

La pluma y la espada de Luis Mariano de Larra: la iniciación del héroe don Francisco de Quevedo¹

Enrique Serrano Asenjo
Universidad de Zaragoza
Departamento de Filología Española
(Literaturas Española e Hispánicas)
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Plaza San Francisco s / n
50009 Zaragoza
jeserra@unizar.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 241-256]

*A la memoria del profesor Gregorio
Torres Nebrera.*

La pluma y la espada, drama en tres actos y en verso de Luis Mariano de Larra, se estrenó el 29 de noviembre de 1856 en el madrileño Teatro del Príncipe. La representación fue en beneficio de Antonio Pizarroso, que participó en el reparto con el papel de Pedro Gómez de Quevedo². La recepción inmediata cabe valorarla como tibia: seis días en cartel (Vallejo y Ojeda, 2002, pp. 71-72) y unas críticas que van desde la benevolencia de *La Época* (Anónimo, «Noticias generales...»), acaso como señala Gies porque el autor colaboraba con dicha cabecera (1996, p. 391), a la ironía que la lectura desenfocada de Fernández y González expone en *La Discusión* («Crítica literaria. Revista...»). Mayor esfuerzo de análisis plantea el comentarista de *El Clamor Público* (Anónimo, «Crónica de teatros...»; ver también Anónimo, «Teatros...») al vincular la obra con *Les premières armes de Richelieu*, de J. F. A. Bayard y Ph.

1. Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación «Estudio diacrónico de temas literarios hispánicos», dirigido por el Dr. L. Romero Tobar, que ha contado con la ayuda de la Secretaría de Estado de Investigación, del Ministerio de Ciencia e Innovación, referencia FFI2010-18373.

2. Actor muy popular, Pizarroso llegó a ser catedrático de Declamación en el Conservatorio de Madrid. Del resto del elenco destacan Cándida Dardalla en el papel protagonista, un Quevedo de 12 años; y Antonio Guzmán, que fue miembro de la compañía de Isidoro Máiquez, en el papel del criado Martín (Gómez García, 1997, pp. 663, 242 y 391).

Dumanoir³. En cuanto a la posteridad, la obra apenas si se ha tenido en cuenta y ni siquiera Alonso Cortés (1929) la menciona al explorar el teatro del siglo XIX en busca del creador de los *Sueños*, en consonancia con el olvido del autor certificado por Gies, que sí la incluye en el apéndice de su artículo (2008, p. 257). La excepción a la regla consiste en el espacio que Patricio le dedica al hilo de su espléndido recorrido por la recepción pública de Quevedo (2011, pp. 214-215).

La propuesta de este trabajo acude a paliar el desconocimiento existente en torno a un título significativo en la historia del teatro coetáneo y, sobre todo, en la construcción del personaje literario en que se convierte Francisco de Quevedo a partir del drama del Romanticismo, aunque ha de tenerse presente que su trayectoria como personaje surge mucho antes, de forma contemporánea, como ha estudiado Patricio (2011). Larra inventó por completo parte de la vida del autor barroco con la finalidad de presentar una base para la biografía compleja y turbulenta sugerida por sus antecesores. Con la particularidad de que el momento preciso elegido por el dramaturgo comprende el tránsito del protagonista desde la niñez a la pubertad, proceso de crecimiento traumático que sugiero considerarlo como una iniciación del héroe. Al término de ella, abandona el espacio familiar para acceder al espacio público y, fundamentalmente, se encuentra en posesión del nombre que lo sitúa en un linaje y una categoría social, pues el último verso dice: «don Francisco de Quevedo!»⁴.

La situación del drama histórico en España durante la década de los cincuenta ofrece cambios de alcance profundo respecto del periodo romántico. Se ha producido un vaciamiento de las aspiraciones metafísicas que tan bien encarnara *Don Álvaro o la fuerza del sino*, a la vez que se asiste al contagio de las pretensiones morales de la comedia burguesa, de manera que los autores toman ejemplos de la historia, sea nacional o universal, como modelos para los coetáneos (Doménech Rico, 2003, p. 1933). Desde el final de siglo Yxart valora con dureza a unos literatos, entre los que menciona a Luis Mariano de Larra, «metidos a predicadores» (*El arte escénico en España*, p. 51). Tamayo y Baus en su discurso de ingreso en la Academia, leído en junio de 1859 y respondido por Aureliano Fernández-Guerra, nos sitúa con mayor precisión en el planteamiento que subyace tras *La pluma y la espada*, cuando apunta que antes que a la historia de los acontecimientos, la escena tiende a establecer sus causas morales, no el qué de lo que hace el ser humano,

3. El protagonista es Louis François Armand du Plessis (1696-1788), duque de Richelieu y sobrino nieto del cardenal homónimo; y se trata de una comedia en dos actos de tono galante y risueño que fue estrenada en 1839. Hay coincidencias puntuales entre los argumentos de ambas obras, mas el final feliz sin ambages de la francesa (ver Bayard y Dumanoir, *Les premières armes de Richelieu*, pp. 55-57), difiere por completo del desenlace con claroscuros de la española.

4. Larra, *La pluma y la espada*, p. 94. A partir de ahora todas las páginas que siguen a las citas o referencias a la obra remiten a esta edición.

sino el porqué o el cómo. Una maniobra que no puede realizarse eficazmente adocrinando, sino conmoviendo (Tamayo y Baus, «Discurso», pp. 15-16; ver Romero Tobar, 1974, p. 9).

En la ocasión que aquí se trata, el prolífico L. M. de Larra, que prosigue la pugna con el mercado iniciada unos decenios atrás por Fíguro y que en 1872 recibirá la Gran Cruz de Isabel la Católica en reconocimiento a su dedicación al servicio del teatro (Gies, 1996, p. 390), repara en la figura del Siglo de Oro que desde 1837 venía inspirando buen número de textos dramáticos, «el manoseado Quevedo» (Yxart, *El arte escénico en España*, p. 54)⁵. En efecto, hasta ocho títulos van desde *La Corte del Buen Retiro* de Patricio de la Escosura hasta *La pluma y la espada* (Patricio, 2011, pp. 201-214). Gies aprecia que en torno al creador del *Buscón* se levanta por entonces una «industria próspera» (1996, p. 372), y Caldera sitúa en el título más relevante de la serie: *Don Francisco de Quevedo* (1848), de Eulogio Florentino Sanz, el comienzo de todo un proceso de mitificación (2001, p. 229). A él se incorpora Larra con una suerte de fantasía sobre el final de la infancia del personaje que tanto mira hacia la forma de ser del adulto que seguirá, que salta por encima de los relatos acerca de los primeros años quevedianos dibujados por Tarsia y Fernández-Guerra con «ingenuidad conmovedora» (Patricio, 2011, p. 215) y buen oficio teatral, pero con desequilibrios internos obvios que terminan por lastrar un tanto el resultado último (ver Sánchez, 1986, p. 565). Mas en este análisis no importa prioritariamente la altura estética del producto literario, de innegable dignidad por otro lado, como su organización interna y la forma en que se inserta en la construcción del mito en torno a Quevedo.

La acción de *La pluma y la espada* transcurre en la sala principal de la casa de D. Pedro Gómez en Madrid, al día siguiente de que Francisco de Quevedo haya cumplido doce años, hecho que el texto erróneamente ubica en 1593 (p. 3), a pesar de lo que Fernández-Guerra y Orbe establecía en su obra de referencia a la sazón recién publicada acerca del nacimiento del escritor en 1580 («Vida de don Francisco de Quevedo Villegas», p. XL). Se trata de algo más que un mero desliz del autor, pues subraya la debilidad documental de base del drama. Y es que la trama despega desde una situación familiar conflictiva que es invención absoluta de Larra: el matrimonio entre don Pedro y doña María de Santibáñez resulta infeliz, porque ella se casó obligada por la gratitud debida al rey, que le propuso el enlace con un súbdito leal y veintidós

5. Para valorar con justicia la representación de Quevedo como personaje teatral decimonónico conviene mencionar su presencia ya tempranamente, dentro y fuera de España y en géneros diversos. Como meros ejemplos previos al siglo XIX, cabe mencionar la comedia alegórica *El retraído* (1635), ataque de su enemigo Juan de Jáuregui; o el trato que la amistad crítica de Francisco Manuel de Melo le dispensa en los diálogos de su *Hospital das Letras* (1657). Aunque probablemente el texto más relevante previo al romanticismo en la construcción del personaje literario quevedesco sean las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* (1727-1728), de su discípulo Diego de Torres Villarroel, sobre la mayor parte de estas obras ha trabajado Patricio (2011, pp. 192-201).

años mayor⁶. En realidad, ella amaba y ama a D. Félix de Carvajal. La acción da comienzo cuando este, a través de unos criados herederos de la tradición celestinesca, pasados por el filtro del gracioso y traducidos a los tiempos burgueses, pretende una entrevista con ella aprovechando que el marido se halla ausente de la casa.

El problema surge cuando don Pedro regresa repentinamente al domicilio familiar. Entonces se pone de manifiesto el callejón sin salida en que se encuentran los esposos, llevados en parte por los propios errores. El padre echa la vista atrás en conversación con su mujer: «y aunque ya viejo de cuerpo / era muy niño en el alma. / Os vi y os amé: a mis años / una pasión no se guarda. / Híceos mía, confiado (*Con pasión*) / en que el tiempo...» (p. 31). Es decir, arrastrado, cegado cabría decir, por la pasión de amor cae en un exceso de confianza que acaso traiga a las mentes la clásica *hybris*, pues el tiempo no hará que la esposa a la fuerza quiera al marido, sino más bien que acumule resentimiento y dolor. Larra ha teatralizado con habilidad la posición del personaje masculino, pues algo antes y nada más llegar a su casa, todos los adultos que la habitan lo dejan solo y quedan ante el espectador don Pedro y Francisco. La inocencia e inteligencia del hijo pone el dedo en la llaga de la desdicha paterna: «En que al entrar en la casa / que vos honráis por ser vuestra, / iso lo un chico os acompaña / y toda la gente os deja!» (p. 26). Algún tiempo después, Antonio Pizarroso, el actor que encarnó en las tablas al padre de Quevedo como se dijo arriba, en un prontuario sobre declamación aludía a las debilidades de los *padres nobles* en los dramas de su época (*Reflexiones sobre el arte de la declamación*, p. 12; ver Rubio Jiménez, 2002). La debilidad de don Pedro la revelan las lágrimas, pero en realidad el llanto supone un elemento que unifica a los miembros del núcleo familiar.

Sin duda el personaje de la madre entraña mayor conflictividad, pues las que ella llama sus faltas se prolongan hasta el presente de la acción. No es que no haya olvidado a su enamorado de juventud (p. 43) o que caiga en una cierta curiosidad ante la carta que él le manda (p. 41), pero que no llega a su poder, pues Quevedo la hurta del bolsillo de Transverberación, la criada en funciones de tercera. El defecto mayor de D.^a María radica en la relación con su hijo, ya que como resultado del desamor hacia el padre, no le manifiesta cariño o, según aprecian algunos otros personajes, don Pedro por ejemplo, tampoco le ama (p. 31). En principio, parece un problema de comunicación más entre los abundantes que bullen en el texto, lleno de apartes, malos entendidos y mentiras, aunque algunas sean tan bienintencionadas como las que maquina Quevedo en última instancia. Pero algún pasaje arroja dudas de que pueda haber algo más. Y así ella le dice al esposo: «Yo os prometo

6. Nada de ello se extrae de Tarsia, ni de Fernández-Guerra. Y ahora Jauralde indica: «La relación matrimonial de Pedro de Quevedo con su mujer, María de Santibáñez, se revela en los documentos como de profunda entrega y veneración» (1998, p. 79).

amarle tanto, / que os dé envidia mi mudanza» (p. 31). Vale decir, si el efecto del cambio es el indicado, no es ilícito suponer que el querer no era tanto con anterioridad⁷.

En todo caso, en absoluto hay nada en la obra que permita calificar a D.^a María de adúltera, como hace Fernández y González («Crítica literaria. Revista...», p. 3). A lo más que llega el personaje es a decirle a su hermana D.^a Sol: «¡Tú no sabes que en la tierra / hay una pasión más alta / que el deber... y que la fuerza!» (p. 44), palabras que no van más allá y no tienen efecto sobre las acciones. Razón tiene Gies cuando marca una significativa distancia entre la generación de 1850, la de Narciso Serra, Luis de Eguílaz o el mismo Luis Mariano de Larra, y los dramaturgos románticos en el sentido de que el foco de atención se desplaza desde el amor hacia el matrimonio (1996, p. 394)⁸.

El matrimonio en *La pluma y la espada* no corre peligro, ni siquiera en la entrevista nocturna entre la dama y don Félix, matizada por el efecto escénico de la iluminación lunar (Rubio Jiménez, 2003, p. 1838) y con la presencia en la sombra de Quevedo, que solo al final de la escena reconoce a su madre, tras haber sido testigo de que el amor de antaño no pasa de significar un torcedor constante para los interlocutores; aunque en las circunstancias del momento sí pueda afectar a la honra, esto es, a la opinión sobre el linaje familiar (p. 59). El encuentro tiene lugar dentro del hogar paterno y sin posible salida para el inadvertido galán, al haber cerrado la puerta con llave don Pedro, que desconoce la presencia del intruso. Este es el peliagudo conflicto a cuya solución aplica su ingenio el niño, que va a dejar de serlo, con la particularidad de que las pruebas de esta magnitud poseen un coste proporcional y Francisco de Quevedo lo paga. La cuestión es que el problema elaborado por Larra es de tal complejidad, o más precisamente, la situación por él construida resulta tan cerrada, incluso desde el punto de vista físico en la medida en que Carvajal no puede salir de la casa, que la solución ha de venir del sacrificio de varios personajes, empezando por el propio hijo mas con la colaboración de otros, y será una solución inestable, a todas luces incierta.

Además de la sangre y de la honra en tela de juicio hay un elemento más en la base del drama que une a los tres miembros de la familia, se trata de las lágrimas. Acerca del llanto de la mujer hay testimonios

7. Me parece que alguna razón asiste a Fernández y González cuando duda de la verosimilitud de este aspecto de la acción («Crítica literaria», p. 3). Tiene interés recordar ahora que hacia la mitad del XIX se inicia en España lo que Borderies-Guereña llama «la ofensiva en favor de la buena madre» (1996, p. 32) y que las nuevas madres, las de las clases más acomodadas, que fueron modelo para las demás capas sociales, vivían continuamente con sus hijos (1996, p. 36).

8. Vale la pena traer a colación ahora el famoso endecasílabo del *Macías* de Mariano José de Larra que pone, al revés que los personajes de *La pluma y la espada*, el amor sobre el matrimonio: «Los amantes son solos los esposos» (*Macías*, p. 240; ver Serrano Asenjo, 2000, p. 348). La ambigüedad de la construcción fuera de contexto se disipa en el entorno del parlamento del trovador enamorado.

dondequiera en el texto (por ejemplo pp. 18, 23, 32, 43 o 59); el esposo también reconoce en él la permanencia de la manifestación de la pena: «... a vos ablandar no pueden / trece años de amor y lágrimas» (p. 30); y claro, el hijo se hace eco de semejante situación, de modo que su tía D.^a Sol, personaje totalmente inventado por Larra, dice: «... ¡Le he hallado / muchas veces escondiendo / una lágrima en su mano, / y diciendo que su madre / no es buena madre!» (p. 16). Sobre el poder de una sola lágrima como estímulo de la compasión ha escrito Sebold (1983, p. 189). Si la cuestión de la honra evocaba tiempos pasados a los espectadores de mitad del siglo XIX, el énfasis sobre el lloro supone un elemento contemporáneo que las nuevas formas de relacionarse los miembros de la familia burguesa propician (Perrot y Martin-Fugier, 1989, p. 163), y es que la fusión de lo coetáneo y lo antiguo es uno de los factores de la celebridad de Larra en su tiempo (Gies, 2008, p. 244). Pero en cualquier caso, el retrato de familia que dibuja la obra sitúa al héroe en un ámbito donde la estabilidad se puede sentir en peligro y donde, de manera obvia, la corriente del cariño se encuentra dañada. Así pues, si contamos con que, como bien destaca Fernández Romero (2007, pp. 109 y 111), el hogar burgués consistía en un espacio de protección respecto al mundo, el Francisco de Quevedo imaginado por Luis Mariano de Larra parte de una situación deficitaria. Toca ahora analizar cómo la hace frente.

La primera edición de los muy difundidos *Elementos de literatura* de José Coll y Vehí data de 1856, en ellos el preceptista catalán establece que en el género drama es fundamental la «unidad de personaje» (*Elementos de literatura*, p. 280). *La pluma y la espada* respeta las tres unidades clásicas y además atiende a esta nueva, porque posee protagonista, que naturalmente es Quevedo. Por entonces, el fino lector que ya era el joven Juan Valera plasmaba la visión del creador áureo al hilo de un comentario sobre la edición de Aureliano Fernández-Guerra de 1852: «hombre de acción atrevido, travieso, inteligente y leal en grado sumo» («Obras de don Francisco de Quevedo Villegas», p. 186). Pues bien, en un contexto teatral donde el personaje histórico está de moda, Larra sitúa en el meollo de su propuesta una fantasía familiar sobre la infancia, el «fundamento de la identidad personal», tal como esa etapa de la vida se entiende después del romanticismo (Cabo Aseguiolaza, 2001, p. 52).

Pero con este importante matiz añadido: la crisis que el niño Quevedo hasta cierto punto resuelve lo transforma, para él significa una auténtica iniciación que le concede conocimiento, pérdida de ilusiones y el acceso al mundo de los adultos. El clásico ensayo de Eliade define:

Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en 'otro' (1984, p. 10).

Así acontece al personaje principal del libro, dado que el joven que abandonará la casa paterna para dirigirse a la Universidad de Alcalá, portador de la vieja espada de su progenitor y con el corazón roto, es alguien del todo ajeno al chiquillo que gastaba pesadas bromas a los criados en el inicio de la trama⁹. En efecto, ha llegado a ser 'otro'.

La primera información que el lector recibe sobre el futuro señor de La Torre de Juan Abad es que carece del amor de su madre llamativamente para los sirvientes (p. 10)¹⁰. Ellos sufren las travesuras del protagonista, a pesar de que la edad apunta ya hacia una mayor madurez, así su tía D.^a Sol, algo mayor en años, declara: «...hasta ayer era un niño. / Pero ayer cumplió el mozuelo / doce años, y es ya un hombre / digno de llevar el nombre / honrado que le dio el cielo» (p. 19). D.^a Sol se equivoca en parte, vislumbra lo que va a ser, aunque el presente de Quevedo al comienzo de *La pluma y la espada* todavía no ha llegado hasta la dignidad que le supone. Ni a la dignidad, ni al conocimiento que debe fundamentar la misma, por más que el niño sea consciente de que no sabe, de que no comprende la realidad familiar que le rodea y que sí desea desentrañar (pp. 25-26). En correspondencia con ello le explica a su padre recién llegado cómo pasa las jornadas: «y me estoy horas enteras / leyendo en libros que ignoro / sin comprender una letra» (p. 27). El viaje académico del final es fruto de que sí llega a saber leer las raíces de la desgracia de sus padres y, obviamente, pretende el aprendizaje de la lectura de los libros, ya en su condición de adulto, iniciado en el misterio del dolor y la fragilidad humanos. El otro dato esencial del planteamiento del drama es que Francisco, a pesar de la diferencia de edad, está enamorado de su tía.

La transformación empieza cuando Quevedo roba la carta que lleva Transverberación para su madre procedente de Carvajal¹¹. La misiva no indica el nombre de la destinataria, pero sí lleva firma y pide una cita en tono respetuoso con objeto de despedirse, al parecer de forma definitiva (pp. 34-35). El acto del hurto lo valora el personaje más adelante: «Fue mi última niñada / que se disipó a este nombre... / Por ella he sido antes hombre» (p. 54). La carta obtenida por medios infantiles

9. El panegírico de Quevedo planteado por Larra ni siquiera tiene tacha en estos episodios. A pesar de que Transverberación lo valora como «el chico más malo / que en toda mi vida he visto» (p. 9), el testimonio de alguien como ella, que tan mal actúa contra la casa a la que se debe, no es fidedigno. El propio Francisco la llama «Luzbel con brial [...] ese demonio en conserva» (p. 34). Con intenciones opuestas, Jáuregui había atacado al personaje con la siguiente conclusión: «este *retraído* es demonio» (ver Patricio, 2011, p. 194).

10. Téngase en cuenta al respecto: «Lo que llamamos "vida de familia", solo se hizo pertinente en la segunda mitad del siglo XVIII, en la que emergieron el amor conyugal y el amor materno bajo las formas que los conocemos hoy» (Borderies-Guereña, 1996, p. 25; ver también Gillis, 1974, pp. 37-93).

11. La criada boba contribuirá además de otro modo a crear el nudo de la obra, porque se compromete a avisar a don Félix de la repentina llegada del dueño de la casa y con este fin se aposta en la puerta. Pero Transverberación se duerme, el galán sin su advertencia entra y luego queda encerrado en la propiedad ajena.

supone abrir la puerta del descubrimiento del mundo. No obstante, el camino posee recovecos e incertidumbres, para empezar porque en primer término Quevedo sospecha que la carta va dirigida a D.^a Sol y ella lo confirma para proteger a su hermana. El personaje únicamente sale de su error cuando presencia la entrevista entre D.^a María y don Félix ya citada. En la misma escena en que la luna revela al hijo la posición delicada de la madre, la voz del padre pide la llave que va a impedir la salida de la casa a Carvajal (p. 59). Para Larra, en ese instante se derrumba el territorio de la infancia de Francisco de Quevedo.

El caso es que el héroe algo antes ya ha mostrado indicios de una grandeza con la que salvará la situación que se acerca y, en último término, la honradez del nombre que porta y así llega a merecer con su esfuerzo personal:

debe haber almas que sientan
 más pronto que las demás.
 Almas que en el mismo día (*Con dignidad*)
 que empiezan a ver el mundo
 de un sentimiento profundo
 van en pos, y así es la mía. (*Sol se sonríe*)
 Ríe... que con voz potente
 probaré a propios y extraños
 que en un pecho de doce años
 escondo un alma de veinte (p. 50)¹².

El personaje de Quevedo imaginado por Larra quiere ser el antecedente de los creados por Escosura o Sanz; para ello encarna una versión personal del tópico del *puer senex* a la altura de los tiempos. La mezcla de niñez y madurez que Curtius rastrea desde la Antigüedad hasta el siglo xvii como esquema panegírico en obras profanas y religiosas (I, p. 151), tiene un eslabón menor, mas lleno de significación, en el texto analizado, como evidencia la cita. En su protagonista se produce una discrepancia entre la edad del cuerpo y la del espíritu, espíritu que además ostenta una cualidad moral sobresaliente: la generosidad (p. 52).

Patricio titula el apartado que dedica a Luis Mariano de Larra con el epígrafe «La infancia épica» (2011, p. 214). En la épica medieval, la figura del *enfant* se caracteriza por el tópico del *puer senex*, pero «lo realmente trascendente es la tensión interna que vive el héroe, como consecuencia de lo paradójico de la oposición entre ambos términos. En todos los casos, la juventud se reducirá al aspecto meramente externo, y la madurez tendrá que ver con el binomio *fortitudo* y *sapientia*»

12. No es objeto de este estudio la métrica de la obra, pero ahora interesa al menos recoger el comentario de Astrana Marín sobre los autores de teatro que, como Larra (aunque él no lo cita), utilizan la redondilla en los parlamentos del genio barroco: «todos los comediógrafos que han sacado a la plaza pública la figura de Quevedo suelen hacerle hablar en redondillas y en quintillas. Y los que conocen la obra del portentoso polígrafo y poeta inmortal [...] saben que casi nunca las empleó» (1944, p. 148).

(Justel Vicente, 2013, p. 119). Este enfoque con la necesaria traducción de tiempos, o si se prefiere la adaptación a la época contemporánea, resulta útil para comprender el funcionamiento del drama larriano y al cabo conducirá a la valoración de la oportunidad del título, desdeñado por Fernández y González («Crítica literaria», p. 2), mas en una lectura detenida revelador de la organización interna del personaje protagonista, incluidas debilidades varias que lo alejan de modelos antiguos y lo aproximan a la sensibilidad moderna.

Don Pedro pregunta a su hijo si le gustan las armas y él responde que prefiere las letras con esta explicación: «...La verdad, más me agrada / la palabra que la flecha, / más Virgilio que Alejandro, / más la maña que la fuerza» (p. 27). Y sin embargo, a la hora de resolver la situación provocada por la pasión de don Félix de Carvajal, la primera respuesta viene de la vía postergada en el fragmento. Desde Tarsia (*Vida de don Francisco de Quevedo*, p. 58), como recuerda García Valdés (2004, p. 177), y con un hito destacado en el citado drama de Eulogio Florentino Sanz *Don Francisco de Quevedo* (ver p. 39), una parte de la fama póstuma de Quevedo procede de su pericia con la espada. Así que el héroe de doce años se enfrenta con el arma paterna a un adulto mucho más diestro que él, con el propósito de matarlo y dejar a salvo la honra de su linaje. El entusiasmo del chico en posesión del acero antes del combate tiene un punto de orgullo infundado que la realidad pondrá en su lugar: «¡De los años que te sobran / dame los que a mí me faltan! / ¡Y a impulsos de mi furor / vive, acero, bien seguro / de mi brazo! Yo te juro / no envainarte sin honor» (p. 62). La fantasía biográfica de Larra se contiene en este punto y hace que la *fortitudo* del personaje no venza en la lucha desigual. El combate tiene lugar fuera de los ojos del espectador y es narrado con espanto humorístico por el criado Martín (p. 64 ss.). Quevedo ni mata, ni hiere, ni recibe herida alguna de don Félix, de manera que arroja lejos de sí el arma (p. 69), que se ha revelado inútil en sus manos débiles para resolver la dificultad suscitada.

En cambio, sí le servirá la maña, la *sapientia*¹³, aunque en él no se encuentra tan alta o el problema posee una dimensión tal, que la salida presenta algunos matices poco claros. Es el momento de retomar la dimensión enamorada del protagonista. El caso es que al desequilibrio principal del libro, el causado por Carvajal, se suma una segunda tensión, cierto que menor, provocada por la inclinación afectiva de Quevedo hacia su tía; al respecto el problema radica en que ella le aventaja un tanto en edad. La retórica consabida que la envuelve no presenta otro rasgo peculiar que atender a los pocos años del héroe:

13. La novela de Francisco José Orellana un año posterior al texto de Larra retrata al personaje con rasgos semejantes: «—Y un espadachín más diestro que don Luis Pacheco de Narváez... / —Y compone versos muy buenos... Es mozo de mucho talento. / —Y de mucho corazón» (*Quevedo, novela histórica*, p. 202). La primera parte de la obra lleva por título «Mocedades de Quevedo» y da comienzo en el año 1600. Sobre la precocidad de su ingenio, ver Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo...*, p. 21.

«diré que por ti me muero, / que te adoro y que te quiero / con todo mi corazón [...] Tal vez será amor de niño... / pequeño... ¡pero es amor!» (pp. 51-52). El sentimiento entre estos dos seres puros crece más por cómo Sol acepta en un primer momento pasar por destinataria de la misiva que roba Francisco, para proteger el buen nombre de D.^a María (p. 70). Así las cosas, la trama de Larra incluso sugiere un proyecto matrimonial, dice Quevedo:

Yo te quiero con el alma,
y si tú libre a mi vuelta,
cuando yo fuera más hombre
y más digno de ti fuera,
unir tu suerte a la mía
toda la vida quisieras...
mi corazón y mi mano
tuyos serían [...]

SOL. Eres un niño, si luego
más tarde lo mismo piensas,
si tú tu mano me ofreces
y tu cariño con ella,
yo te juro no querer
a nadie. Esperar tu vuelta
y unirme a ti si tú me amas. (p. 71).

Sin embargo, este plan apenas si dura una página. Se desvanece de inmediato, porque va a ser el objeto del sacrificio necesario para salvar la opinión acerca de la familia que el amor sin olvido de Carvajal, su insensatez y las circunstancias han puesto en entredicho. La debilidad en la invención de la historia hace que el mismo Quevedo que ofrece su mano en la cita anterior, apenas unos minutos después descarte la felicidad vislumbrada en beneficio de un bien mayor: «tanto placer no me ofrezcas, / porque va a costarme mucho / llevar a cabo una idea / que no puedo rechazar» (p. 72).

La situación creada por la presencia furtiva y nocturna del intruso en el espacio familiar no la resuelve la fuerza, sino la inteligencia del hijo. Ante don Pedro, es decir, ante el representante de la sociedad, Quevedo inventa que don Félix pretende a D.^a Sol y aspira a casarse con ella. Los jóvenes renuncian a su amor inocente para mantener intacto el buen nombre de la casa¹⁴. Cuando el héroe maquina esta salida cuenta con el asentimiento de su tía, pero repárese en que se trata de una solución que reproducirá la infelicidad sobre la que se basa el matrimonio entre don Pedro y su esposa. Las intenciones futuras de Carvajal de no hacer pasar por lo mismo a D.^a Sol, a las que se atiende en seguida, no ocultan

14. La inspiración para este giro de la trama acaso sea el exitoso título de E. F. Sanz, en el que por razones sociales doña Margarita de Saboya y Quevedo se ven obligados a prescindir de su mutuo amor, ver *Don Francisco de Quevedo*, p. 191.

lo incierto del planteamiento y, en todo caso, se proyectan más allá del drama. Lo que no admite duda es que la defensa del nombre o de la sangre que realiza Francisco de Quevedo va acompañada de desventura: «Por vos, mi madre, he perdido / la ilusión de mi niñez» (p. 90; ver también Jauss, 2004, p. 32). El tema tan romántico de las «ilusiones perdidas», ilustrado por la novela homónima de Balzac, es leído por Larra con ingenuidad y oficio. Solo que en este contexto, perder la inocencia no basta, se puede perder la vida o, al menos, un cierto modo de vivir.

La aproximación del final acumula referencias a la muerte, sobre todo concentradas alrededor del primer responsable de lo sucedido. Carvajal da a entender que no desea causar daño a D.^a Sol y que por tanto se hará matar en la guerra de Flandes (p. 88), mientras que D.^a María ve en la muerte la libertad anhelada y de la que ha carecido (p. 87). En la última escena, mediante un aparte rápido don Félix le dice: «(¡Confiad en nuestra muerte!)» (p. 91). La emocionalidad romántica, estudiada por Romero Tobar (2010, p. 331), aquí se ha visto sometida a la moral de la colectividad, mas el desenlace no deja de arrojar sombras fúnebres sobre el orden conservado. Las muertes mencionadas atañen a la dimensión física de los personajes involucrados, la muerte metafórica de Quevedo en *La pluma y la espada* afecta a su caracterización pueril; las primeras niegan el estado de cosas planteado en el drama, la última lo afirma y se proyecta hacia el tiempo venidero.

El paso que da el protagonista al renunciar a su amada por el amor filial y el imperativo de preservar la honra de su estirpe significa crecimiento en su madurez personal o, lo que es lo mismo, dejar atrás la infancia: «Ardo por oír mi nombre / sin acentos de cariño, / y porque concluya el niño / donde ha de empezar el hombre» (p. 92). Francisco partirá de inmediato hacia la Universidad de Alcalá abandonando el hogar, y explica: «Si yo sigo aquí más, padre, / ime muero de mal de madre, (*Con rapidez*) / mal de tía y mal de dueña!» (p. 93)¹⁵. El personaje en gran medida engaña con la verdad: la pena ante el casamiento de su amada lo mataría, pero es que el niño que fue acaba de morir. Eliade aclara que la muerte iniciática equivale al final de un modo de ser, el de la irresponsabilidad y la ignorancia infantiles (1984, p. 14), y en la misma línea se pronuncia Campbell: hacerse adulto comporta la muerte de la personalidad previa (1991, 180; ver también 1993, p. 40). En términos del pionero Gennep (1986, p. 13), cabría decir que el Quevedo de Larra cambia de etapa en la vida y accede a la pubertad social. Y desde luego da los primeros pasos en la senda del saber que justifica su papel en una obra como las *Visiones y visitas* de Torres Villarroel¹⁶.

15. Algo antes emplea términos similares para dar cuenta de su rápida partida: «Y si sigo en conclusión / dos días más de este modo, / voy a echarlo al diablo todo. / Me muero sin remisión» (p. 92).

16. El discípulo dieciochesco lo saluda de manera expresiva: «sabio de los siglos, veneración mía, pasmo de la esfera, padre de la verdad, gracioso y prudente despreciador del mundo»; o alude a él simplemente como «el muerto sabio» (*Visiones y visitas*,

El desgarró producido con el cambio de piel se manifiesta públicamente a través de la risa. Así da saltos al grito de: «¡Se casa Sol!», y provoca el comentario sonriente del padre: «¡Está loco!» (p. 91). O da razones añadidas para sus ansias de marcha: «No quiero oír de una dueña / el sonsonete gangoso, / durmiendo al estrepitoso / ronquido que da, si sueña. / Niño, no te desabroches / (*Imitando a la dueña*) / cuida de las pulmonías» (p. 92). Y cuando su amada le pregunta si sentirá tener que irse, contesta de un modo que supone toda una seña de identidad moral y consiste por entonces en una suerte de tópico en torno al personaje: «...¡Yo... yo! (*Reprimiéndose*) / al pronto lo he de sentir... / pero mi genio es reír» (p. 93). Sanz ya había planteado, con mayor fundamento literario, la doble faz de la risa quevediana: «¡No! Con su chata razón / no comprenden, cosa es clara, / que mis chistes gotas son / de la hiel del corazón / que les escupo a la cara» (*Don Francisco de Quevedo*, p. 118)¹⁷. En el caso que nos ocupa, la mera construcción de la máscara risueña denota el aprendizaje sufrido y la capacidad del héroe para afrontar el mundo exterior; si bien el fondo de amargura que oculta viene a justificar la imagen de un Quevedo «siempre descontento» que unos años antes había perfilado Escosura en *La Corte del Buen Retiro* (p. 37).

Para el viaje que va a emprender, cambio de domicilio coherente con el cambio de etapa vital (Gennep, 1986, p. 205), el hijo vuelve a pedir al padre su vieja espada. El objeto inútil en manos de un chico de doce años, según se demostró hace poco, aporta una marca de identidad irrenunciable para el adolescente que así echa a andar. Y la espada junto a la pluma conforman el proyecto de vida que percibe ante sí: «¡La pluma me mantendrá / y elevará mi cabeza!, / ¡la espada, de mi flaqueza / de hombre, me defenderá! / Ambas han de ser en suma / (*Con entusiasmo*) / las que hagan mi vida honrada» (pp. 93-94)¹⁸. En rigor, estamos ante una versión actualizada del ideal humano compuesto por *fortitudo* y *sapientia* que el niño del inicio ya tenía en mente y a lo largo de la acción ha contrastado con la dureza de lo real¹⁹. Pero ahora está preparado para dejar el ámbito de la intimidad y pasar al espacio público

pp. 20 y 26). Por su sabiduría aplicada a lo literario, Apolo había convocado a Quevedo junto a Justo Lipsio, a Trajano Boccalini y al autor del *Hospital das Letras* para valorar la salud de una biblioteca en Lisboa, honor compatible con algunas retenciones acerca de su poesía por parte de los otros interlocutores: «Noto-vos sòmente de demasiadamente travesso [...] Eu aviso, por parte da poética, a vossa musa de luxuriosa» (Melo, *Apólogos Dialogais...*, p. 160; ver también Bernat Vistarini, 1992, p. 82).

17. El retrato psicológico de Quevedo según Sanz es percibido de este modo por García Valdés: «valentía, nobleza, belleza de alma, corazón de oro, disimula con sus chanzas su profunda tristeza» (2004, p. 184).

18. Gutiérrez da cuenta del título de su monografía, que presenta elementos comunes con el de la obra estudiada: «he querido resumir la triple estela que dejó la trayectoria quevediana: su orgullo nobiliario (la espada), su incansable poligrafía hipertextual (la pluma) y su rápida reacción ante los acontecimientos (el rayo) que caracterizan su obra» (2005, p. 267).

19. Sobre la expresión que da título al texto de Larra, Curtius puntualiza: «En lugar de “armas y letras” se suele emplear también la fórmula “pluma y espada”, que adquiere

(Fernández Romero, 2007, p. 112), y en él cumplir con su ambición. En cualquier caso, por encima de todo Larra vincula los dos objetos que metonímicamente expresan su vocación con la adquisición del nombre subrayado con el tratamiento de respeto, vale decir con la estirpe honrada a la que desea engrandecer. El drama concluye dirigiéndose al cabeza de familia: «donde no llegue tu espada / allí llegará mi pluma. / A otro mortal dieran miedo... / ya aprenderá a conocerlas / sin mancharlas, ni romperlas... / idon Francisco de Quevedo! / (*Con dignidad y llevándose la mano al pecho.*)» (p. 94)²⁰.

La pluma y la espada entraña el esfuerzo de un voluntarioso educador público (Rubio Jiménez, 1988, p. 627; Rodríguez Sánchez de León, 2003, p. 1882) por sumarse a la fascinación ejercida por Quevedo sobre los dramaturgos románticos a la sazón y sobre otros literatos más desde el mismo siglo xvii, la forma de hacerlo consiste en imaginar un episodio de la infancia del personaje que lo encamina hacia el adulto que será en los textos de dichos antecesores en el tratamiento del tema. Como en el género de las *enfances* (Justel Vicente, 2013, p. 122), el protagonista larriano consiste en un medio de iluminar al héroe ya conocido por el público. Pues bien, los antecedentes biográficos inventados para el personaje (Rubio Jiménez, 2004, p. 511) cristalizan en un teatro que se ve como «agente civilizador» (Rodríguez Rubí, «Discurso», p. 13). Y es que la percepción coetánea del escritor barroco lo considera un «hombre perfecto», nada menos²¹. Francisco de Quevedo Villegas se ha convertido en un modelo para las vidas de los otros, y eso significa que ha entrado en el camino de la mitologización según Campbell (1991, p. 46).

A la hora de concluir conviene señalar los rasgos sobresalientes del héroe construido por Luis Mariano de Larra. A mi modo de ver, lo que más destaca en él son el amor filial, la capacidad de sacrificio por una idea, su deseo de honrar a la propia sangre y de aprender, y sobre todo algo que la tradición de las *enfances* contempla menos: una cierta fragilidad e imperfección que lo humanizan y lo aproximan a los tiempos modernos, como evidencia que sus cualidades, aun siendo altas, no resuelven sin tacha la dificultad que ha de afrontar. A este respecto Larra se pone del lado de los creadores coetáneos que dotaron de mayor complejidad al personaje barroco, como Sanz algo antes u Orellana inmediatamente después. Todo ello lo plantea su drama en una situa-

rió nuevo sentido durante el romanticismo francés, bajo el influjo de la grandeza de Napoleón» (I, p. 258).

20. Al comienzo de la obra ya se relacionaron los dos objetos con el nombre y lo que supone: «Y en mi alma de niño siento / el rudo instinto del hombre, / que hace que me guste el nombre / de mi claro nacimiento. / Y contemplo asegurada / la inmortalidad querida, / anhelada y conseguida / con la pluma o con la espada» (p. 22).

21. Tiene interés recordar las palabras de Orellana al respecto: «veremos en él al hombre perfecto; esto es, tal como puede concebirse después de su caída: coloso de inteligencia y de materia animada, embrión de bien y de mal completamente desarrollado, monstruo de luz y sombra, y personificación la más gráfica de su siglo» (*Quevedo, novela histórica*, p. 294).

ción crítica, de cambio de edades, que aquí se ha sugerido leer como la iniciación de Quevedo. Al cabo el lector actual llega a considerar que la pretendida enseñanza moral de *La pluma y la espada*, más que de la dudosa victoria de la primera, surge del evidente fracaso de la segunda. Lo que no deja de ser un retrato humano de alguna lucidez y honestidad irrefutable. Para Larra, la criatura literaria construida por Torres, Escosura, Sanz y algunos otros no merecía un origen menor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Cortés, Narciso, «Quevedo en el teatro», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 21, 1929, pp. 1-22.
- Anónimo, «Crónica de teatros. *La pluma y la espada*», *El Clamor Público*, 30-XI-1856, p. 3.
- Anónimo, «Noticias generales [...] El sábado se estrenó en el Teatro del Príncipe...», *La Época*, 1-XII-1856, p. 3.
- Anónimo, «Teatros. *La pluma y la espada*», *La Iberia*, 3-XII-1856, p. 3.
- Astrana Marín, Luis, «Don Francisco en las tablas», en *Cervantinas y otros ensayos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1944, pp. 145-148.
- Bayard, Jean-François-Alfred, y Ph. Dumanoir, *Les premières armes de Richelieu* [1839], Berlin, A. M. Schlesinger, 1843.
- Bernat Vistarini, Antonio, *Francisco Manuel de Melo (1608-1666) Textos y contextos del barroco peninsular*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1992.
- Borderies-Guereña, Josette, «Niños y niñas en familia», en *Historia de la infancia en la España contemporánea 1834-1936*, dir. José María Borrás Llop, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, pp. 19-66.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *Infancia y modernidad literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- Caldera, Ermanno, *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.
- Campbell, Joseph, *El poder del mito. Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers* [1988], Barcelona, Emecé, 1991.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* [1949], México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Coll y Vehí, José, *Elementos de literatura*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856.
- Curtius, Ernest R., *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 vols.
- Doménech Rico, Fernando, «Otros autores... La pervivencias del drama romántico», en *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1925-1937.
- Eliade, Mircea, *Iniciaciones místicas* [1958], Madrid, Taurus, 1984.
- Escosura, Patricio de la, *La Corte del Buen Retiro*, Madrid, Imprenta de los Hijos de doña Catalina Piñuela, 1837.
- Fernández Romero, Ricardo, *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad, 2007.
- Fernández y González, M., «Crítica literaria. Revista de la semana anterior», *La Discusión*, 30-XI-1856, pp. 1-3.
- Fernández y González, M., «Crítica literaria», *La Discusión*, 7-XII-1856, pp. 1-3.

- Fernández-Guerra y Orbe, Aureliano, «Vida de don Francisco de Quevedo Villegas» [1852], en Francisco de Quevedo Villegas, *Obras*, t. I, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1923, pp. xxxix-lxxxI.
- García Valdés, Celsa Carmen, «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 171-185.
- Gennep, Arnold van, *Los ritos de paso* [1909], Madrid, Taurus, 1986.
- Gies, David Thatcher, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Gies, David Thatcher, «El otro Larra: Luis Mariano de Larra y Wetoret, dramaturgo ‘desconocido’ de la segunda mitad del siglo XIX (con apéndice de títulos)», *Anales de Literatura Española*, 20, 2008, pp. 241-257.
- Gillis, John R., *Youth and History. Tradition and Change in European Age Relations 1770-Present*, New York / London, Academic Press, 1974.
- Gómez García, Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- Cutiérrez, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
- Jauralde Pou, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, pr. A. Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1998.
- Jauss, Hans Robert, «Los mitos de comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración», en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* [1988], Boadilla del Monte, A. Machado Libros, 2004, pp. 27-63.
- Justel Vicente, Pablo, «El modelo heroico de Gonzalo González, Mudarra y las *enfances francesas*», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, 36, 2013, pp. 103-122.
- Larra, Luis Mariano de, *La pluma y la espada*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1856.
- Larra, Mariano José de, *Macías. No más mostrador*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2009.
- Melo, Francisco Manuel de, *Apólogos Dialogais. Vol. II. Escritório Avarento. Hospital das Letras*, ed. José Pereira Tavares, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1959.
- Orellana, Francisco José, *Quevedo, novela histórica*, Barcelona, Librería Nacional y Estrangera de Salvador Manero, 1857.
- Patricio, Germán de, «Recepción diacrónica de Quevedo: manipulador manipulado, símbolo colectivo», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 191-234.
- Perrot, Michel, y A. Martin-Fugier, «Los actores», en *Historia de la vida privada. Tomo 4. De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial*, dirs. Ph. Ariès y G. Duby, Madrid, Taurus, 1989, pp. 95-310.
- Pizarroso, Antonio, *Reflexiones sobre el arte de la declamación*, Madrid, Imprenta de R. Labajos, 1867.
- Rodríguez Rubí, Tomás, «Discurso», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Tomás Rodríguez Rubí*, Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagni, 1860, pp. 3-29.
- Rodríguez Sánchez de León, José María, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX», en *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1853-1893.
- Romero Tobar, Leonardo, *La teoría dramática española: 1800-1870*, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1974.

- Romero Tobar, Leonardo, «Eros y Thanatos, tema literario del romanticismo», en *La lira de ébano. Escritos sobre el romanticismo español*, Málaga, Universidad de Málaga, 2010, pp. 323-332.
- Rubio Jiménez, Jesús, «El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)», en *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVIII. Siglo XIX*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988, pp. 625-762.
- Rubio Jiménez, Jesús, «Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX», *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 92, 2002, pp. 120-129.
- Rubio Jiménez, Jesús, «El arte escénico en el siglo XIX», en *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1803-1852.
- Rubio Jiménez, Jesús, «Los tiempos de *El caballero de las espuelas de oro*, de Alejandro Casona», en *Actas del «Homenaje a Alejandro Casona (1903-1965)». Congreso Internacional en el centenario de su nacimiento*, ed. Antonio Fernández Insuela et al., Oviedo, Nobel, 2004, pp. 499-529.
- Sánchez, Alberto, «Quevedo, figura literaria», en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 563-585.
- Sanz, Eulogio Florentino, *Don Francisco de Quevedo*, ed. Robert Selden Rose, Boston, Ginn and Co., 1917.
- Sebold, Russel P., «“Una lágrima, pero una lágrima sola”: Sobre el llanto romántico», en *Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 185-194.
- Serrano Asenjo, Enrique, «La encrucijada del *Macías* de Larra, entre plazos verosímiles y tiranas pasiones», *Modern Language Notes*, 115, 2000, pp. 340-354.
- Tamayo y Baus, Manuel, «Discurso», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española, en la recepción pública de don Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1859, pp. 3-41.
- Tarsia, Pablo Antonio de, *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas, caballero del hábito de Santiago, secretario de Su Magestad, y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad* [1663], Madrid, Imprenta de Sancha, 1792.
- Torres Villarroel, Diego de, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*, ed. Russel P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- Valera, J., «Obras de don Francisco de Quevedo Villegas» [1859], en *Estudios críticos sobre filosofía y religión (1856-1863)*, Madrid, Imprenta Alemana, 1913, pp. 179-233.
- Vallejo, Irene, y Pedro Ojeda, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad, 2002.
- Yxart, José, *El arte escénico en España*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1987 [facs. de la primera edición en dos vols. Barcelona, Imprenta «La Vanguardia», 1894 y 1896].