

ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO

# LOS ALIVIOS DE CASANDRA

Edición crítica de Andrea Bresadola



*Prosa  
Barroca*

**S**IAL Ediciones



[www.prosabarroca.es](http://www.prosabarroca.es)

Dirección

Rafael Bonilla Cerezo (Universidad de Córdoba)

Coordinación Científica y Editorial

José Ramón Trujillo (Universidad Autónoma de Madrid)

Comité Científico

Julia Barella (Universidad de Alcalá)

Cristina Castillo (Universidad de Jaén)

Davide Conrieri (Scuola Normale Superiore de Pisa)

Angela Fabris (Universidad de Klagenfurt)

Abraham Madroñal (Universidad de Ginebra)

Michel Moner (Universidad de Toulouse-Le Mirail)

Antonio Rey Hazas (Universidad Autónoma de Madrid)

Florencio Sevilla (Universidad Autónoma de Madrid)

Lia Schwartz (Universidad de Nueva York, CUNY)

Paolo Tanganelli (Università degli Studi di Ferrara)

Miguel Ángel Teijeiro (Universidad de Extremadura)

Secretaría

Elisa Borsari (Universidad de Córdoba)

Begoña Rodríguez (Universidad Alfonso X el Sabio)

La colección «Prosa Barroca» se rige por un proceso de evaluación y revisión anónima realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*), uno de los cuales pertenece a su Comité Científico Internacional. Todas las ediciones críticas y los trabajos científicos publicados en la colección han superado esta revisión por pares y siguen los criterios de estilo y las normas éticas establecidas en su constitución.

Editorial evaluada en Scholarly Publishers Indicators in Humanities and Social Sciences (SPI),  
Lingüística, Literatura y Filología (2018): puesto 47, ICEE 9.

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

1. NOTA BIOGRÁFICA SOBRE EL AUTOR .....	11
2. LOS PRELIMINARES .....	17
2.1. Una dedicatoria peligrosa .....	17
2.2. La sublevación catalana y la segunda emisión .....	19
2.3. Los nuevos preliminares .....	21
2.4. El prólogo al lector .....	23
3. EL MARCO NARRATIVO .....	27
3.1. La estructura de la colección .....	27
3.2. Las funciones del marco .....	29
3.3. El jardín del marqués: la Italia idealizada .....	31
3.4. El afán nacionalista .....	34
3.5. Un modelo concreto: <i>Las auroras de Diana</i> .....	36
4. LAS NOVELAS .....	41
<i>Los argumentos</i> .....	41
4.1. Entre canon e innovación .....	45
4.2. Cinco novelas cortesanas .....	46
4.3. Las novelas de ámbito español .....	50
4.4. Las novelas de ámbito italiano .....	53
4.5. <i>Los efectos que hace amor y La celosa de sí misma</i> .....	55
4.6. <i>En el delito el remedio y los novellieri</i> .....	57
4.7. Dos casos de reescritura .....	61
5. EL ESTILO .....	63
5.1. Culteranismo y llaneza .....	63
5.2. <i>En el delito el remedio</i> : novela lipogramática .....	65
5.3. Poesía y música .....	67
6. <i>EL MAYORAZGO FIGURA</i> .....	73
<i>El argumento</i> .....	73

6.1. La transmisión textual .....	74
6.2. ¿Una comedia de capa y espada? .....	77
6.3. Don Payo, atípico figurón.....	79
6.4. El sueño de la auténtica nobleza.....	83
6.5. Esquema métrico .....	84
7. LA FORTUNA DE LA COLECCIÓN.....	89
7.1. <i>La confusión de un jardín</i> de Agustín Moreto.....	89
7.2. Adaptaciones y traducciones francesas .....	90
8. LAS EDICIONES .....	95
8.1. Los errores del manuscrito de imprenta .....	96
8.2. Los errores del taller.....	99
CRITERIOS DE EDICIÓN .....	101
<i>LOS ALIVIOS DE CASANDRA</i> .....	107
DEDICATORIA.....	107
PRÓLOGO.....	108
INTRODUCCIÓN.....	109
ALIVIO PRIMERO .....	121
NOVELA I. <i>La confusión de una noche</i> .....	125
ALIVIO SEGUNDO .....	171
NOVELA II. <i>A un engaño otro mayor</i> .....	173
ALIVIO TERCERO.....	201
NOVELA III. <i>Los efectos que hace amor</i> .....	205
ALIVIO CUARTO .....	239
NOVELA IV. <i>Amor con amor se paga</i> .....	241
ALIVIO QUINTO.....	283
NOVELA V. <i>En el delito el remedio</i> .....	285
ALIVIO SEXTO .....	299
Comedia. <i>El mayorazgo figura</i> .....	301
APÉNDICE. <i>Dedicatoria de la segunda emisión</i> .....	415
APARATO .....	417
BIBLIOGRAFÍA .....	421
<i>Diccionarios</i> .....	421
<i>Bibliografía citada</i> .....	421

«Hai scelto la persona sbagliata per parlar male del Barocco»

Giuseppe Mazzocchi (1960-2017)

*In memoriam*

## INTRODUCCIÓN

### 1. NOTA BIOGRÁFICA SOBRE EL AUTOR

Las noticias sobre la vida de Alonso de Castillo Solórzano son fragmentarias e incompletas. De ahí que el investigador tropiece con una casi total ausencia de documentos que, en muchos casos, obliga a sacar conclusiones únicamente a partir de sus obras<sup>1</sup>.

Sabemos que nació en 1584 en Tordesillas, localidad en las cercanías de Valladolid, pero ignoramos dónde se formó y si cursó estudios universitarios<sup>2</sup>. Las lagunas sobre su biografía se extienden hasta 1616, fecha del primer testamento que redactó a favor de su esposa Agustina de Paz. Tres años más tarde debió de trasladarse a Madrid, donde residiría hasta 1628. Como muchos escritores de la época, sintió la necesidad de acudir a la bulliciosa corte de los Austrias, que le brindaba la oportunidad de entrar en contacto con el mundillo poético de las academias y, a la vez, de buscar la protección de algún poderoso que le avalase con su mecenazgo. Dos objetivos que el ingenio pucelano supo cumplir con notable habilidad.

El primer paso se cifró en acudir a los principales cenáculos literarios. Así, a principios de la nueva década se dio a conocer en la academia de Sebastián Francisco de Medrano. Más tarde asistiría también a su continuación, presidida

---

<sup>1</sup> Para una panorámica sobre la vida del autor, véanse en primer lugar Bonilla Cerezo (2012: 243-245) y Grouzis Demory (2014a: 11-12). Además de estos, nos limitamos a señalar las principales aportaciones: desde los precursores estudios de Cotarelo y Mori (1906 y 1907), Ruiz Morcuende (1942), Juliá Martínez (1944: VI-XI) y Soons (1978), hasta las introducciones de ediciones contemporáneas de las obras de Castillo, como las cuidadas por Glenn y Very (1977), Jauralde Pou (1979: 727-740 y 1985), Joset (1986), Arellano (1989: 13-17) y Candeloro (2011).

<sup>2</sup> «Algunos filólogos conjeturan sobre los estudios de Castillo en Salamanca –a la postre abandonados–, descritos por el propio novelista en las *Aventuras del Bachiller Trapaza*» (Bonilla Cerezo, 2012: 244). En esta línea, Campana (1992: XII) considera una «hipótesis probable la asistencia del autor a esa ilustre universidad» por las referencias a los estudios de Derecho de algunos de sus personajes, como el bachiller Alcaraz en la novela *El culto graduado (Tardes entretenidas)* o el licenciado Monsalve en *Quien todo lo quiere, todo lo pierde (La garduña de Sevilla)*, además de por los «términos del lenguaje jurídico en el último enigma de la primera novela» de *Tardes entretenidas*.

ahora por Francisco de Mendoza<sup>3</sup>. En esas circunstancias se vinculó con literatos de las prendas de Tirso de Molina, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Diego Hurtado de Mendoza, Juan Pérez de Montalbán o Francisco de Quintana<sup>4</sup>. Este grupo de ingenios concibió una estrategia para darse a conocer mutuamente: incluir poemas de los otros colegas dentro de las propias publicaciones<sup>5</sup>. De esta manera, el nombre de Castillo Solórzano empezó a circular y, no en vano, «sus primeras incursiones literarias consisten en firmar un soneto en la *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alejandría* (1619) de su amigo Cristóbal González del Torneo [y] una décima en los *Cigarrales de Toledo* de Tirso (1621)» (Ripoll, 1991: 51, nota 78)<sup>6</sup>.

El patrocinio de Lope de Vega –del que Castillo siempre fue ferviente admirador– resultó decisivo en este camino hacia su debut en la república de las letras y para la obtención de la codiciada fama<sup>7</sup>. Tan solo tres años después de sus versos en los *Cigarrales* daría a la imprenta su primera obra: los dos volúmenes de poesía burlesca que llevaron por título *Donaires del Parnaso* (respectivamente de 1624 y 1625) y le reportaron «doscientos reales al vender el privilegio al impresor Diego Flamenco» (Ripoll, 1991: 51). El poemario contaba con aprobaciones

<sup>3</sup> Sánchez (1961: 46) define la de Medrano como la «junta de mayor duración y de más influencia en la vida turbulenta de los literatos madrileños de aquellos tiempos» (vid. también Cañas Murillo, 2012, y King, 1960: 368). Castillo llegó a ser secretario y debió amistar con el presidente de la academia, porque fue el encargado de compilar la colección de poemas y comedias de Medrano, los *Favores de las musas*, que salió en 1631, en Milán, en la tipografía de Carlo Ferranti (King, 1963: 49-57). Como recuerda Sanhuesa Fonseca (1998: 516-517), la Academia de Mendoza (o Academia Mantuana) «desde 1623 [...] fue la continuadora de la de Medrano, después de que éste se hubiese consagrado a sus deberes religiosos. Bajo la presidencia de Mendoza, asistieron, entre otros, Lope de Vega (“Belardo”), Salas Barbadillo (“Salicio”) y Castillo Solórzano (“Castalio”, “Ansolo”)».

<sup>4</sup> King (1963: 49-57, y en particular 51) ofrece un listado de los participantes en los encuentros académicos.

<sup>5</sup> Al mismo objetivo apuntaban las alabanzas dentro de obras de autores ya consagrados. Así, Juan Pérez de Montalbán celebró a Castillo en el canto IV de su *Orfeo en lengua castellana* (Pérez de Montalbán, 1624: f. 36r.), y lo mismo haría Lope en el *Laurel de Apolo* (Vega, 2007: silva VIII).

<sup>6</sup> Otro medio para hacer circular su nombre fue la participación en certámenes y celebraciones poéticas. Así, en 1622 Castillo intervino en la fiesta de canonización de Ignacio de Loyola y san Francisco Javier con un soneto, y el mismo año escribió una composición para la *Justa poética de San Isidro* (1622) con el seudónimo de Bachiller Lesmes Díaz de Calahorra. Para un catálogo de sus versos en colectáneas o en preliminares de obras de otros autores, véase Bonilla Cerezo (2012: 266-269).

<sup>7</sup> Castillo rindió homenajes a su mentor en más de una ocasión; hasta el punto de que, según Morell Torrademé (2002: 394), «lo hace con tanta frecuencia que raro es el título en el que no alude a él». Ciñéndonos a *Los alivios de Casandra*, en *A un engaño otro mayor* hay una referencia directa al maestro: un personaje, don Fernando, afirma llamarse don Lope de Góngora, posible unión del nombre de pila del comediógrafo con el apellido del célebre poeta cordobés (vid. la nota 427 de la edición).

y licencias firmadas por algunos de sus más ilustres protectores: además del conspicuo Fénix, los amigos Medrano y Tirso de Molina<sup>8</sup>.

Castillo consiguió también el anhelado propósito de servir a un noble: antes como gentilhombre de cámara del conde de Benavente, y luego como criado de don Juan de Zúñiga Requeséns y Pimentel, marqués de Villar. A partir de entonces, se las ingenió para granjearse el amparo de un aristócrata que le asegurase la estabilidad económica y la posibilidad de publicar con regularidad. Como ha sintetizado Rodríguez Mansilla (2012a: 15-16),

de acuerdo con la imagen que de él nos han dejado los textos propios y los testimonios de la época, fue un sujeto dócil y sumamente diestro para agenciarse mecenazgo y sobrevivir como escritor [...]. En suma, un escritor sagaz, versátil, diestro cortesano. Esa imagen de sujeto divertido, de espíritu jocosos y conformista se la debió construir él mismo con fines bien precisos: triunfar en la *praxis* social de la literatura, lo cual parece haber logrado<sup>9</sup>.

Su primera colección de novelas cortas (*Tardes entretenidas*) se publicó en Madrid en 1625. Gracias quizá a la intercesión de Lope, la obra pudo salir de los tórculos de la viuda de Alonso Martín, un taller de veras activo en la difusión de obras narrativas<sup>10</sup>. También sus dos siguientes colectáneas verían la luz en la capital: *Jornadas alegres* (1626) y *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627)<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> En su aprobación, Lope informa de que Castillo escribió los poemas «en las Academias desta Corte, donde lucieron con general aplauso y aprobación, así de los que escribieron en ellas como de los señores que las honran» (López Gutiérrez 2005: 260 y 21-30 para las informaciones que los poemas proporcionan acerca de las reuniones). Como observó Sánchez (1961: 51), «esto nos hace creer que las poesías, por lo menos las de la segunda parte de la obra, eran de origen reciente, y seguramente leídas en una academia que funcionaba por aquellos años».

<sup>9</sup> Arellano (1989: 13) traza un perfil parecido, definiéndole como «escritor cortesano, poco innovador, autor de colecciones novelísticas de consumo, integrado cómodamente en el “sistema”, de pluma fácil y abundosa invención, adaptable con suma rapidez a los ambientes literarios de las diversas ciudades en que vive, no parece que nunca estuviera inmerso en peripecias vitales estridentes o llamativas».

<sup>10</sup> Alonso Martín de Balboa murió en 1613, y desde el año siguiente hasta 1639 su mujer Francisca de Medina le relevó en su actividad (*vid.* Delgado Casado, 1996: I, 426). En ese taller vieron la luz, solo por citar los ejemplos más célebres, obras narrativas de Lope (la edición de 1621 de *Las fortunas de Diana*, dentro de *La Filomena*, y reimpressiones de *La Arcadia* y *El peregrino en su patria*) y Cervantes (una reedición de 1619 del *Persiles* y una de 1622 de las *Novelas ejemplares*). Hay que subrayar también que las primeras tres colecciones de Castillo, aunque impresas en distintos talleres de la capital, salieron «a costa de Alonso Pérez, mercader de libros». Como señala Festini (2019: 61), se trata de «un librero de renombre» y esto «es un dato importante a tener en cuenta para comprender el lugar que Alonso de Castillo Solórzano ocupaba en la vida literaria madrileña y su relevancia como escritor». Sobre el papel de los editores para la difusión de la obra de Castillo y, en general, de la novela corta, *vid.* Pacheco-Ransanz (1986).

<sup>11</sup> Nótese que estas tres primeras colecciones se editaron a pesar de la prohibición de la Junta de Reformación de imprimir comedias y novelas en el reino de Castilla, en vigor desde 1625 hasta 1634 (*vid.* Cotarelo y Mori, 1904, y Cayuela, 1993 y 2011). Los volúmenes de Castillo no fueron

Ese mismo año pasó a ser maestresala de Luis Fajardo, marqués de los Vélez y Molina. El Grande de España falleció en 1631, y cuatro años después Castillo entró bajo el amparo de su hijo, don Pedro Fajardo y Requeséns-Zúñiga, quien había sucedido al padre en el cargo de virrey de Valencia<sup>12</sup>. Las peregrinaciones con sus nuevos mecenas alejaron a Castillo de la corte y hasta 1642 no volverá a publicar en Madrid (*La garduña de Sevilla*). Así, los pies de imprenta de sus libros parecen testimonio de sus estancias a lo largo y ancho de la Península<sup>13</sup>. A finales de los años veinte se había asentado en Valencia, donde debió de entrar en contacto con los círculos locales de poetas y escritores<sup>14</sup>. En la capital levantina se estamparon *Huerta de Valencia* (1629), *Lisardo enamorado* (1629) y *Fiestas del jardín* (1634). En 1635 se trasladó a Zaragoza, ciudad en la que daría a las prensas las *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637) y, según Grouzis Demory (2014a: 15), «entabló amistad con María de Zayas, a la que dedicó décimas laudatorias, en el mismo año en que la escritora madrileña publicaba sus *Novelas amorosas y ejemplares*, editadas en Zaragoza en 1637»<sup>15</sup>.

---

un caso aislado, ya que varios de estos géneros se siguieron publicando. Moll (1974: 102) cita los casos ejemplares de *La Dorotea* de Lope y el *Para todos* de Pérez de Montalbán, autorizados en 1632 gracias al «ingenio de sus autores para lograr la licencia del Consejo de Castilla y el privilegio real». Uno de los medios más comunes era enfatizar la moralidad de las obras, empezando por los títulos y los preliminares, o incorporar partes ejemplares a la narración. Castillo hizo lo mismo en su debut narrativo, en el que todos los relatos vienen precedidos por moralejas. Como ha observado Grouzis Demory (2019: 170-171), «el empeño moralista que se expresa reiteradamente en las *Tardes entretenidas* se podría considerar como una estrategia para eludir la censura en un tiempo de ajuste de la sociedad». Sobre la habilidad de Castillo para dar a la imprenta sus obras, *vid.* también Collantes Sánchez, Özmen y Ruiz Pérez (2019).

<sup>12</sup> Sobre la dinastía de los Fajardo, *vid.* Mulas (2019: cap. II) y su bibliografía. Según Arredondo (2006: 36-37), los mecenas de Castillo no solo determinaron sus desplazamientos, sino que condicionaron la elección de la tipología textual de su obra: «no se ha señalado suficientemente, a mi juicio, que la variedad de la obra de Castillo obedece a expectativas vitales concretas –y quizás frustradas– que aconsejaban un determinado género de escritura».

<sup>13</sup> Esta multiplicidad podría tener también otra explicación. Como afirma Pacheco-Ransanz (1986: 417), precisamente en la década de los años treinta Madrid perdió su papel casi hegemónico de impresión de la novela corta, y otros talleres se especializaron en la impresión y divulgación de libros de un género tan a la moda.

<sup>14</sup> Para King (1963: 127-128, nota 23), Castillo pudo pertenecer a «alguna academia literaria de Valencia –de la cual no tenemos constancia– que funcionase durante su residencia en la ciudad a fines del decenio de 1620. Dos indicios hallamos de las propias obras de Castillo que otorgan a esta suposición un cierto grado de probabilidad: 1) En su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, Castillo publica tantos poemas de autores valencianos [...]; 2) en la *Huerta de Valencia*, el romance que comienza “¡Oh qué linda sales, niña [...]” se identifica como obra de uno de los escritores valencianos, Don Luis de Vilanova, representado en *Marco Antonio*».

<sup>15</sup> En un reciente ensayo, Navarro Durán (2019) afirma que María de Zayas fue en realidad un heterónimo inventado por el mismo Castillo. Aunque la estudiosa alegue argumentos de vario tipo, no hay pruebas que lo confirmen.

Debió de vivir también en Barcelona en dos ciclos distintos: allí salieron *Noches de placer* (1631), *Las harpias en Madrid* (1631), *La niña de los embustes* (1632), *Los amantes andaluces* (1633) y, siete años más tarde, la colección que nos ocupa: *Los alivios de Casandra*.

Su capacidad para complacer las expectativas y el gusto del lector de la época con dichas obras le proporcionó un considerable éxito. En palabras de Giorgi (2014a: 1-2), fue «un “profesional de la escritura” al servicio del público cortesano; un novelista que ha creado una suerte de “manual de recetas” para escribir novelas (y no solo), un almacén de tópicos, personajes y estilemas recurrentes que se pueden combinar a capricho para construir nuevas historias». Este «almacén», junto a su facilidad innata para la escritura, le convirtieron en uno de los autores más prolíficos de su tiempo: a lo largo de su carrera editó cincuenta y seis novelas cortas reunidas en nueve colectáneas, siete novelas largas y trece obras teatrales, amén de ensayar también la prosa histórica y el tratado hagiográfico<sup>16</sup>.

Sin embargo, el paso a la nueva década supuso una cierta crisis para el autor pucelano, que desde 1639 no volvería a publicar «otras obras “graves”; o por falta de patrocinio, o por la caída en desgracia del mecenas [Pedro Fajardo]» (Arredondo 2006: 43). Como se verá en detalle en el capítulo II, este noble fue el mayor responsable de la retirada de las tropas castellanas contra los sublevados catalanes en 1641. Una humillación que decretó su final político y que, a la vez, se tradujo en un freno en la carrera de Castillo. El aislamiento del novelista parece hallar reflejo también en los preliminares de sus obras: como advierte la misma Arredondo, las colecciones de los años cuarenta se editan desprovistas de los poemas encomiásticos que habían caracterizado su anterior producción. También el silencio sobre su vida se hace más severo. Probablemente viajó a Roma como secretario de don Pedro Fajardo, donde el aristócrata había sido nombrado embajador en 1642. Se desconoce el lugar y la fecha del fallecimiento de nuestro autor, aunque se cree que murió precisamente en Italia entre 1647 y 1648<sup>17</sup>. Por eso *La quinta de Laura* y *Sala de recreación* (las dos publicadas en 1649 en Zaragoza) se editarían de manera póstuma.

<sup>16</sup>Remitimos a Bonilla Cerezo (2012) para la bibliografía completa sobre Castillo Solórzano y el cómputo de ediciones y ejemplares existentes. A pesar de la fortuna del pucelano en su época, solo *Las harpias en Madrid* y *La guarda de Sevilla* se reimprimieron durante el Seiscientos, mientras que en las siguientes centurias alguna novela que otra del vasto repertorio del autor circuló en antologías (véase a este propósito González Ramírez, 2013: 166-167).

<sup>17</sup>Se debe a Grouzis Demoury (2014a: 12-13) un resumen de las distintas hipótesis sobre la cuestión.



## 2. LOS PRELIMINARES

### 2.1. Una dedicatoria peligrosa

Castillo debía hallarse en Barcelona cuando entregó *Los alivios de Casandra* (a partir de ahora los AC) al taller de Jaime (o Jaume) Romeu<sup>18</sup>. La aprobación fue firmada por el «oficial y vicario general» Juan Baptista López el 10 de mayo de 1640, y el 19 del mismo mes Michael Joan Magarola dispuso la licencia de imprenta. Esta vez el novelista no acudió —o no pudo acudir— a un taller de conocida fama en la Ciudad Condal, como el de Sebastián de Cormellas, que había impreso *Noches de placer* y *Las harpías en Madrid* en 1631<sup>19</sup>. Por el contrario, Romeu se había asomado al panorama editorial apenas dos años antes, y a lo largo de toda su actividad solo estamparía otras dos obras que pueden considerarse literarias<sup>20</sup>. Como indica Gómez Sánchez-Ferrer (2014: 37 y 44, nota 18), la labor del tipógrafo estuvo «muy relacionada con la realidad política que vivió Cataluña», y precisamente a partir de 1640 comenzó «su dedicación casi en exclusiva a la impresión de textos históricos o abiertamente políticos».

Castillo dedicó el libro a «don Jaime de Híjar, Sarmiento de Silva Cerda y Villandrando, conde de Salinas». Según su costumbre, eligió a un poderoso del

---

<sup>18</sup> El tipógrafo firma «como Jaime Romeu, cuando imprime textos en castellano, y como Jaume Romeu, cuando lo que le llega a sus manos son textos en catalán» (Gómez Sánchez-Ferrer, 2014: 36, nota 3).

<sup>19</sup> Sebastián de Cormellas fue impresor fecundo y especializado en la narrativa. De sus tórculos salieron ediciones y reimpresiones de muchas de las novelas de éxito de los Siglos de Oro, como *El Lazarillo de Tormes* (1599), la *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599), *La Arcadia* de Lope de Vega (1602), *La Diana* de Jorge Montemayor (1614), *La Galatea* de Cervantes (1618) o *El Buscón* de Quevedo (1626). *Vid.* Delgado Casado (1996, I: 157-160).

<sup>20</sup> Se trata de la *Parte treinta [y] una de las mejores comedias que hasta hoy han salido* (1638) y de *La famosa comedia de la entrada del Marqués de los Vélez en Cataluña, rota de las tropas castellanas y asalto de Montjuic* (1641) (Gómez Sánchez-Ferrer, 2014: 38-44 y 48-54). La anónima *pièce*, en realidad, tiene un carácter más documental que literario, centrándose en el episodio central de la rebelión catalana. Su interés reside precisamente en ser «la primera pieza teatral histórica catalana y la única comedia sobre la *Guerra dels Segadors*» (Domènech, 2016: 65).

que codiciaba obtener protección, para sí y quizá también para su mecenas de entonces, el marqués de los Vélez<sup>21</sup>. Don Jaime tenía quince años, era menino del príncipe Baltasar Carlos y, por su condición de primogénito, estaba destinado a heredar el brillo de la casa de Híjar, una de las más antiguas de España y Portugal<sup>22</sup>. En las pocas líneas que le dedica al aristócrata, Castillo adopta un tono tan adulador que lo llama seis veces «Vuestra Excelencia»; en cinco emplea el superlativo «excelentísimo», destacando, además, su «ingenio» y «calidad». Sin embargo, el verdadero blanco de la alabanza parece ser el padre, el ambicioso Rodrigo Sarmiento de Silva Mendoza y Villandrando de la Cerda, Grande de España y linajudo de la corte de Felipe IV<sup>23</sup>. Pero no es suficiente; Castillo se detiene a celebrar también la dinastía, los títulos y los cargos reales de los antepasados de don

<sup>21</sup> Las dedicatorias de Castillo Solórzano solían tener un objetivo marcadamente político y a veces aspiraban a fomentar la cohesión entre el poder central de la Corona —representado por sus mecenas— y los nobles locales. Es el caso de la colección *Tardes entretenidas*, dirigida a don Francisco Gómez de Sandoval (*vid.* Cayuela y Gandoulphe, 1999). Para Rodríguez Mansilla (2012a: 179, nota 3), «es bastante probable» que también la dedicatoria de *La niña de los embustes* a Martínez de Vera «opere de forma similar».

<sup>22</sup> Jaime de Híjar (1625-1700) era hijo de Rodrigo Sarmiento de Silva Mendoza y Villandrando de la Cerda y de Isabel Margarita Fernández de Híjar y Castro-Pinós, IV duquesa de Híjar. La madre murió en 1642 y ya en esa fecha el sucesor debió de heredar sus títulos. Jaime tuvo una brillante carrera política, alcanzando numerosos cargos y honores. Reproducimos las principales etapas de su vida de acuerdo con el estudio de Ezquerro Abadía (1934: 153-158): «En 1646 o 1647 fue nombrado gentilhombre de cámara, con entrada [...]. En 1654 [...] solicitó don Jaime la dignidad de gran camarlengo de la Corona de Aragón [...]. En 1677 acompañó al rey en su viaje a Aragón [...]. En 1681 fue nombrado, al fin, virrey de Aragón [...]. Siguió acaparando honores, siendo agraciado con el Toisón en 1687 y con el cargo de caballero mayor de la reina en 1692 [...]. Murió con la dinastía, en Madrid, el 25 de febrero de 1700. [...] No dejó de tener alguna relación con la literatura, aunque menor que su padre, y así, durante su estancia en Zaragoza, en la sexta década del siglo, asistió a una Academia que en su casa había fundado el virrey conde de Lemos, y a la que concurrían muchos notables y otras diversas personas de la ciudad. [...] La única obra que consta de D. Jaime es un alegato que publicó a raíz de la naturalización aragonesa que le concedieron las Cortes de 1678, titulado *Memorial instructivo de sus méritos por la Casa de Híjar que hace honor al Reyno de Aragón*». Sobre la genealogía del linaje remitimos también a dos estudios de Casaus Ballester (2005 y 2008).

<sup>23</sup> Rodrigo Sarmiento (1600-1664) era «nieta de D. Ruy Gómez de Silva, ministro del rey Felipe II, y de Doña Ana de Menzoza y de la Cerda, princesa de Ebolí. Así [...] consiguió la Casa de Salinas y Rivadeo enlazar con el más alto linaje aragonés [...], con lo que D. Rodrigo, por derecho de consorte, portará los numerosos e ilustres títulos de Doña María Isabel Margarita, entre ellos el de Duque de Híjar [...]. Según los escritos de la época, fue D. Rodrigo un hombre culto, amante de los escritos de Góngora y de Soto, bien parecido, ostentoso, amigo de fiestas y asiduo a las recepciones de los nobles y de la Corona. Desde su incorporación a la Casa ducal de Híjar tomó parte activa en la vida política aragonesa» (Anson Calvo, 1998: 21). Precisamente en 1640 obtuvo del Conde-Duque de Olivares el cargo de general jefe de los ejércitos de Aragón en la guerra contra Portugal, y ocho años más tarde sería protagonista de una fracasada conspiración contra el monarca español, encabezando una rebelión secesionista gracias a la cual pretendía coronarse rey de Aragón (Ezquerro Abadía, 1934).

Jaime, incluyendo a su abuelo, Diego de Silva Mendoza Sarmiento, más conocido como el conde de Salinas<sup>24</sup>:

de la nobleza, bien notorio es en España y otros reinos cuán generosos ascendientes ha tenido Vuestra Excelencia, pues por sus heroicas hazañas han merecido el debido lugar que tienen y las superiores honras y mercedes que los reyes han hecho a su antigua y noble casa; del ingenio de Vuestra Excelencia puedo decir que no es inferior a los de su discretísimo agüelo y excelentísimo padre (p. 107)<sup>25</sup>.

Esta *captatio benevolentiae* tuvo un efecto inesperado, haciendo de los AC un libro peligroso a los ojos de Romeu, un impresor tan comprometido con la causa catalanista que iba a explotar justo por aquel entonces.

## 2.2. La sublevación catalana y la segunda emisión

El volumen llegó a las prensas de Romeu en las inmediatas lindes del acontecimiento que pasaría a la historia como la Guerra de los Segadores. Este episodio, aunque ajeno a una colección inocua desde el punto de vista político, condicionó el libro de Castillo, así como su difusión y materialidad. Menos de un mes después de la licencia de impresión, el 7 de junio –día de la fiesta del Corpus Christi– empezaba la sublevación catalana. El descontento popular estalló contra los tercios de Felipe IV que el Conde-Duque de Olivares había acuartelado en el Principat so pretexto de vigilar la frontera francesa. La rebelión alcanzaría su cenit con el asesinato del virrey Dalmau de Queralt, y en pocos meses la situación se precipitó: en otoño Cataluña se proclamaría república independiente, codiciando luego la protección de la monarquía francesa para enfrentarse a la armada del Rey Planeta. Casi todos los nombres que figuran en los preliminares de los AC tuvieron alguna implicación con este turbulento contexto y, de manera más o menos directa, apoyaron la causa de la Corona española.

En primer lugar, la familia Híjar, cuyo nombre encabeza la portada. Rodrigo Sarmiento, padre del dedicatario, en la primavera de 1640 se había negado a aceptar el cargo de general de la Caballería de Cataluña. La oligarquía catalana sublevada no podía tolerar este rechazo, que, a la luz de los acontecimientos sucesivos, cobraba una clara significación política.

<sup>24</sup> Diego de Silva (1564-1630), primer marqués de Alenquer y tercer duque de Francavila, fue uno de los más relevantes diplomáticos del reinado de Felipe III. Desempeñó papeles clave en la política castellano-portuguesa y fue nombrado Virrey y Capitán General de Portugal. Además, fue autor de una considerable obra poética: remitimos a la edición crítica de Dadson (Silva y Mendoza, 2016) y a otro estudio del mismo especialista (Dadson, 2011) para profundizar tanto en su faceta política como literaria.

<sup>25</sup> Siempre se citan los pasajes de los AC por nuestra edición.

También Magarola (f. s. XVI - p.s. XVII – 1643), firmante de la aprobación, manifestó su lealtad a Felipe IV. Era regente catalán del Consejo Supremo de la Corona de Aragón, y su disidencia de la insurrección «le llevó a rocambolescos episodios, empezando por el propio “motín” del Corpus, en el que resultó muerto su hijo Magín [...]. Fue también de los que tuvieron que huir a la Corte» (Arrieta Alberdi)<sup>26</sup>.

Finalmente, el mismo Castillo Solórzano había trabado un sólido vínculo con una de las principales figuras de la restauración: el marqués de los Vélez. Aunque no se le mencionaba directamente en los AC, Pedro Fajardo era el mecenas del autor, y no resultaba difícil que el potencial lector del volumen hiciese esa asociación. En noviembre de 1640, el marqués sería nombrado virrey de Cataluña y jefe del ejército real: era el encargado, entonces, de recuperar por la fuerza los territorios del principado. Sin embargo, no fue una elección feliz, toda vez que, en palabras de Elliott (1977: 440), «carecía, tristemente, de experiencia militar y había dicho repetidamente que más le hubiese gustado ser un humilde aguador que un soldado». Como se apuntaba, el 26 de enero de 1641 sus tropas se enfrentaron a las franco-catalanas en Montjuich: allí Fajardo, dudoso de la favorable conclusión de la batalla, daría la orden de retirada<sup>27</sup>.

En esta situación, Romeu se maliciaba que, dejando a la venta los AC tal como habían salido en 1640, su nombre se relacionaría con el bando felipista. Decidió, por fin, poner el libro bajo el amparo de alguien que fuese inmediatamente identificable con su facción. Una cuestión capital para el impresor, dado que su producción iba dirigida a las altas capas de la sociedad condal, que, por lo menos en un primer momento, se unirían a las consignas de los rebeldes<sup>28</sup>. Así, cambió parte de los preliminares para lanzar al mercado una nueva emisión, que salió de su taller en otoño de 1641. Sustituyó, además, la portada y su grabado: en lugar de la dama con antorcha y el músico con cítara del impreso de 1640, figuraría un escudo heráldico. Pero, sobre todo, Romeu imprimió una nueva dedicatoria: ahora se enderezaba la colección a «Joseph de Ardena de Dernius, señor de la Baronía de Dernius, capitán de caballos corazas de la ciudad de Barcelona y Gobernador de la Caballería catalana»<sup>29</sup>. Se redactó también una segunda licencia, firmada por «Iosephus Fontanella, asesor», el 25 de septiembre de 1641.

<sup>26</sup> *Vid.* también Arrieta Alberdi (1984).

<sup>27</sup> El historiador concluye que la derrota tuvo enormes consecuencias, incluso psicológicas: «Barcelona se había perdido, y con ella la última esperanza de Olivares de restaurar el prestigio de la Monarquía» (Elliott, 1977: 461). Sobre el papel del marqués en este lance la bibliografía es amplia; véase, por lo menos, Martínez Ros (2008).

<sup>28</sup> «Parece sensato pensar que fuese precisamente a ese estrato social [la nobleza y la aristocracia del lugar] al que se dirigiese un impresor de la época, pues son sus integrantes quienes únicamente podían permitirse el lujo de la lectura ociosa» (Gómez Sánchez-Ferrer, 2014: 44).

<sup>29</sup> Transcribimos por entero la nueva dedicatoria en el apéndice, y remitimos a la anotación para un análisis puntual de su contenido. Como indica Gómez Sánchez-Ferrer (2014: 48, nota 23), «hasta

Juliá Martínez (1944: XXVI-XXVII) clasifica esta nueva emisión como *variante*, y afirma que «a todo ello, como es natural, fue ajeno Castillo Solórzano, quien no estaba por entonces en Barcelona». Arellano aportó nuevos datos a este propósito y, finalmente, Gómez Sánchez-Ferrer (2014: 46) ofreció un pormenorizado estudio de las intervenciones. A su juicio,

los cambios [...] se limitan al primer cuadernillo del volumen (tan solo los ff. 1r-4v), donde se recogen los preliminares y el principio del texto [...]. Según se puede deducir de la colación de los ejemplares fechados en 1641, se debieron de recuperar unos cuantos libritos (si es que no seguían amontonados en el almacén de la imprenta-librería de Jaime Romeu) y se les cambiaron los preliminares, no tanto con la intención de rejuvenecer la edición por motivos comerciales como para evitar la venta de una obra de ficción dedicada a uno de los enemigos de la Ciudad Condal.

### 2.3. Los nuevos preliminares

La dedicatoria de la emisión de 1641 no lleva firma, pero con toda probabilidad fue escrita por el mismo Romeu o por algún responsable de su minerva. En dicho paratexto se manifiestan de forma explícita las intenciones políticas del impresor: «buscaba un catalán que lo defendiese [el libro]» (f. [2v]). Para cumplir con su objetivo, Romeu eligió una figura tan sonada para la causa como fue Josep de Ardena Darnius-Sabastida (1611-1677), uno de los jefes militares de la rebelión y entre los artífices de la alianza con Francia. Ya durante el estallido de la sublevación, destacó como «uno de los jóvenes de la nobleza catalana que [...] se pusieron al servicio de la Diputación del general al mando de una compañía de caballos», convirtiendo «el puñado de inexpertos soldados a su servicio en valerosos jinetes, capaces de enfrentarse a la mejor caballería del mundo, como de hecho demostraron en Montjuic, donde contribuyeron decisivamente a la derrota hispánica» (Güell i Junkert).

En la dedicatoria se subraya también la oposición entre Ardena y el padre del primer dedicatario, el duque de Híjar, que —como hemos adelantado— no aceptó el cargo de jefe de la caballería catalana. Para Gómez Sánchez-Ferrer (2014: 47), las primeras líneas aludirían precisamente a este personaje:

---

donde nuestro conocimiento alcanza, solamente existen hoy dos ejemplares de esa supuesta edición de 1641 a disposición del investigador: el de la Biblioteca Nacional de España (R/1416) y el de la biblioteca Casanatense de Roma (VOL MISC. 502). Eduardo Juliá Martínez [...] da a entender que ha podido acceder a varios ejemplares de esta segunda emisión y que todos ellos presentan la misma estructura con las primeras páginas del volumen cortadas y sustituidas por las que van fechadas en 1641, pero no dice abiertamente cuáles son los ejemplares que ha tenido entre las manos». Nosotros hemos consultado el citado ejemplar que se conserva en la BNE (*vid.* el capítulo VIII de esta «Introducción»).

La grandeza de ánimo es el imán de las voluntades y el proceder noble de un noble es el hechizo más fullero de un corazón a un rebelde, pues con solo esto se ha visto alguno ser tenido por héroe de sus tiempos [...]; con mayor brío y valentía que Vuestra Merced gobierna ahora la caballería catalana; eso parece imposible, aun en las campañas espaciosas del gran corazón de Alejandro (f. [2v]).

Contrariamente a la dedicatoria escrita por Castillo, huelga insistir en la fama de los antepasados de Ardena, ya que prima la necesidad de celebrar el compromiso con la lucha de su tiempo. No faltan otras violentas acusaciones al enemigo: «Mas aún podría Vuestra Merced esgrimirlas en amenaza de los que morderán el libro: perros ellos, y él pan de discretos; mas baste, que a ellos los causará dentera» (f. [2v]). También el acostumbrado recurso a la mitología adquiere valencias militares en las menciones al dios Marte y al guerrero Aquiles; e igual de beligerante es la cita de un dístico de las *Metamorfosis* de Ovidio: «*Tam quoque mi metuendus erat; cinis ipse sepulchri / in genus hoc saevit, tumulo quoque, sensimus hostem*. Esto dicen de Vuestra Merced los enemigos» (f. [3r] y p. 416 del «Apéndice» con su nota).

La elección de nombres afectos a la facción catalana continúa con el firmante de la aprobación: el abogado y profesor de Derecho Canónico Josep Fontanella i Gavarrer, importante político al servicio de la rebelión<sup>30</sup>.

Para completar el primer cuadernillo, Romeu tuvo que volver a imprimir también el «Prólogo», el listado con los títulos, y la primera hoja de la «Introducción». Sin embargo, no cambió estas partes, por no contener referencias a sujetos relacionados con la contienda<sup>31</sup>. Así, el análisis del prólogo escrito por el autor nos aparta de las contingencias históricas para devolvernos al terreno literario, ofreciendo un primer acercamiento al contenido de la obra.

<sup>30</sup> Josep Fontanella i Gavarrer (1601-1680) «formó parte del Consejo de Ciento en los años decisivos de 1639 y 1640. Participó muy activamente en la preparación de la revolución y en la posterior guerra contra Felipe IV. Fue miembro del consejo secreto; su posición era favorable a que los diputados realizaran una alianza con Francia; después se le escogió como consejero de la Diputación con los delegados del rey francés. Actuó muy locuazmente como jurado y fue síndico de Barcelona. En la victoria catalana de la batalla de Montjuic [...] luchó en la defensa de Barcelona frente a las tropas del marqués de Los Vélez. Se integró en el Consejo de Guerra, obtuvo la plena confianza de D'Argenson y del mariscal Brezé, quien lo nombró regente de la Cancillería, cargo que desempeñó desde 1641 hasta 1659. A finales de diciembre de 1641 se le encargó dirigirse a Le Pertus para recibir en nombre de los consejeros y de la Ciudad Condal al nuevo virrey de Francia. En 1643 era regente de la Audiencia y fue elegido para encabezar la delegación catalana en la conferencia de paz de Münster [...]. En 1652 volvió para defender Barcelona, esta vez ante el ataque dirigido por Juan José de Austria, que tomó la ciudad conjuntamente con el marqués de Mortara» (Florensa i Soler).

<sup>31</sup> Como se verá (§ 8.2), la nueva emisión también le brindó la oportunidad al impresor de subsanar un error de la edición de 1640.

## 2.4. El prólogo al lector

Castillo se dirige a su «lector carísimo» tuteándolo y aparentando cercanía e intimidad. Esta familiaridad forma parte de un planteamiento ideológico y lingüístico más amplio, que apunta a presentar el idioma del prefacio, y por ende de la entera colección, como modelo de simpleza y llaneza<sup>32</sup>. Luego, tras una paralipsis de *captatio benevolentiae* («poco me importa captarte la benevolencia llamándote pío, discreto, prudente y otros atributos que los escritores de libros dan a los lectores en sus prólogos», p. 108), invita al lector a censurar su libro, puesto que «tendrá muchos descuidos». Como se ve, el novelista se limita a repetir fórmulas y tópicos usuales en los preliminares del Siglo de Oro, y que abundan también en su *corpus* narrativo<sup>33</sup>. Destaca, en cambio, la ausencia de cuestiones de otros exordios, a partir de su relación con las fuentes italianas: un tema nuclear para el novelista de Tordesillas, que sintió la necesidad de bosquejarlo ya en la carta «A los críticos» de su debut narrativo. Allí, a zaga de la célebre reivindicación de la originalidad de Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, Castillo escribía: «lo que te puedo asegurar es que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento, que me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan, por hablar con más propiedad» (Castillo Solórzano, 1992: 8). Como veremos, en los AC el novelista eligió desplazar el controvertido asunto de sus modelos –aunque de forma menos manifiesta– al marco narrativo, prestándole para ello su voz al narrador y a un personaje: la doncella Gerarda.

El prólogo de la colección que nos ocupa se antoja, entonces, muy escueto, y esta brevedad podría ser una primera señal de las prisas del autor por despachar el libro<sup>34</sup>. Solo la oración final proporciona alguna pista sobre el volumen que el lector se dispone a leer:

Está escrito con el estilo que otros de este género que he sacado a luz, en que he sido favorecido; no menos lo espero ser de tu piedad presente, que con esto me anime a darte otras obras en que te entretengas (p. 108).

<sup>32</sup> El ideal de una forma que rehuye la artificiosidad y que, en cambio, se funda en la tradición castiza, asomaba ya por otros prólogos; cfr., por ejemplo, el de *Escarmientos de amor moralizados*: «En este corto volumen te ofrezco un libro en lengua castellana, como la hablaron mis padres y abuelos» (Castillo Solórzano, 1628: 7v).

<sup>33</sup> Para un enfoque de las funciones y de los motivos de estas partes, *vid.* Porqueras Mayo (1957) y Cayuela (1996 y 2000a), mientras que para un recorrido por los prólogos de Castillo remitimos a Morell Torrademé (2002: 295-315).

<sup>34</sup> Una hipótesis que parece hallar confirmaciones en los numerosos errores y repeticiones en el texto literario (*vid.*, de nuevo, el capítulo VIII). Hay que recordar que normalmente la portada, el prólogo y la dedicatoria, además de las partes legales, se imprimían (y en muchos casos se escribían) después de que la obra completa había pasado ya por los tórculos (Rico, 2005: 127-129 y 403-426).

Se afirma que el volumen pertenece al mismo «género» que el novelista ha cultivado ya en el pasado. Con estas palabras, probablemente, Castillo nos sugiere varias cosas. En primer lugar, se refiere a un conjunto de novelas cortas enlazadas por un marco, estructura que ensayara en las *Tardes entretenidas* (1625), y que luego utilizó en el resto de sus colecciones<sup>35</sup>. Pero también podría indicar un subgénero en concreto, la llamada novela cortesana, al que pertenecen las cinco piezas narrativas de los AC. El sustantivo «estilo», en cambio, parece una nueva alusión a ese “justo medio” (en contraste con la oscuridad y los excesos gongorizantes) que el autor siempre defendió, por lo menos desde un punto de vista programático<sup>36</sup>. Finalmente, avisa de que los AC van a seguir el cauce de su producción anterior, sin novedades para su lector, que tanto le había apreciado («en que he sido favorecido»).

Las últimas palabras aluden a la finalidad que Castillo atribuye a su libro presente y también a los que en un futuro próximo podría escribir. Arriesga que tienen una clara función lúdica («en que te entretengas»), cumpliendo así con una precisa estrategia comercial: reafirmar la voluntad de satisfacer la demanda de su aficionado público que, a estas alturas, le pide historias de puro entretenimiento<sup>37</sup>. Como señaló Juliá Martínez (1947: 25-29), hubo una clara evolución en la actitud del novelista acerca de la antinomia entre *útil* y *deleitar*. Hasta el *Lisardo enamorado* (1629), había sentido la necesidad de introducir explicaciones morales al principio o al final de sus narraciones. A partir del decenio siguiente, en cambio, empezarían a disminuir las enseñanzas explícitas, de modo que el *delectare* acabó por convertirse en el rasgo prioritario<sup>38</sup>. Los AC forman parte de esta última etapa.

<sup>35</sup> La presencia de un encuadre para ligar las varias partes del libro se popularizó en España a imitación del *Decamerón* y de los sucesivos *novellieri*. Sobre su uso en los autores barrocos, *vid.* Núñez Rivera (2013) y Colón Calderón (2001: 51-56).

<sup>36</sup> Como simple botón de muestra bastará leer la carta «Al lector» del *Lisardo enamorado* (1629), donde el autor confiesa de forma explícita su postura: «Una novela te presento; [...] su estilo no es tan cuidadoso que se acoja a esto que llaman culto, ni tan relevante que le ignore por oscuro el que le desea entender, porque no quiero que este libro se compre por no inteligible, que estuviera a peligro de correr varias fortunas, hallando en él ignorancias apiñadas; su lenguaje es claro y, si humilde, con él han corrido otros de su mismo autor por manos de quien les ha honrado» (Castillo Solórzano, 1947: 57). *Vid. infra*, el § 5.1.

<sup>37</sup> Castillo fue hábil a la hora de utilizar sus títulos y los paratextos para fines comerciales y de promoción de sus libros. Véanse las páginas que le han dedicado a la cuestión Candeloro (2013: 141-142), sobre *La garduña de Sevilla*, y Barella y Valvassori (2019: 18-19) por lo que atañe a *Jornadas alegres*.

<sup>38</sup> Para Festini (2019: 50-51), esto se advertía ya en su debut literario. Así, «los nombres de las diferentes colecciones de Castillo no dejan duda de su intención lúdica». Para un análisis de la evolución en este sentido, de la primera a la última colección de nuestro autor, véase también Grouzis Demory (2019). Sobre la contraposición en la novela barroca entre la ejemplaridad, por un lado, y el gusto por el entretenimiento, por el otro, remitimos, en cambio, a Pabst (1972: 184-212), Spieker (1975), Laspéras (1987: 111-198 y 1992) y Rubio Arquez (2013).

Por eso desaparecen del prólogo todas las preocupaciones moralizantes que abrían algunos de los títulos anteriores, en los que se rejuvenecía el tópico horaciano del «prodesse et delectare»<sup>39</sup>. De la misma manera, también los preliminares legales de los AC (en ambas emisiones) se vacían de alusiones a la ejemplaridad y al provecho de la lectura.

---

<sup>39</sup> Léase, por ejemplo, el prólogo de *Jornadas alegres*: «solo quiero que adviertas que mi intento se enderezó más a amonestar con la moralidad que a entretener con los discursos amorosos» (Castillo Solórzano, 2019a: 53).



### 3. EL MARCO NARRATIVO

#### 3.1. La estructura de la colección

En la «Introducción» del volumen se nos cuenta que Casandra –hija del marqués Ludovico, «gran príncipe en Milán»–, fatigada por los cortejos de sus numerosos pretendientes, cae en una profunda melancolía. Los médicos le recetan abandonar la ciudad y por eso se traslada con su familia y séquito a una «hermosa» quinta a diez millas de la capital lombarda, a orillas del Po. En ese contexto, bucólico y a la vez palaciego, la española Gerarda –«privada» de Casandra– propone entretener a la enferma con la narración de novelas. Así, cada atardecer, en el exquisito jardín del palacete, las damas de compañía de la doncella (además de Gerarda, la española Estefanía y las italianas Diana, Lucrecia y Emilia) relatarán una historia, mientras que durante la última jornada se escenificará una comedia compuesta por otra italiana, Ludovica<sup>40</sup>. El marco, entonces, aquilata el título de la obra, que se divide en seis «alivios»: cinco novelas cortas (*La confusión de una noche*, *A un engaño otro mayor*, *Los efectos que hace amor*, *Amor con amor se paga* y *En el delito el remedio*) y una comedia (*El mayorazgo figura*)<sup>41</sup>.

Pero los festejos no consisten solo en desgranar cuentos. En la quinta se forma una aristocrática asamblea integrada también por músicos, poetas y galanes. La secuencia de los divertimientos se repite de forma casi idéntica en las seis jornadas. En primer lugar, al llegar Casandra al jardín, los músicos tocan una canción de tema amoroso. Las novelas (y la comedia el sexto día) constituyen el núcleo de los encuentros. A continuación se refiere la reacción del auditorio: las otras damas

<sup>40</sup> Morales (2004) ha destacado que, a diferencia del modelo italiano, en la narrativa española el pretexto para las narraciones normalmente no es una catástrofe, sino un entretenimiento de nobles, como en la colección que nos ocupa. Sobre la significación del marco en la novela áurea, *vid.* también Colón Calderón (2013).

<sup>41</sup> El término «alivio» se cuenta entre en el vasto repertorio de nombres utilizados para identificar la novela y sus partes en una época en la que el género todavía no tenía límites ni denominaciones bien definidas. Verbigracia, *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa (1617) se dividía en diez «alivios», aunque allí se trate de los momentos de descanso en el camino, propicios para la narración, y no de las distracciones de una doncella enferma.

felicitan a la narradora, y en un caso (*En el delito el remedio*, la novela lipográfica contada por Emilia) expresan también su «envidia» por el «extraordinario capricho, que cada una quisiera haberle ejecutado» (p. 298). En cinco ocasiones (con la sola excepción del cuarto «alivio») rematan la fiesta las danzas de las jóvenes y los caballeros de la casa del marqués<sup>42</sup>.

Este conjunto de actividades conforman un espectáculo cortesano global, en el que se amalgaman y se suceden música, novelas, teatro y bailes<sup>43</sup>. La *cornice* imita también otra celebración aurisecular: las representaciones teatrales palatinas. Como en estas circunstancias, el auditorio se dispone en graderíos colocados en los espacios más amenos del jardín, colocándose según el género y la clase social, con asientos reservados para los espectadores de mayor categoría: «Tomaron todos lugares: el marqués y su hermosa hija en dos sillas, y todos los demás en las referidas gradas, teniendo lugares distintos las damas de los caballeros» (p. 122)<sup>44</sup>.

Como se decía, la fiesta se cierra con una comedia. No sorprende la presencia de una pieza teatral, puesto que Castillo acostumbra a hermanar relatos y textos dramáticos en sus colecciones<sup>45</sup>. Y también conviene recordar que, en aquella

<sup>42</sup> La tripartición de música, novelas y danzas es usual en los marcos de Castillo, que inauguró tal esquema en *Tiempo de regocijo* (1627). Allí era el anciano don Enrique el que enunciaba el programa de la jornada: «Y así (subordinado a los pareceres de todos), propondré el mío: desde el domingo que viene nos juntemos, en siendo de noche, en esta sala (donde quiero que sea la primera holgura), y esta conste de todos estos divertimientos. Mientras se hace hora de cenar, quiero que don Claudio, mi hijo, os refiera una novela maquinada de su ingenio [...]; después de ella, dirá cada uno los mejores versos que supiere de memoria, graves o jocosos [...]; y después de la cena se rematará la fiesta con algunos graciosos bailes o máscaras o alguna representación» (Castillo Solórzano, 1907: 193; señalamos que Rafael Bonilla Cerezo y Matteo Mancinelli se ocupan en la actualidad de la edición crítica de este volumen). Como sugiere Festini (2019: 54), «la inclusión de máscaras o representaciones, con el correr de las colecciones, se irá ampliando a saraos de danzas, fiestas, academias, justas poéticas, en una suerte de compendio de los “honestos entretenimientos”, probablemente habituales en la sociedad de la época –y que retoma la literatura–, entre los que se destaca el novelar como “ingenioso ejercicio”».

<sup>43</sup> Sobre la asimilación por parte de Castillo del modelo de la celebración cortesana, véase Giorgi (2013: 14-19), que estudia el caso de *Noches de placer* (1631), en el que el pucelano aplica «esquemas que participan del teatro aurisecular y, en concreto, parece reproducir la estructura de las fiestas cortesanas, sustituyendo las jornadas de la comedia por los cuentos».

<sup>44</sup> Para un enfoque acerca de la organización de los corrales de la época, *vid.* Arellano (1995a: 61-99).

<sup>45</sup> Incluyó un entremés tanto en *Tiempo de regocijo* y *carnevolendas de Madrid* como en *Las harpías de Madrid* y en las *Aventuras del Bachiller Trapaza*; dos aparecen en *La niña de los embustes*, mientras que reservó dos comedias, respectivamente, para *Huerta de Valencia* y *Sala de recreación*. La colección que muestra un mayor equilibrio entre las partes teatrales y las narrativas es *Fiestas del jardín*, que se compone de tres comedias y cuatro novelas. Para Fuentes Nieto (2019: 131), «la hibridación genérica que se opera en esta colectánea [...], el orgullo que manifiesta porque aquellas [comedias] hubieran sido representadas alguna vez, nos hablan de un autor con anhelos de continuar, siquiera humildemente, la estela de su admirado Lope de Vega». Para un análisis del papel de sus piezas dramáticas, véanse también Festini (2011) y Fuentes Nieto (2014).

época, las fronteras en el terreno de la ficción eran muy fluctuantes, al igual que las distinciones entre las dos formas literarias<sup>46</sup>.

Sin embargo, la comedia se distingue de los otros «alivios» por razones que van más allá del género, y por eso habrá que analizarla aparte. En primer lugar, a causa de la fecha: Castillo había terminado la *pièce* por lo menos en 1637, como atestigua un códice que la transmite, mientras que no hay motivos para suponer que las novelas fueran escritas tres años antes de la publicación del volumen<sup>47</sup>. Pero la diferencia más acusada afecta al registro. Por un lado, las narraciones son regidas por la adhesión a una poética idealista; por el otro, *El mayorazgo figura*, que se sitúa dentro de un ámbito jocoso. Se basa, pues, en la figura de un lacayo que se hace pasar por un noble de farsa (don Payo) para desenmascarar las intenciones de una dama y sacar a la luz su codicia, provocando la risa por su disparatado lenguaje y su aspecto extravagante. La comedia, en suma, contrasta con las cinco novelas, despojadas de elementos burlescos y de personajes y ambientes bajos.

Probablemente la urgencia de dar el libro a la imprenta y alcanzar el número convencional de seis títulos, empujó Castillo a rescatar una obra que ya tenía preparada, pero que todavía no había entregado a los tórculos. Si fuera así, la inclusión de la comedia respondería a causas de orden “práctico” más que poético o de funcionalidad narrativa.

Por eso parece probable que el tordesillano escribiese el marco pensando en los primeros cinco «alivios», y que solo en un segundo momento añadiera la comedia. Lo confirmaría el hecho de que Gerarda, al proponer a las otras doncellas la cura para su señora Casandra, afirma que «a cada una le tocará referir una novela» (p. 116). Se informa de la comedia solo al final del «alivio» quinto, y de forma muy concisa: «Para la siguiente [tarde], en vez de novelar, Ludovica tenía prevenida una comedia en que entraban los pajes y algunas meninas de la hermosa Casandra» (p. 298).

### 3.2. Las funciones del marco

Como era habitual en las anteriores colecciones de Castillo, no existe ninguna relación entre las narradoras y lo que cuentan. Así, las tramas de las cinco novelas no influyen sobre los personajes de la quinta milanese, si exceptuamos el logrado objetivo de mitigar la pena de Casandra, como se anuncia en la conclusión del volumen: «hallando con estos divertimientos la hermosísima Casandra alivios en

<sup>46</sup> Giorgi (2014a) ha estudiado la mutua contaminación de los dos géneros en la obra de Castillo. Más en general, la proximidad entre teatro y novela en el Siglo de Oro ha despertado el interés de varios estudiosos; recordemos, entre otros, las aportaciones de Baquero Goyanes (1983), Gutiérrez Hermosa (1997: 167-174), Miñana (1998) y Bresadola (2011). Para un enfoque de esta cuestión, al socaire de un autor tan emblemático como Lope, incuestionable modelo de Castillo, *vid.* Ynduráin (1962) y Yudin (1968).

<sup>47</sup> Remitimos al § 6.1 para la descripción y los datos del manuscrito de la comedia.

su melancolía» (p. 413)<sup>48</sup>. Sin embargo, lejos de ser un simple pretexto para co-ser piezas autónomas, la *cornice* desempeña varias funciones. En primer lugar, el filtro de los personajes contribuye a determinar una distancia del autor respecto a los hechos narrados. Esto le otorga mayor libertad para contar novelas centradas en las “peligrosas” cuestiones del amor, frecuente blanco de censores y moralistas.

Además, el contexto festivo enfatiza las intenciones lúdicas de la colección, confirmando lo dicho por el autor en su prólogo. Con un juego de perspectiva típicamente barroco, pues, se sitúa al lector a la altura de los otros huéspedes del marqués, invitándole a disfrutar de las narraciones y de los demás festejos<sup>49</sup>.

Pero hay otro factor que vincula la *cornice* con las cinco novelas. No hay que olvidar que las historias se irradian desde el idílico pensil de la quinta, que las contagia de su atmósfera noble. El sublime escenario milanés se convierte así en el pórtico hacia una realidad de refinados modales, poblada por hermosas damas y virtuosos galanes de alta alcurnia, que se dedican al *otium*, al amor y al galanteo, como corresponde a su *estatus*. En suma, la quinta milanesa se configura como el prototipo de los personajes y ambientes que encontraremos en las narraciones: ejemplo de corte y de la elevación que el autor procura otorgar a toda la colección<sup>50</sup>.

La misma curación de Casandra forma parte de este proyecto y contribuye a sumir al lector en un contexto idealizado. El arte de *novellare*, pues, se define como actividad que singulariza un ámbito de veras selecto, siendo el mejor ejemplo de ocio posible para los aristócratas. Una idea que se popularizó en las cortes italianas renacentistas y cuya representación literaria ya asomaba en los cuentos de Boccaccio. En efecto, según Palomo (1976: 51),

*Il Decamerone* es, además de otras muchas cosas, un modelo de cortesanía, aunque esté tan empapado de espíritu burgués. Y si las damas y caballeros renacentistas dialogan tan exquisitamente en las pequeñas cortes italianas, uno de esos caballeros, Castiglione, desarrollará algunos de sus diálogos sobre la necesidad de saber contar cuentos como algo inherente al perfecto cortesano.

<sup>48</sup> En la producción de Castillo son escasas las interferencias entre los episodios novelescos contados y la “realidad literaria” de los personajes del marco. Por eso se le pueden aplicar las palabras de Palomo (1976: 24), que, a propósito del conjunto de la novela barroca española, afirmó: «La llamada estructura *episódica* se presenta como no evolucionada hacia sistemas narrativos más complejos: lo *yuxtapositivo* no ha generado la *coordinación*, ni mucho menos lo *sintagmático*».

<sup>49</sup> Sobre el tema de la fiesta barroca existe una abundante bibliografía. Será suficiente aquí remitir a los estudios recogidos en el volumen de Díez Borque (1986).

<sup>50</sup> Por esta razón nos parece excesivo el juicio de King (1963: 127), para quien «Castillo consagró tan escasa energía e ingenio a los marcos en que aparecen sus relatos, que el lector se pregunta por qué se tomó la molestia de inventarlos, en vez de presentar las novelas como entidades separadas, a la manera de las *Novelas ejemplares* de Cervantes [...]. Para Castillo el marco era únicamente un mal necesario que había que desarrollar de acuerdo con una fórmula».

También la elección de seis doncellas como responsables de la tarea de novelar parece avanzar en la misma dirección. De nuevo, la presencia de narradoras femeninas se remonta al nacimiento de la prosa breve de ficción. Como advierte Baquero Goyanes (1962: 8), «muy significativo resulta, a esta luz, el que Boccaccio imagine en su *Decamerone* que son los gustos y apetencias de una sociedad acentuadamente femenina –siete damas frente a tres caballeros, fugitivos todos de la peste florentina– los que funcionan como resorte y marco de los relatos integradores de la obra».

Para Castillo la presencia exclusiva de narradoras también podría representar un guiño a su público, constituido en buena parte por círculos de mujeres (Coppello, 1994). Pero podría haber otra razón, más trascendente. Solo en la ficción novelesca se concibe que las mujeres sustituyan a los hombres en la creación artística<sup>51</sup>. Así, una tertulia femenina que se entretiene con el «honesto ejercicio» de la literatura es una pieza más en la creación de ese maravilloso “mundo al revés”: el retrato de una sociedad elitista y de una corte utópica que se dedica al arte y a recreos tan elegantes como cultos.

### 3.3. El jardín del marqués: la Italia idealizada

Castillo eligió Italia o, mejor, su sublimación poética, como hábito exterior para otorgar más renombre y autoridad al marco y, por ende, a todo el conjunto. Una Italia cristalizada en clichés y que se pinta como conjunto de perfecciones: rica por su glorioso pasado, ilustre por las prendas de sus linajes y maravillosa por sus bellezas<sup>52</sup>. La colección se abre con una convencional *laus urbis* de Milán:

Milán, una de las más insignes y antiguas ciudades que ilustran la Europa, metrópoli y cabeza de la Lombardía, llamada así por los antiguos reyes de los Longobardos que la poseyeron, opulenta en regalos, sobrada en riquezas, ilustre en edificios, eminente en letras e incomparable en armas, fue patria, en tiempo de sus serenísimos Vizcondes... (p. 109).

Son escasas las huellas locales que permiten reconocer la ciudad italiana: las menciones a los Longobardos, a los Vizcondes (españolización de la familia Visconti) y a la supremacía en la construcción de espadas y armaduras, motivo que se convirtió en símbolo por antonomasia de la capital lombarda<sup>53</sup>. Como se ve, Castillo

<sup>51</sup> Recuérdese lo apuntado por Wardropper (1978: 226) sobre la comedia urbana; únicamente en un contexto literario «se permite que las mujeres provoquen acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir. Aunque escrita por hombres, la comedia adopta un punto de vista femenino». Sobre el papel de los personajes femeninos en la obra de Castillo, véase Grouzis Demory (2014b).

<sup>52</sup> Italia entendida, por supuesto, como constructo geográfico-cultural y no político. Para profundizar en el tema de la influencia transalpina en toda la colección, véase Bresadola (2019).

<sup>53</sup> Remitimos a las notas de nuestra edición para abundar sobre estos tópicos. Hay que recordar que la ubicación en una quinta milanesa es bastante frecuente en la narrativa de Castillo, y no se limita

no buscaba ofrecer una descripción “costumbrista” de la ciudad y de su entorno<sup>54</sup>. Por el contrario, «parece más interesado en evocar el imaginario del lector respecto a dichos lugares, ya cargados de connotaciones históricas y culturales, que en brindarle noticias específicas para crear un contexto verosímil» (Barella y Valvasori, 2019: 31)<sup>55</sup>.

Tampoco los personajes de la quinta se antojan “creíbles”. No hay ningún intento de calificarlos como italianos, puesto que todos se comportan y hablan de la misma manera, independientemente de su nacionalidad. Así, las tres narradoras transalpinas no se distinguen de sus predecesoras, habida cuenta de que todas se expresan en perfecto español, sin que en ningún momento intercalen voces de su idioma materno<sup>56</sup>. Solo la tercera, Diana, se disculpa de sus supuestas deficiencias y, a propósito de Gerarda y Estefanía, declara: «si han novelado con la gala que habéis visto, pocas gracias se les deben dar, que lo han hecho en su nativa lengua, lo que en la nuestra les fuera impedimento» (p. 203)<sup>57</sup>. Sin embargo, sus palabras son otro mero tópico (plasmado en las fórmulas de los prólogos, en los que el autor pide perdón por sus yerros) y carecen de correspondencia en el cuento de la doncella, en el que no se advierten dificultades de índole lingüística.

---

a los marcos. Léase, por ejemplo, este pasaje de *Tiempo de regocijo*: «Veinte millas de aquí hay una quinta, cerca del Po, caudaloso río, que juntamente es casa fuerte, donde asiste una prima hermana mía señora de ella» (Castillo Solórzano, 1907: 295); asimismo, las escenas ambientadas en la ciudad lombarda también se registran en *Atrevimiento y ventura (Noches de placer)*, *El duque de Milán (Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid)* y *Los amantes andaluces*.

<sup>54</sup>No obstante, es posible que el novelista hubiese conocido Milán de primera mano, y sobre todo se especula sobre si acompañó en la ciudad lombarda a Francisco de Medrano para publicar su *Favor de las musas*. De esta opinión es Jauralde Pou (1985: 16-17), para quien el viaje a Italia explicaría la extraña ausencia de Castillo en el entierro de su mecenas, el marqués de Vélez, a finales de 1631. De la misma opinión es Lepe García (2011: 353), que sugiere que la elección de ambientes italianos en las últimas colecciones de Castillo podría obedecer a un motivo coyuntural: los viajes y las estancias del autor en las cortes de ese país.

<sup>55</sup>Esta consideración, aunque referida a *Jornadas alegres*, puede extenderse a todos los escenarios foráneos en la narrativa de Castillo.

<sup>56</sup>La obra de Castillo está salpicada de incongruencias de este tipo, puesto que al variar de la ambientación no corresponde un cambio en los personajes. Como ya apuntó Pfandl (1933: 355), los extranjeros «hablan, piensan y actúan exactamente igual que españoles auténticos». Para Dunn (1952: 27-28), situar la acción fuera de España no tiene ninguna consecuencia apreciable y, tomando el ejemplo de *Jornadas alegres*, afirma: «the setting has no effect on the plot, and he seems to feel no obligation to justify his choice [...]. Wherever he chose to set his scene, Spanish dress and customs and seventeenth-century manners make nonsense of the normal setting, for such setting are not justified by the need for a historical or ideological atmosphere different from that of Castillo's own time and country». Para otros ejemplos, *vid.* Sileri (2008: 116-117), que cita, entre otros, el caso del inglés Eduardo, autor de versos en lengua española dentro de *El amor en la venganza (Tardes entretenidas)*.

<sup>57</sup>Incluso la onomástica confirma que el ambiente italiano es un disfraz vaciado de objetivos miméticos: así, «Lucrecia» presenta la forma española y no la grafía italiana con «z».

Todos los valores de la Italia idealizada se condensan y hallan su expresión en el palacete del marqués, y más en concreto en su jardín, que revela su naturaleza literaria. El pensil ubicado fuera del núcleo urbano y pensado para el descanso de su dueño abunda en las novelas áureas, donde a menudo rememora el conocido *topos* del «menosprecio de corte y alabanza de aldea». En efecto, es el lugar elegido para la huida del *negotium* urbano por parte de Casandra. Castillo calca también otros lugares comunes que una larga tradición venía atribuyendo al jardín, crisol de connotaciones estéticas, reminiscencias religiosas y valores sociales, amén de reflejar las funciones que estos espacios cobran en las letras<sup>58</sup>:

se convierte en el marco necesario para la narración, para que tenga lugar el acto elocutivo, rodeado de unas circunstancias espacio-temporales que invitan a la confianza, a la crítica social, a la divagación... y, por supuesto, al amor. Estas [...] serán las que determinen la temática, el tono e incluso el registro de lo que se cuenta (Rodríguez Rodríguez, 2005: 406).

Es el ambiente ideal, entonces, para escuchar relatos amorosos. Casandra es demasiado joven para vivir en su propia piel un sentimiento tan impetuoso, atender a los cortejos y subir al altar. De ahí que se limite a escuchar novelas sobre idilios y encendidas pasiones, como parte de su aprendizaje y formación<sup>59</sup>.

En la estilización del jardín no hay que olvidar otra huella que, una vez más, guarda estrecha relación con Italia, donde surgió la concepción de tal espacio como fusión de naturaleza y arte: ese maravilloso *unicum* llamado «terza natura». En los AC encontramos el arquetipo de dicha *dispositio* armónica, recreo para los sentidos: un jardín con estatuas y cuadros que escenifican episodios mitológicos, frescas galerías decoradas con glorietas, cuadros, surtidores de agua, variedad de yerbas aromáticas y flores, cuya simbología perfila aún más un espacio propicio al amor y la conversación<sup>60</sup>. El novelista despliega toda su retórica para retratar ese *locus amoenus* al comienzo de su libro, y esta imagen se va enriqueciendo en las oberturas de las siguientes jornadas. Solo de la ubicación del último «alivio» –el más apresurado desde el punto de vista descriptivo, según se decía– no se ofrecen detalles,

<sup>58</sup> Los jardines son muy frecuentes en la obra Castillo, tanto en las colecciones cortesanas como en las novelas picarescas, y siempre repiten las mismas e idealizadas connotaciones. Véase Sileri (2008: 196-197, nota 117), y sobre su presencia en los marcos narrativos, Copello (2010) y Colón Calderón (2014: 160-162). Finalmente, acerca de la significación de los jardines en el mundo barroco, *vid.* Luengo Añón (2008) y Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018).

<sup>59</sup> En palabras de Gallo (2003: 86), tanto Casandra como Laura (protagonista del marco de *La quinta de Laura*): «rimandano il momento di confrontarsi con il proprio destino, ossia un matrimonio di interesse [...]. Il tempo dell'azione, della trasformazione e del movimento, è sospeso per dare spazio alla dimensione meditativa e sublimale: più che vivere l'amore preferiscono sentirlo raccontare, in una dimensione galante e cavalleresca».

<sup>60</sup> Un espacio muy parecido, y con las mismas funciones, se hallaba ya en el marco del debut narrativo de Castillo: *Tardes entretenidas*.

representándose la comedia «en un suntuoso y lucido teatro» (p. 299). Para escuchar las novelas, en cambio, los personajes se citan en lugares distintos, aunque siempre frescos y definidos por la presencia del agua: la primera vez en «una placeta entapizada de murtas y arrayanes», con una «hermosa fuente» («alivio» I, p. 122); luego en «la placeta de un hermoso estanque» («alivio» II, p. 171); en «una galería fresca, formada de verdes naranjos y mirtos» («alivio» III, p. 201); en «una fuente donde Sálmacis y Troco manifestaban en blanco mármol, con el primor de la escoda, dos cuerpos unidos en uno» («alivio» IV, p. 239); y, por fin, en «una cuadrada plaza de él en que había una hermosa fuente» («alivio» V, p. 283).

Este distinguido retiro se extiende a las novelas, puesto que en cuatro de ellas aparece un jardín. Vaccari (2012: 163-164) ha subrayado especialmente la relación con el de *La confusión de una noche*, que crea «un fascinante juego de espejos y de círculos concéntricos [...]». De esta forma, a través de las palabras de la narradora, el auditorio del marco de la novela se convierte también en público de una representación teatral, la de los encuentros y desencuentros que acontecen en el caos de una noche oscura en el jardín de Dorotea». Pero es otro jardín ubicado en Italia, en la Posillipo de *Los efectos que hace amor*, el que mejor ilustra los atributos del que habita el marqués: también hallamos allí una galería «curiosamente adornada de valientes pinturas hechas por los mejores pinceles de Italia y de ricos escritorios de todas suertes» (p. 227). Y de modo parecido a lo que sucediera en el marco, unas damas se encargan de distraer al caballero «con músicas o ya con graciosos juegos» (p. 231).

### 3.4. El afán nacionalista

Al principio del marco se precisa que el marqués había «estado algún tiempo en España» y que, «cuando volvió a Milán, se acompañó de los más agudos ingenios de ella, que trajo para maestros de su hija. Y esta fue la causa de ser ella tan aficionada a las cosas de España, con la doctrina que tuvo de los españoles» (p. 110). También hay músicos españoles («que los tenía su padre excelentes –así de cuerda como de voces–, escogidos entre los mejores de Italia y España», p. 115); y lo mismo vale para los autores de las letras: «César Andronio, ingenioso poeta milanés criado en España, caballero de la casa del marqués» (p. 122), y «un gentilhombre español que servía al marqués» (p. 203). Tales especificaciones son necesarias porque de otra manera resultaría del todo inverosímil que los sujetos italianos hablasen la lengua de Cervantes. Pero entrañan un sentido más profundo: al subrayar la asistencia de españoles en aquella quinta, con su «ingenio» y «doctrina», el autor nos hace entender que ahora es el país tradicionalmente asociado al arte y la cultura –Italia– el que importa maestros de España, y no el revés. En la quinta, entonces, cristaliza el sincretismo entre italianos y españoles, que para Castillo representa la cumbre de la perfección.

Recordemos, por otra parte, que eligió dos ciudades “españolas” como centro de la narración: Milán (en el marco) y Nápoles (en cuatro novelas). Como es sabido, el tratado de Cateau-Cambrésis de 1559 convirtió el Milanesado en provincia hispanizada, mientras que Nápoles ya desde el principio del siglo xvi ostentaba el título de virreinato. Las dos urbes, pues, son emblema de ese orgulloso pluralismo de la Corona, tan presente en las letras españolas de la Edad de Oro, que se convierten en perfecto ejemplo de la provechosa contaminación entre ambas culturas<sup>61</sup>.

Sin embargo, los españoles priman también en aquella Italia. Como se decía, será una dama española la que propone relatar novelas, y la otra hispana del grupo ocupa el segundo lugar. Además, se señala que estas desempeñan un papel privilegiado dentro del séquito de Casandra<sup>62</sup>:

las más principales de estas eran cuatro, cuyos nombres eran Lucrecia, Diana, Emilia y Ludovica. Estas, y las españolas en primero lugar, eran las que más asistían acerca de la persona de la señora Casandra, pero quien gozaba de su privanza eran, como está dicho, las dos españolas Gerarda y Estefanía (pp. 115-116).

Gerarda se hace portavoz también de una interesante reflexión sobre el estado de la novela en la primera mitad del Barroco:

Y el género de alivio me parece [...] que sea el ejercicio de novelar, tan usado en Italia y aun en España, pues me certifican –los de allá me corresponden– que los ingenios españoles usan ahora de esto mucho, descubriéndose en el novelar su buena inventiva, su galante prosa y el artificio que para esto se requiere (p. 116).

La doncella ensalza el número de autores que cultivaban la novela en España y, asimismo, su indudable calidad, su categórica originalidad y su elegante estilo. Solo la expresión «aun en España» alude al nacimiento del género en Italia y la posición subalterna que en el pasado habían ocupado los autores españoles frente a los *novellieri*. Sin embargo, a la altura de 1640 Castillo sitúa las dos escuelas narrativas por lo menos al mismo nivel. Ocho años después, en *La quinta de Laura* discurrirá otra vez sobre esta controversia, que se resolverá a favor de los españoles. Así se lee en el prólogo de la colección: «novelar, ejercicio muy usado en Italia: díganlo los Bandelos, Sansovinos y Bocacios que tantos tomos han impreso de ellas, y ahora, en España, los han excedido con grandes ventajas; pues esto se hace con más primor y propiedad,

<sup>61</sup> López Bascuñana anota así un pasaje sobre la capital de la Campania en el «alivio» I del *Pasajero* (1617) de Suárez de Figueroa: «estaba tan relacionada con España, que para mucha gente del s. xviii era una ciudad más conocida que cualquiera otra de la misma península» (Suárez de Figueroa, 1988: vol. I, 97, nota 79).

<sup>62</sup> El proceso se cumplirá en *La quinta de Laura*, en la que las seis narradoras serán españolas, de nuevo en una quinta milanesa.

para entretenimiento de los lectores y suspensión suya» (Castillo Solórzano, 2014: 74-75). Es de suponer que Castillo se incluye dentro de los que han contribuido a que las letras de su país superen a las italianas. Ya en el marco de los AC, entonces, publicaba el mismo afán por competir con un modelo tan señero.

En conclusión, Castillo adopta una ambivalente actitud hacia Italia: por un lado, la celebra como cuna de la narrativa breve de ficción y, en general, como patria de espléndidas cortes; pero, por el otro, da a entender que la cultura española le ha ganado por la mano a su modelo.

### 3.5. Un modelo concreto: *Las auroras de Diana*

La historia de Casandra no resulta demasiado original<sup>63</sup>. Sin embargo, a pesar de repetir situaciones tan trilladas en la narrativa áurea, es posible que, para escribir su marco, Castillo se inspirase en una fuente bien precisa: *Las auroras de Diana* de Pedro de Castro y Añaya (1632)<sup>64</sup>. El murciano pertenecía al mismo círculo de discípulos de Lope, y, aunque no figura entre los asistentes a las academias madrileñas, no se puede descartar que Castillo lo conociera e incluso lo frecuentara.

En *Las auroras* nos cuenta que Diana, agotada por la difícil decisión de elegir marido, se traslada a una maravillosa quinta. Para divertir a la convaleciente se organizan unas actividades, divididas en cinco «auroras», que incluyen cuentos, poemas, danzas y música. La arquitectura general, como se ve, es idéntica a la de los AC, y los puntos de contacto se hacen aún más precisos a tenor del perfil de los personajes y del propio ambiente. Ambas doncellas pertenecen a la nobleza lombarda, puesto que Diana es «hija heredera de Carlos, duque de Mantua» (Castro y Añaya, 1989: 68). Las dos, además, tienen dotes como poetisas: de Diana se dice

<sup>63</sup> El mismo novelista ya había ensayado situaciones parecidas para introducir sus novelas. Léase, por ejemplo, *La cruel aragonesa (Jornadas alegres)*: al principio se nos informa de que una «hermosa y discreta dama», hija de un rico caballero, se muestra indiferente hacia los torneos y regocijos que se celebran en su honor. No en vano, rechaza a todos sus pretendientes, hasta el punto de que «a ninguno de cuantos la servían mostraba doña Clara inclinación, por ser de condición severa y altiva» (Castillo Solórzano, 2019a: 130).

<sup>64</sup> Losada Goya (1999: 128) llega a afirmar que «rappelons que *Los alivios de Casandra* sont inspirés de *Las auroras de Diana*, de Pedro de Castro y Añaya». Para los datos sobre este autor, vid. Ripoll (1991: 73-75). *Las auroras de Diana* disfrutaron de un éxito considerable, pues gozaron de cuatro reimpresiones en el siglo XVII (Díez de Revenga Torres, 1989: 18 y 38). El Fénix firmó la aprobación del volumen, alabando, según su costumbre, «el ingenio» del autor, sus «elegantes versos» y la «erudición» de su prosa (Castro y Añaya, 1989: 46). La segunda edición salió de los tipos de la viuda de Alonso Martín (1634), el mismo taller que había estampado *Tardes entretenidas*. La numeración de todas las citas del volumen se refiere a la edición a cargo de Díez de Revenga (Castro y Añaya, 1989).

que «hacía versos tan hidalgos y de tan buen aire, como si naciera para escribirlos» (69), y también Casandra «hacía versos con mucha facilidad, así latinos como italianos y españoles» (p. 110).

Se distinguen asimismo por su incomparable belleza, que es –según la tradición neoplatónica– la primera causa de melancolía, fruto de los cuidados de amor. Así, Diana «era admiración de Europa, y alta empresa de muchos príncipes que pretendían su casamiento, y hallábase embarazada, entre las esperanzas de tantos amantes y las severidades de su condición con los hombres» (69). Castillo repite la misma situación y calca la «severidad» de la doncella: «Muchos eran los pretendientes de su belleza, muchas las competencias suyas, muchos los ejercicios bélicos en que lucían, pero ninguno de cuantos caballeros servían a Casandra vio inclinación de ella en su favor, tanta era su severidad y tan grande su recato» (p. 111).

Los médicos le recetarán idéntico lenitivo: alejarse de la ciudad para distraerse en el campo con «ejercicios» y entretenimientos cortesanos. Castillo podría haber tomado de Castro y Añaya incluso algunos rasgos del lugar escogido como sede de la terapia. En *Las auroras* es «un ilustre palacio, a quien el Po, con sumisión undosa, besa el muro que la ciñe, sirviéndole unas veces de cava de cristal, y otras de espejo de esmeralda» (61); y en los AC: «una hermosa quinta que el marqués Ludovico tenía diez millas de Milán, a quien el Po, río caudaloso, adornaba de líquidos cristales» (p. 113).

Tampoco faltan los parecidos en la descripción del jardín, en el que la naturaleza, según vimos, se hibrida con el ingenio humano, plasmado aquí en galerías, pinturas y tapices. Cotéjense este par de pasajes:

Adornose esta pieza de ricas tapicerías y pinturas donde se compitieron el poder y el ingenio; y levántose en ella un teatro que servía de basa a un edificio de orden dórica, que, coronado de galerías y capiteles de azul y oro, se levantaba eminente por los dos ángulos del tablado y por cuatro puertas daba paso al teatro, que servía de prado a lo florido de una selva y a lo sublime de una montaña, tan bien imitado lo ameno y verde de la una, como el ceño y proceridad de la otra (Castro y Añaya, 1989: 70).

Cercaban una parte del jardín dos hermosas galerías adornadas de grandes riquezas de pinturas y lienzos, pues con no poco cuidado de su ilustre dueño se buscaron en toda Italia los más valientes pinceles que en ella había; sin esto, por lo bajo de las paredes las cubrían costosísimos escritorios y contadores formados de ricas taraceas donde el marfil y ébano en vistoso maridaje lucían, el oro y plata les aventajaba, y el coral y cristal les iba imitando, ostentando en sus molduras, encajes y relieves los primores del ingenio de su autor (AC, p. 114).

Finalmente, las cinco «auroras» se abren con la descripción de la doncella que sale por la mañana al jardín para dar comienzo a la celebración: una fórmula que se repetirá (aunque al atardecer) en los seis «alivios» de Castillo.

Sin embargo, a pesar de las notables similitudes, la estructura de los dos libros difiere lo suyo: a la disposición variada y asimétrica de Castro se opone la forma

regular y repetitiva del tordesillano. Castro y Añaya interpola historias dentro de otras, suspendiendo la narración principal gracias a una técnica de cajas chinas. Además, en su obra no se da esa rígida separación entre los personajes del marco y los de las novelas, como en los AC, sino una fuerte contaminación de ambos planos. El ejemplo más llamativo es la historia de Cintia y Alejandro, que empieza en el preámbulo y continúa a lo largo de varias «auroras». Luego, como apuntó Díez de Revenga (1989: 27), «no es una novelita independiente de la historia que le sirve de marco, la de Diana, [sino que] es tan dependiente y está tan supeditada a ella que aparece en los tres momentos clave del relato».

Respecto a *Las auroras de Diana*, el pucelano también simplifica los festejos, toda vez que presenta de forma mucho más sintética las canciones y los bailes. Como ha subrayado King (1963: 133, nota 31),

una comparación de estas dos obras nos proporciona la mejor ilustración posible de las diferencias de tono y énfasis entre la imitación usual del *Decamerón* y la «académica». Partiendo del mismo plan fundamental utilizado por Castro y Añaya, Castillo presta una atención superficial a las danzas, poemas, máscaras, discursos etc., que desempeñan un papel tan importante en *Las auroras*, y se centra, aquí como en sus restantes obras, en la confección de novelas.

En realidad, Castillo no se limitó a adoptar de forma pasiva el modelo de Boccaccio, puesto que, como vimos, los «alivios» se constituyen a guisa de una suma de motivos literarios y de prácticas elitistas del Barroco. Además, aunque menos evidentes respecto a su posible modelo, también en los AC se advierten ciertas similitudes con las tertulias y los certámenes que Castillo tan asiduamente frecuentó en Madrid<sup>65</sup>. Como en una academia, pues, se establecen las reglas, el lugar, la secuencia de las actividades y una vencedora:

<sup>65</sup> Según King (1963: 128-129), la colección solorzániana que mejor reproduce la estructura de dichos encuentros es *Huerta de Valencia* (1629): «cinco caballeros valencianos [...] deciden distraerse durante las Navidades reuniéndose todos los días en diferentes fincas de la huerta propiedad de los diversos miembros [...]. El anfitrión de cada día asignará los temas poéticos de su academia y relatará él mismo una novela. Los actos comienzan y acaban con música y se concede autorización para invitar a ellos a amigos y sus familias. En todas las sesiones académicas, excepto en la última, se sigue exactamente el mismo orden. Se reúnen todos a las dos de la tarde, ocupando los “doctos académicos” el centro de la sala o jardín elegido, y sentándose los invitados en torno a ellos. Tras un breve interludio musical, el anfitrión narra su cuento y cada uno de los caballeros lee un poema». En la «Introducción» se explicita este paralelismo: «cada día le toque por suerte a uno de nosotros el tener en su heredad la fiesta, y ella ha de ser una Academia formada, no como las celebradas de Italia, sino un remedo suyo en cuanto a traer cada uno de los cinco, pues hacemos versos, los que se les repartieren al asunto que se diere» (Castillo Solórzano, 1944: 14). Remitimos a Sánchez (1961: 52-53, 186-187 y 231-232) y al citado ensayo de King (1963) para otras claves académicas esparcidas por la obra de Castillo: *Jornadas alegres* (153-154), *Las harpías en Madrid* (166-167), *El culto graduado* (206-207), *La niña de los embustes* (208) y *La guardaña de Sevilla* (209).

A cada una le tocará referir una novela –señalando para este efecto alguna amena estancia de las muchas que tiene este hermoso jardín– que favorecerá Casandra. Antes y después de este ejercicio habrá música, pues tan excelentes voces tiene el marqués con que divertirse [...]. [El marqués] ofreció costosos premios de ricas joyas a las damas que más se señalasen en novelar y a las que mejor letra cantasen, como fuese en lengua española. Con esto cada una de aquellas beldades procuró valerse así de su ingenio como del ajeno, por no ser menos que otra en la competencia (pp. 116-117).

Finalmente, hay que observar la importancia de la música, en la medida en que marca los tiempos de la jornada, decretando su comienzo (con una canción) y su final (con las danzas), a imitación de los encuentros académicos<sup>66</sup>. En efecto, como afirma Sanhuesa (1998: 529-530),

no puede negarse la omnipresencia de la música en aquellas reuniones de *ingenios y señores* [...]. Al lado de todos los saberes demostrados en los discursos de los académicos, de la *armería del ingenio* reunida en las bibliotecas de los presidentes y anfitriones de las academias, siempre estuvo *la recreación de los sentidos*: la teoría, la práctica, los instrumentos, el canto, la danza... la música en todas sus formas.

---

<sup>66</sup>Profundizaremos en el papel de la música dentro de la colección en el § 5.3.



## 4. LAS NOVELAS

### Los argumentos

#### *La confusión de una noche*

En Sevilla, la hermosa Dorotea se enamora del toledano don Fadrique, que la corresponde. Sin embargo, su padre quiere destinarla a otro pretendiente: don Rodrigo de Ribera. Este descubre el romance, y una noche, en compañía de tres criados, tiende una emboscada a don Fadrique. El caballero se defiende disparando a Rodrigo, quien, antes de morir, revela a un alcalde el nombre de su homicida. Para huir de la justicia y de la venganza de los Ribera, don Fadrique se refugia en un monasterio. Allí se citará con su amada Dorotea, y los dos se juran amor eterno. Luego, disfrazado de religioso, abandona la ciudad y pone rumbo a Nápoles, donde se alista en la flota del virrey. En una batalla contra los turcos caerá al mar. Consigue salvarse nadando hasta una aldea de la costa, pero todos sus compañeros creen que ha muerto ahogado. Aprovecha entonces la oportunidad para poner a prueba los sentimientos de Dorotea. Uno de sus criados, Leoncio, va a Sevilla y, a la vuelta, le informa de que su amada favorece a otro galán, don Diego. En realidad, Dorotea rechaza sus galanteos y se enamora de él su hermana Feliciano. Don Fadrique decide regresar a la capital andaluza y acude a casa de Dorotea. Allí se suceden trueques de personajes y anagnórisis, hasta que todos descubren la verdad: don Fadrique está vivo y Dorotea nunca le ha traicionado. Además, don Diego revela que es el hermano de Fadrique y acepta el amor de Feliciano. Se celebran, por fin, cuatro bodas: la de los protagonistas, la de sus respectivos hermanos, la de dos criados y, en último término, la del marqués Fabio, amigo de don Fadrique. Estas nupcias restablecen el orden turbado del principio y aplacan la contienda entre las familias: «para que todo se compusiese –digo la muerte de don Rodrigo–, el marqués se casó con una hermana suya, dama muy hermosa a quien dotó en un cuantioso dote».

### *A un engaño otro mayor*

Don Fernando se dirige a Madrid, en compañía de su criado, para celebrar su unión con doña Blanca. Cerca de Toledo, los dos se pierden y de noche son asaltados por unos ladrones que los despojan de sus bienes y les atan luego a unos olivos. A la mañana siguiente los descubrirán unos pastores, quienes los liberan y conducen hasta un cigarral donde vive la hermosa Victoria. La doncella les da cobijo y se enamora de Fernando, pero pretende que el galán le firme una cédula nupcial antes de entregarse en sus brazos. Este acepta, pero escribe un nombre falso y, después de haberla seducida, termina abandonándola. Esa misma noche, Victoria descubre el engaño gracias a una carta y a un retrato de Blanca que Fernando olvidó en su cama. La protagonista emprende un viaje a Madrid y maquina un plan para casarse con el mismo hombre que la burló: escribe falsas epístolas, se disfraza de criada para servir en su casa e inventa una presunta relación de Fernando con una dama sevillana para difamarle a ojos de Blanca. Finalmente, mediante otro engaño, consigue que Fernando le suscriba otra cédula. Mientras, llega a Madrid don Bernardino, hermano de Victoria, que le envía una carta de desafío a Fernando, creyendo que ha agraviado a su hermana. Al día siguiente, en el Prado de San Jerónimo, los caballeros se baten y se hieren mutuamente hasta caer al suelo casi desangrados. Bernardo, primo de Bernardino, los lleva a su hogar para que se restablezcan. Allí irán recobrando la salud y estrechando su amistad. En paralelo, Victoria le revela toda la verdad a Blanca y a su anciano padre, don Pedro. Se establece, entonces, que la solución estriba en un doble matrimonio: don Fernando acepta casarse con Victoria, y don Pedro, admirado del valor exhibido por Bernardino, le otorga la mano de su hija. Las dos bodas se celebran el mismo día.

### *Los efectos que hace amor*

En Nápoles, una misteriosa embozada se prenda del toledano don Carlos después de verle triunfar en los torneos celebrados con ocasión de la jura de Felipe IV. A partir de ese momento los dos urden una serie de encuentros clandestinos y crecen sus diálogos amorosos detrás de la reja de la casa de la doncella, que continúa ocultando su rostro e identidad. En un sarao, el caballero se topa con una mujer y sospecha que podría ser la encubierta. Al día siguiente, al salir de misa, se le acerca otra que luce antifaz. De nuevo, don Carlos cree que se trata de su amada. Esta hermosa dama le declara su amor, pero no sin avisarle que sabe de su afición por la misteriosa joven, de la que no envidia ni su calidad ni su belleza. Le advierte también que debe poner fin a esas visitas nocturnas si no quiere recibir su venganza. A pesar de tales amenazas, don Carlos acudirá a la reja de su enamorada. Mientras los dos hablan, cuatro hombres secuestran al caballero y, después de meterle a la fuerza en una carroza, le llevan a Posillipo y le encierran en una primorosa quinta.

Allí unas doncellas con mascarilla le sirven ricas viandas y entonan canciones que celebran la firmeza en el amor. Al día siguiente, en una sala espléndidamente adornada, don Carlos puede ver a la dueña de la quinta –también cubierta por una mascarilla–, que dice ser la princesa Porcia. La dama publica al caballero su amor y, para seducirle, le muestra sus hermosas facciones. Pero don Carlos no vacila en rechazarla, habida cuenta de la lealtad que profesaba a la velada. Porcia, entonces, le desafía diciéndole que permanecerá encerrado hasta que no cambie de idea. Después de unos días, fruto de la entereza del caballero, la princesa se rinde y acepta que abandone la quinta. Don Carlos acude enseguida a visitar a la encubierta, quien promete que, por fin, le descubrirá su rostro. La dama guía a su galán hasta una lujosa casa, donde, en una sala alumbrada por bujías, le confiesa que es la princesa Porcia. Esa misma noche se desposan, y en Nápoles se celebran fiestas y torneos en honor de la pareja.

### *Amor con amor se paga*

El caballero valenciano don Vicente Carroz ha prometido la mano de su hermana Gerarda al amigo don Jaime Centellas. Sin embargo, la doncella no está enamorada y lo aborrece por su soberbia. Un día, don Vicente y don Jaime tienen que desplazarse a Madrid y abandonar Valencia. En una casa de conversación de la capital, don Jaime enseña un retrato de Gerarda para probar que es la más hermosa dama de toda Valencia. Otro caballero que asiste al encuentro, don Fernando, se enamora *ipso facto* de ella. Consigue hacer una copia del retrato, y con ella se encamina hacia Valencia para hallar al objeto de su pasión. Cerca de la ciudad del Turia se detiene para descansar, y Gerarda –que paseaba allí con su amiga Laudomia– lo encuentra dormido. La doncella le sustrae la lámina, preguntándose quién era aquel hermoso joven y por qué llevaba un retrato suyo. Al despertarse sin su preciosa prenda, don Fernando acusa a cuatro hombres del robo y arremete contra ellos espada en mano. A pesar de su valor, el caballero es vencido por sus contrincantes, que lo dejan gravemente herido. Lo hallan unos pastores, quienes lo conducen hasta donde vive Laudomia, que lo hospedarán en su alquería. Con el tiempo, don Fernando recobra lentamente su salud y cuenta a la dama toda su historia. Con la complicidad de Laudomia, y después de urdir unos engaños, Gerarda consigue encontrar al galán y se enamora de él. Los dos se trasladan a Valencia pero una carta de don Vicente rompe el idilio. El caballero impele a su hermana a que se case con don Jaime; si no acepta, tendrá que ingresar en un convento. Después de quince días, don Jaime y don Vicente vuelven de Madrid y empiezan a vigilar a Gerarda, sospechando que tiene una relación. Para poder verse con su amada, don Fernando empieza a disfrazarse de mujer. Don Jaime utiliza el mismo truco, y en hábitos femeninos espía a la pareja. Descubre el romance y oye también que los dos planean escapar a Madrid, de modo que avisa a don Vicente. La noche de la prevista fuga, Gerarda baja al jardín de su casa esperando

a su amado, pero este no aparece. Se presenta, en cambio, su hermano, que la mete a la fuerza en un coche y la lleva a un convento de Játiva donde reside una tía suya. Encerrada en el monasterio, la dama cae enferma de melancolía, desesperada por la reclusión y decepcionada por la ausencia de don Fernando a la hora establecida. Descubrimos, entonces, que don Fernando no pudo ir a buscar a Gerarda porque esa misma noche fue encarcelado, acusado de un homicidio que no había cometido. Una vez libre, se dirige a Barcelona y luego a Nápoles, donde cree que está su amada, engañado por una falsa carta de Laudomia, escrita en realidad por don Jaime. Al no encontrar a la doncella, decide volver a España. Mientras, Gerarda consigue huir del convento disfrazada de peón, y a su vez busca a don Fernando en Murcia, sin éxito. Se traslada entonces a Madrid, instalándose en casa de Lope, el padre de su prometido, camuflada de criada flamenca. Allí llega también el galán, pero Gerarda no quiere descubrirse por no mostrarse en tales hábitos. Pero por fin, luego de ver que don Fernando se ha puesto enfermo y está al borde de la locura, revela su identidad. A los pocos días se celebran las fastuosas bodas de la pareja. Un mes después, don Vicente y don Jaime mueren como consecuencia de las heridas de una pendencia. Gerarda y Fernando se trasladan a Valencia y heredan el mayorazgo de don Vicente.

### *En el delito el remedio*

El caballero Rugero abandona Nápoles y se dirige a caballo a Turín. Mientras descansa en un bosque, frustra el intento de despojo de un sepulcro por parte de unos ladrones y les obliga a rendirse. Descubre asimismo que la doncella allí enterrada (Mitilene) no ha muerto. La pone a salvo y la lleva consigo a un lugar seguro, donde un tío de Leoncio –uno de los delincuentes– y su mujer la acogen con cariño. Una vez recobrada la salud, Mitilene le cuenta a Rugero que ella estuvo enamorada de Federico, y que este la correspondía. Pero su hermana Nise, envidiosa, se valió de un ardid para lograr que Federico rompiera su relación. Nise y Federico, entonces, se prometieron en matrimonio. Ante tal noticia, Mitilene sufrió dolores tan graves que se desmayó y pareció muerta. Su hermana aprovechó la ocasión y la enterró. Rugero, a su vez, refiere que tuvo que huir de Nápoles debido a las amenazas de su hermano, el príncipe de Mérito. Este, a pesar de sus intentos para seducir a la hermosa Clori, era desdeñado por la dama, que prefería a Rugero. Un soneto en el que Clori declaraba su pasión por Rugero terminó en manos del príncipe, que, lleno de rabia, se dispuso a matar a su rival. Cuando Rugero termina el cuento sobre su pasado, Mitilene se alegra de que el caballero no tenga compromisos con otras damas. Mientras, el príncipe abandona sus propósitos de venganza y le ofrece a Rugero ocho mil escudos de oro a condición de que no vuelva a su tierra. Rugero y Mitilene, entonces, pueden celebrar sus lujosas bodas en Turín. Incapaces de aceptar su felicidad, Nise y Federico tratan de envenenarlos, pero caen víctimas de su propio engaño por un error del copero.

## 4.1. Entre canon e innovación

Ya en *Tardes entretenidas*, Castillo había fijado las pautas de su narrativa, introduciendo algunos de los ingredientes que individualarán su sucesiva obra. Hay que recordar que su primera colección vio la luz cuando el autor tenía ya cuarenta y un años, de modo que, en palabras de Campana (1992: XIII), «pese a estrenarse en la prosa [...] ya hace gala de cierta madurez en el estilo, y en la elección de los argumentos presenta temas que desarrollará en novelas posteriores». Desde el punto de vista de las tramas, las novelas de los AC pueden leerse como *variatio* de su anterior producción, limitándose el tordesillano a dar nueva forma a tópicos y situaciones que había ido ensayando desde la década de los veinte<sup>67</sup>. Así, Castillo compone los nuevos relatos sacando material de la rica mina que le ofrecían sus propias colecciones, demostrándose hábil a la hora de filtrar, reelaborar y amalgamar elementos de la literatura contemporánea y renacentista: la novela de aventuras, la caballeresca, la pastoril y la bizantina, y, además, la comedia nueva, la tratadística, la lírica amorosa o los epistolarios galantes<sup>68</sup>.

Pero a pesar de reproducir una *summa* de motivos usuales en su *corpus*, los AC presentan también algunas novedades. En primer lugar, se acentúan algunas tendencias cuyos síntomas empezaban a asomarse en los volúmenes anteriores. Ya se han apuntado dos fenómenos a este respecto: la reducción de las preocupaciones morales y el afán de ennoblecer las narraciones. En dicho sentido, asistimos a una vistosa innovación: todas las novelas pueden situarse dentro de las coordinadas del llamado género cortesano. Esta cohesión contrasta con el eclecticismo del pasado, cuando piezas de este tipo se alternaban con otras picarescas y jocosas-burlescas dentro de la misma obra<sup>69</sup>.

En cambio, en su última etapa Castillo sintió la necesidad de dar a sus historias un cariz más elevado. Así, fue reduciendo las narraciones con jaques y truhanes, y, de la misma manera, abandonó progresivamente géneros considerados “menores”, como la comedia y los entremeses (Arredondo, 2006: 47-48). Responde a las mismas premisas también la introducción de su primera novela lipogramática (*En el delito el remedio*), precisamente dentro de los AC, que representaba el mayor esfuerzo estético y alarde retórico de Castillo hasta la fecha.

<sup>67</sup> Los críticos han destacado a menudo la falta de originalidad de Castillo. Verbigracia, Velasco Kindelán (1983: 17) le define como «elaborador de materiales dados, pero incapaz de recrearlos modificándolos». Véase, como caso extremo que llega al autoplagio, el § 4.7.

<sup>68</sup> Sobre el hibridismo de Castillo *vid.* Grouzis Demory (2011) y Baquero Escudero (2018: 520).

<sup>69</sup> Ejemplar en su variedad es el volumen de *Tardes entretenidas*. Campana (1992: XVIII) destaca la presencia de «narraciones de tema y estilo muy diversos», explicando que «el autor, de esa manera, consigue ofrecer a su público la más amplia gama de géneros, proporcionando una variedad de tonos y asuntos dentro de la más genuina tradición de la *variatio*».

En definitiva, los AC puede considerarse un volumen “fronterizo”, en el que la repetición de fórmulas y modos ya acostumbrados convive con pulsiones innovadoras. *La quinta de Laura* demuestra la precisa voluntad del autor de continuar esta trayectoria, confirmando que se trató de un proyecto coherente: en la colección de 1649 hallamos la misma inmersión en un entorno sublimado e invariablemente áulico, la presencia exclusiva de piezas “cortesanas” y, finalmente, de una segunda ficción lipogramática (*El desdén vuelto en favor*). Lepe García (2011: 353-354) arguye sobre este particular que

todas estas novedades no son azarosas, sino que responden en su conjunto a la búsqueda de un modelo nuevo, original, con cambios sustanciales con respecto a los patrones anteriores, bastante encorsetados y desgastados por el uso. En este afán de renovación, Solórzano, sin embargo, no discrepa de su propio estilo compositivo, cuyas marcas, distintivas e indelebles, permanecen hasta el final. De tal manera que podemos concluir afirmando que su obra es resultado de una moderada tensión entre la herencia y la originalidad, lo intransferible y lo cambiante, en un empeño de reavivarse y avanzar hacia nuevos espacios creativos, pero sin alejarse nunca del sendero trazado durante tantos años de éxito literario<sup>70</sup>.

## 4.2. Cinco novelas cortesanas

La definición de «novela cortesana» que hasta ahora venimos empleando es un cajón de sastre necesitado de matizaciones. Sin echar ningún cuarto a espadas en el largo debate terminológico, este marbete se refiere a aquellas narraciones que se centran en episodios de amor y lances heroicos, protagonizadas por nobles galanes y aristocráticas damas<sup>71</sup>. En Castillo es connatural a este subgénero también un fuerte sustrato ideológico: sus novelas proponen el sueño de vuelta a un pasado glorioso, o, más bien, la realización de una utópica sociedad fundada en virtudes caballerescas.

En primer lugar, los protagonistas de la acción, más que expresar una individualidad, son funcionales para encarnar tales ideales. Siempre se da una estrecha

<sup>70</sup> Remitimos a su estudio también para mayores detalles sobre los parecidos entre los marcos de ambas colectáneas. Véanse asimismo Candeloro (2013: 118-121) y González Ramírez (2012: 60-69), quien aporta datos interesantes sobre *La quinta de Laura*, y Grouzis Demory (2014a: 26-30). Para Gallo (2003: 83-84), «probablemente Castillo Solórzano prese a modello *Los alivios de Casandra* per comporre in tutta fretta una cornice “presentabile” per [...] *La quinta de Laura* [...]. È una versione più sintetica e con leggere variazioni della situazione narrativa e dei personaggi presentati in *Los alivios de Casandra*, anzi in alcuni punti i due testi coincidono a tal punto da sembrare copiami alla bell’e meglio».

<sup>71</sup> Fue González Amezúa y Mayo (1929), en su seminal estudio, quien acuñó esta definición, aunque en los decenios sucesivos no siempre ha merecido el favor de la crítica, que ha sentido la necesidad de precisarla. Recordamos las aportaciones de Rodríguez Cuadros (1986: 9-27), Colón Calderón (2001: 13-20), Laspéras (1999), Ferreras (2009: 447-483) y Bonilla Cerezo (2011: 25-35).

conexión entre estatus y código de conducta, porque la nobleza de sangre conlleva una serie de atributos: la lealtad, la absoluta dedicación al amor galante, el desprecio de los bienes materiales, la preocupación por cuestiones de honor. Los caballeros son, además, un compendio de perfecciones. Invariablemente se destaca su porte, su habilidad en justas y torneos y su valentía en los duelos. En algunos casos son aficionados a la poesía y a la música (así don Fernando en *Amor con amor se paga*), como arquetipos del buen cortesano que alterna la espada y la pluma, las hazañas bélicas con el ejercicio de las artes. Por su parte, las damas destacan por su incomparable belleza, prudencia, discreción, ingenio y, en alguna ocasión (como Gerarda en *Amor con amor se paga*), se dedican a componer versos y a pintar. Los que no respetan los valores de la auténtica nobleza son indignos de su origen social y, por ello, serán castigados<sup>72</sup>.

Por eso, a fin de confirmar su clase, el autor siempre especifica el linaje y la alcurnia de los nobles. Esto queda patente ya desde su hechura: así, en *A un engaño otro mayor*, Victoria descubre que don Fernando es cortesano porque se le aparece como «un hombre de gentil talle, hermoso rostro, proporcionado de miembros, bien compuesta la barba y bigotes, que sola su presencia manifestaba haber en él nobleza» (p. 174). La vestimenta es suficiente para distinguir su rango respecto a su criado, que «manifestaba ser de bajo porte, así en la camisa y calzones que vestía, que eran groseros, como en el talle» (p. 174). Se explica así por qué el autor se detiene a menudo en subrayar la elegancia de las prendas, celebrando sus colores y opulencia<sup>73</sup>. Remitimos, entre otras, al lujo de detalles en la presentación de don Fadrique en *La confusión de una noche*:

ya vestido de negro, pero con un vestido de capricho, porque era bordado de noguerado y plata, acuchillado todo él en escaramuza sobre lama noguerada, los cabos eran vistosos, conformes a los forros, el jubón riquísimamente bordado con tahelí y

<sup>72</sup> Véanse, por ejemplo, el caso de don Vicente y don Jaime en *Amor con amor se paga*. El autor da fin a su existencia de un plumazo, concluyendo así la novela: «hallándose en una pendencia con otros caballeros don Vicente y don Jaime, a don Vicente le mataron de una estocada, que solo tuvo lugar de confesarse; y don Jaime salió de allí muy mal herido, dudando mucho de su vida [...]. Las heridas se empeoraron, de suerte que en pocos días acompañó a su amigo: digno castigo de su mala intención» (p. 281). Una excepción parcial la constituye don Fernando (*A un engaño otro mayor*), único protagonista de la colección que contraviene las normas éticas de su clase burlando a una dama. Sin embargo, aunque no perezca, el autor le hace pasar por una serie de desgracias que son una suerte de escarmiento por sus culpas: antes se romperá un brazo al caerse de su mula, luego será engañado por Victoria y despreciado por su prometida; y, finalmente, resultará herido en un duelo. Asimismo, aceptará casarse con la dama a la que había engañado, como justa expiación de su conducta inmoral. Sobre su figura cf. también, *infra*, el § 4.3).

<sup>73</sup> Con palabras de Gherardi (2007: 64), «in una società come quella secentesca, dove gli elementi dell'apparire comunicano al mondo quasi tutto di sé, in quanto se ne deducono tutte le informazioni relative alla persona (estrazione, classe sociale, professione, età, etc.), base sulla quale è regolata l'interazione sociale, è comprensibile che al più esterno dei segni identitari, l'abbigliamento, si attribuisca il massimo coefficiente denotativo».

guantes conformes a él, plumas nogueradas y blancas, y aderezo de espada dorado: todo tan lucido que se llevaba la atención de todos, alabando su buen talle. Aquí se puso hábito, pendiente de una rica cadena de diamantes en una venera, los cuales eran de gran fondo y mucho precio (pp. 131-132).

Otro elemento distintivo de la novela cortesana tiene que ver con la ubicación de las aventuras. Todas las peripecias se desenvuelven en lugares selectos, tales como urbanas casas señoriales y aristocráticos palacios, o bien en el campo, en solares veraniegos. De las ciudades siempre se resalta su antigüedad, belleza, riqueza, abundancia de «ingenios» y hermosísimas damas. Como afirmaba Laspéras (2012: 22) –apoyándose en *La burlada Aminta y venganza del honor* de María de Zayas–, la finalidad no es otra sino:

crear un juego de espejos en que ciudad y personajes se devuelven una misma imagen. En la novela del XVII se afirma de forma redundante que la ciudad es noble porque nobles son sus hijos y viceversa. Al reducirse el espacio urbano se reduce por lo tanto el ontológico y la etiqueta de los personajes bien podría aplicarse a la ciudad donde nacieron.

Por esta razón tres novelas empiezan con el tópico del *encomium urbis*: Sevilla, en *La confusión de una noche*; Nápoles, en *Los efectos que hace amor*; y Valencia, en *Amor con amor se paga*<sup>74</sup>. Pero también en las restantes (el ameno cigarral toledano de *A un engaño otro mayor*, y Turín, telón de fondo para *En el delito el remedio*) el contexto responde a las mismas claves, con iguales descripciones elogiosas.

También los argumentos revelan su naturaleza idealizada, siempre fundados en un impedimento para la unión de los enamorados, que solo lograrán casarse tras superar no pocos lances o perpetuar sus astucias; después de la derrota del rival o de demostrar su valor y fidelidad<sup>75</sup>. El tema del amor (y, a veces, del honor) se inserta en una estructura que Velasco Kindelán (1983: 44) ha sintetizado así:

Lo que caracteriza fundamentalmente a la novela cortesana es el ser una historia de amor apasionado entre un galán y una dama, que, tras vencer todos los obstáculos que

<sup>74</sup> El motivo se basa en el modelo ciceroniano perfeccionado por Quintiliano, que preveía la alabanza de la ciudad en virtud de unos parámetros fijos: el prestigio y la antigüedad de su fundador, la posición geográfica y sus fortificaciones, los ilustres ciudadanos, los monumentos y su belleza. Véanse a este propósito Elorriaga del Hierro (1991) y Ramajo Caño (2003), mientras que para su uso en la narrativa de Castillo, y especialmente en *Noches de placer*, remitimos a Giorgi (2013: 16-18).

<sup>75</sup> «L'ostacolo alla realizzazione dell'amore può essere rappresentato da tre fattori: 1. L'opposizione di una figura d'autorità, per cui un padre o un fratello –quasi mai la madre– scelgono come marito della dama un cavaliere da lei disprezzato; 2. La separazione della coppia, generalmente temporanea; 3. L'inganno da parte di un galán che abbandona volontariamente la dama dopo averla sedotta perché promesso in sposo ad un'altra» (Sileri, 2008: 29). A propósito de los temas en las novelas de Castillo, sobre todo a la luz de la producción de María de Zayas, véanse también Grouzis Demory y López del Barrio (2014).

el destino –representado en las exigencias del honor o el deber, o por la enemistad de un rival– les pone, consigue un final feliz, representado generalmente en la boda de los protagonistas y el castigo de los malvados<sup>76</sup>.

Además del amor, otro motor de la acción es la voltaria fortuna, que aparentemente arrastra a los personajes como fantoches. Sin embargo, tales avatares forman parte de un designio divino que, aunque cruzando por caminos inescrutables, siempre conduce a un feliz desenlace. Es la Providencia esta fuerza oculta pero omnipresente. Las tramas se construyen, en definitiva, como un calculado mecanismo de esperas, como un movimiento alterno de caídas y remontes, que solo hallan su solución al final, cuando se restablece el orden perturbado. En la conclusión y el cumplimiento de la justicia poética, entonces, se refuerza el valor ejemplar de las novelas, que se inscriben dentro de los paradigmas sociales, morales y religiosos de aquel tiempo. De esta manera, aunque menos explícito que en el pasado, el autor continúa su “proceso educador” a beneficio del lector<sup>77</sup>.

A pesar de estos factores de homogeneidad, las cinco novelas de los AC presentan también alguna que otra disidencia. En la tarea de ofrecer una clasificación más precisa, nos apoyamos de nuevo en el estudio de Velasco Kindelán (1983: 44), quien agrupó las novelas cortesanas de Castillo en dos categorías. Las de tipo A son:

de corte o de ciudad, netamente costumbristas. Realistas en sus cuadros. Sus únicos temas son el amor y el honor, y sus protagonistas, caballeros y damas «particulares». Afán de realismo y verosimilitud, con personajes cercanos en sus coordenadas espacio-temporales al autor.

Las pertenecientes al B, en cambio, se antojan

idealizadas, con un margen mayor de aventura. Sus protagonistas son reyes, príncipes o grandes nobles. Incluyen viajes, guerras, traiciones y deslealtades que contrastan con el amor finísimo de los protagonistas y lo ponen a prueba, al modo de la novela bizantina. Suele haber fingimiento de la personalidad, y aparece como constante la figura del rey que restablece la justicia<sup>78</sup>.

Para la misma estudiosa (Velasco Kindelán: 1983: 33-34), *La confusión de una noche*, *A un engaño otro mayor* y *Amor con amor se paga* se adscriben al primer

<sup>76</sup> Como en la comedia áurea, también en este subgénero narrativo prima, entonces, «la inesquivable necesidad de institucionalizar y sacralizar estas relaciones mediante el matrimonio, que es siempre la meta a la que conduce el juego amoroso» (Díez Borque, 1976: 84).

<sup>77</sup> La moralización se advierte también en algunos rápidos paréntesis del narrador o de los personajes que comentan los hechos. En efecto, ya Dunn (1952: 29 y, más en general, 75-86) señalaba que «the moral element becomes less frequent, but more specialized though the practical morality of opportunism and the condemnation of arrogance persist».

<sup>78</sup> Arellano (1989: 20-21), en cambio, define así los dos tipos: «De ciudad o de corte» e «Idealizadas o de rey».

grupo, mientras que *Los efectos que hace amor* y *En el delito el remedio* forman parte del segundo<sup>79</sup>. Una taxonomía que nos parece pertinente, y que hacemos nuestra, precisando como único factor discriminante la diversa ambientación: española para las tres primeras, e italiana para las restantes.

La sede principal de la acción, pues, lejos de ser un simple telón de fondo, repercute en muchos lances de las novelas, y contribuye a diferenciar la categoría social de los protagonistas, las situaciones que sufren y, finalmente, los modelos que le sirvieron de inspiración al novelista.

### 4.3. Las novelas de ámbito español

*La confusión de una noche* y *Amor con amor se paga* son los relatos más largos de la colección, debido a la enmarañada adición de peripecias que se suceden una tras otra. Las dos narraciones presentan evidentes similitudes, reproduciendo el esquema tripartido usual en las novelas bizantinas o de aventura: el enamoramiento de los protagonistas, su forzosa separación y, finalmente, el feliz reencuentro. La relación es obstaculizada por un guardián del honor de la doncella, que se afana en destinarla a otro galán: el padre, en *La confusión de una noche*; y el hermano, en *Amor con amor se paga*. No falta otro lance connatural al género, como los viajes del héroe por mar: en ambas novelas a Nápoles.

*A un engaño otro mayor*, en cambio, presenta una estructura distinta. La trama, basada en una larga serie de engaños, puede recordar a las novelas picarescas, si no fuera por la exquisitez de ambientes y personajes, así como por la inclusión de escenas típicamente “cortesanas”, como el duelo de honor. En esta historia, además, no es una pareja el centro de la narración, sino una doncella, que alcanza su objetivo de casarse con su burlador. La misma dama afirmará su voluntad de reparar su honra sin la ayuda de figuras masculinas: «¿Qué podrá hacer una mujer flaca, sola y sin amparo? Cuando me quiera valer de mis deudos, ellos me han de menospreciar sabiendo lo que he hecho. Pero yo no me pondré a darles cuenta de esta dicha, sino a tratar de mi venganza por el camino que pueda» (p. 180). Estos dos fenómenos —el rol activo de la dama y la falta de oposición masculina a las bodas— revelan el intento de Castillo de superar un esqueleto narrativo tan trillado, amén de constituir otra señal de innovación<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Una vez más, hay que subrayar que la narrativa de corte más idealizado aumenta en *La quinta de Laura*, en la que cuatro de las seis novelas se vinculan al tipo B.

<sup>80</sup> Sileri (2008: 30-35) considera que el cambio se produjo a partir de *Fiestas del jardín* (1634) y, con contadas excepciones (una es precisamente *Amor con amor se paga*), se halla en todas las novelas de las sucesivas colecciones. Según Campana (1992: XXXIII), «esta función activa de los personajes femeninos, premiados por su “atrevimiento”, es similar a la que encontramos en las novelas de María de Zayas, donde las mujeres, lejos de ser castigadas por su iniciativa, coronan sus sueños y realizan sus deseos».

A pesar de estas diferencias, también son numerosos los paralelismos entre las tres novelas. La primera, según se decía, es que el escenario ideal para los lances de amor y fortuna son las grandes y bulliciosas ciudades de España. Como acostumbra, el autor esparce pistas topográficas concretas para situar al lector dentro de la realidad ficcional: el monasterio de las Cuevas y las Gradass (en Sevilla), el Prado de San Jerónimo (en Madrid) o el Palacio del Real (en Valencia). Los personajes –además de alguna aventura en Italia– se mueven también por otros parajes peninsulares: Sanlúcar de Barrameda, Játiva, Orihuela, Illescas, Carmona o Mislata.

Se diseminan también huellas locales, que ayudan a concebir un contexto aparentemente más “auténtico” y reconocible, como la mención a los barcos que surcan el Guadalquivir, a los coches que transitan por los paseos de la capital o, finalmente, a las alquerías en Valencia. La presencia de otros detalles sobre la vida social del siglo XVII también aviva el «costumbrismo» señalado por Velasco Kindelán. Piénsese, a modo de botón de muestra, en la exactitud de precios y monedas («cincuenta doblones», «algunas doblas», «tres mil ducados», «dos mil escudos»)<sup>81</sup> o de los oficios de los sujetos («procurador de cortes», «alcaldes», «baile general»).

También los protagonistas llevan apellidos de solares existentes, y aunque no correspondan a personajes históricos, tenían que sonar como familiares al lector del siglo XVII. Siempre son galanes y doncellas de la media o alta nobleza. En *La confusión de una noche* la pareja de enamorados la forman Fadrique de Silva y Dorotea de Monsalve, miembros de dos linajudas familias; lo mismo sucede con Gerarda Carroz y Fernando Luján en *Amor con amor se paga*; y, finalmente, se apunta que Victoria, en *A un engaño otro mayor*, pertenece a la ilustre dinastía valenciana de los Portocarreros, don Fernando a la antigua casa de los Ribera, y Blanca a la de los Cerda<sup>82</sup>.

El novelista, en definitiva, se esfuerza en crear un mundo de ficción con pinceladas de verosimilitud. Sin embargo, este presunto “realismo” es solo un hábito exterior dentro de fábulas que apuestan por una casuística intrincada de aventuras que provocan la *admiratio* en el lector precisamente por su naturaleza extraordinaria<sup>83</sup>. Algunas incluso llegan a rozar lo absurdo. Véase la red de malentendidos y coincidencias de *La*

<sup>81</sup> Para Sileri (2008: 64), la continua necesidad de determinar la cuantía monetaria se debe también a un propósito moralizante que delata el aristocrático desprecio del novelista: «Le azioni dei personaggi, siano essi nobili o plebei, ricchi o poveri, sono quindi determinate dall’interesse economico, norma a cui si sottrae unicamente la coppia di protagonisti».

<sup>82</sup> Remitimos a las notas de esta edición para las noticias sobre cada linaje.

<sup>83</sup> Casaldueiro (1949: 168), refiriéndose a la *Historia del Cautivo* interpolada en el *Quijote*, ofrece esta definición que también se ajusta a la obra de Castillo: «una novela ejemplar es, pues, un extraño y nuevo suceso, un suceso peregrino, raro y lleno de accidentes, contado en un estilo fuera de lo común [...]. Tanto por el estilo como por el caso que cuenta, debe maravillar y suspender al lector. La época barroca lo que se propone es producir esta maravilla y suspenso: el hombre barroco busca lo que mueve a admiración y espanto». Sobre la relación verosímil-ficción en la narrativa áurea hay una vasta bibliografía: señalamos, al menos, Porcheras Mayo (1972a), Miñana (2002) y Baquero Escudero (1996).

*confusión de una noche* que motiva el título, o uno de los trucos de Victoria, en los que se sustenta *A un engaño otro mayor*: cuando don Fernando no reconoce a la dama que amó pocos días antes solo por presentarse en hábito de criada<sup>84</sup>.

Más que en la realidad, entonces, las tres novelas se inspiran en la literatura. El autor de Tordesillas acoge todo el repertorio de convenciones que, después de una larga tradición novelística y dramática, se han convertido en fórmulas mecánicas. Así, se suceden cortejos nocturnos junto a las rejas, citas clandestinas, canciones amorosas, cruces de cartas y billetes, cédulas de matrimonio, duelos, retratos de las amadas, etc<sup>85</sup>. Sobre todo, son innumerables los recursos que hace aflorar la fortuna, los cuales derivan especialmente de la comedia urbana, tales como llegadas inesperadas, encuentros casuales, emboscadas que fatalmente impiden las citas y otras circunstancias imprevistas. Y no faltan otras situaciones aún más típicas de las tablas (como el «quedarse al paño», los personajes que se esconden y disfrazan su identidad, o las damas que se embozan), dando pábulo a una cadena de trueques y engaños que alimentan la percepción de que nada es lo que parece. Como ha demostrado Sileri (2008: 203-219), el acercamiento a las técnicas y a los usos teatrales en la narrativa de Castillo se hace más patente a partir de *Noches de placer* y va incrementándose en las sucesivas colecciones<sup>86</sup>. Las tres novelas “españolas” muestran precisamente esta asimilación progresiva. Imitan también el ritmo apresurado de la comedia áurea, su variedad de ambientes, los repentinos cambios de escena y, finalmente, su concentración, con la síncopa de los rellenos descriptivos.

También los personajes se adhieren al prototipo teatral. En *Amor con amor se paga* se reproduce el triángulo amoroso de las comedias de capa y espada, con don Jaime en el papel del antagonista<sup>87</sup>; mientras que en *La confusión de una noche* se suceden dos galanes como rivales del personaje principal. Finalmente, don Fernando (*A un engaño otro mayor*) es el protagonista que más se aleja del paradigma

<sup>84</sup> Los ejemplos podrían multiplicarse. En el desenlace de *Amor con amor se paga*, Gerarda no quiere revelar su identidad a su prometido por no mostrarse en paños flamencos. Según Morell Torrademé (2002: 193, nota 390), «después de todas las vicisitudes que ha sufrido esta pareja de enamorados, resulta irónico e ilógico que la dama no quiera presentarse ante su caballero por temor de que no la acepte, ya que ejerce de cocinera y va vestida como tal. Este hecho puede ser una incongruencia o, lo que parece más probable, que Castillo Solórzano quiera alargar un poco más la situación de suspense».

<sup>85</sup> Velasco Kindelán (1983: 45-53) despliega un abanico de tales recursos en toda la obra de Castillo. Remitimos, de nuevo, a las notas de nuestra edición para detallar los que se hallan en los AC.

<sup>86</sup> Para un análisis de los recursos teatrales aprovechados por Castillo en *Noches de placer* véase también Giorgi (2013: 32-42), mientras que Barella y Valvassori (2019: 24-27) han detallado su uso en *Jornadas alegres*.

<sup>87</sup> Como observa Sileri (2008: 44), «la figura di don Jaime rimane comunque un caso isolato nelle novelle *cortesanas* di Castillo, in cui il rivale, diversamente da quanto accade nella commedia di cappa e spada, non si configura quasi mai come “verdadero tercero en discordia” de la intriga amorosa, né arriva a connotarsi come reale oppositore, ruolo che spetta di solito al padre o al fratello della dama».

del caballero cortesano para acercarse al galán de comedia: como se resaltaba, es víctima de las pasiones y de los deseos carnales tanto como capaz de engañar y de abandonar a una dueña.

#### 4.4. Las novelas de ámbito italiano

Como indica Velasco Kindelán, *Los efectos que hace amor* y *En el delito el remedio* presentan un mayor grado de «idealización» respecto a las otras tres novelas. Esto no se manifiesta en una distinta concepción del amor, pues en todos los relatos del volumen aflora un sentimiento purísimo e inmutable. En cambio, se percibe, en primer lugar, en el mayor rango social de los personajes. En las dos novelas que ahora nos ocupan se relatan los idilios de dos miembros de la alta aristocracia: en el primer caso, entre la princesa Porcia y don Carlos, que pertenece a una dinastía real, la antigua Casa de Aragón; y, en el segundo, entre Rugero, «descendiente del noble príncipe de Mérito», y Mitilene, de «nobles progenitores».

Por consiguiente, se eligen también escenarios un punto más elitistas. Las ciudades italianas, según decíamos, no son exclusivas de estas novelas, hallándose también en dos de las “españolas”. Sin embargo, solo estas se desenvuelven por completo en Italia: *Los efectos que hace amor* en Nápoles y Posillipo, mientras que *En el delito el remedio* se ubica en Turín, con la capital de la Campania como fondo del pasado del protagonista. El autor recoge y continúa la concepción magnificada de Italia que arrancaba de la quinta milanese del marco. Turín, y especialmente Nápoles, se vacían incluso del leve «costumbrismo» de las otras tres novelas para elevarse a la categoría de emblema de refinamiento cortesano. *Los efectos que hace amor* se abre con una descripción de Nápoles falta de verdaderos atributos identificativos: «opulentísima ciudad [...], insigne por su nobleza, poderosa por sus riquezas, célebre por sus ingenios, y aplaudida en todo el orbe por la beldad de sus damas» (p. 205). Para denotarla, en *En el delito el remedio* hallamos una perífrasis mitológica, acostumbrada estrategia para situarla aún más dentro de un plano literario: «el delicioso reino que le dio nombre el precipicio de su primero dueño en el Tirreno golfo» (p. 285). Y en la misma novela se vincula Turín únicamente con otro tópico manido con ecos legendarios, como es el del Santo Sudario: «insigne metrópoli de los serenísimos duques que tienen por glorioso timbre de su solio el precioso lienzo en que Cristo, nuestro sumo bien, fue puesto en el sepulcro» (p. 286).

También la onomástica revela la intención de crear un sustrato privilegiado. Los protagonistas pierden el “realismo” de las novelas de ámbito español para adquirir cierta indeterminación. En *Los efectos que hace amor* muchos de los personajes se abocetan como gentilicios o cargos nobiliarios: el Virrey de Nápoles, «el duque de Florencia», «el saboyano», «el príncipe de Conca», la hija «del conde de Sant’Angelo». En la última novela de la colección el tránsito a una concepción

sublimada es aún más patente: de los personajes masculinos se indica solo el nombre de pila (Rugero y Federico) y, de nuevo, se los conoce por sus títulos, mientras que las damas revelan su ascendencia marcadamente literaria con nombres de derivación clásica o pastoril: Mitilene, Clori y el “garcilasiano” Nise.

Desde una perspectiva temática, las novelas respetan solo en parte los caracteres señalados por Velasco Kindelán. La pareja de protagonistas no hace frente a viajes ni sufre rocambolescas adversidades según el modelo “bizantino” y sus continuos golpes de efecto. Por el contrario, las dos piezas se diferencian de las otras tres precisamente por la casi total ausencia de acción y su moroso ritmo narrativo. Por eso se reducen también los espacios, que son generalmente lugares cerrados (la cripta, casas y palacios). Esto favorece la inclusión de episodios estáticos y escenas en las que priman los diálogos (o los monólogos) y las descripciones. En efecto, son las únicas ficciones de la colección con una larga *descriptio puellae* de las protagonistas. Además, podríamos decir que en *Los efectos que hace amor* Castillo quiere sorprender a su lector, más que contando las vicisitudes de los amantes, al detallar la riqueza del palacio del virrey y la quinta de Porcia<sup>88</sup>.

Por estas razones, las tramas son muy escuetas. *Los efectos que hace amor* reproduce solo en apariencia el esquema de las novelas del primer tipo, con una pareja que no puede realizar su amor. En realidad, ningún obstáculo ni autoridad se oponen al matrimonio: el conflicto se circunscribe al interior de la dama, y la novela se fundamenta en el *leitmotiv* de la prueba de amor sin apenas intervenciones de otros personajes ni de sucesos externos<sup>89</sup>.

También en *En el delito el remedio* la intriga se antoja muy reducida; tanto que para Morell Torrademé (2002: 193) «el argumento es tan simple que se diría que no hay». En efecto, después del inicial episodio de salvación, los cuentos de los dos protagonistas sobre su vida anterior ocupan la parte central de la novela, y sus cuestiones en el presente (la enemistad de los respectivos hermanos) se solucionan en pocas líneas, de una manera artificiosa y apresurada.

<sup>88</sup> De ahí que para Sileri (2008: 85-121) a esta novela se le pueda aplicar la etiqueta de «palatina». Pertenecería, pues, a ese grupo de narraciones solorzánicas cuya acción se concentra casi exclusivamente en lugares cerrados y aristocráticos. Además, como indica la misma estudiosa, las novelas de este tipo a menudo se fundamentan en la ocultación de la nobleza por parte de uno de los protagonistas.

<sup>89</sup> Morell Torrademé (2002: 189) ha visto en esta falta de oposición a las bodas una prueba de debilidad narrativa: «la trabazón de la novela se sustenta en una incongruencia: el caballero, don Carlos, no sabe quién es la dama a la que galantea por las noches a través de una reja. Pero, en realidad, resulta irónico y absurdo que la dama se muestre temerosa de que él descubra su identidad antes de tiempo. La causa podría ser que ella pertenece a la nobleza (pero él también); además, ninguno de los dos está ligado a nadie. Se puede afirmar que es un fallo grave de la novela, pues en ningún momento se explicita el obstáculo que puede impedir el amor entre ambos jóvenes, y que los obliga a verse siempre de noche y a oscuras. Si realmente hay uno, Castillo Solórzano se olvidó de referirlo en la novela [...]. No tiene, pues, fundamento este misterio, ya que no es tal».

A diferencia de las novelas “españolas”, entonces, las dos “italianas” se componen alrededor de un único episodio o, por lo menos, de un único tema. Así, aunque el afán de Castillo por mezclar y reelaborar tópicos dificulte la tarea de establecer filiaciones directas, en estos casos sí hemos detectado una fuente concreta que bien pudo ser el primer modelo del tordesillano: *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina, para *Los efectos que hace amor*; y la novela n. II, 41 de Bandello, a propósito de *En el delito el remedio*.

#### 4.5. *Los efectos que hace amor* y *La celosa de sí misma*

La novela de Castillo remoja el tópico de la amante invisible: una dama inventa la existencia de otra, que en realidad es su doble, para seducir a un caballero y atestiguar la firmeza de su amor. Este motivo tuvo cierta difusión en las letras barrocas y especialmente en el teatro, hallándose –aunque declinado en formas distintas– en la obra de los grandes dramaturgos del Seiscientos, como Lope (*La viuda valenciana*), Tirso de Molina (*La celosa de sí misma*) y Calderón (*La dama duende*)<sup>90</sup>. De Armas (1976: 167-168) señaló precisamente la comedia del fraile mercedario (1620) como fuente directa del relato de Castillo, si bien destacando que el novelista supo adaptar el tema a sus exigencias poéticas:

The result is a highly original *novela* which makes it difficult to determine the exact version of the Invisible Mistress plot he utilized, although its main elements are presents: the stranger who comes to the city, the prominent lady stricken by the god Love, her mysterious demeanor and refusal to show her face, the sumptuous rendezvous in elegant apartments where *dulces* and other delicacies are served to the awed hero, and finally his efforts to discover her identity, even through this is forbidden.

El mismo De Armas (1999: 92) sintetiza así la trama de la *pièce*:

El galán se enamora de la Condesa de Chirinola, una mujer que él nunca ha visto («su amante invisible») y por esto rechaza a Magdalena, no dándose cuenta que las dos son la misma persona. Magdalena, entonces, se muestra celosa de la Condesa, que es en realidad una ficción que ella ha imaginado.

Tirso introdujo una novedad en esta tradición literaria que luego retomó también Castillo: los celos de la dama para con su proyección ficticia. Tanto en la comedia como en la novela se da un paradójico conflicto entre la mujer real y la fabulada. En *La celosa de sí misma* la condesa declara «que no es doña Magdalena / ni más bella, ni más rica, / ni más moza, ni más sabia, / ni más noble, ni más digna / de serviros y estimaros / que yo...» (Molina, 2005: 197, vv. 1689-1694); y unas palabras muy similares pronuncia la embozada de la novela al compararse con Porcia: «quiero que

<sup>90</sup> Véase De Armas (1989): sus aportaciones han sido imprescindibles para redactar este apartado.

de mí sepáis que ni en calidad, belleza ni estado me excede» (p. 219). Las dos “engañan con la verdad”, y lo hacen delante del galán, que ignora que se trata de la misma persona hasta el final, cuando entenderá que realidad y fantasía coinciden. Castillo incrementa la ambigüedad de Tirso, porque el mundo fascinante que Porcia pinta para Carlos no se limita a las palabras, sino que se convierte en algo tangible. El caballero es llevado a la quinta de la princesa, donde puede comprobar que la dama (con toda su riqueza) existe de verdad. Como afirma De Armas (1976: 173-174),

thus, in the conclusion [...], although enchantment is dissipated and the double identity of the lady is revealed, the *veras* does not reveal the «girl next door» as it had in *La dama duende*. Instead, the reality is what had been the *burla* in some of these *comedias*. Porcia is in fact a princess who lives in a magnificent place. All the dazzling elements of the test remain intact for the pleasure of the couple [...]. Woman does not need to create a *burla* to prove herself. She is the fantasy, she is the dream. The *burla* serves only as a test for man: Is he worthy of her? And, don Carlos is the perfect chivalric hero, the perfect love. Caricatures of chivalric perfection find each other in an atmosphere of enchantment that leaves the reader *admirado*. We are indeed close to the wish-fulfillment dream.

Castillo intensifica también otro aspecto de la comedia: la atmósfera romántica y misteriosa que envuelve al protagonista. Su encuentro con la supuesta princesa adquiere ahora marcadas connotaciones caballerescas y palaciegas. Castillo da forma concreta a un tópico cancioneril y asaz común en la novela sentimental: el cautiverio de amor. La cárcel no es solo interior, sino que se convierte en un verdadero encierro. En las refinadas salas del palacio, don Carlos tendrá que demostrar que merece el amor de su dama y convencerla de que es un perfecto caballero. Por eso es sometido a una prueba que, «aunque es más compleja desde un punto de vista psicológico, recuerda el Arco de los leales amadores en *Amadís*» (De Armas 1999: 92). Se establece así una primera conexión con los libros de caballería, y más en concreto con el fundador de este género en España. Aunque esta cercanía ya se apuntaba en Tirso, Castillo desarrolla el paralelismo, tanto que lo evoca directamente en dos ocasiones: «no sabiendo en qué había de parar aquella aventura, que por tal se podía juzgar, como las de los libros de *Amadís de Gaula* a *Esplandián*» (p. 225); y, luego, a través de las palabras de la protagonista: «Admirado estaréis [...] de haber visto lo que ha pasado por vos, juzgando todo esto a lo que en los fabulosos libros de caballería se cuenta que obraban los mágicos por su ciencia» (p. 228). En efecto, la maravillosa quinta de Porcia reproduce muchos de los rasgos de los encantados palacios allí retratados, con hermosas sirvientas embozadas, un enano y guardas armados con partecanas. También la suspensión temporal que se respira recuerda a la sensación de ensueño de las aventuras de los héroes del ciclo amadisiesco. Este vínculo se anunciaba ya al principio de la novela cuando, en el palacio del virrey, se celebraban torneos, hazañas cortesanas y, a la vez, galantes y sensuales, con bailes protagonizados por lindas doncellas cubiertas con mascarillas.

De Armas (1976: 165-174) también evidenció semejanzas textuales más precisas entre ambas piezas. La primera se cifra en una referencia geográfica: la Condesa de la comedia es de Chirinola (hoy Carinola), «que es la provincia / de Nápoles» (Molina, 2005: 201, vv. 1776-1777), como afirma el escudero Santillana; y también la quinta de Porcia está en las afueras de la ciudad italiana, en Posillipo. Otra coincidencia es que los dos amantes no pueden ver hasta el final el rostro de la dama y deben conformarse con la contemplación de su mano, suficiente prueba de su hermosura. En la comedia esta se describe con una imagen petrarquista: «aquel cristal animado» (v. 345), y la misma expresión utiliza Castillo (p. 210)<sup>91</sup>. Además, en los dos textos la dama obsequia al caballero con «ropa blanca» como galardón y señal de su riqueza (respectivamente en la carta de *La condesa* después del v. 2500 y en las pp. 214-215 de los AC).

Finalmente, según De Armas (1976: 171), en la novela de Castillo habría una alusión directa al título de la comedia de Tirso, confesándonos así su fuente. Es una frase pronunciada por la dama: «sin haber en mí los defectos que yo propia me puse, sino algunos celos de mí misma» (p. 237).

Como veremos en el capítulo VII, durante los años cincuenta del Seiscientos el tema de la amante invisible se convirtió en una verdadera moda, y la novela de Castillo sirvió como punto de partida para otras adaptaciones en Francia: «although ignored in Spain, was to be the version of the Invisible Mistress plot most imitated abroad» (De Armas, 1976: 166).

#### 4.6. *En el delito el remedio* y los *novellieri*

Los AC se inscriben en la última fase de la asimilación por Castillo de su fuente por excelencia, el *corpus* de los narradores italianos. A estas alturas el tordesillano ya no quiere escribir adaptaciones más o menos fieles, sino que acude a las *novelle* como vena de la que extraer motivos que luego inserta en creaciones del todo originales<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Hay que recordar, sin embargo, que se trata de una metáfora muy del gusto de Castillo, que la empleó (idéntica o con ligeras variantes) en otras ocasiones. También en *La confusión de una noche* se alude al «animado cristal de la mano» de la dama. Señalamos, solo por ofrecer algunos ejemplos más, que en el libro I de *Los amantes andaluces* se lee: «Ella le tomó, quitándose para ello un guante, conque descubrió un pedazo de cristal animado que fue nuevo rendimiento para mí» (Mulas, 2019: 115; citamos de esta tesis doctoral, aunque la obra saldrá en volumen durante el 2020 al cuidado de la misma Mulas); y en *Las harpías en Madrid*: «el milanés tomó de la mano a Feliciano y entró en un cuarto bajo que tenía curiosamente aderezado, con ella, no poco ufano de verse tocar del animado marfil de la dama» (Castillo Solórzano, 1907: 36). Así, no se puede afirmar a ciencia cierta que Castillo en *Los efectos que hace amor* tomase esta imagen de la comedia de Tirso, caso de no suponer que fuese su fuente también cuando la empleó en pasado.

<sup>92</sup> Juliá Martínez (1944: XXVIII) indicaba tres fases sucesivas de la relación de Castillo con los prosistas italianos. En una primera etapa, el ingenio de Tordesillas reivindicaba su originalidad (véase, por ejemplo, el prólogo de *Tardes entretenidas*), mientras que sucesivamente se vanaglorió de haber

Sin embargo, Dunn señaló dos novelas como su posible piedra de toque: respectivamente la número II, 41 de las *Novelle* de Matteo Bandello y la número I de los *Diporti* de Girolamo Parabosco<sup>93</sup>. La vinculación con el cuento de Parabosco resulta escasa: se trata de dos relatos totalmente distintos y, además, la conclusión reserva un feliz desenlace para la protagonista de la historia española, a diferencia del trágico del texto italiano.

Más patentes son las correspondencias con la *novella* de Bandello, aunque también en este caso sería equivocado establecer un rango jerárquico y considerarlas como un original y su copia. No se trata de una simple *imitatio*, sino que se instaure una correspondencia dialéctica, ya que Castillo acomoda el cuento a las convenciones estéticas y morales de su tiempo. Así, una comparación entre ambas piezas permite dar cuenta no solo de la relación con la novela bandelliana en concreto, sino explorar el *modus operandi* del autor respecto a la narrativa italiana. Se presta, por fin, a un discurso más amplio: demuestra por qué Castillo afirma en el marco de la colección que ha superado a su modelo<sup>94</sup>.

Las divergencias entre las dos novelas aparecen en la trama, como se lee ya en la rúbrica que encabeza la del obispo de Agen:

Uno di nascosto piglia l'innamorata per moglie e va a Barutti. Il padre de la giovane la vuol maritare: ella di dolore svenisce e per morta è seppellita. Quel dì medesimo ritorna il vero marito e la cava de la sepoltura e s'accorge che non è morta, onde la cura e poi le nozze solenni celebra (Bandello 1974: 581)<sup>95</sup>.

En efecto, tropezamos con enormes diferencias en el argumento, los personajes y la ambientación (que, aunque italiana en los dos casos, pasa de Venecia a Turín). Sin embargo, algunos parecidos inducen a creer que Castillo conoció la novela de Bandello<sup>96</sup>. En primer lugar, podría haber tomado de ella el incipit con el episodio de la “sepultada viva”. El afortunado motivo –que parece remontar a los cuentos orientales– se difundió en España ya a través de los romances tradicionales.

---

leído a los *novellieri*. Finalmente, en la época que nos ocupa, nuestro autor demuestra haber asimilado sus modelos. En su *corpus* hay distintas versiones de las novelas de los narradores italianos; véanse Giorgi (2013: 25-31) y, más en general, Bourland (1905: 193-195 y 207), García Gómez (1928), González Ramírez (2011), Copello (2013) y Berruezo Sánchez (2015).

<sup>93</sup> «*En el delicto el remedio (Alivios)* from Sansovino 9, VI, and Bandello 2, XLI» (Dunn, 1952: 23 nota 1). Como se ve, el estudioso consideraba la novelita de Parabosco como la número IX, 6 de las *Cento novelle scelte* de Francesco Sansovino. El error podría haber nacido del hecho de que manejó la antología de Sansovino, en la que falta la carta a los lectores con las atribuciones. Dunn, entonces (probablemente como el mismo Castillo), la consideró compuesta por el antólogo. Sobre esta cuestión *vid.* Fernández Rodríguez (2016: 223-226).

<sup>94</sup> Remitimos de nuevo a Bresadola (2019) para más detalles sobre la cuestión.

<sup>95</sup> Todas las citas sucesivas provienen de esta edición.

<sup>96</sup> Es posible que la leyese en italiano, en una de las ediciones de las *Novelle* que se editaron en el siglo XVI.

Sin embargo, con toda probabilidad, los novelistas y dramaturgos barrocos lo tomaron de Boccaccio y el resto de los *novellieri*, que le insuflaron nueva linfa y popularizaron el tópico<sup>97</sup>.

Castillo repite las mismas secuencias del cuento del piamontés: el despertar de la joven, la felicidad del salvador, el traslado de la dama a una casa segura y su lenta convalecencia. Uno de las mayores variaciones del ingenio de Tordesillas estriba en que el caballero no conocía a la doncella, mientras que en el cuento italiano los enamorados ya se habían casado en secreto. Esto daba origen a otra situación usual, que falta en cambio en la versión española: el pleito entre el protagonista –Gerardo– y un segundo pretendiente.

Los cambios afectan también al sistema de las figuras, que casi nunca tienen equivalencia. Castillo expresa su gusto por la división binaria típica de la literatura aurisecular, y dispone a sus personajes según simetrías, para que cada papel narrativo esté equilibrado por su contrario. Añade, entonces, dos parejas rivales, creando un rígido esquema con dos hermanos, dos hermanas y sus respectivos amantes, todos ausentes en su supuesto modelo. Además, el diferente estado social del protagonista revela las ambiciones “cortesanas” de la colección del tordesillano: ya se dijo que Rugero pertenece a la alta nobleza, mientras que Gerardo, aunque hijo de un *gentiluomo* «dei beni de la fortuna abondevoli» (Bandello, 1974: 582), es un simple mercader.

Los intentos de ennoblecer la novela por parte del autor barroco se advierten también en el mayor brillo estilístico y en la voluntad de búsqueda estética de su pieza. Una complicación que se advierte ya desde la propia estructura: la novela de Bandello se cuenta de manera lineal, con perfecta coincidencia entre el tiempo de la historia y el del discurso. Por el contrario, gran parte de *En el delito el remedio* se cifra en una analepsis, con dos “novelas dentro de la novela”<sup>98</sup>. Castillo también enriquece su prosa intercalando poemas amorosos y diversas cartas. Asimismo, la afectada escritura lipogramática y el uso elevado del lenguaje contrasta con la llaneza estilística del cuento italiano, que persigue una cierta viveza y no rechaza los giros coloquiales.

Finalmente, la adhesión de Castillo a los moldes contrarreformistas lleva a otras divergencias. Hay que recordar que las *Novelle* de Bandello fueron prohibidas por el Santo Uffizio, y su próspera difusión europea fue posible solo gracias a la lectura “purgada” y “ejemplar” que de ellas hicieron sus traductores y

<sup>97</sup> Vid. Roca Franquesa (1979-1980), Picone (2002) y Carrascón (2013-2014), que analiza *La difunta pleiteada* de Lope. Castillo ya había explotado este motivo en otras ocasiones (Campana, 1992: XXXV-XXXVII); tanto es así que para Morell Torrademé (2002: 195, nota 398) «es relativamente frecuente en las novelas solorzánianas que algunas de sus protagonistas sufra una “muerte súbita” que siempre suele ser para bien, ya que el caballero que la saca de este efecto cataléptico acaba casándose con ella».

<sup>98</sup> El sistema de historias contenidas dentro de la trama no es inusual en el escritor de Tordesillas. Recordemos, entre otros ejemplos, *La fantasma de Valencia (Tardes entretenidas)*.

adaptadores<sup>99</sup>. Castillo se inserta dentro de este clima, en el que Bandello es una mina por explotar, pero solo si se liman sus “excesos” eróticos y sus relatos se adhieren a los dictados del Concilio de Trento. Una reescritura en sentido moral que nuestro autor había emprendido ya en el pasado al medirse con los narradores italianos (Giorgi, 2012 y Candeloro, 2013).

El primer paso concierne a la censura de las lascivas libertades de Bandello. Desaparece la inicial relación del protagonista, la «pratica amorosa molto stretta con la moglie d’un barbiero» (582). También se suprimen los pasajes sobre la gozosa sensualidad de la pareja bandelliana; por ejemplo: «veggendo la balia la cosa condotta a buon termine, gli essortò, poi che avevano la commodità, a trastullarsi insieme» o «Gerardo [...] andava la notte a giacersi con la sua cara moglie, e tutti due si davano il più bel tempo e gioiosa vita del mondo» (593-595).

Los enamorados de Castillo, en cambio, viven un idilio puramente literario: no expresan una pasión, sino su fría adhesión a un repertorio de imágenes líricas. Como en toda la narrativa de Castillo, el amor es un enigma que hay que descodificar gracias a las herramientas retóricas. Así, los personajes y el narrador se expresan con las acostumbradas referencias a Cupido, analogías bélicas y una mezcla de vasallaje y devoción religiosa, según los cánones codificados en la poesía y la tratadística sobre el tema. He aquí otra estrategia de censura de las escenas eróticas, conforme a una actitud común en las novelas españolas barrocas, en las que se reducen a «meras alusiones [...], carentes de toda deleitación en su relato, sumamente parcas en detalles, [...] ajenas a la más mínima incitación “pecaminosa”, carentes, pues, de sensualidad, nada eróticas, en definitiva» (Rey Hazas, 1990: 271).

Castillo introduce también notas religiosas, del todo ausentes en Bandello. La novela italiana se abre con un preámbulo sobre la caprichosa fortuna que controla la vida de los hombres, la «instabil rota che va spesso giocando» (582). Por el contrario, en la novela solorzaniana es la voluntad divina la que determina el destino de los personajes. Al final se explicita que el error del copero a la hora de colocar el veneno es propiciado por la Providencia, fortaleciendo así el valor ejemplar de la novela: «el sirviente –por su gusto o por permisión del Cielo, que le puso esto en el deseo– trocó el veneno y, por beberle Rugero y Mitilene, le recibieron Nise y Federico: suplicio que el Cielo les dispuso, muriendo los dos de improviso» (p. 297). De ahí que Sileri (2008: 146-147) opine que *En el delito el remedio* podría incluirse dentro del grupo de las novelas «ejemplares», caracterizadas por una visión maniquea de los personajes y, precisamente, por el triunfo explícito de la Providencia.

<sup>99</sup> Sus novelas figuran ya en 1574 en el pequeño *Index romano*, y de nuevo se incluyen en un índice local de Parma en 1580. La bibliografía sobre la difusión de Bandello en España es numerosa. Véase, además de los estudios ya citados, Carrascón (2014).

## 4.7. Dos casos de reescritura

En los AC la presencia de dos casos de autoplagio es prueba del espíritu de refundidor de su propia obra que animaba a Castillo<sup>100</sup>. En primer lugar, *Los efectos que hace amor* guarda algunas similitudes con *La cautela sin efecto*, que vio la luz nueve años antes en *Noches de placer*. Acudimos a las palabras de Morell Torrademé (2002: 187-188) para evidenciar la cercanía entre ambas:

En esta [*La cautela sin efecto*], también hay un noble que es transportado a un palacio donde vive una dama que lleva mascarilla en el rostro [...]. Se extraen varias concomitancias, la más relevante es que el caballero es «prisionero» de una dama. Después hallamos otros detalles paralelos, a saber: la servidumbre lleva mascarilla; al noble lo dejan en un aposento lujoso; no puede dormir y, por último, a la mañana siguiente le traen todo lo necesario para su aseo personal, así como ropa limpia. Aunque el pasaje de *Los efectos que hace el amor* es mucho más detallado. En las dos novelas, y sobre todo en la que ahora nos ocupa [*Los efectos que hace amor*], se da mucha importancia al antifaz [...] que lucen las mujeres.

En la segunda reescritura, en cambio, la novela de los AC (*A un engaño otro mayor*) sirvió como lanzadera para la composición de una nueva: *A lo que obliga el honor*, editada en 1642 dentro de *La garduña de Sevilla*<sup>101</sup>.

Aquí las similitudes no se circunscriben a algunas secuencias sino que Castillo recicló la ambientación (el cigarral de Toledo y Madrid), calcó casi a la letra determinadas escenas y reprodujo la trama y la práctica totalidad de los personajes, llegando incluso a darles en alguna ocasión los mismos nombres (Cerde, Ribera, Brianda). Apenas se percibe un puñado de modificaciones: en lo relativo al papel del criado del galán y, sobre todo, a la disposición del cuento. Así, la versión de los AC discurre a veces a través del relato de los propios personajes, mientras que en la otra novela la trama resulta más lineal, toda vez que siempre toma las riendas el narrador. Distinta es también la manera de llegar al mismo desenlace (las bodas): en *A un engaño otro mayor* se produce un duelo entre don Fernando y don Bernardino, a diferencia de lo que acontece en *A lo que obliga el honor*, donde se suceden otras astucias de la protagonista. Como en *Los efectos que hace amor*, también en esta circunstancia el relato de los AC luce un mayor afán descriptivo y, por consiguiente, deviene más extenso. En conclusión, de acuerdo con Morell Torrademé (2002: 445, nota 184), el autor «no tuvo reparos

<sup>100</sup> Giorgi (2014b) ha estudiado el caso más evidente de reescritura de Castillo: el de *Escarmientos de amor moralizados* (1628) y *Lisardo enamorado* (1629). Véase también Rabell (2001).

<sup>101</sup> Ya Bacchelli (1980: 15, nota 28) había apuntado los parecidos entre las dos novelas, además de sus puntos en común con la comedia *Los encantos de Bretaña*: «A proposito della nostra commedia è possibile rintracciare situazioni analoghe (il rapimento del protagonista, la sua prigionia in un palazzo incantato) in *Los alivios de Casandra*, novella III, *Los efectos que hace amor*».

en que ambas versiones fueran prácticamente idénticas, es decir, no se molestó demasiado en retocar la primera, solo suprimió algunos detalles»<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Remitimos a esta tesis doctoral (*ivi*: 435-458) para una atenta y más detenida comparación de las dos piezas.

## 5. EL ESTILO

### 5.1. Culteranismo y llaneza

Como se apuntaba en el comentario del prólogo a los AC, Castillo se pronunció a menudo en contra de la llamada escuela “culterana”, censurando la afectación de su lenguaje y la rebuscada oscuridad<sup>103</sup>.

Sin embargo, a esa postura teórica no siempre corresponde una puesta en práctica. El novelista no pudo sustraerse al contagio de la moda gongorina que se había impuesto también en la prosa, y así en su obra se percibe la huella de estructuras sintácticas y artificios propios del poeta cordobés<sup>104</sup>. Una deuda que, a veces, llega a la imitación y linda con el calco<sup>105</sup>. Luego la claridad que, supuestamente, es el norte de su escritura, no ha de buscarse en la simpleza retórica, ni en una falta de ornato o de recursos conceptistas. Se encuentra, más bien, en el afán didascálico del novelista, que se preocupa de allanar al lector la correcta interpretación de cada pasaje. El resultado es una prosa a menudo ampulosa, redundante y plagada de repeticiones y adjetivos, con frases que se dilatan con enumeraciones, incisivos y subordinadas<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> La cuestión ha sido objeto de varios estudios; véanse, entre otros, Bonilla Cerezo (2006 y 2019) y López Gutiérrez (2005: 115-124) que da cuenta de «la batalla entre los poetas cultos y llanos» en la colección *Donaires del Parnaso*. Sobre la parodia culterana de Castillo en el terreno dramático (y especialmente en *Fiestas del jardín*) remitimos a Fuentes Nieto (2019) y *vid. infra* el § 6.3 de esta «Introducción».

<sup>104</sup> Para un recorrido de la presencia de las técnicas gongorinas en la ficción narrativa, véase Bonilla Cerezo (2010: 19-26).

<sup>105</sup> No sorprende esta actitud, puesto que, como recuerda Fuentes Nieto (2019: 140), «parece que Castillo, como Lope antes que él, muestra un indisimulado desprecio por los poetas que escriben según la moda pero siente un profundo respeto por el “alma y la voz de lírico portento” que el Fénix alabó de Góngora». En las notas al pie de la presente edición señalamos todas las fórmulas de derivación gongorina.

<sup>106</sup> Véase, a este propósito, el despectivo juicio de Dunn (1952: 64-65): «One of the fundamentals faults of prose-writers of the period of Castillo is their verbosity. Unnecessary lengthening of the sentence, a brief thought in many words [...]. The unnecessary enumeration of synonyms [...]. It is not long before we discover that the basis of Castillo’s prolixity is usually the adjective».

Sin embargo, en determinadas ocasiones Castillo abandona de manera evidente el terreno de la llaneza expresiva. Esto sucede con regularidad en las descripciones espaciales y temporales del narrador: durante la presentación de las ciudades o de los *loci amoeni* (palacios y jardines) y en las perífrasis astronómicas que encabezan los seis «alivios»<sup>107</sup>. La *descriptio puellae* es otro motivo que le brinda la oportunidad de expresar su apego a las modalidades líricas. Como ha probado Sileri (2008: 197-198), se trata de un proceso paulatino: «tale retoricismo troverà nella produzione narrativa di Castillo uno spazio sempre maggiore, fino a allargarsi in particolareggiati resoconti descrittivi dei tratti costitutivi della bellezza della dama». Las prosopografías de Porcia y Mitilene representan la culminación de esta trayectoria. En ambos casos la extraordinaria hermosura de las damas se construye a través de la suma de sus partes, según la usanza barroca: la frente, las cejas, los ojos, las mejillas, la nariz, la boca y, finalmente, el cuello. Todas ellas igualmente perfectas y cada una asimilada a elementos del mundo mineral y natural, o bien a imágenes mitológicas<sup>108</sup>.

Los diálogos no difieren de la voz del narrador, y se caracterizan de nuevo por su artificiosidad, que excluye cualquier acercamiento al registro “humilde”, distanciándose de la verosimilitud y de aperturas a la oralidad<sup>109</sup>. Léase, por poner solo un ejemplo, cómo se dirige Feniso a su amada (*La confusión de una noche*), con una sintaxis que procede por adición de paréntesis e incorpora el acostumbrado repertorio de metáforas de cuño poético («imán», «favor», «vuestro servicio»):

—Asegurándome vos el favor que pido —dijo él—, que desde luego os aseguro que mi asistencia será larga, porque yo he venido a Sevilla a cumplir con el mandato de mi padre, que está en Indias, que me manda estar aquí de asiento; y cuando esto no me obligara, veo en vos tantas partes, aun sin que me mostréis las principales, que ellas serán el imán que me fuercen a estar aquí muy a vuestro servicio (p. 133)

Este alarde retórico no supone un caso aislado, puesto que el novelista emplea un idioma invariablemente sublime, sin preocuparse del respeto del *decorum*, del personaje que habla o de la situación. También esta elección descende del gongorismo y de su ruptura con la famosa rueda de Virgilio y la teoría de los estilos, que preveía la estrecha vinculación entre forma y tema. Sin embargo, el proceder de Castillo difiere de la propuesta del autor de las *Soledades*, cuyo objetivo era interpretar inteligentemente la realidad, transfigurándola mediante agudezas verbales y

<sup>107</sup> Castillo inauguró este tipo de incipit en su debut como narrador y, según su costumbre, lo utilizó en muchas de sus colecciones. Sobre estos tópicos en la literatura áurea, *vid.* Simón Díaz (1947).

<sup>108</sup> Acerca de este tópico, véase Muñiz Muñiz (2018).

<sup>109</sup> Además, el autor muy pocas veces nos recuerda que las novelas son narraciones contadas por personajes, y no leídas. Lo delatan solo algunos *verba dicendi*: «como de mi discurso oiréis» (p. 148), «Desde aquí refirió Victoria a don Pedro todo cuanto habéis oído» (p. 193). Sobre el sistema del relato de Castillo y los diversos tipos de catálisis que emplea, *vid.* Velasco Kindelán (1983: 75-79).

conceptuosas<sup>110</sup>. El novelista persigue otra finalidad: por un lado, aspira a mostrar su habilidad estilística y su erudición académica; por el otro, situando su prosa a la altura de los refinados ambientes y personajes, quiere configurar el paradigma de la lengua cortesana. Procura, en suma, que el texto sea un espacio de evasión alternativo a la realidad, una huida al mundo perfecto y explícitamente literario de la colección, incluso desde el punto de vista lingüístico.

## 5.2. *En el delito el remedio*: novela lipogramática

Con su última novela, Castillo codició provocar la admiración del lector a través de la dificultad para redactar un texto de notable aliento sin una de las letras más utilizadas del alfabeto, la vocal *a*. Esta modalidad de escritura nació en la Edad Clásica, y cobró nuevo vigor entre los barrocos –especialmente los españoles–, fascinados por los juegos de agudeza y la rebeldía contra la norma y la cotidianidad lingüísticas<sup>111</sup>.

Castillo fue el primero en las letras hispánicas en aventurarse en este rebuscado artificio, junto con Francisco Navarrete y Ribera, quien, el mismo año en que salió los AC, daría a las prensas su *Flor de sainete*, que incluía *La novela de los tres hermanos*, igualmente escrita sin la letra *a*<sup>112</sup>. Para Matta (2013), la experimentación de Castillo pasó casi desapercibida: «tal vez [...] no era consciente del éxito de público que una narración lipogramática tendría en ese momento [...], ni nuestro novelista ni su editor debieron de considerar aquello especialmente importante, o no lo bastante como para otorgarle un tratamiento tipográfico especial». En efecto, la peculiaridad de la novela no se indicaba en la tabla de «Lo que contiene este libro», ni tampoco en el título.

Pero la situación iba a cambiar en poco tiempo. Ya en 1641, Alonso de Alcalá y Herrera editó sus *Varios efectos de amor*, donde reunía cinco novelas, cada una de ellas falta de una vocal. En los años siguientes el número de autores que recogieron este guante fue en aumento, de manera que el lipograma fue contagiando también la poesía y el teatro (Beaumatín, 1988, y Carmona Tierno, 2013)<sup>113</sup>. Según se decía, el mismo Castillo volvería a ensayar esta técnica en *El desdén vuelto en favor*, el tercer relato de *La quinta de Laura* (1649). Esta vez sí se explicita que la novela está «escrita sin *i*» en la tabla que encabeza el volumen. La referencia

<sup>110</sup> Mercedes Blanco ha dedicado varios estudios a la lengua del cordobés; recordamos, entre otros, Blanco (2002 y 2012).

<sup>111</sup> Para un recorrido histórico véase Serra (2001: 305-315).

<sup>112</sup> Remitimos a la edición a cargo de Gallo (Navarrete y Ribera, 2001).

<sup>113</sup> Gallo (2003) ha editado algunas novelas lipogramáticas, además de las dos de Castillo Solórzano: las cinco de Alcalá y Herrera y dos de Manuel Lorenzo de Lizarazu y Berbinzana, sacadas ambas de sus *Acasos de fortuna y triunfos de amor*.

quizá puede leerse como advertencia publicitaria para el lector. Así las cosas, «su propuesta se presenta ahora con mucha mayor solidez y seguridad que la de 1640, cuando aún no había novelas lipogramáticas ni público que las elogiase» (Matta, 2013).

El mismo estudioso ofrece varios apuntes sobre los efectos del lipograma en las dos novelas: «de cuantos se atreven a escribir sin vocales en esos años, Castillo es de lejos el mejor narrador de todos, aunque comete algún desliz con las letras proscritas [...] y, por supuesto, no utiliza con la soltura de Alcalá y Herrera esos quiebros y requiebros metatextuales que le permite el artificio».

De hecho, en la novela de los AC se cuentan ocho palabras que infringen la regla; de las cuales seis se hallan en el retrato de la dama: «belleza», «la», «naturalidad», «parte», «hermosura», «pequeña». Para Morell Torrademé (2002: 194)<sup>114</sup>,

dos causas influyeron seguramente en este desconcierto: primero, que Castillo Solórzano es un autor que escribe precipitadamente y, segundo, que se dejaría llevar –con toda probabilidad– por la descripción del personaje y el uso estereotipado de las metáforas alusivas a la belleza femenina. Estaría tan absorto que no se dio cuenta del error.

Además de los errores, Castillo halla dificultades a la hora de alterar su acostumbrada construcción de la frase. Gallo (2003: 93-96) llegó a afirmar que el lipograma es «un'arma a doppio taglio a livello formale», puesto que el novelista no siempre consigue emplearlo con eficacia:

In Castillo Solórzano il lipogramma è una modalità retorica che si appiccica su una formula stilistica ben collaudata, con risultati non sempre soddisfacenti [...]. Ad esempio, all'inizio della novella si avverte distintamente un blocco nel libero fluire dell'azione, una sorta di «congelamento» dei movimenti degli attanti [...]. I passaggi da una azione all'altra a volte sono bruschi e affannosi, appesantiti da ripetizioni, anacoluti, elissi un po' forzate, e soprattutto da un uso estenuante, e a volte un po' imbarazzante, di una *muletilla* tuttofare come *esto*, quando sarebbe stato facile inventarsi una *variatio*, senza trasgredire i rigidi dettami dello *extraordinario capricho*.

Esta dificultad podría explicar la simpleza de la trama y las reducidas dimensiones de la novela, con diferencia la más breve de la colección. La complicada forma de novelar tiene también repercusiones estilísticas. Como señaló Gallo (2003: 93), el íncipit adquiere una atmósfera espectral y casi romántica porque «l'esclusione della *a* e la predominanza delle vocali *o* e *u* aumentano foneticamente le sensazioni di oscurità, angoscia, orrore legate alla rappresentazione della tempesta, del bosco oscuro, da sempre luogo di pericoli e di prove per l'eroe, e poi del tempio lugubre dove giace il tumulo».

<sup>114</sup> Damos cuenta de los demás errores de Castillo y el contexto en que se produjeron en las notas de la edición.

Según Morell Torrademé (2002: 195, nota 396), la prohibición provoca también «la rareza de los nombres de esta novela, principalmente los femeninos [Mitilene y Nise]»<sup>115</sup>. Además, para referirse a la protagonista, el autor tiene que evitar los sustantivos y los adjetivos femeninos con terminación en *a*. Así, con vistas a sustituir la palabra más común, siempre se alude a Mitilene mediante perífrasis, imágenes sofisticadas o metafísicas («hermoso prodigio», «espíritu del sol vestido de mujer», «hermoso portentoso», «querubín divino») o arduos e inusuales guiños mitológicos, como «el último requisito de este rostro ostentó un hoyo en su medio, sepulcro elegido del señor de Chipre, que invidió Venus, su genitrix, con deseos de tenerle en sí» (p. 295).

En definitiva, Castillo no renuncia a sus tópicos de cabecera, y, por el contrario, aumenta el cariz poético y la carga retórica de sus descripciones, haciendo de la novela el verdadero reto lingüístico de la colección.

### 5.3. Poesía y música

Castillo editó solo un libro de versos: *Donaires del Parnaso* (1624-1625). Sin embargo, la poesía no es un género vicario dentro de su producción, dado que siguió escribiendo composiciones con vistas a intercalarlas dentro de sus obras narrativas. Explicó su función en el prólogo de *La quinta de Laura*: «para que no canse la prosa, la mezclo con diferentes versos, todo a fin de entretenerte» (Castillo Solórzano, 2014: 70). Además, los poemas insertados en las colectáneas le daban la oportunidad de alejarse del tono burlesco o de ocasión académica de *Donaires* y medirse con asuntos de otro tipo, especialmente amorosos.

En efecto, los quince poemas de los AC están relacionados con el amor o la celebración de la belleza de la mujer. Hay una cierta regularidad en su disposición: siete en el marco (uno al principio y uno en el íncipit de los seis «alivios»), y dos en cada novela, excepción hecha de *A un engaño otro mayor*, que no presenta ninguno.

Dentro del mundo de ficción, once de los poemas (los del marco y los de las novelas I y III) son canciones. Se dice, pues, que los personajes cantan y se acompañan con instrumentos. Estas acotaciones no representan un simple pretexto para introducirlos; en cambio, el autor se esfuerza para que el lector perciba su valor sonoro y rítmico. Por eso siempre proporciona detalles sobre el aspecto performativo

<sup>115</sup> Aunque, como recuerda la misma estudiosa, Castillo utiliza Nise como anagrama poético de Inés en distintos lugares a lo largo de su producción, incluyendo *El mayorazgo figura*: «en mí tu luz, Nise bella» (v. 2088). Curiosamente, en *Los dos soles de Toledo*, una de las novelas lipogramáticas de Alcalá y Herrera (también escrita sin la letra *a*), las dos hermanas protagonistas se llaman Nise y Mitilene. Es probable que el novelista conociese la obra de Castillo y tomase de allí sus nombres.

de la canción, indicando el número y el tipo de instrumentos, su afinación y, en algunos casos, incluso la manera de entonar<sup>116</sup>.

Así, la música se convierte en un elemento consustancial a la colección, e incrementa aún más su hibridismo, consumando esa síntesis de las artes propia de la literatura barroca.

Para entender el alcance del universo sonoro en los AC hay que considerar que, como explica, Cayuela (2019: 158):

el lector de entonces era capaz de oír una música ausente, desde la mera experiencia de lectura mental, máxime cuando el texto pone en escena una recepción oral, a través de la ficción que crea de una reunión de nobles que se cuentan oralmente novelas, y más todavía cuando alude a la audición de versos no leídos por un personaje sino cantados, con acompañamiento musical.

### *La música en el marco narrativo*

Ya se ha destacado (§ 3.5) la importancia de la música en la quinta milanese del marco, a imitación de los recreos en las reuniones académicas. Se dice, en efecto, que la orquesta del marqués toca «clavicordios, arpas, cítaras, laudes y tiorbas» (p. 122), instrumentos propios de un contexto palaciego y adecuados para una actuación delante de un público selecto<sup>117</sup>. A la música se suma la voz «a cuatro coros», puntualización que sirve para recalcar la dificultad canora y, a la vez, el carácter distinguido de los versos<sup>118</sup>.

Los metros musicados también poseen una función terapéutica, ya que se orientan a «divertir a la hermosa Casandra» (p. 117). Por eso la doncella siempre

<sup>116</sup> Como ha demostrado Mulas (2019: § 3.3), Castillo tomó alguna de las letras de sus canciones de obras musicales: en *Los amantes andaluces*, de diez composiciones, por lo menos tres son adaptaciones, con algunas variantes, de textos recogidos en cancioneros. Verbigracia, una composición del valenciano Juan Bautista Comes (1582-1643) que Castillo pudo haber conocido durante su estancia en la ciudad del Turia a finales de los años veinte. Sanhuesa (1998: 517) ofrece también una interesante observación a propósito de la Academia de Madrid, a la que asistía nuestro autor, y que podría explicar su afición y competencia musical: «El teórico Juan de Espina tuvo cierto contacto con esta academia, así como Don Félix Arias Girón, Conde de Puñonrostro, protector de la academia y aficionado a la música».

<sup>117</sup> «Resulta poco variado el catálogo de instrumentos presentes en las tres colecciones [*Tardes entretenidas, Jornadas alegres y Noches de placer*] de Castillo Solórzano si se compara con el que contiene el *Quijote*, donde se oyen más de treinta y dos instrumentos [...]. No debe extrañarnos, ya que las categorías socio-laborales del *Quijote* son mucho más amplias que las de las novelas de Castillo Solórzano [...]. Los instrumentos presentes, tanto en el marco como en las mismas novelas, son esencialmente instrumentos de música cortesana» (Cayuela, 2019: 162). Aunque la estudiosa se refiere solo a tres colectáneas, sus conclusiones pueden extenderse al resto de su producción, y por ende también a los AC.

<sup>118</sup> En dos ocasiones (en el «alivio» primero, en el quinto y también en la primera canción de *La confusión de una noche*) hallamos un coro a cuatro voces, mientras que en el marco del «alivio» III se trata de uno «a tres voces».

es la protagonista y la dedicataria: se elogia su belleza, el poder que ejerce sobre Cupido y el homenaje que le rinde la naturaleza cuando baja al jardín<sup>119</sup>.

Las canciones miden entre 20 y 36 versos y exhiben una cierta irregularidad métrica (menos la del «alivio cuarto», formada por cinco redondillas). La preferencia por el verso breve (casi siempre octosílabo), las anáforas y, a veces, la repetición de estribillos, enfatizan el ritmo de la composición de turno y su dimensión, por así llamarla, “fonética”. Después de la canción se relata la entusiasta acogida del auditorio, como se lee en el «alivio segundo»: «iguales parejas corrieron la gala de lo tocado con la destreza con que se cantó la letra en alabanza de Casandra, y así todo el discreto auditorio la celebró como merecía» (p. 172)<sup>120</sup>. Esta es la señal que impone el silencio al público para el inminente comienzo de un relato.

### *Música y poemas en las novelas*

En las cinco narraciones la música tiene una función distinta: no es un adorno palaciego, sino que se relaciona con la seducción de una dama. La falta de poemas en *A un engaño otro mayor* (la novela con las notas más “picarescas”) podría interpretarse precisamente por la ausencia de episodios de cortejo. El galán, por el contrario, acepta el amor de la doncella que ha conocido por casualidad y luego la abandona.

La habilidad como buen instrumentista califica al buen cortesano y amante, como se lee en la presentación del protagonista de *Los efectos que hace amor*: «era don Carlos de edad de veinte y cuatro años, de lindo talle, hermoso rostro, proporcionados miembros, muy discreto músico, poeta y grande hombre de a caballo en las dos sillas» (p. 207). Pero incluso un criado, Lupercio (*La confusión de una noche*), se describe como «mozo de buen talle, músico y con sus puntas de poeta» (p. 142).

La función de los versos musicados cambia en las distintas piezas, de ahí que Castillo siempre se preocupe de proporcionar detalles diferentes según las circunstancias.

*La confusión de una noche* incluye dos canciones, respectivamente de 41 y 23 versos. Las encarga don Diego, que lleva a los músicos hasta el balcón de Dorotea. Se aplaude la pericia de los intérpretes («los más diestros que había en Sevilla») y del coro («a cuatro voces» y que canta «con sonoros pasos de garganta», p. 156). Los instrumentos («una arpa, dos guitarras y un violín») son los esperables en una serenata para cortejar a la dama. Además, Castillo añade mayor verosimilitud a la representación, que empieza con los músicos templando sus instrumentos. El tema de las canciones es muy parecido a las del marco, sobresaliendo la alabanza de la hermosura de Dorotea (a la que se atribuye el nombre pastoril de Dorinda). En la primera se describe el aprecio y, a la vez, la envidia de la naturaleza para

<sup>119</sup> En el «alivio» quinto Casandra aparece bajo el disfraz poético de Belisa.

<sup>120</sup> Cayuela (2019: 162) recuerda «la gran consideración de la que gozaba la voz humana frente al instrumento así como su poder y su preeminencia» para el público de entonces.

con la doncella, llamando a los pastores a acudir para festejarla; mientras que en la segunda se exaltan sus ojos, que rinden al mismo Cupido.

En *Los efectos que hace amor* cambia el escenario. No es una actuación callejera, sino que volvemos a sumirnos en una atmósfera cortesana, la del palacio de la princesa Porcia. Eso sí, con respecto a la orquesta del marqués –que toca delante de un variado público– ahora el ambiente es más íntimo y regido por un solo espectador: don Carlos. Por eso se reducen los instrumentos: en la primera canción la tiorba acompaña a una «voz regaladísima y dulce» (p. 223), y en la segunda un arpa sigue a «otra dulcísima voz» (p. 224). Las dos tienen un papel narrativo, ya que le permiten al galán entender las razones de su cautiverio: «en la letra conoció don Carlos la explicación de la voluntad de quien allí le había mandado traer» (p. 223); «rebozada en la dulce música, conoció don Carlos la intención de quien le tenía allí, cómo declaraba su enamorado pensamiento» (p. 225). De nuevo, Castillo introduce un detalle “realista” acerca de los momentos que preceden a la canción: «estorbó su divertimento oír refinar una tiorba, que templarla de principio fuera más fastidio que agasajo» (p. 223).

En *Amor con amor se paga* y *En el delito el remedio* figuran, en cambio, poemas escritos en papeles, por ello destinados a la lectura y no a una actuación musical. Pero el argumento y la función no cambian: son trovas amorosas escritas para seducir a una dama. En la cuarta novela de la colección, Gerarda envía una décima a don Fernando sin declarar su autoría para revelarle su pasión, aunque disfrazada con enigmas. El poema forma parte de las estrategias de la mujer para atraer a su galán sin descubrirse. Don Fernando contesta con siete décimas que tienen cierta importancia en el desarrollo. Gracias a ellas, pues, Gerarda descubre el «gran talento» poético del caballero y se enamora definitivamente de él.

Los dos poemas de *En el delito el remedio* son aún más trascendentes para el decurso de los acontecimientos. Ambos se encuentran dentro de las analepsis sobre el pasado de los protagonistas. Con calculada simetría, los dos billetes caen en las manos equivocadas y provocan el enredo. El primero es un romance de 28 versos que Federico escribe para Nise, pero el «nuncio» lo entrega por error a Mitilene. Como cuenta la misma dama, la lectura le produjo una fuerte turbación: «perdí el sufrimiento, di voces con loco furor en mi retrete, mis ojos se hicieron fuentes: en fin, mi dolor creció de modo que me temí en el ínterin que por mí sucedió esto» (p. 293). El poema y la sucesiva promesa de matrimonio entre Federico y Nise provocan la muerte aparente de Mitilene y su entierro.

El segundo poema es un soneto que Clori envía a Rugero, pero es interceptado por el príncipe de Mélito que, al enterarse del amor que su prometida le profesa para su hermano, planea liquidarle. Esto motiva la huida de Rugero y su llegada a Turín, que coincide con el comienzo de la novela.

En los poemas “leídos” Castillo adopta estrofas fijas (dos décimas, un romance y un soneto) que contrastan con la irregularidad métrica de las canciones. En el

caso del soneto podemos pensar que el metro italiano contribuye a ampliar y dilatar las ambiciones estilísticas de *En el delito el remedio*.

Finalmente, hay que destacar que dos de estos cuatro poemas son escritos por damas: Gerarda y Clori. Castillo incrementa de esta manera la presencia de las mujeres literatas en los AC, sumándolas a las cinco narradoras y a la misma Casandra que, como se decía, era poetisa. Es otro indicio de la admiración del tor-desillano hacia esta figura, que fortalece la sensación de que dentro del universo novelesco la literatura es un espacio típicamente femenino.

## 7. LA FORTUNA DE LA COLECCIÓN

### 7.1. *La confusión de un jardín* de Agustín Moreto

Después de la segunda emisión de 1641 no hay noticias de reimpresiones o nuevas ediciones de los AC. A pesar de este silencio editorial, el volumen debió de tener una cierta difusión o, por lo menos, algunas de sus piezas, que fueron objeto de imitaciones, refundiciones y adaptaciones pocos años después.

La primera obra que se inspira en una novela de los AC es una reescritura teatral de Agustín Moreto. Alrededor de 1649, el comediógrafo madrileño terminó *La confusión de un jardín*, aunque la *pièce* se imprimió, póstuma, solo en 1681. Como el título deja entender, el argumento procede de la primera novela de la colección de Castillo, *La confusión de una noche*, y especialmente de su desenlace en el jardín de Dorotea<sup>141</sup>. Según explicamos, en la oscuridad de la noche los cuatro hermanos se encuentran y, con la complicidad de una criada y del padre de la dama, se generan una serie de equívocos y distintos intercambios de identidad. Vaccari (2002: 164) ha destacado los «procedimientos dramáticos» de esta parte, en la que «los continuos movimientos de tantos personajes en un espacio tan pequeño» dan «un ritmo muy elevado a la narración». Se trata de una premisa idónea para convertirse en el entero núcleo de una comedia. Moreto, calcando el argumento del relato solorzaniiano, incrementó su concentración espacio-temporal, con rigurosa observancia de las llamadas unidades aristotélicas.

Sin embargo, las diferencias entre *La confusión de una noche* y *La confusión de un jardín* no se limitan a la reducción de la intriga, de ambientes y de personajes, inevitable resultado del tránsito a un código expresivo distinto, como es el dramático. En primer lugar, Moreto cambió la ambientación, que pasa de Sevilla a Madrid, tal vez con vistas a una representación en la corte, según conjetura Vaccari (2002: 165-166). Sustituyó también los nombres de los personajes (los protagonistas vienen a llamarse Diego y Beatriz, y sus hermanos, respectivamente, Luis y

<sup>141</sup> Ya Hurtado y J. de la Serna y González Palencia (1949: 646) dieron noticia de la proximidad entre la novela y la comedia. Se debe a Kennedy (1932: 157-158) un primer careo entre ambas obras, y a Vaccari (2002) un pormenorizado análisis de sus relaciones. Sobre los datos bibliográficos de la primera edición, *vid.* Moreto (1681).

Leonor). Más interesante es la evolución en el papel de la dama. Nos hacemos eco, de nuevo, de las palabras de Vaccari (2002: 166-167), quien indica que, por un lado, la Dorotea de la novela es una «mujer firme, casi una víctima de las vicisitudes y de los equívocos de una noche de caos», mientras que, por el otro, Beatriz es «encarnación del conocido tópico de la imprudencia e inconstancia en la mujer». Efectivamente, la dama de la comedia al principio planea casarse con el otro galán que la corteja, y solo más tarde volverá a aceptar a su antiguo novio.

Moreto, en suma, despoja a su protagonista de las inmutables perfecciones “cortesanas” que, como vimos, dominan la colección de Castillo, para reflejar una actitud menos idealizada y, diríamos, más “moderna”.

## 7.2. Adaptaciones y traducciones francesas

En la segunda mitad del Seiscientos la colección de Castillo fue muy apreciada en Francia<sup>142</sup>. Su acogida se sitúa en un momento de interés generalizado hacia los barrocos españoles, que se convierten en fuente de inspiración para los narradores y dramaturgos franceses<sup>143</sup>.

Repararon en la obra de Castillo tres de los grandes autores y traductores de aquel tiempo: Paul Scarron (1610-1660), François Le Métel de Boisrobert (1592-1662) y su hermano Antoine Le Métel d’Ouille (1589-1655). Los tres se especializaron en refundir obras españolas y, en palabras de Cioranescu (1966: 82), manifestaron la misma actitud frente a sus modelos:

Le plus souvent, il s’agit d’un pis-aller imposé par les circonstances. Si l’on pense au conformisme commode et borné de certains imitateurs tels que Boisrobert, Scarron, d’Ouille, on comprend que la peine qu’ils se donnent de tirer la matière espagnole de son moule comique pour la raconter une seconde fois, est une solution extrême, plus laborieuse et moins intéressante qu’une exploitation directe, et qu’ils s’y résignent mal.

<sup>142</sup> Véase Bacchelli (1983: 41-42) para un listado de sus traducciones o adaptaciones. A este estudio remitimos también para los datos bibliográficos de las obras que se citan en este apartado. Dunn (1952: 137), con su habitual tono sarcástico, afirma: «though it is difficult for the modern reader to derive either enjoyment or moral enlightenment from Castillo’s novels, they won considerable popularity for a long period both in and out of Spain [...]. About 1657, and for a few years afterwards, Catillo and María de Zayas [...] were widely read in France».

<sup>143</sup> Cioranescu ha dedicado varios ensayos a este tema; en uno de ellos (Cioranescu 1966: 81) cita también a Castillo entre los novelistas que han tenido un papel destacado en la formación de la literatura francesa de la segunda mitad del siglo XVII: «Ainsi donc, cette nouvelle, avec Cervantes en premier lieu, mais aussi avec Montalbán, avec Castillo Solórzano, avec Salas Barbadillo, avec Dávila y Lugo, avec doña María de Zayas, est responsable pour une bonne part, et en même temps, de l’évolution de la nouvelle et de la comédie classique en France».

La adaptación de novelas de Castillo y de María de Zayas llegó a convertirse en objeto de polémica entre Scarron, por un lado, y los hermanos Le Métel, por el otro. Una disputa que dejó rastros en prólogos y cartas que se cruzaron los contrincentes, en los que se lanzaron pullas sobre sus respectivas versiones (De Armas, 1972: 104-109).

El primero en orden cronológico en acercarse a las obras del autor de Tordesillas fue Scarron, que, según Cioranescu (1983: 277), «est le burlesque fait homme. Son ton normal est celui de la derision; ses personages favoris, le *gracioso* et le *figurón*». Por eso halló afinidades con las dos comedias de Castillo que pueden tildarse como de «figurón». En 1650 publicó *L'Héritier ridicule, ou la dame intéressée*, una refundición de *El mayorazgo figura*, que, para el mismo Cioranescu (1983: 309), «elle venait déjà aménagée dans un sens qui convenait au génie particulier de Scarron, en sorte qu'il n'a pas eu à en modifier le schéma»<sup>144</sup>. Tres años después saldría otra *pièce*, *Dom Japhet d'Arménie*, basada en *El marqués del Cigarral* (Scarron, 1653). En 1651 había editado en París también la primera parte de *Le Roman comique*, en el que unos cuentecillos intercalados en la historia principal son reescrituras de novelas de Castillo (Scarron, 2010). Calvet-Lora (1995: 231, nota 1) resume así las derivaciones: «*Histoire de l'amante invisible* (IX, I), tomada de *Los efectos que hace amor* [...]; *A trompeur, trompeur et demi* (XXII, I), de dos novelas del mismo Castillo: *A un engaño otro mayor* y *A lo que obliga el honor*; [...] y *Les deux frères rivaux* (XIX, II), de *La confusion de una noche*»<sup>145</sup>. Para Losada Goya (1999: 129-130), *A trompeur, trompeur et demi* procede solo de *A lo que obliga el honor* y no de su novela gemela de los AC (vid. el § 4.7):

Si le début diffère quelque peu, le reste de la nouvelle française suit de près *A lo que obliga el honor*. L'endroit, les noms des personnages ont été presque entièrement respectés; il en est de même pour l'intrigue. Mieux, dans un dialogue, Scarron fait une allusion explicite au titre de la *novela* de Castillo. C'est lorsque Victoria dit à Dom Pédro: «Vous savez, monsieur, à quoi l'honneur oblige une personne de ma condition» [...]. Dans le récit espagnol, cette phrase n'apparaît pas; pourtant on trouve un argument très semblable dans les mots adressés par Victoria à don Juan lorsque don Pedro écoute derrière un rideau: «Como el honor es la prenda de más estima».

Podría sorprender la inserción de novelas de tipo cortesano dentro de un contexto burlesco como el del *Roman Comique*. Sin embargo, la moda de la literatura española era independiente del género, puesto que pasaba igualmente por un proceso de asimilación al gusto y las costumbres del lector francés. Así, Arámburu Alaña (1989: 47), a propósito de *Les deux frères rivaux*, afirma que «no había en Scarron

<sup>144</sup> Hemos consultado esta edición: Scarron (1983).

<sup>145</sup> En el segundo volumen de Scarron (1657), la novela *Le juge de sa propre cause* (XIV, II) es adaptación de *El juez de su causa* de María de Zayas. Calvet Lora (1995) ha estudiado también la adaptación que hizo Martínez Cuende (Scarron, 1858) de las novelas del autor galo. El traductor español no se dio cuenta de que eran, a su vez, traducciones de novelas españolas.

otra pretensión que la de agradar a su público, dándole lo que entonces privaba, argumentos españoles con desarrollo español [...] que le iban a proporcionar la oportunidad de aumentar sus ingresos editoriales sin ningún esfuerzo, ni físico ni intelectual»<sup>146</sup>. La novelita es, por tanto, un caso paradigmático para analizar el tipo de intervenciones de Scarron. A pesar del respeto del hilo argumental, el galo operó una condensación del original para «delimitar la unidad de la acción» (*ibid.*). Esta actitud –que se advierte ya desde el título– lleva a aligerar las largas descripciones del relato de Castillo y a la supresión de todos los poemas. Uno de los objetivos del refundidor es dar mayor “realismo” a su novela, privándola a su vez del ambiente caballeresco de la pieza española. Scarron, en definitiva,

se mueve siempre en el terreno de lo verosímil, de la realidad concreta [...]. Recalamos la sensación de movimiento, de vida, que dejan patente las novelitas scarronianas en contraposición con el aspecto de cuadros plásticos que presentan las de nuestro Castillo Solórzano, cuya obra es novelesco-simplista, mientras que la de Scarron, por muy lejos que vaya su imaginación, tiene siempre un hilo que la mantiene unida a la realidad (Arámburu Alaña, 1989: 52-53).

Ouville fue otro importante traductor de la época, tanto que Cioranescu (1983: 149) lo considera «fécond auteur comique avait la réputation d’être le meilleur connaisseur français de l’espagnol». Había vivido en España durante siete años –desde 1615 a 1622–, de ahí que no sorprendan sus adaptaciones de la narrativa de la época de los Austrias menores<sup>147</sup>. La colección *Nouvelles amoureuses et exemplaires* (1655-1656) se compone de cuatro traducciones de novelas de María de Zayas y dos de Castillo, ambas sacadas de los AC: *La Belle invisible, ou la Constance esprouvée* (paráfrasis de *Los efectos que hace amor*) y *L’Amour se paye avec l’amour* (a partir de *Amor con amor se paga*)<sup>148</sup>. Evidentemente, no pueden considerarse traducciones en el sentido actual del término, puesto que el escritor –al igual que Scarron– adaptó los relatos a otro contexto cultural. Sus intervenciones van en la misma línea de las de su rival: cambió los nombres de los personajes, suprimió los versos, introdujo nuevas tramas y digresiones, redujo los detalles descriptivos y, finalmente, procuró acrecentar la “verosimilitud” de los hechos<sup>149</sup>.

En 1656, el hermano de Ouville, el abbé Boisrobert, imprimió *La belle invisible, ou la Constance esprouvée*, comedia aparentemente inspirada en *Los efectos*

<sup>146</sup> Sobre las traducciones de Scarron véase también la tesis doctoral de la misma Arámburu Alaña (1982), Cadorel (1960) y De Armas (1971).

<sup>147</sup> Sobre su vida véase De Armas (1973a).

<sup>148</sup> Las versiones de las novelas de María de Zayas son: *El prevenido engañado*, *Aventurarse perdiendo*, *La burlada Aminta* y *Al fin se paga todo* (Cioranescu, 1983: 456, nota 62). En 1661, Ouville editó también *La Fouyne de Seville*, versión de *La garduña de Sevilla* del propio Castillo Solórzano.

<sup>149</sup> Para un enfoque de las versiones de Ouville remitimos a De Armas (1972: 77-80).

*que hace amor* (Boisrobert, 1656). En realidad, De Armas (1999: 95) ofrece convincentes argumentos para probar que «Boisrobert no utilizó el modelo español, sino la traducción de su hermano» de la misma novela de Castillo, de la que conservó también el título<sup>150</sup>.

La comedia, entonces, es otro eslabón de la *querelle* que implicó a los tres autores:

les deux traducteurs [Scarron-Ouville] travaillaient en concurrence. Il se peut qu'Ouville n'ait pas suivi l'affaire, car il est mort en 1656, et que ce soit son frère, l'abbé de Boisrobert, rival connu de Scarron, qui ait rencontré une fois de plus son ennemi. En tout cas, Ouville ou celui qui tient la plume à sa place connaît les imitations de Scarron, puisqu'il en parle, et pas précisément pour les louer (Cioranescu, 1983: 456).

En 1673 vería la luz otra obra teatral, *L'amante invisible*, escrita por el actor Denis Clerselier de Nanteuil, que de nuevo imita, aunque de manera indirecta, *Los efectos que hace amor* (Nanteuil, 1673). Sin embargo, también en este caso, De Armas (1999: 95) estima que la comedia no se basa en la pieza de Castillo, sino que «utiliza la novela de Scarron *Histoire de l'amante invisible*».

Continúa, en suma, el filón de transposiciones que provienen de la afortunada tercera novela de los AC, que dio pie a la proliferación en Francia del motivo de la amante invisible. Como sintetiza el mismo De Armas (1999: 95),

personajes femeninos y textos que usan el tema de la amante invisible llegan a complejidades en obras escritas en competencia. Lo irónico de todo esto es que la versión francesa de una obra maestra de capa y espada (*La dama duende* de Calderón) provoca diez años después una contienda literaria en la cual es una versión casi desconocida del tema de la amante invisible (*Los efectos que hace amor* de Castillo Solórzano) la que es más imitada<sup>151</sup>.

<sup>150</sup> Guellouz (1991), en cambio, consideraba la novela de Castillo como fuente directa de la comedia. Véase asimismo Valdivia Campos (1993). Otra comedia de Boisrobert, *La Jalouse d'elle-même* (1650), parece guardar una relación con la novela de AC, pero la fuente, de nuevo, es otra: «la comedia de Tirso *La celosa de sí misma*, obra que había servido de modelo a Castillo Solórzano» (De Armas, 1999: 93-94; *vid.* también Vitse, 2004 y el § 4.5 de esta «Introducción»).

<sup>151</sup> El mismo De Armas (1999: 96-97) también analiza la comedia *La dame invisible* (1678) de Noel le Breton, «sieur de Hauteroche», que desarrolla una vez más el motivo que venimos glosando. Los lazos con *Los efectos que hace amor* se vuelven muy débiles, ya que la *pièce* deriva de la *nouvelle* de d'Ouville y de la comedia de Nanteuil, amén de incluir «algunos elementos calderonianos en su imitación de una imitación de la novela de Castillo Solórzano». Véase también De Armas (1973b). La novela de Castillo despertó asimismo el interés de algunos autores ingleses: «Not only did France become a recipient of this plot through Castillo Solórzano's tale, but that country also served as an intermediary between Spain and England, since a French version of Castillo Solórzano's *novela*, translated by John Davies of Kidwelly, was used by Thomas Otway as a source for his restoration comedy, *The Atheist*» (De Armas, 1976: 166).

Finalmente, en 1683 Claude Vanel tradujo todo el *corpus* narrativo de los AC, además de dos novelas de *Las auroras de Diana* de Pedro de Castro y Añaya, volumen que –como se dijo– presenta ciertos parecidos con el marco de la colección del tordesillano<sup>152</sup>. El título francés indica esta doble procedencia: *Les divertissements de Cassandre et de Diane, ou les Nouvelles de Castillo et de Taleyro, où se voient diverses aventures amoureuses et galantes* (Vanel, 1685)<sup>153</sup>. Seguimos una vez más el estudio de Losada-Goya (1999: 129) para el cómputo de las piezas:

t. I: 1.- *Les Désordres de la nuit, ou les Deux Frères rivaux* (trad. de *La confusión de una noche*), 2.- *A Fourbe, fourbe et demi* (trad. d'*A un engaño otro mayor*), 3.- *L'Amour se paye par l'amour* (trad. d'*Amor con amor se paga*), t. II: 4.- *L'Heureux Succès d'un mauvais dessein* (trad. d'*En el delito el remedio*), 5.- *La Jalouse d'elle-même* (trad. de *Los efectos que hace amor*).

Solo al final del siglo XVII, en definitiva, se imprimió un libro que compilaba adaptaciones de todas las novelas de los AC y superaba por ello el interés esporádico que había caracterizado los decenios anteriores. Sin embargo, en las siguientes centurias las novelas de la colección de 1640 cayeron en un total olvido y no se registran nuevas versiones o traducciones.

<sup>152</sup> La novela sexta y séptima son adaptaciones, respectivamente, de la *Historia de Cintia y Alejandro* y la *Historia de los enemigos amantes*.

<sup>153</sup> No se menciona al autor de *Las auroras*, sino al dedicatario Jaime Talayero (con un error en la transcripción del nombre). El volumen fue reimpresso dos años después en París por los tipos de Jombert, un dato que atestigua su éxito. Hurtado y J. de la Serna y González Palencia (1949: 473) dan noticia, finalmente, de una supuesta traducción de *El mayorazgo figura* «trad. al francés por Vanel, 1685». La información no halla confirmación y parece tratarse de un error.

## 8. LAS EDICIONES

Se han conservado dos emisiones de la colección, de las que reproducimos la portada en transcripción casi-facsimilar<sup>154</sup>:

- LOS ALIUIOS / DE / CASANDRA. / AL EXCELENTISSIMO / señor don Iayme de Izar, Sarmiento, de Silua, / Cerda y Villandrando, Conde Salinas; Primo / genito del Excelentísimo señor Duque de Ixar, / conde de Salinas, Conde de Ribadeo, Conde de Belchite, Adelantado de la mar, General de / las tres Provincias, Alaua, Guipuz / coa y, Vizcaya, & c. / Por don Alonso de Castillo Solorcano. Año 1640. / CON LICENCIA, / \_\_\_\_\_ / en Barcelona: En la Empronta de Iayme Ro / meu, delante Santiago. / Vendese en la misma Empronta, y en casa de / Iuan Capera librero.

- LOS ALIVIOS / DE CASANDRA. / A D. IOSEPH ARDEUA / y de Dernius, señor de la Baronía de Dernius; / Capitán de Caballos Coraças de la Ciudad / de Barcelona, / Gobernador de la / Caualleria Catalana. / Por don Alonso de Castillo Solorçano. / Año, 1641. / CON LICENCIA, / \_\_\_\_\_ / En Barcelona: En la Empronta de Iayme Ro-/meu, delante de Santiago. Y a su costa, y / de Iuan Çapera librero.

Para nuestra edición nos hemos basado en el impreso de 1640, y en concreto en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/4215<sup>155</sup>. No se detectan variantes respecto a los otros ejemplares.

Así se describe el volumen en el catálogo de la BNE: «[3], 191 h., [2] en bl.; 4º». Hay dos errores en la foliación: 59 en lugar de 69 y 140 en lugar de 104.

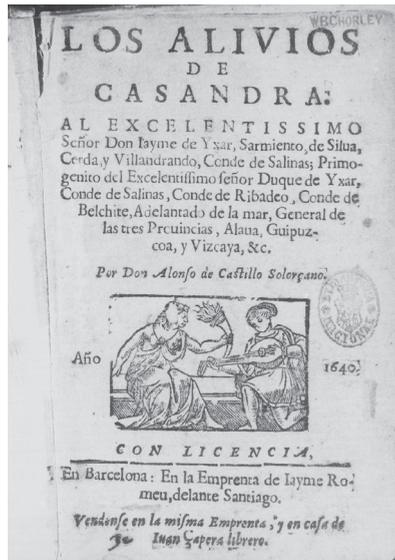
La edición presenta poco menos de doscientos errores que subsanamos por *divinatio* o, en el caso de la comedia, gracias también al auxilio de Ms. Se da cuenta de la errónea lección del impreso en el aparato y, en los lugares más relevantes, en las notas al pie. Solo en dos ocasiones, frente a distintas posibilidades de enmienda

<sup>154</sup> Seguimos la definición de Baldacchini (2002: 114-116).

<sup>155</sup> La BNE ha digitalizado la obra, que puede leerse en el enlace de la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079366&page=1>. Remitimos a Bonilla Cerezo (2012: 255-256) para un listado de los ejemplares tanto de la primera como de la segunda emisión.

del *locus corruptus*, se ha decidido no intervenir, optando por señalar la laguna con las *cruces desperationis*: «hago mucho con dar † los antecesores que he tenido» (p. 203); «hallando Gerarda a Garcerán –su escudero–, † ... † que se pusiese cerca de las ventanas de don Fernando» (p. 258).

Se documentan dos categorías de errores: los que pueden atribuirse a ciencia cierta al autor (o, como mucho, al copista que preparó el manuscrito de imprenta); y los que, en cambio, son imputables al cajista o, más en general, a los operarios del taller de imprenta.



Frontispicio de la edición de 1640, impresa por Jaime Romeu y dedicada a Jaime de Híjar.

## 8.1. Los errores del manuscrito de imprenta

El fenómeno más llamativo es la alternancia de dos nombres distintos para identificar al mismo personaje<sup>156</sup>. En *La confusión de una noche* al padre de las damas se le llama Fernando un total de cinco veces, aunque la forma predominante es Manuel (28 registros). Como ya destacaba Morell Torrademé (2002: 828),

la primera vez que aparece el personaje lo hace como don Fernando de Monsalve, pero –a partir de ese momento– existe una alternancia entre ambos nombres [...]. Téngase en cuenta, además, que descartamos la posibilidad de confusión con otros personajes de la novela, puesto que no los hay con tales nombres [...]. Esta alternancia

<sup>156</sup> Sobre este tipo de errores en los AC, *vid.* también Morell Torrademé (2002: 828-829).

se va reduciendo progresivamente y llega un momento en que solo se cita al personaje como don Manuel de Monsalve, siendo esta –en consecuencia– la forma predominante [...]. No obstante, resulta paradójica la confusión de un personaje tan relevante y que, en cambio, otro que salga mucho menos, un criado, por ejemplo, se cite siempre de forma inequívoca.

Por esas razones nos ha parecido conveniente uniformar el nombre, conservando la forma más empleada, es decir, «Manuel».

En *A un engaño otro mayor* el hermano de la protagonista se presenta como Gonzalo, pero a continuación siempre se le llama Bernardino (12 veces). También en este caso se ha elegido el criterio de la mayor frecuencia, enmendando el nombre inicial en «Bernardino».

Con toda probabilidad, Castillo en una primera redacción había atribuido esos nombres (Fernando y Gonzalo) a estos personajes y luego decidió cambiarlos. Sin embargo, no hizo una sustitución sistemática y entregó al taller un texto con tales incongruencias. Pero el descuido podría atribuirse también al amanuense que copió el original de imprenta sin entender que había que corregir los nombres cada vez que aparecían. Sea como fuere, las sustituciones escaparon a los operarios del taller, que no se dieron cuenta del gazapo.

Lo mismo sucede por dos veces en *El mayorazgo figura*. En la comedia la situación es distinta al resto de la colección, porque disponemos del autógrafo, terminado tres años antes de la publicación de los AC, lo que prueba una redacción anterior.

En tres acotaciones se lee «Marq.» en lugar de «Urbina». En Ms., y, evidentemente, también en el código entregado al tipógrafo, el nombre del escudero era Marquina. Suponemos que Castillo decidió cambiarlo solo en el momento de la impresión y no le dio tiempo para preparar una copia en limpio. Por eso, al igual que en las dos novelas, se produjo dicho error onomástico.

En la comedia hay otra vacilación, la del apellido de Elena. Ya en Ms. pasa del «De Leiva» de la primera redacción a «Briones». Como indica Arellano (1989: 55), «[en el v. 535] el cambio [...] es de la mano de Castillo Solórzano: en los 1617 y 1679 se escribe ya de primera mano Briones. Lo mismo puede decirse de la corrección del v. 729»<sup>157</sup>. Serían del autor, pues, las dos correcciones en Ms.: «Leyva y Sotomayor», tachado y sustituido por «Briones y Fuenmayor» (v. 535), y «Leyba», luego reemplazado por «Briones» (v. 729). También en este caso parece que Castillo decidió cambiar el nombre a última hora. En los AC, la primera vez el personaje dice llamarse «Elena de Leyba y Sotomayor» (v. 552), y la segunda, «de Leyba» (v. 750). Se trata, pues, de la forma de la primera versión de Ms. En cambio, en los casos sucesivos (4 veces) siempre se le llama «Elena de Torres» (vv. 1668, 1724, 1937, 1978). Desaparece del todo, entonces, el «de Briones» de la segunda redacción de

<sup>157</sup> La numeración de estos versos se refiere a la edición de Arellano. Nótese que el v. 535 corresponde al 552, y el 729 al 750 de nuestra edición.

Ms. En nuestra edición, una vez más, se ha optado por privilegiar el uso más frecuente, aunque aquí la diferencia entre el apellido que creemos definitivo y el previo sea numéricamente menos relevante que en los otros casos. Así, se han corregido los dos versos: el 552 pasa de «de Leyba y Sotomayor» a «de Torres y Sotomayor» y el 750 de «de Leiva, a quien con extremo» a «de Torres, a quien con extremo». En ninguno de los dos la sustitución altera la rima o el octosílabo.

De distinta naturaleza son otros trueques onomásticos, como el que encontramos en *La confusión de una noche*. En el impreso se lee: «estaba tan enamorado don Diego que no bastaba esto para dejar de continuar el galanteo con todas veras, y lo que pusiera a otra en obligación, que fuera a Feliciana, causó enfado a su hermosa hermana» (pp. 152-153). Sin embargo, el personaje es, sin duda, Dorotea y así lo enmendamos. El galán, pues, corteja a Dorotea, suscitando el enfado de su hermana. En esta circunstancia no se trata de una negligencia debida a una tardía sustitución del nombre, dado que Feliciana es otro personaje de la novela. El error debía hallarse ya en el original del taller –desliz acaso del copista, aunque no se pueda descartar que sea del mismo autor–, puesto que difícilmente el cajista habría podido equivocarse entre dos nombres tan distintos<sup>158</sup>. Lo mismo sucede en la comedia (v. 1518). El impreso transmite la lección «Elena», aunque don Pedro está refiriéndose a su sobrina Leonor. En la escena del encuentro de don Pedro y Leonor, además, el anciano demuestra que no conoce a Elena. En Ms. ya se corregía el descuido: se leía, pues, *Leonor*, interlineado sobre *Elena*, tachado.

En todos estos lugares subsanamos los despistes, fácilmente enmendables. En cambio, no intervenimos en otro tipo de errores del autor que no se pueden sanar por conjetura. Verbigracia, en la novela *En el delito el remedio* se contraviene en ocho ocasiones el artificio lipogramático con palabras que incluyen la letra «a»; y solo en la primera de ellas el fallo podría ser ajeno al escritor. De la misma manera, en la comedia se corrigen todos los *loci* fácilmente enmendables, casi siempre con el auxilio de la lección de Ms. Solo en un caso (el verso hipermétrico «y estirpe derelincuo», v. 1170), al no contar con el antecedente del códice (puesto que el autor cambió parte de ese verso), y ante distintas posibilidades de enmienda, se ha decidido no intervenir en el texto crítico.

La presencia de un notable número de yerros hace suponer que Castillo escribió la obra con un ritmo febril y que, sobre todo, como afirma Morell Torrademé (2002: 194), «no tenía tiempo para revisar las pruebas de imprenta debido seguramente a sus continuos viajes y [...], una vez entregado el texto, Castillo Solórzano quizá se desentendía del mismo»<sup>159</sup>.

<sup>158</sup> La mecánica del error (un simple cambio de la vocal final) hace pensar que se trata de otro descuido del cajista la lección «Feliciana» por «Feliciano» en *A un engaño otro mayor*.

<sup>159</sup> La misma estudiosa (*ivi*: 842-844) atribuye a la falta de revisión algunas «inadvertencias» e «incongruencias» en las tramas de *A un engaño otro mayor* y *Amor con amor se paga*. Aunque no podamos excluir que, si hubiera revisado su texto, el autor habría podido limar algunos detalles,

Algunas repeticiones parecen confirmar la hipótesis de una composición apresurada y sin la relectura con el necesario *labor limae*. Véanse tan solo dos ejemplos: la repetición de «entre todos» en este pasaje: «inquirió los galanes que la servían, y como entre todos don Diego –de cuyo apellido hizo poco conforme– se señalaba entre todos en galantería»; y la de «todos los días» en este otro: «en medio de él hablaba todos los días con el galán que ha elegido, el cual venía a esto a la iglesia donde se vían los dos todos los días»<sup>160</sup>.

## 8.2. Los errores del taller

A pesar de los deslices señalados, la mayoría de los errores de los AC no fueron responsabilidad del autor, sino que se produjeron en la imprenta. Los tropiezos materiales durante la laboriosa fase de composición eran un fenómeno connatural a las minervas en la época de los tipos móviles<sup>161</sup>. La casuística de los errores detectados en los AC es la habitual en la narrativa de los Siglos de Oro: caída de partículas, conjunciones (como «que») o letras («anda» por «andar» etc.); palabras mal escritas («caligo» en lugar de «castigo», «ancianano» por «anciano», etc.); fallos en el género y número, o sustituciones de palabras (como «gasto» por «gusto»), a veces con una *lectio faciliior* («amor» por «humor», «relato» por «recato», «mañana» por «maña» etc.).

En la comedia hay que considerar, de nuevo, las variantes respecto a Ms. Como decíamos, Castillo intervino para cambiar la versión del autógrafo. Además de esas variantes de autor, el texto impreso añade unos 60 errores ausentes en el autógrafo, debidos a descuidos del cajista. Son de la misma tipología que los del resto de la colección y, evidentemente, intervenimos para subsanarlos. Asimismo, a los operarios del taller es achacable la falta de un verso completo («No os acordáis del incendio», v. 804) que se halla en Ms. y –suponemos– también en el original entregado a las prensas. Hay que restaurar el verso tanto para la inteligibilidad del pasaje como por razones métricas.

En la mayor parte de los casos de enmienda seguimos la lección de Ms. Esto sucede también en seis ocasiones en las que en el impreso falta la indicación del personaje que habla, que restituimos entre corchetes en nuestra edición.

---

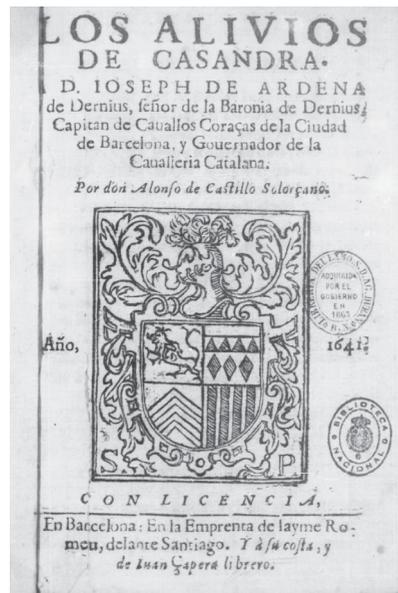
hay que recordar que su prioridad no era ofrecer narraciones “creíbles”, sino alargarlas, incluso de manera artificiosa, para aumentar la intriga y sorprender al lector.

<sup>160</sup> No descartamos del todo que se trate de errores mnemónicos por atracción del cajista, aunque hay que recordar que responden a fenómenos usuales en la prosa de Castillo que, evidentemente, a menudo escribía con la necesidad de entregar el texto cuanto antes. Sobre esta tipología de descuidos véase lo apuntado por Giorgi (2013: 12-13) a propósito de *Noches de placer*.

<sup>161</sup> Véase Colón Calderón (2001: 33-35) y, para una detallada descripción del proceso de impresión, Rico (2004 y 2005).

Solo dos veces restauramos el texto por conjetura, puesto que la lección errónea se hallaba también en Ms. Se integra «que» en el verso «y de esto no hay [que] exceder» (v. 1033), y se corrige «burlada» por «burladas» en el siguiente pasaje: «burladas / mi esperanza con mi amor / quedan» (vv. 1150-1152).

Finalmente, conviene señalar una única corrección hecha en el taller de Romeu para la emisión de 1641. Como indicamos en el capítulo II, por razones políticas el impresor estampó *ex novo* el frontispicio y redactó una segunda dedicatoria, de modo que para completar el cuadernillo tuvo que componer también el prólogo del autor, los títulos y una hoja del primer «alivio». En estas partes se producen, inevitablemente, variantes tipográficas debidas a la oscilación de grafemas en la lengua áurea y al uso flexible de las abreviaciones, pero no hay cambios en el texto. Sin embargo, el impresor se dio cuenta de un error en la parte ficcional. En la edición de 1640, se leía: «su padre, haciendo estado algún tiempo en España» (p. 110). En la segunda emisión se enmendó «haciendo» con «habiendo». El tipógrafo, en cambio, no advirtió otro gaza-po del prólogo: «tiene», en lugar de «tienes», en un fragmento en el que el novelista interpela a su lector: «Pues si la obra tienes que censurar» (p. 108). A partir del segundo cuadernillo no se volvió a imprimir el libro, sino que se utilizaron ejemplares de la emisión de 1640. Por consiguiente, en el resto de la obra la nueva emisión no ofrece lecciones distintas y repite sus numerosos errores.



Frontispicio de la emisión de 1641, dedicada a Josep de Ardena.

## CRITERIOS DE EDICIÓN

En 1640, fecha en que vió la luz la *princeps* de AC, ya se había consumado la revolución fonética que condujo al español moderno. Los nuevos fenómenos llegaron a generalizarse en la segunda mitad del siglo XVI y se hicieron norma en la primera mitad de la siguiente centuria. Por tanto, nos ha parecido inútil apostar por un conservadurismo que sería ya meramente gráfico. Se ha optado, en cambio, por modernizar los rasgos que, a esa altura cronológica, no tenían un valor fonético distintivo. De acuerdo con este principio, he aquí nuestros criterios de edición, que afectan no solo la transcripción de la obra, sino también a las citas de los diccionarios históricos:

- se conforman al uso académico vigente acentuación, puntuación, uso de mayúsculas, minúsculas, separación de palabras y disposición tipográfica de los párrafos;
- se resuelven las abreviaturas, largamente usadas por motivos tipográficos en los impresos de la época («q̄» > «que», «cō» > «con», etc.), restaurando también la consonante nasal abreviada con el *titulus* («entretrenimiēto» > «entretenimiento»);
- se resuelven las aglutinaciones de la preposición «de» con el pronombre personal o demostrativo («desta» > «de esta», «dél» > «de él», etc.) y se transcriben según las reglas académicas actuales las preposiciones con artículos, generalmente separados en la edición («a el» > «al»);
- se uniforman, según la grafía actual, las oscilaciones de un mismo fonema, como *b/u/v*, *c/ç/z*, *ss/s*, *g/j/x*, *il/y/lj*, *c/q*. En consecuencia, se transcribe la consonante nasal en función de la labial que la sigue, de acuerdo con las normas académicas actuales («embueltos» > «envueltos», «embia» > «envía», etc.);
- se modernizan los grupos consonánticos que han caído en desuso en la actualidad («demonstración» > «demostración», «vitorioso» > «victorioso», «delicto» > «delito», «escriptorios» > «escritorios», «transunto» > «trasunto», «subsancia» > «sustancia», «aflicción» > «aflicción» etc.), salvo que constituyan rima en la comedia *El mayorazgo figura*;
- se homologan las vacilaciones de las vocales átonas, en algunos casos aún comunes en el español aurisecular («recibir-recebir», «despedir-dispidir», «mesmo»

- > «mismo», «escuro» > «oscuro» etc.), conservándose las variantes solo cuando tienen alguna importancia histórica o lingüística;
- se normaliza el uso del fonema /s/ allí donde actualmente se utiliza el velar fricativo sordo /ks/ («escusar» > «excusar», «estrañamente» > «extrañamente», etc.);
  - los cultismos gráficos *ph-* y *th-* se transcriben, respectivamente, con la fricativa *f-* y la dental *t-* («Daphne» > «Dafne», «Cinthio» > «Cintio», etc.);
  - se corrige la alternancia de las conjunciones copulativas «y/e» y de las disyuntivas «o/u» según las reglas actuales.

En todos los demás aspectos respetamos diplomáticamente la grafía de la *princeps*, manteniendo en particular:

- las metátesis de los grupos consonánticos formados por dental sonora /d/ más líquida /l/ («seguilda», «consideraldo» etc.);
- las escasas variantes morfológicas («trujeron», «vían», «conociérades», «fuis-te», etc.);
- las formas arcaicas («agora», «priesa», «agüelo», etc.).

Eventuales intervenciones del editor se indican entre corchetes. Finalmente, por lo que se refiere a la comedia *El mayorazgo figura*:

- se escriben por entero los nombres de los personajes que hablan, siempre abreviados en las acotaciones de la edición del siglo xvii;
- se ponen entre paréntesis las palabras que los personajes pronuncian *aparte*, sin dar cuenta de si la acotación estaba presente en la edición, puesto que las indicaciones son lagunosas en dichos lugares.

Respecto a la anotación que acompaña el texto, hemos procurado aclarar el léxico, los fenómenos sintácticos y lingüísticos del español de la época que pudieran encerrar alguna dificultad para un lector de nuestros días. De la misma manera, explicamos sintéticamente las referencias y alusiones literarias (especialmente al resto de la producción de Castillo Solórzano), históricas y mitológicas, además de los *loci critici* más significativos.

Para referirnos sintéticamente a las obras del tordesillano se utilizan las siguientes siglas:

- DP = *Donaires del Parnaso* (Madrid, 1624-25)  
 TE = *Tardes entretenidas* (Madrid, 1625)  
 JA = *Jornadas alegres* (Madrid, 1626)  
 TR = *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (Madrid, 1627)  
 HV = *Huerta de Valencia* (Valencia, 1629)

- LE = *Lisardo enamorado* (Valencia, 1629)  
NP = *Noches de placer* (Barcelona, 1631)  
HM = *Las harpías en Madrid* (Barcelona, 1631)  
NE = *La niña de los embustes* (Barcelona, 1632)  
AA = *Los amantes andaluces* (Barcelona, 1633)  
FJ = *Fiestas del jardín* (Valencia, 1634)  
BT = *Aventuras del Bachiller Trapaza* (Zaragoza, 1637)  
AC = *Los alivios de Casandra* (Barcelona, 1640)  
GS = *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (Madrid, 1642)  
SR = *Sala de recreación* (Zaragoza, 1649)  
QL = *La quinta de Laura* (Zaragoza, 1649)



*LOS ALIVIOS DE CASANDRA*



## LOS ALIVIOS DE CASANDRA

Al excelentísimo señor don Jaime de Híjar, Sarmiento de Silva Cerda y Villandrando, conde de Salinas, primogénito del excelentísimo señor duque de Híjar, conde de Salinas, conde de Ribadeo, conde de Belchite, adelantado de la mar<sup>1</sup>, general de las tres provincias, Álava, Guipúzcoa y Vizcaya etc<sup>2</sup>.

### DEDICATORIA

Dos cosas observaron los escritores de libros, excelentísimo señor, que son buscar mecenas que con su calidad los honren y con su ingenio los califiquen. Yo, imitándoles, hallo que en Vuestra Excelencia concurren estas dos partes en superior grado: de la nobleza, bien notorio es en España y otros reinos cuán generosos<sup>3</sup> ascendientes ha tenido Vuestra Excelencia, pues por sus heroicas hazañas han merecido el debido lugar que tienen y las superiores honras y mercedes que los reyes han hecho a su antigua y noble casa; del ingenio de Vuestra Excelencia puedo decir que no es inferior a los de su discretísimo<sup>4</sup> agüelo<sup>5</sup> y excelentísimo padre<sup>6</sup>, conqué le doy todo el encarecimiento posible.

Todo su apoyo ha menester el autor de este libro para que a su sombra salga defendido de los críticos y mordaces que le esperan. Dignese Vuestra Excelencia de ampararle con su autoridad y patrocinarle con su defensa. Si hubiera de igualar su mérito al mecenas que elige, era menester ser la prosa de Cicerón y los versos de Virgilio; cuanto<sup>7</sup> es más humilde, necesita de mayor favor. Él le espera de Vuestra

<sup>1</sup> *adelantado de la mar*: «persona a quien se confiaba el mando de una expedición marítima, concediéndole de antemano el gobierno de las tierras que descubriese o conquistase» (*Aut.*).

<sup>2</sup> Sobre Jaime Francisco Víctor Sarmiento de Silva (1625-1700) véase el § 2.1 de la «Introducción». También la *princeps* de la *Parte segunda del sarao, y entretenimiento honesto* de María de Zayas (Zaragoza, 1647) está dedicada a Jaime de Híjar, con una elogiosa carta firmada por Inés de Casamayor (Zayas y Sotomayor, 2017, vol. II: 429-430). Asimismo, según informa Ezquerria Abadía (1934: 158-159), se le dedicaron otras obras, como «la segunda edición de *Eustorgio y Clorilene: Historia moscovita*, por Enríquez Suárez de Mendoza y Figueroa [1665] [...] y también un tal José Navarro publicó unas *Poesías varias* dedicadas “Al Exc.mo Señor don Jaime Fernández de Híjar” (1654)». Estas últimas – incluyendo la dedicatoria – han sido editadas por Vidorreta Torres (2014: 116-122).

<sup>3</sup> *generoso*: «noble y de ilustre prosapia» (*Aut.*).

<sup>4</sup> *discreto*: «cuerto y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas y darle a cada una su lugar» (*Aut.*).

<sup>5</sup> *agüelo*: forma arcaica de *abuelo*, aún frecuente en el español áureo.

<sup>6</sup> Para algunos datos biográficos sobre el abuelo de Jaime, Diego de Silva Mendoza Sarmiento, el Conde de Salinas y su padre, Rodrigo Sarmiento de Silva Mendoza y Villandrando de la Cerda, remitimos de nuevo al § 2.1 de la «Introducción».

<sup>7</sup> *cuanto*: nexo causal, ‘en cuanto’, ‘puesto que’.

Excelencia, cuya excelentísima persona guarde nuestro Señor, y veamos en el noble y feliz empleo<sup>8</sup> que ha menester su casa y yo deseo.  
 Servidor de Vuestra Excelencia, que su mano besa.

*Don Alonso de Castillo Solórzano*

## PRÓLOGO

Lector carísimo<sup>9</sup>, poco me importa captarte la benevolencia llamándote pío<sup>10</sup>, discreto, prudente y otros atributos que los escritores de libros dan a los lectores en sus prólogos, si todo esto ha de servir de poco<sup>11</sup>. Pues si la obra tienes<sup>12</sup> que censurar, no has de dejar de hacerlo, y así lo que te digo solo es que este libro tendrá muchos descuidos de su autor, que se ponen en tus manos para que los enmiendes y censures. Está escrito con el estilo que otros de este género que he sacado a luz, en que he sido favorecido; no menos lo espero ser de tu piedad presente, que con esto me anime a darte otras obras en que te entretengas. Vale.

Lo que contiene este libro:

Novelas

1. *La confusión de una noche*
2. *A un engaño otro mayor*
3. *Los efectos que hace amor*
4. *Amor con amor se paga*
5. *En el delito el remedio*
6. *El mayorazgo figura*. Comedia

<sup>8</sup> *empleo*: «el entretenimiento, ejercicio y modo de vivir que uno tiene y en que ocupa el tiempo» (*Aut.*).

<sup>9</sup> También en el prólogo de LE el autor se dirigía a su lector con idéntico apelativo: «Carísimo lector, juez, árbitro» (Castillo Solórzano, 1947: 54). Para una panorámica sobre los tópicos del lector en los preliminares de la novela corta barroca, *vid.* Colón Calderón (2001: 41-49).

<sup>10</sup> *pío*: «benigno, blando, misericordioso y compasivo» (*Aut.*).

<sup>11</sup> Unas palabras parecidas se leen en el prólogo de BT: «Qué importa que yo me valga en este prólogo de los epítetos que dan los escritores de libros, en llamar a los que los leen, píos, amables y bienintencionados, sin conocerlos, pareciéndoles que aquellas gratulaciones captan su benevolencia» (Castillo Solórzano, 1986: 57).

<sup>12</sup> Se enmienda la lección «tiene» del impreso. La que proponemos nos parece la *emendatio* más probable, aunque no podamos descartar otras hipótesis, como «se tiene».

## INTRODUCCIÓN

Milán, una de las más insignes y antiguas ciudades que ilustran la Europa, metrópoli y cabeza<sup>13</sup> de la Lombardía, llamada así por los antiguos reyes de los Longobardos que la poseyeron, opulenta en regalos<sup>14</sup>, sobrada en riquezas, illustre en edificios, eminente en letras e incomparable en armas<sup>15</sup>, fue patria, en tiempo de sus serenísimos<sup>16</sup> Vizcondes<sup>17</sup>, de la más superior beldad que conoció no solo Italia, mas casi todas las provincias del orbe. Era esta dama, cuyo nombre fue el de Casandra, hija del marqués Ludovico<sup>18</sup>, gran príncipe en Milán, no habiéndole dado el Cielo en su matrimonio más fruto que el de esta señora; y así era única heredera no solo del estado<sup>19</sup> de su padre, que era muy rico, sino de muchos bienes libres<sup>20</sup> que poseía. Las partes<sup>21</sup> que a esta beldad adornaban eran muchas,

<sup>13</sup> *cabeza*: «cabeza de provincia, partido o reino es la ciudad o lugar principal que tiene debajo de su jurisdicción otros inferiores, sean villas o lugares, y asimismo territorio dilatado» (*Aut.*).

<sup>14</sup> *regalos*: ‘deleites’, ‘encantos’.

<sup>15</sup> En este fragmento se introducen dos lugares comunes de la celebración de Milán en las letras españolas: su riqueza material y, sobre todo, su supremacía en la construcción de espadas, armaduras y otros pertrechos bélicos. Como afirma Caravaggi (2000: 111), «tra il tardo Medioevo e l’epoca barocca [...] l’aspetto della realtà milanese che maggiormente stimolava l’immaginazione degli scrittori spagnoli riguardava proprio la fabbrica delle armi; anche a chi non aveva visitato direttamente il capoluogo lombardo era giunta notizia delle sue fucine, in grado di forgiare ogni tipo di armamento richiesto dall’arte militare, ma soprattutto armi difensive». El tópico se hizo proverbial y atravesó las crónicas de viajes y la literatura de todos los géneros, desde la épica a la tratadística espiritual, pasando por el teatro, las obras burlescas y paródicas. Recuérdese, entre los muchos ejemplos, la carta proemial de *La Celestina* (Rojas, 2011: 69), que alude a «las grandes herrerías de Milán» como antonomasia de excelencia.

<sup>16</sup> *sereno*: «título de honor que se da en el tratamiento a los príncipes, hijos de reyes y a las repúblicas» (*Aut.*).

<sup>17</sup> *Vizcondes* es españolización de los Visconti, la noble familia que gobernó Milán desde finales del siglo XIII hasta 1447 cuando, a la muerte de Filippo Maria, el ducado pasó al linaje de los Sforza. A partir de 1559, el Milanesado se convirtió en provincia de España. A pesar de esta referencia, se antoja baldío intentar establecer una cronología precisa de los acontecimientos relatados y buscar los correlatos con personajes reales. Como en toda su producción, pues, al novelista pucelano solo le interesa presentar un vago y superficial entorno italiano que se limita apenas a los nombres de los personajes y a la toponimia (*vid.* el § 3.3 de la «Introducción»). Los ejemplos en este sentido podrían multiplicarse; baste citar el comienzo de *Atrévimiento y ventura* (NP), en la que se menciona a Lucrecia y Camilo Esforca sin un verdadero afán de verosimilitud histórica (Castillo Solórzano, 2013: 188 y ss.).

<sup>18</sup> También se llama Ludovico el duque protagonista de la novela *El duque de Milán* (TR).

<sup>19</sup> *estado*: la condición y posesiones que derivan del *status* de marqués del padre.

<sup>20</sup> *bienes libres*: «todos aquellos que no están sujetos a ningún vínculo» (*Aut.*).

<sup>21</sup> *partes*: «usado en plural se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Aut.*).

porque, demás de haberla concedido<sup>22</sup> el Cielo rara hermosura, la acompañaba una prudente discreción<sup>23</sup> y un agudo ingenio, y en las gracias que pudo adquirir fue consumadísima<sup>24</sup> porque supo perfectamente algunas lenguas –y en particular con eminencia la latina–, tenía dulcísima voz, tocaba con grandísimo primor y destreza cualquiera<sup>25</sup> instrumento músico, danzaba con excelentísimo aire y hacía versos con mucha facilidad, así latinos como italianos y españoles, a que fue sumamente inclinada porque su padre, habiendo<sup>26</sup> estado algún tiempo en España, cuando volvió a Milán, se acompañó de los más agudos ingenios de ella que trajo para maestros de su hija. Y esta fue la causa de ser ella tan aficionada a las cosas de España, con la doctrina que tuvo de los españoles.

La juventud noble de Milán, con tan hermoso objeto<sup>27</sup>, solo se ocupaba en celebrarle<sup>28</sup> sus gracias, en regocijar su calle con fiestas, en pasearle con galas<sup>29</sup>: todo a fin de merecer el agrado de la hermosa y bella Casandra y granjear la voluntad de su anciano padre. Muchos eran los pretendientes de su belleza, muchas las competencias suyas, muchos los ejercicios bélicos en que lucían, pero ninguno de cuantos

<sup>22</sup> *haberla concedido*: sobre el laísmo, muy difundido en el norte y centro de la Península, véase, entre otros, Lapesa (2000, I: 303-304). El fenómeno se halla con frecuencia en la obra solorzana.

<sup>23</sup> *prudente discreción*: la prudencia y la discreción son las dos características que a menudo definen al prototipo de la dama cortesana en la narrativa corta del siglo XVII. Se apreciaba sobre todo la primera, por considerarse una virtud rara en las mujeres. Como recuerda Colón Calderón (2001: 100-101), «en las *Historias* de Céspedes cuando se habla de la prudencia de una mujer se le añade el adjetivo “varonil”, para mostrar la extrañeza de que pudiese comportarse de esa forma». A lo largo de toda la colección que nos ocupa, la prudencia es una cualidad que siempre se destaca. Léanse, por ejemplo, las palabras de don Carlos (*Los efectos que hace amor*): «la propia mujer no ha de buscarse en primero lugar hermosa, sino prudente y de buenas costumbres» (p. 235).

<sup>24</sup> *consumadísima*: ‘excelente’, ‘distinguida’.

<sup>25</sup> *cualquiera*: en el español áureo todavía no era norma la apócope ante sustantivo singular (cf. Keniston, 1937: § 25.235-25.236).

<sup>26</sup> Se enmienda la lección de la príncipe «aziendo», subsanada en la segunda emisión, que transmite «aviendo». Como se decía en la «Introducción» (§ 8.2), se trata de la única corrección incorporada en la impresión de 1641.

<sup>27</sup> *objeto*: en el sentido de ‘prenda de amor’, acepción muy frecuente en la obra de Castillo. Léase, por ejemplo, este pasaje de *El desdén vuelto en favor* (QL): «la hermosa Rosarda, centro de la beldad, portento de la hermosura, dulce objeto de los mortales» (Castillo Solórzano, 2014: 176).

<sup>28</sup> Keniston (1937: § 37.541) registra como usual en el español aurisecular la construcción *ocuparse en* con infinitivo, que hallamos otras veces a lo largo del libro. Por ejemplo, en *La confusión de una noche*: «fueron llamadas a cenar se ocuparon en celebrar las dos la gala» (p. 129); o bien en *A un engaño otro mayor*: «Dejémoslos ocupados en pensar...» (p. 181).

<sup>29</sup> *pasearle con galas*: los *paseos* eran una común práctica de cortejo. A ciertas horas de la tarde, el caballero tenía que fatigar la acera contraria a la casa de su amada –que acostumbraba a asomarse a la ventana–, luciendo sus «galas». También el paso sucesivo, los diálogos entre los enamorados, se desarrollaba en la ventana de la casa de la doncella. Esta costumbre –*ventanear*, o *hacer ventana*– es usual en la narrativa y el teatro del Siglo de Oro (vid. Muñoz Palomares, 2003).

caballeros servían<sup>30</sup> a Casandra vio inclinación de ella en su favor<sup>31</sup>, tanta era su severidad y tan grande su recato. Continuamente<sup>32</sup> los festines, máscaras<sup>33</sup>, torneos<sup>34</sup>, justas<sup>35</sup> y sortijas<sup>36</sup> y, aunque a todas asistía, jamás la oyeron sus damas alabar con singularidad a ninguno de los muchos que se señalaban en estos regocijos.

Apretado se veía el marqués Ludovico de intercesiones<sup>37</sup> para que diese a su hermosa hija en casamiento, porque unos se valían del rey de Nápoles<sup>38</sup>, otros del duque de Florencia, otros del saboyano<sup>39</sup>, y el mismo duque de Milán instaba con

<sup>30</sup> *servir*: «cortejar o festejar a alguna dama, solicitando su favor» (*Aut.*).

<sup>31</sup> *favor*: «la expresión de agrado que suelen hacer las damas» (*Aut.*).

<sup>32</sup> Se sobrentiende «eran», utilizado pocas líneas más arriba.

<sup>33</sup> *máscara*: «la invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras» (*Aut.*). Véase también Deleito y Piñuela (1988: 94-96).

<sup>34</sup> *torneo*: «se llama también la fiesta pública que se ejecuta entre caballeros armados, unidos en cuadrillas que, entrando en un circo dispuesto a este fin, escaramucean dando vueltas alrededor, a imitación de una reñida batalla. Es muy parecida a las justas y solo se diferencia en que en estas es el combate singular y en el torneo acuatrillados» (*Aut.*).

<sup>35</sup> Las descripciones de las justas menudean en la narrativa de Castillo, *vid.*, por ejemplo, *La ingratitud y el castigo y Atrevimiento y ventura* en NP (Castillo Solórzano, 2013: 137- 139 y 195-200), o *La quinta de Diana* en TR (Castillo Solórzano, 1907: 328). Díez Garretas (1999: 167-168) detalla la función de las justas ya a finales del siglo xv, relatando la fiesta de la boda de la infanta doña Isabel de Aragón con Alfonso de Portugal: «el torneo había nacido con la función de entrenar a los caballeros en el manejo de las armas, enseñarles a luchar en grupos e infundirles la virtud del valor. Con el tiempo evoluciona hacia formas distintas: la justa, el torneo y el combate a pie; desplazando la justa al torneo como lucha individual. El caballero se convierte en cortesano y la justa de guerra se cambia por la justa de paz, en la que la lanza se rebaja y se remata con bolas; de modo que lo que era un ejercicio militar pasa a formar parte de una ceremonia cortesana más con el consiguiente adorno: el lujo del vestuario, la alegoría, la música y la poesía. Aunque seguía manteniendo el viejo ideal caballeresco y el objetivo del caballero medieval, “ser bien visto en las armas”».

<sup>36</sup> *correr sortija* era una «fiesta de a caballo que se ejecuta poniendo una sortija de hierro del tamaño de un ochavo segoviano, la cual está encasada en otro hierro, de donde se puede sacar con facilidad, y este pende de una cuerda o palo tres o cuatro varas alto del suelo y los caballeros o personas que la corren, tomando la debida distancia, a carrera, se encaminan a ella, y el que con la lanza se la lleva, encajándola en la sortija, se lleva la gloria del más diestro y afortunado» (*Aut.*). En la narrativa de Castillo hay muchos episodios relacionados con esta práctica cortesana, como en *No hay mal que no venga por bien* (JA): «se hicieron las bodas de los dos amigos, regocijándolas mucho todos los caballeros mozos de Madrid con una lucida máscara, y dentro de dos días con una alegre sortija en que hubo muy costosas invenciones» (Castillo Solórzano, 2019a: 90-91 y la nota 91 de dicha edición para más ejemplos).

<sup>37</sup> *intercesión*: «mediación, ruego y súplica que se hace intercediendo» (*Aut.*).

<sup>38</sup> *el rey de Nápoles*: de nuevo, como en la mención a los Vizcondes e igual que en las sucesivas referencias al «duque de Florencia», al «saboyano» y a «Mucio Galeazo», Castillo no quiere individualizar un personaje histórico, sino indicar unos títulos renombrados para acrecentar el prestigio de la dama y de su familia.

<sup>39</sup> *el saboyano*: el duque de Saboya, que a lo largo de su historia llegó a comprender una amplia zona del noroeste de Italia y departamentos de la actual Francia.

mayor afecto con que la beldad de Casandra se había de emplear<sup>40</sup> en Mucio Galeazo<sup>41</sup>, sobrino suyo, caballero de generosas costumbres y de grandes partes, el cual era el que más finamente la servía. Tantas eran las instancias que para este empleo se hacían, y tantos los sujetos que el marqués Ludovico proponía a Casandra, que ella, deseando gozar de sus verdes años —que apenas eran dieciséis—, respondía que tiempo había para tratar de su casamiento, pues su mayor gusto era estar en compañía de su padre y servirle, gozando de su libertad. No obstante el haber respondido esto algunas veces con deseo de no verse molestada, la importunaban súplicas y la cansaban<sup>42</sup> intercesiones sobre su empleo. Fatigada, pues, de tantas, vino a darle una melancolía tan grande que se le pudo dar nombre de grave enfermedad<sup>43</sup>. Su descanso era la soledad, su gusto el retiro, su divertimento la comunicación con sus damas, que las tenía de grandes partes, muy conformes a las suyas. Ya no asistía a los regocijos como antes, aunque fuesen en su misma calle, ni admitía pláticas sobre su empleo, conque todos sus pretendientes perdían la paciencia viendo que les faltaba la presencia hermosa que les daba incentivos para festejarla<sup>44</sup> y servirla. Continuose el humor<sup>45</sup> melancólico en Casandra, demostración en que conoció tener partes de humana quien la juzgaba divina, y llegó a términos de que se llamasen

<sup>40</sup> *emplear*: derivación de *empleo*, «se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea» (*Aut.*). En este pasaje hay que entender el sustantivo como ‘acceptar el amor’ y, por consiguiente, ‘casarse’. A lo largo de la colección es usual *empleo* en el sentido de ‘amorío’, acepción común en la lengua literaria de la época.

<sup>41</sup> *Mucio Galeazo*: Castillo parece juntar en este personaje de ficción los nombres de dos figuras históricas: Giacomuccio Attendolo (dicho Muzio y, más tarde, Sforza) y Galeazzo Maria. El primero (1369-1424), aunque pertenecía a una familia de campesinos, gracias a sus empresas militares llegó a ser uno de los más celebres *capitani di ventura* de su tiempo, siendo nombrado Gran Condestable del Reino de Nápoles. Probablemente fue apodado Sforza por su carácter prepotente e indomable, o por su fuerza física. Tuvo numerosos hijos: entre ellos Francesco, primero de la dinastía Sforza y futuro duque de Milán. Galeazzo Maria (1444-1476), en cambio, nació del matrimonio entre Francesco y Bianca Maria Visconti. Fue el quinto duque de Milán y hombre de grandes excesos y vicios, aunque hábil administrador y aficionado a la cultura. En 1467 cayó víctima de una conspiración de miembros de la aristocracia milanese que le reprochaban haberlos apartado del poder.

<sup>42</sup> *cansar*: «fatigar a otro haciéndole que se muela, se moleste o pierda el sosiego» (*Aut.*).

<sup>43</sup> El humor *melancholicus* se consideraba una enfermedad, según la teoría fisiológica todavía vigente en la época de Castillo. Tal concepción de los temperamentos se remonta a Hipócrates y fue sucesivamente reelaborada por Galeno, para quien el cuerpo humano estaría compuesto por cuatro humores: bilis negra, bilis amarilla, flema y sangre. El exceso de uno de estos produciría una alteración, que llevaría a un temperamento, respectivamente, melancólico, colérico, flemático y sanguíneo. Para un enfoque del tema en la Antigüedad y la Edad Media véanse Klibansky, Panofsky y Saxl (2004: 29-39 y 113-138), mientras que para su lectura en los Siglos de Oro, remitimos a Bartra (2001), Gambin (2005) y Rodríguez de la Flor (2007).

<sup>44</sup> *festejar*: «en el estilo cortesano se toma por galantear alguna dama» (*Aut.*). El verbo aparece en muchas otras ocasiones dentro de esta colección con el mismo sentido.

<sup>45</sup> Se enmienda la lección «amor», evidente caso de *lectio facillior* por parte del cajista.

físicos<sup>46</sup> para que, usando de remedios, atajasen aquel accidente no poco sentido de su padre. Hiciéronse juntas de los más peritos médicos que tenía Milán, y como veían que lo que a los melancólicos divierte –que son los regocijos– en el sujeto de Casandra antes aumentaba la enfermedad, temieron que esta no se agravase tanto que padeciese quiebras el juicio. Y así lo que determinaron fue que Casandra fuese llevada a una hermosa quinta que el marqués Ludovico tenía diez millas<sup>47</sup> de Milán, a quien<sup>48</sup> el Po, río caudaloso, adornaba de líquidos cristales<sup>49</sup>. Muy conformes al gusto de la enferma dama fue la resolución física, conque obedeció lo dispuesto con mucho contento, que, conocido de los doctores, les fue buen prenuncio<sup>50</sup> de que por aquel camino había de volver presto a su salud primera.

Dispuso el marqués Ludovico cuanto fue necesario para mudar su casa desde Milán a la referida quinta, y por excusar pesados cumplimientos, así de deudos suyos como de pretendientes de su hija, una noche de las del caloroso<sup>51</sup> julio, dos horas antes del día, sin avisar a nadie, partió de Milán con seis carrozas en que iba toda su familia<sup>52</sup>, y él y su hermosa hija con dos literas<sup>53</sup>. De esta suerte llegaron a la quinta, que en edificio de casa y amenidad de jardines podía muy bien competir con los que el duque de Milán tenía para sus recreaciones<sup>54</sup>. Era el palacio excelente en fábrica y hermoso en vista porque le adornaban cuatro torres muy altas, ornamento de las

<sup>46</sup> *físicos*: ‘médicos’; «los llamamos físicos en cuanto saben la teórica de la medicina, y médicos en cuanto con la práctica nos curan» (*Cov.*, s.v. *físico*). Más adelante se alude a ellos como «junta física».

<sup>47</sup> Es posible que haya caído «a» en el impreso («tenía [a] diez millas»), pero como hay ejemplos de esta estructura sin la preposición, se ha decidido no subsanar el pasaje.

<sup>48</sup> *quien*: el pronombre relativo se refiere a un objeto inanimado como el Po, según el uso normal del español áureo.

<sup>49</sup> *líquidos cristales*: la voz *crystal* por ‘agua’ es metáfora de larga tradición literaria –muy difundida especialmente en la novela y la poesía de corte pastoril– que aparece varias veces en los AC.

<sup>50</sup> *prenuncio*: «el anuncio, pronóstico o señal de alguna cosa futura» (*Aut.*).

<sup>51</sup> *caloroso*: variante de *caluroso*; ya *Aut.* señalaba que «modernamente apenas tiene uso».

<sup>52</sup> *familia*: «se toma muy comúnmente por el número de los criados de alguno, aunque no vivan dentro de su casa» (*Aut.*).

<sup>53</sup> *litera*: «las literas habían sido usadas a lo largo de toda la Edad Media fundamentalmente por princesas y damas nobles para trayectos largos y entradas urbanas. Su sistema de suspensión era muy simple y ello las hacía un tanto incómodas. Para aminorar esto, y al mismo tiempo, mostrar la riqueza y el *estatus* social de quien iba en la litera, estas estaban decoradas exteriormente con lujosos tejidos y por dentro con almohadones y cojines. Los ricos, los nobles y los poderosos podían viajar en litera, aunque lo hacían sobre todo las mujeres, los viejos y los enfermos» (López Álvarez, 2010: 47). En este caso, en efecto, son los personajes de mayor alcurnia (el marqués y su hija) los que se desplazan en literas. En la segunda novelita, *A un engaño otro mayor*, en cambio, hallamos el otro prototipo de pasajero al que alude López Álvarez: el enfermo. Se cuenta, pues, que don Bernardino llegó de Illescas a Madrid en una litera porque no pudo continuar el viaje a caballo o sobre su mula después de romperse el brazo (p. 182).

<sup>54</sup> *recreación*: «diversión para alivio del trabajo, con especialidad en casas de campo o lugares amenos» (*Aut.*).

cuatro esquinas de este edificio: en medio de él había otra que las excedía en altura, donde se gozaba de toda aquella campaña, que por ser vecina al Po era muy amena y deliciosa. Cercaban una parte del jardín dos hermosas galerías adornadas de grandes riquezas de pinturas y lienzos, pues con no poco cuidado de su ilustre dueño se buscaron en toda Italia los más valientes pinceles que en ella había; sin esto<sup>55</sup>, por lo bajo de las paredes las cubrían costosísimos escritorios<sup>56</sup> y contadores<sup>57</sup> formados de ricas taraceas<sup>58</sup> donde el marfil y ébano en vistoso maridaje lucían, el oro y plata les aventajaba, y el coral y cristal les iba imitando, ostentando en sus molduras, encajes y relieves los primores del ingenio de su autor. La curiosidad<sup>59</sup> del jardín se manifestaba a sus dueños con no poca vanidad de sus cultores<sup>60</sup>, que cuidaban de su bizarra<sup>61</sup> compostura, lucían los vistosos cuadros<sup>62</sup>—adornados de diferentes yerbas<sup>63</sup> y flores—, admiraban las artificiales<sup>64</sup> fuentes y surtidores, así con la escoltura<sup>65</sup> de que eran fabricadas sus estatuas como con el artificio de derramar agua por tan diferentes partes. Todo, en fin, era un recreo de la vista, un gusto del olfato y un divertimento de quien le habitaba<sup>66</sup>.

<sup>55</sup> *sin esto*: ‘además de esto’ (cf. Keniston, 1937: § 41.31). Con el mismo sentido también más adelante.

<sup>56</sup> *escritorio*: «comúnmente se entiende por esta palabra una alhaja hecha de madera y adornada y embutida de marfil, ébano, concha y otras preciosas materias, la cual tiene distintos cajoncillos y gavetas con sus llaves para guardar lo que se quisiere, y de ordinario sirve para el adorno de las salas y casas» (*Aut.*).

<sup>57</sup> *contador*: «cierto género de escritorio con seis u ocho gavetas, sin puertecillas ni adornos de remates o corredores que son hechos para guardar papeles» (*Aut.*).

<sup>58</sup> *taracea*: «adorno o disposición de una cosa de dos colores, echados como a manchas, con proporción y hermosura» (*Aut.*).

<sup>59</sup> *curiosidad*: «el cuidado y diligencia que se pone para hacer alguna cosa con perfección y hermosura» (*Aut.*).

<sup>60</sup> *cultor*: «el labrador o jardinero que cultiva la tierra. Es voz puramente latina» (*Aut.*).

<sup>61</sup> *bizarro*: «vale también lucido, muy galán, espléndido y adornado» (*Aut.*).

<sup>62</sup> *cuadro*: «se llama en los jardines aquella parte de tierra labrada en cuadro y adornada con varias labores de flores e hierbas» (*Aut.*).

<sup>63</sup> A lo largo del texto se conservan las variantes *yerba-hierba*, ambas de uso común en el español áureo.

<sup>64</sup> *artificiales*: ‘hechas con arte’; *artificio* es «el primor, el modo, el arte con que está hecha alguna cosa» (*Aut.*). En la línea siguiente se utiliza la palabra *artificio* para referirse a la maquinaria de las fuentes que vierten sus aguas por el jardín.

<sup>65</sup> *escoltura*: la variante con trueque vocálico tenía que ser inusual, puesto que el *CORDE* señala tan solo dos casos: en el anónimo *Condiciones para la realización del retablo de Magán* (1583) y en *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma (1606).

<sup>66</sup> Sobre las significaciones del pensil, *vid.* el § 3.3 de la «Introducción». Su belleza afecta a los sentidos de los huéspedes: vista, olfato y, asimismo, el oído, gracias a las canciones cantadas por los músicos del marqués. Castillo acostumbra a describir el *locus amoenus* con los mismos elementos. También en el marco de TE el auditorio se reúne todos los atardeceres en un lugar selecto del pensil, «gozando de sus bien compuestos y lucidos cuadros, de la amenidad de sus niveladas calles, y del alegría de sus artificiales fuentes, y a la vista de una, cuyo terso y blanco mármol representaba con

Aquí llegó muy gustosa la hermosísima Casandra con no poco gozo y contento de su padre por verla con menor tristeza, si bien la dejó<sup>67</sup> en Milán, con su ausencia, a los caballeros que la servían, pues desde que faltó de su vista ninguno trató de ponerse a caballo aun<sup>68</sup> para pasear las calles de Milán. Entre los que sentían más el no gozar de la vista de esta celebrada dama fue uno, Mucio Galeazo, sobrino del duque, pues era entre todos los pretendientes que más finamente la servía y amaba, y tenía más floridas esperanzas que todos, así por los muchos servicios que le tenía hechos a Casandra, como por tener de su parte al duque, su tío, que había tomado muy a su cargo<sup>69</sup> el acabar con el marqués<sup>70</sup> Ludovico que se hiciese este casamiento, que era el que más bien le estaba a la hermosa Casandra.

Volvamos a la quinta, donde había descansado aquella bizarra dama con toda su gente<sup>71</sup>: allí se trató<sup>72</sup>, por orden de un médico que el marqués se llevó consigo, que lo primero en que Casandra se había de ocupar era solo en divertimientos alegres, en festines, en oír músicos, que los tenía su padre excelentes –así de cuerda como de voces–, escogidos entre los mejores de Italia y España; a estos acompañaban tal vez<sup>73</sup> las damas de Casandra –de quien<sup>74</sup> habían sido maestros–, y entre las que más lucían –así en la música como en otras gracias– eran dos españolas privadas<sup>75</sup> de Casandra, nobles en sangre y hermosas por extremo. Llamábase la una Gerarda y la otra Estefanía; de estas eran compañeras otras que su número llegaba a cumplir el de doce, pero las más principales<sup>76</sup> de estas eran cuatro, cuyos nombres eran Lucrecia, Diana, Emilia y Ludovica. Estas, y las españolas en primero<sup>77</sup> lugar, eran

---

los primores de la escultura la persona de aquel troyano joven arrebatado por el ave reina para ser copero del mayor de los dioses, determinaron pasar lo que faltaba de la tarde sentadas junto a ella, en los artificiosos asientos que de una verde y bien compuesta murta la cercaban» (Castillo Solórzano, 1992: 19-20).

<sup>67</sup> *si bien la dejó*: «si bien dejó [la tristeza]».

<sup>68</sup> *aun*: ‘ni siquiera’.

<sup>69</sup> *tomar a su cargo alguna cosa*: «estar algún negociado, dependencia y manejo fiado al cuidado y solicitud de uno» (Aut.).

<sup>70</sup> *acabar con el marqués*: ‘convencer al marqués’, ‘persuadirle’.

<sup>71</sup> *gente*: ‘familiares y su séquito’.

<sup>72</sup> *se trató*: ‘se decidió’, ‘se mandó’.

<sup>73</sup> *tal vez*: ‘a veces’.

<sup>74</sup> *quien*: podría referirse a Casandra (el antecedente más cercano), pero también a «las damas», como se deduce de la lógica del discurso. He aquí dos opciones admitidas en el uso del español áureo, puesto que el pronombre podía tener valor tanto singular como plural (Keniston, 1937: § 15.225 y 15.781).

<sup>75</sup> *privado*: «usado como sustantivo significa lo mismo que valido, o el sujeto que tiene el valimiento, favor y familiaridad de algún príncipe o superior» (Aut.).

<sup>76</sup> *principal*: «ilustre y esclarecido en nobleza» (Aut.).

<sup>77</sup> *primero*: en el español del Siglo de Oro convivían la forma con y sin apócope delante del sustantivo masculino (Keniston, 1937: § 25.241).

las que más asistían acerca de la persona de la señora Casandra, pero quien gozaba de su privanza<sup>78</sup> eran, como está dicho, las dos españolas Gerarda y Estefanía.

Una tarde que estas seis damas se hallaron en el ameno jardín junto a una fresca y hermosa fuente, después de haber tratado en varias cosas y movido algunas cuestiones donde los buenos ingenios hicieron alarde de sí, Gerarda les habló de esta manera:

—Puesto que a esta quinta hemos venido, amigas y señoras, sirviendo a nuestro hermoso dueño<sup>79</sup>, la hermosísima Casandra, y que su venida de Milán no es otra cosa que a divertir<sup>80</sup> su pesada melancolía con la amenidad de este sitio y alegres salidas de esta campaña, bien será que todas, como deseosas de su salud, le prevengamos<sup>81</sup> divertimientos con que se alegre y le sean alivios de su accidente; y así me parece que, pues todos los días toma los remedios que le han ordenado los más doctos físicos de Milán para recuperar su salud, y los ejecuta el doctor Fabricio —que asiste<sup>82</sup> en esta quinta—, después de haber dado Casandra obediencia a la medicina será bien que las seis procuremos aliviarla su melancolía con algún ejercicio gustoso que la divierta y alegre, dando orden como cada día tome una de nosotras por su cuenta el divertirla y alegrarla, ayudada de las demás. Y el género de alivio me parece, con vuestro consentimiento, que sea el ejercicio de novelar, tan usado en Italia y aun en España, pues me certifican —los de allá me corresponden<sup>83</sup>— que los ingenios españoles usan ahora de esto mucho, descubriéndose en el novelar su buena inventiva, su galante<sup>84</sup> prosa y el artificio que para esto se requiere. A cada una le tocará referir una novela —señalando para este efecto alguna amena estancia de las muchas que tiene este hermoso jardín— que favorecerá<sup>85</sup> Casandra. Antes y después de este ejercicio habrá música, pues tan excelentes voces

<sup>78</sup> *privanza*: «el favor, valimiento y trato familiar que el inferior tiene con el príncipe o superior» (*Aut.*). Aquí en el sentido de ‘privadas’, es decir, las criadas que más familiaridad tenían para con su señora.

<sup>79</sup> *dueño*: designación frecuente en la lírica amorosa para referirse a la dama, *dueña* del corazón del enamorado. Esta acepción es tan común que la registra también el *Diccionario de Autoridades*: «se suele llamar así a la mujer y a las demás cosas del género femenino que tienen dominio en algo; [...] si a la voz *dueño* se añade algún adjetivo es siempre con la terminación masculina».

<sup>80</sup> *divertir*: ‘alejar’.

<sup>81</sup> *prevenir*: «preparar, aparejar y disponer con anticipaciones las cosas necesarias para algún fin» (*Aut.*).

<sup>82</sup> *asistir*: «servir en alguna cosa» (*Aut.*). También en el marco de TE un médico acude a la quinta de los nobles Centellas y Rivera para disponer los «ejercicios» y remediar la opilación de las jóvenes hijas de las dos familias. El médico, además, leerá la novela *El culto graduado*, la quinta de esta colección de Castillo.

<sup>83</sup> *corresponder*: «comunicarse por escrito o de palabra unos con otros, tener entre sí comercio y correspondencia escribiendo y avisándose recíprocamente, desde una parte a otra, lo que ocurre» (*Aut.*); en este contexto, entonces, la perífrasis indica ‘mis corresponsales’.

<sup>84</sup> *galante*: «bizarro o hermoso» (*Aut.*).

<sup>85</sup> *favorecerá*: ‘recreará’, ‘distráera’.

tiene el marqués con que divertirse, y si la emulación<sup>86</sup> en alguna quisiere exceder de los límites propuestos, en cuanto a divertimento se la podemos permitir, pues todo redundará en servicio de la hermosa Casandra y en beneficio de su salud.

A todos pareció bien la propuesta de la hermosa Gerarda, y de común consentimiento quiso ella ser la que diese principio a aquel gustoso ejercicio. En esto estaban cuando el marqués y su hermosísima hija bajaron al jardín por<sup>87</sup> divertirse en lo que faltaba del día hasta la noche. Diéronles cuenta de lo que habían concertado las damas y, gustoso el marqués de esto, ofreció costosos premios de ricas joyas a las damas que más se señalasen en novelar y a las que mejor letra<sup>88</sup> cantasen, como fuese en lengua española. Con esto cada una de aquellas beldades procuró valerse así de su ingenio como del ajeno, por no ser menos que otra en la competencia; y habiendo llamado a los músicos del marqués, ellos y las damas cantaron a cuatro coros estas letras para divertir a la hermosa Casandra<sup>89</sup>:

Ufano se mira el Po  
en los campos de Milán,  
siendo a la hermosa Casandra  
espejo de su beldad;  
de su venida feliz  
los parabienes le dan  
con alegres cantilenas<sup>90</sup>  
las ninfas de su cristal;

<sup>86</sup> *emulación*: ‘la virtuosa competición’, es decir su acto de novelar; cfr. *La ingratitud castigada* (QL): «los galanes, cuando los dos, en emulación, competían muy finos y enamorados» (Castillo Solórzano, 2014: 83).

<sup>87</sup> *por* se emplea normalmente con valor final en el español del Siglo de Oro: «the distinction between *por* and *para* is not always easy to establish [...], in general the use of *por* diminishes after the middle of the century» (Keniston, 1937: § 37.783).

<sup>88</sup> *letra*: «la composición métrica que se hace para cantar [...]. En la música es la que se acomoda y escribe debajo de los puntos de la solfa, porque al principio de este arte enseñan a cantar el punto, y después a poner la letra, y en la misma facultad componer letra por punto es ajustar el canto con la letra» (*Aut.*). Castillo se vale a menudo de este tecnicismo para introducir la poesía musicada de sus colecciones.

<sup>89</sup> En otras ocasiones el novelista ofrece el mismo apunte («a cuatro coros») sobre la canción. También asoma dentro de un contexto exquisito en la *Noche primera* de NP, donde se indica que en la «anchurosa sala colgada con ricos paños flamencos» de don Gastón Centellas, los «diestros músicos» dan comienzo a la fiesta con una canción «a cuatro voces» (Castillo Solórzano, 2013: 77). Aquí la canción no presenta rimas ni asonancias, alternando octosílabos y dodecasílabos (vv. 17 –hay dialefa entre «Casandra» y «hermosa», mientras que «seas» habrá que leerlo como bisílabo–, 18 y 20). Esta irregularidad, junto con la presencia del estribillo (que se repite al final) es un intento de transcripción mimética de un texto musical. Sobre el uso y las funciones de la música, *vid.* el § 5.3 de la «Introducción».

<sup>90</sup> *cantilena*: «cantar o copla que se hace para cantarse repetidamente» (*Aut.*).

los amantes ruiñeños<sup>91</sup>,  
 del campo ameno solaz, 10  
 con motetes<sup>92</sup> le celebran  
 su hermosura singular;  
 brota el campo nuevas flores,  
 ¡pero qué mucho si están  
 aprendiendo de su rostro 15  
 el clavel y el azahar<sup>93</sup>!  
 Bienvenida seas, Casandra hermosa,  
 que tu vista a los campos los alborozas,  
 y las flores alegres todas  
 donde pisen tus plantas tejen alfombras; 20  
 la aurora invidiosa<sup>94</sup> mira,  
 si antes brñosa y lozana,  
 que en más alegre mañana  
 sale el sol y rayos gira;  
 de ti, Casandra, se admira, 25  
 que teme que su arrebol,  
 como más hermoso sol,  
 venzas al sol y a la aurora.  
 Bienvenida seas etc.

Celebraron el marqués, Casandra y los oyentes la bien cantada letra de sus músicos y graciosas damas, y ellos, viéndose favorecidos, continuaron su armónico

<sup>91</sup> *amantes*: ‘que aman’; en este sentido aparece otras veces en los AC. El ruiñeño es símbolo del amor (vid. Beltrán, 2007: 202). Como ha estudiado Gargano (2013: 280), detallando la evolución de este motivo en Góngora, «il canto dell’usignolo, oltre che nunzio dell’aurora, è un ingrediente del paesaggio ameno e, al tempo stesso, partecipa del corteggio con cui si accompagna il ritorno della stagione. La sua presenza risulta immancabile in tali contesti, dai risvegli primaverili della poesia trobadorica a Garcilaso, passando per Petrarca e Sannazaro».

<sup>92</sup> *motete*: «breve composición musical para cantar en las iglesias que regularmente se forma sobre algunas cláusulas de la *Escritura*» (Aut.). Aquí el término de ámbito religioso sirve para enfatizar la belleza y la importancia del canto armónico de los ruiñeños.

<sup>93</sup> Las metáforas de flores, minerales y, en general, las imágenes sacadas del mundo de la naturaleza menudean en la poesía del Siglo de Oro por lo que atañe a la *descriptio puellae*. La tendencia se remonta al *Canzoniere* petrarquista, aunque el motivo se hallaba ya en la lírica trovadoresca y en el *Stilnovo* italiano (véase, a este propósito, el fundamental estudio de Pozzi, 1993. Aquí, según estas tradiciones, los elementos florales se definen sobre todo por su eficacia cromática: en el rostro de la dama la blancura de la tez («azahar») se contraponen al color bermejo de los labios («clavel»). También en la siguiente canción (en el «Alivio» I) el autor resucitará la misma mezcla de colores para resaltar la piel y la boca de Casandra: «nieve» y «carmín». Sobre esta frecuente asociación, Manero Sorolla (1990: 392-393, 605 y, más en general, 345-408), mientras que para un detallado enfoque de la simbología de los colores a partir del ejemplo gongorino, vid. Cancelliere (2006: 29-40). Remitimos también al § 5.1 de la «Introducción» para el uso del lenguaje sublime de Castillo y, asimismo, *infra*, a las notas 701 y 1012.

<sup>94</sup> *invidiosa*: variante de *envidiosa* bastante difundida en el español clásico.

ejercicio entreteniéndoles toda la tarde hasta [que]<sup>95</sup> la oscura noche, entoldando los cielos con negros tellices<sup>96</sup> bordados de lucientes astros, obligó a que el marqués y su hermosa hija se retirase[n]<sup>97</sup> a palacio, avisados que la cena estaba prevenida. Casandra hizo recuerdo a sus damas que para el siguiente día no faltasen al concierto, y ellas lo prometieron<sup>98</sup>, en particular Gerarda que, como motora de aquel divertimiento, se previno para servirla de todo lo necesario.

<sup>95</sup> Se subsana la laguna del texto reintegrando la partícula «que».

<sup>96</sup> *telliz*: el *CORDE* registra solo dieciséis casos del vocablo, y de estos seis en obras de Castillo. La acepción de ‘tejido precioso’ de este pasaje parece bastante rara, y propia en esencia del lenguaje lírico. El vallisoletano la emplea en este sentido también en poemas de TE y DP. Para *DCE* (V: 454) la forma común es *terliz*, mientras que *telliz* «no la encuentro hasta Oudin (1607) [...]». En esta forma el vocablo no vino directamente del latín, sino por contacto del árabe *tillis* ‘especie de tela gruesa y basta de que se hacían los sacos y se vestían los villanos y trabajadores’; [...] en castellano el *telliz* [...] es un legado de los ricos paramentos empleados por los grandes señores granadinos».

<sup>97</sup> La concordancia entre sujeto plural y verbo singular era frecuente en la lengua del Barroco, sobre todo cuando el sujeto adquiría valor de conjunto: «although the individual substantives have different force, together they form a general concept which has the effect of a unit» (Keniston, 1937: § 36.422). Sin embargo, parece muy probable que aquí cayera la «n» final o el *titulus* sobre la «e», de ahí que la restauremos.

<sup>98</sup> *prometieron*: ‘aseguraron’, según la acepción normal del verbo en el español del Siglo de Oro («aseverar o asegurar alguna cosa», *Aut.*).



## ALIVIO PRIMERO

Apenas el luciente planeta comenzó a declinar en su curso, menguando luces y dilatando sombras, encaminando su flamígero carro al océano, donde esperaba sepultar esplendores en monumentos de zafir<sup>99</sup>, cuando la hermosísima Casandra, fénix de la beldad<sup>100</sup> y erario<sup>101</sup> de las gracias, dejó su estado<sup>102</sup> y, acompañada de sus bellas damas, bajó al ameno y delicioso jardín a hacer el ejercicio por el que la junta física la había ordenado, entre otras medicinas que aplicaba a su profunda melancolía. Hallaron a la puerta de aquel hermoso pensil<sup>103</sup> al marqués y sus criados, que todos esperaban a su hija y señora para acompañarla y gozar del gustoso alivio que la hermosa Gerarda les esperaba dar, dando principio al propuesto entretenimiento. No se había descuidado la bizarra dama que, como deseaba agradar a su dueño, obligada de los muchos favores que la hacía, puso para aquella noche cuidado para que en nada faltase. Después pasaron dos veces al jardín guiados por persona que no les pasó<sup>104</sup> por el sitio que esperaba ser teatro de su divertimento, en el cual vinieron todos a parar.

<sup>99</sup> *zafir* es variante de *zafiro*, común en el español del siglo xvii: en los AC las dos formas se alternan con ligera preeminencia de la apocopada (tres frente a dos). Todos los «alivios» se abren con una cronografía del anochecer y la lírica descripción del ocaso. Aquí se representan los rayos del sol («el luciente planeta») y el «carro» guiado por Apolo que confieren un color azulado («zafir») a las olas. Castillo repite las mismas imágenes, con escasas variaciones, tanto en esta colección (véanse sobre todo los «alivios» II y IV) como en el resto de su producción. Baste reproducir el incipit de la *Noche primera* de NP: «Ya había el Padre de la luz dado fin a su cotidiano curso en el Ártico polo, para comenzar el del Antártico, y la oscura noche tendía su negro manto sobre la tierra» (Castillo Solórzano, 2013: 77, y la nota 14 de la editora Giorgi); o de la «tarde» V de TE: «Cerca de los últimos términos del día, fatigaba el rubio hijo de Latona el luminoso tiro, conductor de su radiante carroza, solicitando la brevedad de su curso por hallarse en el undoso imperio de Neptuno, donde la graciosa Tetis le prevenía alojamiento» (Castillo Solórzano, 1992: 259). El recurso a las imágenes mitológicas para situar las narraciones en un momento temporal concreto se remonta a Homero y se hizo frecuente en los libros de caballería, de donde pasó a la novela áurea, especialmente la de ambiente cortesano. Para las cronografías en la obra de Castillo véase Bonilla Cerezo (2010: 285-286), mientras que respecto al mito de Apolo remitimos a Barnard (1987).

<sup>100</sup> *fénix*: 'origen', con referencia al ave mitológica, convertida en metáfora léxica en la literatura áurea. Según la leyenda, el fénix, después de consumirse por efecto de los rayos solares, renacía de sus cenizas (vid. Manero Sorolla, 1990: 301-312). Castillo emplea el mismo sintagma «fénix de la beldad» en la novela I, a propósito de Dorotea de Monsalve.

<sup>101</sup> *erario*: 'rico depósito', «es voz latina» (Aut.).

<sup>102</sup> *estado*: aquí 'melancolía', 'condición anímica'.

<sup>103</sup> *pensil*: «rigurosamente significa el jardín que está como suspenso o colgado en el aire, como se dicen estaban los que Semíramis formó en Babilonia» (Aut.); aquí sugiere simplemente el maravilloso y adornado jardín descrito antes.

<sup>104</sup> *pasó*: 'hizo pasar'.

Era una placeta entapizada de murtas y arrayanes<sup>105</sup> que la hacían cuadrada; en medio de ella estaba una hermosa fuente, en quien mostró la escoda<sup>106</sup> y cincel no envidiar a aquella tan alabada de Lisipo, porque una figura de Diana hacía ostentación del ingenioso y diestro escultor que la había hecho<sup>107</sup>. Vertía cristales por muchas partes, recreo de la vista y dulce armonía del oído: a un lado estaban por orden puesta unas gradas que no pasaban de tres órdenes, las cuales cercaban un asiento algo eminente que estaba señalado para Gerarda, donde había de novelar. Tomaron todos lugares: el marqués y su hermosa hija en dos sillas, y todos los demás en las referidas gradas, teniendo lugares distintos las damas de los caballeros. Ya el quieto silencio de todos prevenía el principio de la fiesta, el cual dieron los músicos del marqués y damas de Casandra, que con varios instrumentos, como eran clavicordios<sup>108</sup>, arpas, cítaras, laudes y tiorbas<sup>109</sup>, cantaron a cuatro coros con dulces voces esta letra que hizo César Andronio<sup>110</sup>, ingenioso poeta milanés criado en España, caballero de la casa del marqués, el cual servía a Gerarda con deseo de merecerla por su esposa, y ella le había favorecido con mandarle hacer la letra que decía así:

<sup>105</sup> *murtas* y *arrayanes* son arbustos que permanecen siempre verdes. Como explica Covarrubias, el *arrayán* es una planta que «por su hermosura y su blandura, y por el suavísimo olor de sus flores, fue consagrada a Venus, como lo dice con los demás Virgilio (*Égloga* VII, vv. 61-62), “Populus Alcidae gratissima, vitis Iaccho, / formosae myrtus Veneri, sua laurea Phoebos”». Por eso a menudo simboliza el amor erótico. Acaso el pasaje de la novela sea una reminiscencia de un verso del romance gongorino «Ilustre Ciudad famosa» (1586), que reza precisamente: «de murtas y arrayanes» (Góngora, 1995b: 171, v. 158).

<sup>106</sup> *escoda*: «instrumento de hierro a manera de martillo con corte en ambos lados para cortar y labrar las piedras, el cual se engasta en un palo o mango competente para poder usar de él» (*Aut.*).

<sup>107</sup> Según la mitología romana, Diana —hermana melliza de Apolo— era la diosa cazadora y, además, defensora de la naturaleza. Bajo esta última advocación, con toda probabilidad, la usa Castillo al colocar una estatua que la representa en el contexto bucólico del jardín de la quinta. La perífrasis se refiere al maestro griego Lisipo (IV siglo A.C.), escultor personal de Alejandro Magno. No está claro si el autor quiere remitir a una concreta fuente con la estatua de la diosa, o bien, según se antoja más probable, emplea el nombre como antonomasia de perfección en la escultura, tal como se desprende de numerosas obras del Siglo de Oro. Así, por ejemplo, en el *Quijote*, II, 32: «¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que de los míos, empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo, para pintarla y grabarla en tablas, en mármoles y en bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla?» (Cervantes, 2001: 895).

<sup>108</sup> *clavicordio*: «instrumento de cuerdas de alambre a las cuales hieren unas plumillas fuertes o clavetes, movidos de las teclas, según y cómo las toca el que usa de este instrumento, el cual es a la forma de un címbalo, por lo que otros le llaman clavicímbalo» (*Aut.*).

<sup>109</sup> *tiorba*: «instrumento músico, especie de laud, algo mayor y con más cuerdas» (*Aut.*). Jauralde Pou anota que la tiorba es «instrumento preferido por Solórzano para el acompañamiento musical de las muchas poesías» (Castillo Solórzano, 1985: 69, nota 49).

<sup>110</sup> *César Andronio*: no hemos podido averiguar si con dicho nombre el autor aludía a un poeta que existió realmente, o simplemente, como parece, fabuló un sujeto italianizante cuyo nombre sonara también clásico.

Avecillas alegres,  
 flores del jardín,  
 fuentecillas risueñas,  
 Céfito<sup>111</sup> sutil:  
 parad, parad, oíd, oíd, 5  
 que en Casandra, mirando sus soles<sup>112</sup>,  
 el sol no se atreve a brillar ni lucir.  
 Aves, que, cantando a coros,  
 continuamente asistís,  
 haciendo salva<sup>113</sup>, a la aurora 10  
 en el balcón de zafir<sup>114</sup>,  
 en arpadas lenguas<sup>115</sup> decid, decid  
 que Casandra es alba divina  
 que alaba la fama con dulce clarín<sup>116</sup>.  
 Flores, que exhalando aromas 15  
 en este ameno pensil,

<sup>111</sup> *Céfito*: viento que sopla de Poniente, normalmente asociado a la primavera. Es un tópico literario, tanto que *Aut.* apunta: «entre los poetas se toma por cualquier viento que sopla blanda y apaciblemente». Los primeros versos de la composición dan entrada a cuatro elementos de la naturaleza, que igualmente tributan su homenaje a la dama: «aves», «flores», «fuentes», «Céfito». A cada uno de ellos se le dedica luego una estrofa del poema.

<sup>112</sup> *soles*: frecuente imagen de ascendencia petrarquista para los ojos de la dama. En España esta asociación se difundió especialmente a partir de la poesía de Garcilaso, y el *topos* proliferó luego, solo por citar a los más ilustres, en Gutierre de Cetina, Gaspar Gil Polo, Gregorio Silvestre y Lupercio Leonardo de Argensola (cf. Manero Sorolla, 1990: 500-507).

<sup>113</sup> *salva*: «por extensión significa también el canto y música que las aves hacen cuando empieza a amanecer» (*Aut.*).

<sup>114</sup> *balcón de zafir*: 'el cielo', por su color azul. Esta imagen, con el mismo sentido, figura en la segunda *Soledad* de Góngora (1995a: 149, v. 613): «Invidia convocaba, si no celo, / al balcón de zafiro / las claras, aunque etiopes, estrellas».

<sup>115</sup> *arpadas lenguas*: sintagma tan común en las letras españolas que se cita paródicamente en la célebre descripción de la primera salida de don Quijote (I, 2): «apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora» (Cervantes, 2001: 46-47, con la oportuna nota). Así anota Rodríguez-Mansilla la expresión en GS: «Si bien se emplea como sinónimo de 'armoniosas' y, con tal sentido, ya vulgarizado, lo emplean Castillo Solórzano y sus coetáneos, *arpadas* apunta al hecho de que las aves que cantan tienen las lenguas sin punta o sea 'cortadas' (tal es el sentido del verbo *arpar*); por lo que originariamente *arpadas lenguas* fue un elogio a la habilidad de ciertas aves [...] para imitar los sonidos humanos pese a tal dificultad» (Rodríguez Mansilla, 2012a: 546, nota 18).

<sup>116</sup> Compárese el verso con estos otros del *Polifemo* de Góngora (estrofa III, vv. 21-24): «Alterna con las Musas hoy el gusto / que si la mía puede ofrecer tanto / clarín (y de la Fama no segundo) / tu nombre oirán los términos del mundo»; y también con la conclusión de la *Dedicatoria al duque de Béjar* de la *Soledad* I (vv. 33-37): «Honre süave, generoso nudo / libertad de Fortuna perseguida; / que tu piedad Euterpe agradece, / su canoro dará dulce instrumento, / cuando la Fama no su trompa al viento» (Góngora, 2010: 155-156 y 1995a: 72-73). Sobre la iconografía de la fama y el simbolismo del clarín en el poema gongorino, *vid.* Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013: 39-40).

## ALIVIO QUINTO

**T**rataba el hermoso Cintio de dar perfiles de oro al húmedo Océano encaminando el flamígero coche a su cerúleo imperio<sup>938</sup> cuando, viendo Casandra ser fresca la tarde, bajó acompañada de su anciano padre al ameno jardín. En una cuadrada plaza de él en que había una hermosa fuente vertiendo por muchas partes sus líquidos despojos, a su vista se había señalado sitio donde había de ser la entretenida junta. Ocuparon todos sus asientos y, como era costumbre ser prólogo de estas juntas la música, se templaron los instrumentos de ella, y a cuatro coros, ayudando las damas a los músicos del marqués, cantaron esta letra<sup>939</sup>:

Competían el Sol y la Aurora:  
ella en hermosa y él en galán;  
él con sus rayos, y ella con perlas<sup>940</sup>.  
¡Oh, qué briosos combates se dan!  
¿Quién los compondrá? 5  
Salga Belisa<sup>941</sup>, la gala del prado,  
que ella los puede poner en paz.

<sup>938</sup> Usual cronografía para describir el recorrido del sol y su descenso hacia el mar. Castillo emplea una nueva antonomasia gentilicia para aludir a Apolo. «Cintio» es el monte de Delos, pequeña isla del mar Egeo donde, según la mitología, nació el dios: «Leto buscaba un sitio donde dar a luz a los hijos que llevaba en su seno, y en toda la tierra se negaban a acogerla, temiendo la cólera de Hera. Solo una isla flotante y estéril, llamada Ortigia (la Isla de las Cordonices), o tal vez Asteria, consintió en dar asilo a la desventurada. Allí nació Apolo. Agradecido, el dios fijó la isla en el centro del mundo griego y le dio nombre de Delos, “la brillante”» (Grimal, 2010: 35).

<sup>939</sup> El poema presenta una gran irregularidad métrica, ya que lo componen 25 versos anisosilábicos. Sin embargo, el objetivo del autor es la reproducción del tono de la composición musical; de ahí que se repita tres veces (vv. 5, 16 y 25) un estribillo («¿quién los compondrá?») y haya dos secuencias métricas idénticas (vv. 8-15 y 17-24) con el mismo rimario: ABBAACCD.

<sup>940</sup> *perlas*: ‘las cosas del rocío’. Según una teoría transmitida por Plinio, todavía en el siglo XVII se creía que las perlas nacían del rocío. Véase, por ejemplo, la definición que proporciona Covarrubias (*s.v. perlas*): «estas [las conchas], cuando el tiempo del año apto para engendrar las mueve, se abren ellas mismas como brozando [sic], y dicese que se llenan de un rocío con que engendran, y después de preñadas paren, y que su parto son perlas». La asociación aurora/perlas se hizo tan manida en la literatura áurea que fue también blanco de sátira en el *Quijote* (Cervantes, 2001: II, 20, 790): «Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo con el ardor de sus calientes rayos las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase...». Sobre esta descripción, *vid.* Close (1985).

<sup>941</sup> *Belisa*: nombre que prolifera en la literatura pastoril después de que se llamara así a la hermosa pastora de *La Diana* de Montemayor. Se halla, solo por citar los ejemplos más ilustres, en la *Galatea* de Cervantes, *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo y en distintas obras de Lope (amén de ser el anagrama de Isabel, nombre de su primera mujer). Sobre esta cuestión, *vid.* Iventosch (1975). Aquí el nombre es evidente disfraz poético de Casandra.

Los rayos y perlas miro darse batalla campal ya en mansiones de cristal <sup>942</sup> , ya en campañas de zafiro <sup>943</sup> .	10
Que compitan no me admiro, pues su ignorancia les salva, que es más que el Sol y que el Alba de Belisa la beldad:	15
¿quién los compondrá? En el golfo <sup>944</sup> de los vientos rompen rayos, perlas quiebran y su batalla celebran todos los cuatro elementos	20
hasta que miran atentos un claro esplendor que avisa que sale al campo Belisa porque no compitan más: ¿quién los compondrá?	25

Los merecidos aplausos llevó la bien cantada letra, dando lugar que la hermosa Emilia ocupase el suyo para novelar, que, puesta en él, prorrumpió así:

—Habiendo, discreto auditorio, tocádome la suerte del novelar, me pareció que competir con las antecesoras que he tenido era atrevimiento grande, y así he tomado otro estilo, y es referiros una novela maquinada con un poco de cuidado, que es que en todo lo que razonaré de ella no hallaréis una «a», que, tomado en cuenta esto, perdonaréis lo corto de los períodos y lo poco rodados que serán y, supliendo mis yerros, digo así:

<sup>942</sup> *mansiones de cristal*: ‘el mar’; Castillo Solórzano normalmente emplea la metáfora del «cristal» para referirse a los líquidos, y especialmente al agua (con este sentido en distintos pasajes de la presente obra; cf., por ejemplo, los «líquidos cristales» del Po en el marco narrativo, p. 113).

<sup>943</sup> *campañas de zafiro*: ‘el cielo’, azul como la piedra preciosa. Recuérdese el célebre íncipit de la *Soledad primera* de Góngora (1995a: 75, v. 6): «en campos de zafiro pauce estrellas», con la catastrización del «toro» (vid. Méndez, 2012).

<sup>944</sup> *golfo*: «significa también multitud y abundancia, lo que es usado en la poesía» (*Aut.*).

## NOVELA V

### EN EL DELITO EL REMEDIO

Noche del tempestuoso invierno fue quien dejó el suelo cubierto de sus negros tellices, de modo que los lucientes esplendores nocturnos no pudieron distribuir su luz por los horizontes. Oyéronse funestos chillidos de búhos y mochuelos por el viento, que entonces, con portentoso rumor y recio zumbido, infundió bríos en los huecos de los riscos y torreones de los edificios, correspondiéndole con ecos el cielo: con lóbrego ceño<sup>945</sup> de nubes, tímidos dejó los vivientes<sup>946</sup>. Entonces, pues, Rugero, generoso descendiente del noble príncipe de Mérito<sup>947</sup>, en el delicioso reino que le dio nombre el precipicio de su primero dueño en el Tirreno golfo<sup>948</sup>,

<sup>945</sup> Es posible que se haya producido un error tipográfico y que el cajista compusiera «ceño» en lugar de «seno». El sintagma «lóbrego seno», pues, parece más apropiado, toda vez que Castillo lo utilizó en contextos muy semejantes: en el comienzo de AA, «La furia de los encontrados vientos, lo tremendo de unos recios truenos prevenidos de pavorosos relámpagos, la oscuridad de un denso nublado, de cuyos lóbregos senos despedía copiosa lluvia» (Mulas, 2019: 104); y en el de *Las dos dichas sin pensar* (NP): «pues en encerrados apriscos cercanos a bien reparadas chozas les tenían reparándose de la inclemencia de las aguas que prometía el lóbrego seno de la tempestuosa noche» (Castillo Solórzano, 2013: 81). Sin embargo, no se puede excluir del todo que se trate de una atrevida metáfora para indicar el sombrío celaje de las nubes, y por eso no se enmienda el texto.

<sup>946</sup> La descripción recuerda a la de la caverna del *Polifemo* de Góngora (estrofa V, vv. 37-40): «caliginoso lecho, el seno oscuro / ser de la negra noche nos lo enseña / infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves» (Góngora, 2010: 156).

<sup>947</sup> *príncipe de Mérito*: el condado de Mérito fue un importante título nobiliario del reino de Nápoles. Lo otorgó el rey Fernando el Católico a Diego Hurtado de Mendoza y Lemos para recompensarle por sus empresas militares contra los franceses en la llamada Guerra de Nápoles (1501-1504), y especialmente por la toma de la localidad de Mérito. Sucesivamente, el rey Felipe II nombró al hijo de aquel, Diego Hurtado de Mendoza y de la Cerda, primer príncipe de Mérito.

<sup>948</sup> La perífrasis se refiere a Nápoles, que el autor no puede mencionar por ser una palabra que incluye la letra «a». Para orillar esta dificultad, se sirve, entonces, de rebuscadas cadenas de circunloquios. El «primer dueño» es la sirena Parténope (también innombrable por la misma razón de la vocal), considerada fundadora de la ciudad. Según la mitología griega, se arrojó al mar con otras dos sirenas, todas decepcionadas por la indiferencia de Ulises ante sus cantos. Su cuerpo fue arrastrado hasta la desembocadura del río Sebeto, en el mar Tirreno, donde recibió sepultura. Allí se construyó un monumento sepulcral y, a su alrededor, nació la ciudad que se vino a llamar antes Parténope,

puso<sup>949</sup> los pies en Turín, insigne metrópoli de los serenísimos duques que tienen por glorioso timbre<sup>950</sup> de su solio<sup>951</sup> el precioso lienzo en que Cristo, nuestro sumo bien, fue puesto en el sepulcro<sup>952</sup>. Vino este héroe con todo el veloz curso de un ligero bruto<sup>953</sup> escocés que le trujo presuroso, huyendo de un poderoso rigor que puso su espíritu en el último término del vivir. Llegó el joven, rendido del ligero ímpetu de su bridón, y en un frondoso bosque vecino del pueblo dejó los fustes<sup>954</sup> por el verde y delicioso suelo, en quien el cielo formó de olorosos tomillos, juncos y toronjil mullido lecho. Este poseyó donde pudo en él tener un poco de sosiego y su ligero potro sustento de su verde seno. Poco refugio tuvo en este sitio porque, oyendo rumor de gente vecino de sí, se puso en pie con prevención por lo que le pudiese suceder. Dispuso el oído porque pudiese percibir lo que en el bosque se dijese y pudo oír de dos hombres esto:

—Si de nuestro intento vemos el logro, los dos tendremos, Rufino, feliz suerte.

—El Cielo dispense, Leoncio —dijo el otro—, en que nuestro desvelo se logre.

—El templo —replicó Leoncio— es vecino del muro<sup>955</sup>: instrumentos llevo con que todo cerrojo no me puede resistir. Con esto me prometo que tendremos el provecho que se pretende porque nuestros desmedros<sup>956</sup> se remedien. El entierro<sup>957</sup> del templo es obscuro, pero yo llevo luz, conque podremos descender sin peligro. El

---

luego Neapolis y, finalmente, Nápoles. También Cervantes en el *Viaje del Parnaso* se sirvió de la misma leyenda para celebrar la capital de la Campania: «Viose la pesadumbre sin fatiga / de la bella Parténope, sentada / a la orilla del mar, que sus pies liga, de castillos y torres coronada, / por fuerte y por hermosa en igual grado / tenida, conocida y estimada» (Cervantes, 1974: 89).

<sup>949</sup> Se enmienda la lección «passò». Se infringirían, pues, las reglas del artificio lipogramático al emplear una palabra con la letra «a». En este caso, como ya señalara Morell Torrademé (2002: 194), parece un descuido de imprenta, y por eso se subsana en el texto crítico. Sin embargo, más adelante aparecen ocho casos de palabras con la letra «a»: errores que no podemos atribuir sino al escritor; por eso nos limitamos a señalar sin intervenir (cf. el § 5.2 de la «Introducción», y las notas 1013, 1022 y 1032 de nuestra edición).

<sup>950</sup> *timbre*: «la insignia que se coloca sobre el escudo de armas para distinguir los grados de nobleza» (DRAE, 1780).

<sup>951</sup> *solio*: «trono y silla real con dosel» (Aut.).

<sup>952</sup> Alude a la célebre Sábana Santa o Sudario de Turín. Reproduce la huella de un hombre con heridas similares a las causadas por una crucifixión. Por eso se ha creído que podría ser el lienzo que fue colocado sobre el cuerpo de Cristo durante su entierro. La preciosa tela fue trasladada a Turín en 1578 por voluntad de Manuel Filiberto, duque de Saboya, y desde entonces reside permanentemente en esa ciudad.

<sup>953</sup> *bruto*: «comúnmente se toma por el animal cuadrúpedo, como el caballo» (Aut.).

<sup>954</sup> *fuste*: «el fundamento hecho de madera para formar alguna cosa. Tómate especialmente por la armadura de la silla del caballo o mula, y tal vez por la misma silla» (Aut.).

<sup>955</sup> *muro*: «tómase frecuentemente por lo mismo que muralla» (Aut.).

<sup>956</sup> *desmedro*: «pérdida, menoscabo, atraso y descaecimiento» (Aut.).

<sup>957</sup> *entierro*: «el sepulcro y sitio donde alguno está enterrado» (Aut.).

difunto cuerpo se llevó con ricos joyeles<sup>958</sup> —que yo vi bien— y hermosos hilos de los despojos que engendró el cerúleo imperio de Neptuno en sus hondos senos con el socorro del hermoso desprecio de Memnón<sup>959</sup>. Siendo todo esto nuestro, puede servirnos de remedio.

Esto pudo oírles nuestro Rugero sin ser de ellos sentido y determinose ir en seguimiento suyo por ver el fin y suceso de su pretensión, conociendo que su profesión tuvo origen de hurtos, en que delinque gente vil de ocioso proceder. Llegose el tiempo en que dispusieron emprender el hurto y púsoles su deseo en breve término en el sitio que eligieron. Siguió Rugero su rumbo sin ser visto de ellos; los dos, pues, con un fuerte y grueso hierro que pusieron en el postigo del templo, se vio libre de su quicio<sup>960</sup>. El tiempo en que esto se ejecutó fue en el filo que dividió el término nocturno<sup>961</sup>, en medio de su silencio. Viéronse luego en el templo, sin temor de que el postigo quedó sin cerrojo y quicio. Con esto pudo Rugero seguirles sin ser de ellos sentido. Descendieron por el sitio del entierro, que ninguno ignoró, y en lo profundo de él encendieron luz. Dejó Rugero que estuviesen en lo mejor de su hurto y esperó el tiempo de esto; siguió su curso por sus mismos vestigios y cogioles muy oficiosos<sup>962</sup> en descomponer los goznes<sup>963</sup> de un túmulo que con funestos lutos cubrió el cuerpo hermoso de un femíneo sujeto, que se le dio en este sitio sepulcro.

Los hombres, oficiosos en su hurto, no tuvieron recelo de peligro, y con esto, prosiguiendo en su ministerio, dieron con el cobertor<sup>964</sup> del túmulo en el suelo, descubriendo con luz que trujeron un difunto cuerpo, no viendo distinguir en su hermoso objeto el vivir del morir. Comenzose por los dos el despojo de sus joyeles, uso de los turinenses con los difuntos nobles, siendo mejores en su provecho

<sup>958</sup> *joyeles*: de nuevo la imposibilidad de escribir palabras con la letra «a» priva al autor de emplear el término común *joya*, que sustituye por el diminutivo *joyel*, «joya pequeña, que a veces no tiene piedras» (*Aut.*).

<sup>959</sup> La perífrasis alude a ‘collares de perlas’. Como explica Grimal (2010: 347), Memnón «es hijo de Eos (la Aurora) y de Titono [...]. Fue criado por las Hespérides y reinaba sobre los etíopes [...]. Sus hazañas ante Troya y su muerte eran narradas en la *Pequeña Iliada* y el poema *Etiópida* [...]. Entáblase combate entre Memnón y Aquiles, el hijo de Aurora y el de Tetis [...]. Aquiles no tarda en vencer, pero Aurora obtiene de Zeus la inmortalidad para su hijo y emprende el vuelo para recoger su cadáver y transportarlo a Etiopía. Las lágrimas que vierte el Aurora son las gotas de rocío que todas las mañanas aparecen en los campos». Como se indicó (nota 940), se creía que el rocío, al caer al mar, fecundaba las ostras y engendraba las perlas.

<sup>960</sup> Se enmienda la lección «juyzio», error ya señalado por Gallo (2003: 242, nota 8). Nótese el anacoluto de la oración.

<sup>961</sup> *el filo que dividió el término nocturno*: ‘la medianoche’.

<sup>962</sup> *oficiosos*: ‘ocupados’.

<sup>963</sup> *gozne*: «dos piezas de metal enlazada una con otra en un eje del mismo metal en que se mueven, y sirven para todo aquello que se cierra y abre, como puertas, ventanas y otras cosas» (*Aut.*).

<sup>964</sup> *cobertor*: «lo mismo que cubierta o tapa. Tiene poco uso en este significado» (*Aut.*).

responsos<sup>965</sup> y nocturnos<sup>966</sup>. En este tiempo se ostentó<sup>967</sup> Rugero por estorbo del insulto, infundiendo su severo rostro miedo en los delincuentes: desnudó el estoque y comenzó el suplicio en ellos. Los viles hombres, llenos de horror de ver en el lóbrego sitio otro que ellos, se le rindieron medrosos y compungidos. Dos joyeles solos poseyeron de muchos que el cuerpo trujo: esos les quitó de su poder Rugero con ignominiosos oprobrios<sup>968</sup> que les dijo.

Ocupó nuestro héroe los ojos en el difunto cuerpo; lo hermoso y bien dispuesto de él le dejó suspenso, viendo el corto logro que tuvieron sus perfecciones en este mundo, infiriendo de esto que poco deben ponerse en desvelo sus leves gustos, pues son breves<sup>969</sup>. Esto consideró y, no moviendo los ojos del presente objeto, vio entonces mover el cuerpo, poniéndole esto no pequeño horror; y como en su esfuerzo no tuvo dominio el miedo, se estuvo fijo en verle. Continuó los movimientos con nuevo y crecido vigor, de modo que le vio con ojos despiertos del profundo sueño que tuvo, reconociendo el sitio en que le dieron posesión<sup>970</sup>. Reiteró el moverse con gemidos tiernos, procedidos de verse en otro puesto del que tuvo, teniendo diverso modo el uno del otro, pues este le vio estrecho si el otro no lo fue. Lo que se regocijó Rugero en ver esto no sé cómo os lo pondere. Bien conoció que el sujeto<sup>971</sup> que tuvieron en opinión de difunto no recuperó del todo su entendimiento en el funesto nicho, y porque<sup>972</sup> no perdiese con el delirio el túmulo que poseyó por lecho, determinó Rugero que con quietud se llevase<sup>973</sup> de este puesto por los tres, y se pusiese en el cuerpo<sup>974</sup> del templo.

<sup>965</sup> *responso*: «el responsorio que, separado del rezo, se dice por los difuntos» (*Aut.*).

<sup>966</sup> *nocturno*: «una de las tres partes en que se dividen los maitines, que consta de cierto número de salmos y tres lecciones» (*Aut.*). Este término, como el anterior «responso», sugiere que los ladrones se dedican a profanar tumbas y sepulcros.

<sup>967</sup> *se ostentó*: ‘se manifestó con vigor’, ‘se hizo ver con fuerza’.

<sup>968</sup> *oprobrio*: forma etimológica que todavía tenía difusión en el español clásico; «emplea la forma con dos *r* también Cervantes [...] y así escribe todavía *Aut.*; mientras que la Acad. ya en 1817 la da como anticuada. Falta todavía el vocablo en Covarr., pero después se popularizó bastante, quizá gracias a Cervantes» (*DCE*, IV: 287).

<sup>969</sup> Guiño al *topos* de la *vanitas vanitatis*: la conciencia de lo efímero de la vida terrena, la inutilidad de la belleza y los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte. El motivo, de raigambre clásica, fue retomado con nuevos matices por la doctrina cristiana y caló en todos los ámbitos de la literatura y el arte barrocos.

<sup>970</sup> *le dieron posesión*: ‘le dieron como aposento’.

<sup>971</sup> Se subsana conjeturalmente la lección «susto» para dar sentido a la oración; «sujeto», además, es una palabra que el autor emplea seis veces más a lo largo de la novela para referirse a la doncella.

<sup>972</sup> *porque*: con valor final.

<sup>973</sup> *lleve*: el artificio lipogramático fuerza la sintaxis alterando la lógica de la *consecutio temporis*. Así, Castillo evita el subjuntivo imperfecto «llevase», mientras que sí puede emplearlo a continuación («pusiese»), ya que este segundo verbo no presenta ninguna «a».

<sup>974</sup> *en el cuerpo*: ‘en el interior’.

Los hombres, que temieron morir en los filos del riguroso estoque de nuestro rígido<sup>975</sup> joven, obediéndole pusieron en breve el cuerpo vivo donde se les ordenó. Confuso se vio Rugero, recién venido en Turín y sin conocimiento de su gente, cómo pudiese tener hospicio el sujeto que se libró de muerte. Leyole los deseos Leoncio, uno de los delincuentes, y díjole:

—Señor mío, en vuestro porte conozco que no sois de Turín, y en el rostro os leo vuestro pío deseo, que es de tener<sup>976</sup> donde se hospede este hermoso prodigio de perfección. Yo tengo dónde, si no conforme el mérito suyo, por lo menos el que puede tener en este conflicto en que os veis. En él se puede tener todo el tiempo que quisiéredes, que os le<sup>977</sup> doy con muy buenos deseos.

Holgose Rugero de que el delincuente le ofreciese servir con hospicio en este oportuno tiempo. Estimó el ofrecimiento y, sin detenerse en el templo, hizo que de él se trujese el feminil sujeto donde Leoncio guio. Llevose con mucho tiento porque el movimiento no ofendiese el poco vigor con que le vieron. Fue puesto en un retrete<sup>978</sup> del ofrecido hospicio, siendo el dueño de él un tío de Leoncio que les recibió, él y su mujer, con mucho gusto. Prometióle Rugero reconocer todo el bien que le hiciesen, y de su mujer, que tomó con pío deseo el ser refugio del menestero sujeto. Púsole en limpio lecho, donde cuidó de su remedio, no viéndole en su primero ser<sup>979</sup>. Rugero, en este tiempo, hizo que Leoncio le trujese su rocín, que se dejó en el bosque, diciéndole el sitio donde quedó; trújosele diligentemente, sin que le hiciese un pelo menos de lo que en él puso<sup>980</sup>.

Seis veces dio giros el rubicundo Febo en el hemisferio primero que viese el hermoso prodigio enfermo<sup>981</sup>, de quien supo que se restituyó en su primero ser, confuso de verse donde no pensó. Mil requerimientos suyos oyeron el huésped y su mujer porque<sup>982</sup> les dijese qué sitio fuese el que le ofreció posesión en su indisposición, pero, entreteniéndole con rodeos, no pudo inquirir lo que les pidió su deseo. Llegó en este tiempo Rugero y, viendo ser justo no tenerle oculto esto, le dijo puesto enfrente de su rostro:

<sup>975</sup> *rígido*: ‘firme’, ‘inexorable’.

<sup>976</sup> *tener*: ‘quedarse’.

<sup>977</sup> *le*: «[el lugar] donde se hospede».

<sup>978</sup> *retrete*: «el aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa y más apartada» (Cov.).

<sup>979</sup> *su primero ser*: ‘buena condición de salud’.

<sup>980</sup> *sin que le hiciese un pelo menos de lo que en él puso*: ‘sin que hiciese nada menos de lo que había establecido’.

<sup>981</sup> *viere el hermoso prodigio enfermo*: el sujeto es Rugero, que, después de seis días (los «giros» del «rubicundo Febo», habitual perífrasis mitológica por el sol), puede visitar a la dama («el hermoso prodigio enfermo»).

<sup>982</sup> *porque*: con valor final.

—Bello portento del orbe y origen de lo muy perfecto de él, el severo rigor del monstruo horrendo, fin de todo lo viviente<sup>983</sup>, tuvo dominio en vos en breve tiempo, de modo que, viendo sin espíritu ni movimiento vuestros miembros, os dieron sepulcro. Fue suerte que, codiciosos dos hombres del precio de vuestros joyeles, se resolvieron en disponer el robo. En él les cogió un servidor vuestro que tenéis presente. ¡Dichoso yo que me resolví<sup>984</sup>, oído el designio, en ser estorbo de su ejecución! Todo fue en provecho de vuestro individuo<sup>985</sup>, que no determinó el Cielo ver deshecho el ñudo<sup>986</sup> entre vuestro cuerpo y su espíritu, porque, en el ínterin que el robo se continuó, vos volvistes del deliquio<sup>987</sup> que os tuvo suspensos los movimientos corpóreos; y con ellos me di por entendido que no fue muerte quien os tuvo en el peligro que vi, sino suspensión de los sentidos. Hice que os trujesen los mismos que emprendieron el robo que no consiguieron y os pusiesen en ese lecho donde, perdido el sentido, os dejé sin discurso<sup>988</sup>. Recuperose este y, queriendo que no ignoréis lo que por vos sucedió, os lo digo. Yo soy de otro reino, recién venido en Turín por cierto suceso que después entenderéis de mí. Lo que conviene es que recuperéis del todo el vigor perdido, que desechéis el disgusto que os le originó y me ordenéis lo que fuere de vuestro gusto, que no tengo de exceder de él un punto.

Con lo que oyó quedó en confusión, puesto el hermoso hechizo de Cupido y el pertrecho fortísimo de su poder<sup>989</sup>. Hizo nuevo recuerdo de lo sucedido por sí, y conoció que intento nocivo de su mismo estirpe<sup>990</sup> le puso en el detrimento pretérito. Con sumisiones reconoció servicios de Rugero, ofreciéndole no tener de ellos

<sup>983</sup> *fin de todo lo viviente*: ‘la muerte’, a menudo asociada al monstruo en la mentalidad barroca; expeditas en este sentido son las palabras de Artiga (1692: 490-491), que en su *Epítome de la elocuencia española* describe así la «Pintura de la muerte»: «El monstruo más horrendo y espantoso, compuesto del desorden y desgracia, es la desconcertada y espantosa muerte. Sin pelo, sin frente, sin ojos, sin narices, sin boca, sin oídos, sin manos, sin pies, sin cuerpo y sin alma [...] ¡Oh monstruosidad de monstruosidades!».

<sup>984</sup> Se enmienda la lección «resolvio», error ya evidenciado por Gallo (2003: 245, nota 12).

<sup>985</sup> *individuo*: «se toma también por la propia persona» (*Aut.*). Nótese cómo, de nuevo, la necesidad de escribir sin la letra «a» obliga a utilizar sustantivos masculinos para referirse a la doncella, verbigracia «prodigio», «portento» o «sujeto».

<sup>986</sup> *ñudo*: variante de *nudo*; «Nebrija trae ya la variante *ñudo*, debida al influjo de *añudar*, *annodare*, frecuente en los clásicos, junto con *nudo*» (*DCE*, IV: 244).

<sup>987</sup> *deliquio*: «desmayo, desfallecimiento del cuerpo con suspensión de los sentidos» (*Aut.*).

<sup>988</sup> *sin discurso*: ‘sin conocimiento’, es decir, ‘perdidos los sentidos’; *discurso* «se toma muchas veces por el uso de la razón» (*Aut.*).

<sup>989</sup> El enamoramiento se representa a través de la acostumbrada referencia a Cupido y de metáforas bélicas. El niño dios, pues, asalta el corazón de la dama con el *pertrecho*: «cualquiera de las municiones, armas y demás instrumentos o máquinas de guerra para la fortificación y defensa de las plazas o de los soldados» (*Aut.*). Sobre la *militia amoris* véase también la nota 592.

<sup>990</sup> *mismo estirpe*: el *CORDE* registra solo un caso del sustantivo con uso masculino, en Lope de Rueda. Se trata, entonces, de otro caso en que la naturaleza lipogramática de la novelita fuerza la escritura de Castillo, empujándole a emplear variantes raras o formas pocos comunes.

olvido. Con solo esto dio por recibido el premio Rugero y mostró deseo de que le hiciese gusto en referirle el origen de su suceso desde el principio, por no incurrir en delito de grosero término<sup>991</sup> quien tuvo entonces deseo de vencerle en lo cortés. Prorrumpió diciendo:

—Turín fue mi oriente<sup>992</sup>, recibí el ser que tengo de nobles progenitores: los que me le dieron fueron Julio Brundusio<sup>993</sup> y Elisén. De su consorcio<sup>994</sup> procedimos dos efectos de un mismo sexo: nuestros nombres son Mítilene —que soy yo— y Nise. Murieron nuestros predecesores últimos en breve tiempo y venimos en poder de tutor, que nos educó lo que duró su individuo, que fueron cinco lustros, que este es el tiempo que tenemos.

Vive en Turín un ilustre joven; su nombre, Federico, rico de bienes, generoso de condición, célebre en ingenio y, en fin, científico<sup>995</sup> en todo. Este, viéndome en un templo, puso los ojos en mí de modo que quedó sujeto y rendido de los míos, como después supe, no teniendo punto de sosiego desde que me vio<sup>996</sup>. Siguió siempre mis vestigios sin perderme de sus ojos, siendo siempre mi heliotropo<sup>997</sup>; obligome con lo fino y rindiome con lo firme y, como no conocí otro empleo, en este eché el resto de mi querer, recibiendo de mí tributo y feudo el ciego dios. Nise, de ver este joven solícito en servirme y firme en quererme, envidió mi feliz suerte y dispuso que Federico entendiese tenerle no menos fe que yo. No se dio por entendido de esto el joven y continuó en mi festejo, conque Nise perdió el sentido y, por serle estorbo en su empleo, escribióle pidiéndole se viesen los dos en cierto templo que le nombró. Obedeció Federico gustoso porque se presumió ser esto por mi orden. Viéronse, pues, donde Nise; con perverso intento en mi desprecio, le dijo cómo yo le comunico con fingimiento, siendo mi gustoso empleo otro joven de Turín, noble y de generoso estirpe. Sintió esto Federico como se puede creer de quien quiere bien, pudiendo colegir del infiel nuncio lo doble de su pecho, que se le mostró tierno. Lo que redundó<sup>998</sup> de esto fue que Federico

<sup>991</sup> *término*: «vale también forma o modo de portarse o hablar en el trato común» (*Aut.*).

<sup>992</sup> *Turín fue mi oriente*: ‘nací en Turín’; *oriente* indica, pues, «el nacimiento de alguna cosa» (*Aut.*).

<sup>993</sup> *Brundusio*: es posible que el apellido remita a Brundisium, la denominación latina de la ciudad italiana de Brindisi.

<sup>994</sup> *consorcio*: «participación y comunión de la suerte buena o mala con otros» (*Aut.*); aquí con el sentido de ‘matrimonio’.

<sup>995</sup> *científico*: «se llama así la persona consumada en alguna o en muchas ciencias» (*Aut.*). Aquí habrá que entenderlo como ‘ducho en distintas disciplinas’, ‘culto’. La forma *científico* tenía difusión en el español áureo, y se registra todavía en el *Diccionario de Autoridades*.

<sup>996</sup> Se enmienda la lección «vi» (ya corregida en Gallo, 2003: 246, nota 14).

<sup>997</sup> *heliotropo*: planta que dirige sus flores y hojas siempre en dirección al sol, siguiendo los movimientos de este por el cielo. El *Diccionario de Autoridades* solo registra la variante *heliotropio*, que define como «lo mismo que girasol».

<sup>998</sup> *redundar*: «resultar, ceder o venir a parar alguna cosa en beneficio o daño de otro» (*Aut.*).

se entibió<sup>999</sup> conmigo y esforzó con Nise su festeo<sup>1000</sup> sin querer oírme. Engendró en mí terrible odio el dueño de este embeleco y deseé tener modo por donde pudiese tener sentimientos de mí<sup>1001</sup>. Los míos hicieron en mi pecho peligrosos efectos, pues con continuos deliquios me vieron diferentes veces perder los sentidos: di en mentir esfuerzos, y fue este fingimiento el cuchillo de mi muerte, porque me vi consumir. Ofreciose, pues, que por recibir Nise un billete de Federico, se equivocó el nuncio y me le dio por yerro. Rompí el sello y leí en él estos versos que oiréis<sup>1002</sup>:

Dueño hermoso de mis ojos por quien muero y por quien vivo, en tu prisión dulcemente mi libre pecho te rindo <sup>1003</sup> .	
Objeto que el niño dios veneró como prodigio de los Cielos, pues libró en él su poder, sus tiros.	5
Si otro sujeto rindió mi pecho y tuvo dominio, en él fue solo borrón del dulce empleo que sigo: diseño fue en que probó el pincel lo colorido,	10
pero después, siendo diestro, sigue otro mejor designio.	15
El primor de Mitilene tuvo mis ojos dormidos porque <sup>1004</sup> no viese los tuyos,	

<sup>999</sup> *se entibió*: ‘abandonó su afición’; *entibiarse* «por metáfora es aflojar y deponer el conato y actividad con que se empezó a obrar» (*Aut.*).

<sup>1000</sup> *festeo*: Gallo (2003: 246, nota 16) subsana el texto con la lección «festejo», afirmando que «la forma *festeo* è attestata solo nei secoli XIX e XX». Efectivamente, el *CORDE* registra solo un caso del singular (en Lope) y dos del plural (de nuevo en Lope y en el *Quijote* de Avellaneda). Sin embargo, se trata de una clara derivación del verbo *festear*, presente en el *Diccionario de Autoridades*, aunque tildado como «voz de poco uso». No obstante su escasa difusión, no creemos que se trate de un error, sino de una elección determinada por los ya apuntados vínculos lipogramáticos. Por eso se ha decidido no enmendar el texto.

<sup>1001</sup> *tener sentimientos de mí*: ‘sufrir por mi causa’.

<sup>1002</sup> Sigue un romance (con asonancia *i-o*) de 28 versos.

<sup>1003</sup> Los primeros versos reproducen el tópico de los *opposita* (muerte-vida, prisión-libertad), usual tanto en la lírica cancioneril como en la petrarquista. Sobre el motivo del cautivo de amor y el paralelismo entre la prisión física y la del corazón, *vid.* la nota 602. Al estudiar esta tradición en los poetas del siglo XV, Whinnom (1981: 34-38) apunta que las voces relacionadas con el campo semántico de la muerte serían una manera eufemística de aludir al acto sexual.

<sup>1004</sup> *porque*: con valor final, como también el del v. 27.

que son oprobrio de Cintio<sup>1005</sup>. 20  
 Despiertos te reconocen  
 siempre por dueño querido,  
 sin que borre otro sujeto  
 el lienzo en que mi fe imprimo<sup>1006</sup>.  
 Seguro ¡oh Nise! te ofrezco 25  
 que tendré mi intento fijo  
 porque dure mi opinión  
 con el renombre de fino.

Este elogio hizo Federico, con que perdí el sufrimiento<sup>1007</sup>, di voces con loco furor en mi retrete, mis ojos se hicieron fuentes: en fin, mi dolor creció de modo que me temí en el ínterin que por mí sucedió esto. Los dos, queriéndose con firmes propósitos, se prometieron fe de esposos. Supe esto y, como fiero tigre sin sus hijuelos<sup>1008</sup>, penetré los cielos con gemidos tristes, quejeme de mi infeliz suerte y fue de modo mi tierno sentimiento, procedido del rigor de Nise, que di conmigo en el lecho. Los deliquios crecieron y por puntos vi mis sirvientes temerosos de mi fin. No me comuniqué desde entonces con Nise, si bien con su esposo<sup>1009</sup>; no se desposeyó del domicilio por tener dos dueños: yo y este cruel vestiglo<sup>1010</sup>. Como se reiteró mi vehemente dolor y fue creciendo por minutos, di presunciones de ser mi muerte en breve. Fueron ciertos estos pronuncios, pues con un sollozo me quedé sin ningún movimiento que diese indicio de vivir. Supo esto Nise y, debiendo de tener prevenido lo que hizo, publicó mi muerte viviendo, y juzgo que ordenó se me diese luego sepulcro. Esto infiero por lo que os he oído decir. Dios lo hizo mejor, pues dispuso que viniédeses fugitivo de vuestro reino oyendo prevenciones de mi robo, que fueron medios de mi remedio. El Cielo prospere vuestros sucesos por el bien que me hicistes, que no le pienso poner en olvido todo el tiempo que viviere y servíroslo como veréis.

<sup>1005</sup> Los ojos de la dama son una afrenta («oprobrio») para Cintio («el sol», cf. la nota 938), envidioso de su brillo y belleza. La misma hipérbole se repite poco después, esta vez para ensalzar los ojos de Mítilene: «oprobrios del rubio señor de Delfos» (p. 294).

<sup>1006</sup> *el lienzo en que mi fe imprimo*: posible referencia al santo sudario con la imagen del rostro de Cristo que se nombraba al principio de la novelita («el precioso lienzo en que Cristo, nuestro sumo bien, fue puesto en el sepulcro», p. 286).

<sup>1007</sup> *sufrimiento*: «paciencia, conformidad y tolerancia con que se sufre alguna cosa» (*Aut.*).

<sup>1008</sup> *como fiero tigre sin sus hijuelos*: según la tradición clásica, el tigre es antonomasia de crueldad pero, a la vez, encarna el amor hacia sus hijos. El tigre privado de sus cachorros como prototipo de loca desesperación y furia se encuentra ya en la VI *Sátira* de Juvenal y se convirtió en imagen tópica en las letras barrocas. Véanse, por ejemplo, las distintas obras de Lope reseñadas por Profeti (Vega, 1981: 228), o este pasaje de *La rueda de la fortuna* de Mira de Amescua (acto II, vv. 1105-1108): «Hijo, si fui tigre fiera / no te podré querer mal, / porque no hay otro animal / que más a sus hijos quiera» (Mira de Amescua, 2004: 58).

<sup>1009</sup> *si bien con su esposo*: «si bien [me comuniqué] con su esposo».

<sup>1010</sup> *vestiglo*: «monstruo horrendo y formidable» (*Aut.*). Federico no puede despojarse del amor de Mítilene porque está en el corazón de las dos.

Suspenseo quedó Rugero de lo que le refirió Mitilene, conociendo que el estrecho deudo<sup>1011</sup> de Nise importó poco, pues con cruel intento dispuso su fin por el medio del interés y celos. Pero, ¿qué no emprende un celoso?

Quiso Rugero que Mitilene tuviese sosiego y, despidiéndose de este bello sujeto, le dejó por entonces, yendo rendido de sus hermosos ojos, de suerte que desde este punto cobró de él feudos Cupido. Mitilene se vio por puntos mejor y cobró del todo su ser. Bien es que no quede en silencio el describir sus primores, pues lo merece este sujeto en quien el Cielo se esmeró<sup>1012</sup>.

El negro pelo fue requisito de su belleza<sup>1013</sup>, y no es el menor, teniendo este color; compuestos rizos –con desvelo y sin él<sup>1014</sup>– dieron el perfecto punto con que luciese su frente de nieve, en cuyo distrito delineó la naturaleza parte de su hermosura no pequeña; el sumo poder del pincel celeste dos iris<sup>1015</sup> del mismo color del pelo y de los ojos que, siendo negros, fueron oprobrios del rubio señor de Delfos en su luciente epiciclo<sup>1016</sup>. Dos conformes<sup>1017</sup> puestos de nieve y el color rojo dividió perfecto primor de sutil nervio en proporción de lo referido. Inferior

<sup>1011</sup> *estrecho deudo*: ‘estrecho vínculo parental’. El hecho de ser hermana de Mitilene no frena a Nise a la hora de cumplir su plan.

<sup>1012</sup> El siguiente pasaje reproduce la tónica *descriptio puellae* que ya se ha leído a lo largo de la colección y que halla su máxima realización en la presentación de Porcia en *Los efectos que hace amor* (p. 229). Como en tal circunstancia, la descripción retórica de los rasgos físicos de la dama empieza por la parte superior (los cabellos) y desciende hasta el cuello. En medio se enumeran los siguientes atributos: pelo, frente, cejas, ojos, mejillas, nariz, labios, dientes y boca. Se enfatiza especialmente el cromatismo: contrariamente al modelo petrarquista, la dama no es rubia, sino morena (así se destaca el color negro del pelo, ojos y cejas), mientras que es tradicional el blanco (frente, dientes y cuello) y el rojo (los labios), fundidos ambos en las mejillas.

<sup>1013</sup> En el retrato de la dama se concentran seis palabras con la letra «a»: «belleza», «la», «naturaleza», «parte», «hermosura», «pequeña» (vid. lo dicho en el § 5.2 de la «Introducción»).

<sup>1014</sup> *con desvelo y sin él*: ‘peinados y sin peinar’.

<sup>1015</sup> *el sumo poder del pincel celeste dos iris*: se sobrentiende el verbo «delineó». Se alude aquí al motivo del *Deus artifex* o *Deus pictor*, que cuenta con autoridades clásicas y cristianas, y que tuvo gran difusión en el arte de la Contrarreforma. Como explicara Curtius (1955, vol. II: 759), «para aclarar del todo el tópico del *Deus artifex* conviene retroceder a los mitos del mundo antiguo. Encontramos en Oriente y Occidente gran número de relatos coincidentes, según los cuales la creación del mundo y del hombre es obra de un dios artesano, que aparece unas veces como tejedor, otras como borrador, otras como alfarero, otras como herrero [...]. En la España del siglo XVII estos gémenes ideológicos hallaron magnífico despliegue en la teoría teocéntrica del arte». Sobre el tema vid. también Sebastián López (1989: 52-60).

<sup>1016</sup> *epiciclo*: «círculo que, en la astronomía ptolemaica, se suponía descrito por un planeta alrededor de un centro que se movía con movimiento uniforme en otro círculo alrededor de la Tierra» (*DRAE*, 2014). En este contexto vale, entonces, ‘trayectoria en el cielo’. En la habitual perífrasis para aludir a Apolo, el autor remite al *topos* del dios *auricrinitus* (vid. la nota 557) mediante el uso de un adjetivo tan frecuente en su representación como «rubio». Véase, por ejemplo, el v. 10 de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora (1618): «citarista, dulce hija / del Archipoeta rubio, / si al brazo de mi instrumento / le solicitas el pulso» (Góngora, 1995b: 385).

<sup>1017</sup> *conforme*: «igual, proporcionado, correspondiente» (*Aut.*).

de este, en puesto si no en méritos, se vio un diviso rubí, depósito de un tesoro que excedió los que el húmedo imperio defiende con redondos convexos<sup>1018</sup>. El último requisito de este rostro ostentó un hoyo en su medio, sepulcro elegido del señor de Chipre, que invidió Venus, su genitriz, con deseos de tenerle en sí<sup>1019</sup>. El ebúrneo<sup>1020</sup> cuello, hecho entorno, fue bello cimientó de este hermoso cielo, cebo de los hombres y hechizo de Rugero, que le tuvo por ídolo suyo.

Este joven, pues, todo el tiempo que ocupó el lecho Mitilene cuidó siempre de su quietud y sosiego, conque se vio en su prístino<sup>1021</sup> ser. Logró con esto el premio que esperó de Cupido, pues con tiernos ojos le dio prenuncios de ser querido. Pero tuvo primero intento de entender quién fuese, esto dicho por él mismo. Ofreciose tiempo en que le rogó Mitilene refiriese el suceso que le obligó venirse de su reino y, obediente, Rugero dijo de este modo:

—El príncipe que es hoy de Mérito y yo tuvimos un progenitor que nos dio el ser, si bien él fue efecto de matrimonio<sup>1022</sup>, y yo de un empleo de Venus<sup>1023</sup>. Los dos tuvimos un gobierno que nos doctrinó y un régimen que nos educó todo el tiempo que duró ser niños y el de jóvenes. El príncipe puso los ojos en Clori, prodigio del orbe, cuyo bello primor, excepto el vuestro, dudo que otro ninguno le excediese. No fue muy correspondido de este sujeto con verse servido en superior modo, conociendo en el príncipe generosos efectos de su fe y fino proceder de firme. Fui yo menos fino y tuve feliz suerte con Clori porque fui su ídolo, rindiéndoseme. Siempre que el príncipe estuvo con Clori fui con él, no por mi gusto, sino porque le tuvo

<sup>1018</sup> *diviso rubí... redondos convexos*: ‘los labios y los dientes de la dama’; los primeros «inferiores» a la nariz solo por lo que se refiere a su posición en el rostro, y no por su belleza. Se representan como «un diviso rubí» a causa de su color bermejo. Aunque se trate de una analogía común en la lírica amorosa, una fuente de inspiración para la imagen podría ser el *Polifemo* de Góngora (estrofa XLII, vv. 329-332): «No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus dos picos los rubíes, / cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes» (Góngora, 2010: 168). La otra perífrasis representa los dientes, asociados a las perlas según una larga tradición (*vid.* también las notas 698 y 940): el «tesoro» que el mar («húmedo imperio») protege dentro de las ostras («redondos convexos»).

<sup>1019</sup> *un hoyo en su medio... de tenerle en sí*: ‘la boca’. La privación de palabras con la letra «a» puede explicar elecciones léxicas inusuales y las arduas perífrasis mitológicas que encontramos en este pasaje. El «señor de Chipre» es Cupido: según el mito, era hijo de Venus, que nació en el mar de la isla de Chipre (*vid.* la nota 850). Compárese también con el v. 20 del poema que cierra la *Jornada tercera* de JA: «el niño que adora Chipre» (Castillo Solórzano, 2019a: 157).

<sup>1020</sup> *ebúrneo*: «cosa perteneciente, o hecha, de marfil» (*Aut.*).

<sup>1021</sup> *prístino*: «primero en antigüedad» (*Aut.*).

<sup>1022</sup> *matrimonio*: de nuevo el autor utiliza una palabra con la letra «a», aunque en este caso no le faltaban alternativas. Podría haber usado, por ejemplo, el término «himeneo», que emplea en otras ocasiones (vv. 20, 754, 1501 y 2769 de *El mayorazgo figura*).

<sup>1023</sup> *empleo de Venus*: como sugiere Morell Torrademé (2002: 194, nota 395), «se alude, simbólica y eufemísticamente, al hecho de que él es hijo natural». Aunque la expresión podría significar también ‘uno más deseado que el otro’.

él de que le fuese sirviendo. Poco conquistó de este cruel si bello monstruo<sup>1024</sup>, que siempre dirigió sus intentos por otro rumbo, con olvido del directo. Sucedió, pues, que, como el príncipe se viese lejos del premio de sus desvelos en mucho tiempo de servicios, presumió que yo fuese el estorbo de merecerle. Esto se confirmó con remitirme Clori un billete en que escribió este soneto, que después vi en mi poder:

Poco os debe, Rugero, mi sentido,  
 pues de él no conocéis ser venturoso;  
 si el riesgo huís, yo os culpo de medroso,  
 que descrédito os pone en lo entendido. 5

Con verme vos que vos<sup>1025</sup> –es presumido  
 de mi premio quien de él es codicioso–,  
 emprended, que no vence el presuroso;  
 ¡venced vos que podéis por encogido!

Si digno sois de que el rigor se vede  
 del que en mí fuerte emprende el rendimiento, 10  
 que el Cielo sin mi gusto no concede,  
 ¡tened bríos, pues tengo sufrimiento,  
 que solo sois el que rendirle puede!  
 De mí no espere logros otro intento.

Este soneto se vio por yerro en poder del príncipe y, como en él leyese mi nombre dos veces<sup>1026</sup> y conociese el dueño de él, tuvo mucho sentimiento de esto, viendo de sus desvelos poco logro. No se le mudó su intento, que los celos le dieron incentivos; pero ellos fueron mi destierro porque el príncipe, con enojo, con verme inmune en el delito, tomó pretexto de que yo muriese. Estuve cierto de esto y, temiendo de su poder el rigor, en el nocturno silencio subí en un bridón y con lo veloz de su correr me puse en otro distrito. Vime en Turín, donde espero mi gente y que el príncipe esté noticioso de que estoy lejos de él, porque<sup>1027</sup> su empleo se logre sin el estorbo mío y goce de su gusto.

Mucho se holgó Mitilene de oír el suceso de Rugero, que fuese noble y que estuviese libre de empeños de Cupido. Esto pudo entender él por el efecto de su rostro, en que mostró el contento que concibió en sí. En poco tiempo hizo el joven que Mitilene entendiese sus deseos: obligose de ellos y correspondioles no con menor fe que mostró por los suyos. Los sirvientes del joven se vieron en breve

<sup>1024</sup> *este cruel si bello monstruo*: fórmula gongorizante «A si B» reseñada por Alonso (1961: 152-153), quien subraya que en la obra del maestro cordobés «en algunos casos implica adversación más o menos intensa, según el uso corriente», justo como en este pasaje de la novela.

<sup>1025</sup> *vos que vos*: expresión con valor intensivo, ‘vos, precisamente vos’.

<sup>1026</sup> *mi nombre dos veces*: en realidad el nombre de Rugero aparece solo una vez en el poema. Podría tratarse de una inexactitud del autor, o bien de que con la expresión «vos que vos» (v. 5) se sobrentendiera la repetición del nombre.

<sup>1027</sup> *porque*: con valor final.

tiempo con su dueño; dijéronle cómo el príncipe se mostró gustoso de entender que estuviese en Turín; ofreció socorrerle con su débito como no volviese en Méli-to. De esto vio Rugero los principios, porque recibió de su gente ocho mil escudos en oro. Con ellos hizo luego ricos vestidos que [se]<sup>1028</sup> pusieron él y Mitilene, que con sumo gusto recibió estos dones, y el premio de su generoso proceder fue recibirle por su esposo. Hízose el consorcio en secreto, si bien después se publicó, poseyendo los dos mejor domicilio. Hizo Rugero coche<sup>1029</sup>, sus sirvientes se lucieron con ricos vestidos, todos conformes, y el<sup>1030</sup> primero curso que hizo el rubio Febo<sup>1031</sup> después del desposorio se ostentaron<sup>1032</sup> en Turín, donde lucieron como soles de este insigne pueblo.

Publicose el suceso de Mitilene en el sepulcro y en Turín se tuvo por prodigioso. Todos les vieron e hicieron mucho cortejo, y de los serenísimos duques recibieron honores nuestro joven y su consorte. Solo Nise, con sumo sentimiento, no llevó bien esto, como<sup>1033</sup> no se logró su deseo. Fuele tenido de todos su presuroso entierro por necio proceder, conociéndole el odio que siempre tuvo en su cruel pecho. No por eso dejó Rugero de verse con Nise y su esposo, y no poco se corrieron<sup>1034</sup> ellos de que les venciese en lo cortés. No se lo debiendo, pidioles que se viesen con Mitilene en su domicilio, donde les hizo un espléndido convite, sin que en él Mitilene ni su dueño les hiciesen recuerdo de lo sucedido. De esto se picó Nise, con que se engendró en su pecho un terrible rencor que mostró después, como diré. Quiso corresponder con el pretérito convite e hízosele en un delicioso pensil, previniendo un sirviente, de quien se fio, que en lo que bebiesen les diese veneno. Concurrieron en este punto todos los deudos de Mitilene y Federico; comenzose el opulento convite sin verse el fin de él en lo gustoso, porque fue funesto. El sirviente –por su gusto o por permisión del Cielo, que le puso esto en el deseo– trocó el veneno y, por beberle<sup>1035</sup> Rugero y Mitilene, le recibieron Nise y Federico: suplicio que el Cielo les dispuso, muriendo los dos de improviso. En todos puso horror este suceso y tuvo fin el convite con gemidos y sollozos. Vino el prefecto<sup>1036</sup>

<sup>1028</sup> Se reintegra «se», caído en el impreso.

<sup>1029</sup> *hizo Rugero coche*: expresión elíptica que parece significar ‘mandó hacer un coche’ o ‘hizo llamar un coche’, aunque también es posible que haya caído una o más palabras en el texto. Como ya se ha subrayado (cf. las notas 306 y 551), el coche se consideraba símbolo de distinción social, un producto de lujo para una minoría.

<sup>1030</sup> *el*: ‘al’, otra imposición por la imposibilidad de usar la «a».

<sup>1031</sup> *el primero curso que hizo el rubio Febo*: ‘al día siguiente’ (cf. la nota 150).

<sup>1032</sup> *ostentaron*: es la última palabra de la novelita en la que aparece la letra «a».

<sup>1033</sup> *como*: ‘dado que’.

<sup>1034</sup> *correrse*: «avergonzarse, tener empacho de alguna cosa que se ha dicho o hecho» (*Aut.*).

<sup>1035</sup> *por beberle*: ‘en lugar de beberle’.

<sup>1036</sup> *prefecto*: «se llama hoy el ministro que preside y manda en algún tribunal, junta o comunidad eclesiástica» (*Aut.*).

de Turín y procedió con el delincuente: este confesó lo que le ordenó Nise y que se erró en el disponer del veneno.

Vieron todos permitirlo esto el Cielo, conque el hombre fue libre de su delito con un destierro; los defuntos<sup>1037</sup> tuvieron juntos sepulcro; Rugero y Mitilene fueron herederos de Nise. Vivieron contentos teniendo hijos, que les sucedieron.

A todos dio sumo gusto la novela artificiosa de la discreta Emilia, que con su prevención se la escucharon atentamente, por si contravenía a lo que había propuesto. No poca envidia causó a las damas su extraordinario capricho, que cada una quisiera haberle ejecutado. Rematose la fiesta con una máscara que hicieron los pajes de la señora Casandra; danzáronla diestra y gallardamente, conque por aquella tarde tuvo fin el quinto alivio. Para la siguiente<sup>1038</sup>, en vez de novelar, Ludovica tenía prevenida una comedia en que entraban los pajes y algunas meninas<sup>1039</sup> de la hermosa Casandra. Hízose la fiesta con no menos aplauso y regocijo que las demás. Es la fiesta la que se sigue.

<sup>1037</sup> *defunto*: variante etimológica y arcaica de *difunto*; «la forma originaria con *e* se halla hasta Nebr. y Mariana; la moderna con *i*, debida a un cambio de prefijo [...], se generalizó en el s. XVII, y aunque Covarr. registra las dos, Quiñones de Benavente miraba ya a *defunto* como vulgarismo» (DCE, II: 494).

<sup>1038</sup> *para la siguiente*: entiéndase «la siguiente [jornada]».

<sup>1039</sup> Se enmienda la lección «mininas», puesto que esta variante no aparece registrada en los repertorios. Aquí hay que entender el término como ‘criadas’ o ‘privadas’ de la dama.