

ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO

LOS ALIVIOS DE CASANDRA

Edición crítica de Andrea Bresadola



SIAL Ediciones

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 obras¹.

Sabemos que nació en 1584 en Tordesillas, localidad en las cercanías de Valladolid, pero ignoramos dónde se formó y si cursó estudios universitarios². 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

¹ 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).

² «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 Mendoza³. 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 Quintana⁴. Este grupo de ingenios concibió una estrategia para darse a conocer mutuamente: incluir poemas de los otros colegas dentro de las propias publicaciones⁵. 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)⁶.

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 fama⁷. 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

³ 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 amistarse 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”)».

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

⁵ 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).

⁶ 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).

⁷ 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 Molina⁸.

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 logrado⁹.

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 narrativas¹⁰. También sus dos siguientes colectáneas verían la luz en la capital: *Jornadas alegres* (1626) y *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627)¹¹.

⁸ 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».

⁹ 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».

¹⁰ 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 reimpresiones 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).

¹¹ 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 Valencia¹². 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 Península¹³. A finales de los años veinte se había asentado en Valencia, donde debió de entrar en contacto con los círculos locales de poetas y escritores¹⁴. 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»¹⁵.

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).

¹² 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 obedezca a expectativas vitales concretas –y quizás frustradas– que aconsejaban un determinado género de escritura».

¹³ 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.

¹⁴ 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*».

¹⁵ 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 harpías 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 hagiográfico¹⁶.

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 1648¹⁷. Por eso *La quinta de Laura* y *Sala de recreación* (las dos publicadas en 1649 en Zaragoza) se editarían de manera póstuma.

¹⁶ 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 harpías 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).

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

Las damas encarnan asimismo dos concepciones de la nobleza. Leonor blasona de su estatus gracias a su conducta ética y su apego a los ideales cortesanos, mientras que Elena encarna la manida aristocracia de sangre, corrompida por la vileza del dinero y la vanidad. Necesita, pues, de objetos y posesiones para exteriorizar su posición social, puesto que con la heredad compraría «vestidos y joyas [...] / colgaduras, coches, silla» (vv. 2274-2275) para lucir en la corte. Como vimos en las novelas, la desviación de los valores de la aristocracia lleva siempre a la derrota: Elena es ridiculizada y humillada, y así «sustenta en su castigo la moraleja de la comedia» (Arellano, 1989: 46). Castillo, en definitiva, satiriza un vicio que considera aún más reprochable al atribuirse a un noble. Luego, a pesar de su tono cómico, el tordesillano propone en *El mayorazgo figura* el mismo modelo ejemplar, la misma idealización de la nobleza que señalamos en los cinco «alivios» narrativos.

6.5. Esquema métrico

Acto I (946 versos)

Versos	Forma métrica	Número de versos
1-136	Redondillas	136
137-366	Romance (<i>i-a</i>)	230
367-394	Redondillas	28
395-514	Décimas	120
515-686	Redondillas	172
687-946	Romance (<i>e-o</i>)	260

Acto II (934 versos)

947-962	Redondillas	16
Carta en prosa		
963-1254	Redondillas	292
1255-1480	Romance (<i>i-o</i>)	226
1481-1556	Redondillas	76
1557-1666	Décimas	110
1667-1880	Romance (<i>o-e</i>)	214

Leonor's reference to "the values of the most natural brush" ["los valores del pincel más natural"] is especially significant in this regard, calling to mind the debate in early modern art theory about how closely the artist should follow nature or how much he or she should improve on it).

Acto III (990 versos)

1881-2038	Romance (<i>a-e</i>)	158
2039-2186	Redondillas	148
2187-2194	Cuartetos de dodecasílabos	8
2195-2222	Redondillas	28
2223-2516	Romance (<i>a-o</i>)	294
2517-2532	Redondillas	16
2533-2714	Romance (<i>u-o</i>)	182
2715-2754	Redondillas	40
2755-2870	Romance (<i>u-a</i>)	116

Castillo hace un uso reducido de las posibilidades que le ofrece la polimetría. Exceptuando los ocho versos del poema de Urbina (en dodecasílabos), solo encontramos tres tipologías métricas: romance, redondillas y décimas. En todos los casos se trata de estrofas con versos octosílabos. El arte menor, en efecto, se adapta bien a una comedia en la que prima la función cómica, y por eso se excluyen del todo metros de derivación italiana, normalmente empleados para asuntos más “graves”. Esta escasa variedad también podría ser prueba de la poca pericia del autor en el campo dramático, habida cuenta de que no se atreve a experimentar, ni a alejarse de las estructuras que maneja con mayor soltura.

La siguiente tabla ilustra la distribución métrica en los tres actos:

	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Romance	490	440	750	1680
Redondillas	336	384	232	952
Décimas	120	110		230
Cuartetos de dodecasílabos			8	8

Como se ve, hay un neto predominio del romance, que ocupa más de la mitad de los versos del texto. Su porcentaje aumenta en el tercer acto, donde cubre aproximadamente los dos tercios del total (750 versos sobre 990). El romance no se limita, según los preceptos del *Arte nuevo* de Lope, a las «relaciones», sino que se extiende a diferentes lances y registros dramáticos¹³⁷. Por ejemplo, al final del segundo acto (vv. 1667-1880) ocupa seis escenas, que van desde el cómico episodio de los cuadros protagonizado por personajes “bajos” como Urbina e Inés, hasta el diálogo amoroso entre don Diego y Leonor. A veces el romance presenta una asonancia simulada o equivalente¹³⁸: como *i-u* en lugar de *i-o*

¹³⁷ «Las relaciones piden los romances» (Vega, 2006: 148, v. 309).

¹³⁸ «Con este término se denominan las asonancias bisílabas que en la sílaba postónica se consideran equivalentes: la *i* y la *e*, en unos casos, y la *u* y *o* en otros» (Baehr, 1981: 70). Además, había una cierta flexibilidad en la asonancia de los diptongos; así, por ejemplo, palabras como *antiguo* (v. 1258) o *individuo* (v. 1310) son asonantes en *i-o*.

(«espíritu», v. 1324), *i-o* por *e-o* («incendio», v. 804, «desprecio» v. 824, «necio», v. 826 etc.), y *o-i* en lugar de *o-e* (como «dócil», v. 1736 o «Adonis», v. 1742).

La redondilla se utiliza básicamente en los diálogos factuales, o sea, los que permiten el desarrollo de la trama, aunque asoma también en algunas escenas cómicas, como la primera salida de Marino (desde el v. 1115) o el encuentro de este con Inés y Urbina (vv. 2039-2222)¹³⁹.

En suma, la elección entre romance y redondilla no viene determinada por la situación, el tipo de personaje que habla o el registro; más bien parece que el autor alternó los dos metros para otorgar una cierta *variatio* formal. Véase la estructura del tercer acto, en el que redondillas y romances se suceden de manera sistemática al fin de proporcionar más viveza a los diálogos.

Finalmente, Castillo acude a las décimas solo en dos ocasiones. Esta vez demuestra una cierta coherencia por lo que atañe al asunto tratado y al estilo. Ambas secuencias, pues, se centran en la intimidad de galanes y damas, que se expresan con un lenguaje selecto, salpicado de tópicos del amor cortés. La primera (vv. 395-514) relata el fracasado cortejo a Leonor por parte de don Juan, la explicación de Elena y, finalmente, el diálogo entre los dos galanes. Don Juan lamenta el rechazo de su amada y don Diego le promete actuar como tercero «en persuadir esta dama». Dicha parte, entonces, responde al consejo de Lope, para quien las décimas «son buenas para quejas» (Vega, 2006: 148, v. 305)¹⁴⁰. La otra sección escrita en décimas (vv. 1557-1666) es un diálogo entre don Diego y Leonor: el caballero declara haber olvidado a Elena y celebra la hermosura de Leonor, explicándole también el embuste de Marino. Es uno de los episodios en los que el autor más ensaya la retórica amorosa “sublime”, como ilustran estos versos pronunciados por el galán:

Conocido ya el engaño
en el proceder de Elena,
he ofrecido la cadena
al templo del desengaño.
Confieso que en tanto daño
que mi sufrimiento apura,
desconfiado en la cura,
rindiera el alma en despojos
a no hallar en vuestros ojos
medicina en su hermosura (vv. 1557-1566).

¹³⁹ Como ya advertía Baehr (1981: 239), «no hay limitación de asuntos en la redondilla, a no ser la que procede del uso de versos cortos en lo que esto puede afectar a la condición del estilo». Sobre su uso en Lope, *vid.* Marín (1962: 12-21).

¹⁴⁰ Marín (1962: 37) opina que «las décimas [pueden ser consideradas] por su forma y uso como una especie de soneto de arte menor», ya que desempeñan una función muy parecida a la composición italiana: la de expresar los sentimientos de los personajes.

Normalmente la variación métrica se sitúa en el cambio de escena, aunque a veces concierne a la salida de algún personaje. Así, la irrupción de la criada Luisa (v. 1667) rebaja el nivel del diálogo entre don Diego y Leonor y, entonces, se abandona la décima en favor del romance. Puede darse también en el habla del mismo personaje, por variación del tono o de la argumentación. Sucede, entre otros casos, cuando Leonor, después de un cuarteto introductorio, empieza a relatar el sucedido del incendio (v. 137), pasando de las redondillas al romance.

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* («entretenimiēto» > «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/j*, *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 auri secular («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)