calderón y Sandelín. Las malas lenguas insistían en que don Rodrigo había sido concebido fuera del matrimonio y sólo más tarde reconocido como hijo legítimo<sup>18</sup>.

Al examinar la idiosincrática nobleza comercial de la que provenía el privado de Lerma, los comentarios en la dedicatoria sobre “la antigua nobleza de los Calderones y Arandas” y la “clara sangre de los [...] Sandelines, holandeses”, se revelan cargados de sarcasmo. Contrasta además la mención al linaje de doña Inés de Vargas Camargo y Carvajal, con quien Calderón contrae matrimonio en 1601 y que era de la más alta alcurnia. Con ello, la “gloria y honra de la nobleza extremeña” de la esposa venía a juntarse con la sangre del marido. Acaso como Pablos en el *Buscón* de

---

<sup>17</sup> Rodrigo Calderón abuelo había sido hombre de armas y también comerciante. En efecto, además de haber sido capitán de la infantería en la batalla de Villalar (1521), él mismo reconoce haber estado involucrado en negocios y participado en la Feria de Medina del Campo hacia 1551 (Martí y Monsó, 1907-1908: 475).

<sup>18</sup> Por ejemplo, ver los extractos de las historias anónimas sobre Calderón con fechas de 1661 y 1633 entre los documentos que presenta Martí y Monsó (1909-1910: 356-357).

Quevedo, con esta alianza Calderón logra afianzar su posición social y consolidar la estirpe por medio de tan rancio apellido.



Fig. 12. Escudo de armas de Rodrigo Calderón. Detalle de la portada del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (Medina del Campo: Cristóbal Lasso Vaca, 1605).

A la luz de lo anterior, la dedicatoria puede ser entendida como una *subscriptio* o declaración irónica al escudo que adorna la primera edición de Medina del Campo (fig. 12). El escudo de forma cuadrilonga, con la parte inferior redondeada, está conformado por dos estructuras superpuestas. En la más grande y a manera de borde, se observan ocho aspas de oro. Entre las figuras que se aprecian en el escudo más pequeño se encuentran, a la derecha del escudo, un león rampante, y en el cuartel inferior derecho, cinco flores de lis. Como señala Bataillon, tanto el león “arrimado a un árbol en campo roxo”, como las cinco flores de lis en campo azul, figuran entre los atributos de los Ortega (1969: 70). Sin embargo, afirma que dicho apellido no se encuentra asociado con el linaje de los Calderón e insiste en que las armas de los Ortega fueron añadidas al escudo de la familia a través de una transacción monetaria asociada con la “compra de una casa cuya fachada adornaban ya” (1969: 69)<sup>19</sup>. Me interesa detenerme en dos puntos. Primero, y como se dijo antes, existe un interrogante acerca de la manera en que el apellido Ortega se une con el de Calderón. Si en efecto, como declara más de uno de los testigos de la carta de hidalguía de 1511, el tatarabuelo de Calderón había sido ese Álvaro Ortega, hidalgo natural de Ávila, su nieto tenía derecho a incluir en el escudo las armas de los Ortega. Sin embargo, si se acepta esta idea es bajo el supuesto de que, en efecto, los Ortegas y los

<sup>19</sup> La cita original dice: “Mais on cherche en vain par quelle parenté. On soupçonne qu’elles sont revenues à la famille par achat d’une maison dont elles ornaient déjà le portail” (Bataillon, 1960: 201).

Calderones de la época fueran de la misma familia. Segundo, la declaración de Bataillon acerca del escudo comprado, no parece definitiva a la luz del documento que emplea para apoyarla. El archivo consultado da relación de las casas que tenía Rodrigo Calderón abuelo en el barrio San Martín de Valladolid. Allí se declara que pasaron a ser de su propiedad el 5 de abril de 1554. A su muerte, la viuda María de Aranda, se ve en la obligación de reconocer el censo impuesto sobre los inmuebles y hace el reconocimiento a sus dos hijos Francisco Juan y Francisca, “demostrándose así que eran las dos casas que hoy se conservan con el escudo de Calderón y Ortega” (cit. en Martí y Monsó, 1911-1912: 83). Si, por una parte, el documento revela que la casa donde se exhibía el escudo había sido comprada por uno de los abuelos, no necesariamente se deduce que el escudo hiciera parte de la fachada puesto que hubiera podido ser agregado tras la transacción. Bataillon comenta: “¿No habrían sido compradas con el escudo preexistente? Y ¿no habría constituido éste [escudo] la primera presunción de nobleza de los propietarios? (1969: 70)”. Aunque sus sospechas no parecen infundadas, considero que más que demostrar la compra del escudo, la anécdota subraya la compleja estructura que subyace el proceso de la auto representación en la época y pone de relieve algunos puntos ciegos alrededor de la genealogía del favorito.

Ya sea que de manera legítima las armas de los Ortega pertenecieran a la familia de Calderón o que, en efecto, hubieran sido compradas o deliberadamente añadidas, el uso liberal y generalizado de figuras heráldicas es motivo de burla por parte del socarrón autor de *La pícaro*<sup>20</sup>. Allí, y por medio del personaje de Justina, se refiere a la costumbre de incluir de manera gratuita “un castillo y un león” entre aquellos que tienen “licencia para pintar armas en su casa” como si para eso no “basta[ra] ser castellano o leonés” (López de Úbeda, 1982: 102). Martín de Riquer explica que en la época los escudos de León y de Castilla eran armas toponímicas: “un león denotaba bien claramente que quien lo traía en el escudo era un leonés, como un castillo proclamaba que era un castellano” (1986: 170). Sin embargo, la elección en apariencia inocente de las trilladas figuras, cobra un matiz burlesco a la luz de un tratado de genealogía de la época. En su *Nobleza de Andalucía* (1588), Gonzalo Argote de Molina comenta a propósito de una contienda entre los “linajes de Tropera y Aranda en la ciudad de Úbeda” que los Arandas fueron “vencidos, [y] forzados á dejar sus casas”, y que sus armas eran las de un león y un castillo (1866: 570-571). Es revelador

---

<sup>20</sup> Me refiero, por ejemplo, a las diecinueve torres del escudo de los Carpio que, junto con su retrato, Lope incluye en la *Arcadia*. A propósito, el soneto burlesco de Góngora: “Por tu vida, Lopillo, que me borres/ las diez y nueve torres del escudo,/ porque, aunque todas son de viento, dudo/ que tengas viento para tantas torres” (1985: 261).

entonces que en el escudo de la *princeps* se incorporen las armas de los Ortega —el león arrimado al árbol y las cinco flores de lis— pero que no se incluya ninguna figura heráldica asociada ni con los “Arandas” ni con los “Sandelines”. Aunque el apellido “Aranda” es mencionado en la dedicatoria, pertenecía, como se ha dicho, a una familia conversa de Valladolid que no era prudente traer al caso. Con ello, a pesar de que las armas de los Arandas no hacen parte del escudo, la inoportuna pícara se asegura de recordarle a los lectores cuáles eran las figuras que relucían por su ausencia. En cuanto a los Sandelines holandeses, aunque nobles, eran reconocidos comerciantes. En Amberes sus armas se exhibían tanto en sus viviendas como en la capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia Mayor, junto con otras de la alta nobleza: “una vidriera ostentaba las armas del príncipe de Orange y en otra las de los Sandelín que eran tres gallos en campo rojo” (Martí y Monsó 1910: 477). El estigma frente a las profesiones asociadas con conversos en la España moderna se traduce en la construcción visual de una genealogía en la que se substraen algunas ramas y se exhiben las que más convienen.



Fig. 13. Escudos de armas de don Rodrigo Calderón y doña Inés de Vargas (Manuscrito del siglo XVII). Dibujo, 27 x 20 cm. En *Genealogía de la casa de Trejo y sus entronques*, tomo XXI. Madrid, Real Academia de la Historia ©.

El escudo cuadrilongo y formado por dos estructuras sobrepuestas de la *princeps* de Medina del Campo, hacía alarde entonces de las armas de los Ortega con el león trepado a un árbol y las cinco flores de lis. En el cuartel inferior izquierdo, exhibía las cinco ondas horizontales de los Vargas que seguramente provenían del matrimonio con doña Inés. Un dibujo manuscrito del siglo XVII de la Casa de Trejo, ilustra las armas de cada uno de los cónyuges (fig. 13). Finalmente, en lo que queda del cuartel superior izquierdo del escudo, figuran dos calderas divididas por una franja. Son las armas del padre, el capitán Francisco Calderón. Así, aunque el escudo intenta establecer la hidalguía del patrón, una mirada de conjunto desestabiliza tal intento al poner de relieve que algunas armas eran de procedencia dudosa (las de los Ortega), otras eran fruto de una alianza (las de los Vargas), otras brillaban por su ausencia (las de los Sandelín), y sólo las armas de los Calderones apuntaban con certeza al linaje del favorito<sup>21</sup>.

En *La pícara Justina*, la práctica de exhibir un escudo para crear la impresión de nobleza aparece poéticamente representada en el capítulo “Del abolengo alegre”. En este episodio, Justina se topa con un sastre del pueblo *Picardía* quien, tras haber amasado una considerable fortuna, cambia su nombre a *Pimentel* y paso seguido pone “en la portada de su casa un muy fanfarrón escudo de piedra y en él las armas de los Pimenteles” (López de Úbeda, 1982: 103). La justicia llega a pedirle cuentas y el sastre explica que el cantero puso las armas, que las pagó con su dinero, y que las encargó en memoria de las “muchas veneras que llevaba en el sombrero provenientes de sus romerías a Santiago de Compostela” (1982: 103). El juego de palabras conjura una serie de alusiones alrededor de la palabra “venera”: desde el desprestigiado mal francés, pasando por la concha de la vieira de los peregrinos santiaguinos, hasta la insignia de los caballeros de las órdenes militares. Al final de la anécdota, Justina comenta: “Y el sastre se salió con lo que quiso. Así que todos se salen con poner las armas que pueden pagar, en especial los que son de mi provincia Picardía” (1982: 103). La mordaz declaración de Justina expone las maniobras usadas por Calderón para conseguir sus objetivos políticos y muestra la aparente elasticidad del linaje ante la capacidad adquisitiva de quien pueda pagar por él<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Alberto Martino, quien por lo demás difiere en algunos puntos de la tesis central de Bataillon, declara a partir del examen de una serie de tratados de genealogía de la época que el apellido “Calderón” no era de origen “modesto” sino que por el contrario provenía de la antigua nobleza (2010: 75-83).

<sup>22</sup> A propósito, comenta Justina: “Pues, ¿qué en este tiempo, en el cual en materia de linajes hay tantas opiniones como mezclas? [...] algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener, y el otro, no tener” (1982: 103).

La inclusión del escudo en la *princeps* debió causar algún revuelo a juzgar por la historia editorial de *La pícaro Justina*. Justo cuando está a punto de publicarse, Calderón decide iniciar el delicado proceso de hacerse caballero de la Orden de Santiago. Al menos en teoría, los requisitos necesarios para hacer parte de la Orden incluyen que el interesado sea de sangre noble por los cuatro costados de la línea paterna, católico practicante, hidalgo a fuero de España y no hidalgo de privilegio. Su ascendencia debe estar desprovista de sangre musulmana o judía y ningún hombre de la familia puede haber practicado labores de tipo manual o mecánico. El grupo de los mercaderes aparece excluido dado que el comercio era profesión asociada con plebeyos y conversos por igual. Se sabe que en 1605, la solicitud de Calderón es rechazada a pesar de que un año antes había sido admitido a la Cofradía del Real Hospital de Nuestra Señora de Esgueva. Aunque la duda acerca del linaje de Calderón sería uno de los impedimentos, no deja de ser extraño que tanto el padre como los hijos varones hubieran sido iniciados como caballeros antes que el propio don Rodrigo<sup>23</sup>.

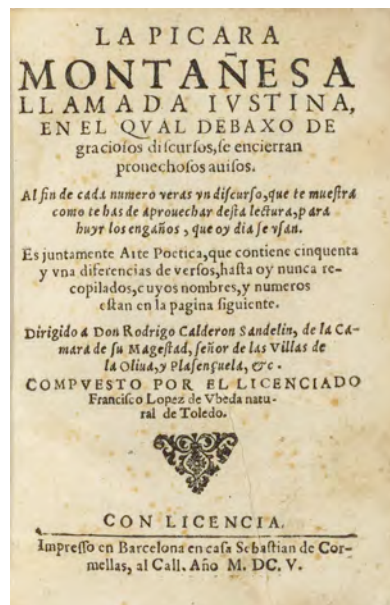


Fig. 14. Portada de *La pícaro montañesa llamada Justina* (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1605).

<sup>23</sup> A Francisco, el mayor de los hijos de Calderón, se le concede el hábito de Alcántara en 1606 cuando el primogénito tan sólo tenía dos años. Ese mismo año, Juan, el segundo, recibe el hábito de la Orden de Calatrava, y en 1611, Miguel, un niño de un año y medio, obtiene la cruz de San Juan. El Capitán Francisco Calderón, padre de don Rodrigo, recibe la cruz de Santiago en 1609.



Así, el lanzamiento de *La pícara* podría haber sido ventajoso para validar las aspiraciones de Calderón si no fuera porque de la mano de sus antepasados mercaderes tan nombrados en la dedicatoria, también llamaba la atención el impertinente escudo que sacaba a relucir la hipocresía del sistema y la complicada ascendencia del patrón. En efecto, algunos meses después de que se publica la *princeps* de Medina del Campo, el editor barcelonés Sebastián de Cormellas reedita las aventuras de la pícara. *El libro de entretenimiento de la pícara Justina* se lanza ahora como *La pícara montañesa llamada Justina* (1605) (fig. 14). A pesar de que *La pícara montañesa* está dirigida a Calderón, no hay rastro del escudo. En su lugar aparece un modesto decorado triangular. Su ausencia en la segunda edición plantea una serie de interrogantes: ¿Se debe a una insolencia por parte del autor? ¿Se trata de un descuido del editor barcelonés? ¿Habría intervenido el propio Calderón incómodo con pasajes como los del sastre Pimentel que acaso reflejaban su propia situación? La razón por la que desaparece el escudo de la edición de Barcelona es un enigma. Sin embargo, las cosas no debían ser muy favorables para Calderón si se considera lo que vino después.

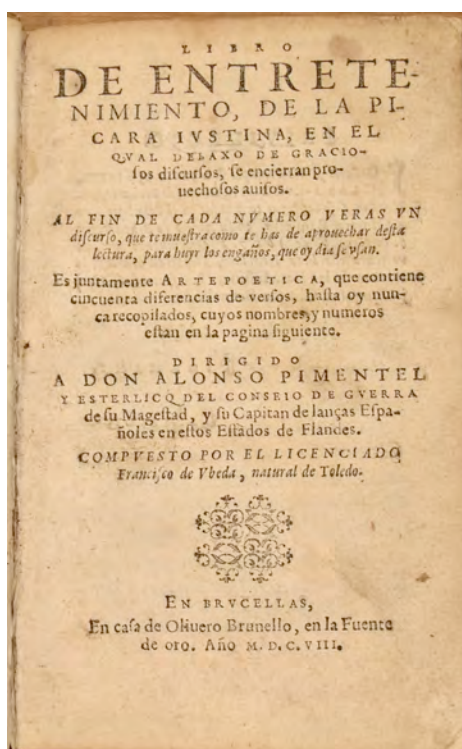


Fig. 15. Portada del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (Bruselas: Olivero Brunello, 1608).

En 1608, la imprenta belga de Olivero Brunello pone en circulación otra edición de *La pícaro* en la que se suprime tanto el escudo como la dedicatoria (fig. 15). Esta edición de Bruselas mantiene el título de la *princeps* —*Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*— pero adopta como patrón a “don Alonso Pimentel y Estérlico”. Se conserva el frontispicio donde “La nave de la vida pícaro” guiada por el “gusto” desembarca en el “puerto del desengaño”.

El desplante que sufre Calderón con la edición de Bruselas puede explicarse a partir de la orden de captura que se divulga un año antes y en la que se le acusa de extorsión (Bataillon, 1969: 62). Calderón se ve sujeto a una visita de cárcel, pero se le concede inmunidad a través de una cédula real (Martínez Hernández, 2009: 358). La historia de las múltiples transgresiones del favorito, su arrogancia, y su abuso de poder es compleja y ha sido relatada en detalle tanto por Bataillon como por Martínez Hernández. Sin embargo, cabe mencionar que aun cuando parece que Calderón no tiene salida, el 9 de diciembre de 1611 se le concede el hábito de Santiago. El proceso fue duramente criticado por la sorpresiva rapidez con que se desarrolló: se inicia en Valladolid, el 26 de noviembre de 1611 y se concluye en Madrid, el 9 de diciembre. Personalidades como Aliaga, el confesor del rey, en vano intentan desestabilizarlo con una investigación secreta a propósito de unos “Arandas” de Medina del Campo, que poco tenían de cristianos viejos (Martínez Hernández, 2009: 153). Lenguas viperinas como la de Quevedo se encargan de advertirle a Calderón que no es prudente escudriñar el linaje ni visitar la controvertida ejecutoria del abuelo:

No revuelvas los huesos sepultados;  
que hallarás más gusanos que blasones,  
en testigos de nuevo examinados.

Que de multiplicar informaciones  
puedes temer multiplicar quemados  
y con las mismas pruebas, Faetones (Quevedo, 1996: 52-53).

Al final, de los consejos de Quevedo sólo quedan los mordaces versos. Fueran gusanos o blasones, a partir de 1611 Calderón tiene el privilegio de exhibir en el pecho la codiciada insignia del Apóstol de España, y con ello no falta quien quiera acogerse bajo su protección. Ese mismo año Gutierre Marqués de Careaga dirige su recién publicado *Desengaño de Fortuna*, a “don Rodrigo Calderón, Señor de las villas de la Oliva, Plasenzuela y Siete Iglesias” (fig. 16). Se sabe que Calderón, el Marqués de Careaga, y Diego Saavedra Fajardo habían sido amigos de juventud. Éste último compone un poema latino para Calderón que se incluye en la obra. Esta edición del

*Desengaño de Fortuna* que imprime Francisco Dotil carece del escudo del benefactor. Sin embargo, incluye una empresa con un estelión o salamanquesa ardiente y el diciente mote: *Veritati cedit invidia* (La envidia cede o se rinde a la verdad).

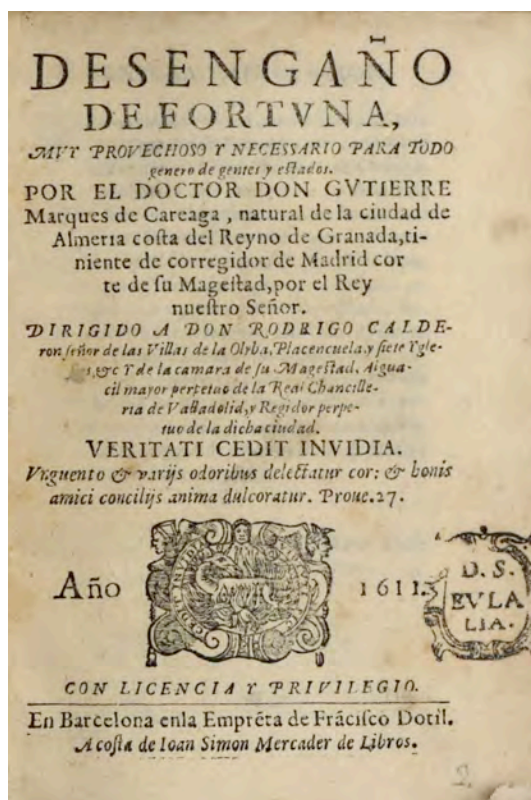


Fig. 16. Portada del *Desengaño de Fortuna* (Barcelona: Francisco Dotil, 1611).

El *Desengaño de Fortuna* se reedita tan sólo un año después en Madrid y en la imprenta de Alonso Martín. A la lista de títulos nobiliarios del patrón, se añade el de Caballero de la Orden de Santiago (fig. 17)<sup>24</sup>. La empresa del estelión en llamas es reemplazada con una versión actualizada del escudo. En esta versión, la cruz de Santiago sirve de base para toda la composición.

<sup>24</sup> Cabe mencionar que al tiempo que se lanza la edición madrileña del *Desengaño de Fortuna* se publica en Amberes la *Historia Septem Infantium de Lara* (1612). El ejemplar de la Biblioteca Nacional de España contiene una dedicatoria impresa a Calderón. *La Historia de los Siete Infantes* exhibe 40 grabados de Otro van Veen o Vaenius. Cada uno está acompañado por textos bilingües en castellano y en latín. A propósito ver, Carmen Eisman Lasaga (1992).

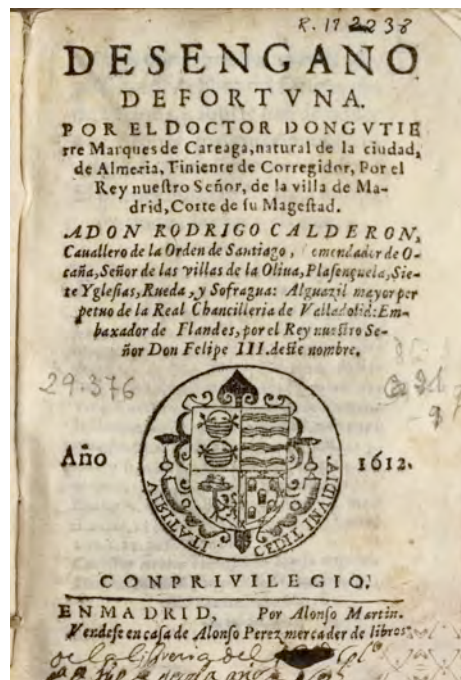


Fig. 17. Portada del *Desengaño de Fortuna* (Madrid: Alonso Martín, 1612).  
Ejemplar en la Universidad Complutense de Madrid.

Como en el escudo de la edición príncipe del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, se mantienen las armas de los Calderones y de los Vargas pero se agregan los “cinco calderos prolongados con sus asas llanas” de los Camargo. El añadido puede explicarse a la luz de la escritura fundacional de un mayorazgo a favor de Rodrigo Calderón que incluye los bienes de doña Inés de Vargas y Camargo. Además de revelar el volumen del patrimonio adquirido por Calderón durante la última década, la escritura del 24 de mayo de 1608 en Madrid, apunta que le fue concedido un escudo con las armas de los tres linajes. Su descripción corresponde con el que adorna la portada madrileña del *Desengaño* y también con los varios escudos dispuestos en la iglesia y el convento de Porta Coeli (fig. 18):

En primero y mejor lugar, las armas de Calderón, que son, dos calderones azules con sus asas, y en el cabo de cada una dellas dos cabezas de sierpe, las quales dichas calderas an de estar sobre campo de oro; y en el quartel de abaxo en que an de estar las dichas calderas, un león real coronado, arrimado a un pino, en campo de plata; y en segundo lugar, que es el quartel de arriba de mano izquierda, las de Vargas, que son cinco ondas azules, en campo de plata; y el en tercero, que es el que cae devaxo de las armas de los Vargas, las de Camargo, que son cinco calderos largos

prolongados con sus asas llanas, atravesando cada uno dellos con tres barras negras, los cuales calderos an de tener un perfil negro y an de estar en campo de oro como parece por el escudo de las dichas armas que es éste (cit. en Martínez Hernández, 2009: 129).



Fig. 18. Escudo de armas de don Rodrigo Calderón. Retablo mayor de la iglesia del Convento de Porta Coeli, Valladolid.

Los detalles acerca de la historia editorial del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* y sus sugerentes paratextos, ponen de relieve el fenómeno del *self-fashioning* a través de las inclusiones, omisiones, y transformaciones del escudo y su significación. Vista en su conjunto, esta historia delata su carácter manufacturado y artificial. A propósito, Bataillon recuerda los versos de cabo roto que Urganda la desconocida le dedica al libro de *Don Quijote de la Mancha* (1605). La maga encantadora del *Amadís de Gaula* le advierte a la obra de Cervantes que cuando se juega con “ruines puntos de envite” —es decir, cuando se hacen apuestas con malas cartas— la partida está destinada a fracasar:

No indiscretos hieroglí—  
estampes en el escu—,  
que cuando todo es figu—  
con ruines puntos se envi—. (Cervantes, 1998: vv. 31-34)

El fino humor de Urganda no sólo dio de qué hablar acerca del blasón de Bernardo del Carpio que Lope de Vega imprime en varias obras suyas, sino también acerca de la sonada enemistad entre Cervantes y el enigmático autor de *La pícara Justina*<sup>25</sup>. Si se aplica la lección de Urganda al caso de don Rodrigo, “los indiscretos jeroglíficos estampados en el escudo” cifran el complejo entramado de signos que lo representan y el azaroso juego que prefigura su caída. Más allá de la sátira, la dignidad con la que el Marqués de Siete Iglesias afronta su destino, constituye el último eslabón de la cadena en la que a manera de broche se inserta una empresa.



Fig. 19. Diego Saavedra Fajardo, Empresa “Siempre el mismo”.  
*Idea de un Príncipe Político Christiano* (Milán, 1642).

En su tratado para la educación de príncipes, Diego Saavedra Fajardo celebra la dignidad con que Calderón encaró su condena con la empresa

<sup>25</sup> Si los versos de Urganda están dirigidos a López de Úbeda o a Lope de Vega es tema de debate entre los especialistas. Por ejemplo, una nota de la edición crítica del *Quijote* apunta que “de ningún modo [Cervantes] pudo conocer la portada de la *Pícara*, acabada de imprimir después que el *Quijote*”. Sin embargo, Ana María Laguna a través de un estudio del prólogo de 1605 a la luz de los versos de Urganda, propone que el interlocutor antagonista de Cervantes es López de Úbeda (2005). Por su parte, Regula Rohland de Langbehn plantea la posibilidad de que al emplear los versos de cabo roto, Cervantes no estuviera atacando al autor de *La pícara*, sino que se tratara de un guiño (2006: 522). Sea como fuere, la animosidad de Cervantes hacia el autor de *La pícara* queda confirmada en el capítulo VII del *Viaje del parnaso* (1614). Allí, Cervantes incluye a nuestro autor entre los poetas enemigos con una descripción que denigra tanto el lanzamiento de la obra como su creador: “Haldeando venía y trasudando/ el autor de *La pícara Justina*,/ capellán lego del contrario bando./Y cual si fuera una culebrina,/ disparó de sus manos su librazo, que fue de nuestro campo la ruina” (Cervantes, 1946: 104).

“Siempre el mismo” (1999: 450) (fig. 19). Como variante del tópico del monarca como espejo de virtudes, la composición enseña que la integridad del príncipe no depende de las circunstancias exteriores sino de su intrínseca entereza. En el grabado se observa un espejo partido en dos mitades en el que se contempla un león rampante. A pesar de la grieta, la imagen del león no se fragmenta; se refleja doble pero permanece íntegra, es siempre la misma. Con ello, Saavedra Fajardo subraya la importancia que tiene mantener el decoro en cualquier situación como lo hizo Rodrigo Calderón en la postrimería de su vida:

una acción de ánimo generoso, aun cuando la fuerza obliga a la muerte, deja ilustrada la vida. Así sucedió en nuestra edad a don Rodrigo Calderón, [. . .] cuyo valor cristiano y heroica constancia, cuando le degollaron, admiró al mundo, y trocó en estimación y piedad la emulación y odio común de su fortuna (Saavedra Fajardo, 1999: 454-455).

El poder evocativo de la muerte del Marqués de Siete Iglesias sintetiza este proceso de emblematización en el imaginario colectivo a través de una acción que se convierte en símbolo y en ese sentido, “deja ilustrada la vida”. Este instante parece ser el último gesto de los múltiples actos performativos que llevó a cabo Rodrigo Calderón para reforzar su posición y hacer alarde de su influencia.

Este trabajo subraya el poder de la imagen simbólica como instrumento de persuasión, en una sociedad que perpetúa prácticas discriminatorias para mantener el orden establecido. En su momento, José Antonio Maravall describe esta cultura como “dirigida”, “masiva”, “urbana” y “conservadora”, cuyo objetivo es salvaguardar las estructuras políticas, económicas, y religiosas ya existentes (2000). La manipulación de la identidad individual representa un desafío a una sociedad que florece a través de prácticas de exclusión, fabricación del ser o del saber, y ocultamiento. Sin embargo, como muestra este análisis, la fabricación de símbolos identitarios no pretende socavar los principios ideológicos que impiden el acceso a posiciones de privilegio, sino que por el contrario, buscan la adhesión y aceptación al sistema. El éxito arrollador de los jeroglíficos radica en facilitar la creación de dispositivos simbólicos sugerentes, que no sin ironía, validan las pretensiones de quien los sabe usar para su beneficio. Las estrategias mediáticas que adopta Rodrigo Calderón para edificar una identidad que le permite legitimar su ascenso, inmortalizan su figura para la posteridad, pero a la vez perduran como testimonio de su ruina. La magia parcial del arte de cumplir con un anhelo acaba en desencanto.



## Bibliografía

- Argote de Molina, Gonzalo, *Nobleza de Andalucía*, edición de don Manuel Muñoz y Garnica, Jaén, Francisco López Vizcaíno, 1866.
- Bataillon, Marcel, “Urganda entre Don Quixote et La pícara Justina”, en *Studia Philologica, Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, tomo I, Madrid, Gredos, 1960, pp. 191-215.
- Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca*, traducción de Francisco Rodríguez Vadillo, Madrid, Taurus, 1969.
- Cervantes, Miguel de. *Viaje del parnaso* en *Obras completas*, edición de Ángel Valbuena Prat, Madrid, 1946, pp. 66-117.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Critica, 1998, <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>>, [12/11/2020].
- Céspedes, Baltasar de, *Discurso de las letras humanas*, edición de Gregorio de Andrés, Madrid, Imprenta Saéz, 1965.
- Cruz, Anne J., “Popular Poetry and the Fall from Power: The *Romances* on Rodrigo Calderón”, *Calliope*, 19.2, (2014), pp. 51-70.
- Cull, John T., “The Emblematic Marriage of Guzmán de Alfarache and the Pícara Justina”, *Emblematica*, 21, (2014), pp. 1-35.
- De Armas, Frederick A., “La prueba del águila: Mística y picaresca en un emblema de Covarrubias (1.29)”, en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), Barcelona, José J. de Olañeta / Universitat de les Illes Balears / College of the Holy Cross, 2002, pp. 163-170.
- Eisman Lasaga, Carmen, “Los siete infantes de Lara, según Otto Venius. (El grabado de historia en el siglo XVII)”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 5, nº 9, (1992), pp. 135-144.
- Fuchs, Barbara, *Passing for Spain. Cervantes and the Fictions of Identity*, Urbana / Chicago, Illinois University Press, 2003.
- García Arranz, José Julio y Pedro Germano Leal (eds.), *Jeroglíficos en la Edad Moderna. Nuevas aproximaciones a un fenómeno intercultural*, A Coruña, SIELAE, 2020, <<https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=18>>, [19/01/2021].



- Gil-Osle, Juan Pablo, *Los cigarrales de la privanza y mecenazgo en Tirso de Molina*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/ Iberoamericana / Vervuert, 2016, pp. 18-33.
- Góngora, Luis de, “Por tu vida, Lopillo, que me borres”, en *Sonetos completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Clásicos Castalia, 1985, pp. 261.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago / London, Chicago University Press, 1980.
- Het, Van, “Het geslacht Sandelijn”, en *Genealogisch-Heraldiek Genootschap. De Nederlandsche Leeuw*, nº 21, (1903), pp. 271-274, <<https://www.knggw.nl/raadplegen/de-nederlandsche-leeuw/1903-21/>>, [12/11/2020].
- Horozco y Covarrubias de Leyva, Juan de, *Trescientos emblemas morales*, edición de María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Encuentra Ortega, y Juan Francisco Esteban Lorente, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Jones, Joseph R., “‘Hieroglyphics’ in *La pícara Justina*”, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Josep M. Sola-Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani (eds.), Barcelona, Ediciones Hispam, 1974, pp. 415-429.
- Laguna, Ana María, “Ekphrasis in the *Prologue to Don Quijote I: Urganda ‘the Unknowable’ and the Mirrors of Fiction*”, en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Frederick Alfred de Armas (ed.), Lewisburg, Bucknell University Press, 2005, pp. 127-143.
- López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, Medina del Campo, Cristóbal Laso Vaca, 1605.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícara montañesa llamada Justina*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1605.
- López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, Bruselas, Olivero Brunello, 1608.
- López de Úbeda, Francisco, *La pícara Justina*, edición de Bruno Mario Damiani, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982.
- Mañero Lozano, David, “Introducción”, en *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 11-98.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Marqués de Careaga, Gutierre, *Desengaño de Fortuna*, Barcelona, Francisco Dotil, 1611, <[https://www.google.com/books/edition/Desengaño\\_de\\_fortuna\\_muy\\_provechoso\\_y\\_n/61VnveFp96QC?hl=en&gbpv=0](https://www.google.com/books/edition/Desengaño_de_fortuna_muy_provechoso_y_n/61VnveFp96QC?hl=en&gbpv=0)>, [01/20/2021].

- Marqués de Careaga, Gutierre, *Desengaño de Fortuna*, Madrid, Alonso Martín, 1612, <<https://hdl.handle.net/2027/ucm.5323798437>>, [01/12/2020].
- Martí y Monsó, José, “Los Calderones y el monasterio de Nuestra Señora de Portaceli”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo III, 1907-1908, <<https://hdl.handle.net/2027/uc1.c2907144>>, [12/11/2020].
- Martí y Monsó, José, “Los Calderones y el monasterio de Nuestra Señora de Portaceli”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo VI, 1909-1910, <<https://hdl.handle.net/2027/uc1.c2907145>>, [12/11/2020].
- Martí y Monsó, José, “Los Calderones y el monasterio de Nuestra Señora de Portaceli”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, tomo V, 1911-1912, <<https://hdl.handle.net/2027/uc1.c2907146>>, [12/11/2020].
- Martín González, Juan José, “Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 54, (1988), pp. 267-308.
- Martín González, Juan José, “Convento de Nuestra señora de Portaceli”, en *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (conventos y seminarios)*, tomo XV, parte segunda, Valladolid, Casa Ambrosio Rodríguez, 2001, pp. 167-186.
- Martínez Hernández, Santiago, *Rodrigo Calderón. La sombra del valido. Privanza, favor y corrupción en la corte de Felipe III*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica y Marcial Pons Historia, 2009.
- Martino, Alberto, *Per una sociologia empirica della letteratura del Siglo de oro: Tentativo di ricostruzione del contesto sociale, 'ideologico' e letterario della "Picara Justina"*, vol. I, Roma / Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2010.
- Novoa, Matías de, “Historia de Felipe II, rey de España”, en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, libro VII, vol. LXI, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1875.
- Oltra Tomás, José Miguel, “Los emblemas en *La pícara Justina*: El caso de la ‘Introducción general’”, *Voz y letra: revista de literatura*, 10.1, (1999), pp. 51-70.
- Pérez Gómez, Antonio, *Romancero de don Rodrigo Calderón (1621- 1800)*, Valencia, La fonte que mana y corre, 1955.
- Pike, Ruth, “The Converso Lineage of Rodrigo Calderón”, en *Politics, Religion & Diplomacy in Early Modern Europe: Essays in honor of De Lamar Jensen*, Malcom. R. Thorp y Arthur J. Slavin (eds.),

- Kirksville, Missouri, Sixteenth Century Journal Publishers, 1994, pp. 219-230.
- Quevedo, Francisco de, “Solar y ejecutoria de tu abuelo”, en *Poesía original completa*, edición de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1996, pp. 52-53.
- Rey Hazas, Antonio, “El bestiario emblemático de *La pícaro Justina*”, *Edad de Oro*, 20, (2001), pp. 119-145.
- Riquer, Martín de, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986.
- Rohland de Langbehn, Regula, “Los versos ‘de cabo roto’ en el *Quijote* y su uso por Francisco Lope de Úbeda”, en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Alicia Parodi, Julia D’Onofrio, y Juan Diego Vila (eds.), Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, 2006, pp. 517-524.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un Príncipe Político Christiano: Rapresentada (sic) en cien empresas*, Múnaco [Múnich], 1640, Milán, 1642, <<https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t3fx7n07v>>, [12/12/2020].
- Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, edición de Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- Soria Mesa, Enrique, “Genealogía y poder. Invención de la memoria y asenso social en la España Moderna”, *Estudis: Revista de historia moderna*, nº 30, (2004), pp. 21-55.
- Terrones del Caño, Francisco, *Instrucción de predicadores*, edición de Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- Torres, Lucas, “Emblemática y Literatura: El caso de *La pícaro Justina*”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Madrid 1998*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), tomo I, Madrid, 2000, pp. 780-789.
- Torres, Lucas, “*La pícaro Justina*, espejo de la feria de la emblemática hispana”, en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), Barcelona, José J. de Olañeta / Universitat de les Illes Balears / College of the Holy Cross, 2002, pp. 547-558.