



El fracaso de la heroína épica y la ruptura del género épico en

Corona trágica de Lope de Vega

[Ensayo presentado en el XXIV Coloquio de Estudiantes de Literatura de la PUCP, 2019. Los argumentos de este ensayo forman parte de la tesis de licenciatura que la autora está próxima a sustentar].

SANDRA HUARINGA NIÑO

El siglo XVII, conocido como el Siglo de Oro de las letras hispanas, no fue solo una época de florecimiento del arte dramático, de innovación de las formas líricas y del nacimiento de la novela moderna. Se trató, sobre

todo, del período de auge de la épica culta. En el Renacimiento, el género épico fue considerado la expresión más sublime y esencial de la poesía, y el poeta latino Virgilio y su *Eneida*, el paradigma para los poetas que desearan alcanzar los laureles de Apolo (Pierce 1968: 10). Prueba

de ello, es la abundante cantidad de poemas épicos en español que fueron escritos entre los siglos XVI y XVII por algunos de los poetas más importantes del campo literario español. Entre ellos, el poeta y dramaturgo más exitoso de su tiempo, Lope de Vega del Carpio.

Un testimonio de la importancia del género épico en España son las cerca de veinte épicas que escribió Lope de Vega en un lapso de treinta años y que ocupan un lugar importante en su ingente producción artística. Una de ellas es *Corona trágica* (1627), poema escrito ocho años antes de su muerte, que posee 604 octavas reales divididas en cinco cantos. Esta épica toma como marco histórico el conflicto religioso que se desató entre naciones europeas producto de la Reforma protestante y tiene como heroína a María Estuardo, la última reina católica de Escocia antes de su unificación con el reino de Inglaterra como una sola nación protestante. El poema responde a la tradición épica renacentista, pues en ella se conjugan los preceptos de Aristóteles sobre la épica y la interpretación que se hace de ellos en el Renacimiento italiano, y que tanto eco tuvieron entre los poetas españoles.

Corona trágica es un poema épico con una clara intención verista, pues toma como fuente de inspiración el tramo final de la vida de un personaje histórico, la reina María de Escocia, y desarrolla eventos de la historia europea reciente como la derrota de la Armada Invencible o la Reforma escocesa, en el siglo XVI. Esta característica sitúa al poema dentro de la escuela épica historicista, de raigambre tradicionalmente española, que surgió en la Edad Media y “aspiraba a una íntima aproximación entre la poesía y la verdad histórica,

pues cuando más la ficción corra dentro de los márgenes de la realidad que en otro tiempo existió, tanto más vigor y eficiencia tendrá lo imaginado” (Menéndez Pidal 1952: 98).

Ahora bien, si para las exigencias de la Antigüedad, la materia de la realidad a partir de la cual el poeta “imitaba”

XVII se encontraba tan alejado de los hechos que le servían de inspiración para sus poemas épicos como lo estuvo Esquilo, en el siglo V a. C., de los mitos religiosos que le inspiraron sus tragedias. Precisamente, esta distancia entre el poeta y el referente es lo que permite la creación poética. Un poema como *Corona trágica*, escrito a partir de una biografía en verso sobre María Estuardo del dominico George Conn, es una creación independiente en la que se expresa la mirada subjetiva de Lope de Vega sobre la reina de Escocia, antes que un registro objetivo de los hechos históricos que rodearon su muerte. La intención de Lope, en todo caso, es convertir este episodio trascendente de la historia auri-secular, en un objeto poético que ofrezca una interpretación particular de dicho episodio.

La historiografía del reinado de Felipe IV suscribe la hipótesis de que, en la primera mitad del siglo XVII, estaba en marcha el funcionamiento de una maquinaria propagandística con fines políticos. Prueba de ello, son los veintidós años de gobierno del duque de Olivares (1621-1643), válido y hombre de confianza de Felipe IV: “Al llegar al poder en 1621, Olivares se planteó como principal objetivo restituir España, y en especial Castilla, a la grandeza de que había gozado bajo Carlos V y Felipe II” (Elliot 2007: 211).

Por lo tanto, podemos afirmar que la épica renacentista, que camina entre la historia y



Lope de Vega. Óleo atribuido a Eugenio Cajés en el Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

eran los ciclos mitológicos, en el Renacimiento, esta materia era, sin duda, la historia bélica. Entre los principales exponentes de esta escuela épica tenemos a Alonso de Ercilla con *La Araucana* (1569), sobre la conquista de Chile por Pedro de Valdivia. Sin embargo, el poeta del siglo

la poesía, ofrece una versión casi oficial de la maquinaria propagandística que se emprende en el reinado de Felipe IV. Es decir, mientras la historia ofrece una versión de un hecho particular, la poesía ofrece una versión universal de los hechos representados. En ese sentido, un poema como *Corona trágica* sacrifica el rigor histórico para la creación de puntos de vista universales o para promover un tipo de narrativa ideológica. Por ello, la cercanía de la épica culta a las esferas del poder político jugaría un papel importante en la elección de Lope del *verismo* o *verosimilismo* como estrategia literaria. La distancia entre el mundo representado y el de los lectores en la épica se convertiría en un increíble vehículo de ideologías políticas.

Maxime Chevalier (1976), apunta que la mayoría de poemas épicos publicados en la península entre los años 1550 y 1650 exaltan la ideología guerrera y la visión providencialista de España. En *Corona trágica*, la ideología bélica es la columna vertebral del relato. Se trata de una épica sobre la defensa de la fe católica en el contexto de la Reforma protestante. Sin embargo, el conflicto religioso es solo el estandarte de un conflicto que tiene implicancias políticas. El verdadero trasfondo ideológico de la épica es la consolidación del proyecto hegemónico del imperio español.

En el canto I, María Estuardo narra cómo una vez muerto su padre, Jacobo V, es enviada a Francia por su madre, María de Guisa. La razón es alejarla de la influencia de Enrique VIII, quien buscaba llevársela a Inglaterra para casarla con su heredero. Es una estrofa bastante ilustrativa sobre la educación de la pequeña

reina en la corte francesa, pero también un mapa de los valores defendidos por la voz poética:

Allí la fe divina me enseñaron,
allí mis años con la fe crecieron;
de la lengua latina me dotaron,
de la española los principios
dieron;
no por eso las guerras acabaron,
que con mayor rigor me
persiguieron,
pues si por el favor francés no
fuera,
el mar, cautiva yo, volcán
ardiera. (Canto I, vv. 497-504).

La joven reina fue educada en la observancia de la fe católica. Así también, se menciona que fue educada en la lengua latina, que es la lengua en que se difunden las Sagradas Escrituras. La importancia del latín se vincula también a los círculos letrados, pero, sobre todo, a la influencia del clero romano en las naciones católicas. El cuarto párrafo es bastante esclarecedor, pues se menciona a España, país que nunca fue visitado por la reina de Escocia, pero que más se alineó al reclamo de su soberanía sobre Escocia e Inglaterra y su lucha contra la amenaza protestante: “de la española [lengua] los principios dieron” (vv. 500). Pues, los principios de la España del siglo XVII se asentaron en un discurso político-jurídico-teológico con tres líneas argumentativas principales: Monarquía, Estado e Imperio, como indica Carvajal Aravena:

La ideología de la Monarquía católica, del Estado confesional y de un Imperio que refleja los principios de los dos constructos precedentes, más una Iglesia Católica militante, resultado de la Compañía de

Jesús y del Concilio de Trento contra el Cristianismo protestante, constituyen el núcleo de la política confesional del Estado español y de sus teóricos de la doctrina política hispana del siglo XVII (Carvajal Aravena 2009: 372).

La idea imperial nace con la coronación de Carlos V, en 1519, en la que España “demostró ser poco más que una «monarquía virtual del mundo», sombra y espejismo de la antigua idea de imperio: un truco ilusorio basado sobre unas circunstancias afortunadas de políticas dinásticas, contingencias militares y juegos diplomáticos”, según apunta Vignolo (2006: 33-34). Además, la idea del imperio radicaba en la figura del rey como *rex christianus*, es decir, la de un hombre que detentaba el poder político, poseía una sacralidad inherente y era de una piedad digna de imitar (Kleine 2014: 2). Esta condición se observa en la joven reina cuando es apenas una recién nacida:

Entonces, la amistad del Rey
jurada,
de corona mayor digna me
hicieron,
porque del conde Aranio
confirmada
ni a Enrique ni a sus cómplices
temieron;
con esto, de que fuese coronada
con generales fiestas propusieron,
que en mi rostro, que angélico
llamaban,
imperiales pronósticos hallaban
(Canto I, vv. 429-432).

El proyecto artístico del barroco busca la consolidación de la imagen imperial de España que, entre 1519 y 1640, tuvo su período de mayor expansión y se convirtió en la nación más

poderosa del mundo. La España de la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII es una sociedad estamental que se basa en el mito de la grandeza y el esplendor cristiano de la monarquía universal para justificar sus incursiones militares y proyectos expansionistas. No obstante, al mismo tiempo que se regodea en el ánimo victorioso de este mito autoimpuesto, empieza a sentir los primeros pasos de la decadencia política, económica y social (Bennassar 2006: 16). En ese sentido, un texto como *Corona trágica* puede leerse como parte de un proyecto ideológico que reivindica la importancia política de un imperio en decadencia y de su materialidad en la figura del monarca.

1. LA HEROÍNA ÉPICA

El gran referente de la épica culta es Virgilio y su épica monumental, *La Eneida*, el modelo más imitado por los poetas del Renacimiento (Shepard 1970: 68). *Corona trágica* de Lope de Vega se integra a la tradición épica a partir de la presentación de un héroe épico clásico a la manera de Eneas, el héroe de la *Iliada*. En los cantos I, II y III del poema, la voz poética adopta la identidad de María Estuardo y, en primera persona, narra su recorrido vital desde su nacimiento hasta su encarcelamiento en un castillo

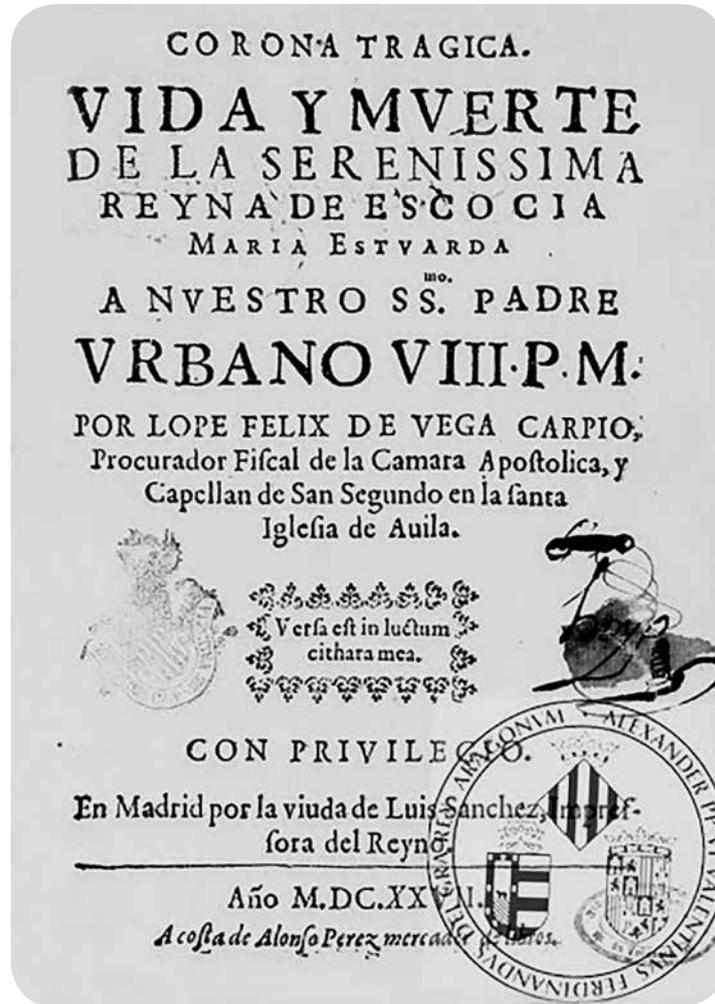
de Edimburgo, veintidós años después. El relato toma la naturaleza de un viaje que no está exento de dificultades, pues la reina se ve obligada a peregrinar de una nación a otra, enfrentada a la amenaza de aquellos que desean su corona. Los cantos IV y V dan cuenta del conflicto político-

el engaño. Su condena a muerte refuerza el motivo de la guerra como una derrota del bando católico, del cual la reina es su estandarte. Sin embargo, es evidente que el universo totalitario de la épica se impone como una fuerza adversa sobre la heroína.

En estos episodios se observa cómo la épica en *Corona trágica* se construye a partir de un héroe épico —María Estuardo—, quien emprende un viaje de autoconocimiento sobre su condición de mujer gobernante, pero también hacia el reconocimiento del fracaso de esta condición. Asimismo, la épica se plantea como un conflicto de alcance político y religioso que sobrepasa la pequeña influencia de la heroína, para terminar imponiéndose como una situación totalitaria, hecho que empuja su vida hacia un final desgraciado.

López Pinciano, en la línea aristotélica, considera que la épica y la tragedia son géneros de un estilo alto, y este carácter se relaciona

indefectiblemente con la posición social de los sujetos sobre los cuales versan los poemas (en Shepard 1970: 66): “La épica es imitación de acciones de príncipes y señores grandes” (1970: 208). El motivo principal reside en que solo de ellos se pueden esperar acciones elevadas y, por lo tanto, se conserva la verosimilitud del relato: “...y que la



Portada de *Corona trágica* de Lope de Vega.

religioso que libra la reina frente a los nobles protestantes que no quieren ser gobernados por una reina católica, además del acecho de su prima Isabel de Inglaterra, quien desea eliminarla por suponer una amenaza a su vida y su trono. En estos episodios, la heroína es obligada a renunciar a su corona y a huir a Inglaterra inducida por la desesperación y

persona o personas sean grandes príncipes [...] las personas graves y principales son mejores en costumbres, y las comunes y baxas, peores” (1970: 326-329). Las acciones heroicas o grandiosas de la épica son aquellas que “poseen una distancia y coherencia radicales respecto a la vida cotidiana: constituye un monumento para ser contemplado” (Firbas 2006: 74). Es importante anotar que un monumento es una edificación que tiene un carácter público y patente. La condición de rey no solo es la posesión de un cargo político, sino también una condición que debe observarse y destacar para ser reconocida. En ese sentido, resulta pertinente la categoría política de “ser y parecer” a la naturaleza del héroe épico. Así, en la siguiente octava real de Lope, la voz poética presenta a María Estuardo como la heroína del poema y establece rápidamente su naturaleza regia:

Una reina os presento, una
constante,
invencible mujer, mujer y fuerte,
cuyo pecho, católico diamante,
con otro de crueldad labró la
Muerte;
una estrella que ya con las de
Atlante
piadosas desde el sol lágrimas
vierte,
a quien hicieron vuestros años
tiernos
elogios tristes, mármoles eternos
(Canto I, vv. 65-72).

Junto con su condición de regente, la voz poética resalta la constancia en la fe de María Estuardo, una de las principales características del bando católico dentro de la épica política que se representa en el poema. En la *Poética*, Aristóteles sostiene que

los personajes ideales de la tragedia y la épica deben ser buenos en sentido ético: “Por lo que respecta a los caracteres hay cuatro objetivos que conviene tener en cuenta: el primero y el principal, que sean buenos” (2013: XV), es decir, mostrar una conducta digna de imitar. López Pinciano traduce estas condiciones al ámbito renacentista al relacionarlas con los valores más reconocidos en la España tridentina: el modelo de conducta cristiano. Por ello sostiene: “Supuesto que el poeta deve guardar verisimilitud en todo, la deve guardar también en la religión, ley y seta que en aquel tiempo y en aquella región se usava” (en Shepard 1970: 116). Es decir, el poema épico debe tener a un héroe cristiano (Shepard 1970: 117). En ese sentido, María Estuardo no solo es un héroe épico por ser una reina, sino sobre todo por su condición de reina católica.

2. LA COMUNIDAD COMO PERSONAJE ÉPICO

El último elemento a considerar sobre el arquetipo de héroe épico que está presente en *Corona trágica* es su indiscutible dimensión social. Las épicas son historias sobre la conformación de pueblos y naciones, y, en el caso de la épica culta, también sobre la aparición de ciertos fenómenos culturales, como el cristianismo. Por ello, los héroes épicos están moldeados de acuerdo a las expectativas de la comunidad en pugna o en formación. Georg Lukács señala que la épica es un género homogéneo, donde no queda espacio para las individualidades:

En sentido estricto, el héroe de la epopeya no es nunca un

individuo. Tradicionalmente se ha entendido como característica esencial de la épica que el objeto no se relacione con el destino de una persona en particular sino con el de una comunidad. Y con razón, pues lo completo, lo cerrado del sistema de valores que determina el cosmos épico crean un todo demasiado orgánico para que alguna de sus partes se vuelva tan cerrada y dependiente de sí como para descubrirse como una interioridad, es decir, devenir personalidad (Lukács 2016: 61).

Los héroes épicos no son sujetos con intereses individuales y, casi siempre, no tienen otras motivaciones para sus acciones que los del interés nacional o la victoria en la guerra. Lo más sobresaliente del héroe épico, como mencionamos antes, es que es un príncipe o gobernante y sus acciones tienen implicancias directas en el destino de la nación. Stefan Zweig describe a la Escocia de fines del siglo XVI como un hervidero de conflictos que nadie, mucho menos una joven de diecinueve años, podría haber apaciguado:

Un país pobre, una nobleza corrompida, para cada uno de cuyos miembros es bienvenida toda ocasión de rebelión y guerra, y un sinnúmero de clanes que viven en eterna lucha y discordia unos con otros y que solo esperan permanentemente una ocasión para convertir su odio en guerra civil, un clero católico y otro protestante que luchan furiosamente por la supremacía (Zweig 1969: 47).

El país de María Estuardo cambia su configuración política

y religiosa durante los años que la reina permanece alejada de la corte. Por ello, la simbiosis entre la comunidad y el héroe épico parece disolverse: “La autonomía de la vida interior es posible y necesaria solo cuando las distinciones entre los hombres han creado un abismo insalvable [...] cuando el mundo de los hechos se separa del hombre y como resultado de esa independencia se vuelve vacío e incapaz de absorber el verdadero significado de los hechos en sí mismos” (Lukács 2016: 61). Las zanjas insalvables entre los miembros de esta comunidad abren espacio para la independencia del cuerpo social con respecto al héroe épico y se hace patente la voz colectiva como un personaje más dentro de la épica.

Desde que vine
a Escocia y dejé
Francia,
todo sabéis los males
que he sufrido,
en cuya relación no es
de importancia
deciros la paciencia
que he tenido.
¿No os afrentáis de ver
con la arrogancia
que a Dios, a mí y al
mundo habéis perdido
el respeto, el amor y la vergüenza,
que a tanto mal la libertad os
venza? (Canto II, vv. 793-800).

El pueblo escocés es representado en *Corona trágica* como una colectividad disoluta y cruel, que ha traicionado a su reina legítima y cambiado su lealtad por intereses particulares en

medio del caos político en el que está sumido el país. La heroína, por su parte, no ha podido mantener la unidad del pueblo y ha perdido el liderazgo de su comunidad. Ya no representa más al país que gobierna y se extingue en ella ese poder del que deben estar revestidos los reyes y prin-



María Estuardo, reina de Escocia.
Retrato de François Clouet.

cipes para influir en el cuerpo social. Una vez desintegrada la comunidad, el relato épico entra en crisis. Los fundamentos de esta disociación se deben a las decisiones que toma María Estuardo como gobernante frente al ideal de príncipe católico que propone el género y al arquetipo de gobierno propuesto por el poeta.

3. EL FRACASO DE LA HEROÍNA ÉPICA

Lope de Vega presenta su ideal de héroe épico sobre la base del ideal de gobernante católico que hemos presentado. No obstante, como es evidente en el poema, la reina de Escocia no cumple del todo con este ideal de gobernante. Sin embargo, sí lo hacen los reyes de España a los que Lope menciona en distintos pasajes. Más aún, se atribuye la pérdida de la corona y de la vida de la reina a ciertas malas decisiones. Este recurso sirve para movilizar el fracaso de la comunidad que representa la épica hacia la heroína, haciendo caso omiso a los movimientos sociales que provocan la caída de la supremacía imperial de España y el consecuente deterioro de la Iglesia Católica como ente político: “La desaparición del poder español en la década de 1640 aparece tan irrevocable y absoluta que no se puede por menos de considerarla inevitable” (Elliot 2007: 271).

Dentro del universo ficcional de *Corona trágica*, podemos asistir a las razones particulares que nos ofrece el poeta sobre el fracaso de la heroína como líder de la resistencia católica.

La nobleza me dio doce varones,
mas solo del Bastardo me fiaba,
sin entender que todas sus
acciones
el pretendido reino encaminaba.

Esta facilidad en opiniones
puso la integridad que profesaba,
pero si el darle crédito me
culpan,
la sangre y los engaños me
disculpan (Canto I, vv. 697-704).

Desde el primer día que María Estuardo posa un pie en Escocia, el país le resulta extraño y rústico. Por ello, rápidamente delega la administración del Estado a su medio hermano, el conde Moray, hijo ilegítimo de Jacobo V. Sin embargo, este personaje tiene una agenda personal que disfraza con cariño y ayuda a su hermana. Los católicos en Escocia dudan de él y se lo hacen saber a la reina recién llegada, pero ella no los escucha. Pese a ser la reina legítima, María Estuardo nunca ejerce el poder político, se desentiende de los asuntos del reino y confía en que solo el peso de su corona le ofrecerá la legitimidad para continuar siendo reina de Escocia.

Entre príncipes varios, el de España
(dichosa fuera yo) me pretendía;
mas como el fiero apóstata me
engaña,
de amistad de España me desvía.
Dice que no conviene en tierra
extraña,
para mayor defensa de la mía,
buscar marido, pues mi sangre
tiene
el que a mi reino y a mi honor
conviene (Canto I, vv. 713-720).

Otro motivo que ofrece Lope de Vega sobre el fracaso de María Estuardo como gobernante se resume en una decisión puntual. Cuando se queda viuda de Francisco II de Francia, la reina pierde su posición privilegiada y la seguridad de la corte francesa. Es así que retorna a Escocia después de

muchos años y empiezan a lloverle ofrecimientos de matrimonio. El primero es el del embajador de Felipe II, que ofrece a su hijo don Carlos, como pretendiente. María no acepta el ofrecimiento, más bien vuelve a su país y se casa con Darleo, noble en la línea sucesoria al trono inglés y con quien una unión daría un heredero legítimo a Inglaterra. Sin embargo, las revueltas civiles la ahogan y se convierte en prisionera de los nobles protestantes. Luego, cuando busca huir, ya no puede dar marcha atrás y solo le queda marchar hacia Inglaterra y renunciar a su corona. Para Lope, de haber elegido la protección de España, María Estuardo no habría muerto y, tal vez, Escocia e Inglaterra seguirían siendo países católicos.

María, triste objeto, donde mira
cuanto de aquesta pérdida
resulta
en un caballo al fuerte se retira,
y mal segura su temor consulta.
Ya por Francia su antiguo amor
suspira,
ya la Canal el paso dificulta;
a Flandes teme, y Alemania
estraña:
¡oh, cuánto erró por no venir a
España! (Canto II, vv. 289-296).

Pese a las contingencias y a las malas decisiones en el gobierno, el error más determinante de María Estuardo, que le costó la inevitable pérdida de su corona sería su ingenuidad con respecto a su derecho natural de gobernar. Antes de ser llevada a morir en el cadalso, el carcelario Pauleto la despoja del dosel real que le corresponde en su calidad de reina. Esto es percibido como una ofensa por la soberana quien, furiosa por la afrenta, responde que su condición de reina no está sujeta a caracteres

u opiniones, sino es condición divina que no responde a nadie, solo a Dios. Si bien esta imagen se corresponde con el concepto filosófico del monarca, en el contexto histórico de María Estuardo y, mucho más aún, en el momento político en el que Lope escribe el poema, el poder depende de la legitimidad otorgada por el pueblo. Por desgracia, el pueblo ya no camina en la misma dirección que la heroína.

En ese sentido, las razones del fracaso de la protagonista de esta épica se deben, sobre todo, a sus acciones en el ejercicio del gobierno. María Estuardo tiene todas las credenciales para gobernar, pero no puede representar su papel de *rex christianus*. Si bien sus acciones no son del todo diferentes a las de otros gobernantes católicos, sus errores plantean una división insalvable entre la heroína y la comunidad, pues esta se presenta como un actante adverso a la heroína y no la reconoce más como su líder. El hecho que la protagonista de *Corona trágica* sea una mujer desestabiliza el imaginario sobre el que está construida la épica y obliga al poeta a tomar un rumbo diferente en la representación, lo que puede ser objeto de un análisis posterior. Lo cierto es que el poema no presenta una fábula de unidad, como el de la mayoría de las épicas cultas; por el contrario, atraviesa una crisis de representación, pues la reina ya no es más parte de una comunidad. Por ello, estamos ante la fábula de una caída que se atribuye a la falta de lealtad del pueblo para con su reina. Dicha falta de lealtad resulta en la incapacidad de la heroína por liderar una lucha política, lo que da por sentado la ruptura de las coordenadas épicas del poema.



Bibliografía

- Aristóteles
2013 *Poética*. Alicia Villar Lecumberri (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- Bennassar, Bartolomé
2006 *La monarquía española de los Austrias: conceptos, poderes y expresiones sociales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Carvajal Aravena, Patricio
2009 “La doctrina católico-española del siglo XVII sobre el estado. Monarquía, estado e imperio”, en *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, Núm. 23, pp. 371-397.
- Chevalier, Maxime
1976 *Lectura y lectores en la España del siglo 16 y 17*. Madrid: Ediciones Turner.
- De Vega, Lope
2014 [1627] *Corona trágica: Vida y Muerte De La serenísima Reina De Escocia María Estuarda*. Carreño-Rodríguez, Antonio y Carreño, Antonio (eds.). Madrid: Cátedra.
- Elliot, John H.
2007 *España y su mundo (1500-1700)*. Madrid: Taurus.
- Firbas, Paul
2006 *Armas Antárticas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Kleine, Marina
2014 “Imágenes del poder real en la obra de Alfonso X (I): Rex Christianus”, en *De Medio Aevo*, Vol. 5, Núm. 1, pp. 1-42.
- Lukács, Georg
2016 *Teoría de la novela*. Barcelona: Debolsillo.
- Menéndez Pidal, Ramón
1952 “La Épica Medieval en España y en Francia”, en *Comparative Literature*, Año 4, Núm. 2, pp. 97-117.
- Pierce, Frank
1968 *La poesía épica del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos.
- Shepard, Sanford
1970 *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos.
- Vignolo, Paolo
2006 “Nuestros antípodas y americanos: Solórzano y la legitimidad del imperio”, en Bonnett, Diana y Felipe Castañeda (eds). *Juan de Solórzano y Pereira: pensar la colonia desde la colonia*. Bogotá: Ediciones Uniandes. pp. 1-43.
- Zweig, Stefan
1969 *María Estuardo*. Barcelona: Editorial Juventud.

