

La singularidad de *Las harpías en Madrid* de Castillo Solórzano

Ana L. Baquero Escudero
(Universidad de Murcia)

1. *Las harpías* en la producción narrativa de Castillo Solórzano

Dentro de la producción narrativa de Castillo Solórzano, cuyos puntos de inicio y cierre se sitúan en 1625 –*Tardes entretenidas*– y 1646 –*Salas de recreación* y *La quinta de Laura*– (Bonilla 2012), *Las harpías en Madrid* y *coche de las estafas* (1631) cobra, sin duda, una singular relevancia. Como diversos críticos han señalado (Jauralde, 21, Rey Hazas, 343), si hasta entonces el autor había cultivado, tanto en la novela como en la novela corta, una narrativa de índole amorosa, dentro de lo que se suele catalogar bajo el marbete de novela “cortesana”, a partir de esta obra el escritor se adentra en un tipo de ficción narrativa claramente decantada por el universo picaresco. Para muchos estudiosos es, precisamente, en esta transición donde el genio creador de Castillo Solórzano alcanza sus mejores logros (González de Amezúa, 93, Campana), si bien nunca abandona –ni siquiera en este tipo de obras– el modelo narrativo cortesano.

Si con Martínez Bonati (75-76) diferenciamos región imaginativa y género literario, y consideramos la picaresca como una concreta región estética, susceptible de proyectarse en diversos géneros, habría que adelantar su presencia en la trayectoria de Castillo Solórzano a 1625, año en que publica su primera colección de novelas cortas. En *Tardes entretenidas*, como será habitual en este modelo literario caracterizado por su pluritematismo, a partir del texto fundacional cervantino, podemos hallar, junto a esas historias en la más pura tradición cortesana, un relato de índole distinta: “El Proteo de Madrid”. Estamos ante una novela corta de naturaleza diferente a las restantes, puesta en boca de un narrador que acompaña a la quinta a un noble grupo de damas. En ella podemos detectar ya algunos de los rasgos que alcanzarán un mayor desarrollo en *Las harpías*, como el escenario principal de la historia, Madrid, y la configuración misma del protagonista que, si bien masculino, se caracterizará, para llevar a cabo sus múltiples engaños y estafas, por esa asombrosa capacidad –propia del dios marino– para metamorfosear su identidad.

En general, muchas de las narraciones del escritor tienen como escenario principal grandes ciudades, convirtiéndose Madrid no solo en el cronotopo nuclear de *Las harpías*, sino también en principio fundamental en la construcción de la obra. En ella, como en tantas del mismo autor, conviven en búsqueda confluencia especies literarias diversas. Precisamente la inserción de abundante material secundario, presente en poemas –tanto amorosos, como burlescos–, un entremés y un relato breve¹

¹ Sumamente representativa, al respecto, es la tercera estafa, en donde llega a incluirse la reunión de una academia literaria. Esta incorporación pone de relevancia, sin duda, el estrecho contacto que el escritor tenía con estas.

anticipa, como señala Rodríguez Mansilla (2012, 25), lo que en sus próximos volúmenes, catalogados dentro de la picaresca, será su sello distintivo.

Si las conexiones entre *Las harpías* y el corpus restante de la picaresca del autor vallisoletano –*Teresa de Manzanares* (1632), *El bachiller Trapaza* (1637) y *La garduña de Sevilla* (1642)– resultan innegables, no dejan de ser curiosos los engarces con otras obras suyas de distinta naturaleza. Así mientras en esta aparecen dos viudas con dos hijas cada una, en su primera colección, *Tardes entretenidas*, eran también dos viudas con sus cuatro hermosas hijas, los personajes centrales. Las diferencias que las separan, pese a esa coincidencia en la elección del número y género de los personajes, no solo se evidencian en el contrapuesto perfil caracterizador de tales figuras, sino también en la configuración de los espacios. En *Las harpías* las protagonistas llegan de Andalucía a Madrid, en *Tardes entretenidas* parten de la Corte para instalarse en una finca en los alrededores de esta. También en *Noches de placer* (1631), y como personajes centrales en el marco de dicha colección, serán dos las hijas de D. Gastón Centellas.

Por lo demás la producción narrativa de Castillo Solórzano evidencia la confluencia de esos dos registros literarios identificables como picaresco y cortesano – muy clara en *Las harpías*–, y ese rasgo, también prominente en la literatura del momento, consistente en la heterogeneidad e hibridismo, que se manifiesta en la común confluencia de especies distintas. La reunión de formas adscritas a los tres grandes géneros –narrativo, dramático y lírico– se percibe en muchas de sus obras y alcanza, desde luego, prominente relieve en el texto que nos ocupa. En él tal fusión parece incrementar, aún más, la de por sí espinosa cuestión de su catalogación literaria.

2. El género literario de *Las harpías*

La falta de unanimidad crítica en torno a la cuestión del género de la presente obra parece bastante evidente. Por un lado, el texto suele aparecer vinculado a lo que denominamos región literaria de la picaresca, y en ocasiones a lo que se cataloga como picaresca femenina. De tal parecer serían Bonilla (2010), Barrio Olano o Torres. Para Velasco Kindelán (91) la semejanza, con todo, con la picaresca clásica sería remota, mientras que Rey Hazas (344) excluye la obra de la picaresca por no recoger ninguno de los que considera rasgos constructivos propios del género –forma autobiográfica, protagonismo único, estructura itinerante. Para él se trataría de la reunión, a través de un marco, de cuatro novelitas apicaradas –que no picarescas–. Precisamente la consideración del presente texto vinculado a dos modelos distintos como la novela o la colección resulta otra de las divergencias entre la crítica. Mientras Colón Calderón (2001) no la incluye en su estudio sobre la novela corta áurea, y Velasco Kindelán (91) habla de una novela de burda composición, otros estudiosos se inclinan por su relación con el género de la colección de novelas cortas. Así lo hacen Guillén (2003), Alcalde Fernández-Loza (2006) o González Ramírez (2010). Por su parte Jauralde utiliza el término novela para referirse a ella (15) y a la vez habla de cuatro novelitas unidas por el enmarque del capítulo inicial.² Muy significativo puede resultar, finalmente, el testimonio de Rodríguez Mansilla (2012, 24-25) para quien si bien presenta una

² Como “novelita” la cataloga Arredondo (31).

composición similar a la de una colección de novelas cortas, no puede ser catalogada como tal ni como novela picaresca al uso. Con lo que las opciones sintetizadas hasta el momento se bifurcarían entre la inclusión, relación con matices, o exclusión de la picaresca, y la alternancia entre el modelo novelesco y el de la colección de novelas cortas.

Desde luego el mencionado hibridismo propio de la obra no ayuda a resolver el problema de su encuadramiento genérico, ni el de su adscripción única a lo que hemos catalogado como región imaginativa.³ Como bien ha señalado Jauralde en su aproximación al texto (24), la obra podría revelar una configuración inmadura e inconsistente desde nuestra sensibilidad literaria actual, que se justifica, sin embargo, plenamente, si atendemos a uno de los principios esenciales en la poética de la época, como el de la variedad. La inserción de breves piezas teatrales, en el seno de una novela, ya había sido ensayada muchos años antes. Recuérdese *La selva de aventuras* de Contreras, o *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, por citar solo dos ejemplos. La reunión de distintas regiones estéticas en una misma obra se había producido, asimismo, tanto en el modelo de la novela caballeresca, como en la pastoril y, por supuesto, en el de la picaresca. Aquí, especialmente, a través de la intercalación de novelas cortas –a partir del modelo de Alemán–, será común la reunión de historias de muy diferente naturaleza, de manera que esos relatos secundarios respondían a unos registros literarios en nada semejantes a los de la acción primera (Baquero Escudero 2006). De hecho, la especie de la novela corta en la literatura áurea podía aparecer en muy diversos contextos literarios, algunos, incluso, al margen de lo ficcional.⁴ La búsqueda de la variedad en la unidad adquiere, en fin, un relevante testimonio en la conformación del mismo *Quijote* cervantino.

Es, precisamente, la copiosa incorporación de ese material literario que podemos considerar ajeno a la acción –o acciones– principal, lo que acentúa el carácter problemático del texto respecto a su catalogación. Si, como intentaré mostrar, *Las harpías* puede ser adscrita al modelo de la colección de novelas cortas, la consideración como tal de cada una de las historias que el autor presenta como “estafas” debería, quizá, ser matizada.⁵ Frente a la configuración ya consolidada que este género presentaba en estos momentos de nuestra historia literaria, a la que había contribuido, sin duda, la propia producción de Castillo Solórzano, estas cuatro “estafas” presentan en su conformación tan acusado adelgazamiento que puede entenderse el uso, por parte de varios críticos, del término “novelita”, en lugar de “novela corta”. Mientras la reunión de lo narrativo y lo dramático se presentaba de forma separada en aquellas colecciones en las que el autor incluía tanto novelas cortas como piezas teatrales –*Tiempo de regocijo* con tres *novelle* y un entremés, *Huerta de Valencia* con cuatro novelas y una comedia, *Fiesta del jardín* con tres comedias y

³ Sobre los problemas de catalogación genérica de otro texto del escritor como *Lisardo enamorado*, véase el reciente estudio de Giorgi (2016).

⁴ Piénsese en su inclusión en tratados o diálogos.

⁵ Sobre la amplia variedad de marbetes de capítulos en nuestra literatura clásica, véase la nota de Jauralde (68, n. 45) y el estudio de Sánchez. Consideradas no como capítulos, sino como novelas cortas, cabría recordar la no menor variedad terminológica relacionada con el género. Junto a novela o historia, recuérdense las patrañas, maravillas, desengaños... Sumamente significativo resulta, al respecto, el testimonio de Boccaccio: “intendo di raccontare cento novelle, o favole, o parabole, o istorie che dire vogliamo”.

cuatro novelas–, o en la que insertaba también algún poema como la “Fábula de las bodas de Manzanares” en *Jornadas alegres*, en el presente caso Castillo Solórzano imbrica todo este variado material literario dentro de las propias narraciones. Si tal práctica también la llevó a cabo el escritor en sus novelas –recuérdense las dos novelas cortas y el entremés en *Trapaza*, o las tres novelas cortas intercaladas en *La garduña de Sevilla*–, en esta ocasión la propia naturaleza del modelo elegido, un relato breve, hacía más difícil la inserción de un material secundario que contribuye, sin duda, al mencionado oscurecimiento o adelgazamiento del género principal de la obra: la novela corta. La ruptura de principios propios de esta especie literaria, como la intensidad o concentración narrativa, distancia estas “estafas” del modelo de la novela corta y pone de relieve la búsqueda del escritor por explorar nuevos caminos. En la presente ocasión tal desvío de los modelos canónicos establecidos no solo resulta palpable en la configuración de cada una de las unidades que constituyen el texto, sino también, especialmente, en la conformación del conjunto.

3. La construcción narrativa

En su aproximación a las obras picarescas de Castillo Solórzano, Rey Hazas puso ya de manifiesto el deseo de renovación del escritor frente a la picaresca canónica. Si *Teresa de Manzanares* todavía se mantiene sujeta a los rasgos institucionalizados de la misma, sus otras obras los transgreden de forma notoria, de manera que para el crítico resulta clara la búsqueda de originalidad morfológica del vallisoletano, respecto a tal modelo literario (343-348).

Excluido del mismo, por dicho autor, *Las harpías en Madrid*, desplazemos ahora el foco de análisis comparativo hacia un modelo distinto, bajo cuya perspectiva se aprecia también la búsqueda del autor por explorar nuevos procedimientos compositivos. Recordemos que, desde sus mismos inicios literarios, el escritor se decantó de manera casi preferente por el género de la novela corta que cultivó, sobre todo, conforme al modelo de la recopilación o colección de estas⁶, aun cuando también insertara algunas en un modelo distinto como la novela. No cabe duda, pues, de que conocía perfectamente este género literario que seguirá cultivando con profusión, tras publicar esta obra.

A partir de la aparición de la colección cervantina, el modelo literario constituido por la reunión de novelas cortas se convirtió en uno de los más frecuentados por los escritores del momento. Asiduo cultivador del mismo, también respecto a este Castillo Solórzano intentó explorar nuevos principios compositivos con *Las harpías en Madrid*.

Como la crítica ha estudiado, respecto a la conformación de tales obras podrían destacarse dos modelos fundamentales de estructuración. Pilar Palomo señaló ya la existencia de diversos sistemas compositivos que podríamos sintetizar en dos: la recopilación de esas unidades narrativas carentes de unión –al modo cervantino–, frente a una forma de configuración que implica la aparición de un nexo que liga las diversas unidades y que puede adquirir muy diversos formatos.

⁶ Si bien el carácter misceláneo de las mismas, muy distinto al modelo cervantino –como señala Bonilla (2010, 16-17)–, evidencia su inclinación por el hibridismo literario.

A esas diversas maneras de agrupación de estos breves relatos se han referido también Colón Calderón (51-52) y Núñez Rivera, quien apunta a una casuística verdaderamente amplia de los elementos de juntura que irían desde la directa intervención autorial en el paratexto, a la trama novelesca perfectamente sintetizada con las piezas entretrejidas, al modo de los *Cigarrales* de Tirso.⁷ Entre ambos extremos quizá el procedimiento más habitual de ensamblaje de estas narraciones fuera el del marco, el cual, procedente de remotos orígenes, había adquirido singular relevancia en manos de los *novellieri*. En la creación de este, las motivaciones más utilizadas fueron la reunión y el viaje.⁸ En el panorama, por tanto, de las colecciones de novelas cortas del siglo XVII más que la mera yuxtaposición suele predominar el uso de un marco que muy a menudo fragua en la presencia de la tertulia cortesana (Cayuela, 80). En ellas, por lo demás, no suele producirse esa conformación más difícil y perfecta que ligue a los relatos con su marco de manera que, lejos de permanecer aislados entre sí, se cree una estrecha imbricación entre ambos.

Aun cuando a veces se establezcan pies temáticos forzados que mediatizan la elección de historias, por lo general marco y novelas cortas carecen de cualquier otro tipo de conexión y el primero surge como mero encuadre que sirve de hilo de engarce entre las diversas narraciones. Quizá como destacados ejemplos que muestran una más cuidada disposición compositiva podrían recordarse los casos de Zayas, con sus *Desengaños amorosos*, o de Castro con *Auroras de Diana*. Como bien recuerda Colón de esta última (54), la relación entre uno de los relatos y el propio marco establece una más perfecta integración del mismo, como también la narración de las diversas historias influirá en las vidas de los personajes que integran el marco, en el caso de la obra de Zayas.⁹

En las colecciones en las que encontramos un marco encuadrador de los relatos –también, a veces, de piezas dramáticas o poemas, como en el caso de esas obras misceláneas de Castillo Solórzano–, se suceden toda una serie de fórmulas tipificadas, casi imprescindibles en su conformación. Al señalar el carácter innovador de las últimas colecciones del autor vallisoletano, Lepe García se ha referido, precisamente, a estas. Recuerda, así, la organización espacio-temporal regulada en los marcos, que establece la periodicidad, el lugar y el momento, y esos cierres, tras el relato de la historia, que conllevan el reconocimiento y aplauso generalizado, así como el establecimiento del relevo del narrador o narradora y la convocatoria de la próxima reunión. Este es el modelo tipificado que podemos advertir en numerosas colecciones de la época. De las de Castillo Solórzano puede decirse que solo *Fiestas del jardín* quebranta esta disposición, al presentar, inicialmente, una historia que, una vez resuelta, constituye el marco que incluirá tanto comedias –una de ellas proveniente, a su vez, de otra novela corta del autor–, como novelas.¹⁰ En las restantes encontramos el necesario encuadramiento espacio-temporal –la quinta o el jardín (Copello), junto al

⁷ Véase el excelente panorama sobre la trayectoria de este modelo literario hasta las *Ejemplares* llevado a cabo por dicho estudioso, que permite destacar, sin duda, la singularidad del texto cervantino. Sobre la originalidad de esta última colección véase Sola (2006).

⁸ Colón Calderón revisa las colecciones áureas bajo tal enfoque, para destacar las situaciones más repetidas en la conformación del marco (51-51). Véase también Pedrosa (79-84).

⁹ Olmedo (2012) ha estudiado, asimismo, la relación entre el marco y los relatos en el caso de Carvajal.

¹⁰ En este caso se trata de las fiestas organizadas para celebrar las bodas de los personajes que han protagonizado la historia inicial.

Carnaval o la Navidad, resultan cronotopos habituales en estas colecciones–, así como el establecimiento de la periodicidad y el turno en el que se contarán las historias. Finalmente, la conclusión de los relatos conlleva también la unánime alabanza y contento de los oyentes quienes, incluso, pueden comentar aspectos de los mismos.

La conexión entre la estructura narrativa de *Las harpías* y este tipo de colección, sin duda podría ser consignada. En un primer momento la historia se centra en la desgracia familiar de una viuda y sus dos hijas que, acosadas por las deudas, y antes de que se conozca la muerte del padre, deciden marcharse de Sevilla. Para ello son aconsejadas por una anciana amiga quien les presenta Madrid como su destino idóneo y las instruye acerca de cómo manejarse, una vez lleguen a él. Instaladas en este, conocerán a otra viuda con dos hijas también, con quienes trabarán estrecha relación. Consecuencia de la constitución de tan singular agrupación será la primera historia de conquista amorosa, a raíz de la cual consiguen unos de los coches del primer galán, don Fernando, muerto a manos de un enemigo. Será a partir de la esencial adquisición del vehículo cuando se produzca, propiamente, la consecución de las diversas historias. En la presente obra quien dirige la acción es Teodora, la madre sevillana, al marcar las pautas de su nueva vida y establecer el que podríamos considerar aquí pie forzado de las historias: la estafa, basada, principalmente, en la conquista amorosa. Como en las colecciones también se establecerá un turno rotativo y, como en ese modelo, la conclusión de cada historia conlleva el reconocimiento y alabanza de los restantes personajes.

Si hasta aquí las semejanzas parecen evidentes, veamos ahora la separación de tal forma literaria, por parte de uno de sus más asiduos cultivadores. En la conformación de tal tipo de colección y desde precedentes literarios remotos, lo habitual era, como señala Núñez Rivera (26), la reproducción de un acto narrativo, de manera que el marco propendía, inevitablemente, a crear la ilusión de oralidad. En general el esquema reproducía la misma situación de un personaje que relata una historia a un o varios oyentes. Tal formato se sigue evidenciando en una obra que González Ramírez ha estudiado como claro precedente de esta, la *Guía y aviso de forasteros* de Liñán y Verdugo. Como bien indica, se trata de un tipo de colección con una construcción distinta, ya que aquí queda excluida la figura del narrador, para encuadrarse los relatos en un formato dialogado. Pese a tal notoria variación, las novelas cortas continúan introduciéndose, no obstante, a través del mencionado esquema, de forma que los personajes irán narrando, para aviso del incauto recién llegado a la Corte, diversas historias marcadas, aquí, por ese tema común.

Frente al uso de tal fórmula que liga siempre novela corta a un narrador que, salvo muy raras excepciones, es ajeno a ella¹¹, Castillo Solórzano introduce la variación que transforma al narrador –aquí narradora–, en protagonista de unos hechos llevados a cabo por ella misma. De manera que en lugar de escuchar, las restantes figuras partícipes en la obra o secundan o intervienen, o actúan como atentas espectadoras. El reconocimiento final, por tanto, con que concluye cada una de las estafas, no surge por el aprecio de las buenas dotes narrativas ni por la calidad del relato contado, sino por las habilidades e ingenio demostrado por las harpías, para

¹¹ Entre estas podría recordarse uno de los desengaños narrados por la misma protagonista, en la obra de Zayas.

llevar a cabo el engaño.¹² Los buenos resultados conseguidos por cada una de ellas sirven, además, de estímulo inicial que anima a las otras, motivo este que reaparece, como singular elemento conector, al principio de las estafas.¹³ Pese a tal variación en el mecanismo de inclusión de historias, el autor no renuncia totalmente al manejo de ese habitual dispositivo formal. En *Las harpías* vamos a encontrar, así, junto a esas otras formas literarias –poesía y drama–, la inclusión de relatos. Como pequeña historia interpolada puede ser catalogada la breve narración de la vieja amiga, al contar lo que le sucedió cuando estuvo en la Corte y vio frustrados sus intereses por el amor de su sobrina. Junto a ella podemos recordar la numerosa inserción de esas historias falsas –verdadero *topos* en el universo de la picaresca– que inventan cada una de las protagonistas, y la inclusión, en la estafa última, de una novela de Sansovino que un personaje ha leído y que cuenta a su enamorada, con el fin de vencer su resistencia (Giorgi 2012).

A tal respecto, el paralelismo en la inserción de este breve relato, con una de las obras que ha sido también considerada precedente de esta, resulta notorio. Alan Soons (48) al analizar *Las harpías* se refirió, así, a la probable influencia de una de las novelas cortas incluidas por Salas Barbadillo en *La casa del placer honesto*: “El coche mendigón, envergonzante y endemoniado”. En ella, y para vencer el afán desmedido de su dama por montar en coche, Federico le narrará una historia, repleta de incidentes sobrenaturales, que evidencia los trágicos resultados a que puede llevar la pasión por tal objeto. Pese a la muy distinta naturaleza de ambas narraciones, la causa que justifica su inserción resulta idéntica.

En breve síntesis, pues, de lo señalado podríamos extraer las siguientes conclusiones:

La construcción de la obra de Castillo Solórzano carece de una acción única o dominante, propia del género novelesco. Frente al protagonismo único o central, el autor crea a cuatro personajes vinculados a cuatro historias que ofrecen idéntica relevancia.¹⁴ No puede hablarse, por tanto, del principio de subordinación o dependencia de unas respecto a otras, como sí suele darse en la novela.

En su constitución el autor acude, por otro lado, a un recurso habitual en la conformación de las colecciones de la época, como es el pie temático forzado. Si este podría vincularse con la picaresca o con un tipo de tema habitual en las obras de los *novellieri*, también presenta estrecha conexión con obras como la de Liñán y Verdugo, centradas en los numerosos peligros que existen en la Corte. Frente a la conformación dialogada de esta última colección, Castillo Solórzano vuelve a utilizar al tradicional narrador, quien introduce a sus personajes en lo que algunos críticos han considerado la situación marco inicial. Esta, sin embargo, y pese la presencia de convenciones similares a las de la colección con marco, no dará lugar al relato de unos hechos que pertenecen al pasado, sino a cuatro historias presentes, protagonizadas por cada una de las harpías. Las novelas cortas, pues, no se imbrican a través de la narración sino a través de su activo desarrollo en una temporalidad presente compartida.

¹² Significativamente se considera que la mejor burla y estafa resulta ser la última.

¹³ En el inicio de la segunda se lee: “El ver salir victoriosa a la astuta Feliciano de la empresa dio nuevos alientos a las confederadas en la estafante profesión” (100).

¹⁴ Si en un principio las figuras sevillanas cobran mayor relieve, con posterioridad se produce la total homologación entre las cuatro.

Finalmente, el escritor introduce un copioso material secundario que, prácticamente desaparecida la trama marco con la consecución de las distintas historias, irá a alojarse en cada una de ellas, con unos resultados que no dejan de evidenciar su discutible pertinencia y eficacia.

4. Un doble título con tres destacados elementos

Obra verdaderamente singular, tanto dentro de la producción del mismo Castillo Solórzano, como en el panorama literario del momento, nos detendremos de forma más detallada en ella, tomando como punto de partida los que se constituyen como sus elementos fundamentales, anticipados en el propio título.

4.1. *El coche, elemento nuclear de la obra*

No deja de resultar significativo que cuando Castillo Solórzano anunció a sus lectores la publicación de su próxima obra, en el final de *Noches de placer* (1631), se refiriera a ella como *El coche de las estafas*. Postergado, finalmente, como segunda parte de ese título doble, la significación de tal objeto adquiere, sin embargo, un relieve indiscutible. Para Soons pese a que el protagonismo recaiga en un grupo de mujeres, el personaje principal es el coche (48). También Guillén (2003) analiza detenidamente el relato mencionado de Salas Barbadillo, en su relación con esta obra, subrayando Alcalde Fernández-Loza (2006) el notorio carácter metafórico del coche.

En el panorama literario del momento, no es esta la única obra que incide en el relevante papel que en las costumbres sociales de entonces había adquirido el coche. Álvarez Barrientos (2004) ofrece una revisión panorámica de textos literarios áureos que utilizan el coche como símbolo asociado a la vanidad y ostentación, y objeto, por ello mismo, de denuncia y crítica.¹⁵

Desde luego que el coche se había convertido en la Corte del Seiscientos en un objeto indispensable para poder introducirse –bien de forma auténtica o fraudulenta– en la buena sociedad, no puede quedar más claro desde los mismos inicios del texto. Al llegar a Madrid y tras hallar una posada, las protagonistas sevillanas entrarán en contacto con un acomodado caballero al que solo pedirán su coche para recorrer la ciudad. Después, tras conocer al otro trío de figuras femeninas, será la madre de estas dos jóvenes quien pida prestado un coche en el que acudirán a la fiesta en el convento de la Santísima Trinidad. Aquí se producirá el encuentro con unos caballeros cordobeses y el enamoramiento de don Fernando, de Luisa. Será este quien preste uno de sus coches a las damas –y resulta significativa la apostilla: “el menos conocido” (61)–, las cuales, tras conocer su asesinato, lo ocultan y disfrazan cuidadosamente.

A partir de la adquisición de este Teodora planifica la nueva vida que el grupo llevará, para hacer del coche el eje central de la misma. En ella, y enfocado desde dos ángulos en significativa y contrapuesta correspondencia, este aparece como objeto

¹⁵ El narrador de “El coche mendigón, envergonzante y endemoniado” se refiere a la enamorada de Federico como dama “criada en las desenfadadas costumbres de la Corte y tan inclinada a pasear sus calles, sentada en el trono sublime de la testera de un coche, que en su opinión era este entre todos los de la tierra el más solene triunfo” (350). Andando el tiempo, volveremos a encontrar este motivo literario en *Arroz y tartana* de Blasco Ibáñez.

vital que debe conservarse, por lo que simbólicamente representa, y, a la vez, como medio esencial para hacer posible su conservación. Teodora expondrá, de esta forma, las siguientes razones: “Toda nuestra felicidad y descanso consiste en conservar este coche y que la Corte nos juzgue poderosas y con hacienda para poder sustentarlo; ésta nos falta, del mismo coche ha de salir su conservación”. (67)

Convertido, pues, conjuntamente, como medio y fin, cada una de las harpías se servirá del mismo para llevar a cabo sus estafas. La plena incorporación del objeto en el universo femenino traerá como consecuencia una constante metamorfosis de este, al verse continuamente ocultado y disfrazado, en similar reflejo especular de sus dueñas.

Por lo demás, no son solo las protagonistas quienes se desplazan en coche; prácticamente todos los personajes que van incorporándose a la obra lo utilizan, en algún momento. La insistente relevancia de tal objeto se aprecia, asimismo, en las referencias que las protagonistas hacen acerca de él, en sus inventadas historias –como ocurre en la estafa de Dorotea donde habla del coche que trajo de las Indias. Que todo parece girar en torno a tal objeto se evidencia en el inicio de la estafa tercera, cuando ofrecen a Constanza su favor y en principal lugar “el coche, que era el *tu autem* de la fiesta” (132). La cesión del vehículo abre, así, cada una de las novelas cortas, de manera que su cambio de dueña marca el proceso de transición hacia una nueva historia.

La sucesión de cada una de las estafas vendrá marcada, por tanto, por la cambiante permutación del protagonismo femenino, al que acompañarán otros personajes; algunos, como la vieja Bañuelos o Mogrobejo, reaparecerán, así, de forma necesaria, por su condición de sirvientes. Si puede hablarse, en consecuencia, de la presencia/ausencia de los personajes de *Las harpías* según cada estafa, distinta es la situación del objeto inanimado, cuya permanencia a lo largo de las cuatro narraciones se mantiene inalterable. Realmente, y desde un ángulo de enfoque compositivo, puede hablarse del mismo como de un elemento conector indispensable que engarza las distintas unidades que forman el conjunto. Su uso anticipa, pues, de alguna forma, el que en la tradición literaria posterior aparecerá en unas obras protagonizadas, precisamente, por objetos. Especialmente en la Inglaterra dieciochesca surgirá un tipo novelesco conocido como “novel of circulation” que tiene a animales u objetos como protagonistas, en ocasiones también vehículos.¹⁶ En tal tipo de obra, como señalara Bellany (125-26), no puede hablarse del principio de unidad ya que lo característico de tal modelo fue el cambio de objeto por distintos escenarios y personajes entre los que no tenía que existir, necesariamente, contacto ni relación. Conforme a tal esquema, en ocasiones el humanizado objeto mostraba su cambiante perspectiva de cada uno de los propietarios, de manera que a través de la sucesión de secuencias distintas el autor conseguía trazar un amplio fresco social, objeto de esa revisión crítica y satírica perseguida por esta especie literaria. El fragmentarismo resultaba, por tanto, una consecuencia directa del manejo de esta forma compositiva más ligada, desde luego, a la mencionada búsqueda de una revisión crítica del mundo presentado que a la creación de una trabada trama novelesca.

¹⁶ Señala Blackwell: “Sometimes these characters enjoy a consciousness –and thus a perspective– of their own; sometimes they are merely narrative hubs around which other people’s stories accumulate, like the stick around which cotton candy winds” (10). La relación de este modelo narrativo con la literatura española ha sido estudiada por Peñas Ruiz (2012 y 2017).

También puede recordar la composición narrativa del presente texto la de unas obras muy alejadas de ella en el tiempo y que se sirven de un objeto como engarce de las secuencias. Pese a que no se constituya como elemento aparentemente muy significativo de la acción, podemos recordar el traspaso de la rama de coral en *El coral y las aguas* de Zúñiga, o la pervivencia de un cuadro a lo largo de distintos momentos históricos, en *El sueño de Venecia* de Díaz Mas. Si en la novela de circulación las obras solían ofrecer una amplia variedad de espacios, en este último caso lo que cambia es el tiempo, al seguir el texto la suerte de un cuadro desde su misma génesis, en la etapa barroca, a su relegada posición en el siglo XX.

Frente a tales obras poseedoras de un notorio carácter fragmentario, cuyo hilo de engarce se fundamenta en la permanencia del objeto, el texto de Castillo Solórzano muestra una conexión superior entre las cuatro unidades, al depender estas de ese protagonismo colectivo que comparte un mismo presente. En *Las harpías* hallamos, pues, una misma temporalidad y un lugar común. Precisamente este último cobra un notable relieve, como intentaré mostrar.

4.2. Madrid como cronotopo central

Aunque la obra se inicia en Sevilla, precisamente con un encendido panegírico de esta, *topos* habitual en el género (Laspéras 365), el espacio fundamental, qué duda cabe, es Madrid. Este aparece como lugar idóneo para llevar a cabo sus estafas y es presentado a través de reiteradas metáforas marinas –Madrid como piélago en donde viven todos los peces–, que también manejará el escritor en sus novelas picarescas. La salida de Teodora y sus hijas es descrita, así, por el narrador: “al modo que cuando un corsario de los que cursan los marítimos golfos sale de su patria con dos bien artilladas galeras reforzadas” (50).

En relación a la presentación de este espacio no deja de resultar significativa la atención que el escritor concede a su topografía. Desde la misma entrada a la Corte advertimos la cuidadosa y detallada elección de espacios por donde transitan las protagonistas. Tras mudar sus identidades, las sevillanas llegan a “los umbrales de la puerta de Toledo” en donde se alojan, para cambiarse al día siguiente a una posada en la calle de la Espada. La relación de lugares por los que se mueven las harpías se constituye como un motivo recurrente, de forma que las vemos por la Carrera de San Jerónimo, la calle del Príncipe, la calle de la Merced, la plaza Mayor, el Prado, la calle de Alcalá... La referencia a la importancia que tiene una buena elección de los espacios se deja ver, asimismo, a lo largo de la obra. A su llegada a Madrid, las sevillanas recordarán las advertencias de la astuta vieja aconsejándoles los barrios cerca de San Sebastián, por ser “los más frecuentados de todo Madrid de la gente moza, por estar cerca de los dos corrales de las comedias, como por vivir en ellos muchas damas de la profesión” (53). También resulta especialmente significativa la detención de Dorotea en la puerta de Guadalajara, que suscita el siguiente comentario del narrador: “Terrible atrevimiento pues en viendo los galanes deste tiempo coche de damas vecino de tienda de mercader, huyen dél como de lugar apestado” (161). Precisamente ante la tienda de uno de tales mercaderes –“la más bien proveída de la Corte” (161)– seducirá la joven a su incauta víctima.

Asimismo tras la conclusión de cada estafa, no solo se produce la huida y el necesario ocultamiento –en Caramanchel de Abajo, Valdemoro e Illescas– sino

también la búsqueda de nuevos lugares, con el fin de no ser identificadas. En el inicio, así, de la última estafa el narrador indica que la nueva protagonista marcha a los barrios de Antón Martín “por diferenciar de los otros que habían vivido” (161).

Si la estructura itinerante se constituye como uno de los ejes fundamentales del modelo picaresco, en este caso no puede hablarse, desde luego, de la secuenciación promovida por el cambio de escenarios. Las protagonistas solo se moverán dentro de un mismo universo narrativo por el que transitan, cómodamente, como si de un singular laberinto se tratara, para ocultar sus hurtos. No deja de resultar expresivo el inicio y cierre de la obra que implica la llegada y salida de los personajes de la populosa Corte.

En general, por tanto, puede concluirse que el autor ha dedicado una atención especial a reproducir los itinerarios de sus protagonistas, de forma que a través de la lectura de las cuatro historias las calles y ambientes cortesanos alcanzan un significativo despliegue. Madrid se erige, en consecuencia, como uno de los ejes centrales del libro que actúa también como elemento que propicia la cohesión entre las distintas historias.

El uso del escenario común, como principio que articula la conexión entre las unidades de la obra, se convertirá, en la tradición literaria posterior, en una de las marcas características de la denominada por algunos “composite novel” (Baquero Escudero 2011, 72-73). En este tipo de novela, caracterizada por su naturaleza fragmentaria, uno de los engarces más utilizado para establecer relaciones entre los distintos capítulos será la elección de un escenario compartido (Dunn y Morris 30-46). Algo que, por otro lado, se constituye también en estrategia habitual en el que para algunos será un modelo narrativo emergente a principios del siglo XX, el denominado *short story cycle*, ciclo de cuentos o relatos (Baquero Escudero 2011, 72-78). Precisamente una de las obras que se ha considerado pionera en tal ámbito, la colección de Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*, se articula a partir de ese espacio común a las distintas narraciones. Desde luego podría citarse un copioso listado de títulos que incluiría tanto cuentos como novelas cortas, configurados de tal forma – desde el *Dubliners* de Joyce, hasta obras recientes como *Cuentos del Barrio del Refugio* de Merino. En este modelo literario se establece, sin duda, una cuidadosa relación entre las unidades y el conjunto, de forma que, pese a la posibilidad de una lectura autónoma de estas, las mismas adquieren solo su pleno sentido puestas en contacto con el resto.

Aunque, evidentemente, no puede hablarse en rigor de un ciclo de relatos en el caso de la obra áurea que nos ocupa, de alguna forma *Las harpías* parece anticiparse a lo que, andando el tiempo, se constituirá como una nueva forma de recopilación de relatos no identificable ni con el formato tradicional de la colección ni con el de la novela.

La manera en que reúne aquí Castillo Solórzano las cuatro estafas no se ajusta, en consecuencia, ni al modelo novelesco ni al usado por el escritor en sus colecciones de novelas cortas. Especialmente aficionado al cultivo de esta última se impone un pie temático formado, como solía ser habitual desde Boccaccio, pero decide explorar nuevas formas de composición. Por ello escribe cuatro novelas cortas protagonizadas por un mismo tipo de personaje que aloja, sin embargo, en un diseño estructural diferente.

Ocupémonos, finalmente, de cada una de ellas.

4.3. *Las harpías y sus estafas*

A partir de una trama novelesca marco, Castillo Solórzano da entrada a cuatro novelas cortas que denomina “estafas”, lo cual, como en el caso de los “desengaños” de Zayas, implica directamente el motivo temático de la obra. Tras la conclusión de cada una de estas incluirá cuatro discutibles textos bajo el término de “aprovechamiento”.¹⁷ A través de estos el autor pretende supuestamente extraer unas conclusiones moralizantes que, como Jauralde indicara (29), entran en clara contradicción con la narración expuesta y no dejan de resultar un artificioso añadido.

Como se indicó, por encima de cada una de las unidades el autor establece unos engarces que las mantienen unidas: la permanente presencia del coche y la también inalterable elección del espacio único. Constituidos estos como los principios de conexión, el autor creará a partir de ellos cuatro narraciones en las que, como suele ser habitual en la novela corta áurea, no deja de ser perceptible esa poligénesis, resultado de la confluencia de muy variados estímulos literarios.

En relación con esta cabe percibir cómo en algunas de tales estafas la huella del relato folclórico todavía sigue patente. Si como Chevalier (1999) destacó, en la aparición de la todavía inmadura novela corta del XVI la conexión y aun dependencia del género respecto al cuento parece clara, en el gran desarrollo de la especie a partir de las *Ejemplares* la prolongación de tal influencia se percibe aún. Una muestra de ello se aprecia en uno de los incidentes de la estafa primera. La astuta Feliciano, fascinada por la sortija de su víctima, la consigue tras fingir haber perdido una propia. En el estudio de Childers (1977) sobre la incorporación de cuentos en la novela picaresca, el autor recoge tal episodio, así como uno similar reproducido en la parte I del *Guzmán de Alfarache* –respondería al motivo que él crea K 347.2: la mujer consigue que el amante reemplace la joya perdida.

También la huella boccachesca se percibe en estas novelas cortas. Para Barrio Olano (II) las pícaras de Castillo Solórzano entroncan directamente con Boccaccio, si bien en sus acciones no hay pulsión erótica sino mera usurpación de clase social. El modelo celestinesco puede ser, asimismo, destacado tanto en la aparición de la astuta vieja inicial que aconseja y adoctrina a sus aventajadas alumnas, como ya, de forma más directa, en la figura de Teodora. Y por supuesto en la obra de Castillo Solórzano la mixtura entre las que consideramos regiones de la imaginación cortesana y picaresca es innegable. Producto de tal fusión es la creación de un universo narrativo en el que, como bien apunta Rey Hazas (348), todo se desdramatiza y se desproblematiza.

Si tal reunión de modelos literarios se aprecia ya en la creación de esa trama primera, en las cuatro historias insertas el espectro se amplía considerablemente si atendemos a la interpolación de todo ese variado material que reúne formas de los otros géneros literarios. Como se indicó atrás es, fundamentalmente, la abultada presencia de este lo que amplía el esquema argumental de cada uno de los relatos. En el caso de *Las harpías* la novela corta se construye, pues, en gran medida, a partir de la

¹⁷ A tal respecto cabe recordar tanto el modelo de *La pícaro Justina*, como el señalado por González Ramírez de la *Guía y avisos*, en donde el “aprovechamiento” de *Las harpías* correspondería a los “avisos” de Liñán. Cada novela de Lugo y Dávila se cierra con un párrafo en el que se explicita la ejemplaridad del texto, de forma muy parecida a los aprovechamientos de Castillo.

copiosa inclusión de un material secundario que si en algún caso presenta conexión con la historia a la que pertenece, en otros carece de ella.

La primera de las novelas cortas es aquella que, sin duda, presenta un desarrollo más compacto y unificado, al existir solo dos interpolaciones líricas y ambas plenamente justificadas. La canción primera que entona con habilidad y destreza Feliciano, para conquistar a Horacio, y los versos satíricos que contra las estafadoras damas lanza el despechado don Diego aparecen bien imbricados en la trama novelesca.

En la estafa segunda el material interpolado alcanza mayor extensión. Si en la novela corta del Seiscientos se constituyó en rasgo habitual la inclusión de poemas, estos solían insertarse en tramas de corte amoroso, de forma que a través de la serenata o envío de versos para conquistar a la amada, se daba pie a la inserción de poemas de amor. Tal esquema aparece reproducido en la presente estafa, solo que sometido a una singular distorsión, pues incapaz el ya muy maduro galán de entonar él mismo el canto, acude a un criado. Pero, sin duda, la interpolación que mayor interrupción provoca en el desarrollo de la trama es la del entremés del comisario de figuras, inserto en la fiesta que los personajes organizan, y constituido como un entremés de burlas lingüísticas.¹⁸ La conexión del mismo con la trama en la que se incluye no resulta tan clara como lo habría sido la de esa comedia que el mismo autor del entremés escribe, titulada *La dama sierpe*. El comentario del narrador incide en su nexa con la acción principal del libro: “Él se pensaba que por lo extraordinaria se la habían de pagar los autores y bien, y engañábase, que no había cosa más vista en la Corte que damas sierpes” (125).

Pero será en las estafas siguientes donde la práctica mencionada de incorporación de otros materiales literarios adquiera un desarrollo verdaderamente sorprendente. El engaño de doña Constanza al innominado cura responde a un esquema bastante sencillo de manera que es, en gran medida, la inserción de esa Academia en donde se recitan poemas, lo que ocupa gran parte de la estafa. En la misma se entremezclan poemas de muy distinta naturaleza de entre los que sobresalen los que evidencia la fértil vena satírico-burlesca del autor. Como señaló Rodríguez Mansilla (2012, 22), el escritor cultivó la poesía jocosa que aparece especialmente incorporada en sus libros de materia picaresca. Evidentemente se trata de un material literario desvinculado de la acción principal. Tan solo cabría hallar un leve hilo de engarce en ese comentario del Presidente sobre el maltrato que dan los poetas del Turia a las damas que piden cuando “acá tenemos la misma plaga, y nos estafan con toda nuestra penuria, pero no las tratamos tan mal” (154).

De muy distinta índole son los poemas insertos en la última estafa. Frente a los relacionados con la conquista amorosa –aquí nuevamente fraudulenta– hallamos los últimos de tipo satírico-burlesco, perfectamente engarzados en la trama. Pero, desde luego, lo que interrumpe la acción novelesca de forma notoria, por las dimensiones que acaba adquiriendo, es la interpolación de esa historia que narra don Tadeo para convencer a Dorotea. Se trata de una *novella* de Sansovino, como el propio personaje reconoce, que ofrece una historia circunscrita a un ambiente aristocrático –el rey de Francia ocupa un destacado lugar– y es protagonizada por un héroe de indiscutible talla moral. Un ambiente y un tipo de figura en nada similares a los de la acción de la

¹⁸ Sobre la relación de este texto con otras obras del autor véase Bonilla Cerezo (2010, 104).

novela. Estamos, en consecuencia, ante esa vieja práctica literaria que implica la inserción en un primer relato, de otro secundario. Lo verdaderamente asombroso aquí es que no se trata de una novela corta introducida en una novela, conforme al esquema más común, sino de una novela corta dentro de otra novela corta. Tal innovación implica, como se indicó, el debilitamiento de un género que, por su propia naturaleza, difícilmente podía admitir esto. Casi se diría que conforme avanza en la conformación de su libro Castillo Solórzano va paulatinamente diluyendo los contornos propios de la novela corta, sometida a ese proceso creciente de hibridación.

Verdaderamente lo que constituiría el núcleo central de estas cuatro novelas cortas serían los engaños y estafas de las cuatro harpías. Estamos ante una figura literaria que, como señaló Rodríguez Mansilla (2009, 122), debió fascinar a los lectores de la época. Como hará posteriormente con Rufina, aquí emplea ya el autor una metáfora animal negativa que se verá acompañada por otras –junto a “damas sierpes” (125), aparece también “garduñas” (132). Según apunta Arredondo (1993), estamos ante un tipo literario que implica una modificación que acaba convirtiéndose en estereotipo de la pícara genuina. Se trata de damas cortesanas que, bajo una falsa apariencia, ansían la libertad y utilizan su belleza para la conquista amorosa. Figuras carentes, por lo general, de individualización, ello hace posible que puedan intercambiarse entre sí. Desde luego entre las cuatro figuras protagonistas no existen diferencias. Todas se mueven por los mismos intereses y en sus relaciones, además de esos expresivos reconocimientos, tras la conclusión de cada engaño, manifiestan únicamente envidia las unas hacia las otras. De las cuatro solo Constanza no utilizará su belleza para la seducción amorosa, al abordar como víctima de su estafa a un sacerdote. En los otros tres casos sí se da tal motivo, con la singular variante del también viejo tema tradicional del viejo y la niña, en la estafa de Luisa.

Por otro lado, si al construir su obra Castillo Solórzano parte de esa situación marco inicial en la que alberga las cuatro historias, no solo hallamos conexiones entre cada una de ellas y dicho marco. También las hay entre las cuatro. Barrio Olano destacó, al respecto, la presencia de dualidades y múltiplos: dos mujeres mayores, cuatro jóvenes, cuatro víctimas masculinas, de las cuales dos son italianas y dos españolas. La recurrencia de motivos también establece vínculos entre las cuatro unidades. Además, por supuesto, de algunos directamente ligados al universo de la picaresca, como el disfraz y la identidad falsa, se aprecia la repetición del que relaciona la riqueza con la herencia de un tío. En la primera y última en versión real – los dos galanes son los herederos–, en la segunda en variante falsa –Luisa asegura que espera, como heredera, las ganancias de un tío de la India. El uso de documentos falsos se repite en la segunda y tercera, así como reaparecen, como elemento de engarce, las joyas que van obteniendo. Constanza usará, así, las de los galanes ya engañados para estafar al cura, al dejar un cobre idéntico que contiene solo falsas.¹⁹ También las Indias e Italia surgen como lugares recurrentes y aparecen en distintas estafas personajes “ayudantes” que contribuyen al engaño.

Si puede hablarse de uniformidad en la caracterización de las cuatro protagonistas, también cabe hablar de un trazado similar en la configuración de los incautos estafados. Frente al tradicional héroe sobre el que recae el característico proceso de estilización idealista, los cuatro protagonistas de Castillo Solórzano son

¹⁹ La referencia al *Cid* es incorporada al propio texto.

sometidos a un innegable descenso de cariz burlesco. Si el segundo es un viejo avaro y el tercero un interesado párroco, la nota cómica que rodea al primero y último tiene que ver, respectivamente, con su defectuoso uso de la lengua y su escasa estatura. Desde luego el rico italiano que habla “en castellano adulterado con milanés” (73), cuya “mezclada lengua” (82) provoca la risa en Feliciano, nada tiene que ver con el tradicional héroe de impecable conducta y moral irreprochable. Si él es engañado, a su vez él pretendía engañar, al proyectar llevarse a la dama a Italia bajo falsas promesas. También la configuración del diminuto Tadeo se aviene perfectamente a la trama con final carnavalesco que protagoniza. De manera que el proceso de ruptura, respecto a la estilización idealista en héroes y heroínas de tantas novelas cortas del momento, se aprecia aquí, con toda evidencia.

Frente al universo propio de aquellas narraciones adscritas a una poética idealista, nos movemos ahora en otro vinculado a esa compleja e imprecisa categoría literaria conocida como realismo. Tanto el tipo de relato folclórico, como las *novelle* boccachescas, como la picaresca que confluyen en la conformación del texto se muestran inmersos en ella. Incluso en una más detenida aproximación a *Las harpías* destaca, como uno de sus mejores logros, lo que podríamos denominar el realismo de lo cotidiano. Recuérdense, por ejemplo, los tratos llevados a cabo por las protagonistas, para conseguir el primer cuarto de alquiler, el detalle de las gafas de doña Estefanía, o el efecto cómico producido al presentar al viejo, cuando este toma una carta “esforzándose a leer sin anteojos” (112). O, en fin, el distendido y anodino coloquio sobre la situación de su relación amorosa, entre Dorotea y don Tadeo (169-170). Aunque no dejan de ser pequeñas pinceladas sueltas, el autor consigue con ellas un perfil más humano de sus personajes e intensifica la ilusión de realidad de un mundo mostrado en sus facetas más vulgares y cotidianas.

* * *

En conclusión, parece claro que tanto en relación con la propia trayectoria del autor como con el contexto literario de su época, *Las harpías en Madrid* resulta una obra verdaderamente singular. Considerada como conjunto se trata de un texto que ha podido vincularse tanto con el modelo novelesco como con el de la colección de novelas cortas. En el primer caso estaríamos, sin duda, ante un tipo especial de novela que, contemplada desde un ángulo de enfoque basado en categorías literarias ulteriores, podría ser considerada, por su carácter fragmentario, una novela compuesta, o incluso un curioso anticipo de la novela de circulación. Más acertada parece, no obstante, su adscripción al modelo de la colección de relatos que en el presente caso adopta, no obstante, una nueva forma compositiva antecesora también, de alguna forma, de lo que posteriormente se denominará ciclo de relatos.

Por otro lado, en lo que concierne a las unidades que la constituyen, habría que hablar de cuatro novelas cortas engarzadas por un mismo pie temático y en cuya creación se percibe un progresivo proceso de adelgazamiento del género, al ser cada vez mayor el material literario inserto. La tendencia al hibridismo, que marca toda la producción narrativa del vallisoletano, alcanza en *Las harpías* extremos verdaderamente llamativos. La confluencia de los tres grandes géneros naturales, la permeabilidad y mezcla de esas dos grandes regiones imaginativas –cortesano/picaresca–, así como la visible pervivencia de otros estímulos literarios –

folclore, *novella* boccachesca, modelo celestinesco— se engarzan estrechamente en la creación de esta obra. Pero si el viejo precepto literario de la variedad en la unidad era posible en obras caracterizadas por su mayor extensión, mucho más difícil resultaba su adecuación en una forma como la novela corta.

Si hablar de esta especie en la literatura áurea implica reconocer la presencia, en estos momentos de nuestra historia literaria, de un género fluctuante, impreciso y sumamente movedido, tal afirmación no puede resultar más evidente en *Las harpías*. En ella encontramos a un maestro consumado en esta forma narrativa que busca nuevos caminos en su cultivo. Que los resultados últimos no puedan ser estimados como excelentes, no debe llevarnos a ignorar y dejar de valorar los esfuerzos de un autor que tantea y busca nuevas formulaciones, para infundir un perfil distinto a lo que en estos momentos se conformó como uno de los géneros y uno de los modelos narrativos de mayor repercusión.

Obras citadas

- Alcalde Fernández-Loza, Pilar. “Harpías, estafadoras y engañadoras en el Madrid del siglo XVII.” En Jorge H. Valdivieso y Teresa Valdivieso eds. *Madrid en la literatura y las artes*. Phoenix: Orbis Press, 2006. 2-8.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. “Literatura y legislación sobre coches en el Madrid del siglo XVIII.” En Enrique García Santo-Tomás coord. *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Iberoamericana, 2004. 201-224.
- Arredondo, M^a Soledad. “Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro.” *Dicenda* 11 (1993): 11-33.
- Baquero Escudero, Ana L. “La picaresca y la *novella*.” En Jean-Pierre Sánchez ed. *Le roman picaresque*. Nantes: Temps, 2006. 81-99.
- . *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.
- Barrio Olano, José Ignacio. “Introducción.” En Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, José Ignacio Barrio Olano ed. Sevilla: Doble J, 2007. I-VIII.
- Bellany, Liz. *Commerce, Morality and the Eighteenth Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Blackwell, Mark. “Introduction: the It-Narrative and Eighteenth-Century Thing Theory.” En M. Blackwell ed. *The Secret Life of Things. Animal, Objets, and It-Narrative in Eighteenth-Century England*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. 9-14.
- Bonilla Cerezo, Rafael. “Introducción.” En Rafael Bonilla Cerezo ed. *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2010. 11-155
- . “Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa.” *Tintas* 2 (2012): 243-282.
- Campana, Patricia. “Introducción.” En Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, Patricia Campana ed. Barcelona: Montesinos, 1992. VII-XLVII.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Las harpías en Madrid*. Pablo Jauralde ed. Madrid: Castalia, 1985.

- Cayuela, Anne. "Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII." En Valentín Núñez Rivera ed. *Ficciones en la ficción. Poética de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. *Studia Aurea Monográfica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 77-98.
- Colón Calderón, Isabel. *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Copello, Fernando. "Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII." En Pierre Civil y Françoise Crémoux eds. *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la AIH*. Vervuert: Iberoamericana, 2010. 109-116.
- Chevalier, Maxime. "La emergencia de la novela breve." *Cuento tradicional, cultura, literatura*. Universidad: Universidad Salamanca, 1999. 117-123.
- Childers, Wesley J. *Tales from Spanish Picaresque Novels*. Albany State University of New York Press, 1977.
- Dunn, Maggie y Ann Morris. *The Composite Novel*. New York: Twayne Publishers, 1995.
- Giorgi, Giulia. "«Novela muy a imitación de lo de Italia» Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino." En Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez eds. *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*. *Studia in honorem prof. Anthony Close*. Madrid: Sial, 2012. 77-85.
- . "El *Lisardo enamorado* de Castillo Solórzano: una novela, múltiples géneros." En Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla Cerezo, Angela Fabris eds. *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*. Berna: Peter Lang, 2016. 247-260.
- González de Amezúa, Agustín. *Formación y elementos de la novela cortesana*. Madrid: Real Academia Española, 1929.
- González Ramírez, David. "La disolución del marco narrativo en el origen del costumbrismo. De la *Guía y avisos de forasteros* a los *días de fiesta* de Zabaleta." *Cuadernos de Filología italiana*. 17 [número extraordinario] (2010): 81-94.
- Guillén, Felisa. "Status y transgresión social: la imagen del coche en la novela corta del Siglo de Oro." En Ricardo de la Fuente Ballesteros y Jesús Pérez Magallón eds. *Monstruosidad y transgresión en la cultura hispánica*. Valladolid: Universitas Castellae, 2003. 179-185.
- Jauralde Pou, Pablo. "Introducción." En Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, Pablo Jauralde Pou ed. Madrid: Castalia, 1985. 7-37.
- Laspéras, Jean-Michel. *La nouvelle en Espagne*. Université de Montpellier: Castillet, 1987.
- Lepe García, M.^a Rocío. "El último Castillo Solórzano: Hacia un modelo innovador del marco narrativo." En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera coords. *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011. 347-354.
- Martínez-Bonati, Félix. *El "Quijote" y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos, 1995.
- Núñez Rivera, Valentín. "En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos." En Valentín Núñez Rivera ed. *Ficciones en*

- la ficción. Poética de la narración inserta (siglos XV-XVII). Studia Aurea Monográfica.* Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. 25-47.
- Olmedo, Mariano. "Las novelas enmarcadas como reflejo de la estructura amorosa en *Navidades de Madrid y Noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra." En Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez eds. *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honorem prof. Anthony Close.* Madrid: Sial, 2012. 107-120.
- Palomo, Pilar. *La novela cortesana. Forma y estructura.* Barcelona: Planeta/Universidad de Málaga. 1976.
- Pedrosa, José Manuel. *El cuento popular en los Siglos de Oro.* Madrid: Laberinto, 2004.
- Peñas Ruiz, Ana. "La circulación de formas y técnicas narrativas (sobre *It-fiction* y cuento de objeto)." En Patrizia Botta coord. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH.* Roma: Bagatto Libri, 2012, 497-508.
- . "Miradas de lo insignificante: de la *it-fiction* a las nuevas formas de hacer historia." En José Manuel González Herrán *et alii* eds. *La historia en la literatura española del siglo XIX.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017. 473-492.
- Rey Hazas, Antonio. *Deslindes de la novela picaresca.* Málaga: Universidad de Málaga, 2003.
- Rodríguez Mansilla, Fernando. "La niña de los embustes, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano." *Dicenda* 27 (2009): 109-130.
- . *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla. Estudio y edición.* Navarra: Iberoamericana, 2012.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. *La casa del placer honesto.* Edwin B. Place ed. Colorado: University of Colorado, 1927.
- Sánchez, José. "Nombres que reemplazan a capítulo en libros antiguos." *Hispanic Review* 11.2 (1943): 143-161.
- Sola, Christel. "«Destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria»: aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas." *Criticón* 97-98 (2006): 89-105.
- Soons, Alan C. *Alonso de Castillo Solórzano.* North Carolina: University of North Carolina at Chapel Hill, 1978.
- Torres, Lucas. "Hijas e hijastras de Justina: venturas y desventuras de una herencia literaria." En M.^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito eds. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro.* Vol. 2. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana, 2004. 1763-1771.
- Velasco Kindelán, Magdalena. *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano.* Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.