



**FIESTA QUE SE HIZO EN ARANJUEZ POR LOS  
AÑOS DE FELIPE IV EN 1622**

**Hacia una edición digital académica  
de una relación de sucesos**

Manuel Garrobo Peral

Tutores: Nieves Pena Sueiro (UDC)

y Stefano Neri (UNIVR)

PENA SUEIRO  
NIEVES - 

Facultade de Filloxía

Curso 2019/2020

TFM del Máster en Literatura, Cultura y Diversidad

## Índice de contenido

Resumen del trabajo .....	3
1. Introducción .....	4
1.1. Justificación.....	4
1.2. Objetivos .....	7
1.3. Metodología .....	8
2. Fiesta en Aranjuez. De la edición tradicional a la digital.....	9
2.1. La edición tradicional.....	9
2.1.1.Particularidades del impreso. Contexto, autor y características distintivas...	9
2.1.2.Criterios de transcripción y anotación.....	24
2.2. La edición digital académica.....	25
2.2.1. Definición y características.....	25
2.2.2 El estándar XML-TEI.....	30
2.2.3. Proceso y etiquetado digital.....	35
3. Conclusiones .....	45
4. Bibliografía .....	48
APÉNDICE.....	57

## Resumen del trabajo

El presente trabajo fin de máster pretende demostrar que se han adquirido las competencias propias del Máster en Literatura, Cultura y Diversidad (en conjunción con aquellas nociones aprendidas en la Università degli Studi di Verona) propuestas en la memoria de dicha titulación oficial, es decir, en este caso, ser capaz de desarrollar un enfoque original y creativo en la investigación literaria y cultural (AI1), saber gestionar herramientas y recursos teórico-prácticos (AI3) y, especialmente, aplicar con sentido crítico las TIC en los estudios filológicos desde el hispanismo (AM2, BP1, BP4 y BP5), ampliando y modificando, en este sentido, aquellas concepciones tradicionales (no por ello todas obsoletas y prescindibles) que se han vertido sobre ese concepto tan complejo y abierto como es el de *literatura*. En este caso, esto ha sido posible desde la óptica de las Humanidades Digitales, cuyas ventajas nos han permitido reflexionar sobre el diseño de una edición digital sentando sus bases metodológicas, además de un breve estudio contextual sobre el evento, el autor y las características más distintivas de un texto aurisecular. Todo ello, por supuesto, para que apreciemos su valor cultural que, a su vez, se encuentra en clara conexión con la historia, la literatura y la lengua del Siglo de Oro.

Nuestra meta fundamental ha sido proponer un modelo formal para la realización de una edición digital por medio del lenguaje de marcado XML-TEI de una relación de sucesos publicada en 1623. En primer lugar, incorporamos una introducción donde se justifica la propuesta, se despliegan los objetivos principales y se explica brevemente la metodología empleada. En segundo lugar, se ofrece una explicación teórica y práctica que hemos llevado a cabo por medio de XML para transformar nuestra transcripción y anotación convencional en una edición digital y así examinar los aspectos reseñables del texto desde una mirada contextual y necesariamente crítico-

literaria. En tercer lugar, concluimos con una breve reflexión sobre el uso de este tipo de ediciones y las dificultades que pudiesen haber surgido durante el transcurso del trabajo, entre otras cuestiones. En cuarto y último lugar, incluimos la lista de las referencias bibliográficas utilizadas y un apéndice que incluye toda la transcripción y anotación realizada desde criterios modernizadores para la consulta durante la lectura del trabajo.

## **1. Introducción**

### **1.1. Justificación**

Como todo el mundo sabe, la pandemia del coronavirus ha roto la cáscara de un huevo ya frágil desde la última década. De un modo irreversible, se ha explicitado aún más la necesidad de digitalizar procesos y recursos humanísticos, de usar y aprovechar el enorme apoyo que ofrecen las Humanidades Digitales, esto es, aquel extenso campo transdisciplinar que toma las ventajas de las distintas ciencias como la Historia, la Informática, la Antropología o la Ecdótica con el fin, sobre todo, de normalizar un nuevo paradigma científico y filosófico en los estudios culturales, tal y como ocurrió con la mejora de la imprenta china por parte de Gutenberg en 1440. Hoy en día, en julio de 2020, conviene reconocer que estas nuevas posibilidades ya no parecen presentarse totalmente como «emergentes» en sus diversas funcionalidades, sino que progresivamente se van asentando en el presente en marcha y en múltiples ámbitos educativos y profesionales. Estamos ante un contexto de transición epistemológica y gnoseológica potenciado ahora aún más por las necesidades sanitarias y de seguridad ciudadana, un contexto que incluso todavía podría durar unos cuantos años más. En palabras de Marco Presotto,

la apuesta por lo digital supone unos recursos iniciales superiores y unas competencias adicionales de las del filólogo, no solamente para realizar el producto, sino también para definir sus características. Ante tal incertidumbre en un terreno experimental, y a pesar de la

certeza muy difundida de que el paso a los textos digitales será obligado en un futuro no lejano, la comunidad de editores críticos prefiere concentrarse, en su mayoría, en la consecución del objetivo originario (2018: 33).

Se trata, ni más ni menos, que de transformar (y no por ello hacer un barrido de todo lo anterior) la vida filológica y humanística en una más cómoda y accesible, sobre todo en su dimensión formal. Expongamos a continuación las principales ventajas de una edición digital, bajo estos presupuestos, para justificar así nuestra propuesta:

- a) Supone un acercamiento a la edición más enriquecido y, al mismo tiempo, más complejo a la hora de tratar con un texto aurisecular. Informatizarlo no solo implica subir cuotas de accesibilidad y de oportunidad de estudio, sino comprender también las estructuras textuales desde otros prismas<sup>1</sup>.
- b) El editor se convierte, en la medida de lo posible, en una suerte de especialista informático que trata de responder a las exigencias de la sociedad actual, en este caso, traspasar un texto convencional bajo las normas rígidas de un código informático.
- c) Se crean ediciones que se incorporan a Internet para que la comunidad académica pueda consultarlas sin necesidad de moverse de sus hogares o centros de trabajo.
- d) Se facilitan y se suprimen metodologías anticuadas y lentas porque se agiliza la dimensión procesual de la investigación literaria. Un claro ejemplo es el [Internet Shakespeare Editions](#) donde basta una búsqueda para tener a disposición el texto editado y anotado y sus distintas variantes o actualizaciones.
- e) «Electronic scholarly editions provide much greater opportunities than texts which link to illustrations [flash, video, sound presentations] and to one another,

---

<sup>1</sup> Así lo declara Perry Willet cuando indica que «the development of digital collections does not require the destruction of books; instead, it may provoke more interest in their existence and provide different opportunities for their study through keyword and structured searching» (2004: 242).

enabling a range of manipulation not possible for those bound to the printed page» (Nell Smith, 2004: 312). De hecho, las recomendaciones o exigencias docentes sobre ediciones específicas para estudios superiores podrían satisfacerse al completo con el simple hecho de que el alumnado entrase en Internet y realizase la búsqueda.

- f) Las tareas se vuelven multidisciplinares y nos vamos alejando poco a poco de la idea de filología como disciplina autárquica.

Sin embargo, también debemos reconocer los posibles inconvenientes que el progreso tecnológico puede causar, es decir, saber a lo que nos estamos enfrentando:

- a) Se abren nuevas vías y posibilidades en la edición aurisecular, pero también, simultáneamente, se nos plantean nuevos retos y obstáculos que debemos sortear. No por hacer uso de lo más innovador tendremos menos problemas en la investigación o habremos solucionado todos los anteriores. Los problemas no se solucionan, cambian de forma.
- b) Requerimos una formación informático-humanista que no está muy vigente en las universidades, salvo excepciones que actúan como nuevos focos y modelos para centros de investigación con las Humanidades Digitales en mantillas. Estos núcleos pueden ser las ofertas de másteres oficiales en la Universidad Autónoma de Madrid, en la Università degli Studi di Bologna, en el King's College de Londres o en el The Graduate Center de Nueva York. Pero también pueden ser perfectamente proyectos de investigación literaria que aúnen políticas de I+D dentro de los convencionales departamentos de letras.
- c) Excederse en las promesas del mundo digital podría hacernos perder de vista nuestros verdaderos objetivos: el estudio, investigación y dialéctica de la historia, la teoría y la crítica de las distintas literaturas y culturas. Podríamos, en

este sentido, desorientarnos en el maremágnum de formalismos y las herramientas digitales acorde al famoso imperativo de Macluhan: «el medio es el mensaje».

- d) El aspecto económico no se diluye con el ahorro de papel, sino que se transforma en la compra de licencias de programas informáticos o en la contratación de personal para llevar a cabo investigaciones, congresos o plataformas exigentes<sup>2</sup>.

## 1.2. Objetivos

Como ya hemos anticipado, en este trabajo fin de máster nos hemos propuesto un modelo de edición y estudio de una relación de sucesos del Siglo de Oro a través de las herramientas que nos puede proporcionar la edición digital desde los estándares XML-TEI, con el fin también de aproximar al lector al código lingüístico y cultural del primer tercio del siglo XVII, y de descifrar y comprender una de las posibles intencionalidades que subyace en el texto, ya que si nos atenemos a una visión en retrospectiva, lógicamente, es bastante probable que surjan problemas de todo tipo como sociológicos, terminológicos o históricos, entre otros. Por esta razón, esperamos cumplir con los siguientes objetivos principales:

1. Ofrecer un esquema formal, a modo de campo de pruebas, para que futuros investigadores conozcan las bases para la realización de ediciones digitales académicas de textos circunstanciales y efímeros de los siglos XVI-XVII.
2. Llevar a cabo un estudio breve del lenguaje marcado XML-TEI y su personalización para la edición digital.

---

<sup>2</sup> Es por esto que tratamos y trataremos siempre de utilizar lenguajes informáticos de marcado con código abierto y accesible a todo el público que lo desee.

3. Mostrar, a través de distintos ejemplos, el funcionamiento del etiquetado desde el estándar XML-TEI atendiendo a criterios de transcripción, modernización y anotación determinadas.
4. Analizar e interpretar la relación de sucesos aportando datos clave sobre autoría, estilo, espectacularidad o cualquier otro rasgo llamativo.
5. Ofrecer una bibliografía especializada.
6. Añadir en apéndice los resultados de la edición convencional, el texto en sí, para su consulta durante la lectura del trabajo.

Todos estos procesos nos conducirán a unas conclusiones que nos permitirán aclarar las cuestiones y dificultades que pudiesen aparecer a lo largo del trabajo. También contamos con que nuestro ejercicio práctico (el diseño estructural de una edición digital) y la interpretación literaria que vertamos sobre el texto supongan una contribución didáctica y bibliográfica sobre la fenomenología del teatro cortesano en el siglo XVII y el imaginario imperial de los Austria, el cual es muy deudor, como veremos, de la mitología clásica y los ciclos novelescos de caballerías.

### **1.3. Metodología**

El método que hemos utilizado para este trabajo de fin de máster ha seguido los siguientes pasos: 1. Elección del tema. 2. Localización de la relación de sucesos. 3. Lectura atenta. 4. Búsqueda de bibliografía y su lectura atenta. 5. Redacción de la justificación y los objetivos del trabajo. 6. Transcripción del documento a partir de criterios que explicaremos más adelante. 7. Anotación de términos o expresiones que el lector pudiera desconocer. 9. Lectura y formación en metodología sobre edición digital: lenguajes de marcado y etiquetado de textos. 10. Marcado y etiquetado del documento original acorde a las exigencias del XML-TEI en una interfaz ofrecida por el programa *Oxygen*. 11. Acercamiento a la figura del autor de la relación. 12. Estudio del texto:



características materiales, ediciones, contexto y otros aspectos relevantes. 13. Redacción de las conclusiones. 14. Redacción de las referencias bibliográficas. 15. Elaboración de un apéndice con la transcripción y anotación para su consulta.

## **2. Fiesta en Aranjuez. De la edición tradicional a la digital.**

### **2.1. La edición tradicional**

#### **2.1.1. Particularidades del impreso. Contexto, autor y características distintivas.**

En esta sección vamos a centrarnos en el texto, concretamente en sus rasgos definitorios, el contexto de publicación y el espacio seleccionado para la representación escénica, el autor responsable y aquellas características distintivas que pueden revelarnos cierta información interesante acerca del teatro cortesano y sus modelos tanto grecolatinos como caballerescos.

La obra, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nuestro señor don Felipe III* (1623) es una pieza muy singular y digna de estudio por las siguientes razones. En primer lugar, constituye un documento que contiene información muy rica sobre las fiestas cortesanas y sus representaciones teatrales encargado a un [poeta bien conocido](#): Antonio Hurtado de Mendoza. En segundo lugar, estas obras dramáticas son representadas por las propias damas de la corte. En tercer lugar, la relación está conformada por dos relatos similares y paralelos, uno en prosa (fol. 1-16) y otro en verso (fol. 17-26). En ambos se recrean motivos caballerescos y grecolatinos. En cuarto lugar, la historia editorial es llamativa. El texto se publica en 1623 en la imprenta de Juan de la Cuesta (Madrid) de forma exenta y como anexo de la pieza *Querer por solo querer*. Según nos indica Travacci en el *Diccionario filológico del siglo XVII*, además de la edición de 1623, existe una segunda edición en Lisboa en 1639, una tercera en

Madrid en 1669 en la *Parte treinta y vna de Comedias nuevas escritas por los mejores ingenios de España* (1669) en Madrid por Joseph Fernández de Buendía. y una quinta en Madrid en 1728 (2007: 641-642). En cuanto a nuestro impreso, se conocen dos ejemplares de esta edición que se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y en la Biblioteca Nacional de España, cuyas signaturas son MB/1916 y R/15515, respectivamente. Este último testimonio, además, ofrece la reproducción digital facsimilar por medio de la [Biblioteca Digital Hispánica](#), que es de la que nos hemos servido para nuestra edición y estudio.

La edición de 1623 es un libro de cordel impreso, como hemos indicado, por Juan de la Cuesta. Cuenta con 26 folios en formato cuarto que resumen la fiesta y los espectáculos cortesanos que se celebraron desde el 15 de mayo de 1622 con motivo del aniversario de Felipe IV, para el cual se organizó un acontecimiento festivo cuya preparación ocupó nada menos que tres meses. Se trató de un evento esencialmente nobiliario que incluyó la suntuosa representación de dos obras teatrales<sup>3</sup>: la *La Gloria de Niquea* (1622) del Conde de Villamediana y una nueva versión de la ya conocida *El vellocino de oro* (1622) de Lope de Vega, la cual se representa dos días después, esto es, el 17 de mayo<sup>4</sup>. Al evento asistieron las personalidades más exquisitas del entorno real y nobiliario. En este caso, siguiendo la clasificación (sub)genérica propuesta en el *Catálogo y Biblioteca Digital de Relaciones de Sucesos (CBDRS)*, podemos enmarcar esta relación en la temática de ceremonias y festejos y en el subgénero de fiestas monárquicas, ya que, como suele ocurrir con este tipo y subtipo de relaciones, la

---

<sup>3</sup> «Parece que fue la propia Isabel de Borbón, gran amante del teatro como su esposo, quien promovió las celebraciones y encargó al conde de Villamediana, recién nombrado gentilhomme de la casa de la reina, la escritura de una de las comedias (...)» (Borrego Gutiérrez, 2002: 338).

<sup>4</sup> «Los elementos espectaculares [de *El vellocino de oro*] no pudieron ser apenas disfrutados, pues al comienzo de la segunda parte se declaró un incendio, posteriormente rodeado de conjeturas de todo tipo, que destruyó por completo el teatro y no pudieron exhibirse ni las apariciones y desapariciones de la hechicera Meda ni una nube sobre la que se desplazaba Marte y otra sobre la que descendía Cupido, ni tres máquinas que despedían fuego dentro del dragón» (Borrego Gutiérrez, 2002: 340). Este hecho, como es natural en la (auto)censura política de la época, no aparece en la relación.

información obtenida se reduce principalmente al mundo de la realeza y de la nobleza, dando oportunidad de aparición a algunas personas intrahistóricas, como veremos, pero tan solo como simples extensiones del poder de los Austria.

Con respecto a las características materiales del documento, el libro de cordel que nos ocupa pertenece a un género bibliográfico que, debido a su papel barato, se distribuía de forma masiva en el Siglo de Oro y cuya genealogía, como han asegurado muchos estudios, puede rastrearse hasta la Edad Media cuando surge la original *literatura de cordel*. En este caso, este libro está escrito en letra redonda y en cursiva (glosas en los márgenes y títulos de las secciones). Respecto a la portada (vid p. 35 de este trabajo) observamos un título no muy corriente según las convenciones estructurales de una relación. Apreciamos una concisión que no parece querer ampliar cada aspecto importante que figura en la relación, sino que se detiene ante el mismo evento, su lugar y su causa. Tras el título se inserta el escudo real y el pie de imprenta, que proporciona información sobre el lugar de edición, el impresor y el año. Cuando se inicia la narración llama la atención una letra capital decorada con un fondo vegetal y en el paratexto una dedicatoria a la condesa de Olivares, una de las mujeres más poderosas de la corte.

Comienza la relación con la descripción del Real Sitio de Aranjuez, un novedoso lugar diseñado por César Fontana, y después se narran los espectáculos celebrados. En la composición tipográfica resaltan la rigurosa división de secciones y las constantes apostillas marginales que aclaran o amplían ciertos contenidos. Finalmente, por lo que respecta a la legibilidad, el ejemplar de la BNE no presenta ningún deterioro reseñable, a excepción de un caso mínimo de mancha de tinta en el folio 4 y de transposición de tipos en el folio 12. Veamos ahora en pequeños apartados cada uno de los componentes esenciales de nuestro análisis de la relación.

En cuanto al contexto de publicación, nos encontramos ante un evento muy relevante celebrado en 1622 y que se retrasó un mes para guardar el tiempo de luto por el anterior monarca, Felipe III, el cual había fallecido repentinamente el 31 de marzo de 1621<sup>5</sup>. Por tanto, la *Relación* de Hurtado de Mendoza se publicó en 1623 y posteriormente se volvió a editar como anexo de otra obra en ese año del mismo autor, *Querer por solo querer* (otra obra representada por damas), que se representó para celebrar los años de la reina<sup>6</sup>. Más tarde, como hemos indicado, el texto se incluiría en el resto de ediciones mencionadas.

Históricamente nos encontramos en un período caracterizado por la gestación de una nueva monarquía de los Austria bajo el mando del nuevo sucesor: Felipe IV. Todavía estamos ante unos años de «latencia» de los problemas que surgirán dos décadas más tarde con Países Bajos y Portugal<sup>7</sup>. Los altos mandos querían darle un viraje a la gestión de Felipe III, es decir, aquella *Realpolitik* basada en conspiraciones y, sobre todo, despilfarros económicos. No obstante, como nos asegura Davies (1995: 54), el hecho de iniciar este lavado de imagen con un espectáculo costosísimo creó una contradicción que se explica a través de dos cartas del conde-duque de Olivares, en las cuales se justificaba que, por ejemplo, «la liberalidad y magnificencia son virtudes propias del ánimo real y las que son más necesarias parecen más naturales a la grandeza

---

<sup>5</sup> Al principio de esta investigación pensamos que el evento había ocurrido en 1623 porque en la *Relación* de Mendoza figura ese año, además de que en ese año se volvió a celebrar un evento similar en Aranjuez con la readaptación de la obra de Villamediana por parte de Mendoza. Sin embargo, pronto nos dimos cuenta de que la redacción de la relación de sucesos se encargó prácticamente un año después. Nuestras referencias bibliográficas (Borrego Gutiérrez, Davies, Soto Caba...) nos lo confirman. Esto no es nada extraño cuando estudiamos relaciones de sucesos. En este caso, uno de los problemas en contextualizar teatro cortesano es «la ausencia de noticias, e incluso por la circulación de datos confusos, ambiguos o sesgados» (Borrego Gutiérrez, 2002: 337).

<sup>6</sup> Cabe añadir que esta obra, según nos cuenta George Pale (2009: 123-124), supuso un «hito histórico (...) [el autor] gana el premio de ser la comedia más larga del Siglo de Oro y (...) el espectáculo más costoso, con gastos que por una sola representación sumaron casi 49.000 reales».

<sup>7</sup> Así nos lo confirma Davies (1995: 67) en su estudio de las obras representadas en la fiesta. En el propio *Vellocino de oro* de Lope, el dramaturgo «da a entender al público cómo España está pasando de una era de paz a otra de guerra (...) contra herejes protestantes. Se expresa la esperanza de ver nacer una Edad de Oro».

de los reyes, que con beneficios ligan en amor y obediencia los corazones de los vasallos». En definitiva, este espectáculo teatral supone un reflejo representativo y anticipatorio de la historia de una monarquía en decadencia progresiva hasta su disolución total en 1715.

Por lo que respecta al espacio y los preparativos de la fiesta, Borrego Gutiérrez (2002: 338) nos señala que en el evento se emplearon tres meses para diseñar las arquitecturas efímeras y los distintos artilugios mecánicos por parte del famoso arquitecto napolitano Julio César Fontana<sup>8</sup>. Si atendemos a lo que nos indica Soto Caba (2001: 23), nos damos cuenta de que muchas de estas características las hallamos en nuestra relación (pp. 57-58 de nuestra transcripción):

Primeramente se acondicionó el lugar, trasladando nuevos árboles, sobre todo álamos, al Jardín de la Isla, desde otros puntos del Real Sitio. Fontana fue el responsable de la dirección y ejecución de un teatro portátil de madera y lienzos, de inspiración clásica y a la italiana, en forma posiblemente de “salón-coliseo”, en cuyo escenario se levantaba una inmensa máquina que abría y cerraba permitiendo las mutaciones de las diferentes escenas, denominadas “apariencias”.

La naturaleza, como apreciamos en la cita, se ha «domesticado» para dejar claro físicamente el dominio real sobre todas las cosas. Las bases para esta construcción del espacio y del escenario se explican por la estancia de Villamediana en Italia desde 1611 a 1615 donde aprendió una variante escenográfica y técnica iniciada en Florencia y Nápoles en el siglo XVI y lo que permitió que en 1622 Fontana realizase una combinación efectiva entre el jardín del Real Sitio, el espacio destinado a la fiesta y el

---

<sup>8</sup> La representación de este tipo de comedias o «invenciones» estaban fuertemente sujetas a una legalidad documentada en la *Instrucción de obras reales* de (1615) donde encontramos los cargos de veeduría y contaduría, pagaduría y un maestro mayor para el control y dirección del trabajo (Toajas Roger, 1996: 96-97).

propio teatro, además de una naumaquia para la representación de *La gloria de Niquea* (Soto Caba, 2001: 26; Borrego Gutiérrez, 2002: 338)<sup>9</sup>.

En atención a esta configuración espacial, el espacio de representación escénica se convierte en símbolo del triunfo de la razón política e ideológica sobre todo lo terrenal. Como diría Roy Strong (1988: 53) estamos ante un ejemplo representativo de «el poder concebido como arte». Un arte programático elaborado por autores programáticos. Un teatro imperativo que despliega constantes y seductores paquetes ideológicos (en el sentido de ideas tergiversadas y entremezcladas para justificar presupuestos monárquicos), cuyos intermediarios más directos son los intelectuales propagandistas como Hurtado de Mendoza, escritores protocolarios en los antípodas de, por supuesto, aquellos pocos literatos antiimperialistas o heterodoxos en general o simpatizantes de la causa protestante o islámica. Todo ello, finalmente, lo complementa el pueblo porque «no son solo el control, la sujeción, los que engendran obediencia, sino también la autodisciplina y el autogobierno» (Gentili, 2011: 118).

Por último, respecto a la tramas de las dos obras representadas, podemos resumirlas del siguiente modo. Por una parte, en la *Gloria de Niquea* se relatan algunas aventuras de *Amadís de Grecia* (especialmente desde el libro IX de la obra original), combinadas con referentes grecolatinos, para salvar a Niquea de las garras de Anaxtarax. Por otra parte, en *El vellocino de oro* aparecen Jasón y Medea antes de la búsqueda de la pieza que les hará ganar el trono. Conviene añadir que esta obra está dedicada a Luisa Briceño de la Cueva y Figueroa, quien se casó con el propio Hurtado de Mendoza<sup>10</sup>. Explicaremos algunos de los detalles de estas tramas trasladados a la

---

<sup>9</sup> Existe una edición facsimilar de 1992 a cargo de Pedraza Jiménez y otra en *Obras* editadas por Juan Manuel Rozas (1969) en Clásicos Castalia.

<sup>10</sup> Grazia Profeti (2007: 75) anota en su edición de *El vellocino de oro* que Lope «stila la dedica poco dopo le nozze di Antonio de Mendoza con doña Luisa Briceño».

relación en el último subapartado sobre las características distintivas. Dirijámonos ahora a la autoría.

Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), autor de esta relación, fue una auténtica personalidad, conocida y respetada en el entorno nobiliario de Felipe IV al ser el protegido del conde-duque de Olivares y también en ambientes literarios<sup>11</sup>. Alcanzó su cénit en 1623 y gracias, en parte, a la publicación de esta relación de sucesos. De hecho, lo catapultó a su nuevo papel como Ayudante de Cámara del Rey y en agosto del mismo año ingresó en la Orden de Calatrava investido por el mismo monarca (Borrego Gutiérrez, 2002: 337). En este sentido, Hurtado de Mendoza se ganó su puesto y la atención real como tantos otros en sus tiempos. Por esto mismo podemos añadirle los siguientes rasgos tan comunes en los autores del Siglo de Oro:

- a) Brújulas ideológicas. Como ya hemos indicado anteriormente, muchos de los intelectuales de ayer y hoy no son más que propagandistas que saben manejar muy bien la retórica para domesticar a las masas u a otros nobles que duden por un momento del poder monárquico. Este autor y su *Relación* no son un caso aparte, especialmente al saber que el escrito le dio un cargo político de renombre.
- b) Sometidos a (auto)censura y a dependencia financiera. Los autores auriseculares debían enfrentarse tanto a la censura estatal como eclesiástica, pero también a la propia que ya estaba mínimamente alimentada en el imaginario colectivo y sus verdades asentadas en la sociedad de 1623. No considero que el subjetivismo que encontramos en esta relación conduzca a ninguna heterodoxia posible en otros autores como Cervantes. Por otra parte,

---

<sup>11</sup> Desde joven fue paje del duque de Lerma y conoció a otros literatos representativos como Vélez de Guevara o Quevedo. Así lo demuestra García de Enterría en su artículo de 1988 sobre la amistad entre Quevedo y Hurtado de Mendoza. Más información en las referencias bibliográficas.

todavía en estos años muchos autores no eran completamente independientes de aquello que producían, por lo que inevitablemente estaban ligados a los deseos del poder monárquico y eclesiástico. De ahí la censura, entre otros factores más.

- c) Autonomía en progresión. Es decir, un subjetivismo que cada vez se hacía más hueco tanto en relaciones de sucesos como en cualquier otro escrito. No solo por la enfermiza competencia entre nobles y escritores buscando fervientemente la ascendencia social y el bienestar económico, sino porque el propio contexto burgués, que se abría paso lentamente en las estructuras del Antiguo Régimen, lo permitía.
- d) La doble «corriente del uso». Así es la conclusión de Mariano Delgado (2011: 79), quien divide para el siglo XVII una literatura trivial (programática) y una verdaderamente crítica con el poder. Tenemos dos posturas principales:

quienes se amoldan al nuevo paradigma teológico e inquisitorial y dejan ahogar pro este su fecundidad creadora, convirtiéndose en la voz de su amo o en representantes de una creciente mediocridad teológica y literaria, sobre todo a partir de 1640, y (...) quienes con agudeza de ingenio y sabia prudencia son capaces de sortear el Escila y el Caribdis de dicho paradigma, desarrollando además una obra “de autor”, como nos muestran Bartolomé de las Casas, los místicos o Miguel de Cervantes.

Claramente, Hurtado de Mendoza encaja en la primera.

- e) Competencia y sed de tinta. Como cualquiera que se haya formado mínimamente en el contexto del Siglo de Oro sabe, los autores barrocos poseían una *sed de tinta* (Bouza, 1995: 193) para hacerse hueco en la corte.



De ahí la notoria rivalidad entre Góngora, Quevedo y Lope, entre otros muchos<sup>12</sup>.

- f) Coordenadas bibliográficas. Desde la publicación de obras como *Il Cortegiano* (1528) de Castiglione o de subgéneros como el de espejo de príncipes y caballeros, todo autor que entrase en el entorno nobiliario debía someterse a los preceptos sociológicos y axiológicos que toda esta literatura había estado ofreciendo desde la Edad Media. Esto mismo se conecta claramente con los modelos que se eligen para las obras teatrales: el respeto y clara idealización de las sociedades grecolatinas y de los personajes en los libros de caballerías.

En consecuencia, y teniendo en cuenta estas características, no nos extrañaría para nada que la repentina muerte de Villamediana un mes después y tras su éxito espectacular durante el evento de 1622 no fuese perpetrado por el mismo Hurtado de Mendoza y el resto de sus detractores. No obstante, el éxito no duraría mucho, pues la monarquía se dirigía hacia una serie de fracasos históricos que, en 1644, provocarían el destierro del conde-duque y, en cadena, la desgracia y muerte de Hurtado de Mendoza el mismo año.

En cuarto lugar, considerando las características distintivas, veamos qué nos ofrece el propio texto. Para no alargarnos demasiado dividiremos este último subapartado en cuatro secciones: las secuencias subjetivas y personales del autor, algunas concepciones sobre el teatro cortesano, su arquitectura y la maquinaria empleada; los modelos grecolatinos y caballerescos presentes, y algunas menciones a personajes intrahistóricos, vestimenta y astrología.

---

<sup>12</sup> Como ya hemos examinado en nuestro trabajo de fin de grado sobre Andrés de Almansa y Mendoza y sus consideraciones personales sobre la llegada de Carlos I de Inglaterra justamente un mes antes del evento de 1622, nos percatamos de que la pretensión individualista de los autores de relaciones era práctica común en estos tiempos.

En cuanto a las secuencias subjetivas, ya hemos dicho que el individualismo es un fenómeno creciente en los autores auriseculares hasta el punto de alcanzar la concepción de autor que todavía hoy arrastramos en parte desde el Romanticismo debido, especialmente, a su reconocimiento total desde distintas instituciones políticas. Se trata, de nuevo, del *auctor*, es decir, del que aumenta territorios para la patria siendo, en este caso, su capacidad de intervención para interpretar la realidad y, si tiene el suficiente poder, manejarla a su antojo. Sin embargo, a causa de la todavía fuerte alianza entre la cruz, la corona y la pluma, existían autores subordinados como Hurtado de Mendoza. Pero esto no significa que no encontremos en nuestro texto algunos fragmentos representativos que muestren consideraciones totalmente personales, eso sí, muchas de ellas ávidas de estar en consonancia con el *statu quo*. Uno de los sectores en los que podemos centrar dichas opiniones es el metaliterario que, quizás, sea el más llamativo. Me refiero especialmente a su percepción sobre el tipo de obra teatral que se está representando: «Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de comedia y se le da de invención, la decencia de palacio (desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aún hoy Italia presume tanto de gentil), merecía más atinada pluma» (p. 58). Se trata de un fragmento, sin ninguna de duda, de teoría de la literatura, preceptiva o como se quiera, pero de teoría literaria; principalmente porque se aleja de la definición común y porque para él una invención «no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es una fábula unida. Esta se fabrica de variedad desatada en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye» (p. 66)<sup>13</sup>. De este modo, obtenemos las características específicas de la invención frente a las comedias regulares, lo que significa también un nuevo

---

<sup>13</sup> Soto Caba (2001: 27) nos indica que este tipo de teatro se le denominaba *de tramoya* y así lo refleja parcialmente *Autoridades* (VI, 1739): «Máquina, que usan en las farsas para la representacion propria de algun lance en las comedias, figurandole en el lugar, sitio, ù circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papél, que representa el que viene en ella. Executase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expression, y se gobierna con cuerdas, ò tornos».

rumbo en el teatro del siglo XVII que derivará en la conocida *Gesamtkunstwerk* u obra de teatro total acuñada por Wagner. Un teatro, al fin y al cabo, multidisciplinar, en el que intervienen maquinarias sofisticadas más a favor del propio espectáculo que de los contenidos de la trama. Además, Mendoza no desaprovecha la ocasión para atacar a su adversario, el conde de Villamediana, ya fuera de juego político en 1623, y así reafirmarse en la escala literaria y, por tanto, nobiliaria: «Escribióse con atención la soberanía de palacio por saber la corta licencia que se les concede en él a los versos y el atino con que se han de escribir, en que se ven poco pláticos los que se han criado lejos de la severidad de la escuela» (p. 59). Esta última declaración no es solo un buen ejemplo de apología académica, sino del todavía presente recelo del autor hacia Juan de Tassis, quien no duda en atacar sus versos seguramente solo por el hecho de que su obra fue un éxito en 1622, pues sabemos que el conde fue, de hecho, muy bien educado literariamente por humanistas como Tribaldos de Toledo o Jiménez Platón.

Con respecto al teatro cortesano y sus artificios, ya hemos explicado algunos de sus rasgos cuando nos referimos al espacio de representación, por lo que mencionaremos un par más de aspectos destacables presentes en el texto, sumados a todos aquellos que figuran en nuestras anotaciones de la transcripción. En primer lugar, la relación es un buen documento histórico para conocer el funcionamiento de las arquitecturas efímeras y hasta de sus medidas («un teatro de ciento y quince pies de largo y setenta y ocho de ancho, y siete arcos por cada parte con pilastras, cornijas y capiteles de orden dórico» en p. 59). Es una larga descripción que nos sitúa de forma adecuada en el evento y que da cuenta de todo lo organizado y pensado por Julio César Fontana y sus ayudantes. En segundo lugar, contamos con una breve mención al público que confirma lo que habíamos indicado anteriormente (p. 59):

Tomaron sus puestos **los que tuvieron permiso de verla, que fue limitada**, porque a dar licencia general fuera mucho el embarazo con la gente que acudiera de Madrid y **la que camina con sus majestades y altezas era bastante** para que no le faltase grande auditorio (cuando se buscara), y **a los que vinieron no se les negó lugar** por no hacer culpa de tan justa ambición y deseo en querer fiestas prevenidas de tan gran reina y al nombre de rey tan esclarecido y suyo [fol. 6]<sup>14</sup>.

Como se puede apreciar, el público cortesano de Madrid era, al parecer, lo suficientemente numeroso como para que otras muchas personas de menor rango social tuviesen la oportunidad de ver el espectáculo. Se demuestra así la circunscripción, el claro elitismo presente en el teatro cortesano<sup>15</sup>.

En lo que concierne a los modelos grecolatinos y caballerescos, no solo el propio texto asegura su continuación dentro de la configuración del espectáculo durante los Austria, sino que distintos estudios (Gamba Corradine, 2017; Stefano Neri, 2007; Fredrick de Armas en su larga trayectoria o Claudia Demattè, 2020) lo han ido confirmando. Por una parte, la *Gloria de Niquea* combina muchos motivos de los libros de caballerías que bien podríamos resumirlos a través del índice establecido por Ana Bueno Serrano en su tesis doctoral de 2007. Ponemos a continuación algunos ejemplos:

- Motivo del escudo encantado (Bueno Serrano, 2007: 309). Presente en el *Amadís de Gaula* (III, 68) y en la *Relación* cuando Miguel Soplillo, en función de *helper* (Greimas), entrega el escudo encantado a Amadís (p. 62). Este escudo luego permitirá ahuyentar y a hacer desaparecer enemigos (p. 62).
- Motivo de la transformación mágica (Bueno Serrano, 2007: 454). Presente, por ejemplo, en *Lisuarte de Grecia* (1514) cuando un caballero lucha contra un

---

<sup>14</sup> La negrita es mía.

<sup>15</sup> De hecho, como nos asegura Bouza (1995: 191-192), «Las fiestas para leer, porque así podemos llamarlas, llevaron los faustos cortesanos a todas partes. Prueba de ello es la frecuencia con la que se encuentran libros dedicados a entradas reales, exequias, esponsales, justas, representaciones, etc., etc. en los inventarios de bibliotecas de la época».

vestiglo (tipo de monstruo) que es la metamorfosis de la maga Melía. En la *Relación* esto ocurre con los cuatro gigantes que se transforman en feroces leones (p. 62).

- Motivo del rescate de la dama. En el *Florisel de Niquea* Amadís rescata a Niquea y su amor es correspondido, mientras Anaxtarax sufre de celos y desamor. Sin embargo, Villamediana aquí lo cambia al ser Amadís rechazado (p. 65).

En lo que respecta a los modelos grecolatinos, entremezclados con los caballerescos, podemos destacar el uso de los carros triunfales al inicio del espectáculo. En concreto, el carro de la Edad es representativo contextualmente porque «preconiza una vuelta a la Edad de Oro y la Justicia Divina bajo el reinado de Felipe IV» (Borrego Gutiérrez, 2002: 340). Lo mismo sucede con el vuelo del águila, símbolo imperial; o la descripción de Felipe IV como un nuevo Apolo tanto en la obra de Villamediana como en la *Relación* («ansí los años Febeos / del Sol quedan inmortales, / ya que no pueden eternos» en p. 77).

Por otra parte, *El vellocino de oro* tampoco está exento de este uso programático, político e ideológico de la Grecia clásica. Así se nos indica que «el mito de los Argonautas permitía aludir a la orden familiar de los Habsburgo y a sus principales representantes y a la vez resaltar debidamente el enlace matrimonial entre las dos líneas de la Casa» (Sommer-Mathis, 2003: 57)<sup>16</sup>. En la propia *Relación* hay una referencia muy

---

<sup>16</sup> M<sup>a</sup> Grazia Profeti, en su introducción a su edición de *El vellocino de oro* (2007: 20-48), nos aporta datos interesantes sobre el contexto de publicación. Entre ellos, destacamos los constantes encargos al dramaturgo para eventos festivos nobiliarios y palatinos (p. 21), las *Transformaciones* de Bustamante (1595) como fuente principal de Lope para realizar paráfrasis poéticas (pp. 23-24) o el conocimiento que tenían varios embajadores florentinos y Averardo Médici del evento donde se aprovecha la dialéctica de Estados para ensalzar el aparato escénico italiano: «[la festa] è costata vicino a 3 o 4 mila [reales], però per quanto intendo da italiani che hanno vista questa e le feste d'Italia, non ha che far niente con quelle che si sono viste in Toscana». También encontramos otro intento de representación de la misma obra en Viena en 1633 (pp. 30-31), así como otra edición de la obra en Milán en 1649 (p. 36).

explícita a esto mismo: «El vellocino le ofrecen, / que será blasón al cuello / de tantos Grandes Felipes, / el Cuarto, en todos primero» (p. 75).

En definitiva, se trata de una cantidad abrumadora de referentes bibliográficos a través de la Antigüedad Clásica, el desarrollo del Cristianismo y los libros de caballerías medievales y renacentistas que posibilitan una simbología del poder concreta. De hecho, también se usan como un adecuado punto de comparación con la monarquía de los Austria, quien los domina por completo y está por encima de ellos en cuestiones de moralidad y gestión gubernamental, es decir, «si se presentaba la corte de Felipe IV en una perspectiva clásica, era para demostrar su superioridad sobre los antiguos: en este respeto no era suficiente la igualdad» (Davies, 1995: 66).

Por último, merece la pena destacar tres rasgos más. Primero, la alusión a algunos personajes intrahistóricos. En este caso, nos encontramos a Miguel Soplillo y Bonamí, enanos de corte. Basta indicar, como otros investigadores ya han hecho (Moreno Villa), que su propia deformidad y socarronería eran las dos cualidades esenciales para formar parte de la corte y ser el referente fundamental de la materia cómica en sus diferentes formas: sátira, burla o incluso escarnio, entre otras. Bouza nos indica que existían dos tipos: los que padecían un mal y los que fingían locura. Los últimos servían, en contextos teatrales, para asimilarse a la conocida figura de *gracioso* de la Comedia Nueva<sup>17</sup>. En segundo lugar, contamos con una largas y minuciosas descripciones (1995: 198) de los trajes llevados por las damas y por las actrices, con todo lujo de detalles sobre abalorios o tipo de material, lo cual puede ser, sin duda, fructífero para aquellos estudios dedicados a la vestimenta y la moda aurisecular en la línea establecida por Bernís Madrazo en su *Indumentaria mevieval española* (1955). En

---

<sup>17</sup> Si se permite la anécdota contada por Moreno Villa (2006), hasta tal punto estaban en la cuerda floja los enanos de corte que, una vez, a Cristóbal de Castañeda y Pernia, con el sobrenombre de Barbarroja, se le preguntó si en Balsain había olivas. Este respondió al rey que ni olivas, ni *olivares*. Efectivamente le costó el destierro.

la anotación figuran todas las definiciones correspondientes a términos específicos relacionados con la indumentaria. En tercer y último lugar, resulta notabilísimo el peso que ejerce la astrología en la simbología y en la sociedad aurisecular. Esto se comprende mejor si leemos lo que argumenta Roy Strong (1988: 172):

A pesar del ascenso del pensamiento y el método científico existente a mediados del siglo XVII, la vitalidad de este material era notable teniendo en cuenta que se basaba fundamentalmente en un modelo neoplatónico de asunción filosófica, en una cosmología precopernicana en la obsesión de la sabiduría secreta dentro de la tradición hermética que entonces estaba siendo ferozmente atacada.

Esto tampoco significa que la ciencia española, sujeta todavía hoy en día a las distintas leyendas negras, fuese un ejemplo de atraso, puesto que desde el descubrimiento de América la combinación de tratados de geometría, matemáticas o física (Martín Cortés o Pedro de Medina) fue necesaria para llevar a cabo una potente tecnología como fue el imperio con sus correspondientes provincias (más tarde colonias en el siglo XVIII) en América. Por tanto, ciencias en ciernes y pseudociencias convivían perfectamente en el siglo XVII. Así se nos indica que desde el siglo XVI y sobre todo tras la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (Facundo López, 2017), los signos del zodiaco y los planetas influían mucho sobre las personas. Los Austria aprovechan esto para legitimar aún más su poder y una prueba de ello es la que nos ofrece Davies dentro de la trama de la obra de Villamediana: «Marte ve el momento en que las estrellas de la constelación de Aries, que se hacen visibles a la hora de la puesta de sol, habrán pasado -como si fuesen piedras preciosas – a ser adorno de los Reyes de España» (Davies, 1995: 70). En nuestra relación también contamos con el ejemplo destacable del «un carro el mes de abril conducido del signo de Tauro» (p. 60).

### 2.1.2. Criterios de transcripción y anotación

Para llevar a cabo la transcripción, edición y anotación de este texto se han seguido rigurosamente dos criterios. En primer lugar, se ha procurado la modernización de las grafías y de la simplificación y corrección de grupos consonánticos o de errores que el cajista haya podido cometer, además de la adición de algunas letras o construcciones ausentes debido al deterioro del papel por el paso del tiempo, las cuales hemos tenido que restaurar mediante la indicación con corchetes y sirviéndonos del contexto. Las construcciones gramaticales y demás estructuras sintácticas se han mantenido en la medida de lo posible con el fin de no desviar su significado original. Todo en función de facilitar la comprensión para el lector actual evitando así una transcripción paleográfica, la cual pretende ser lo más fiel posible al texto original. No obstante, se han conservado vacilaciones vocálicas y consonánticas porque consideramos que reflejan cambios en la realidad fonética del momento, en este caso, la de 1623. En segundo lugar, hemos añadido anotaciones a pie de página –explicativas, aclaratorias o contextuales– de vocablos o expresiones que pueden resultar confusos o inconcebibles para la gramática y el léxico del lector contemporáneo basándonos en tres fuentes cruciales: *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1611), el *Diccionario de Autoridades* (1726) y el *Diccionario de la Real Academia Española* (2017). Los datos que proporcionamos pretenden definir, explicar y trasladar a la actualidad muchos términos en desuso y aportar información sobre personalidades y sobre el contexto sociocultural de la época en que la relación fue publicada, siempre con el fin de situar y encaminar al lector<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> La lista específica de criterios y de nuestras decisiones de edición figura en el apéndice antes de la transcripción.



## **2.2. La edición digital académica.**

### **2.2.1. Definición y características**

Ahora nos encargaremos de definir y explicar tanto las características de una edición digital académica, como las de aquellas que se circunscriben en el vasto marco del Siglo de Oro, por lo que seguiremos un camino deductivo.

Desde hace ya unas décadas, la edición digital académica ha sido empleada por algunos investigadores e hispanistas especialistas en el Siglo de Oro. Entre los abundantes ejemplos y estudios (los cuales quedan reflejados en la bibliografía final) queremos destacar la labor de Patrick Sahle (2015) o Susana Allés Torrent (2017), autoridades que nos servirán de apoyo documental en esta sección para comprender en qué consiste una edición digital (EAD).

En primer lugar, podemos echar mano de Sahle advirtiendo desde el principio que «the notion of *scholarly editing* should not be restricted to literary texts but has to cover all cultural artefacts from the past that need critical examination in order to become useful sources for research in the humanities» (2015: 22). En efecto, este hecho resulta de vital importancia porque nuestro texto es en particular una relación de sucesos, es decir, aquellos «documentos que narran un acontecimiento ocurrido o, en algunas ocasiones, inventado (pero verosímil), con el fin de informar, entretener y conmover al público -bien sea lector u oyente». En este sentido, Sahle acierta al abrir el espectro de nuestro trabajo con la naturaleza proteica y diversa de las relaciones de sucesos. De este mismo modo, Sahle nos indica que no existen diferencias muy esenciales entre la edición tradicional en versión impresa y la digital, por lo que siguiente definición puede resultarnos aplicable: «A scholarly [digital] edition is the

critical representation of historical documents» (2015: 23). No obstante, sí que debemos señalar algunas discordancias que, aun pareciendo superficiales, no lo son tanto. Ahora indicaremos algunas declaraciones clave del propio Sahle, junto con una explicación que la amplíe, para que podamos comprender dichas diferencias:

- a) «A digitised edition is not a digital edition». Quiere decir que una edición no se convierte en digital por el mero hecho de trasladarla a la pantalla, no bastan sus rasgos materiales, sino que deben ser sus mecanismos formales (etiquetado, interfaz, aplicaciones informáticas, accesibilidad...) los que determinan su verdadera condición de *digital*, otorgándola así mayores oportunidades de estudio y análisis que los que tendría una reproducción digital facsimilar<sup>19</sup>.
- b) «A digital edition cannot be given in print without significant loss of content and functionality» (2015: 27). Al hacerlo, perdemos gran parte de las características que estamos aplicando a través de un programa determinado como, por ejemplo, los hiperenlaces que podrían existir entre un manuscrito seleccionado y sus copias en su relación genealógica (*stemma*). En una versión impresa, por mucha representación crítica de documentos históricos que haya, perdemos inevitablemente particularidades enriquecedoras como aquellas concernientes a la anotación (*content*) y muy especialmente la facilidad de modificación o ampliación de las operaciones realizadas por el editor (*functionality*).
- c) «it is a process rather than a product» (2015: 29). Esto significa que la edición digital está sometida a un cambio continuo respecto a su disponibilidad hacia el público, además de que las funcionalidades informáticas permiten elaborar, entre otras cosas, una red semántica de bibliografía primaria y secundaria; sirva como

---

<sup>19</sup> Esta distinción es esencial para comprender el funcionamiento de las ediciones digitales frente a las digitalizadas. Allés (2015: 18) nos indica que «en términos académicos y científicos una edición concebida en formato digital implica un trabajo que debe conjugar la práctica de la crítica textual tradicional con las posibilidades del soporte digital (Pierazzo, 2014)».

ejemplo la realizada sobre [Gonzalo de Berceo](#). Según Sahle (2015: 30), este hecho también posibilita que a la edición se le añadan dos calificativos clave: *comunitaria* y *social*, entre los distintos posibles colaboradores e investigadores internautas.

Bajo estos parámetros, y a modo de síntesis, la definición y las características esenciales de una edición digital académica quedarían del siguiente modo. Desde mi perspectiva, la edición digital académica, que no digitalizada, es el resultado (nunca clausurado) de la conjugación de un soporte informático y uno o varios documentos históricos o literarios por medio de una metodología y un lenguaje informático de marcado específicos (XML, HTML, LaTeX...) que dejan vía libre a la correcta codificación y posterior manipulación y crítica textual por parte de un editor o varios, los cuales harán posible su representación visual y accesible ante un público investigador concreto. Como consecuencia de esto, debemos desechar ya la consabida idea de que las ediciones digitales son solo «reproducciones de libros impresos o como “máquinas de simulación”» (Allés Torrent, 2017: 15).

Una vez aclarado el plano general, examinemos brevemente en qué consiste y qué implica una edición digital académica en el ámbito del Siglo de Oro.

Como bien se sabe, desde la aparición a finales del siglo pasado de nuevos *software*, surgieron muchísimas iniciativas como portales temáticos, corpora, bibliotecas digitales y virtuales, archivos..., en fin, recursos que se han puesto al servicio del público entre los años noventa y este primer tercio de siglo. Hablamos de [BIDISO](#) (1996) de López Poza y Pena Sueiro, [Proyecto Parnaseo](#) (1996), ediciones digitales sobre dramaturgia como la de *La dama boba* realizada por Marco Presotto y Sònia Boadas (2015), [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#) (1999), [DYALOGICA](#) (2010) o [Red Aracne](#) (2015), por citar algunos. Iniciativas que rompieron y rompen con

el paradigma epistemológico anterior y que nos sirven de base experimental y de puente metodológico para llevar a cabo de manera eficiente la realización de una edición académica aurisecular. Para ello, citaremos y explicaremos las recomendaciones que nos ha planteado Allés Torrent (2017: 25-27):

1. Aceptar y enfrentarse a la complejidad del dinamismo que ofrece una versión informatizada en lugar de una en papel. No consiste solo en asumirlo, sino en formarse lo suficiente desde las distintas disciplinas como para superar los desafíos que se presenten durante el proceso ecdótico.
2. Adopción de un lenguaje de marcado concreto que amplíe el conocimiento del texto seleccionado. Si hay algo que nos permiten lenguajes como, en nuestro caso, el XML-TEI, es reflexionar sobre la naturaleza estructural del texto y poder así aportar más y mejor información tanto sintáctica como semántica.
3. Acceso y código abiertos y sencillos. Lo que implica apostar por nuestro patrimonio digital y nuestra memoria colectiva, haciendo visibles así nuestras ediciones digitales para motores de búsqueda y su agregación en colectores como [HISPANA](#) o [EUROPEANA](#).
4. Diseño de una interfaz ergonómica. Es decir, ser conscientes del peso que ejerce actualmente la cultura visual y estética para que el lector o el investigador no tengan dificultades en su camino y estudio de la edición digital. Esto no implica que debamos olvidarnos del plano conceptual.
5. Pensar en lo que pensará el lector. Saber a quién nos estamos dirigiendo, hecho vital en cualquier tipo de edición que debamos elegir (diplomática, crítico-académica, bibliográfica...), pero con la pequeña diferencia de que ahora estamos en otro contexto formal y que el tipo de público no es

exactamente el mismo. Si anticipamos sus movimientos y necesidades, se incrementará la probabilidad de que la edición digital satisfaga sus exigencias.

6. Construcción de una especie de *Workstation*. Este concepto traído de la informática implica el uso de un determinado tipo de ordenadores que posibilitan una mayor especialización técnica o científica en una temática concreta y según una necesidad empresarial. Por tanto, aunque en este caso no queremos decir que se utilicen este tipo de ordenadores, sí es recomendable la creación de un ámbito investigador que nos abra nuevos caminos hacia la especialización y profundización en todo lo que tenga que ver con una edición digital académica del Siglo de Oro<sup>20</sup>.
7. *Frameworks* y licencias. Por una parte, los *frameworks* pueden definirse como las bases estructurales para que el desarrollo de un *software* no resulte excesivamente complejo y podamos trabajar con libertad. Por otra parte, como ya hemos asegurado en el apartado de justificación de la propuesta, debemos conocer el uso de licencias para que el código abierto que deseamos en nuestra edición fluya sin obstáculos. En este sentido, debemos lograr que esta sea lo más accesible y que se encuentre apoyada por paquetes asistentes (*frameworks*) que simplifiquen el *software* que escojamos.
8. Mayor colectivización en la construcción y mantenimiento de las ediciones. Internet nos ofrece muchas ventajas, pero la que aquí queremos señalar es la del uso compartido de la ediciones a través de una colaboración más viable. De este modo, las ediciones por obra y gracia de autores o de un grupo reducido de una universidad se convierten en productos culturales realizados

---

<sup>20</sup> De hecho, todavía «faltan modelos teóricos que podrían incluir múltiples presentaciones, imágenes, audio, vídeo, anotación e iniciativas de *crowdsourcing*.» (...) «el reto reside en vehicular una nueva y variada aproximación del texto y un análisis optimizado de su contenido» (Allés Torrent, 2019).

por grupos o proyectos de investigación que se concentran en diversas redes de coordinación y entendimiento a la hora de, por ejemplo, actualizar dichas ediciones y aquellos estudios sobre la gran cantidad de autores auriseculares.

Como hemos podido ir apreciando, las ediciones digitales académicas suponen nuevos límites y retos gnoseológicos y tecnológicos que deberemos conocer y sortear, tanto durante el proceso, como durante el resultado, que nunca es definitivo. Una vez aclaradas las bases definitorias, veamos en qué consiste el estándar informático del que nos hemos valido para la creación de nuestro modelo de edición.

### **2.2.2. El estándar XML-TEI**

Vamos a dilucidar las razones por las cuales hemos hecho uso de este estándar y por qué nos ha resultado útil a la hora de reflexionar sobre la naturaleza de las ediciones, pero también sobre el formato de los libros y los contenidos de las relaciones de sucesos. Por ello, contextualizaremos y definiremos brevemente el estándar y sus características, ofrecemos y explicaremos el esquema estructural que, a su vez, nos ha servido como base para nuestro nuevo modelo de edición y alcanzaremos unas breves conclusiones.

En primer lugar, el estándar XML-TEI (*Text Encoding Initiative*) consiste en un lenguaje de marcado informático muy usado en el ámbito que nos concierne y que comenzó su camino en 1987 cuando Burnard y Sperberg-McQueen decidieron aunar el propio lenguaje XML (*Extensible Markup Language*) con las directrices marcadas por la TEI que, de no seguirse y aplicarse rigurosamente, la visualización posterior en otros lenguajes como el HTML podría no ser posible. Es por esta razón por la que se han ido proponiendo desde los años noventa unas *guidelines* que, con su última actualización de 2007 (*P5 Guidelines*) y a modo de manual, nos indican lo que podemos y no podemos hacer para que la representación textual sea un éxito. Un ejemplo claro es el [listado de](#)

[etiquetas](#) que debemos consultar frecuentemente para saber para qué está destinada cada una (una cesura (*caesura*), un incipit (*incipit*), una cita (*quote*))<sup>21</sup>. Hasta hace poco, contábamos con la [guía en lengua inglesa](#) desde la página oficial de TEI, pero ahora, bajo la iniciativa de Allés Torrent y del Río Grande (2019), están a nuestra disposición dichas [guías traducidas al español](#). De esta página web podemos extraer ahora las características de este lenguaje de marcado y esclarecerlas, como hemos hecho ya con aquellas de la edición digital académica:

- a) Software libre, gratuito e independiente. Es decir, como hemos indicado previamente, estos calificativos posibilitan que las ediciones adquieran un carácter comunitario y socializado. El XML-TEI es idóneo para cumplir todas las ventajas que hemos ido mencionando.
- b) Se centra en la información semántica y sintáctica del texto para una disposición estructural efectiva en su visualización final. Es decir, lo que observamos (y observaremos con el modelo que ofreceremos) es una especie de campo de pruebas donde vamos tomando las decisiones que mejor se adapten luego al texto final que queremos exponer. Además, contamos con la ventaja de que si ese texto finalmente se incorpora a una base de datos o a una página web, podremos facilitar «los análisis informatizados como, por ejemplo, los estudios estilométricos para clasificar textos o para determinar su autoría, los análisis de contenido o los estudios estadísticos, entre otros.» (Alcaraz Martínez y Vázquez Puig, 2016: 2).

---

<sup>21</sup> Sin embargo, como advierte Allés Torrent (2019), «XML es un metalenguaje de marcado sin una lista fija de etiquetas, pues estas se crean en función de las necesidades del proyecto. De esta manera, se permite a los usuarios o a una comunidad establecer una serie propia de etiquetas, como es el caso de TEI». El problema que surge aquí es que los procesadores que se utilicen más tarde en la visualización acepten o no ese listado personalizado, por lo que esta ventaja parece más un espejismo que algo realmente beneficioso.

- c) Trabajo con *documentos* que corresponden a «un objeto en el mundo real que podemos escanear o digitalizar» y que se transforman en *textos* que corresponden a «la idea abstracta del contenido de ese documento, creado por y para una comunidad de lectores» (Allés Torrent, 2019).
- d) Esquemáticamente el estándar funciona de forma *meta-*, esto es, en forma de juego de cajas chinas donde figurará siempre un elemento raíz, con un encabezado y unos metadatos previos (título y autor de la edición, entre otra información), que debe envolver con su apertura y cierre correspondientes a todos los subelementos con sus atributos y valores (por ejemplo, indicar negrita en una palabra, añadir una nota aclaratoria...) que se estimen oportunos. Si el esquema falla, el texto entero también lo hará. Un ejemplo representativo de una estructura correcta sería el siguiente:

```
<body>
<text>
<p>Las cosas de palacio van despacio</p>
</text>
</body>22
```

Como se puede comprobar, las etiquetas figuran entre aspas y el texto se incluye en `<p>`, que corresponde a una frase aislada o párrafo. Si no añadimos de nuevo la misma etiqueta con el signo de cierre `/`, entonces la estructura fallará. Lo mismo ocurre con `<body>` y `<text>`. Necesitan cerrarse respetando la hegemonía para evitar que el

---

<sup>22</sup> Este curso es profundamente didáctico para saber cómo codificar un texto bajo el estándar XML-TEI: <https://teach.dariah.eu/mod/assign/view.php?id=474>. En este ejercicio guiado podemos observar cómo funciona la estructura en general del etiquetado y de la estructura circular exigida.



programa no lo reconozca y nos lo invalide. Esta es una de las exigencias esenciales a la hora de introducir un documento y convertirlo en texto bajo el XML-TEI<sup>23</sup>.

En segundo lugar, teniendo en mente que pueden existir diversos modelos con su listado de etiquetas específico, nosotros hemos escogido el propuesto por Carlota Fernández Travieso en su libro *Estudio de codificación XML/TEI para relaciones de sucesos españolas* (2013). En resumen, tenemos dos secciones fundamentales: primero, el encabezado con los metadatos sobre la relación de sucesos y la información pertinente sobre los objetivos de la edición digital académica y su marco investigador por medio de las etiquetas <teiHeader>...y la de cierre </teiHeader>; segundo, trasladamos la transcripción modernizada que hemos hecho previamente en Microsoft Word del facsímil del documento y la introducimos entre <text> y </text>, con todas las etiquetas que queramos añadirle. Para ello no basta con añadir estas marcas preceptivas que acabamos de indicar, sino considerar muy especialmente la estructura convencional de las relaciones de sucesos:

- Portada con título largo que resume todo el contenido de la relación, con la tipología textual (carta, noticias, gaceta...), con epítetos sobre la verosimilitud del contenido o con imágenes y pie de imprenta.
- Cuerpo de la relación con secciones o no, en verso, en prosa o en prosa con poemas.
- Colofón (*laus deo* o *finis*) o no, el pie de imprenta si no figura en la portada y opcionalmente avisos sobre el lugar de venta de la relación o si existe continuación a modo de literatura de folletín (Fernández Travieso, 2013: 21-22).

---

<sup>23</sup> En este enlace también podemos visualizar el resumen de las etiquetas que se seleccionan para una pieza dramática, de las cuales precisaremos para una sección de nuestra relación de sucesos: <http://bid.ub.edu/sites/bid.ub.edu/files/37/Alcaraz1bg.jpg>.

A partir de aquí se seleccionan ya las etiquetas específicas como, por ejemplo, aquellas que se usan para dividir párrafos (<p>), secciones (<div>) o cambios de página (<pb>). Un ejemplo ilustrativo y a modo de anticipación del apartado 2.3.3. es la portada de nuestra relación de sucesos. En ella podemos añadir las etiquetas fundamentales:

1. <front> </front>, que cubriría toda la página desde el título de la relación hasta la información final del impresor.
2. <pb n="1">, que indica el número (entre comillas) y el cambio de página (pb = *page break*). Esta segunda etiqueta no precisa de cierre, pues al añadir la siguiente, la de la segunda página, ya basta para respetar la estructura del texto.
3. Dentro de <front> debemos discriminar el título *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nuestro señor Felipe III* (<titlePart>...</titlePart>), la imagen con el escudo monárquico de los Austria (<figure>aquí añadimos la URL</figure>) y los datos de imprenta (año, lugar e impresor) mediante <docImprint>...</docImprint>.

De este modo, ya tendríamos la base estructural de la portada de nuestra relación de sucesos sin errores y a la que podríamos añadirle información complementaria. Aquí la imagen correspondiente:



### 2.2.3. Proceso y etiquetado digital

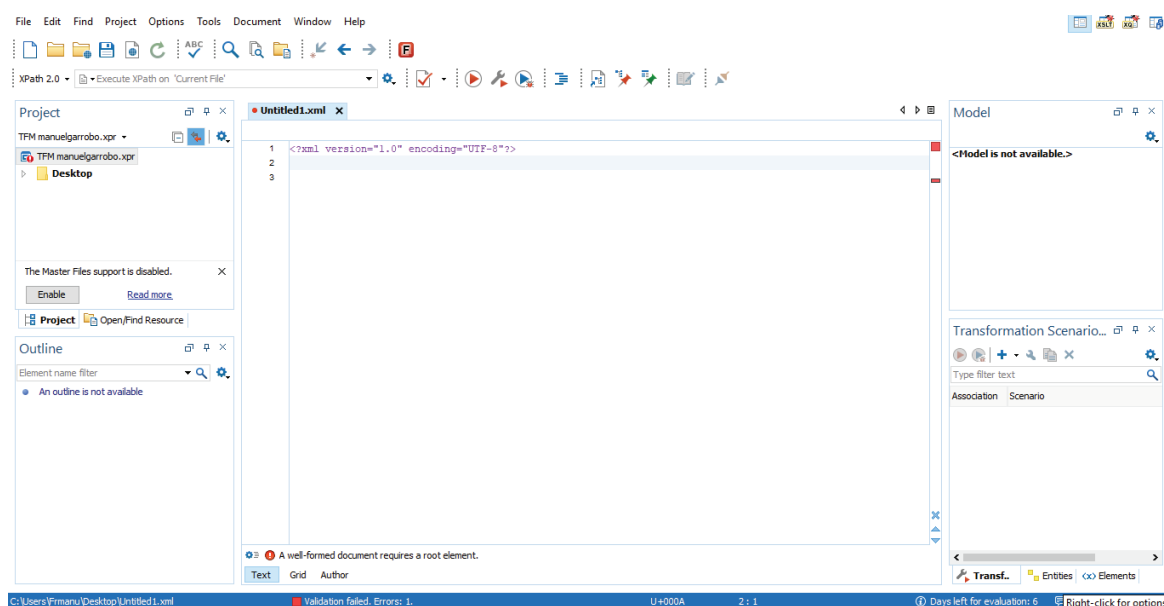
Después de haber examinado lo esencial y llamativo de nuestra relación de sucesos y de dejar claros los criterios de transcripción y anotación que se han puesto en práctica en la edición del texto, que puede verse en el apéndice, es el momento, antes de llegar a unas conclusiones, de exponer nuestro modelo de edición digital académica. Como ya hemos reiterado, este último apartado no pretende enseñar el resultado visible a través del formato HTML, sino de adentrarnos en las entrañas de la edición digital, en el campo de pruebas y de decisiones por parte del editor, es decir, mostrar el proceso de conversión de una edición tradicional a una digital contando con aquellas tareas de reflexión

procedimental y de abstracción correspondientes, así como el aprendizaje de nuevos lenguajes para llevarlas a cabo. Todo esto será posible bajo los presupuestos del esquema de otros investigadores, como Fernández Travieso (2013) y tratando siempre de ser lo más didácticos posibles para que así aquellos desconocedores del estándar XML-TEI sepan a qué nos estamos refiriendo en todo momento. Por esta razón, la estructura discursiva de esta última sección se divide en cuatro apartados: una explicación de los procedimientos que hemos seguido utilizando el *software* en el programa *Oxygen*, una exposición a través de una tabla con las etiquetas que hemos empleado y sus correspondencias en la ecdótica tradicional, algunos ejemplos específicos del uso de estas etiquetas con sus aclaraciones pertinentes, y los pasos que harían falta para dirigirnos hacia la visualización en HTML<sup>24</sup>.

En primer lugar, el programa [\*Oxygen XML Editor\*](#), a pesar de ser de pago, cuenta con grandes ventajas a la hora de introducir el texto y seguir con la maquetación, es decir, añadirle a cada parte los valores y atributos que sean necesarios. Para ello, hemos instalado la versión 21.1. desde la página web oficial, la hemos incorporado a nuestro equipo informático y hemos adquirido el servicio gratuito durante treinta días, suficientes para llevar a cabo el análisis, es decir, modelar el texto de nuestra edición. Después, hemos creado un documento XML que nos ofrece la siguiente interfaz:

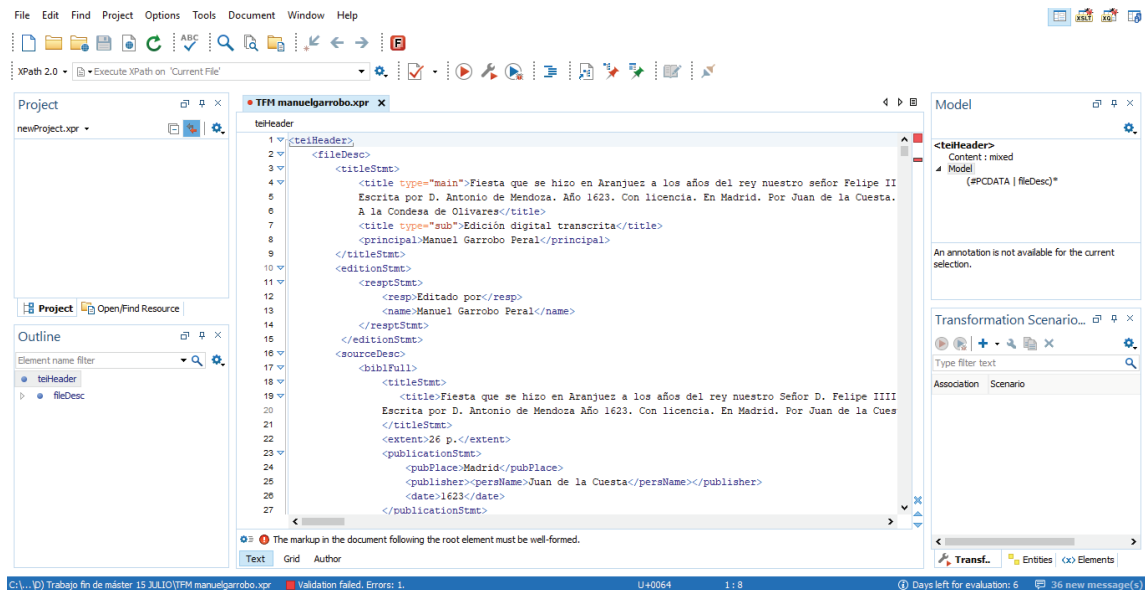
---

<sup>24</sup> Mi primer contacto con el etiquetado de documentos y la edición digital fue en un curso realizado el año pasado en la UDC sobre humanidades digitales y como sugerencia de dos profesores (Stefano Neri y Bazzaco) de la Università degli Studi di Verona (UNIVR). Bazzaco me orientó para descargar el programa y entender las *guidelines* en líneas generales.



Este es el comienzo de cualquier documento XML que se inicia con una declaración del tipo de documento que estamos preparando y que el *software* pone automáticamente al principio de la hoja de trabajo. Justo debajo de la declaración inicial es posible añadir más información, por ejemplo, indicar si se trata de un documento que sigue las normas de modelización definidas por la TEI y cuál es el esquema, esto es, una precisa selección de etiquetas que podemos emplear en nuestro documento.

En el espacio central, ubicado después de la declaración inicial, podemos empezar a insertar los datos de nuestra edición, indicando por ejemplo aquellos metadatos más importantes como el título de nuestro trabajo, quiénes son los responsable de la edición y el patronazgo de la obra, cuáles son las características de sus fuentes etc.:



Como se puede observar, basta con conocer previamente el etiquetado y las exigencias básicas de XML para que el programa *Oxygen* no nos devuelva ningún error representativo. Cuando se termina el etiquetado y se revisa bien, el documento ya está listo para ser transformado dentro del ambiente de visualización concebido para nuestra edición. Lo que permite que nuestro listado personalizado de etiquetas que hayamos creado sea compatible con distintos ambientes de trabajo es la elección del etiquetado TEI.

En segundo lugar, debemos tener en cuenta para qué sirven cada una de las etiquetas y cómo se corresponden con los tradicionales elementos ecdóticos con los que el editor debe trabajar. Hemos creado una tabla de correspondencias para que se entienda por completo:

<u>ETIQUETA</u>	<u>USO</u>
<b>&lt;PB N="1,2,3..."&gt;</b>	Cambio de página. Entre aspas tenemos <i>page break number="1 or 2 or 3..."</i>

<p><b>&lt;p&gt;Párrafo que añadimos&lt;/p&gt;</b></p>	<p>Inicio y final de un párrafo. Con su etiqueta de apertura y de cierre.</p>
<p><b>&lt;l&gt;Versos que añadimos&lt;/l&gt;</b></p>	<p>Inicio y final de un verso. Las etiquetas indican apertura y cierre del verso.</p>
<p><b>&lt;lg&gt;&lt;l&gt;Versos que añadimos&lt;/l&gt;&lt;/lg&gt;</b></p>	<p>Inicio y final de una estrofa. Con su etiqueta de apertura y cierre envuelve a los versos que formen parte de ella.</p>
<p><b>&lt;div type="noticia" N="01"&gt;Texto que añadimos&lt;/div&gt;</b></p>	<p>La etiqueta &lt;div&gt; indica que hay una división o ruptura del texto en la fuente. Se utiliza dentro de la ed. digital que no responde a ninguna norma de paginación para expresar el principio y final de cada sección<sup>25</sup>.</p>
<p><b>&lt;note type="vocabulario/context" rend="is"&gt;Texto que añadimos&lt;/note&gt;</b></p>	<p>Adición de texto a modo de nota a pie de página sobre vocabulario o contexto. Entre comillas elegimos el tipo de nota y luego <i>rend</i> (renderizar, cambiar)</p>

<sup>25</sup> Al marcar y acotar cada sección se nos permitirá asociar información con una parte específica de nuestro texto, por ejemplo, el nombre de un personaje que marcamos dentro de ella.

<p style="text-align: center;"><b>&lt;choice&gt;...&lt;/choice&gt;</b></p>	<p>Etiqueta base que se utiliza para realizar cualquier modificación, supresión o adición en el texto<sup>26</sup>.</p>
<p style="text-align: center;"><b>&lt;rs type="person" role="homenajead, personaje, actor..."&gt;&lt;choice&gt;&lt;persName key=00006"&gt;Texto que añadimos&lt;persName&gt;&lt;/reg&gt;&lt;/choice&gt;&lt;/rs&gt;</b></p>	<p>Nota para personalidades históricas, para personajes teatrales o para actores<sup>27</sup>.</p>
<p style="text-align: center;"><b>&lt;choice&gt;&lt;add&gt;texto&lt;/add&gt;&lt;/choice&gt;</b></p>	<p>Añadidos o cambios del editor.</p>
<p style="text-align: center;"><b>&lt;del&gt;texto&lt;/del&gt;</b></p>	<p>Tachaduras presentes en el texto-base.</p>
<p style="text-align: center;"><b>&lt;choice&gt;&lt;sic&gt;sro&lt;/sic&gt;&lt;corr&gt;trompa&lt;/corr&gt;&lt;/ch oice&gt;</b></p>	<p>Correcciones. &lt;sic&gt; hace referencia al error original y &lt;corr&gt; al enmiendo<sup>28</sup>.</p>

Estas serían las etiquetas que hemos utilizado a lo largo de todo el proceso de creación del documento XML-TEI. Y estas pueden servir para muchísimas relaciones de sucesos, especialmente si presenta muchos apartados y alterna entre verso y prosa como ha ocurrido en la nuestra. Veamos ahora cómo se traslada esto desde nuestra transcripción a su digitalización con algunos ejemplos:

- a) **ADICIÓN.** En la edición convencional. «Dividiose [el] palacio en dos cuadrillas para hacer distintas las fiestas». En XML-TEI:
- <p>Dividiose<choice><add>el</add></choice>palacio en dos cuadrillas para hacer distintas las fiestas.**

<sup>26</sup> Es, literalmente, una *elección* del editor, que después puede ser visualizada o no en la edición digital dependiendo de la hoja de estilo que aplicaremos a nuestro documento.

<sup>27</sup> Este etiquetado puede resultar complejo, pero desglosándolo se simplifica su contenido: *referring string* (nombre con propósito) *type*= "seleccionamos una persona de la relación" *role*= "seleccionamos el rol de esa persona". Añadimos <choice> y luego el nombre de la persona con su número de terminado.

<sup>28</sup> En la visualización podremos, por tanto, visualizar el texto del original con sus erratas o el texto enmendado dependiendo de nuestros objetivos de estudio.





d) **DISTRIBUCIÓN ESTRÓFICA Y VERSAL.** En la edición convencional:

En vez de coros de ninfas  
sirven al heroico intento  
escuadrones de Deidades  
de amor, guerra y de Sol celos.

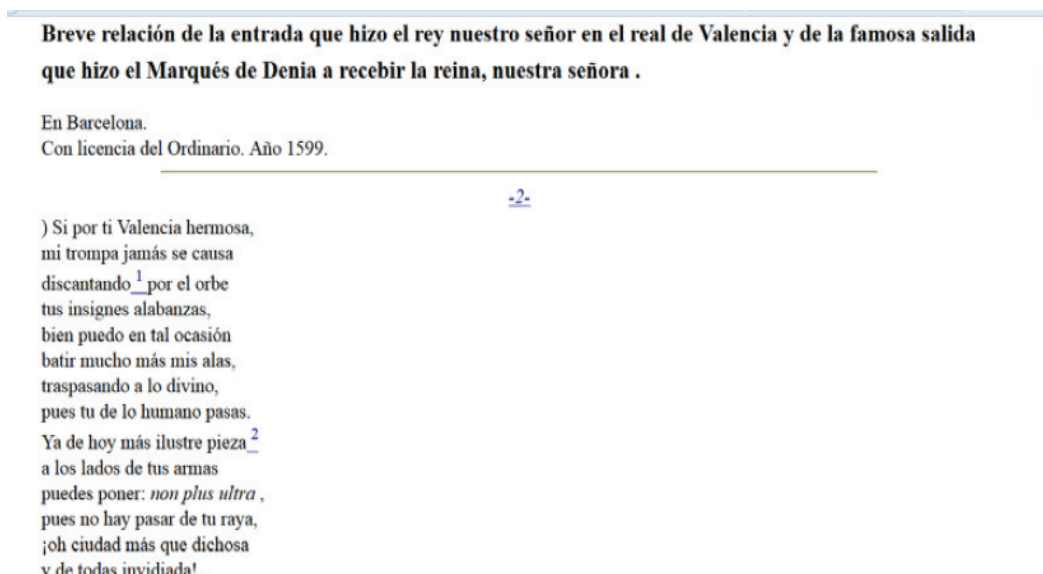
En XML-TEI:

```
</lg>  
<lg>  
<l>En vez de coros de ninfas</l>  
<l>sirven al heroico intento</l>  
<l>escuadrones de Deidades,</l>  
<l>de amor, guerra y de Sol celos.</l>  
</lg>  
<lg>
```

Sin embargo, dependiendo de las intenciones del investigador que realice la edición digital, el etiquetado puede contener información de varios tipos. Por ejemplo, podríamos añadirle a cada página de la relación transcrita un enlace con la correspondiente imagen de la fuente, insertar otros elementos para describir el texto transcrito (incluyendo técnicas sobre la lengua empleada u otros componentes como las acotaciones teatrales) o añadir finalmente un listado de los personajes y lugares que figuran en el texto, para ponerlo después en conexión dentro de una base de datos dinámica.

Por último, ya hemos visto cómo funciona, en general, el estándar XML-TEI con algunas apreciaciones sobre el etiquetado, los elementos, atributos y valores que componen la hoja sobre la que trabajamos, la interfaz que nos ofrece el programa *Oxygen* y otras cuestiones de relevancia para dejar claros nuestros pasos y sus razones. No obstante, como hemos anticipado, para que la edición se convierta de verdad en una edición digital nos faltaría la visualización en un procesador concreto. Fernández

Travieso (2013: 16) nos ofrece la siguiente imagen como ejemplo en HTML, que es el código más cómodo y accesible para los especialistas:



Si a través de nuestra lista personalizada cumplimos las exigencias que nos impondría el procesador, el resultado sería el que vemos arriba, acorde a una interfaz sencilla donde observamos los cambios de página (-2-), las notas a pie de página con números en superíndice, es decir, enlaces para acceder a un cuadro con las informaciones correspondientes. También nos damos cuenta cómo tipográficamente el título se diferencia del resto del cuerpo, tal y como lo hemos indicado en la hoja de estilo asociada al documento.

El paso siguiente sería la mejora de la propia interfaz y sus características en aras de la accesibilidad, la colaboración y todas las necesidades que hemos ido explicando en anteriores apartados. De este modo, obtendríamos un portal temático o una biblioteca digital en la que los usuarios podrían consultar la edición que hemos realizado y trabajar sobre ella. Será necesario, por tanto, añadir las referencias bibliográficas de las que nos hemos servido para la constitución de la edición, así como establecer coordinaciones bajo un proyecto de investigación que se encargue de añadir estudios e interpretaciones de todo tipo sobre la edición y sus posibles variantes.

Esta relación de sucesos, como hemos ido viendo, se presta a profundizar sobre aspectos del autor o el contexto político o editorial. Por consiguiente, nuestro trabajo podría centrarse sobre estos aspectos, dejando a un lado otros elementos de la fuente que no nos interesan, pero que sí pueden serlo para otros estudios como aquellos históricos o lingüísticos que tendrán la posibilidad de contribuir a partir del mismo documento TEI que hemos generado.

Dejamos, antes de terminar, otro ejemplo de edición visualizada en HTML con una interfaz amigable distribuida entre columnas donde encontramos información clave sobre *La dama boba*, el facsímil y su transcripción digital. Una iniciativa perfecta para cualquier investigador interesado en la vida y obra de Lope de Vega:

The screenshot displays the DAMABOBA website interface. It features a navigation menu at the top with options like 'INICIO', 'EL PROYECTO', 'ESTUDIO', 'EDICIÓN Y ARCHIVO', 'BÚSQUEDA AVANZADA', and 'BIBLIOGRAFÍA'. Below the menu, there are three main content areas:

- Autógrafo:** Contains a description of the original manuscript, mentioning its date (28 de abril de 1613) and location (Biblioteca Nacional de España).
- Impreso (1617):** Displays a facsimile of the printed edition page, showing the title 'COMEDIA FAMOSA DE LA DAMA BOBA de Lope de Vega Carpio.' and a list of characters: Laurencio, Doña Inés, Fernán, Liso, Mifoso, Octavio, Lope, Fernán, Pedro, Fernán, Fina, Nise, Celis, Clara, Un Maestro de dançar, Otro de escribir.
- Edición crítica:** Shows the critical edition of the text, with line numbers and annotations. For example, line 180: 'LISEO Verla no me ha de matar, aunque es basilisco en mí.' and line 185: 'OTAVIO ¿Esta fue la intención que tuvo Fabio?'

Fuente: <http://damaboba.unibo.it/aplicacion.html#>

### 3. Conclusiones

En este trabajo fin de máster hemos podido comprobar, una vez más, que las relaciones de sucesos son un género editorial que merece mucha atención para estudios multidisciplinares y, sobre todo, en el contexto de las Humanidades Digitales. A través de estos documentos hemos podido descodificar muchas complejidades propias del Siglo de Oro y profundizar así en el contexto cultural para conocer, desde una mirada contemporánea, cuáles eran las razones teórico-prácticas (en este caso, políticas e ideológicas) de la sociedad y de la corte del siglo XVII. En primer lugar, las características principales de la edición digital y el estándar XML-TEI han posibilitado una orientación adecuada hacia las posibles complejidades que puedan surgir en la abstracción que presenta el lenguaje de marcado y en los ejemplos que hemos mostrado desde *Oxygen XML Editor*. Hemos tenido que aprender detenidamente el funcionamiento de este programa y sus características (el etiquetado digital, las exigencias del estándar, la distribución estructural del XML...) para luego trasladarlo hacia una posible inteligibilidad, hacia una didáctica de la edición digital. De hecho, el modelo propuesto por Carlota Fernández Travieso ha sido perfectamente útil para luego readaptarlo a nuestra relación y así, en un futuro posible, insertarlo dentro de un procesador con el objetivo de completar el ciclo procesual de una edición digital. En segundo lugar, la metodología empleada ha fluido sin obstáculos debido a la falta de deterioros o ambigüedades textuales. Ha sido el plano histórico, es decir, la información sobre personalidades y el proceso editorial del impreso, el impedimento que nos ha permitido, como contrapartida, reflexionar sobre las dificultades de catalogar relaciones de sucesos, especialmente debido al curioso proceso editorial que ha seguido la de Antonio Hurtado de Mendoza, la cual hemos tenido que individualizar de manera

rigurosa a través de catálogos bibliográficos (*Diccionario filológico* o *Teresa* para evitar malentendidos históricos y ubicar la relación en su tiempo de forma precisa. En tercer lugar, la anotación de la transcripción ha pretendido acercar la terminología al lector actual que le pudiese resultar ambigua o ininteligible especialmente por razones diacrónicas. En cuarto lugar, el estudio del texto, por medio del autor y del contexto ha conseguido que llevemos a cabo un análisis y una interpretación literaria concretos, dejando clara nuestra visión del texto y estando abiertos a otras posibilidades tanto ecdóticas como críticas. En quinto lugar, la dimensión didáctica del trabajo, correspondiente al apartado 2.2.3., ha intentado, ante todo, que el claro hermetismo del lenguaje XML-TEI, con sus explicaciones pertinentes a través de una formación previa sobre edición digital, sea lo más útil y provechoso posible para todos aquellos investigadores que estén interesados en aplicar un modelo formal e informático en una relación de sucesos con rasgos similares a la nuestra, es decir, para que conozcan bien los pasos que se deben realizar y las exigencias que el estándar les pondrá por el camino. Sin un modelo como el de Fernández Travieso, que ha sido aceptado por un procesador como es *Firefox*, esto tampoco habría sido viable.

Definitivamente, la conjugación de las ventajas de una edición tradicional en un procesador de textos como Microsoft Word y su digitalización y reflexión en el marco del XML-TEI encaja con los puntos que se esperan cumplir para un estudiante del Máster en Literatura, Cultura y Diversidad. Los objetivos que nos planteamos al principio se han cumplido. Además, como experiencia propia, el método y el análisis filológico implantado en el mundo digital (en este caso, el complejo mundo de la edición) aportan grandes ventajas para el futuro de las Humanidades, especialmente si se establecen las bases explicativas y didácticas necesarias, el “hacia una edición académica digital” que declaramos en nuestro título, que vaya transformando el

diletantismo en profesionalidad. La digitalización de ejemplares y su inserción en la *World Wide Web* debería empezar ya a superar esta fase de transición y así ofrecer formación competitiva a los filólogos porque gracias a las no tan nuevas tecnologías hemos podido reflexionar y ahondar sobre los mecanismos que rigen las ediciones digitales auriseculares.

## 4. Bibliografía

### a) Sobre edición digital y etiquetado

Alcaraz Martínez, R., y Elisabet Vázquez Puig. (2016). TEI: un estándar para codificar textos en el ámbito de las humanidades digitales. *BID. Textos universitaris de biblioteconomia i documentació* 37. Recuperado 04/07/2020 de <http://eprints.rclis.org/32714/>.

Allés Torrent, S. (2015). Edición digital y algunas tecnologías. *Ínsula*, 822, pp. 18-21. Recuperado 16/07/2020 de [https://academiccommons.columbia.edu/download/fedora\\_content/download/ac:189048/content/5.Insula-822-18-21.pdf](https://academiccommons.columbia.edu/download/fedora_content/download/ac:189048/content/5.Insula-822-18-21.pdf).

Allés Torrent, S. (2017). Tiempos hay de acometer y tiempos de retirar: literatura áurea y edición digital. *Studia Aurea* 11, pp. 13-30. Recuperado 06/07/2020 de <https://studiaaurea.com/article/download/v11-alles/261-pdf-es>.

Allés Torrent, S. (2019). El lenguaje XML y algunos conceptos generales. *TTHUB. Text Technologies Hub: Recursos sobre tecnologías del texto y edición digital*. Recuperado 08/07/2020 de <https://tthub.io/aprende/l2-xml/>.

Allés Torrent, S. (2019). Introducción a la Text Encoding Initiative. *TTHUB. Text Technologies Hub: Recursos sobre tecnologías del texto y edición digital*. Recuperado 06/07/2020 de <https://tthub.io/aprende/introduccion-a-tei/>.

Buzzetti, D. (2002). Digital Representation and the Text Model. *New Literary History* 33 (1), pp. 61-88.



- Buzzetti, D. (2009). Digital Editions and Text Processing. En Deegan, M., and Kathryn Sutherland (Ed.), *Text Editing, Print and the Digital World*. Farnham (United Kingdom): Ashgate Publishing.
- DariahTeach. (2017). «Digital Scholarly Editions: Manuscripts, Texts and TEI Encoding». Retrieved from <https://teach.dariah.eu/course/view.php?id=32>.
- Fernández Travieso, C. (2013). *Estudio de codificación XML/TEI para relaciones de sucesos españolas*. A Coruña: SIELAE.
- Fradejas Rueda, J. M. (2010). La codificación XML/TEI de textos medievales. *Memorabilia* 12, pp. 219-247.
- Góngora, Luis de. (2017). «Soledades» de Luis de Góngora. Edición crítica digital. Ed. de Antonio Rojas Castro. Cologne Center for eHumanities (CCeH)-Universität zu Köln. 2a edición. [http://soledades.uni-koeln.de/#/critical?d=doc\\_1&e=critical](http://soledades.uni-koeln.de/#/critical?d=doc_1&e=critical)
- López Poza, S. y N. Pena Sueiro. (2014). *Humanidades digitales: Desafíos, logros y perspectivas de futuro*. *Janus*. Anexo 1. 485 pps. Recuperado de <http://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=5>. [Consulta: 04/07/2020].
- Mancinelli, T. y E. Pierazzo (2020). *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*. Roma: Carocci.
- Nell Smith, M. (2004). Electronic Scholarly Editing. En Schreibman, S., et al (Ed.), *A Companion to Digital Humanities*. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd, pp. 306-322.
- Pierazzo, E. (2011). A rationale of digital documentary editions. *Literary and Linguistic Computing* 26 (4), pp. 463-477.

- Pierazzo, E. (2014). *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*. Grenoble (Francia): Université de Grenoble ‘Stendhal’, pp. 246.
- Robinson, P. (2005). Current issues in making digital editions of medieval texts—or, do electronic scholarly editions have a future? Alberta (Canadá): University of Lethbridge.
- Rojas Castro, A. (2017). La edición crítica digital y la codificación TEI. Preliminares para una nueva edición de las *Soledades* de Luis de Góngora. *Revista de Humanidades Digitales*. Recuperado 06/07/2020 de <http://revistas.uned.es/index.php/RHD/article/view/16379>, pp. 5-18.
- Rojas Castro, A. (2018). La edición académica digital. De las teorías del texto a la visualización de la información. *Humanidades digitales: edición, literatura y arte*. Ed. Isabel Galina Russell et. al. México D.F.: Bonilla Artigas
- Sahle, P. (2015). What is a Scholarly Digital Edition? En *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*. Cambridge: Open Book Publisher. Recuperado 05/07/2020 de <https://www.openbookpublishers.com/product/483/digital-scholarly-editing--theories-and-practices>, pp. 19-41.
- Willett, P. (2004). Electronic Texts: Audiences and Purposes. En Schreibman, S., et al (Ed.), *A Companion to Digital Humanities*. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd, pp. 241-253.

**b) Siglo de Oro (relaciones de sucesos, espectáculos cortesanos y libros de caballerías)**

Arellano, Ignacio. (2004). El teatro de Antonio Hurtado de Mendoza. En *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro (v. Misceláneos teatro)*, pp. 115-125.

Bautista Avalor-Arce, J. (ed.). (2015). *Amadís de Gaula*. Madrid: Austral.

BIDISO: Biblioteca Digital Siglo de Oro. (1996-2017). Recuperado 27/09/2020 de <http://www.bidiso.es/>.

Borrego Gutiérrez, E. (2002). Poetas para la Corte. Una fiesta teatral en el Sitio Real de Aranjuez (1622). *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, pp. 337-352.

Bouza Álvarez, F. (1995). Cortes festejantes. Fiesta y ocio en el *cursus honorum* cortesano. *Manuscripts: Revista d'història moderna* 13, pp. 186-203. Recuperado 04/07/2020 de <https://ddd.uab.cat/pub/manuscripts/02132397n13/02132397n13p185.pdf>.

Bueno Serrano, A. (2007). *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)* (tesis doctoral). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Delgado, M. (2011). La teología y el nacimiento del autor autónomo en el Siglo de Oro. Algunas reflexiones sobre “la corriente al uso”. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 65-79.

Demattè, C. (2005). *Repertorio bibliográfico e estudio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*. Trento: Universidad de Trento.

- Díez Borque, J. M. (2009). Teatro de palacio: excesos económicos y protesta pública. En *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor, pp. 43-78. = no la he podido encontrar.
- Facundo López, H. (2017). Pedro Mexía y la astrología en el Siglo de oro español. *López / Melcanolía 2*, pp. 51-77.
- Ferrer Valls, T. (1993). *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudios y documentos*. Valencia: UNED = no la he podido encontrar.
- Gamba Corradine, J. (2017). *Fiesta caballeresca en el Siglo de Oro: Estudio, antología y catálogo*. Zaragoza: Colección de Letras, Institución Fernando el Católico.
- Gentili, L. (2011). Entre el ser y el deber ser: el debate sobre la (re)formación y la identidad modélica en los diferentes estados en la España del siglo XVII. En *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 118-129.
- García de Enterría, M. (1988). Pruebas escritas de una amistad. Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza. En *Homenaje a Eugenio Asensio*, pp. 199-213.
- Hurtado de Mendoza, A. (1623). *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey Nuestro Señor d. Felipe III. Escrita por D. Antonio Hurtado de Mendoza*. Madrid: Juan de la Cuesta. Recuperado 20/7/2020 en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052047&page=13>.
- Jauralde Pou, P. (Ed.). (2010). *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVIII. Volumen I*. Madrid: Editorial Castalia.

- Lorenzo Martínez, R. (2019). *Antonio Hurtado de Mendoza Estudio y análisis de la dramaturgia del Secretario Real de la corte de Felipe IV* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Moreno Villa, J. (2006). Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado 04/07/2020 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/locos-enanos-negros-y-ninos-palaciegos-gente-de-placer-que-tuvieron-los-austrias-en-la-corte-espanola-desde-1563-a-1700--0/>.
- Neri, S. (2007). *Antología de las arquitecturas maravillosas en los libros de caballerías*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Peale, George (2009). *Querer por solo querer*. Un hito en la historia materialista del teatro cortesano. En *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, pp. 123-146.
- Pedraza Jiménez, F. (Ed.). (1992). *La gloria de Niquea. Conde de Villamediana* (Ciudad Real): Festival Almagro.
- Presotto, M. (2018). «La edición crítica digital del teatro del Siglo de Oro», en *Cuadernos Aispi* 11/2018. Recuperado 27/06/2020 from <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6554676.pdf>.
- Profeti, M. G. (Ed.) (2007). *El vellocino de oro*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Real Academia de la Historia. (2018). Antonio Hurtado de Mendoza y Larrea. *Real Academia de la Historia. DB-e*. Recuperado 04/07/2020 de <http://dbe.rah.es/biografias/12399/antonio-hurtado-de-mendoza-y-larrea>.

- Rio Nogueras, A. (2008). «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria» en *Amadís de Gaula, 1508: 500 años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional de España-Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, pp. 383-402.
- Ruiz Pérez, P. (2020). La edición de la *Vida de Nuestra Señora* de Antonio Hurtado de Mendoza: devoción e imprenta en la Sevilla de Murillo. *Janus* 9.
- Sabik, K. (2016). El teatro de corte en España en la primera mitad del siglo XVII (1614-1636). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado 04/07/2020 de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-corte-en-espana-en-la-mitad-del-siglo-xvii-1614-1636-/>.
- Sommer-Mathis, A. (2003). Teatro de la gloria austríaca. Fiestas en Austria y los Países Bajos. En *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, pp. 54-67.
- Soto Caba, V. (2001). *Aranjuez. Un paisaje para el recreo*. Aranjuez (Madrid): Ayuntamiento de Aranjuez. Recuperado 04/07/2020 de <http://espacio.uned.es/fez/view/bibliuned:466-Vsoto-1000>.
- Strong, R. (1988). *Arte y poder: Fiestas del Renacimiento, 1450-1650*. Madrid: Alianza Forma.
- Toajas Roger, M. A. (1996). Las ordenanzas de Aranjuez en los siglos XVI a XVIII: referentes documentales para la historia y la arquitectura del Real Sitio. *Anales de Historia del Arte*, 6. Madrid: Servicio de Publicaciones UCM, pp. 85-126.
- ValleNajerilla. (2007). Obras completas Gonzalo de Berceo. La Rioja. Recuperado 16/07/2020 de <http://www.vallenajerilla.com/berceo/index.htm>.

Vélez-Sainz, J. (2011). Mitología, caballería y espejo de príncipes en *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana. *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*, III. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Compostela, pp. 525-534.





## **Apéndices**

## I. Criterios modernizadores de transcripción y anotación

- a) Se modernizarán la puntuación y acentuación según la norma actual.
- b) Se regularizará el empleo de mayúsculas y minúsculas de acuerdo con el uso actual.
- c) Se desarrollarán las abreviaturas.
- d) Se introducirán signos ortográficos (comillas, paréntesis o guiones) que puedan facilitar al comprensión del texto.
- e) Se unirán y separarán palabras según los usos actuales: a penas > apenas, acaballo > a caballo, con la excepción de las amalgamas léxicas que poseen un valor morfosintáctico, tales como *dél, dello, entrabas, estotra...* que recomendamos que se conserven.
- f) De aparecer el símbolo de la conjunción & será siempre sustituido por y/e.
- g) Se distribuirán [u] y [v], [i] y [j] según su valor consonántico o vocálico.
- h) Se regularizará el uso de [b] y [v] según la norma actual.
- i) Se distribuirán las grafías [y] e [i], siguiendo las normas ortográficas actuales.
- j) Se regularizará en [mn] la confluencia de dos nasales.
- k) Se utilizará siempre la nasal [m] delante de [p] y [b].
- l) Se simplificarán los grupos consonánticos que representan una realidad fonética a la que corresponde una determinada grafía en español actual: el grupo [ph] con valor de fricativa labiodental sorda (Philippe > Filipe); el grupo [ch] para representar el fonema oclusivo velar sordo (architabe > arquitrabe, o disticho > dístico, chanciller > canceller, chapiteles > capiteles ) o el [qu] cuando no preceda a [e] o [i], representando el mismo fonema (quando > o cuando, cualesquiera > cualesquiera); o el grupo [th] con valor del fonema oclusivo dental sordo (cathólico > católico), etc.
- m) Se simplificarán también las **dobles grafías** cuando no representan una realidad fonética diferente a la que representa el grafema simple: (officio > oficio, Philippe > Filipe, illustres > ilustres, diferenciaba > diferenciaba).
- n) Se modernizará la distribución de las grafías correspondientes al sistema de sibilantes.
- o) Se mantendrán grupos consonánticos como [nt] (sant, cient), [pt] (esculpturas, escriptos, sumptuosas) o [ct] (auctor, sancta, tractado).
- p) Se respetarán las **vacilaciones vocálicas** que se dan respeto de los usos actuales, pues pueden reflejar una realidad fonética en el habla del momento.
- q) Se corregirán los **errores léxicos, gramaticales o sintácticos evidentes** en el texto, señalando en nota a pie de página la lectura corregida.
- r) Toda **adición** realizada por el editor en el **cuerpo del texto** se hará constar entre corchetes.

## II. Edición de la relación de sucesos

*Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nuestro señor don Felipe III, escrita por D. Antonio de Mendoza. Año 1623. Con licencia. En Madrid. Por Juan de la Cuesta.*

*A la excelentísima señora condesa de Olivares.*

[fol.2] Vuesa excelencia, señora, me mandó escribir esta relación y poca esperanza se puede tener de mi acierto si peligra en servicio de vuestra Excelencia. Quisiera desempeñar esta elección, y a vuestra Excelencia del gusto que ha mostrado de que la fiesta de Aranjuez (por ser de la reina nuestra señora) quedase tan admirable a la memoria como a los ojos. Esto es tan imposible como igualalla, mas no podrá deslucilla aún escribilla yo. Y cuando no fuera ya de vuestra Excelencia, por la orden que tuve suya, no le buscara otro dueño que no le hallara ni más grande, ni tan mío; que en tantas obligaciones como reconozco a la grandeza de vuestra Excelencia y del conde<sup>29</sup>, más estimo el condenarlas que el tenerlas, que la mayor deuda en que nos hallamos los que somos suyos es poder amar su nombre y alabarle sin lisonja. Reciba, pues, vuestra Excelencia, [fol. 3], aunque le haga novedad, el escuchallo, este que solo es agradecimiento y el que nuestro ahora no le parezca a vuestra Excelencia prolijo —no admitiendo lo que se debe, queriendo ser baratos hasta de nuestra voz— ni se canse de vuestra Excelencia de oír lo que lo que publican todos, que no es justo que su modestia nos cueste el callar una verdad. Guarde Dios a vuestra Excelencia como a sus criados hemos menester [fol. 3].

### SITIO DE ARANJUEZ

Es Aranjuez recreación de los reyes de España, siete leguas de Madrid su corte, y sitio que aún a los mismos ojos se atreve en él la incredulidad. Cuanto más visto, más admirado, y que en la pura sencillez natural antes desdeñara el arte que le admitiera si la grandeza de sus dueños no hubiera querido deberse lo imposible de aventajarle no solo con un ilustre edificio, que no saliendo de los términos de Casa de Campo, merece nombre de palacio generoso, sino con tanta cultura en que es ordinaria la variedad, ya en lo florido de sus jardines, ya en lo galán de sus prados (que no dejan ninguna admiración en flores, aves y plantas a la extrañeza de las más remotas provincias, siendo allí común lo peregrino de todas) y ya en lo excelente de sus bosques que, poblados de todo género de caza y belleza, no perdona ningún real entretenimiento.

### CAMPOS DE ARANJUEZ

Tienen a su cargo lo menos de su hermosura los más celebrados ríos de Castilla: Jarama que, dilatado por sus campos, empieza lo fértil dellos, y por una vega apacible coronada de mieses y frutos pone el primer respeto a la majestad de su dueño, defendido del mejor que del desvelo de tantas guardas, que en tan extendidos límites no bastara el cuidado de muchos si no los venerara el temor de todos, dando segunda estimación a sus riberas con la valentía de sus toros; y cortés

---

<sup>29</sup> Se refiere al conde-duque de Olivares (1587-1645).

con el Tajo, pasa retirado, dejándole superior y más vecino lugar, y después obediente le lleva el reconocimiento más que la costumbre a juntarse con él haciéndole mayor, no más hermoso.

### JARDÍN DE LA ISLA

Este sitio (que parecerá siempre encarecimiento al oído y agravio a la vista, solo ocupado los dos mejores meses sirviendo los otros diez a la queja de cuantos miran, que se les quite parte del año) contiene, entre muchos milagros de amenidad, un jardín que el Tajo le ciñe en dos corrientes, ya suspenso, ya presuroso, formándole isla y sirviéndole de muro en que los árboles son una vez deleitosas almenas y otra floridas márgenes. Entre los lazos de los artesones<sup>30</sup> de yerba de las galerías de flores, de la confusión de las calles, de la diversidad de los cuadros de la hermosura de las fuentes, competida en la copia y la novedad, se reserva un bellissimo espacio que tiene el desembarazo de la plaza y no [fol. 4] le falta beldad de la floresta. Este eligió la reina nuestra señora para celebrar en él (con la mayor magnificencia que vio ningún siglo, aunque blasone la ostentación romana) el dichoso cumplimiento de los años del rey nuestro señor: el diez y siete de su bizarra edad y el segundo de su felicísimo reinado.

Una de las mayores cosas de que se compone la majestad de los reyes de España es la grandeza de su palacio, en menos comparable con los otros príncipes del mundo que en tener tantos reinos debajo de su imperio. Y lo más de la estimación consiste en el lustre de sus damas que, siendo hijas de grandes señores y caballeros, la veneración de todos les da nueva autoridad, guardada dellas de tal suerte que en cualquiera parte hallan respeto y aplauso, que no ha menester llamarse fiesta para que lo sea siempre que se permiten ver. Y, en esta ocasión, por celebrar los años del rey y acompañar a la reina, hicieron mayor demostración de su gala y bazaría.

Estas representaciones, que no admiten el nombre vulgar de comedia y se le da de invención, la decencia de palacio (desprecio más que imitación de los espectáculos antiguos, de que aún hoy Italia presume tanto de gentil), merecía más atinada pluma. Y a buscar la que dignamente pudiera escribillo quedara en silencio, pues la más cuidadosa se debiera parte de mi desconfianza. Ajeno gusto (y no mi presunción) me empeña en esta noticia, sino ingeniosa, verdadera; que me hallé presente y entonces admiré, y ahora lo escribo con el recelo de su ofensa: pero nada podrá lucirla como la puntualidad.

Muchas circunstancias me ponen recato y dos llegan a ser miedo: la mengua de términos con qué referir las galas, que está la diferencia solo en las colores y, reduciéndose todas a oro y plata en los trajes viene a ser rico, lo que la relación quisiera varios; la necesidad de encarecimientos que, referidas las personas sin el atavío de las exornaciones llega a faltar decoro en las palabras. De entram[b]os<sup>31</sup> peligros será forzoso hacer una disculpa y empezar la obediencia.

Dividiose [el] palacio en dos cuadrillas para hacer distintas las fiestas. De la primera se nombró dueñ[a] la reina que, con la grandeza della, la hizo digna de sí. Y de la segunda fue autora doña Leonor Pimentel, dama de aventajado entendimiento y que, con él, solo pudo prometerle la competencia, si fuera posible.

---

<sup>30</sup> Según el DRAE, «*Arq.* Elemento constructivo poligonal, cóncavo, moldurado y con adornos, que dispuesto en serie constituye el artesonado».

<sup>31</sup> Probablemente se trate de un error de cajista al faltar la *b* de «entramos».

## FÁBRICA DEL APARATO

A fabricar el aparato de la invención de su majestad vino a Aranjuez el capitán Julio César Fontana [fol. 5], ingeniero mayor, superintendente de las fortificaciones del reino de Nápoles, hijo de aquel tan celebrado arquitecto por las fábricas de Sixto V y comparable artífice con su padre<sup>32</sup>.

Levantóse un teatro de ciento y quince pies de largo y setenta y ocho de ancho, y siete arcos por cada parte con pilastras, cornijas<sup>33</sup> y capiteles de orden dórico. Y en lo eminente dellos unas galerías de balaustres de oro, plata y azul que las ceñían en torno y sustentaban sesenta blandones<sup>34</sup> con hachas blancas y luces innumerables, con unos términos de relieve de diez pies de alto en que se afirmaba un toldo imitado de la serenidad de la noche multitud de estrellas entre sombras claras. Y en el tablado dos figuras de proporción: la de Mercurio y Marte, que servían de gigantes fantásticos y de correspondencia a la fachada. Y en las cornijas de los corredores muchas estatuas de bronce y pendientes de los arcos unas esferas cristalinas que hacían cuatro luces y, alrededor, tablados para los caballeros y el pueblo. Y una valla hermosísima que detenía el paso a la gente. Y en medio un trono donde estaban las sillas del rey y de los señores infantes don Carlos y don Fernando, sus hermanos<sup>35</sup>. Y abajo, tarimas y estrados para las señoras y damas. Formábase una montaña de cincuenta pies de latitud y ochenta de circunferencia que se dividía en dos. Y con ser máquina tan grande la movía un solo hombre con mucha facilidad, cubría el aparato (y era de la misma orden dórica) y se subía por muchas gradas a un nicho espacioso poblado de muchas fieras. Lo que ocultaba este monte se descubrirá cuando se vaya haciendo relación de las apariencias en el lugar que sirvieron en la fábula.

Era el sujeto la Gloria de Niquea, conocida en los libros de Amadís<sup>36</sup>. Escribióse con atención la soberanía de palacio por saber la corta licencia que se les concede en él a los versos y el atino con que se han de escribir, en que se ven poco pláticos los que se han criado lejos de la severidad de la escuela.

Estaba señalada la fiesta para el día de san Felipe y la ocupación de tanta fábrica la dilató hasta el primero de Pascua de Espíritu Santo<sup>37</sup>, que estuvo ya en perfección todo. Al fin del día se encendieron las luces con que quedó dudosa la noche. Tomaron sus puestos los que tuvieron permiso de verla, que fue limitada, porque a dar licencia general fuera mucho el embarazo con la gente que acudiera de Madrid y la que camina con sus majestades y altezas era bastante para que no le faltase grande auditorio (cuando se buscara), y a los que vinieron no se les negó lugar por no hacer culpa de tan justa ambición y deseo en querer fiestas prevenidas de tan gran reina y

---

<sup>32</sup> Se refiere a Domenico Fontana (1543-1607). Se le recuerda especialmente por reformar la ciudad de Roma y por añadir obeliscos egipcios. Algunas de sus obras notables fueron *Palacio del Quirinal* (1583) o *Palacio de Letrán* (1582). Como ya nos sugiere el autor aquí, el *Palacio Real de Nápoles* (1600-1858) lo comenzó Doménico y lo terminó su hijo Julio César, para luego sufrir varias restauraciones.

<sup>33</sup> Según *Autoridades*, «Lo mismo que Cornisa, aunque se dice promiscuamente. Latín. Coronis, *dis*». Seguramente la fricativa velar sorda se aplique por contagio patrimonial.

<sup>34</sup> El blandón es, tal y como nos indica *Autoridades*, «Hacha de cera para alumbrar. Covarr. dice que es palabra tomada del Francés *Brandons*, que significa esto mismo».

<sup>35</sup> Se refiere a Carlos de Austria (1607-1632), hermano de Felipe IV e inmortalizado en el retrato de Velázquez; y a Fernando de Austria, también hermano del rey y famoso por ser gobernador del Estado de Milán y los Países Bajos españoles, y por ser comandante durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648).

<sup>36</sup> Se refiere a la obra *Amadís de Grecia*. El tema aparece también en el *Florisel de Niquea*. Su autor, Feliciano Silva, las escribió en 1530 y 1532, respectivamente.

<sup>37</sup> San Felipe Neri es el 26 de mayo y el primero de Pascua o Pentecostés el 31 de mayo. La fiesta se retrasó, por tanto, cinco días, aunque no queda claro si se refiere, por otro lado, al San Felipe del 3 de mayo.

al nombre de rey tan esclarecido [fol. 6] y suyo<sup>38</sup>. Cumplido ya el término de los lutos de su gran padre<sup>39</sup>, en que se observó la memoria de su muerte (de manera que hasta pasar el año aún el último día pareció el primero de su sentimiento), ocuparon los dos estrados las señoras y damas que se hallaron en Aranjuez: el uno la condesa de Olivares, y doña Francisca Clanit, mujer de don Baltasar de Zúñiga; la marquesa de Castelrodrigo y doña Margarita de<sup>40</sup> [Melo] su hija; y la condesa de Barajas. Y el otro las señoras doña Juana de Aragón, doña Leonor Pimentel, doña Ana Bazán, doña María, la de guarda mayor de las damas; la señora Marga de Tábara y la condesa de Castro, dueñas de honor.

## PRINCIPIO DE LA FIESTA

Hizo señal la música de trompetas y chirimías<sup>41</sup> que salían el rey y los infantes al sitio de sus asientos y luego salieron al tablado muchos violones. Y el maestro de danzar con ellos. Y, dando lugar los menestres<sup>42</sup> a los instrumentos, se abrieron dos puertas y se empezó una gallarda máscara. Salieron danzando la primera pareja, la señora doña Sofía y la señora doña Luisa de Benavides, con vaqueros<sup>43</sup> de tela de plata de lama<sup>44</sup> azul, con pliegues cuajados de pasamanos<sup>45</sup> de plata y dos pares de braones<sup>46</sup>, y basquiñas<sup>47</sup> de la misma tela, ocupando todo el campo los propios pasamanos [las] mangas de teal de plata sacados bocados de velo de plata, [los] mantos de tela pendientes de los hombres y de tres rosas de diamantes, y muchas joyas y flores en los tocados, rematando en penachos de montes de plumas de ambas colores, máscaras negras y hachas blancas:

1. Las señoras doña María Coutiño y doña Catalina de Velasco con el mismo traje, tela de plata anaranjada y las demás cuadrillas lo propio, diferenciándose no más que en las colores.
2. Las señoras doña Ana de Sande y doña Margarita Zapata, tela de plata verde.
3. Las señoras doña Leonor de Guzmán y doña Ana María de Guevara, tela de plata encarnada.
4. Las señoras doña María de Távara y doña Constanza de Ribera, tela de plata blanca.
5. Las señoras doña Luisa Carrillo y doña Ana María de Acuña, tela de plata negra y blanca.

<sup>38</sup> Conviene apuntar que el espacio en un espectáculo cortesano era de vital importancia. Aquí se nos dice que el público ocupará sus asientos cuando la monarquía tenga asegurados los suyos. Fernando Bouza nos indica que «el espacio [estaba] ordenado (...) usado como símbolo y representación de los valores jerárquicos y estamentales de una sociedad de corte» (2000: 160).

<sup>39</sup> Felipe III. Murió el 31 de marzo de 1621.

<sup>40</sup> En el testimonio que usamos falta esta palabra, pero se ha dejado el hueco. Seguramente sea un descuido del operario de imprenta, que dejó la labor porque no podía leer bien el manuscrito y para completarla más tarde. En una edición posterior de la obra lírica de A. de Mendoza puede leerse «Margarita de Melo». Para más información vid. Sitio de Aranjuez, en *Obra lírica y cómicas de A. Hurtado de Mendoza*, Madrid, Francisco Medel, 1728.

<sup>41</sup> *Chirimía*: 'instrumento de boca a modo de trompeta derecha sin vuelta de ciertas maderas fuertes, pero que se labran sin que tengan repelos y porque en los agujeros que tienen se ocupan casi todos los dedos de ambas las manos' (Covarrubias en la página 621).

<sup>42</sup> *Menestrel*: '3. m. Individuo que por oficio tañía instrumentos de cuerda o de viento.' (DRAE).

<sup>43</sup> *Vaquero*: 'Aplicase regularmente al sayo, ù vestidura de faldas largas, por ser parecido à los que los Pastores usan: y entonces suele usarse como sustantivo' (*Autoridades*, VI, 1739).

<sup>44</sup> *Lama*: '2.m. Tela de oro o plata en que los hilos de estos metales forman el tejido y brillan por su haz sin pasar el envés' (DRAE).

<sup>45</sup> *Pasamanos*: '(...) También se llama la guarnición del vestido por echarse en el borde' (Covarrubias en la página 580).

<sup>46</sup> *Brahón*: 'cuasi bracón, son ciertas roscas o dobles pegados que cae encima de los ombros, sobre el nacimiento de los braços, que se suelen poner en las mangas de los sayos, y las ropas: y assi a brachio, se dixerón brachiones, y corruptamente brahones' (Covarrubias en la página 150).

<sup>47</sup> *Basquiña*: 's. f. Ropa, ò saya que trahen las mugéres desde la cintúra al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintúra, y por la parte inferior tiene mucho vuelo. Pónese encima de los guardapiés y demás ropa, y algunas tienen por detrás falda que arrastra.' (*Autoridades*, I, 1726).

Las entradas bizarrísimas, los lazos de la máscara con airosa novedad. Danzáronla con admiración de todos y, aunque estas señoras eran de bando diferente, dieron lucidísimo principio a la fiesta, acabaron la máscara, y en el mismo traje, y acompañadas de los mayordomos y guardas de damas y dueñas, bajaron a asentarse a su estrado.

### [fol. 7] CARRO DEL CORRIENTE DEL TAJO

Segunda vez la música de los ministriles dio señas de otra novedad y, por un arco grande, entró un carro de cristal coronado de luces y variedad de yerbas. Y en él muchas ninfas Náyades y Napeas<sup>48</sup> vestidas a la imitación de los campos. En un trono sentada la corriente del Tajo, que la presentaba la señora doña María de Tábara, menina de la reina, y el traje era este: una tunicela<sup>49</sup> de tela azul de lama, manto de la misma tela ondeado, cintas de plata, blancos y bordados unos bichos de plata, las mangas de tela azul acuchilladas, sacados bocados de tela de plata blanca, penacho de plumas blancas y azules, el manto derribado de los hombros y detenido con tres rosas de diamantes, y una guirnalda de flores en la cabeza. Bajó del carro y subió al tablado acompañada de las ninfas y, de parte de sus riberas, dio la bienvenida al rey agradeciéndola el haberlas favorecido con su presencia.

### CARRO DEL ABRIL

Volvió la música y por otro arco de enfrente apareció en un carro el mes de Abril conducido del signo de Tauro con todas las flores que le hacen primavera y con cuantas luces le pudieran hacer aurora<sup>50</sup>. Y en lo más eminente, representándole y luciéndole, la señora doña Francisca de Tábara, menina de la infanta, con una tunicela, manto de tela de palta de lama encarnada sembrado de rosas de manos de diferentes colores, mangas cuajadas de rosas y velo de plata, un tocado de rosas, penacho de esfera de plumas coronado de flores, y el manto preso en los hombros con tres rosas de diamantes. Caminó con el carro hasta el mismo teatro y, ya en él, después de haber saludado a la corriente con modesto desenfado, representó unas octavas de mucha gala y bizarría y dichas con mayor, dando alma nueva a los versos, ya segunda vez excelentes (y sin miedo de adulación) debidas alabanzas al rey y a sus hermanos. Retiráronse el Abril y el Tajo, acompañados de sus ninfas.

### VUELO DEL ÁGUILA

Pasó la Edad en un águila de oro que la representaba la señora doña Antonia de Cuña y, en vaticinio de elegantes versos, acordaba a su Majestad las gloriosas hazañas de sus mayores y vestíanlo alentado espíritu de memorias y deseos de su imitación animándole a seguir aquellos generosos pasos aventajados ya de sus ilustres principios. Proponíale que, pues respetaban sus banderas el África, la Europa y la América, las temiese el Asia, tantas edades en ella desconocidas las armas católicas animadas ya con la esperanza de su nombre. Agradecíale su temprano valor y el crédito grande de sus años habiendo reinado en uno solo muchos siglos, servido de dos ministros tan celosos de su gloria<sup>51</sup> y del resplandor de sus acciones de cuyas virtudes y aciertos la más dilatada relación podría tener algo de afecto y amor, pero nada de

---

<sup>48</sup> Por una parte, las Náyades eran ninfas conocidas por vivir en espacios naturales como los ríos, los lagos o las fuentes, o sea, de cuerpos de agua dulce. Por otra parte, las Napeas habitaban los bosques, las montañas, las cañadas o los valles.

<sup>49</sup> *Tunicela*: 's. f. Lo mismo que Túnica en su sentido recto' (*Autoridades*, VI, 1739).

<sup>50</sup> En el imaginario colectivo la astrología estuvo muy presente en el Siglo de Oro. No queda claro si aquí se utiliza en función de la estética espectacular, como elemento cultural más, o si en los ambientes cortesanos estaba presente. Nos podríamos inclinar por lo último si revisamos el estudio de Facundo López en «Pedro Mexía y la astrología en el Siglo de Oro español» (2017).

<sup>51</sup> Se refiere a Baltasar de Zúñiga (1621-1622), primer ministro de Felipe IV y a Gaspar Guzmán y Pimentel, el Conde-Duque de Olivares (1622-1643), valido. Ambos conocidos por su ambición política.

lisonja ni duda. No quedó agraviado en la representación lo cuidadoso de las estancias, ni escrúpulo a los pocos años de la señora doña Antonia de haber representado la Edad. Subió el águila sobre toda la fábrica del teatro con tan disimulado artificio que se logró el vuelo y no se percibió el modo. Ya desaparecida en lo más alto de la fábrica, al instante abrieron los troncos de tres árboles y aparecieron tres ninfas cantando. Eran la señora doña María de Aragón, dama de la reina; doña Mariana de Hos y doña Isabel de Salazar de su cámara. El artificio de la apariencia y lo dulce de las voces pudiera ser adorno y crédito de otra fiesta real. Acabaron la letra con notable suspensión de todos, cerrándose los árboles y entró por una selva la señora doña María de Guzmán, hija del conde de Olivares. Su vestido: manteo de damasco de oro verde guarnecido de oro y plata y lentejuelas, vaquero de terciopelo del mismo color largueado de pasamanos de oro, montera verde con plumaje verde atravesado, y un arco y carcaj<sup>52</sup> bordado de oro y plata, pendiente del hombro. Salió a decir el prólogo que el vulgo llama loa (que ella la representó y todos se la dieron, tal fue el espíritu, la compostura y donaire con que la dijo). Proponía el asunto, no pedía la vulgaridad del silencio, pero sí la atención, que le ofrecieron justamente. Dióle las gracias la armonía de toda la música y la voz de todo el auditorio, y en su aplauso pudo entrar confiado lo demás de la comedia cuyo contexto fue en esta manera.

## COMEDIA

En la primera salida entraron Darinel, escudero de Amadís<sup>53</sup>, que daba noticia a Danteo, pastor del Tajo<sup>54</sup> de lo que obligaba a su dueño a pisar aquellos campos. Referíale sus hazañas, sus aventuras y la que le ofrecía el encanto de Niquea oprimida de las artes de Anaxtarax<sup>55</sup>, aborrecido amante de su hermosura para que le guardó el mágico Alquife, su tío. Informábase de aquellas riberas, a quien el zagal respondía cortésmente y pagaba su relación con dársela de las prevenciones dellas en ocasión tan alta como celebrar los años de su rey<sup>56</sup>. Representaba el escudero doña María de Guevara de la cámara de la reina con bizarro vestido, espada ceñida, sombrero acompañado de muchas plumas y rosas de diamantes; y el pastor, doña Bernarda de Bilbao, de la cámara de la infanta, con vaquero y faldellín<sup>57</sup> verde y plata [fol. 9], gorrilla sembrada de perlas, cayado de plata y zurrón de tela; sin ceder la representación y gala de las dos a la mayor competencia, oían cantar un coro de voces:

Sirenas escuchaba el Tajo  
en su esfera de cristal  
que, con desprecios de río,  
tiene ambiciones de mar.

---

<sup>52</sup> *Carcaj*: 'La caja donde van recogidas las flechas, o saetas del arco', según Covarrubias.

<sup>53</sup> Darinel es un enano conocido por ser el escudero de Amadís de Grecia en el *Amadís de Grecia* (1530). Su función narrativa basada en la ayuda (*helper* en el conocido esquema de Greimas) y en la comicidad es un claro antecedente de Sancho Panza.

<sup>54</sup> Este personaje apareció un año atrás en la *Comedia de la gloria de Niquea, y descripción de Aranjuez* escrita por Juan de Tassis, conde de Villamediana en 1622. En la fiesta que aquí se narra y poetiza, a raíz del cumpleaños de Felipe IV, se representan dos «comedias»: la que acabamos de comentar y *El vellocino de oro* de Lope de Vega.

<sup>55</sup> Anaxtarax es el hermano de Niquea y se enamora de ella en el *Florisel de Niquea* (1531) de Feliciano Silva. Se pueden encontrar alusiones a este mito griego en esta obra y en el *Amadís de Grecia*. Este último consigue rescatar a Niquea del encantamiento de Zirfea, tía de ella y de Anaxtarax.

<sup>56</sup> Nótese la inclusión del evento festivo en la comedia ficcional, lo cual la convierte en una literatura claramente programática, es decir, al servicio de una ideología dogmática como lo es la del absolutismo monárquico.

<sup>57</sup> *Faldellín*: 's. m. Ropa interior que traen las mugeres de la cintura abaxo, y tiene la abertura por delante, y viene a ser lo mismo que lo que comunmente se llama Brial o guardapiés.' (*Autoridades*, III, 1732).



## SALE AMADÍS

Sonaba un clarín y siguiendo sus ecos se entraba por los árboles y salía luego confuso del estruendo de la trompeta el Caballero de la Ardiente Espada. Representábase la señora doña Isabel de Aragón juntando el brío de Amadís y la hermosura de Niquea. El traje: manteo de tela de plata encarnado y negro con bordaduras de lo mismo y tonelete con la propia guarnición armada de unas armas lucientes nieladas de plata y oro y el morrión coronado de una montaña de plumas, manto de tela blanco, pendiente de los hombros y espada ceñida. Acompañábase un enano que traía el escudo encantado. Era don Miguel Soplillo<sup>58</sup> que sucedió en la admiración de lo pequeño a Bonamí<sup>59</sup>, vestido en traje antiguo negro y plata.

Hallaba Amadís varias inscripciones por los árboles que le ponían confusión y, salteado del sueño, pedía treguas a la fatiga del camino y su espíritu, quejoso de la flaca resistencia del cuerpo, aun desvelado, se agraviaba de imaginarse dormido. Y como el más amante se queda en hombre y no puede negarse humano<sup>60</sup>, vencido se reclinaba al pie de un peñasco y salía la noche que la representaba una portuguesa negra, excelentísima cantora, criada de la reina, vestida con saya entera de tafetán<sup>61</sup> negro sembrada de estrellas de plata y manto derribado de los hombros cuajado de las mismas estrellas, movía con perezosa suspensión los pasos, el silencio, la quietud, el color. El traje retrataba verdaderamente lo tenebroso de la noche y lo dulce de la voz la armonía del alba, y, con lisonjera suavidad persuadía ocio a los sentidos de Amadís, ya bien hallados en el descanso. Dejaba de cantar y oíase admirablemente imitado lo festivo y armonioso de las aves al nacer el Sol. Y bajaba en una nube resplandeciente la Aurora que la representaba la señora doña María de Aragón, vestida con basquiña y vaquero de velo de plata blanco, forrada en encarnado y cuajado de perlas, y un manto de velo de plata sembrado dellas. Y, cantando admirablemente, acusaba en Amadís la humanidad del sueño y de que solo en él se juntasen amorosos cuidados y ojos dormidos. Acordábase que tenía vecina la gloria y cerca el peligro, y que desacreditaba sus sentimientos y victorias. Porfiaba la noche en suspendelle en su letargo, procuraba la Aurora volvelle a su acuerdo. Confesábase vencida la noche y huía. Y victoriosa la Aurora, despertaba [fol. 10] Amadís, y en la misma nube y con la propia música se volvía al cielo.

Partía Amadís en busca de la selva encantada y al llegar a la peña oía diversas voces que en las galerías altas del aparato se dividían en cuatro coros, unos enfrente de otros, que se formaban de la Capilla Real con varios instrumentos: unos de guitarras, otros de flautas y bajoncillos<sup>62</sup>; otro de trombas, y otro de violones y laúdes. Cantaba el un coro y proponíale peligros. Otro le infundía esfuerzos. Ya le desaminaba este, ya le alentaba aquel. Y el caballero indeterminable atendía tal vez al asombro del encanto, tal a su valor mismo, y en batalla destas dudas salía vencedor dellas representado de la señora doña Isabel con tan encendido afecto que no solo dejó vencida la representación, sino acreditada con su persona. Y, desnudando la espada y embrazando el escudo, embestía con la peña con tan generoso denuedo que fue cuanto, sin salir de compostura, pudo imitar la bizarría de una dama<sup>63</sup>.

<sup>58</sup> Miguel Soplillo era el enano que Isabel Clara Eugenia envió a Felipe IV desde Flandes como regalo. Velázquez lo inmortalizó en su pintura *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo* de Villandrando (c. 1620).

<sup>59</sup> Simón Bonamí (1587-1614) era el enano de Felipe III. Góngora le dedicó una décima célebre.

<sup>60</sup> Este es el código moral (amor cortés) que debe perfeccionarse para que el caballero adquiera la condición de hombre.

<sup>61</sup> *Tafetán*: 's. m. Tela de seda mui unida, que cruge, y hace ruido, ludiendo con ella.' (*Autoridades*, VI, 1739).

<sup>62</sup> *Bajoncillo*: 'Instrumento musical parecido al bajón, pero de menor tamaño.' (DRAE).

<sup>63</sup> Queda clara la idea de mujer en 1623 que, a pesar de representar a un caballero, no debe salirse de su compostura y decoro, incluso en la propia ficción teatral.

Abríase la peña y aparecía un palacio de hermosa fábrica. Y en la portada cuatro columnas de treinta pies de alto que, al instante que tocó a las puertas Amadís, se hundía[n] hasta el centro tan velozmente que no podía seguillas la vista. Mostrábanse cuatro gigantes armados de petos y morriones que se ofendían de la temeridad del caballero y con sola la amenaza presumían quedar vencedores. Y Amadís, cumpliendo con el nombre su espada, a los primeros movimientos della, y mostrándoles el escudo, ponía en cobarde fuga, como lo mandan los libros. Representábanlos doña Leonor de Quirós, doña Lucía Ortiz, doña Catalina de Zárate y doña Inés de Zomoza, sin cumplir con la ley de gigantes en ser cansados<sup>64</sup>, que a todos parecieron apacibles. Salían muchas ninfas con flores a ponelle una guirnalda en la cabeza y con fingidos halagos querían sacalle del castillo. Conociendo su falsedad, les mostraba su escudo, huían y saliendo en su lugar leones<sup>65</sup> en que se transformaron con tan natural ferocidad que la verdadera no pusiera más horror y, en viendo el escudo, desaparecieron.

Subía por las gradas hasta detenelle este letrado.

Esta misteriosa puerta,  
que el cielo tiene cerrada  
solo la merece abierta  
del mundo la fe más cierta,  
y la más famosa espada.

Habiéndolo leído, pasaba ya victorioso por el teatro y plaza de armas. Acudía a las puertas, que al punto se dividieron y, juntándose toda la variedad de la música, se descubrió la hermosa apariencia de la Gloria de Niquea que se cifraba en una bellísima esfera de cristal y oro, que los techos y paredes antes parecían un diamante que muchos, haciendo verdadera la casa [fol. 11] del Sol que finge Ovidio<sup>66</sup>. Y en prespectiva un trono alto en que estaba sentada la reina que era la Diosa de la hermosura a quien Amadís pedía licencia para desencantar a Niquea, que la representaba la señora infanta sentada en la grada superior y en las inferiores acompañando a su majestad y alteza las señoras doña Ana María Manrique, la señora doña María de Cárdenas, la señora doña Antonia de Acuña, la señora doña Margarita de Tábara, la señora doña Ivana de Borja, la señora doña Isabel de Velasco y doña Isabel de Salazar y doña Juana Pacheco, doña María de Hos y otras criadas de su cámara que representaban algunas ninfas. Y al pie del trono estaba de rodillas Anaxtarax que le hacía la señora doña Antonia de Mendoza y los trajes eran estos.

## LOS TRAJES

- A) El de la reina: basquiña y saya corta de tela con pasamanos de hojuela con tres pares de faldones que el último llevaba a la alforja con gireles<sup>67</sup> y sembrados unos rétulos de diamantes y aderezadas con ellos la cuera. Y mangas francesas abiertas y tomadas con alamares de diamantes y un tocado de hojuela de plata y argentería con variedad de plumas. Y un manto de tela de plata de lama lisa con tres riquísimas joyas de diamantes

<sup>64</sup> El sentido aquí de *cansado* es el que encontramos en *Autoridades*: ‘Se toma muchas veces por molesto, porfiado, y impertinente’ (II, 1729), actitud típica de los gigantes en los libros de caballerías, enemigos del Cristianismo católico, confiados y soberbios.

<sup>65</sup> En el *Florisel de Niquea* el mago Argante regala un escudo encantado al héroe protagonista para enfrentarse a sus enemigos.

<sup>66</sup> Se describe en el segundo libro de la *Metamorfosis* de Ovidio nada más comenzar la historia de Faetón.

<sup>67</sup> *Girel*: ‘Cierta género de adorno a modo de jaez, que se pone a los caballos.’ (*Autoridades*, IV, 1734). *jirel*: “cierto adorno de señoras”, en NTLE, Terreros y Pando (1787).

que le aseguraban el hombro derribado airoosamente por la espalda y al cuello el diamante rico y la perla peregrina<sup>68</sup>.

- B) El de la infanta: una saya de tela de plata de lama encarnada con gireles guarnecidos de pasamanos de plata y seda negra con manga de punta. Y el manto de la misma tela y tres joyas de diamantes en él y atravesada una banda de diamantes y el tocado de argentería y rosas.
- C) El de la señora doña Ana María Manrique: basquiña de raso naranjado bordado de hojuela y lantejuelas de plata el campo y guarniciones. Vaquero de tafetán naranjado. Sacados bocados en velo de plata con cuatro pares de gireles naranjados y blancos todo sobrepuesto de flores de mano. Mangas de rueca de tela de plata blanca con las mismas flores de mano. Manto de plata de peso sembrado de flores, pendiente de rosas de diamantes y el tocado de diamantes, y perlas y penacho de plumas blancas.
- D) El de la señora doña María de Cárdenas: basquiña y vaquero de tela de lama naranjada cuajado de plata, manto de velo de plata y tres rosas de diamantes, plumaje encarnado y blanco.
- E) El de la señora doña Antonia de Acuña: manteo de plata encarnado guarnecido de plata y vaquero de terciopelo negro largueado de pasamanos de plata y manto de velo de plata con rosas de diamantes y plumas encarnadas y blancas. Y todas las llevaban en el tocado conforme a los colores de basquiñas y vaqueros.
- F) [fol. 12] El de la señora doña Margarita de Tábara: manteo y vaquero de tela de plata encarnada, manto de velo de plata blanco, detenido en tres rosas de diamantes, plumaje encarnado y blanco.
- G) El de la señora doña Juana de Borja: basquiña y vaquero de tela de lama naranjada con pliegues guarnecido de plata, manto de velo de plata con rosas de diamantes y plumas naranjadas y blancas.
- H) El de la señora doña Isabel de Velasco: basquiña de tela encarnada, vaquero de terciopelo negro con pasamanos de plata, manto de velo de plata con rosas de diamantes.
- I) El de la señora doña Antonia de Mendoza, manteo de plata encarnado, vaquero de terciopelo negro largueado de pasamanos de plata, el hábito moro, un turbante de velillo sobre bonete de terciopelo negro sembrado de joyas y rosas de diamantes y plumas encarnadas, blancas y negras y tahalí bordado de plata y un alfanje pendiente y albornoz africano de velo de peso de plata.

## PROSIGUE LA FÁBULA

Al llegar Amadís a la apariencia en que se mostraba deshecho el desencanto, quería Anaxtarax defenderse y con gemidos se querellaba de la violencia de los hados y del cielo que tuviese dado a mortal hombre valor tan grande que acabarse aquella aventura. Condenábale Amadís a la pena de sus celos y sacaba a Niquea del palacio encantado y como las figuras desta representación excedían la grandeza de lo figurado no atendían los versos a lo prometido de la historia, sino al respeto de los personajes<sup>69</sup>. Y Amadís, en cortesés rendimientos, intentaba que agradeciese Niquea más sus cuidados que sus hazañas. Y ella, superior a todos los sentimientos, aún no les

---

<sup>68</sup> El Joyel Rico de los Austrias fue una de las joyas más famosas de la historia. Estaba formado por el diamante «El Estanque» tallado con la forma de un cuadrado perfecto y de un color azul intenso, de ahí su nombre. Por otra parte, la perla «Peregina», fue una enorme perla con forma de lágrima encontrada en la Isla de las Perlas, en Panamá, y que perteneció a María Tudor, esposa de Felipe II después de Isabel de Valois.

<sup>69</sup> Como es común en las representaciones teatrales, la construcción personajística y su evolución suele solapar aquello que indique el libreto y, en este caso, la estructura y el contenido de los versos. Funciona si se mantiene la coherencia de la fábula y si el público en cuestión lo recibe positivamente.

concedía por premio el osar tenellos, llevando las desconfianzas a tanta desesperación que solo en el silencio les dejaba seguridad<sup>70</sup>. Y las Ninfas, viendo la fineza de Amadís, le decían que la Deidad de la hermosura le recibía en su protección y él (máspreciado de ser buen amante que dichoso) agradecía a Niquea sus disfavores y a la Diosa sus piedades.

Estaban escritas estas coplas con tan advertido respeto que merecieron ser referidas de su Alteza y a su representación acompañada de apacible majestad. La hizo no solo decente, pero digna de persona tan real que las acciones públicas necesitan de tanta perfección que, aun las que no se pudieron aprehender, se deben hacer lucidamente y esta excedió a todas en la gracia lo que su dueño en la fortuna<sup>71</sup>. Acabó aquí la primera escena. Tocaron los instrumentos apercebidos siempre en los intermedios y la segunda empezó así.

### [fol. 13] SEGUNDA ESCENA

Salió una ninfa cantando un soneto ofreciendo la fiesta al rey y luego el escudero y el pastor admirados de lo que habían visto. Oyen ruido de cadenas y lamentos tristes en que Anaxtarax se queja desde el Infierno de Amor<sup>72</sup>. Y, pensando que era nuevo encanto, no se atrevían a irse ni a quedarse. Salieron, apartando los árboles, la señora doña María de Aragón y la señora doña Francisca de Tábara en traje diferente que el primero. El de la señora doña María, que representaba a la ninfa Albida<sup>73</sup>, manteo y vaquero de tela de plata verde de primavera cuajado de pasamanos de plata, manto de velo de plata con rosas de diamantes, penacho de plumas blancas y verdes. El de la señora doña Francisca, que representaba a Lurcano<sup>74</sup>, manteo de tela de plata de primavera encarnado con bordadura de plata y oro y guarnición y campo, y vaquero de terciopelo negro liso largueado de pasamanos de plata, espada y sombrero airoso vuelta a la copa, la falda con pluma de diamantes y plumaje negro.

Ya advertí al principio que esto que extrañara el pueblo por comedia, y se llama en palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es una fábula unida. Esta se fabrica de variedad desatada en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye<sup>75</sup>. Pintaba Lurcano el sitio (en ricos y no vulgares versos) y Albida describía sus jardines en la hermosa estación del mayo. Y Lurcano, amante suyo, le comunicaba pensamientos amorosos escondidos en recatos y temores. Y Albida, por no favorecellos con dudallos ni obligarse con creellos, respondía con la poca atención que le costaban los cuidados ajenos viviendo aún sin noticia de los suyos. En este coloquio se mostró el (no menos que en el de Niquea y Amadís) el decoro con que se han de escribir los versos para las damas. Los que oyen atinados, los que dicen severos, donde cuanto

---

<sup>70</sup> Queda claro el rígido código amoroso que deben seguir los dos amantes. Amadís, tras sus hazañas, debe estar más preocupado de sus «cuidados» y Niquea debe mostrarse segura de que estos son verdaderos para aceptarle, tal y como hará Oriana en la versión de Montalvo tras muchas pruebas de amor en I, 14. Pasaría el caballero de *pregador* a *entendedor* (aceptado) y de *entendedor* a *druz* (*Amadís de Gaula* en I, 35).

<sup>71</sup> Otra secuencia subjetiva de Hurtado de Mendoza para indicar que la exigencia en las «acciones públicas» era muy alta para actores y *autores* (dramaturgos y directores de escena), especialmente si se trata de un espectáculo cortesano. Lo curioso de esta representación es que es endogámica. Son las propios nobles las que representan a los personajes, por lo que es una comedia que fácilmente alaba el *statu quo*.

<sup>72</sup> Aquí se muestran en toda potencia los dos tópicos literarios: *ignis* y *furor amoris*, tan comunes en los libros de caballerías. Recordemos el clásico funcionamiento del amor entre Amadís y Oriana.

<sup>73</sup> Esta pastora y casta ninfa es introducida por el Conde de Villamediana en su obra.

<sup>74</sup> Lurcano es un personaje de *Orlando Furioso* y también de esta obra.

<sup>75</sup> Este apartado es clave en toda la *Relación* y en nuestro posterior estudio sobre espectáculo. Se trata de una comedia, pero en un contexto claramente cortesano donde priman los artificios técnicos y estéticos y no tanto los contenidos fabulísticos o filosóficos, como bien nos declara Hurtado de Mendoza.

no es desconfianza, es osadía. Todo finezas y nada amores. Fue de lo más excelente (y si pudo ser) lo representado pasó de lo escrito<sup>76</sup>.

Volvía Anaxtarax a quejarse maldiciendo al Caballero de la Ardiente Espada con tan vivo afecto, con tan tierna voz, con tan lastimoso gemido, que dejó lucida su pena y la señora doña Antonia de Mendoza tanto la representación y los versos, que nada tuvo más aplauso ni se celebró más dignamente.

Preguntaba Albida a Darinel la causa de aquellas voces que él también las ignoraba. Proseguían los lamentos de Anaftarax y, compasiva, Albida deseaba libralle. Oía una voz que, cantando, animaba su piedad. Leía un letrado que también la alentaba. Seguía los ecos de las quejas y, diciéndole [fol 14] a Lurcano que se despeñase con amar otra hermosura (tratándole como a hombre), osaba emprender lo que parecía tan difícil. Lurcano procuraba detenerla y, no pudiendo, la seguía para hallar primero el peligro y, caminando, por vencer su velocidad, se le oponía un dragón volante, que entre las alas llevaba a Florisbella<sup>77</sup>, la señora doña Ana María Manrique. Y, admirado Lurcano de su hermosura y cumpliendo el pronóstico de Albida, se enamoraba. Procurando detener su belleza a fuerza de suspiros y lástimas, le decía tiernos amores. Volaba el dragón y la ninfa, desdeñosa, aún no quiso dejalle. Presumido de que había escuchado sus finezas, quedaba Lurcano en dudas amorosas. Ya se imaginaba entre sueños, ya entre en cantos, hallábale más señas de deidad que de ninfa. Parecíale mucho su amor para la brevedad de la vista y poco para lo hermoso del sujeto. Ninguna galantería dejó la pluma que no pudiese en los sentimientos destas coplas, y la señora doña Francisca, representándolas, les dio más espíritu y perfección que admite la poesía, siendo de lo más admirado de la fiesta.

Un coro de música le decía que no desconfiase, que presto la volvería a ver. Pedía socorro al Amor en tan dudosa empresa y soberana inclinación, y en lo alto del teatro se abrió un balcón en que adonde muchos instrumentos se mostraba la ninfa Aretusa<sup>78</sup>, que la representaba doña María de Guzmán, aventajando este segundo traje al primero, vestida de manteo encarnado, cuajado de la lantejuelas, bordaduras de hojuela de plata y saya baja a la francesa con pliegues de tela de plata encarnada, largueada de caracolillos de plata y medias mangas de punta forradas en tela de plata blanca. Y musiquies<sup>79</sup> y manto de volante encarnado y plata con rosas de diamantes y penacho de plumas encarnadas y blancas. Traía un ramo de laurel y murta<sup>80</sup> en la mano diciendo que venía de parte de la diosa Venus a serenar los trabajos de tantos amantes. Decíale a Lurcano que no descofiase, pues ya Anaxtarax salía del infierno. Descubríase esta apariencia con grande armonía y, de entre las llamas que se formaban de varios resplandores, que no hacían horror, sino agrado.

Sacaba Albida a Anaxtarax, a quien Aretusa daba las gracias de su valor y Anaxtarax de su remedio. Y, conformándose los diferentes coros de música, salían la diosa de la hermosura, y Niquea, Amadís y todas las ninfas. Y pedía perdón Anaxtarax a Niquea de su amor atrevido. Y ella le perdonaba. La diosa de la hermosura daba nombre a Amadís del más fino y más valiente caballero del mundo, venciendo sin premio; y Amadís, con el de ser tan atinado amante, quedaba satisfecho [fol. 15].

<sup>76</sup> Esta oración es interesante en el sentido de la dialéctica entre texto y espectáculo que, como bien se sabe, empezó a estar totalmente vigente con el inicio del siglo XVI y bajo las exigencias de los nuevos códigos mercantiles de la burguesía.

<sup>77</sup> Florisbella es la amada de Belianís de Grecia, protagonista del ciclo homónimo.

<sup>78</sup> Esta ninfa náyade es conocida por transformarse en una corriente de agua al huir del amor desenfrenado de Alfeo. Acabó «formando» un manantial cerca de Siracusa. Allí, los habitantes la divinizaron y rendieron culto.

<sup>79</sup> *Musiquies*: ‘especie de adorno mujeril’ (NTLE-RAE, 1787)

<sup>80</sup> Significa ‘arrayán’, lo cual a su vez es ‘Planta que siempre está verde. Hai dos especies, la una doméstica, y la otra sylvestre, y cada una se divide en otras dos, que se llaman blanca y negra, por tener la una el colór verde obscuro, y la otra en su comparación mas claro’ (*Autoridades*, I, 1726).

Salía Florisbella, a quien Lurcano se humillaba y pedía por satisfacción de su amor que no fuese injuria el tenelle por ser el agravio más cortés que se hace a la belleza. Celebraba Aretusa la piedad de unos, la fineza de otros. Daba el parabién a Niquea del desencanto y a la diosa de la gloria de la fiesta. Mandaba que con música y danzas celebrase la libertad de la princesa y la hermosura de la diosa, y con la mayor armonía de todos los instrumentos se entraban [acabando]<sup>81</sup> la representación. Y en esta, que fue la última, llevó la señora doña María de Guzmán la primera alabanza.

Cubría de improviso la montaña todo el teatro y volvíase luego a abrir aquella máquina al son de los instrumentos. Y, novedad no esperada, lo que fue monte y edificio vimos convertido en bellísimos jardines con flores y fuentes naturales tan ingeniosamente y con tanta presteza transformadas que, con ser mucho el artificio, se dio la admiración a la brevedad<sup>82</sup>. Y para la apuesta de la reina nuestra señora con la señora doña Leonor Pimentel, observando una costumbre antigua de palacio que se llama adivinación, en que se pone una joya por gusto y no por precio<sup>83</sup>) aparecían en lo eminente de un trono su majestad y la infanta, las damas y meninas sentadas en las gradas, haciendo generosa apariencia. Y todas ceñían su brazo derecho con un listón carmesí iguales y enlazados de forma que no hacían distinción. Era el precepto que, juntándolos todos la señora doña Leonor para vencer, acertase con el que pendía del brazo de la reina.

Llegó la señora doña Leonor y perdió solamente el poder ganar que, para acabar de perder, era ley que la reina atinase en su fiesta con el listón que ceñía su mano. Acompañaron esta acción todos los instrumentos y cantores que, siendo España naturaleza de las más excelentes voces del mundo, de las mejores se funda la Capilla Real que a su maestro le debe la música haber juntado en los tonos la destreza y el buen aire de cantar, ajustando lo crespo del facistol<sup>84</sup>, a lo dulce de la guitarra y a la eminencia de su arte la novedad de Palomares, la bandura<sup>85</sup> de Juan Blas<sup>86</sup> y el espíritu de Álvaro. Y todo logrado en esta ocasión.

Diose fin a la fiesta danzando el turdión<sup>87</sup> la reina, la infanta y la señora doña Ana María Manrique, y con espadas y sombreros las señoras doña Isabel de Aragón, doña Antonia de Mendoza y doña Francisca de Tábara. No le quedó al buen aire ni a la gallardía otra cosa de experiencia en que acreditarse más, ni al auditorio que ofrecer a su deseo. Fue lo esperado, infinito; lo visto, mayor. Las admiraciones y alabanzas pagaron una pequeña parte [fol. 16] de lo que vieron que, a medillo con ellas, aún los encarecimientos hicieran tibia relación. Y no le faltó ninguno. Y dejó de serlo el más grande.

---

<sup>81</sup> Se trata de un error del cajista que puso la coma en el lugar equivocado. En el original: «los instrumentos se entrabana, cavando la representación».

<sup>82</sup> La maquinaria teatral aurisecular era muy sofisticada. Para simular los sonidos, por ejemplo, se utilizaban artefactos fabricados con madera que otorgaban un grado muy alto de verosimilitud en la obra representada. En esta exposición de 2018 podemos ver cómo funcionaban algunos: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=79&v=dVQocDEUyFQ&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=79&v=dVQocDEUyFQ&feature=emb_logo) [15.06.2020].

<sup>83</sup> Se trataba de un juego cortesano, poniendo como recompensa a una joya para el que gane. No se trata de una obligación, por eso se indica «no por precio».

<sup>84</sup> *Facistol*: ‘El atril donde se pone el libro para el Preste o para el Diácono y Subdiácono, o para los que hacen el oficio en el choro.’ (*Autoridades*, III, 1732).

<sup>85</sup> Se refiere a ‘bandurria’, que significa ‘genero de instrumento, a modo de rabel pequeño todo el de una pieça, y caudado tiene por tapa vn pergamino, y hiérense las cuerdas con los dedos, tiene las voces muy agudas, y mezclándose con otros instrumentos alegra la música’, según Covarrubias en p. 119.

<sup>86</sup> Juan Blas (1561-1631) fue cantor, compositor y músico. Famoso especialmente por ser cantante y vihuelista de Felipe III y Felipe IV, como ocurre aquí.

<sup>87</sup> *Turdión*: ‘*espece de danse, una sorte di ballo*’ (NTLE-RAE, Vittori, 1609).

Los floridos años del rey que sean los que merece su valor. Y los que pide y ha menester España, solo de tan gran demostración pudieran quedar bastantemente festejados. Y en ningún tiempo con mayor ocasión de desempeñarse el gusto del deseo de ver más.

Siempre ha sido admirable el lucimiento de palacio y nunca se ha visto con mayor que agora. La reina, que Dios guarde, de pocos años, de mucha hermosura, acompañada de cuantas excelentes partes forman una perfección real. Y la señora infanta de igual majestad y belleza, y no menos digna de tan gran fortuna. Y las damas que en bizarría, beldad y grandeza solo se dejan aventajar de las dos, que en ellas se incluye lo más lustroso del reino. Y siendo en cualquier parte la mayor solemnidad de los ojos miradas, imagínense vistas en un teatro, en el más lucido día del mundo, haciendo cada una modesta ostentación de su gala, de su donaire y hermosura. No sin agravio de todas puede señalarse alabanza particular. La más bizarramente vestida parecía la que se miraba la mejor representante: la que se oía, lo ayudado de los papeles que en las comedias ordinarias es gran esfuerzo de los personajes. Atendió en esta a la igualdad porque entre lo que no puede ser mejor, nada se pudo exceder. La infanta, cuando no se valiera de serlo por dama, se desigualará haciendo una vez discretas las presunciones. Y aunque ninguna hubo menester la adulación solo en su Alteza quedó superior la verdad. Y la reina (principio y gloria de la fiesta y justamente suya, porque ni de su grandeza se pudo esperar menor ni ella merecía menos dueño) con su presencia la libró de competida y de la esperanza de ser más<sup>88</sup>. Y porque solo con asistilla le dio tanto esplendor sin representar ningún verso. En estos dos cifraron lo que no bastaran a comprender muchos:

Siendo la fiesta de hablar,  
callando lo venció todo<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Quiere decir que la presunción que pudiese surgir en la infanta a la hora de representar y ser alabada por el público debe reajustarse a la discreción que merece y sin olvidar que el espectáculo está destinado para los reyes. Un ejemplo representativo de que el poder político ahoga prácticamente cualquier posibilidad heterodoxa en el teatro del siglo XVII. Aquí sería lo convencional, de todos modos, al tratarse de teatro de corte.

<sup>89</sup> La presencia física de la reina en el evento basta como símbolo de poder y sumisión de todos los demás.

[fol. 17] *Relación de la fiesta en Aranjuez en verso.*

Oigan  
los verdes campos del Tajo  
de la planta de Fileno<sup>90</sup>,  
lisonja una vez y muchas,  
floridos, quejosos, bellos,  
dos veces reina en sus flores  
Belisa, tiene suspensos  
por suyos más que por lindos,  
presumidos de sí mismos-  
Para celebrar los años  
de aquel bizarro mancebo,  
de su hermosura y grandeza,  
digno hermoso ilustre dueño,  
a gloriosas prevenciones  
llama el mundo, en cuyo estruendo  
quedaron de ser vencidos  
los imposibles con miedo.  
En vez de coros de ninfas  
sirven al heroico intento  
escuadrones de Deidades,  
de amor, guerra y del Sol celos.  
GENEROSA. —«Qué peregrino teatro,  
desdén del que en Roma un tiempo  
reverente admiró el mundo,  
lisonja del gran Pompeyo.  
Que fábrica tan insigne  
al mismo docto Arquitecto  
novedad y en varias luces  
émula hermosa del Cielo.»

---

<sup>90</sup> Este personaje-pastor ya aparece años antes en el «Elogio de Aranjuez» que Cervantes incluye en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Se recoge en *Aranjuez, utopía y realidad: la construcción de un paisaje* de Ana Luengo Añón (2008: 400).

GIGANTE. —«¡Qué música soberana!  
Ya empieza la fiesta, estemos  
atentos, si a tanta gloria  
basta admirados y atentos.  
¡Qué máscara tan bizarra!,  
a cuyo traje rindieron  
el Sol la gala y cuidado  
el aire y el lucimiento.»  
Cantan hermoso principio  
de tan alta causa, efecto,  
a sus grandes esperanzas  
de satisfacción, el pueblo  
en un carro de cristal  
mira el Tajo, que del techo  
bella Ninfa<sup>91</sup> copia y vence  
sus puros cristales tiernos.  
Ya la hermosa voz desata  
no pájaro lisonjero  
del alba, sino de un Sol  
clarín, generoso y nuevo.  
En florido verde triunfo  
[fol. 18] Abril le sigue debiendo  
nuevas animadas flores  
hijas ya de rayos negros.  
La gran deidad lusitana<sup>92</sup>  
bellísimo desempeño  
de más alabanzas: todas  
peligrosas de ser menos.  
Depuesto el florido carro,  
ya representa poniendo

---

<sup>91</sup> La señora doña Margarita de Tábara.

<sup>92</sup> La señora doña Francisca de Tábara.



primer crédito a la fiesta  
y alma segunda en los versos.  
GENEROSA. — «Los ya suspendidos aires  
ceñidos de luces vemos  
y un Águila en plumas de oro<sup>93</sup>  
luciente máquina en ellos.  
Conduce una hermosa ninfa  
que representa sin riesgo,  
sin escrúpulos la Edad  
tanto fian años bellos».  
GIGANTE. — «Oye a la flor más temprana  
en la loa mereciendo  
la suya tan admirada,  
que aún es aplauso el silencio.  
En tan lindos pocos años<sup>94</sup>,  
¡qué espíritu!, ¡qué ardimiento!,  
cuidados de la fortuna  
solo en ella son aciertos.»  
En tres divididos troncos  
tres Ninfas<sup>95</sup> ofrecen luego  
en milagros de armonía  
dulces prodigios al viento.  
Abello, pastor del Tajo,  
de Amadís noble escudero<sup>96</sup>,  
ofrece cortés noticia  
de su claro ilustre dueño.  
Ya sale Amadís juntando  
bizarro, airoso y perfecto  
de Amadís y de Niquea

la hermosura y el esfuerzo.  
Busca la selva encantada  
y en guerra de sus desvelos  
treguas pide la fatiga  
a la humanidad del sueño.  
Sirena obscura la noche<sup>97</sup>  
en blandas cadenas presos.  
Deja tu voz, detenidos  
los palos y pensamientos.  
Luciente aurora le acusa  
en dulcísimos acentos,  
que bien nacidos cuidados  
merecen ojos despiertos.  
Amadís recuerda y mira  
que en varios sonoros ecos  
dudosamente le infunden [fol. 19]  
unos valor y otros miedo.  
Ya saca la ardiente espada  
con vivo airoso despejo,  
y a las temerosas puertas  
bizarro llega y resuelto.  
Abre el encantado monte  
y aquel animoso aliento,  
aún seguro en una dama  
no se permite el recelo.  
Cuatro soberbias columnas  
veloces bajan al suelo,  
descubriendo en mil asombros  
cuatro gigantes soberbios.  
Atrévase, y de su mano,  
al gallardo movimiento:  
el miedo solo es gigante  
de los cuatro Polifemos<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> La señora doña Antonia de Acuña.

<sup>94</sup> La señora doña María de Guzmán.

<sup>95</sup> La señora doña María de Aragón, dama de la reina; doña Mariana de Hos y doña Isabel de Salazar.

<sup>96</sup> No sabemos si se trata de un error de correspondencias entre la prosa y el verso, puesto que el escudero que salía en la comedia era Darinel. Aquí aparece un pastor como acompañante de Amadís.

---

<sup>97</sup> Aquí sirena equivale a noche simbólicamente.

Falsas lisonjeras ninfas  
le coronan pretendiendo  
detener de sus vitorias  
los heroicos vencimientos.  
Ven el encantado escudo  
y en nuevos horrores fieros,  
bravos leones le humillan  
los siempre erizados cuellos.  
Claro lustroso edificio  
aparece y, en su centro,  
del fabuloso palacio,  
preciada ambición de Febo,  
una verdad más lucida  
que en las paredes y techos;  
presunciones de diamantes  
se han debido los espejos.  
GENEROSA.—«¡Qué soberana apariencia!».  
Mira en el trono supremo  
aquella Deidad del mundo,  
el más glorioso ornamento,  
mayor Majestad compuesta  
de altivos merecimientos,  
de infinitas perfecciones,  
de un milagro y mil extremos.  
Y a su lado aquella Aurora  
que a no encerrarse en su pecho  
una alma real en todo  
pudiera ser alma el cuerpo.  
La bellísima Niquea,  
que está llamando a respeto,  
aún primero que en la vista

---

<sup>98</sup> Este ciclope es famoso por ser hijo de Poseidón y Toosa y por aparecer en la *Odisea* y en el mito de Galatea y Acis. En el Siglo de Oro, Góngora fue el mejor revisionista del mito en su famosa *Fábula* (1612).

y al osado caballero  
agradece el desencanto  
en que Anaxtarax sufriendo  
el mayor dolor padece  
el mal de bienes ajenos [fol. 20].  
Ya de laurel coronado  
Amadís cuyo denuedo  
fue de monstruos y de fieras  
el más valiente desprecio.  
Cobarde a tanta hermosura  
y negado a los deseos,  
sin dar luces de esperanzas  
a tan cortos rendimientos,  
habla sin ser escuchado,  
que en tan divinos empleos  
del cuidado solamente  
dan señas los escarmientos.  
Mira a Lurcano y Albida  
que enseñan a ser modestos,  
entendidos y decentes  
los amantes sentimientos.  
Ya de Anaxtarax las voces  
escucha, que en tanto incendio,  
piedad, alabanza y gloria,  
aún merece en el infierno.  
De sus repetidas quejas  
a su lástima dispuesto,  
Albida inclina el oído  
piadosamente suspenso,  
que bizarra y animosa,  
las llamas [penetran siendo]<sup>99</sup>  
una vez en la hermosura

---

<sup>99</sup> Otro error del cajista. En el original: «las llamas penetra siendo».

crédito suyo el remedio.  
Ausente Lurcano, el aire  
puebla de tristes lamentos  
que no los males callados  
todas veces son discretos.  
GIGANTE. —«Mira el dragón volante  
aquella Deidad que en Delfos  
al mismo Sol le quitara  
la veneración y el templo,  
que sin oírle Lurcano  
los más bien dichos afectos,  
que buscalte tan gran causa  
es culpa y no desacierto,  
huye veloz y el amante,  
de su dolor satisfecho,  
logra en su desconfianza  
los desperdicios del ruego».  
Anaxtarax, alentado,  
sale del ardiente seno,  
que es la dicha de los males  
no hallar novedad en ellos.  
No viendo Amadís premiadas  
las victorias de su acero,  
de amor lo más soberano  
fabrica su mismo premio,  
y recatando sus quejas  
de dos sabores severos,  
[fol. 21] no contentarse del daño  
tiene por atrevimiento.  
Niquea (solo imposible  
de amor y el mayor lucero  
de la fe, si el mundo osara  
imaginalle algún dueño).  
Del valor se obliga y nunca

de la voluntad haciendo  
al deseo y al cuidado,  
uno mudo y otro ciego,  
la bella ninfa Aretusa  
baja del cielo ofreciendo  
en soberanas piedades  
alivio a tantos tormentos.  
Con qué gracia que celebras  
de Albida el valor inmenso,  
de Nique[a] la hermosura,  
y el desdén forzoso y cuerdo,  
de Anaxtarax las desdichas  
(nuevo amor y antiguos celos),  
de Lurcano los cuidados  
y de Amadís los extremos.  
Los amantes generosos  
pagados solo de serlo  
de las comedias vulgares  
desdeñan los casamientos.  
Ejércitos de armonía,  
que mueven coros diversos,  
en guerra sonora ponen  
en paz a los elementos.  
Muda forma el aparato  
y las que montañas fueron  
verdes jardines desprecian  
el nombre de los Ibleos<sup>100</sup>.  
En distintas hierarquías  
un artificioso enredo.  
En líneas rojas retrata  
los azules pavimentos.  
Una ilustre dama<sup>101</sup> llega

---

<sup>100</sup> Se refiere a los montes Ibleos en el por entonces reino de Sicilia y bajo dominio español.

y del más alto lucero  
no atina el rayo pendiente  
señalada ley del precio<sup>102</sup>.  
Ya la Deidad victoriosa  
en el milagro postrero  
en que tanta bazaría  
vencerlo todo lo es menos.  
Da fin danzando a la fiesta  
en cuyas glorias se vieron  
la novedad sin descuido,  
la grandeza sin ejemplo.  
De los Césares los días  
natales en que lucieron  
la Majestad del Romano  
y la extrañeza del Griego.  
[fol. 22] No con mayor aparato  
se celebraron ni fueron  
ningunos años más dignos  
de eternidad, ni de Imperio,  
que esta fiesta milagrosa  
puso término al deseo.  
A la vista y esperanza,  
en lo grande y en el dueño,  
el mundo quedó admirado  
en alabanzas rompiendo  
los aires, dando el aplauso  
cuanto se entregó al silencio.  
[Risa]  
«Escucha, ¿qué ruido es este  
que en el jardín de los negros,  
entre selva y edificio,

es lo dudoso más cierto?».  
«Otro segundo teatro  
miro, sino del primero  
competencia, ya de todos  
admirable menosprecio».  
Ya la música, el principio  
de ilustre fiesta y de un nuevo  
trono, que aún del Sol no fuera  
dorado blasón pequeño.  
Sale una máscara hermosa  
en que del otro hemisferio  
las luces contra sí mismas  
hacen duda el vencimiento.  
En lo hermoso y peregrino  
de los trajes descubrieron  
su demasía el poder  
y su elección el ingenio.  
Oye a la fama y a la envidia  
que, pisando el sitio ameno,  
publican de la otra fiesta  
nobles encarecimientos.  
La fábula empieza y Colcos  
y Jasón dan el sujeto<sup>103</sup>.  
Y la pluma el Fénix, claro  
cisne de Apolo el más tierno,  
que lastimosos gemidos  
suenan en el mar, que el centro  
asalta en azules ondas  
del Sol los dorados cercos.  
«Favor, Neptuno divino»,  
dice una voz, y otra luego:

---

<sup>101</sup> La señora doña Leonor de Pimentel

<sup>102</sup> *Precio*: 'La estima, o el valor, o la tasa de una cosa. Ser cosa de precio, es de ser mucha estima.' (Covarrubias en página 594).

---

<sup>103</sup> Esta es una segunda comedia que se representa y que no se indica en la relación en prosa: *El vellocino de oro* de Lope de Vega. Se basa, como podemos apreciar, en *Los argonautas* de Apolonio de Rodas.

«Ondas, dejadnos pasar,  
templad los rigores vuestros.  
Piadosa ninfa de Tetis<sup>104</sup>,  
socorre dos marineros  
que el aire corra sin velas,  
que el mar divide sin remos».  
En bajel de rizos de oro  
salen al buscado puerto  
[fol. 23] los quejosos fugitivos  
del mundo hermanos bellos.  
No es el Géminis<sup>105</sup> hermoso  
de igual belleza, ni fueron  
las verdes selvas testigos  
de tanto Adonis y Venus.  
Enamóranse las Ninfas,  
bellas hijas de Nereo<sup>106</sup>,  
de su dorado animal:  
imagen de un rico necio.  
En desconocidas playas  
los hermosos extranjeros  
a lo peregrino fian  
las esperanzas de un Reino.  
Friso<sup>107</sup> refiere lo noble  
de su grande nacimiento,  
de una madrastra la envidia  
y de una envidia el veneno.

---

<sup>104</sup> Ninfa nereida del mar. Es conocida especialmente por ser la madre de Aquiles y entregarle el escudo y la armadura que utilizaría en la Guerra de Troya.

<sup>105</sup> Se refiere a la temporada de este signo del zodiaco entre el 21 de mayo y 24 de junio, otro ejemplo del gran peso que ejercía la astrología en el Siglo de Oro español.

<sup>106</sup> Nereo es el padre de todas las ninfas del mar o nereidas y considerado dios de las olas del mar. Tenía cualidades muy parecidas a las de Proteo y Poseidón.

<sup>107</sup> Friso era el hijo del rey de Atamante. Tras varias peripecias y ayudado del carnero Crisómalo, lo sacrificó y entregó el vellocino de oro al rey Eetes. Más tarde, Jasón iría a por el vellocino, que estaba custodiado por un dragón.

En su triste desamparo  
los anima el dios guerrero<sup>108</sup>,  
que a lástimas de la tierra  
no se llama sordo el cielo.  
Una generosa dama  
hace un Divino compuesto  
de Marte y Narciso entrambos,  
sin lo vano y lo soberbio.  
De fuertes lucidas armas  
ciñe su bizarro cuerpo,  
y de arneses victoriosos  
las paredes de su Templo.  
De los ínclitos varones  
publica los claros hechos  
que viven siempre inmortales  
sobre los hombros del tiempo.  
«Que a los montes se retiren»  
les avisa, «que de buenos  
grandes varones fue siempre  
huésped sagrado el destierro».  
El vellocino<sup>109</sup> le ofrecen,  
que será blasón al cuello  
de tantos grandes Felipes,  
el Cuarto, en todos primero.  
De su querida Medea  
sale quejoso Fineo<sup>110</sup>,  
que desdichadas finezas  
labran desdenes de hielo.

Segundo parto del mar  
principio a tanto escarmiento.

---

<sup>108</sup> Se refiere a Ares.

<sup>109</sup> Zalea del carnero alado llamado Crisómalo. Era la meta de Jasón y los argonautas para que este primero se coronase rey de Yolco en Tesalia.

<sup>110</sup> Fineo era el rey de Tracia. Fue liberado por los argonautas de las Harpías que le envió Helios tras obtener el don de la larga vida.

Es tirano de las ondas,  
volante animoso leño.  
Para queja de los siglos,  
Hércules, Jasón, Teseo,  
da[n] nueva guerra a las vidas  
en campañas de agua y viento.  
[fol. 24] Con más codicia que gloria  
rompe el mar, que al sediento  
afán de ambición humana  
no bastan golfos en medio.  
Conquistar el vellocino  
es su impresa y, a su intento,  
armas previenen y asombros  
los admirados isleños.  
Medea y el rey se inclinan  
a diferentes afectos:  
él a defender sus muros  
y ella a rendir pensamientos  
Solicitan de hija y padre,  
Jasón y sus compañeros,  
el agrado, aunque ninguno  
es falso, y todos son griegos.  
Fineo, celoso, mira  
la novedad, y en el pecho  
iras fabrica y venganzas,  
que son traidores los celos.  
La bella Helenia<sup>111</sup> se muestra,  
su amante y un jardinero  
galán; su desdén acusa  
en dulces suspiros tiernos.  
Mal fiada de sus ojos  
busca Medea el esfuerzo

---

<sup>111</sup> Se refiere a una de las protagonistas de *El vellocino de oro* de Lope de Vega.

de encantos, que sin bellezas  
son delito y no remedio.  
La hermosura es solo encanto  
y en sus bellos ojos preso,  
Jasón no quiere otro hechizo  
que hermoso basta un cabello.  
Desconfía por amante,  
no por hombre, y en un fresco  
jardín de amores reales,  
vulgarísimo tercero,  
hablarle intenta Medea  
y Helenia en blandos concertos<sup>112</sup>  
lo triste del alma fía,  
a lo dulce de un soneto.  
Sirenas halla en la tierra  
más que en el mar, mas ¿qué es esto?  
que ya todo el aparato  
es jurisdicción del fuego.  
Llama veloz penetrando,  
de uno en otro ramo seco,  
penacho es de luz, y en plumas  
ardientes vuelan los techos.  
La seguridad advierte  
de aquel hermoso mancebo  
que a la alteración se niega  
por quietar el susto ajeno.  
Por él temen todos, y él  
mira seguro el incendio,  
[fol. 25] que en la turbación de todos,  
no se aparta del sosiego.  
Ni de su lado, aquel siempre

---

<sup>112</sup> *Concento*: 'Canto acordado, armonioso y dulce, que resulta de diversas voces concertadas. Viene del Latino *Concentus*, que significa esto mismo.' (*Autoridades*, II, 1729).

solo a su servicio atento,  
de quien la fama y la gloria  
no serán testigos muertos.  
Del numeroso auditorio  
mira a lo bajo y plebeyo,  
que ya es en él confusión  
lo que bastaba recelo.  
El temor es el peligro  
y en la fuga y el aprieto  
del remedio que procura  
se compone todo el riesgo.  
Y a el gallardo ilustra joven,  
cuanto es dulce parentesco  
del amor y de la sangre  
vínculos del alma estrechos,  
saca en sus bizarros brazos  
más fino que con el viejo  
noble padre aquel troyano<sup>113</sup>,  
Fénix del ardor sangriento.  
Animosa la hermosura,  
con el semblante sereno  
de la blanca aurora, imita  
los árboles más risueños.  
A las humanas deidades  
las dejan de amparo lejos,  
los viles con el espanto,  
los nobles con el respeto  
hasta que, necesitando  
de cortés atrevimiento,  
con decencia la osadía  
se pone animoso en medio  
como a sagrados Penates<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Está hablando de Eneas cuando salva de las llamas a su padre Anquises.

el dulce glorioso peso  
dan al hombro, que a las plantas  
fueron profanos trofeos.  
¡Cuántas atentas finezas  
se malograron! que abriendo  
lugar, dio el agua peligros,  
quien no las halló en el fuego.  
Alguno a quien bellos ojos  
callado favor pidieron,  
sin dolerle ni empeñarle,  
todo lo miraba Nero<sup>115</sup>.  
Dio treguas el alboroto,  
los sustos aplausos dieron.  
festivo quedó el peligro  
y quedó corrido el miedo.  
Solo tuvo de desdicha,  
lo que los ojos perdieron,  
quitando a la admiración  
lo que ser pudo escarmiento.  
[fol. 26] Mereció ser competencia  
y sirvió con el suceso  
de luminaria, que tuvo  
hasta en lisonjas extremos.  
Dejó engañarse la Fama  
de relaciones fingiendo  
la novedad desatinos  
y la ignorancia misterios.  
Hasta el accidente mismo  
nos dejó alegría haciendo

---

<sup>114</sup> De *penus* 'despensa o almacén en un hogar' se les llamaba así a los dioses de los hogares en la mitología romana.

<sup>115</sup> Nerón (37-68). Conocido por su indiferencia cantando ante el incendio que ocurrió en Roma. Los testimonios historiográficos no dejan claro si esto ocurrió o bien no se encontraba en la ciudad en esos momentos.

los donaires experiencias  
de los engaños del pueblo  
altamente celebrados,  
así los años Febeos  
del Sol quedan inmortales,  
ya que no pueden eternos<sup>116</sup>.

FIN

---

<sup>116</sup> Son los años del rey Felipe IV o años febeos. No son años eternos en vida material, pero sí inmortales en la memoria. Se está equiparando al rey con el mismo Febo.



