

# **Anaxárete: la mujer de piedra en la comedia cortesana de Calderón de la Barca. Herencia y proyección histórica de un motivo ovidiano**

Carmen María López López

Universidad de Murcia

[carmenmaria.lopez14@um.es](mailto:carmenmaria.lopez14@um.es)

## INTRODUCCIÓN

Este estudio se propone reflexionar sobre el personaje mitológico de Anaxárete, la mujer que se convierte en piedra por su frialdad y desprecio amoroso. Para ello ofreceremos los ecos de la tradición clásica del mito de la mujer de piedra en las *Metamorfosis* de Ovidio), con el fin de focalizar nuestra mirada en la comedia cortesana *La fiera, el rayo y la piedra* (1664) de Calderón de la Barca.

De Ovidio a Calderón el personaje de Anaxárete ha pervivido en las letras hispánicas (Cristóbal, 1996). El mito de Ifis y Anaxárete versa sobre una historia de amor desgraciado, cuyo eje trágico se sustenta sobre la frialdad de Anaxárete que, al desdeñar al enamorado Ifis, es castigada por la diosa Venus y convertida en piedra, trasunto simbólico de la frialdad albergada en su alma (vv. 698-771). Esta historia, cuyos orígenes se remontan a la literatura helenística (Cristóbal, 2002), entronca con el asombro que produjo el descubrimiento del amor en Grecia, eje fundamental de la tópica literaria (Rodríguez Adrados, 1959). El amor se alza, por tanto, como sentimiento vital en el corazón del hombre y adquiere una poderosa formulación ficticia desde los primeros tiempos de la humanidad, más aún si ese amor es no correspondido, tal como sucede en el mito de Ifis y Anaxárete.

¿Acaso los amores más memorables de nuestras letras no han sido desgraciados o, cuanto menos, no correspondidos? ¿No será que la imposibilidad de consecución amorosa ofrece una vertiente muy sugestiva en su tratamiento literario? Desdichada fue Dido, la reina de Tiro, penando por el amor de Eneas; no menos desgracia tuvo Nausica, la hija de Alcinoos, quien encontrara en las playas de Esqueria al desdeñoso Odiseo; sin

olvidar los amores desgraciados de Tristán e Iseo o Romeo y Julieta, por citar tan solo algunos de los ejemplos que más prístinos se conservan desde los albores de la tradición literaria.

Innumerables serían las fábulas amorosas que pudiéramos evocar, si bien para el estudio del mito que nos ocupa es preciso acotar el tratamiento amoroso de la historia de Ifis y Anaxárete que, en la comedia mitológica de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*, se trenza en contrapunto barroco con una leyenda de un argumento casi inverso: Pigmalión y la estatua, en la que la estatua, en virtud del amor ferviente que le profesa Pigmalión, se convierte en mujer (Rueda, 1998). La inversión en el tratamiento del mito con respecto a los ejemplos citados es preclara: ya no es la mujer quien, por impedimentos o avatares fatuos, se ve abandonada y suplica amor. Anaxárete, al contrario, representa una singularidad de signo opuesto: es la mujer que desdeña, la mujer en cuyo corazón de piedra es imposible considerar cualquier dádiva de amor. Desdén, impiedad y frialdad exacerbada son, por tanto, los elementos que atizan la llama en su corazón. Se propone, por tanto, estudiar la modulación particular que la historia de Anaxárete —en contrapunto con la de Pigmalión y la estatua— ofrece en *La fiera, el rayo y la piedra*, ahondando en las motivaciones que suscita el mito como matriz estética en el teatro barroco.

## LA HERENCIA OVIDIANA: ANAXÁRETE, LA MUJER DE PIEDRA

Calderón hubo de conocer las obras de los principales tratadistas de temas mitológicos: las *Metamorfosis* de Ovidio, el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, el *Libro Della genealogia degli Dei* de Juan Boccaccio o la *Philosophia Secreta* de Pérez de Moya (Haverbeck, 1975). En la Edad Media ya se utilizaban fábulas mitológicas, como en la General Estoria de Alfonso X en tanto que “gran enciclopedia de saberes y cosmovisión medieval” en la que los mitos se interpretaron “cristianamente como símbolos de moralidades o como historia antigua magnificada” (Cristóbal, 1997: 12). Vayamos, pues, a Ovidio, en concreto al libro XIV de las *Metamorfosis* (vv. 698-771), en el que la historia de Ifis y Anaxárete se narra como un relato subordinado, inserto en otro principal puesto en boca de Vertumno quien, disfrazado de vieja, se dirige a la ninfa Pomona para que sea condescendiente en el amor. Este recurso ovidiano, que actúa como principio ordenador de la arquitectura del relato, ofrece una ejemplaridad innegable, por cuanto al variar el punto de vista se distancia de

la historia mítica. En este sentido, la materia mitológica actúa a la manera de *exemplum* amatorio. Ifis, de humilde familia, se enamora de la noble Anaxárete, y cumple a la perfección el oficio de enamorado, pasando las noches en el suelo ante la puerta de su amada, ofreciéndole guirnaldas, enviándole mensajes y tratando de ganarse a su nodriza y a la servidumbre; pero ella no le presta atención y se muestra altanera y dura; de manera que, al constatar definitivamente su fracaso, Ifis se suicida ahorcándose en la puerta de Anaxárete; cuando el cortejo fúnebre pasaba por delante de la casa de la muchacha, se asomó ella para contemplarlo y, acto seguido, por obra de la divinidad vengadora, quedó convertida en estatua de piedra (Cristóbal, 2002: 16). La idoneidad del relato marco no puede ser mayor: dos pertinaces enamorados (Vertumno e Ifis) cortejan a dos mujeres desdeñosas (Pomona y Anaxárete), si bien frente a fracaso rotundo de Ifis, el amor de Vertumno no acaba en tragedia y consigue su objetivo. En la lectura del pasaje ovidiano que realiza Cristóbal (2002) se destaca el hibridismo de géneros literarios, la presencia de la figura del amante exaltado y apasionado perfilada en las obras de Catulo, Tibulo y Propertio, así como en otras obras ovidianas (*Amores*, *Arte de amar* y *Remedios contra el amor*), las situaciones eróticas propias de la elegía romana, el conflicto entre razón y pasión de honda raíz en la poesía alejandrina, la altivez de la amada y el *paraclausíthron* o motivo del *exclusus amator*. Centrándonos en este último aspecto, es frecuente que la prisión amorosa conduzca al suicidio (Copley, 1940: 54), en una suerte de *taedia vitae* como fuerza motriz del suicidio elegíaco. Ese tedio vital se deja sentir en la figura de Ifis perfilada por Calderón. De hecho, se aprecia el tono elegíaco en el discurso amatorio que Ifis dirige al tú de Anaxárete, que asimila su figura a la del *pauper amator*.

Según se ha estudiado, hay una discrepancia esencial con respecto a la leyenda en el relato griego. En las *Metamorfosis* de Antonino Liberal, cuando los parientes de Arceofonte iban a prodigarle los honores fúnebres, Arsínoe (llena de soberbia) se asomó por la ventana con ínfulas de ver cómo Arceofonte se consumía en llamas, de modo que Afrodita la castigó convirtiéndola en una piedra aborrecible, enraizando sus pies en la tierra. Mientras que en la historia de Antonino Liberal el conflicto amoroso procede del diferente linaje de los amantes, lo que deriva en la oposición a la boda del padre de la muchacha y en la consecuente muerte de Arceofonte por inanición, en Ovidio Ifis es presentado como *humili de stirpe creatus*, como el amante pobre de estirpe elegíaca, pues el poeta latino reforzó el discurso de seducción para moldear una epopeya de amor y transformaciones.

## PIGMALEÓN, LA PIEDRA ENTERNECIDA

Pigmaleón se convierte en contrafigura semántica de Anaxárete, en vistas de su pena de amor por la Estatua. Con el núcleo temático de Pigmaleón se introduce el tema de la piedra enternecida, en contrapunto con la metamorfosis a duro mármol. La novedad que ofrece Calderón estriba en haber establecido un vínculo opuesto entre dos mitos que Ovidio presenta de manera autónoma en las *Metamorfosis*, pese a que el origen chipriota de la leyenda de Pigmalión se conecte con la geografía donde transcurre el mito de Anaxárete. El sentido de la doble metamorfosis ofrece la clave hermenéutica: la superioridad del Amor correspondido frente a la dureza de la desdeñosa Anajarte.

La historia de Anajarte no se comprende desvinculada de sus aciagos orígenes: desde los albores de su existencia, desdeñó a los demás mortales, tal como explica su pasado y las causas del rechazo amoroso: quedó huérfana y su tío Argante tomó posesión del reino de su padre. Si bien no se atrevió a matarla, la dejó en la prisión de un alcázar “sepultada antes que muerta” (v.170), por lo que rechaza todo deleite amoroso. Vive hidrópica en la desmesura, en la *hybris* y ni la intervención divina de Anteros la conducirá al amor correspondido. Vive en una cueva en una gruta funesta consagrada a la deidad de las Parcas, espacio (gruta o prisión) que se asocia a la presencia del eremita o salvaje (Egido, 1989), como signo anti-civilizador. Vestida de cazadora con venablo junto a las cuatro ninfas —Lisi, Clori, Laura e Isbella—, se evoca una escena cinegética muy del gusto del público cortesano en el contexto de los Austrias menores. En estas coordenadas es posible comprender la motivación intrínseca de su comportamiento, en la línea de otros personajes literarios desdeñosos: Anaxárete de Ovidio, Marcela de la novela pastoril intercalada en el *Quijote*, en una prosopografía que Vicente Cristóbal (2002) encuentra afín a las pastoras desdeñosas de la literatura bucólica o de las figuras amazónicas como Atalanta y Camila, guerreras o cazadoras con aire viril. Si bien la comedia de Calderón presenta los orígenes de Anajarte para que se comprenda su comportamiento frío y desdeñoso hacia los hombres, a lo largo de la obra Céfiro e Ifis ofrecen a Anajarte el don de la piedad, el perdón y la re- conciliación con el amor correspondido. En la segunda jornada Céfiro se muestra generoso y conciliador ante las faltas cometidas por su padre Argante, si bien la mujer de piedra no condesciende a su perdón. La estructura simétricamente perfecta (tras el parlamento de Céfiro) se manifiesta con la aparición de

Ifis halagando a Anajarte, pese a su desdén. Mientras que Céfiro le ofrece la posibilidad de expiar su culpa por los actos injustos cometidos por Argante, Ifis pretende otorgar a Anajarte la dádiva del amor, de la redención amorosa, si bien la mujer de piedra no duda en despreciar tales dones. La riqueza contrapuntística no se reduce a los personajes de Anajarte y la Estatua, sino que se aprecia en la trama de Irífile cuando, por orden de Anajarte, las cuatro ninfas van armadas a buscar a un monstruo e Irífile las oye disertar sobre el amor y se siente atraída por el encanto de las voces musicales (de dulce armonía) de las ninfas que suspenden su corazón y la admiran, en una recreación de la teoría neoplatónica de la música de las esferas. La concepción idealizada de Irífile se contrapone a la intervención de Anajarte, para quien tal sonido no es sino “ruido” despreciable.

Anajarte ofrece una clave sobre la concepción amorosa de cada una de ellas, pues si bien Irífile siente predilección hacia la belleza de la música y la percepción sensorial de lo hermoso, seguirá los pasos desdeñosos de Anajarte, aunque a medida que avance la obra se distanciará de este comportamiento. La disputa verbal entre Irífile y Anajarte, que concluye con la aparición de Céfiro e Ifis, quienes se abrazan respectivamente a sus enamoradas, plasma la obstinación en el rechazo en las tramas amorosas de Ifis-Anajarte y Céfiro-Irífile, por cuanto ambas se muestran esquivas con Ifis y Céfiro, al presentarse como rayo (Anajarte) y fiera (Irífile), atributos propios de la naturaleza salvaje, del poder indómito ajeno a normas civilizadas del amor. El agravio que para Anajarte e Irífile suponen las palabras de amor de Ifis y Céfiro se completa cuando Anajarte se resiste a las flechas del amor, de lo que se desprende la dureza que se encierra en su pecho. No puede corresponder a la pasión ingrata que Ifis ha introducido en su pecho, de igual modo que Irífile habrá de desestimar el rayo abrasador. Si las tramas de Anajarte-Ifis, Irífile-Céfiro ofrecen una simetría bastante exacta por cuanto Ifis y Céfiro se encuentran incendiados por el amor, idéntico paralelismo se produce en las palabras de Pigmalión, abrasado por un ignorado fuego (vv. 1256-1259). La simetría tripartita de la trama (contraposición fuego-hielo petrarquista), muestra la tónica del discurso amoroso mediante opuestos: frente al fuego del enamorado consumido en su llama de amor, la frialdad y el desdén de la dama. Ahondando en la tradición amorosa del pasaje, se vislumbra la confluencia de las artes amatorias medievales y renacentistas, un proceso de idealización de la mujer que sitúa el pensamiento calderoniano afín a la estética neoplatónica y la concepción caballeresca del amor (Haverbeck, 1975). Mientras que para el amor cortés (de estirpe medieval), la belleza de la dama es un fin en sí mismo, para la corriente neoplatónica del

amor (de afluencia renacentista), los objetos bellos deben tal belleza a una idea anterior que los informa. El lenguaje del enamorado en la tónica del *servus amoris*, expresa la voluntad de servir, obligar, agradecer y obedecer a la dama, que hunde sus raíces en la Europa medieval (siglo XII), con el nacimiento de un código y una moral erótica. La tendencia a la exaltación de la mujer, frente al enamorado como vasallo, refleja las coordenadas del sistema feudal siervo-señor, pues en Calderón<sup>10</sup> se ofrece una simbiosis entre el *dolce stil nuovo* y el petrarquismo (Haverbeck, 1975), de modo que si el fuego en que se incendian los amantes simboliza el amor, las referencias al rayo (Anajarte) y a la fiera (Irífle) actúan como contrapunto salvaje por medio de la antítesis y los acendrados contrastes. por la antítesis y los contrastes. Mientras que la primera jornada se desarrolla en un ambiente salvaje de peñascos, donde se vislumbra el mar y la fuerza de truenos y relámpagos en una atmósfera agreste y ajena a la civilización, la segunda jornada transcurre en lugares como el palacio o el jardín, más cercanos al mundo civilizado. En este sentido, consideramos que los distintos espacios en que transcurren las acciones según cada jornada, están marcando los preceptos amorosos y la educación sentimental de los personajes en el arte de amar. Para el contraste en las tramas de Anajarte-Irífle es fundamental el pasaje en el que Anteo, padre de Irífle, va a buscar a su hija al palacio de Anajarte, pero Irífle le dice que se vaya antes de que Anajarte lo encuentre, pues ella prefiere servir en palacios que reinar en montañas. La servidumbre de Irífle, desdeñosa y fría, oscilará con el progresivo cambio del personaje, que está educando su sensibilidad, desligándose del mundo salvaje de las grutas selváticas, para instalarse en un mundo palaciego aunque sea sirvienta en el mismo. Aunque en la simbología que ofrece Calderón, Anajarte se corresponde con el rayo, ella sostiene que su modo de actuar se asemeja más al de la estatua que Pigmalión adora, pues hasta un bloque de piedra sería capaz de sentir con más pasión que ella. Si la primera jornada había presentado la simetría Anajarte- Irífle con el encuentro de las ninfas de melodiosas voces, en la segunda se introduce la trama de Pigmaleón, verdadero contrapunto amoroso. Dirigiéndose a su criado Lebrón, enumera los efectos de la enfermedad amorosa rozando el paroxismo, parlamento que introduce el mito de la piedra, donde el amor es ira, veneno, letargo, locura, frenesí o devaneo (vv. 1379-1392). Es Pigmaleón el poseedor del arte sublime de enternecer a la piedra, en una trama que se trenza en contrapunto con la historia de la desdeñosa Anajarte. Su naturaleza contemplativa le permite admirar la belleza artística de la Estatua junto a una fuente fría. Su valor radica en percibir la belleza marmórea de la Estatua en el jardín de Anajarte, por lo que suplica a la cruel y altiva Anajarte que

deponga su decisión de acabar con la estatua, en su creencia en la belleza y como creador que da vida a lo que ama. Tras el desprecio de la mujer de piedra, se da el diálogo entre Anteros y Anajarte, pues el primero intenta convencerla de que viva el amor correspondido y sea feliz (vv. 2671-2674). La intervención de la divinidad pretende hacer consciente a Anajarte de su error, con un discurso impregnado de belleza en el que el Amor correspondido es el rey del orbe, mensaje que trocaría el destino de Anajarte. Sin embargo, la mujer de piedra no cede ante el discurso persuasivo de Anteros. Descree del consejo del dios, alegoría del Amor correspondido, pues su pecho aborrece el amor pese a las advertencias de Anteros (el rayo —cuando muere— se convierte en piedra, punto central del mito que anticipa el desenlace y destino cruel de la metamorfosis). Si bien Anajarte posee el atributo ineludible del rayo, no olvida el sustrato del mito ovidiano y sigue la estela clásica al ser convertida en piedra. El parlamento de Anteros (vv. 2737-2740) prelude su trágico destino e inexorable soledad por ser cruel y desdeñosa. Se comprueba entonces que Anajarte es un personaje central, no solo por el tema de la frialdad de la amada que actúa como contrapunto de la idea moralizante que se desprende de la obra, que ensalza el amor correspondido y previene de los vicios del amor no correspondido. Anajarte es eje articulador de las tres jornadas: si la segunda termina con el diálogo entre Anajarte y Anteros, quien le previene de su negativa ante el amor que Ifis le profesa, ya la primera jornada había concluido con una disputa entre Anteros y Cupido, para oponer los dos tipos de amor, de los cuales Anajarte representa el no correspondido, la frialdad, la mujer de piedra.

La caída trágica de Anajarte —metamorfosis a dura piedra— marca el punto culminante, alzándose como paradigma de soberbia y consecuente castigo. El personaje en su “abominación hacia el sentimiento del amor” (Sabik, 2001) excede su confianza y el poder de su voluntad y razón (Haverbeck, 1975). La crítica de Calderón coincide señalar la tendencia a la restitución del orden quebrantado en la comedia, hecho que más bien se debe a la idiosincrasia del género acorde al público cortesano al que se dirige. En el teatro áureo predomina el desenlace feliz de los amantes como principio armónico (Castro, 2002), y aquel que lo quebranta ha de sufrir las consecuencias e ir derivando en desgracia. Esta afirmación, aunque cierta en sus principios, ha de ser matizada, pues hasta cierto punto las comedias de Calderón son “tragedias cuyo final, feliz en apariencia, quiebra torpemente el discurso lógico de la acción” (Pedraza Jiménez, 2000: 197). Las comedias son tales porque concluyen en un instante de felicidad (tras el clímax en que se

favorece la coyuntura amorosa); si la comedia se prolongara, se vería cómo afloran “desavenencias familiares, angustias sin cuento” o “la agonía de los personajes” (2000: 198). La gran virtud de la comedia calderoniana es que concluye antes de que esto suceda. El arte compositivo de Calderón estriba en lograr un tempo perfecto en la duración de las jornadas, de tal modo que al llegar a la última parezca que nada más puede suceder y que, cuando se haya restituido el orden, resultará imposible prolongar la historia. La vida de los personajes se paraliza en el momento de la felicidad final y, si han sido castigados (como Anajarte), es en razón de su sistema de valores poco afín a la moralidad ética y estética de la comedia, sujeta al corpus ideológico de la realeza aristocrática en las representaciones cortesanas. Desde estas coordenadas, es posible explicar que Anajarte permanezca fiel a sus principios y por eso acabe petrificada. Además, aunque Calderón reserva un destino trágico para la pareja Ifis-Anajarte, no profundiza en los detalles escabrosos del aciago final de Ifis, quien se ahorcó en la fábula ovidiana. El sentido de esta ocultación de detalles luctuosos y funestos permite al dramaturgo que la obra continúe desarrollándose en el ambiente festivo de la corte palaciega, pues se “evitó el acto sangriento que hubiese ensombrecido la obra” (Egido, 1989: 62).

Anajarte, impertérrita, mostrará desprecio y desdén hasta su último aliento de vida:

Di, Irífile, que otra letra  
canten, que me cansa oír,  
que nadie muera de amor  
(vv. 2434-2436)

En la comedia de triple trama, solo la historia de Anajarte e Ifis no culmina de manera feliz (en boda). Frente al tiempo cíclico del género trágico, en el cómico el tiempo transcurre de manera progresiva. Los personajes de Irífile y Anajarte ofrecen gran relieve, pues aunque Irífile al principio se muestra reticente a corresponder el amor de Céfiro, finalmente se posicionará del lado del Amor correspondido. Asimismo, la Providencia (Anteros) influye en el cambio que conducirá al personaje a la liberación y goce del amor, acorde con los preceptos genéricos de la comedia. En contraposición a Irífile, Anajarte vive inmersa en una espiral temporal cíclica y sin progresión, si bien primero Céfiro y

luego Ifis querrán cambiar su destino, mediante una vida civilizada o a través del amor correspondido. Anajarte vive anclada en su destino inmóvil sin dejarse ayudar por la intervención divina (Anteros). Pese a todo, cree en la predestinación y en su propia fortuna, hecho que la conduce finalmente a la caída trágica de la metamorfosis. El destino actúa como fuerza trágica interna (Pedraza Jiménez, 2000) vinculada con una raíz ontológica y teológica: la existencia del mal y la muerte en el mundo como consecuencia del pecado original. Esta imposibilidad de cambio de rumbo en la acción unida a cuestiones de recepción —el público cortesano al que se dirige la obra— dan como resultado una fábula sobre el desprecio y la altivez.

## CONCLUSIONES

La funcionalidad trágica y contrapuntística del destino de Anajarte es clara en la comedia calderoniana. El dramaturgo áureo sigue el legado de la fábula ovidiana y mantiene impertérrito el desde amoroso de Anajarte. Es este personaje el que encarna la contrafigura trágica de la obra. En efecto, la trama de Anajarte otorga un matiz de desdicha a la comedia que acaba felizmente en las otras dos tramas, acorde con el ideario del público cortesano al que se dirige la comedia mitológica.

¿Por qué visitar entonces los mitos? Porque el sentido de la fábula se eterniza, como se desprende del lamento póstumo de Ifis en la fábula ovidiana: “Pero, oh dioses, si contempláis las acciones de los mortales, acordaos de mí (mi lengua no permite suplicar nada más) y haced que haya relatos sobre mí a lo largo de las generaciones y el tiempo que habéis quitado a mi vida, entregádselo a la fama” (vv. 729-733). En su oración postrera pide a los dioses que su historia perviva con fama más allá de los siglos. Su designio se ha cumplido, pues se ha proyectado en las letras hispánicas adoptando una dimensión mítico-alegórica en el teatro de Calderón. Quizá en el germen propio del mito, que deviene alegoría, se encuentre su verdadera metamorfosis para moldearse en las distintas épocas literarias.

## BIBLIOGRAFÍA

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*. Madrid: Cátedra. Aurora Egido (ed.).

CASTRO, Américo (2002): *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Trotta.

COPLEY, Frank O. (1940): "The suicide-paraclausithyron. A study of Ps.-Theocritus, Idyll XXIII", en *Transactions of the American Philological Association*, nº 71, pp. 52-61.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1996): "Anaxárete: de Ovidio a Calderón", en *De Roma al siglo XX*, nº 2, pp. 689-695. Ana. M<sup>a</sup> Aldana (ed.).

----- (2000): "Mitología Clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 18, pp. 29-76.

----- (2002): *Mujer y piedra: el mito de Anaxárete en la literatura española*. Huelva: Universidad de Huelva.

EDIGO, Aurora (1989): "Introducción", en *La fiera el rayo y la piedra*. Madrid: Cátedra, pp. 9-127. Aurora Egido (ed.).

OVIDIO, Publio (2013): *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra Letras Universales. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias (eds.).

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2000): *Calderón. Vida y teatro*. Madrid: Alianza.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1959): *El descubrimiento del amor en Grecia: seis conferencias*. Madrid: Universidad de Madrid.

SABIK, Kazimierz (2001): "La problemática ética en el teatro cortesano de la segunda mitad del siglo XVII", en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. II), Nueva York, 16-21 de julio de 2001. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 501-506. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.).