

# TESIS DOCTORAL

AÑO 2019-2020

TÍTULO

LA CIUDAD DEL SIGLO DE ORO EN LOPE DE VEGA

AUTORA

EVA GUTIÉRREZ PRADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA E HISTORIA DEL  
ARTE Y TERRITORIO

DIRECTORA ALICA CÁMARA MUÑOZ  
CODIRECTOR ÁLVARO MOLINA MARTÍN



Escuela  
Internacional  
de Doctorado  
**EIDUNED**



## ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	5
Estado de la cuestión.....	20
Metodología y justificación.....	27
 Capítulo primero: las ciudades en Lope de Vega.....	 33
Los continentes y los países.....	34
Las ciudades: el espacio.....	38
Las ciudades: el tiempo.....	46
La ciudad en tiempo de Lope de Vega.....	52
 Capítulo segundo: las vistas urbanas en el teatro.....	 57
La descripción del mundo y de las ciudades.....	60
Los conocimientos sobre cartografía.....	71
El deleite en la contemplación urbana.....	79
Galerías y atlas de vistas urbanas.....	82
Técnicas de representación en Lope de Vega: metonimias y vistas urbanas.....	91
<i>Valencia, Roma segunda que el Turia baña</i> .....	102
<i>Toledo Imperial, antigua cabeza</i> .....	115
<i>Sevilla, hermosa confusión fundada en el río</i> .....	127
<i>Lerma adornada de la plaza y el palacio</i> .....	136
 Capítulo tercero: la antigüedad de la ciudad.....	 143
Héroes y dioses fundadores de la ciudad.....	148
Mantua Carpetana.....	148
Tolemón y Bruto de Toledo.....	156
Sevilla, la ciudad de Híspalo.....	161
Ulisea, la ciudad de Ulises.....	164
La antigüedad: espejo de ciudades. Descripciones corográficas y <i>exemplum</i> .....	167
Roma y sus ruinas: la Roma pagana y la Roma cristiana.....	167
Cartago y Troya.....	185
Las ruinas nacionales: Sagunto y Numancia.....	191
Las <i>ocho</i> maravillas del mundo antiguo.....	201

Capítulo cuarto: la ciudad de Dios.....	207
El panteón sagrado y las laudes a la Monarquía.....	212
Toledo: de <i>Civitas regia</i> a <i>Civitas Dei</i> .....	213
San Tirso: el fracaso de un patrono mozárabe.....	214
Toledo como un nuevo monte de los Olivos: <i>El niño inocente de la Guardia</i> .....	220
Ildefonso santo y la defensa mariana.....	226
Toledo como relicario divino: Santa Leocadia.....	241
<i>Por hacer cielo a Toledo: el descenso de la Virgen</i> .....	246
Un godo y santo de Toledo: <i>Rey Bamba</i> .....	257
Madrid, panteón de la Corte.....	269
San Isidro, patrono de la villa y Corte.....	271
Atocha, <i>virgen morena, hermosa, tan divina y milagrosa</i> .....	277
<i>Agora cantaré de la Almudena, yo que de entrambas Reinas soy vasallo</i> .....	288
Capítulo quinto: el sitio de la ciudad.....	301
La fertilidad y la abundancia del sitio.....	312
<i>Frescos vientos de Madrid: la ciudad ventilada</i> .....	337
La ciudad <i>armada sobre agua</i> .....	344
Los ríos.....	349
Origen y antigüedad.....	349
Las personificaciones del dios fluvial.....	359
El río: emblema y enclave de la ciudad.....	366
Capítulo sexto: las fronteras de la ciudad. Límites y contornos.....	375
<i>Muros excelsos</i> .....	378
Madrid, <i>cercada de fuego</i> .....	380
Madrid, <i>guardada por dos señoras</i> .....	391
Toledo, <i>muros de Tolemón y Bruto</i> .....	396
Sevilla, <i>muros de Hércules</i> .....	400
Puertas y torres.....	404
Puerta Cerrada y de Guadalajara, <i>lucida antigüedad de Madrid</i> .....	405
<i>Ángel de piedra de Bisagra y algún torreón de la puerta de Cambrón</i> de Toledo.....	419
<i>Puerta indiana, Giralda que está encima de la torre y Torre del Oro, barcos de plata</i> de Sevilla.....	426
Puentes.....	436

<i>¡Quítenme aquesta puente que me mata!</i> .....	437
<i>La puente de aquel Santo Martín, Alcántara famoso edificio y las ruedas ingeniosas de Toledo</i> .....	441
<i>La puente de los barcos de Sevilla</i> .....	457
Capítulo séptimo: la vida en la ciudad.....	461
La calle.....	462
<i>Calle espaciosa y llana de Madrid</i> .....	462
<i>Es mar la Calle Mayor y sus tiendas las sirenas: el comercio de lujo</i> .....	481
<i>En sus losas veréis presto a todo Flandes: el mentidero de San Felipe</i> .....	484
Malos y buenos olores: la policía.....	487
<i>Portátiles prados y jardines de mil artificios: calle y jardín</i> .....	493
<i>¡Lindas aguas!:</i> las fuentes de Madrid.....	511
<i>Ciudad portátil de coches</i> .....	527
Las plazas y la Fiesta.....	537
<i>Rica y blasona plaza de la famosa villa</i> .....	547
La gran plaza de Palacio.....	562
<i>La Plaza coronada de fábrica real precioso adorno: el Buen Retiro</i> .....	571
La plaza de la Cebada, un jardín y huerta con tan abundante agua.....	581
En la plaza de Zocodover, allí tenéis un balcón.....	587
Conclusiones.....	603
Fuentes y bibliografía.....	617

## Agradecimientos

Le doy las gracias a Alicia por su paciencia, por las sugerencias científicas y estéticas y los guiños bibliográficos que me han guiado durante estos años, a veces sin yo saberlo; a Álvaro por sus últimos y valiosos consejos que han dado mayor cohesión y coherencia al trabajo. A mi familia por su tiempo, que me ha dado espacios amplios de trabajo. A Francesco por creer en esto y a Diego, a quien le pido perdón por el tiempo robado.

## INTRODUCCIÓN

Como indica el propio título, esta investigación se centra en la ciudad hispana de los siglos XVI y XVII a través de la obra de Lope de Vega analizando aspectos en relación con la *urbs*, la idea, imagen y representación de la misma, y aspectos más inmateriales de la *civitas* como la vida en esos espacios urbanos. En primer lugar, nos hemos cuestionado cuáles eran las ciudades que con mayor frecuencia aparecían en el teatro lopesco para después proceder con el estudio de las mismas. Por tanto, abrimos esta investigación con un primer capítulo centrado en el análisis de las comedias recogidas en la base de datos *ArteLope* y su procesamiento en gráficos organizados desde lo general a lo particular y que nos ayudan a entender diferentes coordenadas: los continentes y los países que tienen más representación en Lope, con la primacía de España, pasando por las ciudades que aparecen en un mayor número de comedias, destacando Madrid, Toledo y Sevilla como protagonistas. Eran, sin duda, las tres ciudades más importantes de la Península entre los siglos XVI y XVII: Madrid se convirtió en la sede de la corte, Toledo era la sede primada de la iglesia y Sevilla era el centro económico y comercial con el nuevo Mundo. Eran también las ciudades que mejor conoció Lope al residir en ellas en periodos largos de tiempo y probablemente las eligiera buscando la fortuna que ofrecía una ciudad grande e importante, en expansión, y que le podía brindar un mayor contacto con los mecenas de la época. Ha sido también importante tener en cuenta, además de la coordinada espacial de las ambientaciones, la temporal: nos hemos preguntado también cuáles eran las ciudades más frecuentes en función del tiempo de la historia que se dramatiza en las tablas, desde la Antigüedad, la Edad Media, o la época contemporánea de Lope. En este sentido, destacan Roma, Toledo-León, y Madrid-Sevilla respectivamente por motivos que intentamos afrontar en este primer capítulo.

En el segundo capítulo nos hemos planteado cuestiones relacionadas al tipo de representaciones de la ciudad a través del parlamento de los personajes –dejando de lado, pues, cuestiones relacionadas con la escenografía–, al tipo de técnica utilizada por el poeta y a la influencia que pudieron llegar a tener tanto las vistas y retratos de ciudades de la época –tan difundidos en obras como el *Civitates Orbis Terrarum*–, así como el género literario corográfico de las historias de ciudades, crónicas o relatos de viajes. Nuestro

enfoque está basado en una metodología interdisciplinar en la que destaca el estudio comparado de los fragmentos lopescos con este otro tipo de materiales con los que se ha abordado la idea de ciudad en los siglos XVI y XVII.

En la actualidad, acostumbrados a tanta especialización en ámbitos y disciplinas netamente separados, distinguimos entre las obras históricas o las cartográficas sin ningún género de dudas. Pero en la Edad Moderna la distinción no era tan evidente<sup>1</sup>. Porque precisamente *describir* era el fin último de ambas disciplinas, y tanto el cartógrafo como el historiador eran los *descriptores*<sup>2</sup> de un lugar dado:

Descrevir: narrar, y señalar con la pluma, algún lugar o caso acontecido, tan al vivo como si lo dibujara. Descripción, la tal narración, o escrita, o delineada, como la descripción de una provincia o mapa<sup>3</sup>.

Así que describir un lugar, una ciudad, un accidente geográfico se refería tanto a la descripción literaria, como a la gráfica con vistas o mapas. De ahí que el género histórico y el cartográfico fueran de la mano, no solo en sentido figurado, sino también en sentido literal si tomamos de nuevo como ejemplo la expedición cartográfica de Texeira y la cantidad de datos históricos que anota en sus descripciones literarias. Este género híbrido y heterogéneo, mezcla de la descripción literaria e icónica de un lugar y de su historia, confluyen en el género corográfico.

La corografía nació en primera instancia como género literario en la Italia del Renacimiento y alcanzó mucho éxito en España a partir del siglo XVI<sup>4</sup>. Pero tenían cabida en él las historias de ciudades, los grandes compendios cosmográficos, geográficos, cartográficos e históricos, los atlas de vistas topográficas de ciudades, así como las descripciones de antigüedades, las crónicas y las relaciones de fiestas. En este sentido, las obras se redactaban bajo los títulos de *Descripción de...*, *Excelencias de...*, *Discursos histórico de...*, *Compendio o Resumen historial de...*, *Tratado de las antigüedades y*

---

<sup>1</sup> Baste tener en cuenta que una expedición con fines geográficos o cartográficos como la de Texeira con el objetivo de describir las costas y puertos de la Península Ibérica, contaba entre los miembros de la *empresa* también a un historiador como Gil González Dávila. Incluso el propio Texeira era considerado historiador. Véase sobre el tema, Pereda y Marías, 2002.

<sup>2</sup> El paralelismo entre la palabra y la imagen es inmediato, como vemos, y de ello se ha ocupado con notable intuición y destreza Alpers, 1987, p. 195 y ss.

<sup>3</sup> Covarrubias Orozco, 1674, fol. 208v.

<sup>4</sup> Kagan, 1986, 1996.

*grandezas de...*, *Trofeos de...*, *Anales o Crónicas de...*, y en algunos pocos casos, *Historia de...*, frase empleada solamente por autores como Juan Pablo Mártir Rizo, en su *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* (1629), con algunas lecciones moralizantes. Independientemente del título, las diferencias entre los distintos géneros se fueron difuminando con el tiempo<sup>5</sup>.

En este sentido es útil señalar aquí la conocida definición de Pedro Apiano, maestro de geografía del emperador Carlos V, quien coincidiendo con lo que Aristóteles llama la topografía, afirma que la corografía:

Es la misma cosa que topografía, la qual se puede dezir traza de lugar; describe y considera particulares lugares por su parte, sin consideración ni comparación de sí mismos, ni dellos con otros. Empero con gran diligencia considera todas las particularidades y propiedades, por mínimas que sean, que en tales lugares se hayan de notar, como son puertos, lugares, pueblos, vertientes de ríos, y todas las cosas semejantes, como son los edificios, casas, torres, murallas, y cosas tales. El fin de la corografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintasse una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre<sup>6</sup>.

La diferencia entre la topografía y la corografía deriva de las ideas expuestas por Ptolomeo en su *Geografía*. Ptolomeo utilizaba la palabra griego *graphikos*, de *grapho* que significa escribir, dibujar o dejar constancia escrita. En el Renacimiento se empezó a utilizar el término *descripción* para referirse a la naturaleza gráfica del tipo de documentación de Ptolomeo. Se utilizó este término durante los siglos XVI y XVII tanto para titular libros que trataban de las técnicas de agrimensura como para referirse al tipo de información contenido en atlas, mapas o historias de ciudades<sup>7</sup>. Por eso hemos tenido en cuenta toda esta diversidad de documentación a la hora de afrontar los textos lopescos.

En este segundo capítulo nos hemos planteado hasta qué punto Lope recibe influencias de la tradición literaria de las *laudes civitatum*, o del sugestivo poder visual de las vistas de ciudades, y si recurría a este tipo de documentos y material gráfico a la hora de inspirarse para sus comedias. Así pues, hacemos un recorrido por las colecciones de vistas de ciudades que el poeta pudo conocer en el Alcázar de Madrid o en el Palacio del Viso

---

<sup>5</sup> Kagan, 1996.

<sup>6</sup> Apianus, *Libro de cosmographia*, Amberes, 1548, cap. 4.

<sup>7</sup> Alpers, 1987, p. 195 y ss.

del Marqués, así como las historias de ciudades, crónicas y relaciones que pudo manejar a la hora de insertar datos relacionados con la ciudad, su historia y sus grandezas en sus obras.

Dentro del género corográfico y en concreto de las historias de ciudades, las primeras urbes en ver publicada una historia propia fueron por orden cronológico Ávila, cuya historia fue escrita en 1519 por Gonzalo Ayora de Córdoba (1519), la historia de Sevilla de Luis de Peraza (*Antiquísimo origen de la ciudad de Sevilla*, 1536), la historia de Valencia de Pere Antoni Beuter (*Primera parte de la historia de Valencia*, 1538), o la historia de Toledo de Pedro de Alcocer (*Historia o descripción de la ciudad imperial de Toledo*, 1554). Este último se convirtió en el punto de referencia del género español<sup>8</sup>. Dentro de las obras histórico-geográficas, podemos considerar la de Pedro de Medina (*Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, 1549<sup>9</sup>), la de Ambrosio Morales (*Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Corónica, con la averiguación de sus sitios, y nombres antiguos*, 1575) o la traducción española de Giovanni Botero (*Descripción de todas las provincias, Reynos, Estados y Ciudades principales del Mundo*, 1591-1596) de finales del siglo XVI. Durante el siglo XVII se escribieron otras muchas: *Razón de Corte* de Juan de Jerez y Lope de Deza (1600), *Descripción de la imperial ciudad de Toledo* de Pisa (1605), la *Historia de Valencia* de Escolano (1611), el *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid* de Gil González Dávila (1623), o la historia de Madrid de Jerónimo de la Quintana (1629), la historia de Cuenca de Mártir Rizo (1629), la historia de Segovia de Colmenares (1633), las *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla* de Rodrigo Caro (1634), la historia de Toledo de Pedro de Rojas (1654) o los *Anales* de León Pinelo (1658) entre otras.

Como vemos por los títulos, el tipo de información ofrecida aparece bajo la etiqueta de *historia*, pero también de *descripción*, *antigüedades*, etc. haciendo hincapié en cada caso en el discurso histórico, o en la base gráfica de la disciplina geográfica o cartográfica, en el peso de la arqueología como importante documento científico sobre el que poder basar

---

<sup>8</sup> Kagan, 1996, p. 84.

<sup>9</sup> Y también la posterior edición bajo el título *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España compuesto primeramente por el maestro Pedro de Medina, vecino de Sevilla, y agora nuevamente corregido y ampliado por Diego Pérez de Mesa*, 1590.



la materia histórica o en la descripción de la Corte y sus instituciones como en el caso de la historia de Madrid de Gil González Dávila.

En estas obras se ponía de manifiesto, por un lado, el servicio que la ciudad había prestado a la Corona, como en el caso de la de Gonzalo Ayora –cuyo título en este sentido es significativo: *Ávila del Rey. Muchas historias dignas de ser sabidas que estaban ocultas* (1519) conocido en sus copias– sobre todo en el periodo de la Reconquista. Por otro, se enumeraban las grandezas de la ciudad y sus habitantes<sup>10</sup>, ciudades presentada como república en la que se sintetizaban los mejores rasgos de los tres modelos de ciudad ideal de Aristóteles, San Agustín y Alberti. Estas *laudes civitatum* presentaban la ciudad como autosuficiente, populosa, próspera, muy devota, con edificios singulares y ciudadanos noble, a los que se añadieron elementos históricos para demostrar la antigüedad, la resistencia a la invasión musulmana y las grandes gestas durante la Reconquista presentadas como servicio a la Corona, así como la historia sacra y sus reliquias, etc. Así, se presentaba el pasado en función de los intereses colectivos del presente histórico en el que se redactaban, y la monarquía hasbúrgica era la consecuencia natural de una herencia legítima desde los tiempos de Hércules, pasando por los godos, hasta llegar al emperador Carlos V y sus herederos.

Los puntos en los que se basaba el género corográfico, y dentro de este las historias de ciudades, es el eje vertebrador que guía nuestro trabajo a través de la obra de Lope de Vega<sup>11</sup>.

Por tanto, el tercer capítulo está dedicado a la antigüedad de la ciudad, a los dioses o héroes fundadores a las ruinas como pasado glorioso de una urbe. El género corográfico incluía la antigüedad de la ciudad y su entorno, describía la posición y el lugar y todo aquello que fuera digno de consideración para el escritor o artista. Asimismo, las historias de ciudades en España durante los siglos XVI y XVII<sup>12</sup> se abren con una primera parte en

---

<sup>10</sup> Nos informa Kagan que, si con Felipe II la corografía se puso al servicio de la Corona “uniéndose al equipo, ya formado por la arquitectura y la pintura, que había de dedicarse a la demostración de la grandeza de la monarquía austríaca”, posteriormente perdió la atención del rey a favor del género de la historia, pero mantuvo un gran éxito con el mecenazgo de ciudades y municipios que querían hacer alarde de las grandezas de la ciudad, Kagan, 1996, p. 82. La demanda de este tipo de obras de “promoción urbana” por parte de los municipios fue creciendo.

<sup>11</sup> Quesada, 1988 y 1992 y Kagan, 1996.

<sup>12</sup> Seguimos a Quesada en los diferentes capítulos o temas de las historias de las ciudades, 1992, p. 1-2.

la que se trata la antigüedad y los acontecimientos histórico-mitológicos desde el Diluvio y la primera población de España, y después los primeros reyes y topónimos destacados o que, de alguna manera, se enlazan o avalan la fundación y antigüedad de la ciudad. En este sentido, un papel relevante lo tiene la época romana y la labor civilizadora; y la ciudad se presenta, en muchos casos, como una nueva Roma o en relación de superioridad con ella. La comparación con la Ciudad Eterna, tan explotada por todas las ciudades en este periodo, no es inequívoca. Además de las comparaciones por su grandeza y belleza, vemos que hay también una pretendida comparación de superioridad con Roma desde un punto de vista cronológico, intentando demostrar una antigüedad mayor con respecto a ella, para resolver historiográficamente la incómoda dependencia de España como colonia romana, comparaciones que también aparecen en Lope por lo que se refiere a Madrid. En muchos otros casos, como veremos, el pasado que en realidad se reivindicaba para la ciudad era anterior a la época romana, con la tradición tubalista del falso historiador árabe, Abentarique, invención del erudito Miguel de Luna a finales del siglo XVI y su *Crónica de don Rodrigo*<sup>13</sup>. La figura de Hércules resulta también controvertida, y en muchas historias de ciudades aparecerá el debate sobre en qué Hércules recae la paternidad de la fundación<sup>14</sup>. Además, estos mitos fundacionales que hacían a la monarquía española heredera del mítico Hércules, estaban vinculados a cuestiones geoambientales y urbanísticas teorizadas en la Italia del siglo XV sobre el mejor sitio, más abundante y fértil, mejor abastecido de agua, materiales y alimentos, saludable para los ciudadanos, con los mejores influjos planetarios, etc. datos todos ellos que aparecen en las obras lopescas como veremos en diferentes capítulos. En este sentido cada ciudad española destacaba por encima de las demás en una lucha continua por la primacía como sitio más adecuado para la vida urbana.

Esta tradición historiográfica, en el que tienen cabida Tubal, Hércules, el origen del mundo, el Diluvio universal, la venida de Cristo y la destrucción de Troya, fueron

---

<sup>13</sup> Quesada, 1992, p. 59-60.

<sup>14</sup> Por ejemplo, Rodrigo Caro cuando explica la fundación de Sevilla dice que “los nuestros, imitando aquella grandeza de ánimo de los antiguos, porque les pareció con justa razón, que Sevilla competía con las mayores ciudades del mundo, le dan también origen divino, afirmando que el dios Hércules la fundó”. Pero como “a la verdad es tan dificultoso” saber con exactitud quién fue, “no será gran culpa errar”. Así pues, de los 43 Hércules que existieron, Rodrigo Caro nos dice que solo el Egipcio, o Líbico, y el Tebano vinieron a España; este último vino con los Argonautas y llegó a Cádiz “y esto fue casi mil años después que el Hércules Líbico, o Egipcio había venido acá”, y más adelante afirma que “vivió Hércules, según los cronólogos por los años de mil y setecientos, antes del advenimiento de nuestro Señor Jesu Christo, y después del diluvio universal en el siglo sexto” Caro, Rodrigo, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla...* 1634, Libro I, fol. 3v y 4r respectivamente.

tomadas de falsarios y Cronicones fundamentalmente, y difundidas a través de las primeras grandes Crónicas durante los siglos XIII y XIV y se revitalizan en el siglo XV a través de la figura de Annio de Viterbo. Este dominico italiano del siglo XV de gran autoridad en la época, dedicó a los Reyes Católicos su *Antiquitatum variarum volumina XVIII cum commentariis* en 1498, una crónica cuyos datos había descubierto gracias al historiador Berosio, un personaje inventado que aportaba credibilidad a la historia de los orígenes tubálicos de España<sup>15</sup>. También contaban con un falso Flavio Dextro. De este pasaron a los historiadores más influyentes en las historias de ciudades como Antonio de Nebrija, Fernández de Oviedo, Beuter, Florian de Ocampo, Pedro de Medina o Gil González Dávila, aunque no dejó a haber voces críticas contra esta mitología hispana como Ambrosio de Morales, Zurita o el padre Mariana<sup>16</sup>.

Lope de Vega, como veremos, utilizó también este tipo de leyendas y mitologías en sus comedias. Bástenos aquí el ejemplo de la tradición tubálica en *La hermosura de Angélica* o el origen madrileño de Dámaso, noticia inventada por Flavio Dextro, que encontramos en varias obras dedicadas a la villa. Lope conocía a estos falsarios de primera mano o a través del género de las historias de ciudades, o de figuras como el Padre Román de la Higuera o los historiadores de su época, etc. El poeta demuestra mucho interés por estas noticias que van configurando la trama y el modelo de ciudad, y que introduce en sus obras. Todo este *corpus mitológico* va, en última instancia, encaminado a dotar a la ciudad de una serie de valores éticos y morales de tradición isidoriana dentro de un proceso de tradición de “secularización moralizadora cristiana”<sup>17</sup>. Y Lope con sus obras contribuye a la difusión de esos valores y noticias, fundamentalmente la narración clásico-épica de la fundación y el valor histórico de la ciudad destacando su antigüedad, en muchos casos anterior a la época romana, y ensalzando la tradición goda. Debemos considerar que no eran datos compartidos por unos pocos, sino noticia “tan admitida del vulgo [...] que no solo los doctos la saben”<sup>18</sup> y esto solo era posible gracias a la fiesta y el teatro. Así que Lope nutre también con sus obras este género deudor en gran parte de una tradición oral muy arraigada.

<sup>15</sup> Sobre esta figura véase Caro Baroja, 1992.

<sup>16</sup> Quesada, 1992, p. 59-60.

<sup>17</sup> Quesada, 1992, p. 61.

<sup>18</sup> Caro, Rodrigo, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla...* 1634, Libro I, fol. 3v.

En según lugar, el tema de la antigüedad y el pasado ilustre de la ciudad guarda estrecha relación también con la arqueología y las ruinas, tema del que nos ocupamos también en este capítulo tercero. A partir de la fascinación que suscitaba la arqueología y los restos griegos y romanos que empezaron a estudiarse, hubo un (re)descubrimiento de las ciudades españolas como *nuevas Romas*, donde el legado pagano se filtraba a través del cristianismo, o incluso más antiguas para desvincularse ideológicamente de la idea de España como colonia romana y reivindicar una autonomía propia, como ya hemos señalado. Y no eran solo las ruinas antiguas y los restos encontrados los únicos instrumentos para defender la antigüedad de la ciudad. También cobran especial relevancia las etimologías toponímicas, vinculadas a su vez con los mitos fundacionales urbanos derivados de las teorías tubalistas sobre las que se desatan auténticos debates intelectuales.

En las tres primeras décadas del siglo XVII se observa en las historias de ciudades una nueva forma de escribir arqueología basada en la documentación y en la reproducción tipográfica de los restos para establecer una base crítica y verídica del conocimiento con obras como la de Garibay o la de Ambrosio de Morales<sup>19</sup>. De hecho, este último da una serie de recomendaciones para analizar los restos arqueológicos que nos indican un enfoque más “científico”, pero también son indicio de cuánta retórica “clásica” estaba todavía imbricada en la presentación de la ciudad. Las trece recomendaciones son: rastros de la antigüedad, situación y gradación de Ptolomeo –a pesar de los errores-, itinerario del Emperador Antonino, geógrafos antiguos, historiadores antiguos y modernos, santos concilios, la toponimia antigua y actual, “la manera de los sitios y asentos, y los ríos que pasan por ellos, con la manera de los edificios y rastro de antigüedad que por allí aparecen, vidas de santos, autoridad de algunas personas y crédito del vulgo “que algunas veces acierta”, monedas antiguas y piedras antiguas<sup>20</sup>. Como vemos las teorías antiguas y modernas y la tradición oral de las voces de autoridad y del vulgo, así como las vidas y leyendas sobre los santos y mártires eran la base de esta “nueva arqueología científica”. Y los diferentes puntos de las recomendaciones bien coinciden con los diferentes capítulos de muchas de las historias de ciudades, y van a ser tratados en los diferentes capítulos de este trabajo.

---

<sup>19</sup> Maravall, 1966.

<sup>20</sup> Aparece el esquema en Quesada, 1992, p. 188.

Precisamente la hagiografía sagrada vertebró el cuarto capítulo de este trabajo. En las historias de ciudades tienen cabida también las vidas de santos, mártires y vírgenes, entendiéndose la ciudad como *cuervo místico*, una *civitas* cristiana basada en la *piEDAD*, la *caridad* y la *nobleza*. La *caridad* y la *piEDAD* se concretizaban en la ciudad en la larga lista de iglesias, templos, conventos, ermitas, hospitales y cofradías. La fidelidad de la ciudad y los ciudadanos a la Corona demostraban la *nobleza* de la *civitas*. Los ciudadanos era el elemento definitorio de la ciudad desde la *polis* griega. El concepto de la colectividad y el lugar de asentamiento parece tener origen en Turídices en el siglo V a.C., quien atribuye al general Nicías un discurso a los atenienses:

Vosotros, allá donde os aposentéis, sois una ciudad [...] Son los hombres los que forman la ciudad, no las murallas ni los barcos sin personas dentro<sup>21</sup>.

Los griegos hicieron hincapié en el concepto de colectividad, su organización y sus ciudadanos para definir el concepto de ciudad con respecto a otras comunidades rurales. El objetivo de toda *polis* era la felicidad a la que no se podía aspirar fuera de la *polis* misma. Y si el verdadero objetivo de la ciudad es la felicidad, hay que buscar las acciones que producen felicidad y que nada tienen que ver con los bienes externos. Una buena ciudad necesita buenos ciudadanos y la bondad de los hombres depende de la naturaleza, la educación y la subsistencia. Esta última dependía del abastecimiento. De ahí que una de las preocupaciones constantes sea la adecuada proporción entre el número de habitantes y la calidad de los ciudadanos, algo que influyó en la idea de ciudad hispana en los siglos XVI y XVII. En *Las Leyes* de Platón esta proporción era de 5.040 terratenientes en un total de treinta o cincuenta mil habitantes<sup>22</sup>, para que pudiera mantener su abastecimiento, autosuficiencia y defensa. De la misma manera que Platón, Aristóteles defiende que el número de habitantes debe mantener un nivel adecuado de autosuficiencia<sup>23</sup>. Posteriormente otros escritores como Botero o Pérez de Mesa se ocuparon de este tema. Este último, siguiendo a Aristóteles, en su *Política o Razón de Estado* diferencia la “gran ciudad” de la “ciudad grande” y dice:

Ordinariamente se cree que gran ciudad quiere decir ciudad de gran número de habitantes, como Lisboa, París, Milán, Nápoles, Sevilla y Roma; y dicen que la ciudad así grande es feliz. Pero

<sup>21</sup> Cit. en Kagan, 1998, p. 30.

<sup>22</sup> Platón, *Las Leyes*, 1981, 737b/738d, pp. 1345. Véase sobre el tema, Cervera Vera y Moya Blanco, 1976.

<sup>23</sup> Aristóteles, *Política*, 1982, III, 1, 1275b20-21 y II, 7, 1268a.

yerran, porque no se ha de mirar tanto al número de los hombres cuanto a la facultad y potencia, esto es, a las operaciones más o menos que son propias a la misma ciudad<sup>24</sup>.

Y afirma que en “las ciudades medianas, donde todos se conocen y se sabe la vida de cada uno, se gobierna mejor”<sup>25</sup>. También Juan de Jerez y Lope de Deza dan indicaciones sobre la conveniencia en la moderación o grandeza en las ciudades<sup>26</sup>. Los ciudadanos plenos eran los que tenían facultad para aconsejar, determinar o juzgar “o tener algún oficio no servil, sino de autoridad y mando”<sup>27</sup>. En fin, lo resumen bien Juan de Jerez y Lope de Deza para el caso de Madrid que, como ciudad ilustre requiere “grandeza [...] lo cual interpreta Aristóteles [en su *Política*] no por el número, sino por la calidad de lo ciudadanos”<sup>28</sup>, algo que, según estos autores, aseguraba la presencia de la Corte<sup>29</sup>. Y siguiendo estos criterios en las historias de ciudades aparecen toda una “galería de hombres ilustres”: los mártires y santos patronos que configura la *civitas Dei* y los ilustres ciudadanos de la república de las armas y las letras, tanto en el pasado como en el presente. Si el papel de Lope como cronista de la ciudad destaca en alguno de estos ámbitos, ese es sin duda la redacción y dramatización de la historia sagrada de ciudades tan importantes en Toledo con su patrona Santa Leocadia, el milagroso descenso de la Virgen a la Catedral y la historia de su famoso defensor San Ildefonso o el santo rey godo Wamba –reflejando ese proceso de *Civitas Regia* a *Civitas Dei*– y en Madrid siendo nuestro poeta el primero en redactar y llevar a las tablas la vida de San Isidro, patrono de la recién nombrada sede de la Corte y de ocuparse, anticipándose a Jerónimo de la Quintana, de la Virgen de Atocha y de la Almudena. Se configura así una geografía urbana sagrada de la que Lope es un excelente “corógrafo”.

<sup>24</sup> Pérez de Mesa, 1980, p. 277.

<sup>25</sup> Pérez de Mesa, 1980, p. 280.

<sup>26</sup> Los autores –siguiendo a Platón y Aristóteles–, que en última instancia hacen una defensa de Madrid como la mejor ciudad para acoger de manera estable la Corte, alegan a favor de la moderación de las ciudades seis cuestiones: el sustento, un urbanismo higienista, la proporción, el buen gobierno y juzgar correctamente –para lo cual es necesario que se conozcan todos– y evitar el exceso de personas que no ciudadanos (esclavos, sirvientes, extranjeros), en Jerez y Deza, 2001, p. 151 y ss, correspondiente al fol. 52v y ss. del documento. Aunque más adelante afirman que “será muy conforme a razón concordar estos dos pareceres”, es decir, la moderación y la grandeza porque, entre otras cosas, “la altura y amplitud de los muros y edificios, y en la multitud de gente congregada en ellos, en que consiste la fuerza defensiva y ofensiva que conserva y aumenta los estados” Jerez y Deza, 2001, p. 157, correspondiente al fol. 57r del documento.

<sup>27</sup> Pérez de Mesa, *Política o Razón de Estado*, 1623-1625, cit en Quesada, 1992, p. 125.

<sup>28</sup> Jerez y Deza, 2001, p. 155, correspondiente al fol. 55r del documento.

<sup>29</sup> Véase esta obra sobre el tema en las historias de ciudades, pp. 130-133.

Otro de los temas tratados en las historias de ciudades y relacionados con la fundación de la misma, que estructura el quinto capítulo de este trabajo, es la descripción del sitio de la ciudad y su entorno con el aval de autores clásicos como Heródoto, Plinio, Estrabón o Pomponio Mela. Las ciudades eran descritas como ciudades fértiles y bien abastecidas, en términos paradisiacos, una especie de edén en el que no había carestía ni enfermedad puesto que habían sido fundadas, todas ellas, en un lugar único y privilegiado, lo cual se convirtió en un tópico, así como la descripción de su entorno con la enumeración de lugares, trato, productos, etc. con una particular valoración de la naturaleza por parte de los humanistas del Renacimiento dentro de lo que se ha denominado “movimiento arcadiano”. Toda ciudad estaba asentada en un paraje natural paradisiaco que le proporcionaba todo tipo de abastecimientos para la consecución de una República ideal y de una *città felice*<sup>30</sup>. Estas ideas tienen su origen en las ideas filosóficas platónicas y aristotélicas. Este último filósofo, por ofrecer una lectura menos conflictiva en clave cristiana, fue el más difundido y seguido por los escritores dedicados al género de historias de ciudades. En cambio, fue la filosofía platónica mucho más precisa en cuanto a la ciudad ideal se refiere. En la *República* de Platón se insiste en la búsqueda de un sitio adecuado en función de los vientos, las temperaturas y el clima, las posibilidades de abastecimiento y abundancia de aguas, y la consecuente relación ideal entre habitantes y entorno. Establece un modelo concéntrico circular del que nace la ciudad ideal en el Renacimiento. Aristóteles en su *Política* también apunta a la elección de un sitio salubre, ventilado y con abundancia de aguas. Y todas estas características fueron adaptadas a las ciudades hispanas. Por ejemplo, Pérez de Mesa, en el capítulo titulado *De la Región* se ocupa de aspectos tales como la fertilidad, el aire saludable, la abundancia de aguas, la posición central como emblemas modélicos de la ciudad moderna<sup>31</sup>. Esto también guarda relación con la visión arcadiana y pastoril de una conciencia clasicista en boga en España en el siglo XVI<sup>32</sup>. Las “vistas” y “descripciones” del entorno y del paisaje como alabanza de un paraje paradisiaco se encuentran dentro de la tendencia ya estudiada en literatura y pintura<sup>33</sup>. En las historias de ciudades no tenía cabida la alabanza de la naturaleza como consecuencia de la crítica al desarrollo urbano, por tanto, aquella debía inscribirse en la propia descripción de la ciudad<sup>34</sup>. Es el caso de Valencia y el Turia, Sevilla y las riberas

---

<sup>30</sup> Quesada, 1992, p. 72

<sup>31</sup> Quesada, 1992, p. 72 y ss.

<sup>32</sup> El título de la *Arcadia* de Lope de Vega es significativo en este sentido.

<sup>33</sup> Por citar solo algunos ejemplos, Lillo Rodelgo, 1929 y Orozco, 1974.

<sup>34</sup> Quesada, 1992, p. 74 y ss.

del Guadalquivir, los cigarrales del Tajo en Toledo, o la ribera del Manzanares y el Prado con sus fuentes en Madrid, que no podemos separar de la visión arcadiana de la ciudad. Y no era solo una cuestión de abastecimiento sino, sobre todo, de ornato y policía de la ciudad, y esto es algo muy presente en las vistas y gradados de las ciudades hispanas del siglo XVI y XVII. Veremos a lo largo de este quinto capítulo la influencia que tuvieron en este sentido las teorías renacentistas propias del género de historias de ciudades hispanas en Lope de Vega. Asimismo, el poeta nos ofrece magníficas vistas de estas zonas limítrofes de la ciudad, con el curso de los ríos, las campiñas y huertas –que van a completar la imagen global que se ofrece en el segundo capítulo– y una delicada descripción de la flora y los árboles frutales.

La descripción de la ciudad feliz, fecunda, fértil, populosa y rica tiene relación también con los modelos utópicos de ciudades que se estaban desarrollando durante los siglos XVI y XVII. En la presentación de las historias de ciudades podemos distinguir entre las utopías arquitectónicas y las utopías literario-filosóficas. Mientras las primeras se desarrollaron entre el siglo XV y XVI, las segundas se originaron a partir del concilio de Trento y alcanzaron su máximo desarrollo a finales del siglo XVI y XVII<sup>35</sup>. Así, las historias de ciudades que en España se escribieron sobre todo en ese periodo están fuertemente influidas por la utopía filosófica de la ciudad agustiniana. Quesada ha señalado que entre las sociedades utópicas y la presentación de ciudades hispanas hay una importante diferencia, a saber, que las primeras intentan describir la configuración de una sociedad futura y las segundas “describen la ciudad coetánea como si realmente la ciudad ideal se estuviese realizando ya, en el contexto de la monarquía hispánica y en las localidades de las que se habla”<sup>36</sup>, incluyendo las historias de ciudades dentro del género de utopías. Todo ello conlleva una serie de connotaciones ideológicas y, aunque las historias de ciudades fueran obras, en principio, para un público local, las ideas que en ellas circulaban eran también la expresión de la grandeza y del poder de la monarquía a través de la presentación de sus territorios, como sucedía con los atlas o las galerías de vistas de ciudades. Y en esto, como decíamos, influían las teorías utópicas urbanas de tradición vitruviana, como las filosóficas de Tomás Moro y Tomás Campanella, o las de

---

<sup>35</sup> Manuel y Manuel, 1981, p. 255.

<sup>36</sup> Quesada, 1992, p. 141. El estudioso dice que para conseguir esto se procede primero con un razonamiento teórico sobre la ciudad ideal para después seleccionar todos aquellos datos que la realidad muestra coherentes con las teorías propuestas, *ibídem*, p. 142.



tratados arquitectónicos como la de León Battista Alberti, la de Antonio Filarete, la de Giorgio Martini, la de Pietro Cataneo; o con un enfoque más político como la Botero de finales del siglo XVI, por citar algunas, que pretenden crear una ciudad bella y próspera, ordenada con nobles edificios. En sus tratados se proponían ideas que influyeron en la idea de ciudad en el mundo hispano. La nobleza de la ciudad se expresaba también en términos urbanísticos, en los edificios y en la ordenación del tejido urbano, tema que afrontamos en los capítulos sexto y séptimo, centrados en los límites y contornos de la ciudad y en la vida intramuros.

Desde un punto de vista arquitectónico y urbanístico, las ciudades medievales españolas del *quinientos* fueron sometidas a una transformación de mayor o menor impacto bajo postulados de modernidad como eran las calles más anchas y rectas, la homogeneidad de los edificios en altura y en fachadas creando perspectivas, la conservación de las murallas en términos no tanto de defensa, sino de policía urbana, así como la magnificencia de las puertas, la regularización de los espacios placeros, la integración de la naturaleza en la ciudad, etc. Estos aspectos de la ciudad aparecen reflejados en los tratados, mientras que las cuestiones relacionadas con el empedrado y limpieza de las calles para mejorar la higiene y el tráfico viario, y la conducción de aguas y las fuentes entre otras cuestiones de policía urbana, aparecían reguladas en memoriales, pragmáticas y ordenanzas municipales. Y todo ello se refleja en el género corográfico donde se describe el desarrollo y ordenación de la ciudad con amplias calles que confluyen en espaciosa plazas, la disposición de elementos arquitectónicos como las fachadas y las fuentes para crear puntos de fuga en los lugares de mayor representación, o el desarrollo de elementos arquitectónicos como la altura de los edificios, las ventanas, las rejas o balcones. En estas obras se presentan la ciudad como un conjunto urbano homogéneo, ordenado en el interior, y también delimitado hacia el exterior por sus muros y torres, al que se accede mediante las monumentales puertas y puentes. Estos aspectos aparecían descritos, sobre todo, en las historias de ciudades, descripciones de cronistas y viajeros extranjeros y en las relaciones de fiestas, donde cobraban vida efímera las personificaciones de héroes con las llaves de la ciudad o ríos-dioses como símbolos de abundancia y riqueza. En torno a la fiesta pública, ya fuese por nacimientos o entradas triunfales de reyes, exequias o victorias militares, visitas de personajes famosos o efemérides religiosas, se organizaban

programas arquitectónicos ficticios con una serie de referencias históricas y simbólicas para exaltación de la monarquía y la ciudad<sup>37</sup>.

A esto se unían las ideas filosóficas de corte platónico-aristotélico con elementos simbólicos como la forma circular, la majestad de las torres o el número simbólico de las puertas. Detrás de todas estas transformaciones se vislumbra la idea de ciudad ideal que se quería plasmar. Y Lope también contribuyó con sus obras en la presentación de la ciudad según todos estos postulados renacentistas, una ciudad ideal como si se diera en ella el mejor de los mundos posibles con evidentes intereses propagandísticos.

Según Quesada<sup>38</sup>, ninguna historia de ciudad presenta una descripción sistemática de la misma, sino que todos estos elementos que aparecen en la presentación de la urbe configuran una visión global de la ciudad. La ciudad generada a partir de edificios o espacios singulares o simbólicos se presenta como una ciudad ordenada, resaltando el sentido de unidad arquitectónica ideal a través de edificios y elementos arquitectónicos que destacan en todas las historias de ciudades como son las puertas, puentes, torres, fuentes, etc. Esto mismo, como veremos, sucede en la obra de Lope de Vega, pues al analizar los datos de nuestro corpus vimos que esas mismas ideas que perfilaban la imagen de la ciudad hispana en este periodo estaban presentes también en la obra lopesca. En nuestro autor no se da una descripción sistemática de ninguna ciudad, sino que en su obra aparecen una serie de elementos fragmentados que, en su conjunto, van conformando poco a poco la visión global de la ciudad, una visión que se nutre de todos estos elementos que definen el género corográfico. Se podría incluso afirmar que nuestro autor siguiera al pie de la letra a los cronistas, memorialistas, corógrafos y artistas, y las ideas y excelencias que sobre la ciudad se plasmaron en sus obras. A lo largo de los diferentes capítulos intentamos dar respuesta a los planteamientos desde los que partimos: ¿de qué manera habría podido influir el género corográfico en Lope? ¿poseía y/o leía este tipo de obras – considerándolas en su sentido más amplio– y buscaba inspiración en ellas? ¿Influyeron en su manera de describir la ciudad? ¿Cultivó este género corográfico pensando en un puesto de cronista? ¿Qué papel tuvo Lope en la configuración de la historia de las ciudades? ¿De qué manera y bajo qué postulados describe las ciudades? Todas estas

---

<sup>37</sup> Para el caso de Sevilla, véase Lleó Cañal, 1979.

<sup>38</sup> Quesada, 1992, pp. 152-156.

cuestiones serán abordadas de manera directa o indirecta a lo largo de los diferentes capítulos.

Porque todos los aspectos hasta aquí mencionados someramente se reflejan en la obra de Lope de Vega que, sin embargo, no era arquitecto, tratadista, memorialista o topógrafo. Lope fue un poeta y dramaturgo con ambiciones de cronista, puesto que nunca obtuvo. Pero sí fue observador y testigo de una ciudad en plena transformación; sí participó de esas ideas que se estaban debatiendo en los círculos literarios, en la Academia de Matemáticas, en los mentideros; y sí tuvo también un papel destacado en algunas celebraciones de fiestas para las que redactó tanto comedias como las propias relaciones y organizó las justas poéticas. Por este motivo se convierte en una figura interesante para entender mejor los cambios que experimentaron esas ciudades entre los siglos XVI y XVII: desde la configuración de las leyendas e historias relacionadas con las fundaciones de las ciudades y las historias de los santos patronos ancladas en los espacios devocionales de la urbe, la arqueología y la antigüedad de la ciudad, pasando por la modernización del trazado viario y el uso de coches, la construcción de plazas y sus usos, las obras públicas, el ornato público y los espacios verdes, el ocio y la vida en la ciudad, el comercio de las calles, los mentideros, etc. Frente a los documentos históricos, descripciones, relaciones, memoriales, pragmáticas y ordenanzas, que permiten aproximarnos a la imagen de la ciudad del siglo XVI y XVII en España, la obra de Lope de Vega no interesa en cuanto documento histórico a través del cual conocer la ciudad, sino como “construcción manipulada” que contribuye –de la misma manera que contribuyen las obras de cronistas como Pedro de Medina, Francisco de Pisa, Gil González Dávila, Jerónimo de la Quintana, o artistas como Wyngaerde o El Greco por citar algunos– a la configuración de la memoria histórica y la presentación de la urbe como ciudad ideal en aquella época.

Esto acerca mucho la imagen de la ciudad en Lope a diferentes ámbitos disciplinarios que van desde la corografía en sentido amplio, pasando por la historia, el arte, la cartografía, el urbanismo, hasta las historias de ciudades de la época. Es precisamente el carácter interdisciplinar lo que nos ha obligado a afrontar el estado de la cuestión desde diferentes ámbitos y perspectivas.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Frente a una especialización creciente han proliferado los estudios interdisciplinarios, siendo el título de este programa de doctorado prueba de ello, y este trabajo de investigación su consecuencia. La complejidad del tema requiere la confluencia de diferentes puntos de vista y aportaciones científicas procedentes de áreas de conocimiento diversas como la Historia del Arte, la Historia, la Literatura o la Geografía. Somos conscientes de la parcialidad del ámbito en el que nos movemos y, paradójicamente de la amplitud de cuestiones que tratamos, y hemos intentado no perder de vista la historia cultural e integral, tan compleja y utópica a veces, en la que se enmarca este trabajo y a la que intentamos dar una aportación con esta investigación.

Para abordar el tema, primero hemos estudiado previamente el marco que nos brindaban otros ámbitos científicos en algunos segmentos de nuestro trabajo: el estudio de la ciudad en ámbito filológico, la corografía urbana y el teatro, y éste y las artes plásticas.

## LA LITERATURA COMO FUENTE HISTÓRICA

El material en el que se centra nuestra investigación es, sobre todo, la comedia de Lope de Vega, sin dejar de lado la obra poética o el género de las relaciones, porque como señalábamos más arriba nos interesaba rastrear los datos relativos al tema de la ciudad con independencia de los géneros. El documento fundamental es, pues, la literatura como fuente histórica, algo que no es nuevo, por otro lado. La Academia de Historia en 1856 renueva sus estatutos afirmando que la “historia general” comprende “distintos ramos de la vida, civilización y cultura de los pueblos españoles”<sup>39</sup>. Las exigencias de la historia integral requerían una visión total. A partir de mediados del siglo XIX el concepto de “fuente histórica” adquiere una amplitud, por tanto, que abarca la vida, la civilización y la cultura de una sociedad. En este sentido las obras de arte y literatura son productos de esa sociedad. Posteriormente, a mediados del siglo pasado, se hizo evidente la necesidad de fundamentar cualquier estudio sectorial en la realidad social con una atención más equilibrada hacia aspectos tan diversos hasta entonces como los socioeconómicos, los políticos o los culturales.

---

<sup>39</sup> Cit. en Jover Zamora, 1999, p. 27.

Para el historiador la literatura como fuente histórica es esencialmente distinta con respecto al interés que nutre el lingüista o literato, aunque las colaboraciones hayan ido en aumento. En este sentido, la redacción del prólogo por parte de un lingüista, como Díez Borque, de un ensayo de historia titulado *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*<sup>40</sup> que basa la investigación en el texto dramático, es un buen ejemplo de cómo cuestiones históricas como la cultura bélica se pueden estudiar a partir de los textos literarios. En él Díez Borque habla del difícil camino de la “vida a la literatura y de la literatura a la vida”<sup>41</sup> destacando, entre la variedad de funciones de la creación literaria, el sentido de la literatura como documento histórico. Pero un documento histórico, la literatura, utilizado no como “fuente objetiva” que permite la reconstrucción de la historia, sino para la reconstrucción de ideales, mitos, sensibilidades. Además estos documentos son testimonio vivo y tuvieron una existencia real –así como el propio autor, que se convierte en testigo- de la sociedad, de la manifestación de las creencias, ideas y mentalidades que el autor refleja en su obra y ante las que toma partido –directamente o a través de los personajes– por un sinfín de razones que van desde lo personal –intención del autor para agasajar al poder o cumplir con un contrato de obra– hasta la censura, el control o el mecenazgo, y los intereses políticos que se persiguen. Por otro lado, son interesantes también los aspectos que emergen en esa comunicación que es el teatro y que están destinados a influir en su público, en los hombres de su tiempo, en mayor o menor medida. El texto literario constituye una fuente imprescindible e insustituible, como afirmaba Jover Zamora<sup>42</sup>, para reconstruir ciertos aspectos de la vida cotidiana, de las mentalidades, de las diferentes concepciones del mundo que permeabilizan y alteran al impregnar diferentes estratos de la sociedad.

Conocidos son los estudios de la ciudad a través de la literatura realista del siglo XIX, que convierten la fuente literaria en una especie de fuente arqueológica descriptiva desde la que analizar aspectos urbanos como la calle, el edificio, la vivienda, el mobiliario... La fuente estadística nos aporta datos sobre el número de habitantes, las ocupaciones, el abastecimiento, etc. pero la fuente literaria, en este caso el teatro, nos ofrecen no solo

---

<sup>40</sup> García Hernan, 2007.

<sup>41</sup> Prólogo de Díez Borque a García Hernan 2007, p. 11.

<sup>42</sup> Jover Zamora, 1999. Este autor se centra en su análisis sobre todo en la historia del siglo XIX y la literatura realista. En cambio, a mediados del siglo pasado Ramón Menéndez Pidal ya había analizado el siglo XI a través de la épica defendiendo la literatura como primordial fuente para el historiador.

imágenes utópicas, sino también instantáneas de calles, plazas, huertas, fuentes, etc. y del uso que de las mismas hacían sus habitantes. Destaca en este sentido la labor de investigación de Simón Díaz<sup>43</sup>. Se pueden reconstruir un universo de sensaciones visuales, auditivas y olfativas que conforman y caracterizan el ambiente urbano barroco, y que han producido ya algunos trabajos como el de García Santo-Tomás<sup>44</sup>. Se trata, por tanto, no solo de la ciudad entendida como *urbs*, donde los estudios sobre arquitectura y urbanismo han afrontado ampliamente el tema, sino de la ciudad entendida como *civitas*, y a aspectos más inmateriales de la misma, para los que el texto literario es imprescindible.

#### LOPE DE VEGA Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Parte de esta investigación se centra en la influencia de la cartografía y las vistas de las ciudades en el teatro lopesco. No tenemos hasta la fecha conocimiento de ningún trabajo científico en este sentido. Se trata de una parcela muy concreta y delimitada dentro de los estudios comparados de las artes plásticas y la literatura, un campo de investigación más amplio que se ha afrontado desde diferentes temáticas.

El maridaje entre las artes dramáticas y las artes plásticas es actualmente aceptado como algo natural. Emile Mâle planteó la tesis de que las artes plásticas tenían una influencia en el teatro y de que existía una visión común –o cultura visual como se la denomina actualmente– que subyacía en la literatura y en las artes plásticas. En su *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration* (1922) hay un apartado dedicado en este sentido al arte y el teatro religioso. En esa misma dirección Gustav Cohen publica un artículo en el que defiende el diálogo entre las artes plásticas y el teatro en época medieval y subraya el papel de los artistas en la escenografía teatral.

Con el tiempo las teorías de Mâle fueron matizadas o incluso rechazadas. G. R. Kernodle en 1944 publica un trabajo titulado *From the art to the theater. Form and convention into the Renaissance* y afirma que son las artes plásticas las que influyen en todas las artes

---

<sup>43</sup> Simón Díaz, 1961, 1962, 1976, entre otros.

<sup>44</sup> García Santo-Tomás, 2004.

visuales –como el teatro– y no al revés. Sostiene que existe un fuerte vínculo entre la escenografía teatral y la pintura del Quattrocento<sup>45</sup>.

Pierre Francastel, por su parte, puso de manifiesto que arte, teatro, literatura, fiesta y espectáculo son manifestaciones que evolucionan de manera paralela y comparten un mismo espíritu y visión del mundo<sup>46</sup>, y esta investigación es prueba de ello.

Dentro del hispanismo, los primeros estudios que abordaban las relaciones entre teatro y pintura fueron de la mano de Emilio Díaz Orozco con *El teatro y la teatralidad del Barroco* (1969), abriendo un nuevo campo de investigaciones científicas para el Siglo de Oro español. En esta obra, entre otros aspectos, se trata la utilización del cuadro en el teatro y los efectos comunes que ambos creaban desbordando la escena hacia fuera, tanto en teatro como en pintura barroca.

En este sentido, el teatro de Calderón ha sido ampliamente estudiado: la concepción pictórica del teatro calderoniano, las técnicas escenográficas basadas en la pintura o la influencia de la *Iconología* de Ripa<sup>47</sup>.

Es natural que los estudios dentro del campo de la historiografía sean todavía escasos con respecto a los estudios literarios. Cabe destacar aquí los trabajos de Julián Gállego<sup>48</sup>, también en ámbito calderoniano<sup>49</sup>. De Calderón de la Barca también se ha ocupado Bonet Correa<sup>50</sup>.

Por lo que se refiere a Lope de Vega contamos con algunos trabajos sobre las comedias de santos y la pintura, el tema de Apeles y el diálogo con las obras de Miguel Ángel, Tiziano o Rubens<sup>51</sup>. Un papel especialmente destacado lo ha ocupado Javier Portús Pérez con estudios sobre los grabados que ilustraban las obras de Lope de Vega, la canonización

---

<sup>45</sup> Dedicó una parte del trabajo a Lope de Vega.

<sup>46</sup> Francastel, 1988.

<sup>47</sup> Véanse los trabajos de Ruiz Lagos, 1965, 1966, 1969 y 1981.

<sup>48</sup> Gállego, 1972.

<sup>49</sup> Gállego, 1981.

<sup>50</sup> Bonet Correa, 1992.

<sup>51</sup> En las Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega publicadas en 1981 despuntan algunos trabajos que, centrándose en la poética lopesca, caminaban en esta dirección: Diego L. Bastianutti con “La inspiración pictórica en el teatro Hagiográfico de Lope de Vega” (Bastianutti, 1987) A. de Armas, Frederick, “Pintura y poesía la presencia de Apeles en el Teatro de Lope de Vega” (De Armas, 1987) y Simón A. Vosters con “Lope de Vega y Rubens” (Vosters, 1987).

de San Isidro y su ya clásico estudio *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* sobre la defensa de los pintores por parte del poeta, especialmente interesantes para nuestra investigación<sup>52</sup>.

En la misma línea de Javier Portús se sitúa la solidez de las investigaciones de Antonio Sánchez Jiménez, cuyas aportaciones han sido muy relevantes para nuestro trabajo como *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* y su reciente biografía *Lope: el verso y la vida*<sup>53</sup>.

#### LA COROGRAFÍA URBANA Y LOPE DE VEGA

Por lo que se refiere a los estudios sobre la ciudad en la literatura, fuerte input para nuestro trabajo fue en especial la lectura del artículo de Alicia Cámara Muñoz titulado “La ciudad en la literatura del Siglo de Oro”<sup>54</sup> en el que se abordaba cómo presentaban diferentes escritores de esa época aspectos de la ciudad como la limpieza, las obras públicas y los habitantes. Sus rigurosas investigaciones relacionadas con la ciudad y los tratados arquitectónicos y de fortificación han sido muy útiles para contextualizar muchos aspectos tratados aquí.

Dentro del género de las historias de ciudades, ha sido relevante para nuestra investigación la aportación de Quesada<sup>55</sup>, ya mencionada, y su análisis de las diferentes historias de ciudades que fueron apareciendo en España en los siglos XVI y XVII para perfilar las características del género. Con posterioridad se ha ocupado Kagan<sup>56</sup> con notable clarividencia en ámbito hispano en la Edad Moderna. Con estos estudios hemos podido comparar los datos de nuestro corpus y enmarcar científicamente la investigación.

Dentro de la corriente de estudios sobre espacio, geografía humana y ciudad García Santo-Tomás ha escrito un brillante estudio sobre el Madrid de Felipe IV a través de diferentes géneros y autores como Lope de Vega, Alonso Jerónimo Salas de Barbadillo,

<sup>52</sup> Portús Pérez, 1988a, 1988b; 1999.

<sup>53</sup> Sánchez Jiménez, 2011a y 2018 respectivamente; véase además 2011b; Sánchez Jiménez y Olivares, 2011.

<sup>54</sup> Cámara Muñoz, 2008.

<sup>55</sup> Quesada, 1992.

<sup>56</sup> Kagan, 1995a, 1996, 1998.



Tirso de Molina o Juan de Zabaleta, entre otros. Es un estudio en el que la experiencia sensorial mediante los diferentes sentidos (oído, vista, gusto, tacto y olfato) es el enfoque con el que el autor se aproxima al estudio de la ciudad devolviendo al lector, a través de los textos literarios, una historia cultural de la ciudad vivida en sus visiones, sonidos, ruidos y voces cotidianas, los diferentes sabores de comida y bebida, los olores y la higiene urbana y personal, etc. tamizados por su simbolismo y su carga moralizante. Es un trabajo que nos ha servido de inspiración y modelo en algunas partes de este trabajo y demuestra también el valor del texto literario como documento histórico que nos puede ofrecer muchos datos sobre aspectos más inmateriales de la cultura barroca.

En cuanto al concreto estudio de la ciudad y la corografía en el teatro del Siglo de Oro, el único estudio específico que conocemos hasta la fecha es el de Parello sobre Tirso de Molina, cuyo título ya es indicativo del tipo de estudios comparados (“La «relación sucinta» de la ciudad de Lisboa en *El Burlador de Sevilla*: un viaje a través del género corográfico”<sup>57</sup>). Sin embargo, las conclusiones siguen estando determinadas por un enfoque literario<sup>58</sup>.

Por otro lado, y a la luz de las similitudes que los fragmentos lopescos analizados presentan con el género corográfico, nos hemos planteado también el papel que jugó Lope de Vega como “cronista de la ciudad”. En este sentido, la crítica ha estudiado ampliamente la ambición de Lope por convertirse en cronista real, con estudios como los de como Bershas<sup>59</sup>, Weiner<sup>60</sup> y, sobre todo, la monografía de Wright<sup>61</sup>, pero teniendo en cuenta estas obras sería también oportuno interrogarse sobre el papel que jugó Lope de Vega como “cronista de la ciudad”, en especial de la Villa de Madrid y de Toledo. Sánchez Jiménez en la biografía de *Lope. El verso y la vida*<sup>62</sup> recientemente publicada aborda también esta cuestión como constante en la vida de Lope poniendo de manifiesto

---

<sup>57</sup> Parello, 2015.

<sup>58</sup> El enfoque es evidente en las conclusiones: “Así es como la ciudad de Nápoles se relaciona con la comedia de capa y espada, la costa catalana con la égloga piscatoria, el campo andaluz con la égloga pastoril, y Sevilla con la literatura picaresca. La descripción de Lisboa tampoco escapa de esta regla, ya que hunde sus raíces en el género corográfico” *ibidem*, p. 166.

<sup>59</sup> Bershas, 1963.

<sup>60</sup> Weiner, 1986.

<sup>61</sup> Wright, 2001b.

<sup>62</sup> Sánchez Jiménez, 2018.

el rol del “poeta historiador”<sup>63</sup>. El propio poeta se define “coronista” en algunas obras madrileñas, y esperamos aportar alguna reflexión interesante sobre esta cuestión.

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 119 entre otras.

## METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN

Para emprender esta investigación el primer paso ha sido elaborar un corpus de datos con las referencias encontradas en las obras de Lope de Vega relacionadas con la ciudad y los diferentes aspectos relacionados con ella y así procesar los datos (antigüedad, fundación, sitio, clima, fertilidad, abastecimiento y abundancia, santos patronos, obras públicas). La primera cuestión que se nos planteó era el límite cronológico. Rastrear datos en tan prolífica obra no ha sido tarea rápida, pero además nos enfrentábamos a un tipo de información escasa y fragmentaria de dificultosa catalogación. En el corpus hemos registrado datos procedentes de obras lopescas desde el inicio de su producción hasta su muerte, un periodo de tiempo por tanto comprendido entre 1588 y 1635. Esto nos ha permitido abarcar un periodo de tiempo bastante amplio que comprende los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV. De este modo hemos registrado una mayor cantidad de datos para poder comprender de manera más amplia la continuidad o el cambio de ciertos problemas históricos que surgían en los textos lopescos relacionados con el tema de la ciudad (las luchas por acoger de manera estable la corte, pueden ser un ejemplo ilustrativo), además de contribuir en la comprensión cronológica de las relaciones entre Lope y el poder.

Por otro lado, teníamos que afrontar también un problema cronológico relacionado fundamentalmente con la redacción de las comedias: nuestro autor se vio obligado, para evitar los comunes plagios de la época, a recoger sus comedias en las diferentes *Partes* con una fecha segura de publicación, pero mucho más incierta en cuanto a redacción se refiere. En este sentido hemos seguido las indicaciones de Morley y Bruerton en su clásico *Cronología de las comedias de Lope de Vega*<sup>64</sup>. Estos autores realizan una cronología de las comedias basada no solo en datos históricos, sino sobre todo en el análisis lingüístico y la evolución del mismo en Lope para determinar con más o menos seguridad cuándo pudo redactarlas. Es la obra que seguiremos en esta investigación, a menos que con posterioridad a esa fecha se hayan publicado estudios monográficos más contundentes que se irán señalando en cada caso. Cabe indicar aquí además que, salvo excepciones que comentaremos, las dataciones cronológicas no influyen en las conclusiones de nuestra investigación.

---

<sup>64</sup> Morley y Bruerton, 1968.

Tampoco ha sido relevante para nuestra investigación tener en cuenta los géneros dramáticos o la métrica poética, aun teniendo presente que la comedia de capa y espada, y la denominada precisamente comedia *urbana*, destaca por sus ambientaciones en ciudades españolas y en un momento contemporáneo al escritor<sup>65</sup>, o que el romance era el tipo de poema para narrar la historia<sup>66</sup>. Como veremos, sin embargo, las referencias a las ciudades de interés para nuestra investigación trascienden los géneros<sup>67</sup>, puesto que no nos centramos en las ambientaciones espaciales, sino en las menciones y referencias en los parlamentos. En este sentido, conviene hacer aquí algunas aclaraciones.

El teatro es un género a la vez textual y visual. En literatura para abordar el tema de la representación del espacio teatral se distingue entre el espacio escénico y el espacio dramático. El primero se refiere al lugar físico en el que el actor representa a un personaje. Podían ser representaciones al aire libre asociadas a las representaciones del Corpus Christi y a espectáculos en plazas, calles, villas o jardines; o en espacios cerrados privados (habitaciones y salones de palacio, colegios, iglesias, conventos y universidades, así como casas particulares) y los espacios profesionales como los corrales y los coliseos<sup>68</sup>. Tanto en unos como en otros, el escenario en el siglo XVI era muy sobrio en general —a pesar de las diferencias entre el cortesano más rico, y el del corral más pobre—, y el actor con el lenguaje verbal y la gesticulación debía materializar todo aquello que no se representaba técnicamente. Los decorados físicos no eran realistas, sino icónicos para simplemente informar sobre el lugar de la acción sin pretensiones de crear la ilusión de espacio escénico. Además, poseían una función sinecdótica pues con una parte (balcón), se designaba el todo (ciudad)<sup>69</sup>.

El espacio escénico remite, por tanto, a la escenografía (tipo de escenarios, tramoyas, efectos, etc.) y ha sido estudiado ampliamente desde la historia del arte (desde los estudios de perspectiva aplicados al teatro por Serlio pasando por el Teatro Olímpico de Palladio

---

<sup>65</sup> Arellano Ayuso, 1996, p. 37-38.

<sup>66</sup> Kagan, 1995b, pp. 73-77. Véase también Kagan, 2002.

<sup>67</sup> Según los investigadores de la comedia urbana en tiempos de Lope de Vega, “la alternancia de espacios exteriores e interiores es uno de los elementos que mejor definen la «escena de ciudad a la española»”, véase Arata, 2002, p. 102. Obviamente nuestra investigación parte de presupuestos muy diferentes.

<sup>68</sup> Para los espacios de la representación teatral en el Siglo de Oro, véase Díez Borque, 2002, sobre todo el capítulo 3.

<sup>69</sup> Véase al respecto, Ruano de la Haza, 2000.

y las escenas fijas de Vincenzo Scamozzi o, en ámbito hispano, lo que supuso por ejemplo la llegada del ingeniero y escenógrafo florentino Cosme Lotti a Madrid en 1626 y su escenografía de *La selva sin amor* de Lope de Vega). En este sentido, la crítica ha insistido mucho en la falta de descripciones en cuestiones escenográficas por parte de Lope, cuyas acotaciones son muy escasas, algo normal en la época. Se ha apuntado también que en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609) Lope de Vega indicaba que la escenografía o el aparato era competencia del “autor” o director de la compañía teatral<sup>70</sup>. Había una serie de signos que contextualizaban las escenas en general, y las urbanas en particular (el vestuario, el peinado, la palabra, el gesto, los decorados, etc.)<sup>71</sup> y era esto lo que suplía las carencias en el decorado. Es de sobra conocida además la actitud contraria de Lope al exceso de tramoyas en las representaciones teatrales. En este sentido, se quejó Lope de los excesos tramoyísticos del montaje de Cosme Lotti para *La selva sin amor* que, según él, restaban importancia al texto<sup>72</sup>. En cualquier caso, como no es este tipo de espacio el objeto de esta investigación no le dedicaremos más atención.

Esencial para nuestro trabajo es, en cambio, el segundo tipo de espacio denominado “dramático” que:

se entenderá el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito, es decir, los lugares por los que se mueven los entes de ficción que son los personajes [...] Este espacio dramático, en su esencia, solo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes [...] El *espacio escénico*, en cambio, designará el espacio concretamente perceptible por el público en el escenario<sup>73</sup>.

Puesto que el espacio escénico era competencia del autor, para Lope de Vega lo importante era el texto teatral y en él nos vamos a centrar. Es lo que se ha denominado “decorado verbal”<sup>74</sup> y ticoscopia, es decir, el relato de lo que un personaje de la escena

---

<sup>70</sup> Rozas, 1976, p. 62.

<sup>71</sup> Sobre semiología en el teatro, véase Kowzan, 1997.

<sup>72</sup> En la dedicatoria al Almirante de Castilla dice Lope: “No habiendo visto vuestra excelencia esta égloga, que se representó cantada a sus majestades y altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla, para que desta suerte con menos cuidado la imaginase vuestra excelencia, aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos” en Vega, Lope de, *La selva sin amor*, 1856, p. 300. Hemos adaptado en todos los casos la ortografía al uso moderno respetando las contracciones típicas de la época.

<sup>73</sup> Vitse, 1996, p. 338. Adapta las definiciones proporcionadas por Pavis, 1980, pp. 151-59.

<sup>74</sup> El texto teatral está dividido en signos auctoriales (acotaciones y didascalias) y las referencias textuales en boca de los personajes. Este último tipo es lo que Díez Borque ha denominado *decorado verbal*, véase Díez

ve fuera de ella. Además, la visualización del espacio escénico que, obviamente es inmediata y directa en cuanto los ojos del espectador se posan en el escenario, está dirigida por la palabra que, a través de los parlamentos del personaje “pinta para los ojos de la imaginación”. Es lo que Arellano Ayuso ha denominado la “visualidad de la palabra”<sup>75</sup> en el teatro, concepto que enlaza directamente con la cultura visual del Barroco<sup>76</sup>. De esta manera, “la visualización total del espacio dramático, que contiene el escénico, deberá ser por la palabra sugeridora e informadora”<sup>77</sup> dentro de una “tendencia visual y plástica de la palabra poética barroca”<sup>78</sup>.

Esta distinción entre el espacio escénico y dramático es esencial porque el tema central de nuestra investigación es la representación que elabora Lope de Vega de las ciudades españolas a través de la palabra en el texto dramático o poético de sus obras. Una vez delimitada nuestra investigación en el texto escrito del autor, cabe hacer una mención sucinta a las diferentes técnicas teatrales que los lingüistas han intentado perfilar: la ciudad puede aparecer representada como una acumulación de datos para obtener una determinación espacial concreta reconocible para la imaginación del espectador<sup>79</sup>. En otros casos Lope, recurre a la técnica de mencionar la ciudad en forma de loa en los versos finales a modo de despedida<sup>80</sup> o también pueden ser referencias a ciudades en las que los personajes se encuentran y están viendo en el momento de la acción. Los signos escénicos contribuirían a la reconstrucción de ese espacio. En otras ocasiones las referencias urbanas a ciudades españolas aparecen en los parlamentos de los personajes que físicamente se encuentran en otros espacios, en otros países incluso, como sucede en *La francesilla*, cuya acción transcurre en Francia<sup>81</sup>. En este caso un personaje indica o

---

Borque, 1975, pp. 86-91. Para la función del lenguaje en el teatro con el objetivo de integrar objetos, paisajes y acciones que no se pueden representar materialmente en las tablas, véase Ingarden, 1971.

<sup>75</sup> Arellano Ayuso, 1995.

<sup>76</sup> Para el carácter visual de la cultura barroca, véase Gállego, 1987 y Maravall, 1983; en ámbito teatral Orozco, 1969.

<sup>77</sup> Arellano Ayuso, 1995, p. 414.

<sup>78</sup> Arellano Ayuso, 1995, p. 425.

<sup>79</sup> Arellano Ayuso, 1996, p. 39. Un ejemplo puede verse en *Las ferias de Madrid* en la que la segunda jornada empieza así: “Adrián: ¿A qué parte decís iba la ronda?! Lucrecio: De aquella parte de San Luis arriba/ Adrián: No hay secreto lugar que se le esconda/ Lucrecio: Subiendo por la calle de la Oliva/ columbré las linternas, y de un vuelo/ bajéme al Carmen y hacia el Carmen iba./ Los pies aprieto sin tocar el suelo./ a la Puerta del Sol llego y adonde/ henchí de colación el pañuzuelo”, en Vega, Lope de, *Las ferias de Madrid*, 1610, acto II, fol. 351v. Para situar la acción Lope recurre a citar por acumulación los diferentes lugares del recorrido.

<sup>80</sup> Arellano Ayuso, 1996, p. 39.

<sup>81</sup> Arellano Ayuso, 1996, 41. El ejemplo que propone está extraído de *La francesilla*: “Adiós Madrid generoso/ corazón de España noble/ [...] Adiós Alcázar del rey/[...] adiós patios paseados/[...] Adiós templos y edificios,/ casas, calles, plazas, torres,/ [...] adiós famosas audiencias/[...] alameda, Prado y

describe algo que los demás no ven, pero que se imaginan. Forman parte de esta última técnica mencionada, la inserción en el diálogo de los personajes de las relaciones de fiestas o eventos<sup>82</sup> que han sucedido con descripciones como si de otro género se tratase.

Es por ello que las ambientaciones de las comedias no pueden establecerse como límites de esta investigación, pues las referencias a ciudades españolas pueden aparecer en cualquier comedia independientemente de la ambientación espacial.

En resumen, y teniendo en cuenta los aspectos arriba señalados hemos optado por la máxima libertad y flexibilidad en cuanto a la tipología de obras, dando relevancia al rastreo de datos en sí mismo.

Una vez elaborado el corpus y organizada la información hemos ido comparando los datos que nos aporta Lope de Vega sobre la ciudad con los datos y la visión que nos ofrecen los cronistas, memorialistas, corógrafos, viajeros extranjeros, por un lado, y topógrafos y artistas por otro, para determinar las similitudes y analizar las posibles influencias de otros géneros y artes visuales en el texto lopesco, la asimilación de esos géneros en el modo de percibir y representar literariamente la ciudad en un tipo de estudio comparado interdisciplinar que se aproxima a los textos mediante herramientas del campo de lo visual y cuyo eje vertebrador son los diferentes aspectos connaturales al género corográfico expuesto en la introducción. Así, han sido de especial relevancia para contextualizar el valor y significado de los fragmentos lopescos relacionados con la idea de ciudad ideal renacentista –como se ilustraba en la introducción– obras como la de Aristóteles y Platón, los tratados de Vitruvio, Alberti o Botero. Dentro del ámbito hispano forman un conjunto de fuentes ampliamente explotadas las obras de Pedro de Medina o Ambrosio de Morales; los cronistas madrileños como López de Hoyos, Gil González Dávila, Juan de Jerez y Lope de Deza, Jerónimo de la Quintana, León Pinelo o Núñez de Castro, así como el memorialista Pérez de Herrera; las obras de Francisco de Pisa o Pedro de Rojas, Román de la Higuera, Salazar de Mendoza para Toledo; Alonso de Morgado, Rodrigo Caro, Juan de Mal Mara o Luis de Peraza para Sevilla; y Escolano para Valencia. Por lo que se refiere a las descripciones de viajeros extranjeros indispensables en este

---

bosque/[...] Adiós plazas, pasteleros/[...] baratillo y Herradores”. Vega, Lope de, *La francesilla*, 1620, acto I, fol. 120(\*) 82r.

<sup>82</sup> Véase sobre el tema Profeti, 2012.

estudio han sido las recopilaciones de García Mercadal<sup>83</sup> o Checa para el caso de Madrid<sup>84</sup>.

En cuanto a la bibliografía, y en relación con las vistas urbanas, ampliamente estudiadas por la crítica, obras esenciales para elaborar un marco teórico desde el que analizar las metonimias y vistas urbanas de Lope de Vega han sido esenciales los trabajos de De Seta, Nuti, Marías, Kagan<sup>85</sup>. Para analizar en este sentido el punto de vista adoptado por el poeta en la representación de sus vistas urbanas, así como de los hitos urbanos que se incluyen, han sido relevantes de nuevo en ámbito italiano Nuti y De Seta<sup>86</sup>, y en ámbito hispano Marías, Kagan, Cámara Muñoz y Gómez López<sup>87</sup>. Asimismo, y en relación a técnicas de representación, ha sido de gran inspiración también el trabajo de Morán Turina y Portús Pérez<sup>88</sup>.

Por otro lado, se han ido comparando las vistas urbanas de ciudades hispanas en obras como la de Pedro de Medina o el *Civitates Orbis Terrarum*, o las representadas por Wyngaerde, El Greco, Texeira, Brambilla, y las respectivas monografías que se han ido ocupando de analizarlas y que han sido esenciales para enmarcar la obra de Lope en un panorama cultural y propagandístico más amplio y estudiar el valor visual del texto literario, así como deducir una serie de conclusiones relevantes para el estudio de la ciudad.

---

<sup>83</sup> García Mercadal, 1999.

<sup>84</sup> Checa Cremades, 1992b.

<sup>85</sup> De Seta, 1996 y 1999, Nuti, 1994, 1996, 2004 y 2017, Marías, 1996 y 2002, Kagan, 1998b.

<sup>86</sup> Nuti, 1996 y De Seta, 2001, 2004, 2008, 2011.

<sup>87</sup> Marías, 2002; Kagan, 1986; Cámara Muñoz y Gómez López, 2011.

<sup>88</sup> Morán Turina y Portús Pérez, 1997.



## CAPÍTULO PRIMERO

## LAS CIUDADES EN LOPE DE VEGA

Antes de abordar la imagen de la ciudad y sus diferentes aspectos en la poética de nuestro autor, nos ha parecido importante responder a algunos interrogantes que se nos planteaban: cuáles eran las ciudades más frecuentes de las ambientaciones lopescas y tratar de explicar por qué son las cuestiones a las que trataremos de dar respuesta a lo largo de estas páginas.

Para ello hemos realizado una serie de gráficos a partir de los datos aportados por la base de datos ArteLope<sup>89</sup>, no sin una serie de limitaciones que influyen en los resultados debido un problema metodológico relacionado con el espacio y el tiempo. En cuanto al espacio, hemos tenido en cuenta para procesar los datos que aquí aportamos en gráficos, la ambientación espacial de los actos, es decir, dónde transcurre la acción de los personajes. Este tipo de información aparece explícita en las acotaciones, o se puede deducir por referencias en los parlamentos de los personajes; pero esto no quiere decir que se mencionen o describan esos lugares. Por lo tanto, los datos sobre las ambientaciones son útiles para nuestro trabajo, así como los gráficos que a continuación expondremos, pero no determinantes, pues las referencias a otros espacios que nada tienen que ver con la ambientación son numerosas como veremos. En cuanto al tiempo, hay que señalar que los problemas de datación de las obras, desde la fecha de redacción<sup>90</sup> a la fecha de publicación en las *Partes* por ejemplo, y los posibles cambios realizados por el poeta entre ambas, son aspectos que escapan a este estudio. Así que los datos ofrecidos se deben encuadrar dentro de los límites de datación e interpretar con la debida cautela.

Hay que tener en cuenta, además, el problema de la autoría o atribución de las comedias. Desde las “mil quinientas fábulas” que el propio poeta se atribuía, hasta las descripciones hiperbólicas de su primer biógrafo Montalbán<sup>91</sup>, la crítica ha ido descartando muchas de

---

<sup>89</sup> *ArteLope*, Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, <https://artelope.uv.es/>

<sup>90</sup> Para la fecha de redacción de las obras hemos seguido a Morley y Bruerton, 1968. Se indicará en cada caso, la bibliografía posterior que haya arrojado luz a las cuestiones de datación de cada obra.

<sup>91</sup> En la epístola *A Claudio* afirma que escribía una comedia al día, mientras que Montalbán afirmaba que escribía una en dos días, tomado de Sánchez Jiménez, 2018, p. 177.

ellas, y otras están perdidas. El corpus de datos para el estudio estadístico se ha realizado a partir de las 422 comedias que ofrece la base de datos *ArteLope*. Se han descartado las comedias que no son de Lope de Vega, pero se han incluido las *dudosas* y *probables*, además de las *fiables*, para que el estudio resulte más representativo.

En las páginas siguientes iremos analizando el tema de las ambientaciones de lo general a lo particular, es decir, desde las ambientaciones por continentes y países para abordar después las ciudades españolas y la incidencia –entendida cuantitativamente en número de actos ambientados en un determinado lugar– desde una perspectiva general, hasta afrontar esa incidencia en función de la coordenada temporal, es decir, el número de actos en una determinada ciudad en función del tiempo interno de la obra –desde la antigüedad hasta la época contemporánea del poeta–. Por último, trataremos brevemente las ambientaciones por reinados tratando de dar respuesta a las elecciones de Lope.

#### LOS CONTINENTES Y LOS PAÍSES

Los gráficos que presentamos a continuación los hemos realizado, como decíamos más arriba, a partir de los datos recogidos en la base *ArteLope*. Teniendo en cuenta la falta de unidad de lugar en el teatro lopesco, hemos decidido trabajar, no con el número de comedias (422), sino con el número de actos ambientados en un determinado lugar porque los datos cuantitativos eran así más representativos.

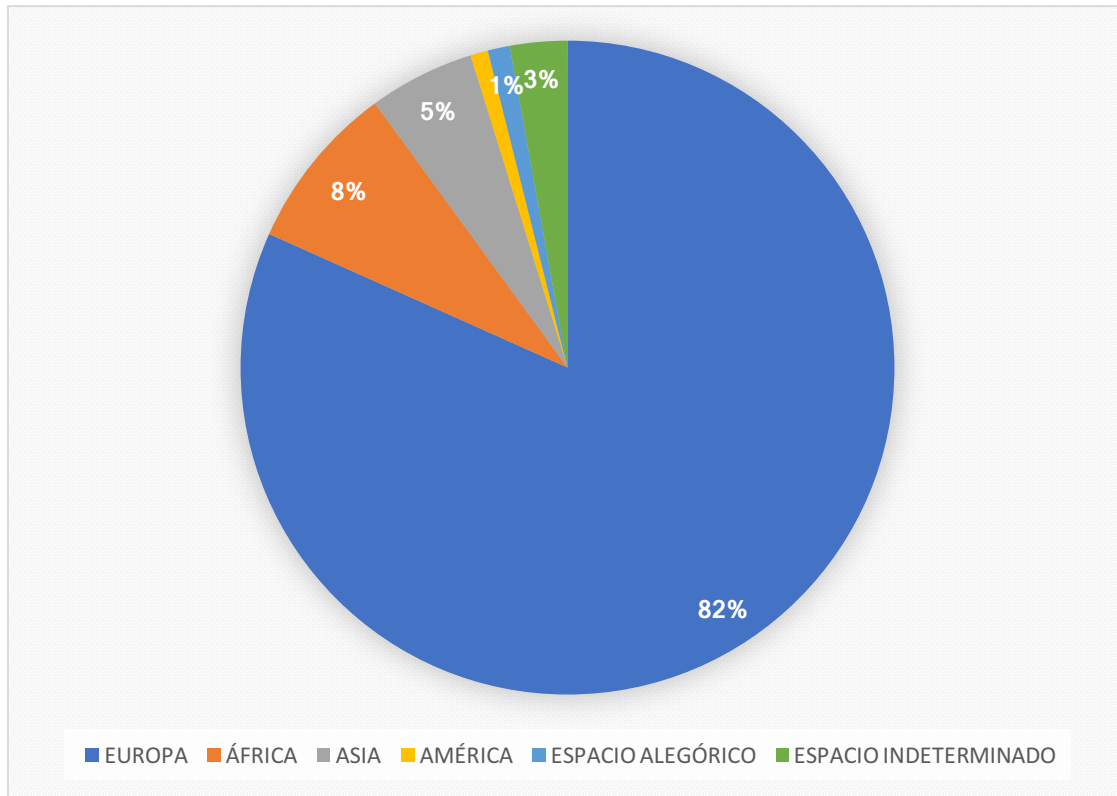


Gráfico (1): La distribución espacial de las ambientaciones de las comedias.

El gráfico (1) nos da una idea muy clara de la geografía de las comedias, siendo Europa la zona en la que más comedias se han ambientado, como era natural suponer, dada la concepción eurocéntrica de la época, el conocimiento del mundo y el origen del autor. Por detrás se sitúan África y Asia, pero sorprende que América, dada la importancia del descubrimiento, solo aparezca en un 1% de las comedias, a la par que el espacio alegórico indeterminado. Este último no se circunscribe en ningún espacio real, aunque muchas veces se refiere a una Grecia mitológica o un espacio alegórico o paradisiaco –con frecuencia comedias de tema sacro– lleno de bosques, selvas y templos, y en consonancia con la exaltación de los valores positivos del ambiente rural. El espacio indeterminado, en cambio, a diferencia de la ambientación pastoril, se refiere a una ambientación urbana en la que predominan los espacios interiores y exteriores de una casa y las calles como arquetipos de lo urbano. En las acotaciones aparecen las explicaciones de *calle*, *plaza*, *balcón*, etc. sin referencia a un espacio concreto.

Por lo que se refiere a América, una explicación plausible del reducido número de comedias ambientadas allí, puede derivar de la suspicacia que suscitó *La Dragontea* de Lope de Vega (Valencia, 1598). Con esta obra el autor intenta demostrar ante Felipe III

que era un poeta digno de un puesto de cronista al elegir un género como la épica, mucho más prestigioso, para presentar un tema de historia contemporáneo nacional como eran las gestas de los españoles contra el temido Sir Francis Drake<sup>92</sup>. Parece que existió otra versión del mismo año en Madrid, pero con la publicación en Valencia Lope evitaba la aplicación de las leyes castellanas en materia de permisos del Consejo de Indias<sup>93</sup>. Herrera, recién nombrado cronista mayor en 1596, lo denuncia ante el Consejo, no solo por ser una publicación sin permiso, sino por haber modificado la visión de los hechos al ensalzar la figura de Diego Suárez de Anaya –la comedia era de encargo–, en lugar de Alonso de Sotomayor. A partir de este incidente, Herrera consiguió que Felipe III endureciese las leyes en materia de publicaciones relacionadas con el Nuevo Mundo<sup>94</sup>. Y es probable que este incidente determinara la cautela frente a dicha temática<sup>95</sup>.

La geografía de las comedias es amplísima, pero como se ha observado el 82% corresponde a Europa, es decir un total de 379 comedias. Dentro de este continente, los países en los que se han ambientado un mayor número de actos son España e Italia como se puede observar en el gráfico (2)<sup>96</sup>. Insistimos en que los números en los gráficos hacen referencia al número de actos de las comedias ambientados en ese país, y no al número de comedias.

---

<sup>92</sup> Véase Vega, Lope de, *La Dragontea* (2007).

<sup>93</sup> Véase sobre el incidente, Kagan, 2010, p. 244 y Sánchez Jiménez, 2008 y 2018, pp. 116-122.

<sup>94</sup> Kagan, 2010, p. 244. Para profundizar en las relaciones entre Herrera y Alonso de Sotomayor, y Lope y Diego Suárez de Anaya, Wright, 2001b, pp. 32-33; Sánchez Jiménez, 2007 y 2008; Dixon, 1993, pp. 79-95.

<sup>95</sup> Entre las obras de tema y ambientación americana tenemos, además de *La Dragontea*, *Arauco domando por el excelentísimo señor don García de Hurtado Mendoza* (1599), *Los tres diamantes* (1599-1603), *La madre de la mejor* (1610-1612 probablemente) y posteriormente en el reinado de Felipe IV *El Brasil restituído* (1625).

<sup>96</sup> Hemos optado aquí por una división de países en función de las fronteras actuales. El propio concepto de España para la época de los Austrias presenta sus complicaciones. Para los conceptos de “monarquía compuesta”, “plurisinodal”, “pluriestatal” o “plurivasallática”, véanse Elliot, 1992, pp. 48-71; Pérez Garzón, 2001, pp. 53-86; Pérez Herranz, y Santacreu Soler, 2006, pp. 1-27. Además, las comedias están ambientadas en diferentes épocas como veremos, por lo tanto, este criterio resultaba menos conflictivo.

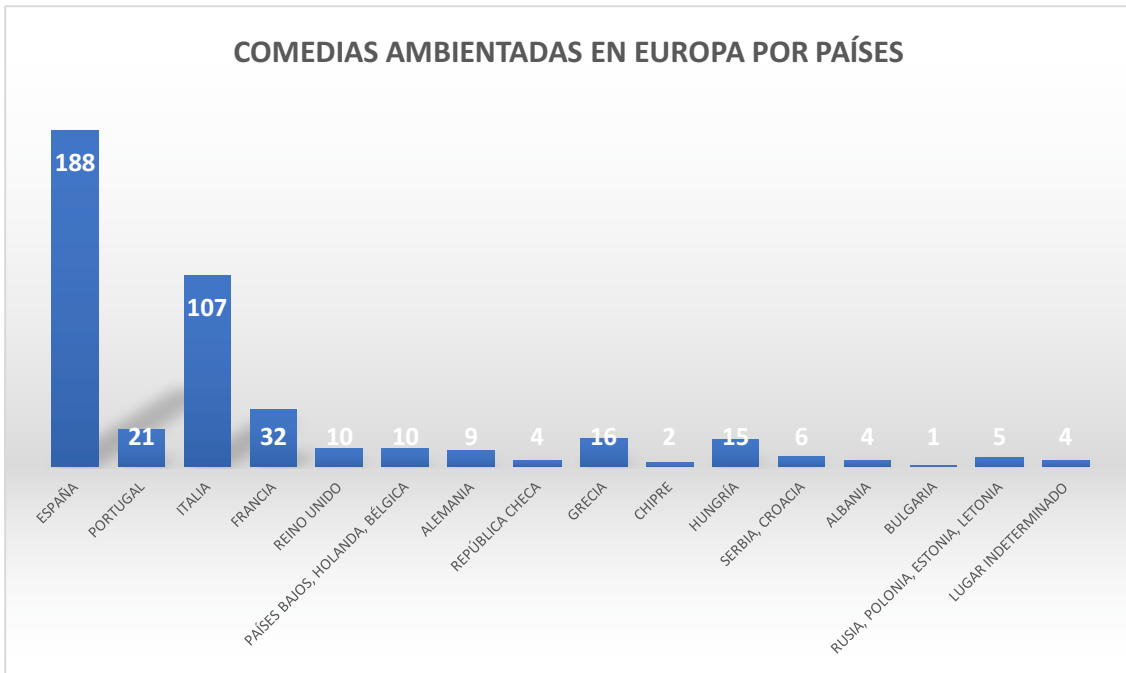


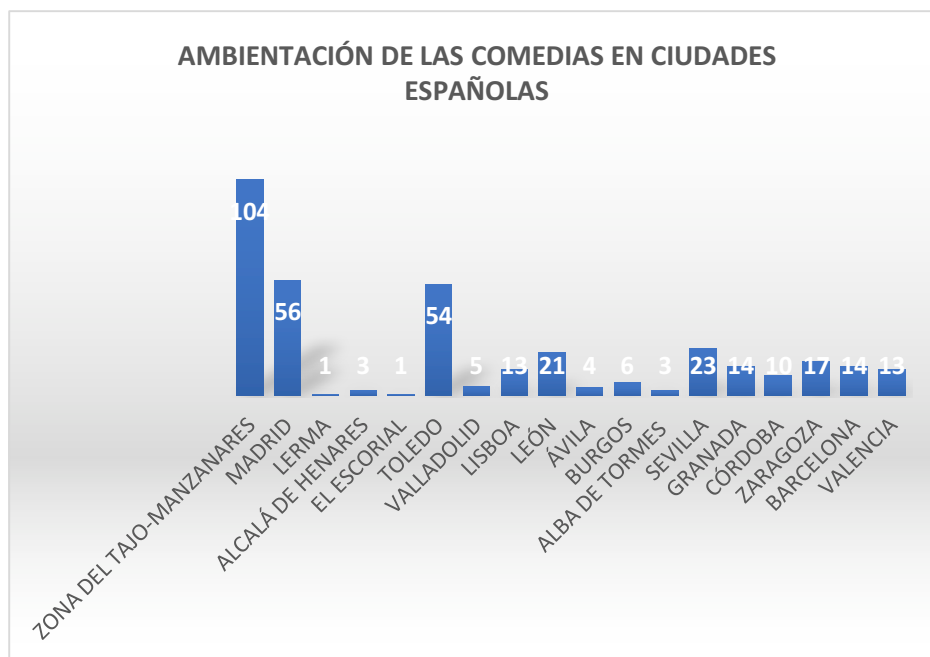
Gráfico (2): Los países en la ambientación de las comedias.

Tras España e Italia en primer lugar, se sitúa Francia, el Imperio Germánico -Alemania, Austria y la República Checa-, Grecia, Países Bajos y Reino Unido. Aparecen en menor medida Serbia, Croacia, Bulgaria, Albania, Chipre, el Imperio Ruso y el Reino de Polonia. En cambio, si consideramos los territorios del Imperio Otomano de la época, el número de comedias es significativo: 70 comedias si consideramos los territorios babilónicos, en su mayor parte comedias de tiempo indeterminado, o 37 comedias incluyendo Grecia y Hungría; en cambio, solo 8 comedias si consideramos el Imperio Otomano en su sentido no solo espacial, sino también cronológico. Así las cosas, tenemos los territorios españoles a la cabeza, seguidos de Italia, Francia, Imperio Germánico e Imperio Otomano.

Estos datos son el reflejo, por un lado, de la política de la época y las preocupaciones de la monarquía española y sus territorios, con la defensa de las fronteras contra el Imperio Turco y los conflictos en los Países Bajos. Y, por otro lado, de los gustos cultos y cortesanos del momento, como la vuelta a la Antigüedad Clásica y a la mitología.

## LAS CIUDADES: EL ESPACIO

Nos adentramos ahora en la geografía española con el siguiente gráfico (3) en el que aparecen distribuidas las ciudades españolas más frecuentes en las comedias. De nuevo los datos numéricos se refieren al número de actos o jornadas ambientadas allí:



Gráfica (3): Las ciudades españolas en las ambientaciones de las comedias<sup>97</sup>.

Madrid y Toledo tienen una incidencia similar en las comedias y predominan la ambientación en ambas muy por encima del resto de ciudades. A continuación, pero ya distante, le sigue Sevilla y León. En una segunda franja de ciudades estarían Zaragoza, Barcelona, Granada, Valencia, Lisboa y Córdoba. Estos datos matizan y precisan las conclusiones de la crítica sobre las ambientaciones, a saber, que Madrid, Sevilla, Toledo, Valencia y Valladolid eran las ciudades más privilegiadas por el teatro de Lope de Vega, pues eran ciudades que él conocía bien<sup>98</sup>.

<sup>97</sup> Distinguimos aquí la ciudad de Madrid de la zona Tajo-Manzanares que en las comedias aparece como espacio natural paradisíaco. En las historias de ciudades la ciudad es descrita junto con su entorno por diferentes motivos que comprenden el abastecimiento de productos, pero también las intenciones de dominio y privilegios con respecto a un territorio circundante; por tanto, en la imagen que se da en estas obras no es tan fácil separar el concepto de ciudad en términos económicos, jurídicos o eclesiásticos, véase Quesada, 1992, pp. 77-91.

<sup>98</sup> Oleza, 2013, p. 208.

Comencemos a analizar los datos del gráfico, haciendo algunas observaciones. Vemos, por ejemplo, que Valladolid aparece en un número reducido de comedias. Cuando a principios del siglo XVII la corte se traslada de Madrid a Valladolid. Con ella se traslada el marqués de Sarria, Pedro Fernández Ruíz de Castro y Osorio, futuro conde de Lemos, a cuyo servicio estaba Lope desde 1598 a quien acompañó a Valencia en 1599 para los dobles enlaces reales de Felipe III y Margarita de Austria y la infanta Isabel Clara Eugenia con Alberto de Austria. El marqués de Sarria era sobrino del privado marqués de Denia y futuro duque de Lerma, don Francisco de Sandoval y Rojas, y para Lope era una gran oportunidad de promoción cortesana. De hecho, realizó don obras, de las que hablaremos más adelante, describiendo el evento –*Fiestas de Denia* y “A las bodas venturosas”–. Pero Lope desempeñó un ambiguo papel en esas fiestas con una posición “cuasi bufonesca que mina sus ambiciones cortesanas”<sup>99</sup>. Y puede que fuese este el motivo por el que no acompañó al marqués de Sarria a Valladolid. Mientras la corte estuvo allí Lope vivió entre Toledo y Sevilla. En esta decisión pudieron influir, según Sánchez Jiménez, motivos personales como permanecer al lado de Micaela de Luján, pero también profesionales. Tras la cercanía a la corte de 1599 no obtuvo ninguna recompensa y puede que quisiera distanciarse de la nobleza durante algunos años; entre 1600 y 1607 lanza varias protestas contra la vida cortesana y no le tenemos al servicio de ningún noble<sup>100</sup>. Este Lope nauseado puede ser la explicación de que Valladolid aparezca poco como ambientación de sus obras.

Por lo que se refiere a Madrid y Toledo no hay duda: eran dos ciudades importantísimas en aquel periodo, Corte la primera, ciudad imperial y sede arzobispal la segunda. En Madrid nació nuestro autor en 1562 y, tras una estancia en Sevilla con su tío el inquisidor don Miguel del Carpio<sup>101</sup>, lo encontramos de nuevo la villa en 1572 para estudiar en la Compañía de Jesús, Colegio Imperial a partir de 1603, lugar donde se formaban los caballeros de Madrid. Estudió allí hasta 1574 por lo menos<sup>102</sup>. Tanto su primer biógrafo, Montalbán en la *Fama póstuma*, como el propio poeta en *La Filomena*, afirma que estudió

<sup>99</sup> Sánchez Jiménez, 2018, p. 125.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>101</sup> El propio Lope afirma en la dedicatoria de *La hermosa Ester* que “pasé algunos de los primeros [años] de mi vida en casa del inquisidor don Miguel del Carpio, de clara y santa memoria, mi tío” y haberse “criado en esa insigne ciudad [de Sevilla], donde aprendí las primeras letras latinas”, como declara en una carta a Juan de Vera en 1619, tomado de *Ibidem*, p. 40.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 43.

en la Universidad de Alcalá en algún momento de mediados de los años setenta<sup>103</sup> y en *La Dorotea* afirma que abandonó los estudios, algo que se produjo entre 1579-1580<sup>104</sup>, aspecto sobre el que volveremos en otros capítulos. Vuelve a Madrid en 1583, tras la dudosa expedición a la Isla Terceira (1582-1583)<sup>105</sup>. A mediados de los ochenta, probablemente entre 1584 y 1585<sup>106</sup>, ingresó en la Academia de Matemáticas donde estudió con el cosmógrafo de Felipe II, Juan Bautista Labaña<sup>107</sup>, de lo que nos ocuparemos más adelante. En 1588 condenado al destierro sale de Madrid. Era un periodo en el que el joven Lope de Vega se ganaba la vida con las comedias que redactaba para la compañía de Jerónimo Velázquez y mantenía relaciones amorosas con Elena Osorio, hija del autor de teatro y primer gran amor de Lope. En 1587 ella decide entablar una relación por motivos de conveniencia con el sobrino del Cardenal Granvela, Francisco Perrenot, y Lope de Vega, herido en el orgullo, hace circular unos libelos contra ella y su familia. Por este motivo lo condenaron al destierro y tuvo que abandonar la Corte<sup>108</sup>. En Valencia estuvo alrededor de dos años, de 1588-89 a 1590, etapa muy fructífera para su teatro. Volverá a esta ciudad en 1599, como hemos mencionado con motivo de las dobles bodas reales, y también en 1616. Tras cumplir en Valencia el destierro del reino de dos años, en julio de 1590 lo tenemos en Toledo como secretario de don Francisco de Rivera, señor de Malpica. Desde 1590 a 1595, momento en el que ya podrá regresar a Madrid, Lope estudio al servicio del duque de Alba como “animador cultural”<sup>109</sup> de la pequeña corte que el duque reunió en su villa del Tormes. Volverá a establecer su residencia en Madrid a partir de 1607 de manera estable, tras sus estancias en Toledo (1597 y 1604-1607) y Sevilla (1602 y 1603-1604). En 1610 compra la casa de la calle de Francos y se establece allí definitivamente hasta su muerte, aunque con algunos viajes a Segovia,

<sup>103</sup> Según Sánchez Jiménez es un episodio de la vida del autor un tanto dudoso, *ibidem*, pp. 43-44 y 87.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>105</sup> Según Sánchez Jiménez también este episodio es dudoso y de difícil demostración, *ibidem*, pp. 44-45 y 86-90.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>107</sup> En el proceso por libelos el propio autor afirma: “Preguntando si ha estudiado latín o otra alguna facultad dijo que estudió gramática en esta corte en el Colegio de los Teatinos, y asimismo ha oído matemáticas en la Academia Real, y el astrolabio y esfera allí mismo, y esto lo ha oído de dos o tres años a esta parte”, Tomillo y Pérez Pastor, 1901, p. 46. Véase al respecto Vicente, 1961; La Barrera, 1973, p. 25. Arellano y Mata, 2011, p. 58-59; Esteban Piñeiro, 2002, p. 15; y, sobre todo, Romo Santos y Martín Romo, 2016. Sobre la Academia y Juan de Herrera, véase García Barreno, 1995, pp. 9-185 y 2006, pp. 135-195; Soraluze Blond, 1987; Vicente Maroto y Esteban Piñeiro, 1991.

<sup>108</sup> Véase Arellano Ayuso, 2011, p. 59 y ss.

<sup>109</sup> Sánchez Jiménez, 2018, p. 97.



Burgos y Lerma en 1613 con la comitiva real del duque, o entre 1615 y 1616 a Toledo, Ávila, Segovia o Valencia, entre otras<sup>110</sup>.

Por tanto, como vemos, Lope conocía a la perfección Valencia, Madrid, Toledo y Sevilla. Pero que Lope conociera bien una ciudad no resuelve de manera tajante todas las cuestiones, pues León aparece en un mayor número de actos con respecto a Sevilla, por ejemplo. Por otro lado, Alba de Tormes y Alcalá de Henares, ciudades en las que sí residió, no parecen tener una presencia relevante. Y Valladolid que fue corte, aunque por un periodo breve de tiempo, tampoco presenta datos significativos y algunos de los motivos los hemos señalado.

Así las cosas, para obtener un cuadro un poco más claro, también hemos tenido en cuenta a la hora de analizar el espacio otro indicio importante como es el tiempo de la ambientación y los motivos que llevaron a Lope a elegir una determinada época. Como vemos en el gráfico (4) el mayor número de actos tiene como marco temporal la Edad Media, seguido de la época contemporánea y el tiempo indeterminado, maravilloso o mitológico que evoca la Grecia mitológica, con vagas o ninguna referencia cronológica. A continuación, se sitúa la época del Emperador, la de los Reyes Católicos, la Antigüedad Clásica y el Antiguo y Nuevo Testamento.

---

<sup>110</sup> Véanse las biografías de los clásicos Zamora Vicente, 2002; Castro y Rennert, 1968; Barrera y Leirado, 2002. También la última biografía ya citada de Sánchez Jiménez, 2018.

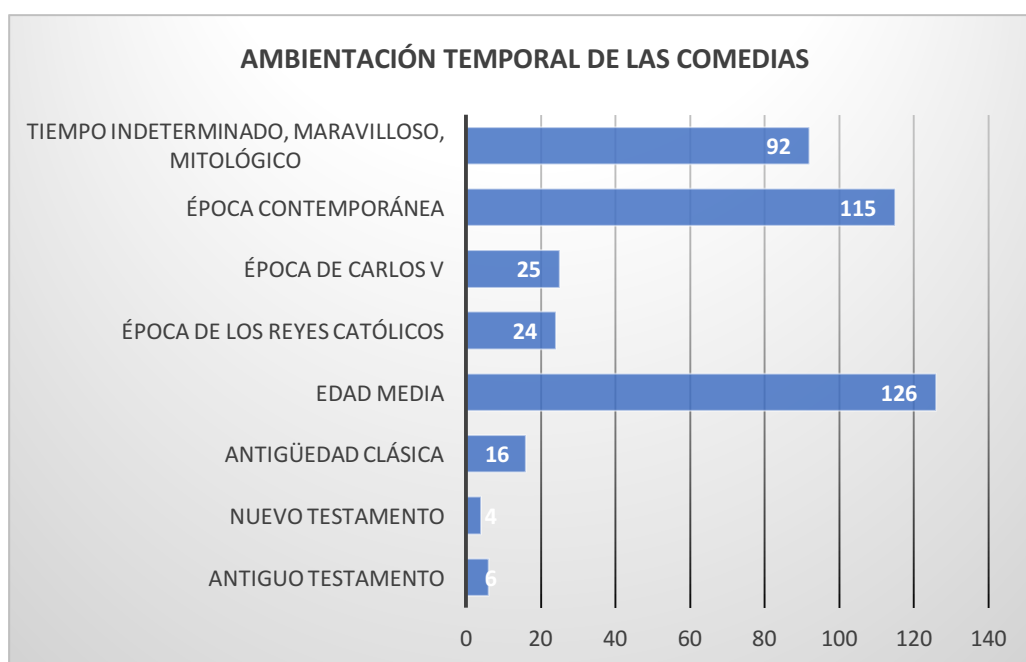


Gráfico (4): La ambientación espacial en las comedias lopescas desde una perspectiva cronológica.

Creemos que estos datos encuentran en parte explicación por la idea de historiografía que se tenía en el Siglo de Oro y la ambición de Lope de ser cronista, cargo que como ya sabemos nunca obtuvo, pero cuya pretensión influyó de manera decisiva en su producción<sup>111</sup>. Sí recibió encargos, tema del que nos ocuparemos más adelante, que le hacían partícipe de un proyecto ideológico más amplio cuyo objetivo era la redacción del pasado glorioso de una ciudad, como fue el caso de San Isidro como clave de lectura de la memoria histórica de la villa de Madrid<sup>112</sup>, o la historia de San Ildefonso y el descenso de la Virgen para el caso de Toledo. En este sentido, Lope tuvo una relevancia importante, en sinergia con los cronistas locales de la época. No se trata solo de aspectos relacionados con la *civitas*, sino también con las *urbs*<sup>113</sup> y los monumentos asociados a esas historias. Las historias de santos, por ejemplo, quedan ancladas a los espacios urbanos devocionales; una topografía urbana configurada por tradición, o que en parte se empieza a configurar en este periodo: por ejemplo, dentro del proyecto de beatificación y canonización de San Isidro, se van encargando las historias que (re)construyen la vida del santo y los lugares en los que él vivió, destacando el papel de Lope de Vega, como veremos más adelante, y paralelamente nace la idea de construir la Colegiata que

<sup>111</sup> Sobre las pretensiones de Lope de ser cronista, véase Bershas, 1963; Weiner, 1986; Wright, 2001b; Sánchez Jiménez, 2018.

<sup>112</sup> Véase Del Río Barredo, 2000.

<sup>113</sup> Para los conceptos de *civitas* y *urbs* remitimos a Kagan, 1998, en especial el cap. 1; Kagan, 2000, pp. 11-36.

custodiaria sus restos mortales y que posteriormente funcionó como catedral, muy cerca de las casas de su señor Iván de Vargas. Otro ejemplo es la importancia de la Catedral de Toledo como espacio milagroso elegido por la Virgen para su descenso, o los debates de la época para determinar la posición del monasterio agaliense en Toledo en el que San Ildefonso pasó parte de su vida, y el papel de Lope con la comedia de *El Capellán de la Virgen*. O también la importancia del Castillo de San Servando en las obras lopescas<sup>114</sup>. Estas historias de santos son ejemplos de dramas históricos religiosos en los que la representación de la historia no solo funciona para preservar la memoria, sino también para reconstruirla y difundirla en los corrales de comedias; se convierten en el puente entre el pasado –la vida del santo y los espacios en los que vivió- y el presente –la exaltación devocional a través de esos recorridos urbanos por los mismos lugares, conocidos o que se estaban rescatando del pasado a través de restos arquitectónicos o de debates eruditos en torno a dónde pudiera encontrarse tal o cuál lugar. De esta manera, se anclaban los espacios urbanos de la ciudad -conocidos y vividos por el vulgo- a esa historia de santos, “nueva” para muchos, que el pueblo debía conocer y en la que debían identificarse como ciudadanos de esa comunidad según las ideas contrarreformistas. De todos estos aspectos nos ocuparemos a lo largo del cuarto capítulo.

Por otro lado, y para entender mejor los condicionamientos que pueden determinar los datos que venimos explicando, hay que tener en cuenta también la concepción e importancia de la materia histórica en la época. Los estudios de Kagan<sup>115</sup> han puesto de manifiesto las dificultades y reticencias de la corona española a la hora de dar a la imprenta, o incluso redactar, la propia historia contemporánea. De los intereses de Carlos V por la *historia pro persona* se fue pasando, bajo el influjo del humanismo italiano, a una *historia pro patria* mucho más interesante para Felipe II, Felipe III y Felipe IV que cultivaban la vertiente utilitaria de la historia para conocer el pasado y así poder diseñar políticas adecuadas en el presente, concepción mucho más noble que la “vanidosa” biografía de un monarca<sup>116</sup>. A partir de 1520 con la nueva edición revisada de fray Gonzalo de Arredondo de la *Estoria d’España* de Alfonso X, se emprendía una campaña historiográfica de exaltación de los logros nacionales desde la historia antigua de

---

<sup>114</sup> Por poner solo algunos ejemplos, que más adelante analizaremos, el castillo aparece en *Los palacios de Galiana*, *El servir con mala estrella* y *La paloma de Toledo* –de autoría dudosa,– obras ambientadas en la Edad Media y fechadas entre 1597 y 1615.

<sup>115</sup> Kagan, 2010.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 142.

España<sup>117</sup>, pasando por el mito godo –pueblo ideal del que descendía la Corona española– hasta la historia de la Reconquista, restauradora de aquel antiguo orden godo<sup>118</sup>. Es más, la latente “cuestión morisca” en época de los Austrias alargaba hacia el presente en tiempos de Lope el periodo de la Reconquista<sup>119</sup>.

Así que no es de extrañar que Lope de Vega, en consonancia con los historiadores y cronistas de la época, ambientara un número muy amplio de comedias en la Edad Media. Según Oleza, entre 1599 y 1613 Lope escribe unas cuarenta comedias historiales<sup>120</sup> y sería el más numeroso de la producción dramática. Entre los diferentes motivos de la crítica para intentar explicar este “brote del drama histórico” del que se ha ocupado Ryjik<sup>121</sup>, cabe tener en cuenta también las ambiciones de Lope de ser cronista real.

En los datos del gráfico (4), vemos que la materia de la historia contemporánea es significativa dentro de la producción lopesca, pero hay que señalar que en su mayoría la fecha aproximada de la ambientación se deduce por menciones de los personajes a algún hecho relevante del periodo o por el género de las *Relaciones* que se inserta en ellas, pero no porque la obra se inspire o dramatice hechos históricos de la época. Y esto encuentra explicación también en la funcionalidad de la historia en el Siglo de Oro español, más centrada en el pasado para poder entender el presente y dirigir el futuro, y en la polémica que la historia contemporánea de Felipe II y sus descendientes podía suscitar ante los Consejos, encargados de dar las aprobaciones para la imprenta, en lo que podríamos considerar como falta de consenso a la hora de interpretar los hechos. Un error de

<sup>117</sup> La teoría tubálica para dar explicación al antiguo origen de España cobró fuerza en el Renacimiento, sobre todo con los *Commentaria* de Annio de Viterbo, y el capítulo dedicado a España *De primis temporibus et quator ac viginti regibus primis hispaniae et eius antiquitate*. Para su influencia en la historiografía española, véase Tate, 1970; Caro Baroja, 1992; Fernández Albaladejo, 2007. De este tema nos ocuparemos más adelante.

<sup>118</sup> La resurrección del mito neogótico con el obispo de Burgos, Alfonso de Cartagena, y su discípulo, Sánchez de Arévalo, pretendía dar una imagen unificada del reino hispano distanciándose de la imagen de la sometida Hispania Romana, véase Ryjik, 2011, p. 35. También Cuart Moner, 2004.

<sup>119</sup> Una de las periodizaciones históricas propuestas a principios del siglo XVII era una primera edad de la población hasta la entrada de los cartagineses y romanos; una segunda desde los cartagineses hasta los godos; un tercer estado desde los godos hasta los árabes; y la cuarta edad desde la pérdida de España en manos de don Rodrigo hasta “nuestros tiempos en que se ha dado fin a su restauración con vencimiento y expulsión de los moros”, Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 129 (correspondiente al fol. 36v del documento original).

<sup>120</sup> Oleza, 1997, xxvii. Tomado de Ryjik, 2011, p. 37. En la base de datos *ArteLope* hemos rastreado por el criterio “historial” y “entre 1595 y 1620” y contamos con 28 obras. En realidad, el dato que aporta Oleza, creemos aproximado, es anterior a la creación de la base de datos *ArteLope* (2013).

<sup>121</sup> Menciona como fuente de episodios para las obras, la polémica sobre la licitud del teatro y el carácter ejemplar de la materia histórica menos peligrosa para los dramaturgos, la función pedagógica, el éxito de este género como consecuencia de la crisis, véase Ryjik, 2011, pp. 37-39.

interpretación de la historia en este sentido podía ser fatal para la trayectoria profesional del escritor. Y esto era algo que Lope de Vega sabía muy bien tras el desencuentro con Herrera. Pero no solo se trataba de errores de interpretación, sino de verdaderas licencias en la dramatización de la historia, algo que Lope defendió en varias ocasiones. El choque con Herrera no fue el único disgusto, pues a finales de su carrera escribe una comedia, hoy perdida, que dramatiza la muerte del rey Adolfo II de Suecia en 1632 en la batalla de Lützen<sup>122</sup>. El tema era de candente actualidad pues la liga católica había perdido la batalla contra los protestantes, aunque no sabemos cómo lo dramatizó exactamente Lope. Se estrenó el 26 de enero de 1633 en los corrales de comedias madrileños ante la presencia del Rey. Lope introdujo en la comedia personajes que no habían participado realmente en la batalla como Gonzalo de Córdoba y don Álvaro de Bazán. Aunque la comedia gustó, el Consejo Real dictó que no se representase más bajo graves penas. Un año más tarde declara Olivares que “son muchos los descuidos que tenemos y, entre los de más, no es de menor consideración lo poco que se cuida de la historia”<sup>123</sup>. Y en *Idea de la Comedia de Castilla* (1635) de Pellicer de Tovar uno de los preceptos advertía” que las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aun para la historia es peligroso, cuanto más para el teatro”<sup>124</sup>. Pero Lope vivía también de encargos y mecenazgo y para él la poesía tenía la primordial función de difundir la memoria de los poderosos y sus gestas, en este caso los Bazán de los que nos ocuparemos más adelante. De ahí su defensa a las licencias poéticas en la dramatización de la historia, en este caso contemporánea.

Por lo que se refiere a la época de los Reyes Católicos y Carlos V, vemos en el gráfico (4) que el porcentaje de las comedias no es tan numeroso, pero no deja de ser significativo. Las comedias ambientadas de la época de los Reyes Católicos tienen como fondo histórico sobre todo la toma de Granada y están redactadas entre 1588 y 1619 con la excepción de *La mayor virtud de un rey* (1625-1635)<sup>125</sup> cuyo marco histórico es el reinado de don Manuel I de Portugal (1495-1521), hecho que serviría como (re)lectura del pasado para dar legitimidad a los derechos dinásticos de Felipe II sobre el país vecino<sup>126</sup>. En cuanto a las ambientaciones en época del Emperador, la mitad de las obras están redactadas en el reinado de Felipe III y se mencionan hechos tan relevantes como la

<sup>122</sup> Seguimos aquí a Ferrer Valls, 2012.

<sup>123</sup> Brown y Elliot 1985, p. 170.

<sup>124</sup> Cit. en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1965, p. 225.

<sup>125</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 358 y 601.

<sup>126</sup> A partir de 1625 aumenta el número de obras con temática o trasfondo relacionado con Portugal.

batalla de Pavía o las guerras con Francia y contra el Imperio Otomano. Lope de Vega, por tanto, se sitúa en la misma línea de defensa y exaltación de las glorias pasadas del Imperio para avalar el presente, o en palabras de Ryjik:

la representación del pasado es manipulable de tal forma que crea el espacio para un presente virtual, deformado por los cambios hacia los que el historiador orienta al lector. Es decir, la ficción histórica producida por la reivindicación del pasado es a su vez ficción del presente<sup>127</sup>.

Por último, vemos también que el número de comedias ambientadas en un tiempo indeterminado o maravilloso, mucho menos problemático a efectos de censura, es también notable y son en su mayor parte comedias y dramas palatinos, género de libre invención de un universo irreal<sup>128</sup>.

LAS CIUDADES: EL TIEMPO

Al cruzar los datos espaciales con los datos temporales, que es en realidad lo que más nos interesa, obtenemos gráficos como las siguientes:

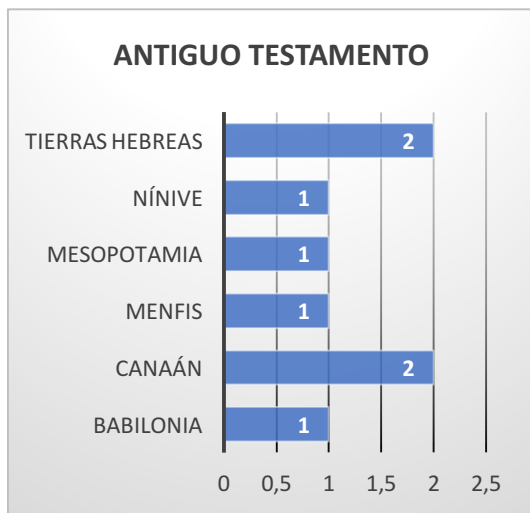


Gráfico (5): Comedias ambientadas en el A.T.

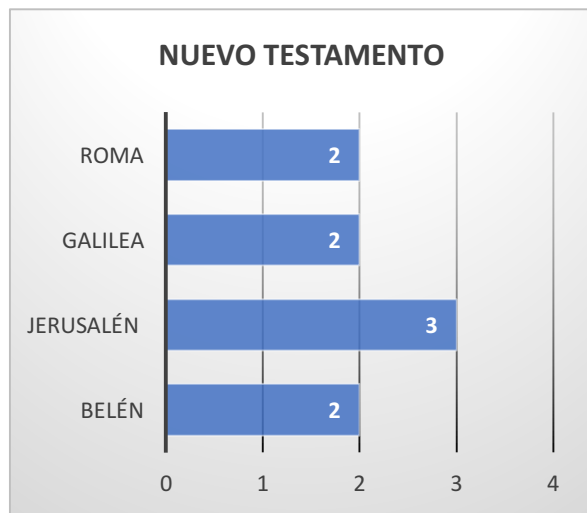


Gráfico (6): Comedias ambientadas en el N.T.

<sup>127</sup> Ryjik, 2011, p. 33, nota 6, según las teorías de Michel de Certeau.

<sup>128</sup> Para los géneros, véase Casa, García Lorenzo y Vega García-Luengos, 2000. Para el caso concreto de Lope de Vega, Díez Borque, 1987.

Por lo que se refiere a las pocas comedias ambientadas en el Antiguo y Nuevo Testamento, las tierras hebreas tienen lógicamente un papel de primera importancia (gráfico 5 y 6).

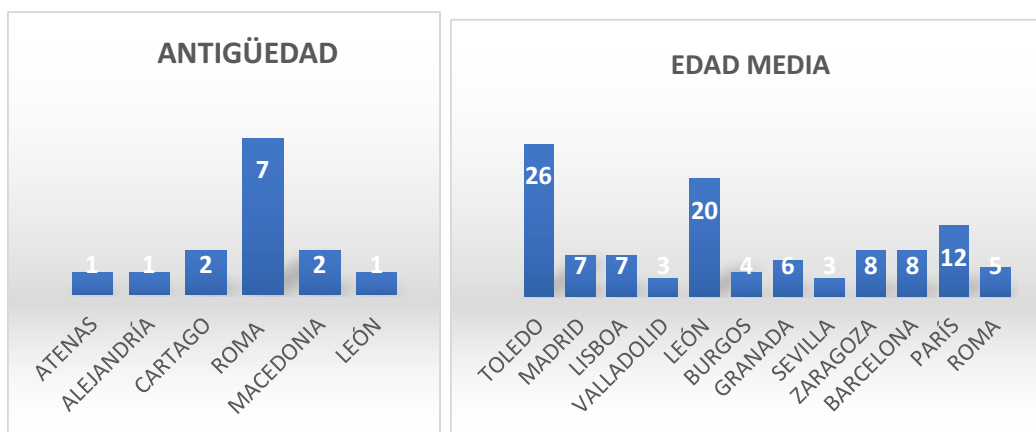


Gráfico (7): Comedias ambientadas en la Antigüedad. Gráfico (8): Comedias ambientadas en la E.M.

En las comedias ambientadas durante la Antigüedad clásica (gráfico 7) la ciudad más destacada es, como no podía ser de otra manera Roma, ciudad en la que no tenemos constancia de que Lope hubiera estado, pero de la que tendría referencias indirectas de personajes importantes de la Corte y por libros. Sobre las fuentes que pudo manejar Lope, nos ocuparemos más adelante para este y otros ejemplos. Bástenos aquí, de momento, tener en cuenta no solo la colección de libros de Lope –1.500 ateniéndonos a su testamento<sup>129</sup>–, sino también el acceso a otras bibliotecas privadas de la nobleza<sup>130</sup> donde habría podido consultar obras para documentarse sobre ciudades en las que no había estado. Después de la ciudad de Roma, le siguen con mayor frecuencia las ciudades griegas.

<sup>129</sup> Este dato aparece en un inventario de los bienes de Lope fechado el 5 de febrero de 1627 publicado en, Davis, 2004, pp. 160-171. No aparece ningún título específico.

<sup>130</sup> Un ejemplo puede ser *La Roma Restaurada* de Flavio Biondo, que se encontraba en la biblioteca de la Torre del Alcázar, véase la base de datos creada por Fernández Travieso y López Poza, *IBSO: Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro*, 2011. Según Portús Pérez, Lope de Vega, como personaje “de opinión”, pudo acceder a las zonas privadas del Alcázar y a El Escorial como demuestran unos versos de *La tragedia del rey San Sebastián*, véase Portús Pérez, 1999, p. 116. Para las lecturas y las bibliotecas privadas en la Época Moderna, véase Dadson, 1998. Estos conocimientos también se pudieron dar por las relaciones directas con personajes ilustres como, por ejemplo, como secretario del duque de Alba que contaba con una buena biblioteca o del duque de Sessa, educado en Roma, o también a través del Cardenal Francesco Barberini en 1625-1626, de lo que deja constancia en la *Corona Trágica*.

Entre las ciudades españolas de comedias ambientadas durante la Antigüedad, la más relevante y única que aparece en el gráfico (7), es León durante el periodo romano<sup>131</sup>. Se trata de la comedia *La amistad pagada* escrita entre 1599 y 1603<sup>132</sup> en la que se narra la victoria contra los romanos con una intención ideológica evidente: dar una visión de Hispania, distanciada de la herencia romana. En este sentido, se insiste en las propias excelencias locales, frente a la Hispania Romana como provincia sometida del Imperio<sup>133</sup>. Así, la ciudad de León es el escenario perfecto para poner de manifiesto la independencia de España con respecto al Imperio Romano y afirmar su antigüedad como territorio independiente.

En las comedias ambientadas durante la Edad Media (gráfico 8) las ciudades hispanas adquieren una importancia relevante, con Toledo y León a la cabeza, como ciudades decisivas en la lucha contra los árabes, dentro del mismo programa ideológico que venimos comentando de exaltación de los valores cívicos. Ya hemos mencionado que Lope residió como vecino en Toledo y se le consideró incluso “poeta toledano” calificativo que aparece en las *Relaciones* de las fiestas que la ciudad hizo en honor del nacimiento del Príncipe en 1605 intentado reivindicarse como antigua cabeza de España, aspecto que trataremos más adelante en Lope. Aquí queremos solo contextualizar los datos cuantitativos en un intento de Lope de liderar el círculo de la Academia de Fuensalida y poner su pluma al servicio e intereses de la ciudad subrayando su toledanismo con obras de temática toledana, muchas de ellas ambientadas en la Edad Media con fines propagandísticos (*Bamba* de 1597-1598; *El postrer godo de España* de 1599-1600; *Las paces de los reyes* y *Judía de Toledo* de 1610-1612; *El capellán de la Virgen* de 1613-1616).

---

<sup>131</sup> En Zaragoza, Guadix y Ávila se ambientan algunas escenas del acto I, II y III respectivamente de la comedia de San Segundo.

<sup>132</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 56 y 252.

<sup>133</sup> Cfr. Ryjik, 2011, 35. De hecho, en la tercera jornada de la comedia uno de los personajes grita: “Nadie me llame romano: / [...] soy leonés, soy español” y al final el cónsul romano otorga al leonés Curieno la libertad de la tierra y lo nombra Rey de León. Véase Vega, Lope de, *La amistad pagada*, 1604, ff. 102r-135r. El libro en el que se inspira Lope de Vega es *Primera y segunda parte de el León de España* de Pedro de la Vezilla Castellanos (1586).



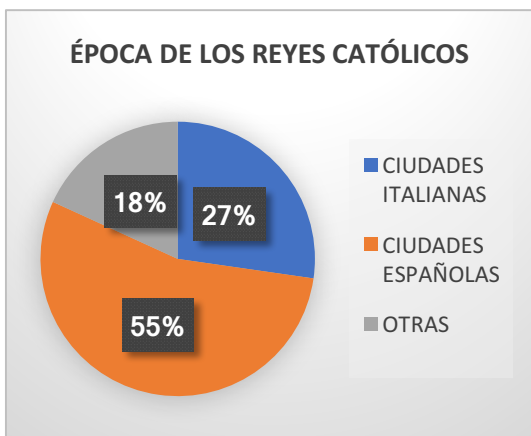


Gráfico (9): Porcentaje por países.

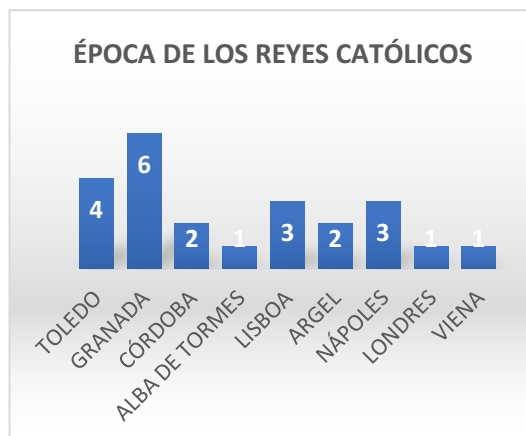


Gráfico (10): Ciudades en la época de los RR.CC.

En cuanto a la Época de los Reyes Católicos, entre las comedias ambientadas en ciudades italianas destaca Nápoles, como centro de disputas de las Guerra de Italia, pero también están presentes otras ciudades, pertenecientes al Imperio o aliadas, como Milán o Génova.

Por lo que se refiere a las ciudades españolas, como se puede apreciar en el gráfico (10), en las comedias ambientadas en la época de los Reyes Católicos la importancia de la Reconquista y su localización geográfica en Granada es relevante.

Si lo comparamos con el periodo de Carlos V (gráficos 11 y 12), vemos que Toledo sigue presente, pero ahora también aparecen otras ambientaciones como Madrid, Sevilla o Valencia, tan conocidas por Lope.

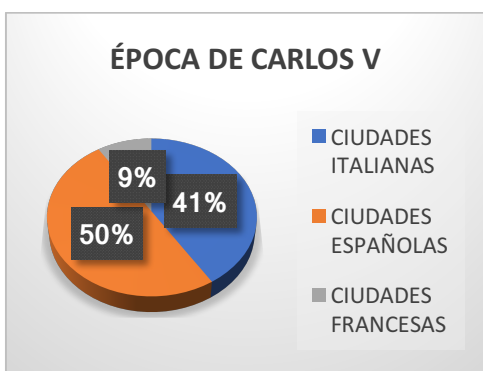


Gráfico (11): Porcentaje por países.

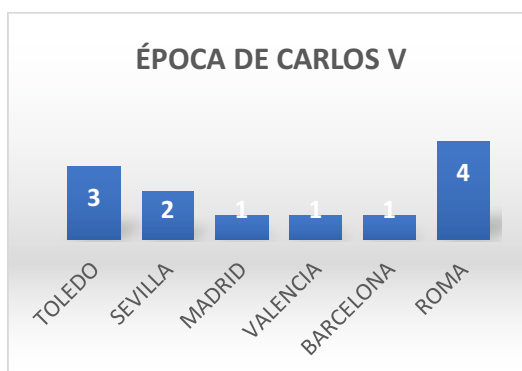


Gráfico (12): Ciudades en la época de Carlos V.

En cambio, los Países Bajos, por lo que se refiere a territorios extrapeninsulares (gráfico 13), y Madrid por lo que se refiere a la Península Ibérica (gráfico 14), adquieren

protagonismo en las comedias de época contemporánea en evidente sintonía con la política y su sede administrativa y la lucha contra los herejes.

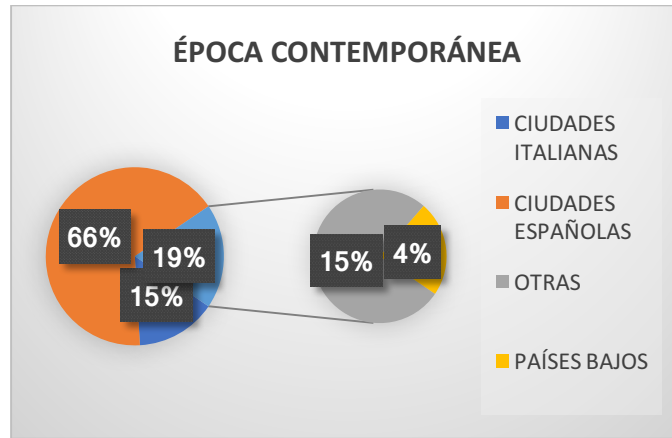


Gráfico (13): Porcentaje de países con ambientaciones en espacios indeterminados

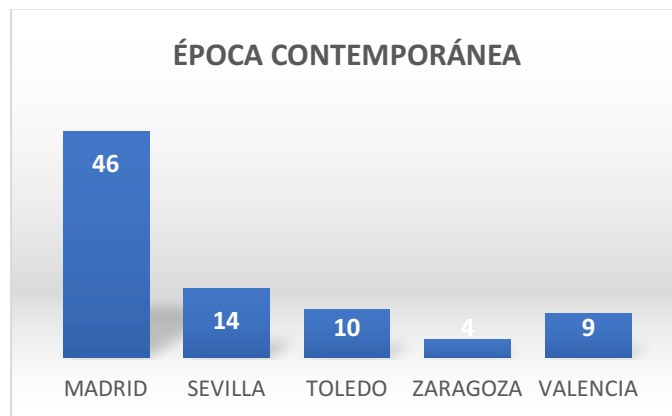


Gráfico (14): Ambientaciones del tiempo indeterminado.

Por último, las comedias ambientadas en un tiempo indeterminado, maravilloso o mitológico, se sitúan en su mayor parte fuera de España –sobre todo Italia, como vemos en el gráfico (15), y Grecia- y un alto porcentaje también corresponde a una zona indeterminada.

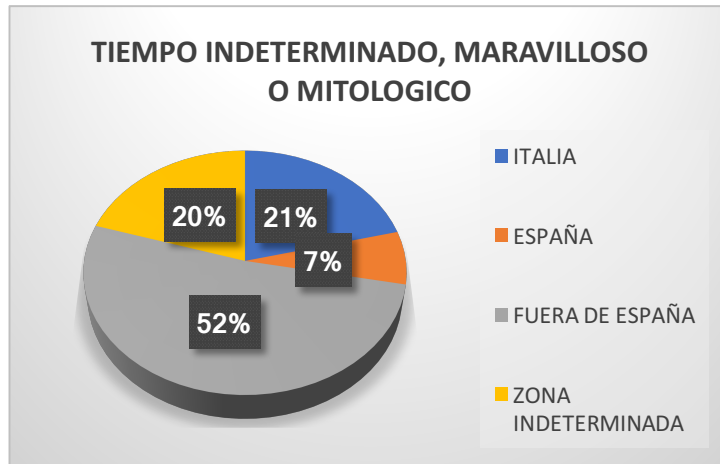


Gráfico (15): Porcentaje de países con ambientaciones en espacios indeterminados.

Si nos detenemos en las ciudades más frecuentes en las que se ambientan estas obras (gráfico 16), vemos que casi en la misma proporción que la Arcadia aparece la zona de Madrid, pero sobre todo la cuenca del Tajo como paraíso natural, como demuestra también el gráfico (3).

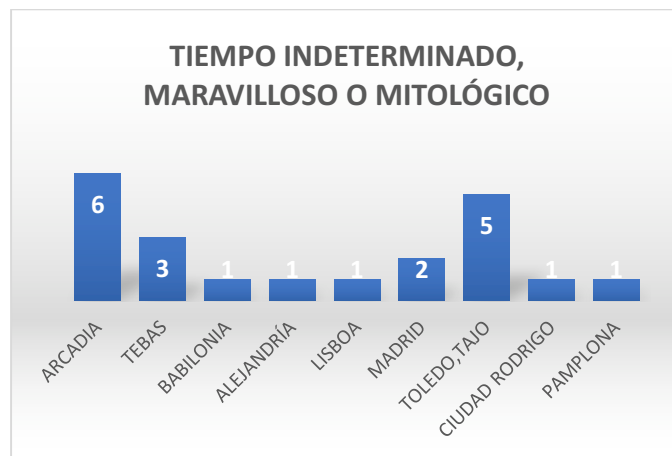


Gráfico (16): Ambientaciones del tiempo indeterminado.

Por ejemplo, en *El verdadero amante*, fechada entre 1588 y 1595<sup>134</sup>, la ribera del Tajo aparece como un valle arcádico, una selva con templos; y en *La pastoral de Jacinto*, de 1595-1600<sup>135</sup>, la zona donde se unen Tajo y Jarama se representa como un *locus amoenus* lleno de sauces y fuentes.

<sup>134</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 58.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 228.

En conclusión, Roma aparece en un mayor número de actos ambientados en la Antigüedad y en época del Emperador Carlos V; en la Edad Media destacan Toledo y León, la primera importante como sede arzobispal y corte de los visigodos, y la segunda como escenario símbolo de la resistencia a los romanos, aspectos en Lope que trataremos más adelante; en la época de los RR.CC. Granada por su papel en la Reconquista; y en comedias de ambientación contemporánea, reina protagonista Madrid, como capital del Imperio. Los motivos ideológicos que subyacen a estas elecciones en las ambientaciones son evidentes y de ellos nos ocuparemos en los capítulos siguientes.

#### LA CIUDAD EN TIEMPO DE LOPE DE VEGA

Nos ha parecido interesante también el cruce de datos de las obras redactadas durante los diferentes reinados para ver la evolución de las ambientaciones en ciudades españolas en sentido cronológico. En las comedias españolas redactadas durante el reinado de Felipe II en una primera fase de producción, Madrid, Toledo y Granada son las ciudades que con mayor frecuencia aparecen (gráfico 17).

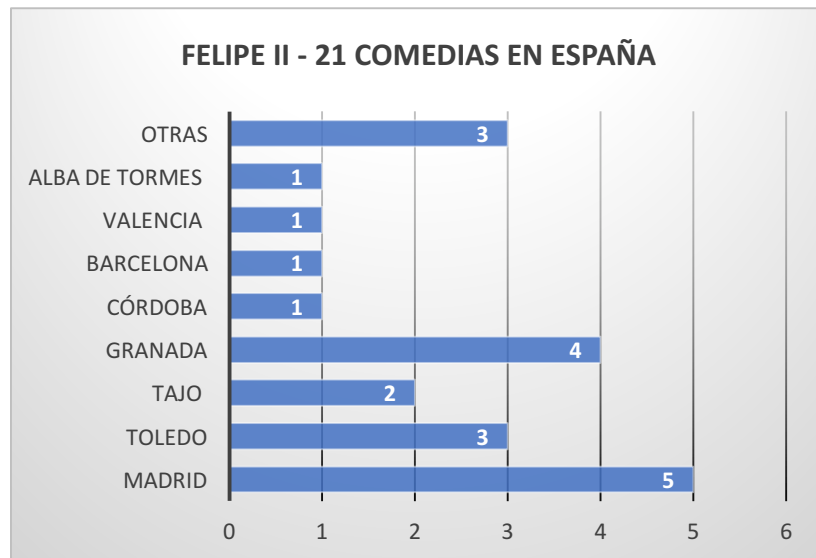


Gráfico (17): Ambientaciones hispanas en el Reinado de Felipe II.

Debido a la aproximación en la datación de las comedias, hemos tenido que considerar el “periodo entre reinos”<sup>136</sup>. Así en las comedias que Lope de Vega escribió entre los reinados de Felipe II y Felipe III (gráfico 18), Toledo destaca de manera decisiva con respecto al resto, por ser una ciudad que conoció bien, en la que residió entre 1589 y 1595 –con periodos en Alba de Tormes también–, primero como secretario del futuro marqués de Malpica, Francisco de Rivera Barroso; más tarde con el duque de Alba. Además, seguía siendo importante como Capital Imperial y sede arzobispal. Le siguen en frecuencia, Madrid, Zaragoza y Valencia. Madrid fue la ciudad que, sin duda, conoció mejor. Allí residió durante los primeros años de vida y estableció su residencia de manera estable a partir de 1595, tras terminar el destierro que lo condujo en 1588 a Valencia, como ya hemos mencionado. Zaragoza, una de las ciudades más importantes durante el siglo XVI, aparece en algunas comedias ambientadas en la época medieval y en concreto durante la Reconquista<sup>137</sup>, subrayando el papel de la Corona de Aragón en la defensa contra los árabes.

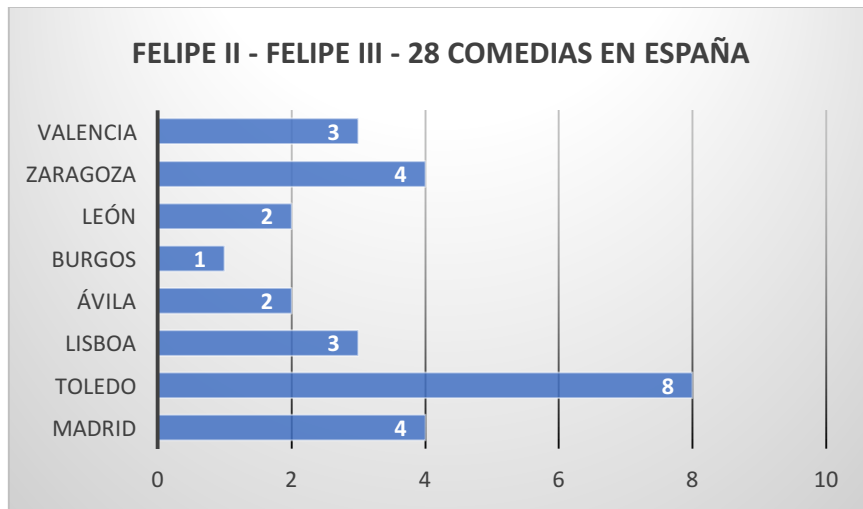


Gráfico (18): Ambientaciones hispanas entre reinos.

En cambio, si comparamos estos datos con los datos ofrecidos por los dos siguientes gráficos, podemos apreciar cómo Madrid se va imponiendo como ambientación por delante de Toledo, y aumenta también la presencia de Sevilla. Esto es algo lógico teniendo

<sup>136</sup> Por poner un ejemplo, según la datación de Morley y Bruerton, tenemos comedias como *La pastoral de Jacinto* que data entre 1595 y 1600, de manera que no la podemos encuadrar en un reinado concreto, sino bajo la etiqueta de “entre reinos”.

<sup>137</sup> Véase, por ejemplo, *La campana de Aragón*, que comienza al final del reinado de Pedro I de Aragón a finales del siglo XI.

en cuenta que Madrid sería la capital estable a partir de 1606 y Sevilla era la puerta del comercio americano<sup>138</sup>.

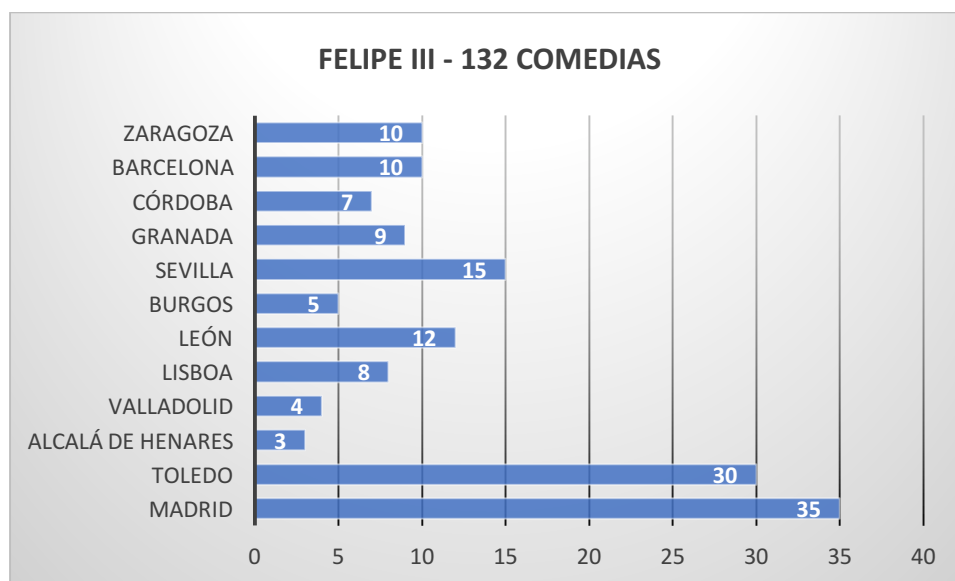


Gráfico (19): Ambientaciones hispanas en el Reinado de Felipe III.

Madrid, Toledo y Sevilla, pues, son a principios del siglo XVII los escenarios más destacados en la obra de Lope de Vega. Eran ciudades en las que estuvo residiendo y que mejor conocía, por un lado, y centro del poder monárquico, episcopal y económico por otro. Estos datos coinciden también con la vida del poeta, o quizá determinaron los desplazamientos en busca de fortuna: Lope termina su destierro de la Corte en 1595 y establece su residencia en Madrid, pero pasará temporadas también en Toledo (1604-1607), Sevilla (1602-1604) y Granada. A partir de 1607 reside en Madrid inicia su relación con el VI duque de Sessa, detalles biográficos ampliamente estudiados por la crítica y que ya hemos mencionado.

<sup>138</sup> A partir de 1600 Lope escribió, según Cornejo, 23 piezas ambientadas en Sevilla. Siguiendo a este estudioso, de las 16 piezas que él contabiliza ambientadas en Sevilla, y exceptuando 4 –(*La carbonera*, *Lo cierto por lo dudoso* y *La niña de plata* y *Los enemigos en casa*)–, las demás pertenecen al género de comedia urbana: *El amante agradecido*; *Amar, servir y esperar*, *El amigo hasta la muerte*; *El Arenal de Sevilla*; *La esclava de su galán*; *Los peligros de la ausencia*; *El premio del bien hablar*; *La prisión sin culpa*; *El ruiseñor de Sevilla*; *Servir a señor discreto*; *El testigo contra sí*; *La victoria de la honra*. Cornejo elimina las que no son de Lope o no son probables: *Las audiencias del rey don Pedro*, *La estrella de Sevilla* y *Los Vargas de Castilla*). También prescinde de un grupo de 4 comedias porque considera que en ellas Sevilla es el marco de una acción muy reducida: *La octava maravilla*, *El valiente Céspedes*, *La buena guarda* o *El anzueto de Fenisa*, Cornejo, 2004. Cotejando esto con los que nos aporta la base de datos ArteLope en realidad serían 26 piezas en las que se ambienta la acción de alguno o varios de los actos, que se reduciría a 22 eliminando las que no son de Lope.



Gráfico (20): Ambientaciones hispanas en el Reinado de Felipe IV (elaboración propia a partir de la base de datos ArteLope).

Las comedias escritas durante el reinado de Felipe IV son muchas menos, 38 como vemos en el gráfico (20). García Reidy estima que entre 1587 y 1598 Lope escribió unas 11 comedias por año, entre 1599 y 1621 unas 13, y entre 1622 y 1635 disminuyeron a unas tres por año<sup>139</sup>. En cualquier caso, sigue destacando Madrid, mientras que Toledo, aún presente, pierde protagonismo frente a Sevilla. Esto se debe a que a partir de la segunda década del siglo XVII Toledo entra en crisis, mientras que el protagonismo de Sevilla como centro económico se mantiene y diviene crucial frente al agotamiento económico de Castilla. Fue esto lo que motivó el viaje de Felipe IV por tierras andaluzas en 1624. Hay que tener también en cuenta las conexiones con la ciudad hispalense del Conde-Duque de Olivares<sup>140</sup>.

Estos datos, en fin, con todos los límites que hemos expuesto al principio, arrojan un poco de luz sobre el tema de la ambientación en las diferentes ciudades en las obras de Lope. Por un lado, tenemos que tener en cuenta las vicisitudes personales y la carrera profesional del poeta relacionadas con las ciudades en las que vivió y/o visitó; y por otro,

<sup>139</sup> García Reidy, 2013, pp. 173-181. La crítica ha insistido en que en los últimos tres lustros de la producción de Lope está patente la obsesión por un puesto de cronista insistiendo con obras de gusto cortesano como *La Filomena* o *La Circe*, y disminuyendo la producción para los corrales que veía como obstáculo a sus aspiraciones profesionales, véase entre otros Rozas López, 1990 y Sánchez Jiménez, 2018.

<sup>140</sup> Otra de las posibles razones para que Sevilla aparezca de nuevo tanto en este momento puede ser la batalla que se estaba librando por la causa inmaculista y el papel de Lope de Vega y el Conde Duque de Olivares al que Lope quiso agasajar. Lope fue defensor de la teoría inmaculista con 34 poemas, 2 coloquios y un auto desaparecido, Cfr. Howe, 1986. Véase Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos*, 1796.

y relacionado con lo anterior, las cuestiones de mecenazgo y orden político-económico que atravesaban las diferentes ciudades y la Corona. Destacan en sus obras las ciudades más importantes como escenarios de la historia en aquel periodo y, por consiguiente, centros de la fortuna de Lope. La primacía de Madrid es evidente; una ciudad que es sede de la Corte y lucha para mantener este privilegio frente a otras ciudades. Es la ciudad en la que Lope se forma y recibe educación de caballero y en la que residirá y trabajará más tiempo en busca de un puesto cortesano. Toledo, destaca en el periodo entre reinos de Felipe II y Felipe III, momento en el que la ciudad pone en marcha una renovación urbanística e historiográfica para defender su legitimidad como sede de la Corte, como veremos en los capítulos siguientes, y busca en Lope un poeta historiador a su servicio. Y por último Sevilla, ciudad fue relevante también la primera formación del poeta, sede del comercio americano, y una de las ciudades decisivas económicamente para aliviar el agobio financiero que motivó, entre otras causas, el viaje de Felipe IV en 1624<sup>141</sup>.

En conclusión, las ciudades que con mayor frecuencia aparecen en el teatro de nuestro poeta son también las ciudades más importantes del siglo XVI y XVII en las que Lope se formó y buscó el amparo de nobles y cortesanos y recibió mayor número de encargos. Muchos de esos encargos, como veremos en las páginas siguientes, buscaban en Lope un cronista erudito que difundiera la memoria histórica y las grandezas y privilegios de la propia ciudad en los corrales de comedias ante el pueblo y la nobleza, en una época en la que la urbe era el escenario de la historia y la contienda de honores, privilegios e intereses políticos y territoriales que nuestro poeta defenderá, como veremos en las páginas siguientes.

---

<sup>141</sup> Sobre Felipe IV véase Alvar Ezquerro, 2018.



## CAPÍTULO SEGUNDO

### LAS VISTAS URBANAS EN EL TEATRO DE LOPE<sup>142</sup>

Nota, advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen [...] ¿Pues qué si pinta un campo? Parece que las flores y las yerbas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos a la vista: si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño: si un invierno, hace erizar el cabello, y abrigarse: si un estío, se congoja y suda el Auditorio<sup>143</sup>.

Como si hubieran leído los tratados sobre arquitectura y ciudad del Renacimiento y del Barroco se mostraban los escritores del Siglo de Oro, aunque fueran en géneros literarios tan distintos [...] La misma idea de perfección urbana a la que intentan aproximarse las ciudades de la época con sus transformaciones, [y la que se refleja en los tratados y descripciones corográficas urbanas añadimos nosotros] es la que preside las alabanzas que estos escritores hacen de las ciudades<sup>144</sup>.

Efectivamente Lope de Vega da la impresión de haber leído los tratados sobre ciudad y arquitectura y las historias de ciudades que en este periodo empezaban a difundirse en España; y haberse deleitado en la contemplación de las ciudades en las que vivió o visitó, con una mirada atenta a las transformaciones que se estaban llevando a cabo. Los tratados sobre ciudad y arquitectura nos describen una ciudad ideal en cuanto al emplazamiento, la forma, el número ideal de ciudadanos, el trazado de calles en relación con los puentes, las puertas y las plazas, la policía urbana y el ornato, etc. Todas estas ideas que los tratadistas italianos fueron desarrollando a partir de Platón, Aristóteles o Vitruvio se fueron difundiendo y desarrollando en toda Europa. En concreto en el género de historias de ciudades el modelo ideal se ajustaba para cada una de las ciudades hispanas, como hemos señalado en la introducción. En ellas se exponen las cualidades de tal o cual

---

<sup>142</sup> Una extensa parte de este capítulo ha sido presentada al IV Simposio Internacional sobre el teatro español como objeto de estudios «Representaciones de la ciudad en el teatro español: del Siglo de Oro a la actualidad» (Varsovia, 31 de mayo-1 de junio de 2019) y publicada, véase Gutiérrez Prada, 2020.

<sup>143</sup> Carducho, 2011, diálogo IV, p. 147-148. Se refiere Carducho a Lope de Vega y a sus obras teatrales.

<sup>144</sup> Cámara Muñoz, 2008, p. 121.

ciudad, en su mayor parte alabanzas, escondiendo malas construcciones, suciedad, engañando a la vista y a la imaginación. Se trata de un género perteneciente a las *laudes civitatum* y las cualidades que debía tener una gran ciudad se convirtieron en *topoi* literarios de los que Lope de Vega se sirvió, como veremos, para configurar la imagen de la ciudad en sus obras. Por otro lado, también encontramos en este autor algunas críticas sobre ciertos aspectos de urbanismo y policía, como pusieron de relieve también los viajeros extranjeros. En general, sin embargo, destacan en Lope las laudes a las ciudades españolas; se podría hablar, por tanto, estableciendo un paralelismo con el “urbanismo de teatro”<sup>145</sup> del Madrid de los Austrias, de un *urbanismo de teatro en el teatro*<sup>146</sup>. Además de cotejar las *laudes civitatum* en Lope con otras visiones de sus contemporáneos, historiadores, cronistas, viajeros extranjeros, memorialistas, etc., hemos tenido en cuenta también las vistas que los artistas, como Wyngaerde<sup>147</sup> o El Greco<sup>148</sup> entre otros, estaban realizando en ese momento porque nos ofrecen una imagen simbólica de la ciudad dentro de un programa ideológico más amplio que se estaba impulsando por los poderes locales y que comprendía las reformas urbanísticas y el ornato, la historia, la arqueología, la cartografía o las vistas de ciudades, el teatro o la fiesta<sup>149</sup>. Las historias de ciudades se ocupaban de recordar o (re)escribir la fundación mítica, los restos arqueológicos de una antigüedad gloriosa, la ayuda prestada a la corona en la Reconquista, las excelencias del sitio, las puertas, los puentes, las calles y plazas, los edificios, sobre todo religiosos con las iglesias, conventos, cofradías, hospitales, las reliquias y los santos patronos, etc.<sup>150</sup>. En el mismo periodo se estaba llevando a cabo un proceso de renovación de las ciudades hispanas de mayor o menor calado<sup>151</sup>. Y todo ello, historia, símbolos, mitos y renovación urbanística se fragua en las vistas de los artistas y cosmógrafos. Se va desarrollando así una imagen e idea de la ciudad que Lope de Vega, como veremos en este y los capítulos siguientes, recoge en sus obras.

---

<sup>145</sup> Gállego, 1969a.

<sup>146</sup> Pensemos en todas las connotaciones que la palabra teatro tenía en relación al urbanismo: la ciudad en general era un teatro, como *Teatro de las grandezas de Madrid* de Gil González Dávila, o teatro era la plaza mayor como

denomina Damasio de Frías a la plaza de Valladolid, en su *Diálogo en alabanza de Valladolid* de 1579.

<sup>147</sup> En este sentido, véase Kagan 1986 y Galera i Monegal, 1998.

<sup>148</sup> Para la imagen simbólica de Toledo, véase Kagan, 1982.

<sup>149</sup> Falta en este sentido un estudio de conjunto.

<sup>150</sup> Véase Quesada, 1992 y Kagan, 1995 y 1996.

<sup>151</sup> Véase Marías, 1986a.

Ya hemos comentado que las indicaciones escénicas eran escasas –hay que tener en cuenta la semiótica del traje y de los personajes para contextualizar muchas escenas, algo innato en el espectador del siglo XVI–. También se ha comentado la escasa referencialidad espacial en los parlamentos de los personajes que cabría matizar bien, si bien es cierto porque a través de este estudio hemos podido constatar que la descripción de escenarios urbanos no abunda y es muy fragmentaria. A propósito de esto, Joan Oleza en un encuentro en Alemania en 2011 del que luego salieron publicados una serie de trabajos en torno a *La representación del espacio en la literatura del Siglo de Oro* ya apuntaba algunas reflexiones sobre el espacio y su representación en Lope de Vega y reflexionaba sobre la intangibilidad del espacio barroco en la producción lopesca, sobre todo en comedias palatinas donde el tiempo y el espacio son ficciones, y lo define como un espacio intangible comparándolo con la tesis de Wölffin y sus ideas sobre la evolución del Renacimiento al Barroco. Este estudioso insiste en:

la intangibilidad del espacio teatral barroco, su inconcreción y desmaterialización [...] muy diferente a la masividad que caracteriza a la arquitectura barroca, pero también su persecución de un efecto totalizador, que devuelva una impresión de conjunto a la multiplicidad y diversificación de los elementos espaciales y genéricos [...] al movimiento entre las diferentes situaciones espaciales, al dinamismo de sus puntos de fuga [...]<sup>152</sup>.

Ese efecto totalizador del Barroco, que transmite una imagen de conjunto de una multiplicidad de elementos, es la técnica de representación de las ciudades que encontramos en las comedias lopescas. Pero es importante destacar que cuando se trata de ciudades en las que el autor vivió y conoció bien, los espacios urbanos se hacen más nítidos y las referencias aumentan. La geografía hispana tiene una importancia destacada con ciudades como Madrid, Sevilla, Toledo o Valencia sobre todo<sup>153</sup>, como se ha podido comprobar en los gráficos del capítulo anterior.

En este apartado vamos a analizar de qué manera Lope de Vega representa la ciudad a través de los parlamentos de los personajes, con qué tipo de técnica de representación y qué influencia pudieron tener las vistas y retratos de ciudades que se estaban empezando a difundir en este momento, además de las descripciones de las ciudades hechas por

---

<sup>152</sup> Oleza, 2013, p. 230.

<sup>153</sup> Cfr. ibídem, p. 208.

cronistas, viajeros o escritores con todos los aspectos urbanos, sobre todo bondades, cualidades y excelencias de las ciudades.

Asumiendo que nos vamos a mover en el campo de las hipótesis, queremos empezar con algunos datos ciertos sobre la formación y la cultura del autor.

#### LA DESCRIPCIÓN DEL MUNDO Y DE LAS CIUDADES

Con el descubrimiento del América, las ansias de conocimiento de la Tierra y las descripciones del mundo conocido aumentaron. En este momento en el que las historias de ciudades y el género corográfico se desarrolla, se van recuperando toda una serie de autores antiguos que se ocuparon de la descripción de la Tierra, y que los cronistas y escritores de los siglos XVI y XVII van citando repetidamente como voces de autoridad. Marineo Sículo, Pedro de Medina, Pérez de Mesa, Gil González Dávila o Francisco de Pisa entre otros, introducen en sus obras a Ptolomeo, Estrabón, Cicerón, Tito Livio, Pomponio Mela, etc. citados también por Lope, como veremos más adelante.

En este sentido, la “reconstrucción” de la biblioteca personal de Lope sería muy interesante, además de útil, para establecer qué tipo de autores y documentos consultaba y dónde lo hacía, es decir si los tenía en su biblioteca o lo hacía a través de las bibliotecas y estudios privados de sus mecenas. Es una cuestión, sin embargo, que no ha dado muchos frutos por las dificultades que presenta. El testamento y los dos inventarios de los bienes de Lope a su muerte con los que contamos no nos ofrecen ningún título<sup>154</sup>, como ya hemos mencionado antes. Se especifica simplemente en el inventario del 5 de febrero de 1627 una colección de “mil quinientos libros”. Se trataría de una biblioteca privada con funciones prácticas de documentación personal de las propias obras, pero además Lope encaja también con la imagen de bibliófilo que nace a partir del siglo XVI<sup>155</sup>. En la reconstrucción del estudio de la Casa Museo de Lope de Vega en Madrid colaboró la

---

<sup>154</sup> Contamos con un testamento fechado el 4 de febrero de 1627 publicado en Davis, 2004, pp. 146-159 (Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Juan de Piña, 1627, Protocolo 4.593, ff. 495- 497v.); un inventario de los bienes fechado el 5 de febrero de 1627 publicado en Davis, 2004, pp. 160-171 (Archivo Histórico de Protocolos, Juan de Piña, 1627, Protocolo 4.593, ff. 498- 500.); y un segundo testamento fechado el 26 de agosto de 1635 publicado en Davis, 2004, pp. 206-219.

<sup>155</sup> Infantes establece que menos de 15 obras constituyen una biblioteca práctica, en función del tipo de profesión, mientras que más de 300 volúmenes constituyen una biblioteca museo, véase Infantes, 1997, pp. 285-286. Para establecer una comparación téngase en cuenta la biblioteca de El Escorial creada, entre otros, con unos 4.000 volúmenes procedentes de la biblioteca personal de Felipe II, Marín Pérez, 2010, p. 103.

Biblioteca Nacional con 400 libros impresos entre los siglos XVI y XVII hasta 1635, momento de la muerte del autor. En el listado facilitado por la RAE en el momento de firmar el Convenio con la Comunidad de Madrid en 2007 tenemos autores como Aristóteles, Luis Cabrera de Córdoba, Gil González Dávila o Jerónimo de la Quintana entre otros, autores que Lope conocía con toda probabilidad, a algunos incluso personalmente por ser madrileños contemporáneos de él. Pero a día de hoy se desconoce un listado de títulos concretos que Lope poseyera o a los que hubiera tenido acceso a través de las bibliotecas de sus mecenas, como por ejemplo la del Duque de Alba o la de Sessa<sup>156</sup>.

En este sentido, y para hacernos una idea de los autores y títulos que manejaba Lope podemos recurrir a diferentes fuentes. En primer lugar, podemos hacernos una idea de su colección personal a través de lo que se leía en la época comprobando los trabajos de imprenta o las publicaciones de entonces; otro indicio nos lo dan sus obras, en las que hace valoraciones —el *Isidro* es uno de los casos estudiados que veremos a continuación—, y a través de los títulos con los que podían contar en sus bibliotecas privadas autores de su misma talla. Por ejemplo, Francisco de Quevedo tenía “hipotéticamente”<sup>157</sup>, entre otros títulos relacionados con el tema de la ciudad, un libro sobre la ciudad de Mérida, una *Geografía Universal* de Ptolomeo, *Sitio y socorro de Fuenterrabia*, una *Relación breve de las reliquias de Granada*, un tomo de las obras de Ambrosio de Morales, una *Descripción del reino de Galicia*, obras de Ortelio como podrían ser *Synonima geographica*, *Thesaurus geographicus* y *Theatrum orbis terrarum*, el itinerario de Adriano y una *Utopía* de Tomás Moro. En este sentido lo más destacable son las obras de Ortelio, de gran difusión, pues un literato no especialista en cartografía como Francisco de Quevedo contaba con ellas en su biblioteca. Esto es ejemplificativo, creemos, no solo de la difusión que tuvieron estas obras, sino también, y como causa-efecto de ello, del interés que suscitaron los atlas, mapas y vistas de ciudades en este periodo. Además, es probable que los escritores las consultaran a la hora de documentarse para sus obras<sup>158</sup>.

---

<sup>156</sup> Sánchez Jiménez supone que en la corte del duque de Alba Lope usara la biblioteca siendo una etapa muy importante para el poeta desde un punto de vista intelectual, y también tuvo acceso a la del duque de Sessa, Sánchez Jiménez, 2018, pp. 103 y 169 respectivamente.

<sup>157</sup> Véase la biblioteca hipotética en la base de datos *IBSO: Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro* (<https://www.bidiso.es/IBSO/ListarInventarios.do>)

<sup>158</sup> De Calderón, por ejemplo, nos dice Devos que, no habiendo estado en Granada, pudo utilizar este tipo de materiales como fuente de localización para la obra *El Tuzani de las Alpujarras*, véase Devos, 2007, p. 86. Podemos pensar, por tanto, que este tipo de documentos sirviera a los escritores en el proceso de documentación de sus obras, proceso en el que Lope no sería una excepción.

Otro ejemplo es la biblioteca de El Greco en la que destaca alguna descripción e historia de Italia, *Razón universal* de Botero y nada menos que diecinueve libros de arquitectura<sup>159</sup>. Significativa también es la biblioteca personal de Velázquez en la que, aparte de los libros de arquitectura y fortificación –contaba con ejemplares de autores como Vitruvio, Cataneo, Alberti, Serlio, Palladio– destacan la *Cosmografía* de Apiano, la *Geografía* de Ptolomeo, un libro de *Antigüedades de Sevilla*, *Esfera del universo*, mapas de Abraham Ortelio y otro libro titulado *Teatro del Mundo*<sup>160</sup>. Pero quizá la colección más interesante en este sentido sea la de Vincencio Juan de Lastanosa, erudito aragonés del siglo XVII<sup>161</sup>. Su biblioteca contaría con unos mil doscientos títulos<sup>162</sup>. Destacan obras de geógrafos clásicos como Ptolomeo, Pomponio Mela o Plinio, aunque sorprende la ausencia de Estrabón. También contaba con una *Cosmografía* de Apiano o las *Relaciones Universales* de Botero. En su biblioteca no faltaban historias de ciudades<sup>163</sup> como la de Pedro de Medina, un ejemplar del *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius –y una edición de bolsillo de la misma titulada *Epitome theatri Orteliani*–, un *Atlas minor* atribuido a Gerardus Mercator, así como mapas exentos<sup>164</sup>, estampas<sup>165</sup>, vistas y planos urbanos<sup>166</sup>, mapas iluminados<sup>167</sup>, pintura de paisajes<sup>168</sup>, esferas y globos, un astrolabio, etc<sup>169</sup>. Su amplia colección cartográfica indicaría el interés erudito del personaje, ajeno a la nobleza, la política o el comercio, con un evidente espíritu geográfico que quiso mantener actualizado, como reflejo de los acontecimientos contemporáneos, algo que puede considerarse representativo del espíritu humanista de la época<sup>170</sup>. Deducimos, por tanto, que las obras de Ptolomeo y Ortelio, además de obras corográficas de ciudades no eran excepcionales en las bibliotecas privadas de artistas y escritores y podemos suponer que Lope, si no tuvo en su poder ejemplares de estas obras, seguramente sí las conocía y las utilizaba como inspiración en sus comedias. Además,

<sup>159</sup> Véase Docampo y Riello, 2014, y la base de datos *IBSO: Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro* (<https://www.bidiso.es/IBSO/ListarInventarios.do>)

<sup>160</sup> Véase Sánchez Cantón, 1925, pp. 379-406 y la base de datos *IBSO: Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro* (<https://www.bidiso.es/IBSO/ListarInventarios.do>)

<sup>161</sup> Hernando, 2007a.

<sup>162</sup> Pedraza Gracia, 2007, p. 95.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>164</sup> Los mapas decoraban las paredes, junto con papeles curiosos, espejos, medallas y pinturas, Pedraza Gracia, 2007, p. 90.

<sup>165</sup> Unas ochocientas estampas exentas y otras dos mil en varios volúmenes, Hernando, 2007b, p. 153.

<sup>166</sup> Hernando, 2007b, p. 153.

<sup>167</sup> Pedraza Gracia, 2007, p. 91.

<sup>168</sup> Ansón Navarro, 2007, p. 113-114.

<sup>169</sup> Hernando, 2007a.

<sup>170</sup> Era descendiente de Pedro Juan de Lastanosa, quien comenzó a elaborar junto a Esquivel la corografía y descripción de todas las partes de España encargada por Felipe II en 1566, García Tapia, 1987a.

pudo consultar mapas, mapas orlados con vistas de ciudades o atlas de ciudades, tan difundidos en la época, para resolver dudas. No debemos olvidar en este sentido su formación de caballero en la Academia de Matemáticas entre 1583 y 1586 donde frecuentó las clases de Juan Bautista Labaña y Pedro Ambrosio de Ondériz, como hemos señalado antes. Sánchez Jiménez afirma que “si contrastamos el plan de estudios de la Academia con los libros técnicos citados en la obra lopesca, la coincidencia es sorprendente: Euclides, Sacrobosco, Monteregio, Ptolomeo, las tablas alfonsíes, Purbachius”<sup>171</sup> como demuestra en sus obras de las que comentaremos más adelante algunos ejemplos. Por otro lado y en cuanto a las historias de ciudades se refiere, Kagan afirma que el índice de libros de la Torre Alta del Alcázar realizado en 1637 demuestra que el rey coleccionó al menos un ejemplar de casi todas las historias de ciudades, pero este tipo de obras tenían una edición –tiradas de casi 500 ejemplares– y una distribución limitada fuera de los círculos humanistas de cada ciudad: en los archivos municipales se conservaban ejemplares y se repartían entre caballeros y personas ilustres de la ciudad en cuestión<sup>172</sup>. Además, la difusión de estos libros no se producía solo a través de la lectura, sino también en los púlpitos<sup>173</sup>, las fiestas con sus pinturas, la arquitectura efímera y, por supuesto, las representaciones teatrales. Por tanto, el perfil de Lope, como hombre “de opinión”, en palabras de Portús Pérez, y persona ilustre en los círculos intelectuales, creemos que encajaría perfectamente con el de lector de este tipo de obras, y que no sería una idea descabellada suponer que el acceso a ellas fuera relativamente fácil, tanto en los archivos municipales como en las bibliotecas privadas de sus mecenas o, incluso, recibiendo ejemplares directamente del Ayuntamiento, sobre todo por lo que se refiere a los casos de Madrid y Toledo, casos en los que fue más activo como veremos.

En segundo lugar, para hacernos una idea de la biblioteca que manejaba nuestro autor, podemos recurrir a las obras citadas por Lope como voces de autoridad y con el objetivo de reclamar para sí prestigio y autoridad poética<sup>174</sup>. En concreto, Lope menciona en sus obras a los escritores de la Antigüedad que habían redactado noticias sobre las historias

---

<sup>171</sup> Sánchez Jiménez, 2018, p. 48.

<sup>172</sup> Kagan, 1996. Un ejemplo que para este investigador podría ser representativo es el *Memorial y discurso político de Logroño* de 1636, ibídem, p. 90. En el inventario de 1701 se contabilizan 11 historias de ciudades y obispos de España, Santiago Páez, 1994, p. 338.

<sup>173</sup> Kagan, 1996, p. 91.

<sup>174</sup> Wright, 1999, p. 238. Véase también Wright, 2001 y Sánchez Jiménez 2003; 2006a; 2006b. Sobre el tema de la utilización de las autoridades clásicas para defender y reivindicar su propia labor como poeta se ha ocupado García Reidy, 2006.

de las ciudades hispanas. En el *Isidro*, por ejemplo, en la lista de “Los libros y autores que se citan para la exornación desta historia”, señala entre otros muchos a Estrabón, Cicerón, Platón, Plinio, Pomponio Mela o Tito Livio, y también a un autor de la época como Marineo Sículo<sup>175</sup> o Titelman<sup>176</sup>. Veamos algunos ejemplos: en la comedia *Barlán y Josafat* propone un diálogo con un librero y hace alarde de sus conocimientos de escritores antiguos, entre los que cita a Estrabón:

Josafat: ¿Cómo tienes estos libros?

Librero: Tengo a mi costa, en mi casa,  
diez hombres que saben lenguas,  
y de mano los trasladan  
de buenos originales.

Josafat: Muestra algunos.

Librero: A este llaman Aristóteles.

Josafat: ¿Quién es?

Librero: Un filósofo de fama,  
discípulo de Platón,  
a estos dos el mundo alaba  
de los más sabios del mundo  
en lo que es letras humanas.

Josafat: Natura est, dice aquí,  
principium quodnam et causa.

Librero: De principios naturales,  
aquí, el Filósofo trata.

Josafat: ¿Qué es aquel?

Librero: Este es, señor, Hipócrates.

Josafat: ¿De qué trata?

Librero: De medicina.

Josafat: Bien entra:

---

<sup>175</sup> Vega, Lope de, *Isidro. Poema castellano*, 1608, páginas finales s/n. Estos marginalia o tablas bibliográficas han sido estudiadas con el objetivo de documentar qué libros leía y con qué frecuencia, qué ediciones manejaba, qué libros desconocía y qué libros citaba tan solo de segunda mano a través de polianteas y diccionarios como Ravisuis Textor o Carolus Stephanus, véase Sánchez Jiménez, 2010. Este autor proporciona una lista de autores y obras que Lope consultaría con mayor o menor fiabilidad siguiendo criterios como la precisión de las citas, la frecuencia o el nivel de detalles bibliográficos. Según este estudioso las imprecisiones sobre Estrabón le conducen a afirmar que Lope no consultó la obra para redactar el *Isidro* en 1599. Pero siendo uno de los geógrafos más célebres y, teniendo en cuenta la formación de Lope en la Academia de Matemáticas de Felipe II, es poco probable que no manejara las obras, entonces o con posterioridad. Las mismas vaguedades en las citas de Pomponio Mela o Marineo Sículo le inducen a afirmar que es poco probable que manejara estas obras. Lo que sí parece seguro es que las conocía, aunque citase a estos autores a través de fuentes secundarias.

<sup>176</sup> Para Lope y Titelman, véase Vosters, 1962.



«Vida breve y arte larga,/ experiencia peligrosa».

Librero: Galeno aquí le declara.

Este es Estrabón.

Josafat: ¿Qué escribe?

Librero: De la tierra

Josafat: ¿Y copia tanta?

Librero: Como has visto poca, piensas  
que es poca.

Josafat: En eso te engañas;  
es, respeto de los cielos,  
punto indivisible y nada.

Librero: ¿Ha estudiado?

Josafat: Algunas cosas.

Librero: Este es de historia estremada.

Josafat: Dime el nombre.

Librero: Quinto Curcio;  
escribe vida y hazañas  
de Alejandro.

Josafat: ¿Este quién es?

Librero: Un Poeta.

Josafat: ¿Quién?

Librero: Quien canta  
de los dioses las grandezas,  
de los hombres las hazañas.

Josafat: ¿Y cómo se llama?

Librero: Homero.

Josafat: Mucho la entrada me agrada.

Librero: Habla con su propia musa.

Josafat: ¿Qué es musa?

Librero: La deidad santa  
que los poetas invocan.

Josafat: Bien suenan estas palabras.

Librero: A este llaman Testamento  
Viejo, está en la lengua hebraica.

Josafat: Un poco se muestra a ver:

En el principio de nada/ crió Dios el cielo y tierra<sup>177</sup>.

---

<sup>177</sup> Vega, Lope de, *Barlán y Josafat*, 1641, acto I, vv. 410-455. Hemos adaptado en todos los casos la ortografía al uso moderno respetando las contracciones típicas de la época.

Estrabón es citado de nuevo en otra comedia *El hombre por su palabra* (fecha probablemente 1614-1615<sup>178</sup>) en la que nos presenta una alegoría de la Historia haciendo alarde de sus conocimientos sobre autores clásicos a través del parlamento del Rey<sup>179</sup>. En este sentido es interesante la dedicatoria al licenciado Diego de Molino y Avellaneda, relator del Consejo de Su Majestad en el Supremo de Castilla<sup>180</sup>. Y quizá el ejemplo más representativo, más allá de lo burlesco de la escena, sea el caso de *El amante agradecido*. En esta comedia se debate sobre la etimología del topónimo de la ciudad para demostrar su antigüedad, praxis normal en las historias de ciudades, como se hacía constar en la introducción:

Juan: ¡Bella ciudad!  
 Guzmán: ¡En extremo!  
 Juan: No la hay mejor en Italia,  
 ni en la baja ni en la alta Galia;  
 perdonen Rómulo y Remo [...]  
 Cesaraugusta la llama.  
 Estrabón [...]  
 Juan: Allá, Pomponio también  
 le da la definición [...]  
 Juan: Para decir que esta es  
 Zaragoza, es cosa justa  
 llamarla Cesaraugusta  
 y dar la causa después [...]  
 Guzmán: Yo sé que eso es testimonio,

<sup>178</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 341.

<sup>179</sup> “Rey: [...] Una mujer varonil/ como pintó Homero a Palas/una ropa la cubría/toca de espejos sembrada./ Y con un sol en la frente,/ cuyas venerables canas/ delatadas a los hombros/ adornaban las espaldas./ Servianle de escuderos/muchas personas ancianas,/ con rótulos en los pechos/ que sus nombres declaraban./ Tucídides, Xenophonte./ Livio, Plutarco,/Pausanias./ Estrabón, Tacio, Curcio,/ y Salustio se llamaban./ Yo le dije, aunque entre sueños,/ como os llamáis, bella dama?/ y respondiome, yo soy/ la Historia, a quien solo guarda/ respeto el tiempo, pues sola/ vivo, aunque todo acaba/ Yo soy un Teatro, en quien/al mundo la verdad santa/representa sus tragedias,/ y no con figuras falsas./ Soy maestra de los Reyes,/ soy un amigo que habla/sin lisonja, y sin respeto/de perder, y ganar gracia:/ Toma Rey de Macedonia/ese libro, cuya estampa/ te dirá lo que has de hacer,/ y lo que el Cielo te demanda./Fuile a tomar, desperté,/ hallé el libro, y no la dama:/porque resuelta en el viento/puso a los coturnos alas:/ miré los Historiadores,/ y vi que la acompañaban/ Guichardino, Tarcañora,/don Alonso Rey de España,/Surio, Garibay, Zurita,/ y el doctísimo Mariana.” En Vega, Lope de, *El hombre por su palabra*, 1625, acto III, fol. 171-171r. En la *Quistion de honor debido a la poesía* aparece de nuevo la galería de autores clásicos a favor de la poesía: Ovidio, Tito Carpuenio, Levino Lenio, Platón, Cicerón, Aristóteles, Horacio, Homero, Cornelio Nepos, Plutarco y Estrabón, véase Vega, Lope de, *Quistion de honor debido a la poesía*, 1776, p. 514-515. También en *La Arcadia* hace alarde de sus conocimientos y cita a muchísimos autores clásicos, en concreto en el libro V.

<sup>180</sup> La dedicatoria aparece con la publicación en la Parte XX (1625) y afirma: “Tres cosas inclinan a los que escriben a dirigir sus obras: obligación a las personas de quien hacen elección, favor que esperan, o ser tan insignes en lo que profesan que de justicia se les debe alabanza y reconocimiento” en Case, 1975, p. 251.

aunque le pese a Pomponio,  
 a ese Estrabón o Estrambote.  
 Juan: ¿Cómo testimonio?  
 Guzmán: Sí,  
 que Zaragoza se llama,  
 del nombre de cierta dama  
 que tuvo el rey moro aquí [...]  
 Él respondió: “A Zara goza”,  
 que ella se llamaba Zara [...]  
 Juan: Ahora bien, esta ciudad  
 es bellísima, Guzmán,  
 de antigüedad y edificios.  
 Guzmán: No son pequeños indicios  
 los nobles que en ella están<sup>181</sup>.

También citó a Ptolomeo, varias veces indirectamente, por las etimologías de las ciudades, y además seguía su sistema astronómico<sup>182</sup> en la creación de ciertas imágenes y metáforas. En estos versos de *La noche toledana* (fecha en 1605<sup>183</sup>) con cierto tono cómico:

Florencio: A donde estamos  
 puedo yo sabello,  
 hay mapa de tejados en el mundo  
 hay Carta que señale rumbo o línea  
 de chimeneas ni de caballetes  
 hay Tolomeo ni otro algún Cosmógrafo  
 que trate de azoteas<sup>184</sup>.

<sup>181</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto I.

<sup>182</sup> Lo cita en *La doncella Teodor* atribuyéndole en realidad la corrección de la medida de la Tierra de Eratóstenes, como ha señalado Julián González Barrera en su edición crítica de la comedia, Vega, Lope de, *La doncella Teodor*, 2008, p. 375. Véase a modo de ejemplo: “Aquel feroz de la celada abierta/que tremola diversos tafetanes/es el planeta quinto, que concierta/la amistad de españoles y alemanes” en Vega, Lope de, *La Vega del Parnaso*, 2015, tomo III, p. 582. Y también siguiendo la astronomía de Ptolomeo describe a San Agustín como sol que va recorriendo los signos-santos, tendría una pequeña órbita que sería su *epiciclo*, que en la teología medieval daría lugar al *Empíreo* como cielo, asiento y morada divina de los santos: “mansiones del Impíreo/reciben otros rayos/donde sientes desmayos” en Vega, Lope de, *La Vega del Parnaso*, 2015, tomo II, p. 333.

<sup>183</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 60.

<sup>184</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto III, fol. 91r.

Era, por tanto, un autor que debía conocer bien. Y también conocía bien, como tantos otros autores del Siglo de Oro, *Los nueve libros de Historia* de Heródoto, obra en la que se inspiró para escribir la comedia *Contra el valor no hay desdicha y el primero rey de Persia*<sup>185</sup>. Por lo que se refiere a otra de las fuentes clásicas en las historias de ciudades como es la *Geografía* de Pomponio Mela, Lope le hace un guiño en *La Jerusalem conquistada*, en *La boda entre dos amigos* y en *La Dorotea*<sup>186</sup>. Además, en *El Laurel de Apolo* cita a Luis Tribaldos de Toledo quien tradujo el *Compendio geográfico* (1642), pero hubo copias anteriores en España<sup>187</sup>. Cita además a Anaximandro, el discípulo de Tales de Mileto a quien Heródoto y Estrabón atribuyen la realización del primer mapa de la Tierra<sup>188</sup>.

En este sentido tiene especial relevancia los conocimientos demostrados por Lope en la comedia *El casamiento en la muerte* fechada en 1597 probablemente<sup>189</sup>. En esta obra nos ofrece una descripción de España:

Durandarte: España, que fue de Híspalo,  
o de Hispero, así llamada,  
de los scitas y fenicios  
poseída edades largas,  
veinte mil estados tiene  
por su margen niveladas,  
cuyas dos partes famosas  
citerior y ulterior llaman.  
Divídese en cinco reinos.

<sup>185</sup> Menéndez Pelayo, 1949, vol. 29, pp. 243-244.

<sup>186</sup> La fría Scitia aparecía en el *Compendio Geográfico* de Pomponio Mela: “Porque todo amor, reducido a un punto de zelos, abrasará la más elada Scitia” en Vega, Lope de, *La Dorotea*, 1968, p. 242, nota 85.

<sup>187</sup> Véase Carrizo Gómez, 2013, pp. 55-78.

<sup>188</sup> En la descripción de la Tapada, Lope lo menciona aludiendo a la concepción de la Tierra como una esfera: “Ni diera enamorado en Ida Frigio/(De quien proceden Simois, y Escamandro)/de la hermosura en el mayor litigio,/el premio a Venus, Paris Alexandro:/Si de naturaleza el gran prodigio,(esfera del Lilesio Anaximandro)/mapa del orbe en este monte viera,/ni el norte de otras Osas se vistiera” en Vega, Lope de, *Descripcion de la Tapada*, 1621, fol. 100r. “Los filósofos que al grado/del principio principal/no alcanzó su natural./al mas cerca imaginado/constituyeron por tal./Alemon en las estrellas/Puso a Dios, y en la luz dellas,/o su influencia, Alexandro,/en el aire Anaximandro,/y Heráclito en las centellas./Aristóteles llamaba/Dios al mundo y a la mente,/siempre en esto variamente/Cleantes al Eter daba/este ser eternamente” en Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, fol. 57r. A diferencia del fragmento anterior en el que Lope argumenta sobre la naturaleza divina, en la comedia *Lo que ha de ser* se menciona al astrólogo en sus tareas adivinatorias: “Quiso saber de Anaximandro un día,/astrólogo de Persia celebrado,/los sucesos del príncipe en tal punto,/que estaba el cielo en sus desdichas junto” en Vega, Lope de, *Lo que ha de ser*, 1647, acto I, vv 527-530. Es además uno de los personajes en la obra *Barlán y Josafat* y lo cita como fuente en el *Isidro*, cfr. Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, páginas finales s/n.

<sup>189</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 218.

Y por la gran Lusitania  
desde la tierra de Cuenca  
Tajo al mar tributo paga  
Sigue el Duero caudaloso  
hasta el Miño, donde lava  
los peñascos de Galicia,  
y pasa al Patrón de España.  
La torre de Hércules luego  
muestra las insignes playas  
donde está el fin de la tierra  
y comienzan las montañas,  
las Asturias y León,  
y desde Oviedo se pasa  
a Colibre y a Laredo  
y a la famosa Vizcaya,  
cerca de Fuenterrabía,  
Pirene su frente ensalza,  
donde se ven los dos reinos  
de Aragón y de Navarra.  
Acaban los Pirineos  
en Colibre la gallarda;  
Cataluña empieza luego,  
con las armas de Moncada.  
Luego el mar Mediterráneo  
contra el Poniente levanta  
a Rosas, y Barcelona,  
frontera ilustre de Italia,  
y Mallorca, con sus islas,  
enfrente descubren agua,  
quedando en la tierra dentro  
Valencia, que Turia baña.  
Y allí está la gran Sagunto,  
y luego en la costa larga  
se ven Denia y Almería,  
la antigua Cartago y Málaga.  
Goza dentro el reino hermosa  
de la morisca Granada,  
y enfrente el mar africano  
de Gibraltar suena y brama.  
A Ceuta y las Algeciras

muestra con sangre y alcázar,  
y en la Andalucía, Medina  
y las columnas de España;  
vese la insigne Tarifa  
y de Sanlúcar la barra,  
y Sevilla por el Betis,  
insigne en letras y en armas.  
Ésta es su costa, señor;  
si por tierra le amenazas,  
Gascuña te da las puertas  
y las montañas de Jaca  
Carlomagno: ¡Oh, cuán alegre historia nos ofrece  
la rica España y su famoso imperio!  
Entonces sí que puedo dignamente  
llamarme Magno por dos reinos tales<sup>190</sup>.

Con mucha probabilidad seguía Lope en esta descripción el mapa de Hyeronimus Cock, *Nova Descriptio Hispaniae* de 1553. Esta imagen, que deriva probablemente de la estampa de Vicenzo Paletino de 1551, tuvo una amplia difusión en Italia y en Flandes e inspiró el mapa de España contenido en el *Theatrum* de Ortelius cuyas versiones en castellano datan de 1588, 1602 y 1612<sup>191</sup>. Creemos que Lope manejó estas dos fuentes. Siguiendo el mapa de Cock, en el fragmento lopesco se menciona la torre de Hércules de La Coruña –que en el mapa aparece representada en alzado– y las torres de Hércules con el escudo que aparecen en el margen izquierdo inferior, así como los escudos de los reinos de Navarra y León. Pero hay varios topónimos que toma del mapa de Ortelius como Vizcaya que no aparecen en Cock, pero sí en Ortelius, o alguna versión que este utilizó.

Todo esto demostraría que Lope recurría a este tipo de fuentes para evocar y describir el sitio y ambientación de sus comedias, por un lado, y para hacer alarde de sus conocimientos, por otro. Sabemos, además, aunque no sea en ambiente hispano, que Lope manejó obras del geógrafo sueco Olao Magno para referirse a fenómenos de los países nórdicos, como *Carta marina et descriptio septemtrinalium terrarum* (1539) o *Historia*

---

<sup>190</sup> Vega, Lope de, *El casamiento en la muerte y los hechos de Bernardo del Carpio*, 1604, fol. 45v-47r. En la comedia se narra eventos históricos y legendarios como la incursión de Carlomagno en la península, la batalla de Roncesvalles, la masacre de franceses en la Peña de Francia, o la muerte de Roldán por Bernardo del Carpio. La obra fue redactada en 1597 probablemente, Morley y Bruerton, 1968, p. 218.

<sup>191</sup> Véase sobre el tema, Hernando, 1998.

*de gentibus septentrionalibus* (1555)<sup>192</sup>. Que era una práctica difundida lo demuestra la copia casi exacta de la descripción de Argel en la *Topografía* publicada por Diego de Haedo que inserta Vélez de Guevara en la comedia *La mayor desgracia de Carlos V*<sup>193</sup>. Otro ejemplo lo encontramos en Calderón. En la *Comedia famosa, Origen, perdida, y restauracion de la Virgen del Sagrario* (editada en 1637) el personaje de Ildefonso, sigue a Estrabón y a Flavio Josefo, e introduce las teorías que aparecían en las historias de la ciudad de Toledo<sup>194</sup>.

#### LOS CONOCIMIENTOS SOBRE CARTOGRAFÍA

Un segundo aspecto que cabe señalar es el conocimiento que habría podido tener Lope de Vega en los avances científicos relacionados con la cartografía. Los agrimensores, cartógrafos y topógrafos utilizaban en las mediciones para realizar las vistas y retratos de las ciudades, además del compás, la escuadra y la regla, algunos instrumentos más complejos (fig. 1). Las mediciones de las alturas y las distancias, así como los accidentes geográficos requirieron aparatos más perfeccionados que venían del mundo náutico como

<sup>192</sup> Sánchez Jiménez, 2010.

<sup>193</sup> Hay diferentes hipótesis sobre la autoría de la *Topografía e historia general de Argel*: para la autoría atribuida a Antonio de Sosa, véase Mounir Salah, 1992. Para la atribución a Miguel de Cervantes, véase Eisenberg, 1996. Actualmente la comedia está atribuida a Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos Quinto, y hechizerias de Argel*, 1633.

<sup>194</sup> Dice Ildefonso: “La docta Corografía,/que midió la Tierra, y el Cielo, en quatro partes divide/el globo del Universo./África, América, y Asia/son las tres, de que no tengo/ necesidad, Edroto/las describe con su ingenio./La quarta parte es Europa,/este clima, Cenit nuestro,/por sus abundancias rica,/saludable por su asiento,/generosa por sus frutos,/divina por sus ingenios,/respetada por sus hijos,/y temida por sus hechos./Desta gran Madre de tantos/hijos, cuyo aborto fueron/los montes, que a ser se atreven/pardas columnas del Cielo,/nació un peñasco eminente/en el más seguro puerto,/por gozar del quarto clima/la templanza de los vientos./Este, pues, un tiempo fue,/de verdes hiedras cubierto,/correspondencia de Atlante,/puesto el hombro al mismo peso, oy es fabrica gallarda,/y tanto, que es el espejo/del río vee su hermosura/con tal desvanecimiento,/que enamorada de si,/sobre las ondas del Tajo,/no sin gran fatiga, ha tantos/siglos que se está cayendo./Su ignorada población/algunos atribuyeron/a Telamon, aunque Bruto/se dice que fue el primero; Rocas Rey dijeron otros;/ y en parecerse en extremo/el sitio, y la fortaleza,/el Nigromante Ferencio/ay quien diga;pero yo/por más cierta opinión tengo/que Nabucodonosor,/aque! Asirio soberbio,/que se hizo adorar por Dios,/ la fundó; y conviene en esto/el nombre, que Toletot/quiere decir en Hebrero/fundación de muchos, y él/trajo en su ejército, al tiempo/que la fundó, Egypcios, Persas/Medos, Partos, y Caldeos:/ y así, el nombre corrompido,/pasando de uno a otro dueño,/ del Hebreo, Toletot, vino a pronunciar Toledo./Varias gentes la habitaron,/más no nos importa esto,/que su Coronica pide/más dilatado progreso./Pasaron a ella los Godos,/cuyos gallardos esfuerzos,/en breve tiempo señores/de toda España se hicieron;/siendo siempre Imperial Silla/esta Ciudad, cuyo Templo/fue la Basilica Santa,/que es decir, basa, y cimiento/de la Fe” en Calderón de la Barca, Pedro, *Comedia famosa, Origen, perdida, y restauracion de la Virgen del Sagrario*, 2013, fol. 4r-4v. También Valdivielso en el *Sagrario de Toledo. Poema heroico* empieza haciendo referencia a la Cosmografía de Herodoto y Berosio y a la forma de Toledo como una “piña de oro” y después menciona a los fundadores Telmon y Bruto, Nabucodonor, la situación geográfica, la abundancia, etc., Valdivielso, José de, 1618, lib. I, fol. 5v. y ss. En este sentido es interesante también la descripción de Jouvin: “el resto de esa roca [sobre la que se asienta Toledo] está ocupado por casas que parecen como los granos de una granada que estuviese medio abierta”, García Mercadal, 1999, vol. II, p. 770.

el astrolabio –citado en obras como *Isagoge a los Reales Estudios*<sup>195</sup> o en *Porfiando vence amor*, acto II<sup>196</sup>– o la ballestilla o báculo de Jacob –Soliloquio VII de *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*<sup>197</sup>– y, sobre todo, el cuadrante para la técnica de triangulación. El propio autor declara en 1588 que “ha oído matemáticas matemáticas en la Academia Real, y el astrolabio y esfera allí mesmo”<sup>198</sup>. Ya hemos visto que este tipo de instrumentos formaban parte de los gabinetes privados de la nobleza y eruditos bibliófilos como Lastanosa.



Figura (1): *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven, 1533 (Galería Nacional de Londres). A la derecha, detalle.

Además, Lope demuestra tener también conocimientos e interés por los problemas y debates relacionados con la perspectiva y técnica de la pintura en las representaciones de ciudades, y lo describe muy bien, por ejemplo, en *El Castigo del discreto* (fecha entre 1598 y 1601<sup>199</sup>):

Cassandra: [...] No has visto cuando un pintor  
forma una ciudad en lexos? [...]  
Es la principal figura [...]  
en que esta pintura  
del lienzo [...]  
la vista entre niebla oscura.

<sup>195</sup> “[...] porque medir Atlantes/ cuyos brazos sustentan [...] porque no hay astrolabio [...] con que tomar la altura de tu polo” en Vega Lope de, *La Vega del Parnaso*, 2015, III, p. 221-22.

<sup>196</sup> “Fabio: Erré/el rumbo del astrolabio,/ y heme pensado perder” en Vega, Lope de, *Porfiando vence amor*, 1637, acto II, fol. 118r.

<sup>197</sup> Vega, Lope de, *Soliloquios amorosos de un alma a Dios...*, 1627.

<sup>198</sup> Tomillo y Pérez Pastor, 1901, p. 46.

<sup>199</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 301.



Aquel estar yo mirando  
 si es ciudad o no es ciudad  
 Teodora: [...] de sus pinturas  
 de sus cercas, y sus lejos [...]  
 Yo creo que al acercarse,  
 lo que ciudad parecía  
 vendrá por ventura hallarse  
 una sombra en que podría  
 el alma desengañarse<sup>200</sup>.

El tema que aquí nos plantea Lope es el de la perspectiva albertiana, o “pictura”<sup>201</sup> de la realidad en el que las figuras tienen un tamaño mayor o menor en función del espacio, adelantado o alejado –“sus cercas y sus lejos”– con respecto al espectador –“el estar yo aquí mirando”– que ocupan en el lienzo. Pero quizá lo más interesante de los versos lopescos sea el reflejo que en ellos se intuye acerca del debate en la época entre la realidad y la ficción, la verosimilitud y el engaño al ojo y “al alma” de este tipo de imágenes, y que guarda relación con la desconfianza que suscitaban las lentes, los microscopios y los telescopios a través de los que se veía “el nuevo mundo” u *otro mundo nuevo*, y que tanto influyeron en la cultura visual de los Países Bajos y la pintura de paisaje<sup>202</sup>. La relatividad del tamaño y la percepción del espectador que desde “lejos” ve una ciudad y al acercarse no reconoce las formas, pone de relieve el problema de la veracidad de la representación y la fiabilidad de la visión, la delgada línea entre la realidad y la ficción.

Por otro lado, estos versos, pero sobre todo los siguientes, evocan también la posibilidad del pintor de representar, en este caso la ciudad, con un estilo más abocetado para ser vista desde lejos<sup>203</sup>. Así como el artista aboceta en un dibujo la ciudad, un literato resume la relación de un evento en una comedia, como en *Los Ramilletes de Madrid* donde Lope

<sup>200</sup> Vega, Lope de, *El castigo del discreto*, acto I. Para la relación de Lope de Vega con los pintores y su interés y preocupación sobre temas relacionados con la pintura, véase Portús Pérez, 1999 y Sánchez Jiménez, 2011a, 2011b y Sánchez Jiménez y Olivares, 2011.

<sup>201</sup> Kepler al estudiar en 1604 el funcionamiento del ojo humano se refería a la “pictura” o imagen que la visión reproducía de la cosa vista en la superficie de la retina. Sobre el tema del arte holandés y cuestiones relacionadas con la percepción de la realidad, véase Alpers, 1987, p. 71 y ss.

<sup>202</sup> Véase sobre el tema *ibidem*.

<sup>203</sup> La posibilidad de un estilo detallado o abocetado fue algo que se utilizó para equiparar la labor de los artistas y literatos –recuperando el principio horaciano de *Ut pictura poesis*– y demuestra el gusto por la pintura entre los intelectuales del Siglo de Oro, véase Portús Pérez, 1999, p. 31. Véase este autor para la relación de Lope de Vega con los pintores y su interés y preocupación sobre temas relacionados con la pintura. También Sánchez Jiménez, 2011.

compara el género de las relaciones –se inserta en esta comedia la relación de la jornada del rey Felipe III en la frontera francesa para entregar a su hija Ana, futura esposa de Luis XIII, y recibir a la princesa francesa Isabel, futura esposa de su hijo Felipe IV<sup>204</sup> - con la técnica de representación de vistas de ciudades:

Marcelo: Merced notable me hacéis,  
 pero la cena tenéis  
 de pagarnos de contado,  
 contándonos la jornada,  
 Lisardo: Como supiere lo haré,  
 y muy breve, aunque ella fue  
 grande, insigne y dilatada.  
 Como suele hacer los lexos  
 la pintura, o perspectiva,  
 o como ciudad altiva  
 se ve en pequeños espejos<sup>205</sup>.

En este sentido la metáfora compara las relaciones históricas adaptadas al teatro – obviamente en verso, más breves y esenciales- con las vistas de ciudades que permiten una panorámica holística en el espacio de una pintura, como si de un marco de una ventana se tratara<sup>206</sup>. Se equiparaba de esta manera la labor de los literatos y los pintores<sup>207</sup>. Y lo más interesante de destacar aquí es lo que nosotros hemos interpretado como una referencia a la técnica de la cámara oscura a través de la que la “ciudad altiva/ se ve en pequeños espejos”. Este instrumento permitía dibujar la imagen proyectada de un objeto –en este caso la ciudad– en el interior de una caja mediante un sistema de lente y espejo<sup>208</sup>. Hacia 1620 Kepler estaba experimentando en Linz la cámara oscura y piensa que “tendría una buena aplicación en la corografía”<sup>209</sup>:

<sup>204</sup> Era habitual que este tipo de “relaciones de sucesos” se insertaran en las comedias, normalmente en romance, el metro típico de las “relaciones” en las comedias, Profeti, 2012, p. 142.

<sup>205</sup> Vega, Lope de, *Los Ramilletes de Madrid*, 1618, acto III, fol. 72r. Por el intercambio de las princesas Ana de Austria e Isabel de Borbón entre España y Francia el 9 de noviembre de 1615, la comedia se redacta en esa fecha, Morley y Bruerton, 1968, p. 93. Los autores recogen la opinión de Rennert y Castro, según los cuales la comedia se escribió entre mediados de noviembre y el 12 de diciembre de 1615.

<sup>206</sup> Los marcos de los cuadros italianos imitaban al de las ventanas, y los marcos de las ventanas se parecían al de los espejos, Alpers, 1987, p. 84.

<sup>207</sup> Véase sobre el tema, Portús Pérez, 1999.

<sup>208</sup> Plantea también aquí Lope el problema de la vanidad –“ciudad altiva”– del que se mira en un espejo.

<sup>209</sup> Cit. en Alpers, 1987, p. 93.

Tenía una pequeña tienda negra [...] orientable (como un molino) a cualquier punto que se desee [...] perfectamente cerrada y oscura, salvo por un orificio [...] al que él acopla un largo tronco perspectivo con una lente convexa del lado de dicho orificio y la cóncava al otro extremo [...] a través del cual todos los rayos de las cosas visibles en el exterior son interceptados y caen sobre un papel preparado para recibirlos; así él los trazaba con su pluma en su apariencia natural, girando su pequeña tienda grado a grado, hasta que había dibujado todo el aspecto del campo<sup>210</sup>.

Esta técnica –conocida desde que el árabe Alhazen (965-1039) observara el fenómeno de la cámara oscura en su tratado de Óptica<sup>211</sup>, pasando por Leonardo a quien se le atribuye la disminución de la cámara o habitación a un formato más fácil de transportar<sup>212</sup>– se empieza a emplear sistemáticamente a partir de la segunda mitad del siglo XVI y, sobre todo, en el XVII<sup>213</sup> con el avance de la lente biconvexa de Jean Baptista Porta<sup>214</sup>. Fueron muy utilizadas en el siglo XVII por los holandeses<sup>215</sup>, y después en el XVIII el uso de este instrumento se difundió en España<sup>216</sup>. Teniendo en cuenta las relaciones entre los Países Bajos y la Península, en la fecha en la que Lope redacta estos versos (1615), es probable que Lope tuviera conocimientos de esta técnica, aunque fuera de manera superficial.

Creemos además que Lope plantea indirectamente el problema de la representación real de una imagen como si de la imagen exacta reflejada en un espejo se tratase. Era una metáfora recurrente en los escritos de los geógrafos; había sido utilizada por Apiano quien afirmaba que la cosmografía reflejaba la imagen del mundo como un espejo refleja nuestro rostro<sup>217</sup>. Este tema está directamente relacionado con la manera en que los nórdicos estaban representando el paisaje o las ciudades, con extremo cuidado a los detalles en pos de una imagen lo más fiel a la realidad posible, algo que debía cautivar al espectador hispano, acostumbrado a la pintura narrativa basada en las figuras humanas.

<sup>210</sup> Descripción de Henry Wotton, amigo de Kepler, en su visita de 1620, cit. en ídem.

<sup>211</sup> Este tratado fue traducido al latín en Toledo en el siglo XII y a partir de ahí se difundió por Europa. Se le ha atribuido al autor la invención de la cámara oscura, pero parece que sería anterior, cfr. Pedersen, 1993 y Kircher, 2000, p. 34.

<sup>212</sup> En 1521 Cesare Cesariano, discípulo de Leonardo, publica los descubrimientos de Leonardo en una traducción del tratado de arquitectura de Vitruvio.

<sup>213</sup> Alpers, 1987, p. 46. Sobre el tema véase Kemp, 2000, sobre todo p. 202 y ss.

<sup>214</sup> Arízaga Bolumburu, 2002, p. 35. Esta última autora atribuye el invento de la cámara oscura a Leonardo da Vinci. En cambio, Leonardo fue uno de los primeros en comparar el ojo, entendido como instrumento de visión del mundo, con la cámara oscura.

<sup>215</sup> Véase sobre el tema Alpers, 1987.

<sup>216</sup> Portús Pérez propone el caso de Mariano Sánchez, Portús Pérez, 2005, p. 67.

<sup>217</sup> Los términos *espejos*, *ante nuestro ojos* o *lentes* se habían aplicado a mapas y pinturas de la época, Alpers, 1987, p. 223.

La representación de las ciudades le daba la oportunidad de tener un conocimiento del entorno y del mundo que la palabra impresa estaba muy lejos de alcanzar. A propósito del espejo, decía Leonardo que “la mente del pintor quiere ser a semejanza del espejo”<sup>218</sup> aconsejando al pintor que la realidad reflejada en su memoria será el objeto de su arte, lo cual guarda también relación con las experiencias de la cámara oscura y las imágenes reflejadas en los espejos o superficies reflectantes, experimentaciones estas últimas que ya tenemos con Van Eyck. Pero plantea otro problema que Wotton resumen muy bien al decir “hacer paisajes así no sería arte, aunque seguramente no haya artista capaz de hacerlos con tanta precisión”<sup>219</sup>. El hecho de que la imagen se obtuviera de manera mecánica suponía serios problemas a la hora de definirla arte, ejercicio en el que el artista tenía que participar intelectualmente. En cualquier caso, queda planteado aquí el tema del ilusionismo pictórico y de la excelencia imitativa, tema que Lope trae a colación en varias obras mediante el tema del trampantojo y las uvas de Zeuxis<sup>220</sup>. Que conocía y en alguna ocasión hubiera utilizado como entretenimiento este tipo de objetos –espejos, cristales, microscopios– para observar el mundo lo demuestran unos versos de *La Arcadia* en los que comparando la variedad de flores con las infinitas estrellas afirma que “con los vidrios triangulares sobre los ojos, todas las cosas que se miran, parecen de diversos cambiates”<sup>221</sup>; estos prismas que, en este caso, distorsionaban la amena vista de la naturaleza, eran aparatos de entretenimiento para las clases cultas del siglo XVII<sup>222</sup>.

Además, es importante insistir aquí en la relación que Lope de Vega tenía con los pintores y sus conocimientos de pintura, en este caso flamenca. Para cuando Lope redacta esta comedia Wyngaerde ya había recorrido España realizando vistas de ciudades y también Hoefnagel<sup>223</sup> había realizado dibujos para el *Civitates Orbis Terrarum*, obras que debía

<sup>218</sup> Cit. en ibídem, p. 88-89.

<sup>219</sup> Cit. en ibídem, p. 93.

<sup>220</sup> Pacheco citando a Plinio en su *Arte de la Pintura* escribe: “No le sucedió así a Zeuxis cuando pinto el muchacho que llevaba unas uvas sobre la cabeza, a las cuales volaban a picar los pájaros, par donde, airado contra su obra, dijo: «Mejor he pintado las uvas que el muchacho, porque si estuviera perfecto, las aves tuvieran miedo de llegar a ellas»” cit. en Sánchez Jiménez, 2009a, pp. 32-33. Este autor se ocupa en este trabajo de la relación entre Lope de Van der Hamen y la capacidad mimética de sus bodegones descritos por el poeta. Por poner algunos ejemplos, Lope menciona a Zeuxis en relación a la descripción de la belleza de una mujer en *La burgalesa de Lerrma*, *El anzueto de Fenisa*; o en relación con la descripción de la naturaleza y el “paraíso humano” en *La descripción del Abadía*.

<sup>221</sup> Vega, Lope de, *La Arcadia*, 1653, Libro I, fol. 1v.

<sup>222</sup> Collins, 2004, pp. 882-883, cit. en Slater, 2010, p. 31.

<sup>223</sup> Sobre la relación de Hoefnagel, tío abuelo de Huygens, apasionado de telescopio, microscopios y cámaras oscuras como instrumentos que permiten una aproximación a todos los detalles del mundo y la relación que esto guarda con la calidad artística y real de las representaciones flamencas, véase Alpers, 1987, p. 32-61.

conocer, como hemos expuesto en otras partes de este trabajo y sobre lo que volveremos más adelante. Es en este periodo cuando Kepler está experimentando con aparatos como la cámara oscura y la representación de algún paisaje mediante la técnica de calcar su reflejo en un papel.

Prueba de ese conocimiento sobre pintura flamenca, y anticipando el tema de la abundancia y fertilidad del entorno de las ciudades –tema que trataremos sucesivamente, es la comedia *El galán de la Membrilla* (1615)<sup>224</sup>. En el acto I ambientado entre los pueblos de Manzanares y Membrilla se relaciona la vista del paisaje con la pintura flamenca especializada en este género:

En verdes campos, espesuras grandes,  
te convidan con sitios, que parecen  
pintados lienzos del ameno Flandes.  
La variedad de flores que te ofrecen,  
nacieron en tu nombre, porque es mía  
la tierra que sus árboles florecen.  
Baja entre peñas una fuente fría,  
a nuestra verde huerta por canales  
de corcho, en que suspende su armonía.  
Mas diremos que baja entre corales,  
si a su blando cristal llegas la boca  
y con claveles pagaras cristales.  
La sazón de la fruta de provoca  
a echar mano al ramo, que engañado,  
el alva pensara que se le toca.  
Coge el membrillo pálido, y bañado  
en sangre el fruto del moral discreto,  
pues que se burla del almendro helado.  
Coge el melocotón, pues ya el perfeto  
color le adora, que al vencer la calma  
del tiempo el aire manso, y inquieto.  
Más gusto te dará quitarle el alma,  
que al dulce dátil, de temor del Moro,  
subido en el alcázar de la palma.  
La manzana que ya púrpura, y oro,

---

<sup>224</sup> Véase Osuna, 1996, pp. 53; 93; 102-123; 140: cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 242-243.

baña también, y a tu placer sentada  
 junto a un arroyo en murmurar sonoro.  
 Divide en cuatro partes la granada,  
 porque puedas en él lavar las manos,  
 si de sus granos el licor te enfada<sup>225</sup>.

Se menciona aquí el abastecimiento de vino que sale de Manzanares para Corte – “quinientas arrobas para la Corte de tinto, y blanco”<sup>226</sup>-, además de la reiterada abundancia de flora con una lista de frutas *emblemáticas*, tema que afrontaremos en el capítulo quinto. Aquí nos interesa destacar los conocimientos de Lope sobre la pintura flamenca. Sánchez Jiménez afronta las relaciones entre Lope de Vega y Juan van der Hammen de León centrándose en los elogios de Lope a la precisión imitativa del amigo en la realización de bodegones<sup>227</sup>. Pero este pintor realizó también un buen número de paisajes y otro tipo de composiciones mitológicas con elementos florales. Por ejemplo, al final de *El Laurel de Apolo* Lope dedica un soneto al amigo pintor “A Juan de Vander Hamen, pintor excelente”:



Figura (2): *Ofrenda a Flora* de Hamen y León (Museo del Prado, 1627).

Si cuando, coronado de laureles,  
 copias, Vander, la primavera amena  
 el lirio azul, la cándida azucena,  
 murmura la Ignorancia tus pinceles,  
 sepa la Envidia, castellano Apeles,  
 que en una tabla de tus flores llena

<sup>225</sup> Vega, Lope de, *El galán de la Membrilla*, 1618, acto I, fol. 5v-5r.

<sup>226</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 4v.

<sup>227</sup> Sánchez Jiménez, 2011a, pp. 275-293.

cantó una vez burlada Filomena  
 y cercaron abejas tus claveles.  
 Pero si las historias vencedoras  
 de cuanto admira en únicos pintores  
 no vencen las envidias detractoras  
 y callan tus retratos sus favores,  
 vuelvan por ti, Vander, tantas Auroras  
 que te coronan de tus mismas flores<sup>228</sup>.

En los primeros versos no cabe duda de que Lope se refiere al cuadro del amigo titulado *Ofrenda a Flora* (1627) del Museo del Prado (fig. 2), conocido también como *Alegoría de la Primavera*<sup>229</sup>. Esto demostraría que Lope cultivó interés también por la pintura de paisaje que bien pudo influir en nuestro autor y sus representaciones corográficas.

#### EL DELEITE EN LA CONTEMPLACIÓN URBANA

Todo esto nos lleva a un tercer aspecto que hemos dejado para el final pero que en realidad sería el paso previo a toda representación urbana, tanto iconográfica como literaria, a saber, la contemplación directa de la ciudad.

Los cartógrafos, topógrafos y agrimensores para realizar las vistas de ciudades se situaban desde algún punto alto –torre, campanario o colina- para observar la ciudad, algo por otro lado compartido con la cultura visual del momento<sup>230</sup>; y desde ahí con una serie de instrumentos científicos que se estaban empezando a utilizar y que se perfeccionarían con el paso del tiempo, como comentábamos anteriormente, hacían las mediciones oportunas de las distancias para después traducirlas a imagen en sus talleres. Kagan ha realizado una distinción tipológica de las vistas urbanas que se pueden obtener en función del ángulo de visión<sup>231</sup>. Las llamadas “vistas a vuelo de pájaro” fueron las más exitosas y, aunque se basaban en mediciones reales, muchos detalles corrían de la mano de la

<sup>228</sup> Vega, Lope de, *Obras sueltas...*, 1776, p. 274.

<sup>229</sup> Cit. en Palomino de Castro y Velasco, 1747, p. 474.

<sup>230</sup> Subirse a un lugar privilegiado desde el que observar el paisaje, la ciudad o el puerto no era algo específico de la profesión de cartógrafos o artistas. Era una actividad que formaba parte de la experiencia de una visita a un lugar dentro de la cultura visual de la época en Europa. Alpers pone algunos ejemplos de personajes que contemplan el territorio desde cierta perspectiva en Holanda, y señala asimismo que era una “género señorial” que “implicaba y expresaba poder” en otras partes de Europa, donde bien tiene cabida España, Alpers, 1987, p. 213 y 214 respectivamente.

<sup>231</sup> Kagan, 1998b.



imaginación de los artistas porque en aquella época todavía no se podía volar<sup>232</sup>. En las vistas del *Civitates Orbis Terrarum* podemos apreciar cómo en primer plano aparecen una serie de personajes, nobles y caballeros, que ocupan el lugar del observador/artista y se deleitaban contemplando la ciudad desde un punto de vista alto que permitiese una buena panorámica (fig. 3).



Figura (3): Vista de Toledo (*Civitates Orbis Terrarum*, 1572).

En muchos casos, eran los mismos lugares desde los que se realizaron los retratos de esas ciudades por los artistas, que se situaban en cerros o colinas. Bien es cierto también que muchos de esos lugares eran imaginarios, y en realidad las mediciones se habían tomado

desde otros puntos de la ciudad.

En la vista de la ciudad de Santander (fig. 4), por ejemplo, los personajes están situados en una colina imaginaria desde la que contemplan la bahía. O también la vista de la ciudad de Cuenca de Wyngaerde requería un punto de vista imaginario<sup>233</sup>.



Figura (4): Vista de Santander (*Civitates Orbis Terrarum*, 1575)

<sup>232</sup> Cámara Muñoz y Gómez López, 2011, p. 118 y ss.

<sup>233</sup> Haverkamp-Begemann, 1986, p. 60.



En cualquier caso, lo que aquí nos interesa señalar es que existía un gusto culto por la contemplación de las ciudades, una cultura de la observación, tanto desde fuera del área urbana, como desde algún punto elevado en el interior del caserío y, en este sentido, Lope se demuestra un aficionado observador. Un ejemplo lo podemos localizar en Valencia, de la que hablaremos más adelante. La Relación de Felipe Gauna, o Gaona, con motivo de las bodas de Felipe III en Valencia en 1599 confirma la presencia de Lope acompañando al marqués de Sarria, después conde de Lemos, en 1602<sup>234</sup>. A los pocos días publicó Lope en Valencia las *Fiestas de Denia al Rey Cathólico Filipo III de este nombre*. También insertó una auténtica relación de los sucesos en la comedia *El Argel fingido y renegado de amor* para dar “parte” de lo sucedido a los espectadores de Madrid<sup>235</sup>. En esa visita a Valencia Felipe III se deleitó observando la ciudad. En esas relaciones se evidencia un énfasis en el disfrute de la vista marina, pero también la vista de la ciudad, por ejemplo, desde la Casa de Armas en las inmediaciones de la Puerta de la Mar:

por toda aquella ribera del río Turia, viéndose de allí el hermoso y grande Palacio Real que corresponde a la ciudad a la otra parte del río con sus [...] puentes de piedra picada [...] [y] alargando la vista [...] se descubre gran parte de la mar con el pueblo del Guerao, con las naves y otros vaxeles questan de frente del una buena legua dentro del mar, que cierto es gran contento estar encima deste Baluarte mirando todo lo sobredicho<sup>236</sup>.

Suponemos, por tanto, que Lope participase junto con el séquito del monarca en este tipo de actividades lúdico-recreativas.

De la contemplación de la ciudad nace el género corográfico: descripciones de las ciudades acompañadas de vistas o planos de las ciudades, en principio representaciones muy icónicas, con unos pocos signos de identificación, pero que con los avances científicos tuvieron un gran desarrollo en el siglo XVI y XVII.

<sup>234</sup> “[...] después por su orden iban delanteros dos máscaras ridículas, cual uno dellos fue conocido ser el poeta Lope de Vega, el cual venía vestido de Botarga, abito italiano, que era todo de colorado, con calzas y ropilla seguidas y ropa larga de levantar, de chamelote negro, con una gorra de terciopelo llano en la cabeza; y éste iba a caballo con una mula vaya, ensillada a la gineta, y petral de cascabeles, y por el vistido que traía y arsones de la silla llevaba colgando diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo del Carnal, como fueron muchos conejos, perdices y gallinas y otras aves colgadas por el cuello y cintura de su cuerpo, que había mucho que mirar en él” en De Gauna, *Libro copiosso y muy verdadero...* 1598.

<sup>235</sup> Vega, Lope, de, *El Argel fingido y renegado de amor*, 1917, p. 463. Está fechada en 1599 por las numerosas referencias al matrimonio de Felipe III, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 78.

<sup>236</sup> De Gauna, *Relación de las fiestas...* 1599, p. 261-263. Cit. en Bérchez y Gómez Ferrer, 2006, p. 19.

Las *laudes civitatum* que prestan especial atención al detalle del paisaje, así como al propio tejido urbano y a su arquitectura, suponen el paralelo literario de estas imágenes. Imágenes y palabra se convirtieron en “topoi de expresión de la magnificencia urbana” y alcanzaron la categoría de “iconografía laudatoria”, donde la imagen de la ciudad aparecía asociada a un determinado momento de gloria, convirtiéndose en modelo o vinculado al propósito celebrativo con el que había sido creado, aun cuando la imagen real de la ciudad ya había cambiado<sup>237</sup>. En este sentido, las descripciones de Lope de Vega se pueden incluir dentro de esa categoría de iconografía laudatoria. Pero antes de afrontar el tema de las descripciones urbanas en Lope surge la pregunta de si, además de contemplar la ciudad de manera directa, nuestro autor contemplaba la ciudad de manera indirecta, es decir, si conocía las vistas urbanas que los artistas habían elevado a género independiente de la pintura.

#### GALERÍAS Y ATLAS DE VISTAS URBANAS

Ya hemos mencionado que los atlas de mapas y vistas de ciudades no eran ejemplares raros en las bibliotecas de hombres pudientes y el éxito editorial de obras como el *Civitates Orbis Terrarum* nos hacen suponer que Lope los conociera, aunque no tenemos noticias al respecto. También pudo consultar mapas orlados, donde además de la geografía peninsular aparecían vistas de ciudades<sup>238</sup>, reproducciones en pequeña escala del *Civitates orbis Terrarum*<sup>239</sup>. Con estas obras no solo se difundía el conocimiento geográfico de España, sino también las ciudades más importantes con sus riquezas y excelencias, aunque en este caso la escala de las vistas demuestra más bien una función ornamental para el mapa. En cualquier caso, es importante señalar aquí que tuvieron gran difusión también a través de los mapas orlados y que muy probable que Lope los conociera y consultara, aunque no tenemos pruebas de ello.

---

<sup>237</sup> Gómez López, 2016.

<sup>238</sup> En *Nova Hispaniae Descriptio* del grabador Jodocus Hondius (1610) aparecen, entre otras, Granada, Bilbao, Burgos, Málaga, Lisboa, Toledo, Sevilla y Valladolid; en *Nova et accurata Tabula Hispaniae* de J. Visscher (1623) Madrid, Sevilla, Lisboa, Valladolid, Granda, Toledo, Barcelona y Burgos; y en *Spaine newly described* de John Speed (1626) Madrid, Sevilla, Lisboa, Valladolid, Granada, Toledo, Barcelona, Burgos y Cádiz.

<sup>239</sup> En este tipo de obra ya aparece la vista de Madrid que en cambio se echa de menos en el *Civitates orbis Terrarum*, quizá porque estas obras son posteriores y Madrid ya aparecía como la sede habitual y estable de la corte.

En cambio, sí sabemos, sobre todo por sus obras, que Lope conoció y visitó el Palacio del Viso del Marqués<sup>240</sup>. Este Palacio estaba situado en la vera del camino real hacia Andalucía. Entre 1601 y 1604 Lope viajó varias veces desde la Corte a Sevilla y en esas ocasiones visitaría el palacio por la amistad que lo unía al marqués y el servicio literario prestado, servicio que podemos rastrear en varias obras<sup>241</sup>. Cabe recordar aquí que en 1583 había acompañado al primer marqués en la expedición a la Isla Terceira y posteriormente llenó de alabanzas en sus obras al segundo marqués, hijo del primer. El Palacio de don Álvaro de Bazán fue un *unicum* en el panorama español, no solo por su arquitectura, sino también por su “galería de ciudades” pintadas al fresco en el siglo XVI<sup>242</sup>, que demuestran la importancia de la ciudad en ese momento como escenario desde el que se ejercía y mostraba el poder, lugar en el que sucedían hechos históricos de relevancia, en este caso, en ciudades españolas, francesas, italianas y africanas en la vida del marqués. El palacio está decorado con imágenes de su origen familiar, de sus hazañas militares, alegorías de los países y personajes donde había servido o vencido –que incluían vistas de ciudades- y vistas de ciudades independientes (Génova, Nápoles, Mesina, Milán, Venecia, Roma, Bolonia y Argel). La representación de estas ciudades, de la mano del equipo genovés de Giovanni Battista Perolli<sup>243</sup>, se basaba en modelos prototípicos sencillos para el caserío urbano, pero las diferentes ciudades eran individualizadas por los edificios más identificativos<sup>244</sup>.

No aparecen, en cambio, vistas de ciudades españolas. Aparecen solo las alegorías de España y las ciudades representativas de Burgos, Granada, Toledo y Sevilla<sup>245</sup>

<sup>240</sup> La bibliografía sobre El Viso del Marqués es amplia. Véase, entre otros, Blázquez Mateos, 2003; Del Campo Muñoz, 2004; López Torrijos, 2009.

<sup>241</sup> Al primer marqués le dedica un epitafio en las *Rimas* y en la *Arcadia* (un epitafio y un soneto); en *La Santa Liga* aparece como personaje; es mencionado en *El galán escarmentado*. En *El Arenal de Sevilla* evoca a los Bazanes y su palacio; también en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, véase Rozas López y Espadas Burgos, 1980, pp. 150-154. Aparte de los datos que hemos tomado de estos autores, hemos registrado también otra alabanza a la familia Bazán y la campaña del marqués de Santa Cruz y la isla Terceira en el acto III de la obra *El desposorio encubierto*, 1620.

<sup>242</sup> Véase López Torrijos, 2009. Es el único ejemplo de galería de ciudades al fresco que se conoce en la actualidad, pero es poco probable que en la época fuera el único, siendo el mayor coleccionista de este tipo de obras el Rey Felipe II, aunque los incendios del Alcázar nos han negado la posibilidad de saber cómo era realmente por dentro, véase Haverkamp Begemann, 1986 y Kagan, 2009.

<sup>243</sup> López Torrijos, 2000; López Torrijos, 2002; Contento Barranquero, 2014.

<sup>244</sup> López Torrijos, 2016.

<sup>245</sup> Junto con las alegorías de Turquía, Francia e Italia, aparece esta alegoría de España en la galería baja del patio central, terminada en 1585: una mujer con escudo y estandarte, sentada en un carro tirado por dos leones que “recorre” el globo terráqueo, en el que se posan dos águilas sobre la Península Ibérica y América, los dominios del Imperio. Burgos es representada como un anciano monarca con un torreón; Granada como una joven mujer con una granada y unas monedas; Toledo capital de la Iglesia Primada como un obispo que sostiene la maqueta de la catedral; y Sevilla, símbolo de las conquistas y del poder económico del

Las vistas urbanas europeas de El Viso están inspiradas en el primer, segundo y tercer volumen del *Civitates Orbis Terrarum* (1572, 1575 y 1581 respectivamente)<sup>246</sup>, por tanto podemos suponer que Lope, conocedor del programa iconográfico del palacio, conocería también esta gran obra de gran fortuna editorial. Otros repertorios utilizados para las vistas del El Viso pudieron ser el atlas urbano de Giulio Ballino (Venecia, 1569), la *Cosmographia* de Müntzer y las vistas de Anton van der Wyngaerde que estaba de viaje por España en ese momento, además de los planos y mapas que el marqués hubiera levantado durante sus viajes y expediciones<sup>247</sup>.

Por otro lado, cabe suponer también que Lope hubiera podido contemplar las vistas de Wyngaerde, venido a España por encargo de Felipe II<sup>248</sup>. Se ha planteado la teoría de que los dibujos de Wyngaerde, que fueron mandados a los Países Bajos para ser grabados, quizá tuvieran entre otros objetivos el de ser recogidos en un gran atlas de ciudades o servir de trabajos preparatorios para grandes lienzos destinados a las posesiones de Felipe II<sup>249</sup> con la probable intención de que “glorificaran su monarquía ilustrando el número, tamaño y magnificencia de las ciudades españolas”<sup>250</sup> y destinadas a decorar las paredes del Alcázar de Madrid y El Pardo, y también Valsaín<sup>251</sup>, y luego, algunas de ellas, trasladadas al Escorial entre 1571 y 1611<sup>252</sup>. Se inspiraría Felipe II en la anédocta de Plinio el Viejo y el artista Estudio que decoraba las villas con pinturas de ciudades,

---

Imperio, como una mujer con un barco. Las ciudades se representan a través de su expresión de grandeza mediante edificios que simbolizan el gobierno civil o eclesiástico, espacios identificativos del poder y de la riqueza económica de la ciudad o través de obras de fortificación y defensa, en este caso más con una intención celebrativa que como símbolo de protección y defensa del territorio, véase Gómez López, 2016.

<sup>246</sup> Sobre esta obra, véase Goss, 1991 y Nuti, 1988.

<sup>247</sup> Rodríguez Moya, 2009, p. 92.

<sup>248</sup> Sánchez Cantón, 1916, p. 37.

<sup>249</sup> Véase Haverkamp Begemann, 1986, p. 63; Kagan, 1986, p. 11; Kagan, 2009, p. 106 y ss.; Cámara Muñoz y Gómez López, 2011, p. 146-147.

<sup>250</sup> Kagan, 1986, p. 41. Parker ya había incluido las vistas de Wyngaerde dentro del proyecto geográfico de Felipe II, Parker, 1992.

<sup>251</sup> Véase Galera i Monegal, 1998, p. 70-77; Kagan, 1986, p. 11; Kagan, 2009, p. 98.

<sup>252</sup> Galera i Monegal, 1998, p. 71. En el Escorial se ideó un programa decorativo de tipo cartográfico y científico en la sala situada encima de la Sala Grande o Salón de Parato con “globos celestes y terrestres, cartas, mapas, y otros excelentes instrumentos matemáticos, y en particular uno que inventó Pedro Apiano”, cit. en Checa Cremades, 1992a, p. 380. Es la idea de Biblioteca como gabinete de maravillas al servicio de la ciencia. Y nos confirma también ese gusto por la decoración con mapas y vistas de ciudades: en 1593 entran en el Monasterio vistas de puertos como los de Nápoles, Lepanto, Árgel o mapas de Morea, o esferas armilares, procedentes del cuarto del Rey; al año siguiente un órgano cosmográfico, astrolabios y planisferios moriscos; en 1597 un instrumento para hacer mediciones de Pedro Apiano y en 1598 dos globos terráqueos, ibídem, p. 381 y ss.

puertos y jardines<sup>253</sup>; costumbre que se generalizó en Italia con le *camere* o *gallerie di città*. Gonzalo Argote de Molina en su *Discurso sobre el libro de la Montería* en 1582 afirma que en el corredor de El Pardo<sup>254</sup> podían admirarse en lienzo vistas de las tierras e islas de Zelanda realizadas por Antonio de las Viñas y en 1599 un visitante alemán, Cuelbis<sup>255</sup>, informa de que en el salón de acceso al Alcázar estaban colgadas vistas de Ámsterdam, Dordrecht, Gante, Gravelines y Lisboa; y también la sala grande (futuro Salón de Comedias) del palacio estaba decorada con vistas de numerosas ciudades españolas (Antequera, Barcelona, Burgos, Córdoba, Granada, Lérida, Segovia, Sevilla, Toledo, Valencia y Zaragoza)<sup>256</sup>. No menciona que las hubiera realizado Wyngaerde – aunque sí hace referencia a este pintor para referirse a la vista de Walcheren –, pero parece lógico pensar que sí fueron realizadas por él<sup>257</sup>, algo que confirma Gil González Dávila<sup>258</sup>:

Más adelante está una sala de ciento y setenta pies de largo, y treinta y cinco de ancho; en ella come su Magestad en público; se representan comedias, máscaras, torneos y fiestas [...]. En esta sala hay muchas cosas que ver, de pinturas, mapas de muchas ciudades de España, Italia y Flandes, de mano de Jorge de las Viñas que tuvo primor en esto<sup>259</sup>.

Por la descripción de Gil González Dávila era una sala de representación –Sala de Comedias, Salón Dorado, Salón Grande, Salón de Fiestas públicas o Pieza de Himeneo– en la que “hay muchas cosas que ver” y teniendo en cuenta que era un lugar en el que se representaban comedias y se hacían fiestas, es fácil pensar que Lope de Vega hubiera estado allí en el algún momento. Junto a este salón, también colgaron pinturas de Wyngaerde en la Sala del Cierzo:

Antes de subir a ella [Sala de Comedias] hay una galería, que llaman del Cierzo, adornada con retratos de Reyes de Portugal, mapas y pinturas varias<sup>260</sup>.

<sup>253</sup> Kagan, 2002, p. 62.

<sup>254</sup> El pabellón de caza del Pardo construido por Felipe II estaba decorado con vistas de Madrid, Valladolid y ciudades de los Países Bajos, *ibidem*, p. 51.

<sup>255</sup> Galera i Monegal, 1998, p. 72 y ss. Con la reproducción de fragmentos y la reconstrucción de la colocación de las vistas.

<sup>256</sup> Para la decoración de estas salas, véase Checa, 1994, pp. 142-147.

<sup>257</sup> Kagan, 2009, p. 98. Este mismo estudioso anteriormente había atribuido sin dudas a Wyngaerde las vistas de la entrada del Alcázar de las que hablaba Cuelbis (Lisboa, Ámsterdam, Dordrecht y Gante), Kagan, 2002, p. 51.

<sup>258</sup> Checa, 1994, p. 395.

<sup>259</sup> González Dávila, *Teatro... 1623*, libro III, fol. 310r. Véase Galera i Monegal, 1998, p. 73-76. Jorge y Antonio de las Viñas serían la misma persona, *ibidem*, p. 74.

<sup>260</sup> González Dávila, *Teatro... 1623*, libro III, fol. 310r. Véase Galera i Monegal, 1998, p. 74.

También en el inventario de 1636 se describen: “al temple en que están pintadas algunas ciudades de España, Italia y Flandes que tienen algunas en lo alto las armas de su magestad con unos volantes debajo dellas de colores y en ellos los nombres de cada ciudad”<sup>261</sup>. En el inventario de los bienes del Alcázar de 1686 figuran de nuevo estas vistas que luego se perdieron en el incendio de 1734, como anteriormente las del Pardo en 1604 o las de El Escorial en 1673<sup>262</sup>. En ese inventario no aparece el nombre de Wyngaerde, pero se contabilizan 103 pinturas de la escuela flamenca y 579 “pinturas de autores y manos no conocidas en las que entran muchos países al temple, descripciones, mapas y retratos muy antiguos”<sup>263</sup>. Por tanto, este tipo de pintura de “lexos y paisajes” formaba parte del programa decorativo del Alcázar. También la Torre Alta, aunque este sí sería un lugar reservado de trabajo para el Rey, estaba decorados con unos diez globos y setenta mapas<sup>264</sup>. La escalera como espacio de representación también contaría con este tipo de obras. Y no eran las únicas: estaban también las vistas de ciudades de los tapices de la conquista de Túnez de Carlos V diseñados por Jan Cornelisz Vermeyen que se mostraban en cualquier ocasión oficial de representación o la tapicería de Las Esferas de George Wezcler<sup>265</sup>. Las descripciones de los visitantes, además de demostrar que existía esta galería de ciudades, también nos induce a pensar que la maestría del flamenco pudo ser admirada de primera mano por los visitantes a la corte de Felipe II, aunque los trabajos de Wyngaerde no estaban pensados para tener una gran difusión<sup>266</sup>, pero tampoco fueron clasificados como “arcana imperii”, o secretos, como hiciera Felipe IV con la empresa

<sup>261</sup> Cit. en Checa Cremades, 1994, p. 395. Para la decoración del Salón Dorado véase Checa, 1994 y Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, 2015. En esta última obra no hay referencias a Wyngaerde.

<sup>262</sup> Galera i Monegal, 1998, p. 31.

<sup>263</sup> Pérez Sánchez, 1994, p. 186.

<sup>264</sup> “«Quattro Mapas pequeños con peanas negras de diferentes echuras para demostraciones de la tierra», “Ytem diez mapas de diferentes tamaños muy maltratados” (quizás se trate de los que estaban colgados en la escalera de subida desde la planta principal del Alcázar al piso de la libería baja), “Yttem Ottras Sesenta Mapas pequeñas estampadas en Tafettanes encarnados y pajizos”, Santiago Paez, 1994, p. 338 y nota 11, p. 343. También en El Escorial se ideó un programa decorativo de este tipo en la sala situada encima de la Sala Grande o Salón de Parato con “globos celestes y terrestres, cartas, mapas, y otros excelentes instrumentos matemáticos, y en particular uno que inventó Pedro Apiano”, cit. en Checa Cremades, 1992a, p. 380. Es la idea de Biblioteca como gabinete de maravillas al servicio de la ciencia. Y nos confirma también ese gusto por la decoración con mapas y vistas de ciudades: en 1593 entran en el Monasterio vistas de puertos como los de Nápoles, Lepanto, Argel o mapas de Morea, o esferas armilares, prodecentes del cuarto del Rey; al año siguiente un órgano cosmográfico, astrolabios y planisferios moriscos; en 1597 un instrumento para hacer mediciones de Pedro Apiano y en 1598 dos globos terráqueos, ibidem, p. 381 y ss.

<sup>265</sup> Kagan, 2002, p. 50.

<sup>266</sup> Kagan, 2009, p. 98.

cartográfica de Texeira<sup>267</sup>, entre otras cosas porque el trabajo de Texeira, al menos la parte conocida, tenía relación con las costas y las fronteras y se centraba en objetivos militares, a diferencia de las vistas de ciudades, sobre todo interiores que aquí nos ocupa, con una dimensión más penegérica y humanista. Y a pesar de que la amplia difusión de las vistas de Wyngaerde no hubieran comprometido la seguridad de España, Felipe II no quiso publicarlas. La imprenta debía suscitar mucha suspicacia y sensación de poco control, frente al acceso restringido por parte del rey a tales documentos colgados en las estancias reales. Es por eso que nos inclinamos a pensar que, siendo Lope una persona “de opinión”, también podría él haber contemplado estas vistas. No se sabe con exactitud cuáles eran las normas de acceso a las residencias reales, pero personas de cierta calidad como Lope de Vega, según Portús Pérez, pudieron visitar no solo las partes públicas de los palacios, sino también los salones y galerías privados. Su teatro da muestras de un conocimiento de los mejores lienzos del Alcázar. Visitó también el Escorial como él mismo afirma<sup>268</sup>, lo describe<sup>269</sup> y menciona también algunos pintores que allí trabajaron<sup>270</sup>. El Salón del Trono estaba decorado con 70 mapas procedentes de la edición de 1570 del *Theatrum orbis terrarum* de Abraham Ortelius<sup>271</sup>. Es probable que Lope viera, al menos en parte, ese conjunto de mapas y vistas que constituían “un espejo o «teatro» de la grandeza de los Habsburgo”<sup>272</sup>. Que al menos conocía al maestro flamenco lo demuestra la onomástica de una de sus comedias: uno de los villanos de la comedia *La discordia en los casados* (fecha en 1611<sup>273</sup>) se llama Antón de las Viñas, es alemán y

<sup>267</sup> Kagan, 2002, p. 63. Felipe II era consciente, al exhibir en sus palacios las vistas y mapas de ciudades, de que eran un valioso instrumento propagandístico, pero también suponían conocimiento, información y poder. Eran, en palabras de Kagan, “armas de papel” tan eficaces como las de acero, *ibidem*, p. 65

<sup>268</sup> En *La tragedia del rey don Sebastián* Belardo, heterónimo de Lope hacia 1600 afirma que aun estando tan cerca en Madrid nunca hasta ese momento había visitado El Escorial, en Portús Pérez, 1999, p. 116. Quizá no habría tenido ocasión hasta convertirse precisamente en una “persona de reputación” para la monarquía gracias a su fama.

<sup>269</sup> Véase Vega, Lope de, *La octava maravilla*, 1930, acto I, vv. 66 y ss.

<sup>270</sup> “A la fábrica ayudaron/ de Flandes y de Alemania/ artífices y pintores/ de los más raros de Italia;/ aunque ninguno igualó/ a un mudo español, que habla/ por sus figuras, en quien/ puso sus lenguas la fama” en *ibidem*, acto I, vv. 240-247. Se refiere a Tiziano, Rubens y Navarrete. Uno de los fragmentos de Lope más manidos por la crítica en este sentido es que pertenece a La hermosura de Angélica: “No tiene España que envidiar, si llora/ un Juanes, un Becerra, un Berruguete,/ un Sánchez, un Filipe, pues ahora/ tan iguales artífices promete:/ Ribalta, donde el arte se mejora,/ pincel octavo en los famosos siete;/ Juan de la Cruz, que si criar no pudo,/ dio casi vida y alma a un rostro mudo” en el que se mencionan a Sánchez Coello, Felipe de Liaño o Pantoja, cit. en Zamora Vicente, 2002, p. 158.

<sup>271</sup> Kagan, 2002, p. 51.

<sup>272</sup> *Ídem*.

<sup>273</sup> Presotto, 2000, p. 89.

villano<sup>274</sup>, una clara referencia al pintor, aunque no hay ningún otro dato relevante en los parlamentos de los personajes. Imaginamos que es un simple guiño al artista.

De la misma manera que la “galería de ciudades” de *El Viso* tenía como objetivo perpetuar la memoria de su persona y su linaje demostrando el servicio prestado a la Monarquía mediante la representación de ciudades aliadas o enemigas, también Lope contribuye a difundir esta imagen del Marqués a través de sus obras. Esta era la fuerza persuasiva del teatro frente a la historia, como él mismo afirma:

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanto diferenciase advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes, donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio<sup>275</sup>.

Que conocía el palacio lo demuestran algunas referencias<sup>276</sup>, siendo la más significativa la del *El Arenal de Sevilla* (fecha en 1603<sup>277</sup>):

Fajardo: ¿Quién a las de Italia viene?  
 Castellanos: No sé; mas tengo entendido  
 que vendrá el de Santa Cruz,  
 que tal rayo de la luz  
 de su muerto padre ha sido;  
 aquel heroico Bazán,  
 que en la gran casa del Viso  
 que hablen las paredes quiso  
 con historias que allí están.  
 Fajardo: Bien los dirán los fanales  
 de Francia, de Inglaterra  
 y Berbería.

<sup>274</sup> Morley y Tyler, 1961, vol. I, p. 44. Antón es un nombre normalmente para villano en las comedias de Lope, ibídem, p. 22.

<sup>275</sup> Dedicatoria de la comedia *La campana de Aragón*, 1873, p. 35, cit. en Ryjik, 2011, p. 38.

<sup>276</sup> El Palacio aparece citado en el *El Arenal de Sevilla*, en *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, en el *Peregrino en su patria* o en la alabanza de Nuestra Señora de las Nieves que apareció en *La Filomena*.

<sup>277</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 84.



Castellanos: La guerra  
no ha tenido hombres iguales.  
De mil banderas se ve  
toda su iglesia entoldada<sup>278</sup>.



Figura (5): Vista de la ciudad de Nápoles en el patio del Palacio de El Viso.

Las ciudades representadas al fresco en las paredes del patio del Palacio “hablan de historias”, narran victorias bélicas, la ciudad como escenario y conquistas de un linaje. De la misma manera que los personajes de la comedia cuentan al espectador las hazañas de la familia de Santa Cruz, las paredes decoradas del Palacio del Viso hablan al visitante y le cuentan sus victorias (fig. 5). Imagen y palabra, pintura y teatro, establecen una maridaje literario-iconográfico al servicio de la nobleza para la exaltación de su linaje.

Por otro lado, los soportes de estas colecciones de ciudades no solo eran frescos en la pared, sino también tapices, estampas, grabados, maquetas, muebles, libros o atlas –con la imagen del gigante griego que cargaba a sus espaldas el mundo–. Por lo que se refiere a las maquetas, Lope hace referencias a una de Toledo:

Tristán: [...] voyme Camila a Toledo.  
Camila: Que me has traer de allá  
mientras me quitas el sueño?

<sup>278</sup> Vega, Lope de, *El Arenal de Sevilla*, 1618, Acto I, vv. 496-510.

Tristán: Un Toledito pequeño  
con que te huelgues acá<sup>279</sup>.

Este tipo de maquetas de ciudades (fig. 6) que se empezaron a construir a partir del Renacimiento –probablemente hecha en barro, en cera o madera la que alude Lope–, y adquirieron gran difusión en Francia donde produjeron ejemplos magníficos en la corte francesa de Luis XIV<sup>280</sup>. El rey francés se paseaba por su galería del Louvre a través de sus “posesiones” en pequeño y planificaba junto a sus consejeros estrategias bélicas<sup>281</sup>.



Figura (6): *Cosme I estudiando el asedio de Siena* de Giorgio Vasari (1563-1565 en el Salón del Cinquecento de Palazzo Vecchio).

También la Monarquía española contaba con ejemplos de maquetas, tanto de modelos de proyectos, como de reproducciones de obras ya existentes, pero no se conserva ninguna debido al carácter efímero y la intención bélica para la que estaban concebidos, si bien existen ejemplos que demostrarían una intención más bien cívica de mantener la memoria perpetua del modelo<sup>282</sup>. Se trataba, en su mayoría de obras de fortificación, piezas de

<sup>279</sup> Vega, Lope de, *La prisión sin culpa*, 1617, acto I, fol. 141v. La comedia se redactó entre 1599 y 1603, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 50.

<sup>280</sup> Lozano Bartolozzi, 2011, p. 56.

<sup>281</sup> Sobre el tema, Corvisier, 1993; Warmoes, 2006.

<sup>282</sup> Ejemplos de ello sería los modelos para la basílica conservados en el Vaticano o el cuarto del Alcázar de Madrid en el que Felipe II y Felipe III guardaban diferentes modelos. Pero tenemos ejemplos de modelos

artillería, algún edificio o ingenio, como el caso de Juanelo Turriano<sup>283</sup>, pero también se hicieron de ciudades<sup>284</sup>. Los versos de Lope nos dan a entender que estos modelos o las tareceas o tablas pintadas de tema urbano entraron a formar parte de la cultura de prestigio de las élites; eran objetos de moda que demostraban el buen gusto y la sensibilidad de los mecenas. Podemos suponer también, por Lope, que hubiera un comercio de este tipo de maquetas o modelos, sobre todo, entre las clases adineradas para disfrute personal en sus colecciones científicas y humanistas, y que pudieran haber tenido cierta difusión como *souvenir*. En cualquier caso, demuestran ese gusto por la contemplación de las ciudades y la importancia que estas empezaron a tener.

#### TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN EN LOPE DE VEGA: METONIMIAS Y VISTAS URBANAS

Todos estos datos sobre los conocimientos y los gustos de Lope nos conducen directamente a lo esencial en este capítulo, es decir, la manera en la que Lope representa la ciudad a través de los parlamentos de sus personajes.

Entre las técnicas de representación de la ciudad en Lope nosotros distinguimos dos: la “representación metonímica” y, lo que nosotros denominamos *vistas urbanas*.

Con respecto a la denominación de la primera técnica hemos tomado prestado el término de Kagan y su estudio de las imágenes urbanas:

Las definiciones de lugar son, en su mayoría, casi existenciales y suelen entenderse en contraposición con el concepto cartográfico, más neutro y menos diferenciado, del espacio. El lugar, en cambio, es un espacio que posee un carácter distinto, un *genius loci* o espíritu que resulta peculiarmente suyo. Es también [citando al filósofo alemán Heidegger] “una reunión de significados”, el *locus* en que se entrelazan la memoria, la historia y la experiencia colectiva. En las ciudades, esos *loci* –“lieux du mémoire” o “lugares de memoria” según el historiador francés Pierre Nora–, pueden ser relacionados con un artefacto concreto, un edificio o plaza particular que pasa a convertirse en metáfora de toda la ciudad a través de un proceso de cabría definir como “representación metonímica”. En otras circunstancias, todo el paisaje urbano puede servir como locus de la memoria colectiva, como su propio *lieu de mémoire* impregnado de unas ideas y

---

para el disfrute de todos como sería el caso del modelo de Olgiati para la fortificación de Milán en 1554 que estaba destinado a ser admirado en la iglesia mayor, Cámara Muñoz, 2016, p. 266.

<sup>283</sup> Gentil Baldrich, 1998, p. 147. Cit en Cámara Muñoz, 2016, p. 275.

<sup>284</sup> Por citar dos ejemplos, Bautista Antonelli hizo uno de la ciudad de Santo Domingo, y Fabio Borsoto del muelle de Málaga en 1586, véase *ibidem*, p. 274.

asociaciones compartidas por muchos de sus habitantes. Dicho de otro modo, la ciudad, como sugería Tuan, puede ser su propio lugar, siendo su *urbs* la concreción de la *civitas* que en ella reside. O, sencillamente, el lugar es un espacio que se recuerda<sup>285</sup>.

Así pues, la “representación metonímica” de la ciudad es un proceso simbólico en el que un monumento, un edificio o plaza particular se convierte en metáfora o icono de toda la ciudad a través de un proceso de cabría definir como *representación metonímica*.

De este modo, estas partes de la *urbs* –pero cabría también incluir la *civitas* con personajes ilustres nacidos en la ciudad, o con cierta relevancia histórica– se convierten en metáfora de toda la ciudad, y pasan a representar la comunidad entera, se identifican con ese lugar concreto. Así tenemos el artificio de Juanelo o el río Tajo que identifica Toledo, el acueducto en Segovia, etc. Todas estas “partes” o “lugares” de la ciudad que se convierten en símbolo de la ciudad misma, configuran también un catálogo de las grandezas de España, y Lope de Vega recurre a ellas, como veremos más adelante, en lo que denominaremos *metonimias urbanas*.

La segunda técnica de representación es la que hemos denominado *vistas urbanas*, concepto que tomamos del ámbito científico de la cartografía urbana. Ya hemos comentado que en el siglo XV con el nacimiento de las teorías sobre perspectiva que ordenaba racionalmente la realidad, y gracias a los instrumentos técnicos y nuevos métodos de representación del espacio a partir de la cartografía, surgieron las vistas de ciudades. Al principio eran obras impresas que contenían imágenes de ciudades muy icónicas, e incluso intercambiables, y posteriormente con los nuevos instrumentos de medición fueron siendo cada vez más fieles a la realidad. Los primeros incunables son *Peregrinatio in Terram Sanctam* del canónigo Bernhard von Breydenbach de 1486; *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi* de Jacopo Foresti del mismo año que el anterior o el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel de 1493. Posteriormente aparecen los dos libros que mayor éxito tuvieron en este ámbito, la *Cosmographia* de Sebastián Münster de 1548 y el *Civitates Orbis Terrarum* de Braun y Hogenberg de 1572 con posteriores ediciones. Por lo que se refiere a la pintura de vistas de ciudades sobre tabla, lienzo, o pared, los primeros ejemplos son los del artista Francesco Rosselli de finales del siglo XV, la vista de Nápoles, Florencia y Roma. También la primera galería

---

<sup>285</sup> Kagan, 1998b, p. 47.

de ciudades es italiana, la loggia del palacio del Belvedere en el Vaticano por encargo de Inocencio VIII en 1484 a Pinturicchio, quien “retrató” algunas de las más importantes ciudades italianas. El interés que suscitaban las ciudades y los nuevos desarrollos urbanísticos se convertían en objeto de arte y representación del poder, como escenarios de eventos bélicos o históricos<sup>286</sup>. En estos “retratos de ciudades”<sup>287</sup> se representa la imagen panorámica de la ciudad en perspectiva con diferente angulación en función del punto de vista focal desde el que se presenta la imagen, y en la que destacan las cualidades del sitio (en el margen de un río o puerto marítimo), la forma de la ciudad con sus murallas, torres y puertas, los puentes y, dentro del centro urbanos, los edificios nobles y religiosos más importantes; y algunos iconos de la modernidad como eran las calles anchas y rectas y las plazas. Las imágenes eran acompañadas, en el caso de los libros, de descripciones que explicaban todas esas grandezas y excelencias de la urbe. En ámbito hispánico las descripciones literarias de las ciudades tenían una tradición más larga y antigua con respecto a las imágenes a partir de la obra pionera de Marineo Sículo.

Lope de Vega se aproxima, con su literatura laudatoria de ciudades a este género corográfico urbano en el que imagen y palabra van de la mano, representando verbalmente para los espectadores la ciudad en la que se situaba la acción de los personajes, o una ciudad que uno de los personajes describía para el resto de personajes y espectadores.

Llegados a este punto nos interesa dejar claro por qué hemos preferido el término de *vista urbana*, desechando otros como *retrato*, *descriptio*, *prospectus* etc. No se ha alcanzado un consenso historiográfico con una clasificación coherente en cuanto a terminología y tipología de los diferentes modelos iconográficos, dentro de los que *vistas urbanas* es el término más genérico y difundido. Skelton realizó una clasificación en cuatro grupos (vista estereográfica o de perfil con un observador al nivel del suelo, planta o representación icnográfica, vista a vuelo de pájaro con un punto de vista alto e imaginario, y en fin la vista a vuelo de pájaro con la representación de la planta y los edificios en alzado)<sup>288</sup>. Este tipo de clasificación no es del todo exhaustiva para De Seta, quien ofrece

---

<sup>286</sup> Véase sobre el tema en ámbito italiano Nuti, 1996 y De Seta, 2001, 2004, 2008, 2011. En ámbito hispano, Marías, 2002; Kagan, 1986; Cámara Muñoz y Gómez López, 2011, entre otros. Para las vistas de ciudades como afirmación de poder, Schulz, 1990 y Betazzi, 2007.

<sup>287</sup> Véase Nuti, 1996, 2010 y 2017.

<sup>288</sup> Véase, Skelton, 1965.

otra clasificación (vista en perspectiva desde un punto de vista real en ángulo de 60° o 90° que no aparecía en la clasificación de Skelton; vista de perfil a nivel del suelo; vista a vuelo de pájaro a partir de una planta con los edificios en alzado; y la planta ortogonal)<sup>289</sup>. Para Nuti se pueden clasificar en tres tipos: *perfil*, *vista oblicua* desde un punto de vista alto, pero sin mostrar la red viaria y *perspective plans* en las que sí aparece la red viaria y confluyen las categorías de *a vuelo de pájaro* y todo tipo de *map view* con planta y alzado de edificios<sup>290</sup>. Se ocupa también de los problemas de clasificación Marías y divide en dos grandes grupos: *imágenes metonímicas o convencionales* e *imágenes corográficas*. Al primer grupo pertenecen las *vistas icónicas* y las *vistas típicas*. En ambos casos, pero sobre todo en el segundo, este proceso tan selectivo está vinculado a las descripciones literarias y laudes. Al segundo grupo de vistas corográficas en función de la definición de Apiano corresponden las modernas vistas de ciudad, mapas o imágenes cartográficas. Es bajo esta categoría donde los especialistas no se encuentran de acuerdo. Marías partiendo del esquema de Skelton hace la siguiente división: a) vistas, perfiles y perspectivas que no ofrecen una visión completa; b) vistas a vuelo de pájaro con una imagen global de la ciudad; c) plantas ortogonales; y d) plantas en alzado divididas en vista caballera y vista militar<sup>291</sup>. Lope de Vega en sus versos, como veremos más adelante, pretende ofrecer al espectador –que en su caso es oyente– una panorámica de la ciudad toda a partir de sus elementos más significativos; y lo que consigue es, por un lado, evocar la tradición literaria en la que se apoya, y por otro, ofrecer la ilusión de una *experiencia visual* de la ciudad, la ilusión de la *visión* de la ciudad. En este sentido, comparte el mismo objetivo de las imágenes denominadas *a vuelo de pájaro*<sup>292</sup>, las cuales para poder ofrecer una visión completa de la ciudad “in una vista”<sup>293</sup> elegían un punto de vista alto y externo. En función de la angulación a partir de la que se observa la ciudad Kagan también hizo su clasificación con la vista de perfil, la vista caballera, la vista oblicua, la “a vista de pájaro”, la planta o vista icnográfica, la vista cartográfica o en perspectiva, la vista de ojo de pez, las vistas icónicas y las *typus* y las divide en dos grandes grupos: las vistas corográficas con precisión cartográfica y las vistas comunicentricas que ofrecen una imagen simbólica y personal<sup>294</sup>. Según Nuti, el término de “vista” para las imágenes y representaciones de

<sup>289</sup> Véase De Seta, 1996, pp. 17 y 36.

<sup>290</sup> Nuti, 1994, pp. 105-128. Para el concepto de *retrato de ciudad* tomado de Giorgio Vasari, véase Nuti, 1996, 2004 y 2017, pp. 33-45.

<sup>291</sup> Para una explicación detallada de cada una, véase Marías, 1996, p. 11-113; Marías, 2002, pp. 104-106.

<sup>292</sup> Para la definición de *veduta a volo d'uccello*, véase De Seta, 1996, p. 17; De Seta, 1999.

<sup>293</sup> Nuti, 2001, p. 69.

<sup>294</sup> Kagan, 1998b. Se lamenta este autor de que la historiografía se haya interesado poco por el tema.

ciudades en este periodo es impropio, dado que no existían todavía los medios mecánicos que consintieran una perspectiva aérea, por lo que la imagen de la ciudad no podía ser *realmente visible*<sup>295</sup>. Y, en cambio, como veremos, en Lope de Vega se adapta perfectamente, porque lo que propone el poeta es una reconstrucción de la imagen de la ciudad en altura y, en muchos casos, desde el interior del caserío, es decir, coincide con la visual que de la ciudad se podía tener desde una torre o campanario; altura, por otro lado, explotada por los artistas y cartógrafos para hacer mediciones que luego servirían para realizar el “retrato urbano” en altura y externo a la ciudad, ficticio en la mayoría de los casos. En otros casos, como analizaremos con Lerma, la visual lopesca nos da a entender que efectivamente ha sido tomada en altura y desde el exterior, lo cual remite directamente a una imagen o a una descripción literaria que Lope evoca como fuente de inspiración. En cualquier caso, el objetivo era asegurar una visión total de la urbe como en el caso de las vistas de los artistas.

Sea como fuere, el término de vista urbana es el más adecuado porque es precisamente el término utilizado con frecuencia por Lope. Los mismos personajes que verbalmente en sus parlamentos ofrecen la descripción de la ciudad, es porque están simulando la contemplación directa de la misma y tratan de asegurar como hicieran los artistas una visión total en una única imagen “in una vista” o “un prospecto”<sup>296</sup>. *Vista* era uno de los títulos que se dan a las imágenes en España, junto con *plan*, *descripción* o *figura*, frente a términos muy poco utilizados en ámbito hispánico como *retrato*<sup>297</sup>. Significativos son este sentido los versos de la obra *El abanillo* cuando uno de los personajes, al referirse a España, afirma: “Yo la doy por vista ya./ Haz cuenta que a Zaragoza,/ que justamente se goza/ por la grandeza en que está;/ a la pintada Valencia,/ a la Toledo Imperial”<sup>298</sup>. En la comedia *La victoria del Marqués de Santa Cruz* (1604)<sup>299</sup> abre su segundo acto con un desembarco en Nápoles<sup>300</sup> y afirma Carpio “Qué vista, qué majestad”<sup>301</sup>. En relación a la

<sup>295</sup> Esta autora defiende el uso del término vasariano *retrato natural* o *retrato al natural*, véase Nuti, 2004, p. 28.

<sup>296</sup> Adopto aquí las palabras de Stefano Bonsignore en relación a la vista de Florencia, cit. en Nuti, 2001, p. 70.

<sup>297</sup> Véase Marías, 1996, p. 115, nota 16.

<sup>298</sup> Vega, Lope de, *El abanillo*, 1917, acto I, vv. 578-583.

<sup>299</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 593.

<sup>300</sup> Téngase en cuenta que Lope tuvo un conocimiento de la ciudad a través de la galería de ciudades de El Viso, algo sobre lo que volveremos con más detenimiento. Sobre esta obra y la exaltación política y militar de este personaje contemporáneo, véase Ferrer Valls, 2012. Sobre las veintiséis comedias de ambientación napolitana y la relación y significado con los diferentes géneros, véase Piqueras Flores y Santos de la Morena, 2019.

<sup>301</sup> Vega, Lope de, *Victoria del marqués de Santa Cruz*, 1647, jornada II, fol. 198.

vista del Alcázar de Toledo al alejarse de la ciudad, dice que es de “grande y hermosa vista”<sup>302</sup>. Por lo que se refiere a Madrid “¡gran vista!” tienen las huertas del Prado, entrada que “ha de dar lustre y grandeza por esta parte a Madrid”<sup>303</sup>. O también en *El desconfiado* se menciona la “apacible vista”<sup>304</sup> de Madrid con la que “entretener los ojos”<sup>305</sup>. El término aparece también en *El casamiento de la muerte* cuando en la entrada triunfal del Rey Alfonso en León dice “dad una vista a la ciudad famosa”<sup>306</sup>. Todos estos ejemplos son ilustrativos de lo que hemos afirmado y confirman la elección del término *vistas* para denominar esta técnica de representación urbana en Lope de Vega.

La cuestión terminológica está relacionada con otro aspecto. Nos referíamos en la introducción a la diferencia entre espacio escénico y espacio dramático; el primero tenía que ver con el escenario y lo que en él sucedía, y el segundo con lo que se denomina “decorado verbal”<sup>307</sup> porque es la palabra la que representa el espacio que no se puede ver sobre las tablas, un espacio sugerido, oído e imaginado a través de los parlamentos de los personajes. Creemos, pues, que Lope ofrece verdaderas vistas urbanas de ciudades, en las que la representación de la ciudad es *sugerida* con una panorámica de las excelencias y grandezas urbanas a través de los parlamentos de los personajes. Además, si bien es cierto que Lope da a la imprenta a partir de un cierto momento sus obras para evitar plagios, es cierto también que el teatro es un género para ser recitado, escuchado y “visualizado”, no para ser leído. La difusión de la cultura en este periodo era visual y plástica, pues el ochenta por ciento de los españoles no practicaba la lectura<sup>308</sup>. Por otro lado Lope, quien se mostró contrario al excesivo uso de las tramoyas, intentó agotar las posibilidades de la palabra frente a una escenografía cada vez más espectacular. De ahí que las hayamos denominado *metonimias urbanas* y *vistas urbanas*, porque el teatro era un género visual en el que la palabra –el espacio dramático– era “pintado para la imaginación” de los espectadores.

<sup>302</sup> Vega, Lope de, *El alcaide de Madrid*, 1916, jornada I, v. 8.

<sup>303</sup> Vega, Lope de, *De cuando acá nos vio*, 1929, jornada III, vv. 2546-2547. El parlamento completo es el siguiente: “Beltrán: Esta es la carrera nueva,/ que con la antigua del Prado/ osa entrar en competencia./ Fue pensamiento notable,/ que ha de dar lustre y grandeza/ por esta parte a Madrid./ Alférez: ¡Gran vista!/ Beltrán: Por aquí muestra/ un bello lienzo de Flandes/ en las gradas de estas huertas./ Enfrente el pequeño río/ ofrece, en entrando en ellas,/ el espejo de cristal,/ donde miran y contemplan/ tantos álamos y parras/ las sombras de su belleza./ Alférez: Tanta gente sale aquí,/ ya por nueva y ya por bella”, vv. 2542-2558.

<sup>304</sup> Vega, Lope de, *El desconfiado*, 1917, acto III, vv. 2195-2196

<sup>305</sup> Vega, Lope de, *La esclava de su galán*, 1647, acto II, v. 1036.

<sup>306</sup> Vega, Lope de, *El casamiento de la muerte*, 1993, jornada III, v. 2186.

<sup>307</sup> Díez Borque, 1975, pp. 86-91.

<sup>308</sup> Chevalier, 1976, p. 19.



En las próximas páginas vamos a exponer ejemplos concretos de estas dos técnicas de representación de la ciudad en Lope.

#### LAS METONIMIAS URBANAS

En algunos parlamentos encontramos que las ciudades aparecen sintetizadas en una *parte* metafórica de la ciudad, una cualidad, una excelencia, un monumento, que representa el *todo* de la ciudad. Como ya hemos señalado, de la misma manera que en las vistas corográficas se resaltaban ciertas zonas de la ciudad, ciertos lugares emblemáticos, el teatro se apropió también de esta concretización de la ciudad en un lugar o aspecto específico. Así, Lope recurre en sus comedias a esta técnica de representación “inmediata” en la que cada ciudad se identifica con su *atributo*, que puede ser un edificio “icono” del poder simbólico, religioso o civil, o emblema de su antigüedad, alguna “máquina” como representación del avance técnico, o personajes ilustres nacidos en la urbe y que se convierten en imagen de la nobleza de la civitas. Y de este modo nuestro autor contribuye a la codificación de estos “iconos” urbanos en los corrales de comedias por parte de los espectadores, sobre todo, los menos cultos.

En este fragmento de la comedia *La victoria del Marqués de Santa Cruz*, escrita en 1604<sup>309</sup> cuando la corte estaba todavía en Valladolid, el acto II se abre con un desembarco en Nápoles, una de las ciudades más importantes, bellas y prósperas de la época:

Carpio: Esta es Nápoles  
 Rosela: Es bella  
 Carpio: Qué vista, qué magestad.  
 Rosela: Habrá en España ciudad  
 que se compare con ella?  
 Carpio: Granada tiene hermosura,  
 Imperio, y valor Toledo,  
 Valladolid lustre, Oviedo  
 Fortaleza, Cuenca altura,  
 Lisboa tiene riqueza,  
 Ávila armas, Salamanca

---

<sup>309</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 593.

Letras, Antequera es franca;  
 Segovia trato, y limpieza,  
 León tiene antigüedad,  
 Toro, y Zamora abundancia,  
 Soria haber sido Numancia,  
 Zaragoza Magestad,  
 Fuerza y soldados Pamplona,  
 campos Truxillo, y Plasencia  
 nobleza, y galas Valencia,  
 gran tesoro Barcelona,  
 Córdoba caballería,  
 altos blasones Baeza,  
 las dos Xerezes nobleza,  
 mar y defensa Almería,  
 y por no te cansar más,  
 con referir más ciudades,  
 ni de sus antigüedades,  
 decir lo que ya sabrás,  
 sola Sevilla iguala,  
 en comercio, trato y gente.  
 Rosela: Brava máquina<sup>310</sup>  
 Carpio: Excelente  
 Rosela: Altas grandezas señala  
 deseo ver el cuartel  
 de los Españoles.  
 Carpio: Tiene  
 la grandeza que conviene  
 a los que viven en él<sup>311</sup>.

Entre las cualidades que destaca tenemos, por ejemplo, la gloriosa historia para Toledo que había sido capital con los godos, Valladolid era ilustre porque residía allí la corte, en Cuenca la altura del sitio, en Salamanca la universidad, de Valencia destaca la nobleza (muchos ilustres caballeros vivían allí –más de mil según Lope de Vega-), pero Nápoles solo se puede igualar a Sevilla que era la Puerta y el Puerto de Indias, famosa por el comercio y trato.

<sup>310</sup> Volveremos más adelante sobre la definición de ciudad como *máquina*, “fábrica grande e ingeniosa” en Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 102r.

<sup>311</sup> Vega, Lope de, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, 1647, jornada II, fol. 198v-199r

Otro ejemplo en *El amante agradecido* (1602<sup>312</sup>):

Veré Valencia que es bella,  
y desde allí iré a Madrid,  
pasaré a Valladolid  
que ya está la Corte en ella.  
En Salamanca veremos  
amigos con quién oí  
la gramática, y de allí  
a Toledo volveremos.  
Veré la Iglesia mayor,  
de Juanelo el artificio<sup>313</sup>.

De Valencia destaca de nuevo la belleza, la Universidad de Salamanca y de Toledo la catedral, sede primada de la Iglesia, y el artificio de Juanelo, como símbolo del avance científico y técnico del Renacimiento, “una cosa de las más insignes que puede haber en el mundo”<sup>314</sup>. Esta misma metonimia como técnica de representación urbana, la encontramos de nuevo en *El Arenal de Sevilla* (1603):

Préciese de su edificio  
Zaragoza eternamente,  
Segovia de su gran puente,  
Toledo de su artificio,  
Barcelona del tesoro,  
Valencia de su hermosura,  
la Corte de su Ventura,  
y de sus almenas Toro,  
Burgos; del antigua espada  
del Cid, por tantos escrita;  
Córdoba, de su mezquita,  
y de su Alhambra Granada;  
de sus sepulcros León;  
Ávila del fuerte suelo;  
Madrid de su hermoso cielo,  
salud, y buena opinión;

<sup>312</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 48 y 80.

<sup>313</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto I, fol. 103v.

<sup>314</sup> Morales, *Las antigvedades de las ciudades de España...* 1575, fol. 90r.

y de su hermoso Arenal  
 solo se precia Sevilla,  
 que es octava maravilla<sup>315</sup>,  
 y una plaza universal<sup>316</sup>.

Lope hace un recorrido por las maravillas de diferentes ciudades españolas, que pueden ser edificios (la Seo de Zaragoza, el acueducto de Segovia<sup>317</sup>, la mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada), la belleza, el sitio y el clima (Valencia, Ávila o Madrid). El “hermoso cielo y salud” de Madrid, junto con las alabanzas a los vientos por cronistas y memorialistas fueron una constante y un argumento para el asentamiento de la Corte allí. En el momento en que se redacta esta comedia (1603) la Corte se encontraba en Valladolid y, según Lope, lo único digno de alabar allí, la única metonimia posible era que residiera la corte<sup>318</sup>. Podían también convertirse en metonimia urbana los objetos valiosos y reliquias y gentilhombres (como la Sala del Tesoro de la Catedral de Barcelona de 1508, la espada del Cid de Burgos, el Panteón de Reyes de San Isidoro de León donde se enterraron la mayoría de los reyes, reinas e infantes de Castilla durante la Edad Media), ingenios (como el acueducto de Segovia o el artificio de Juanelo en Toledo) o la riqueza y comercio de una ciudad (como el arenal de Sevilla, donde se cifraba la riqueza de todo el imperio).

También en *La burgalesa de Lerma* (1613)<sup>319</sup>:

[...] iglesia como en Toledo,  
 ni naves como en Sevilla  
 del indiano mundo nuevo,  
 ni puente como en Segovia,

<sup>315</sup> Sevilla es comparada con las grandes obras del mundo clásico y considerada la octava maravilla. Nos ocuparemos de este tema más adelante.

<sup>316</sup> Vega, Lope de, *El Arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 401-420.

<sup>317</sup> Andrés Navagiero lo considera una de las tres maravillas de España porque conducía las aguas por arriba en lugar de por debajo y por eso criticaba el uso del término *puente* en lugar de *acueducto*, siendo en realidad el término difundido en ámbito hispánico, Arciniega García, 2019, p. 77. Remitimos a este trabajo para cuestiones relacionadas con la diferente terminología en materia de arquitectura hidráulica y traída de aguas y los sinónimos de acueducto en época moderna.

<sup>318</sup> Valladolid por ser la corte en ese momento (1603) poseía una excelencia muy importante pues, como afirmaba Botero: “Ambición es provechosa la residencia del Príncipe, porque con el están sus consejos, y tribunales supremos, adonde acuden todos los negocios importantes, y personas de cuenta [...] y crecieron por esta causa” y más adelante insiste de nuevo “y las ciudades de más autoridad son aquellas, en las cuales los Reyes antiguos tuvieron su Corte, Barcelona, Zaragoza, Valencia, Córdoba, Toledo, Burgos, León [...]”, en Botero, *Diez libros de la razón de estado...* 1593, lib. II, fol. 222v.

<sup>319</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 90.

hecha por Hércules Griego,  
 Alhambra como en Granada,  
 como en Lisboa extranjeros,  
 como en Valladolid plazas,  
 como en Salamanca ingenios,  
 como en Córdoba caballos,  
 en Ávila caballeros,  
 como en Valencia jardines,  
 como en Zaragoza templos  
 y vidrios en Barcelona<sup>320</sup>.

## LAS VISTAS URBANAS

El segundo modo de representar la ciudad es lo que hemos denominado *vistas urbanas*.

Kagan ha organizado las vistas de las ciudades hispanas del Siglo de Oro en dos tipos dependiendo del objetivo: las vistas corográficas y las vistas comunicentricas. Las ciudades tendían, en general, a ser “mapeadas” en función, no tanto de la descripción objetiva, sino de capturar la esencia de la ciudad y otorgarle un lugar único en la historia tanto humana como divina. El resultado de esta actividad son las imágenes corográficas, de las que habla Kagan, y que, según la definición de Petrus Apianus ya mencionada, se trata de imágenes cuyo objetivo es el mismo que en las imágenes topográficas, pero al mismo tiempo se ocupa de los detalles que tienen un cierto peso para ese lugar y para el imaginario colectivo de sus habitantes:

Este tipo de imágenes no eran solo encargadas a los geógrafos o ingenieros, sino también a artistas bajo comisión de nobles que querían una vista de sus posesiones. Otra manera de representar la ciudad era mediante la denominada vista *comunicentrica* que trataba de transmitir a través de la imagen de la *urbs*, la concepción de la *civitas*, es decir, la *urbs* se convertía en metáfora de la *civitas*. Tenían, por tanto, un objetivo didáctico para transmitir el buen gobierno, o (re)crear fiestas y ritos de la propia comunidad, y en principio eran concebidas para la comunidad, no para ser distribuidas<sup>321</sup>. Lope de Vega, como veremos a lo largo de estas páginas, elabora representaciones en la que tienen cabida los

<sup>320</sup> Vega, Lope de, *La burgalesa de Lerma*, 1917, acto II, vv.1765-1779.

<sup>321</sup> Kagan, 1998a. Véase también Kagan, 1998b.

monumentos más importantes de la urbe, ofreciendo al espectador una imagen de la ciudad mucho más amplia. Con el mismo objetivo que los artistas y cartógrafos, realiza un tipo de composiciones verbales en las que resalta las excelencias urbanas, ríos, puertos, murallas, puertas, puentes, buenos edificios, etc. con una finalidad encomiástica que se encuadra dentro de las *laudes civitatum*, en la mayoría de los casos, aunque a veces se insertan también críticas burlonas que también comentaremos.

Por comparación con las vistas urbanas, y por la influencia que pudieran haber ejercido en la representación de la ciudad en Lope de Vega, por un lado, y por la ayuda visiva que aportarían a la imaginación de los espectadores, sobre todo a los más cultos, que conocieran esos grabados de ciudades<sup>322</sup>, las hemos denominado así, *vistas urbanas*; porque los personajes, a través de sus parlamentos, pintaban para la imaginación esas descripciones urbanas. Y precisamente “describir” los diferentes lugares y ciudades de la península era el encargo que el rey le hizo a Esquivel o a Wyngaerde; y los escritores del Siglo de Oro se habían apropiado de términos artísticos, y el campo semántico de “pintar” y de “describir”<sup>323</sup> no eran tan nítidos.

Veamos, pues, algunos ejemplos de *vistas urbanas* en Lope de Vega y analicemos qué relación pudieran guardar con las vistas urbanas de los artistas. Para ello hemos seleccionado de las obras lopescas algunos fragmentos, teniendo en cuenta no solo obras ambientadas en esas ciudades que se describen, sino teniendo en cuenta también que, el espacio escénico puede diferir del espacio dramático, es decir, que un personaje puede alabar Sevilla estando la acción situada en Madrid.

VALENCIA, ROMA SEGUNDA QUE EL TURIA BAÑA

León: Esta Erifila, es Valencia,  
 La puerta es esta de Quarte;  
 Aquí dio Venus y Marte  
 una divina influencia.  
 Estos son sus altos muros,  
 Y aqueste el Turia, que al mar

<sup>322</sup> Para los diferentes niveles de significación del teatro en función de los diferentes públicos, véase Díez Borque, 1980.

<sup>323</sup> Portús Pérez, 1999, p. 40.

Le paga en agua de azahar  
 Tributo en cristales puros.  
 Aquel es el sacro Asseo,  
 Y este el alto Micalete  
 Erifila: Ella es tal cual la promete  
 Su grande fama al deseo  
 ¡Qué fértil!  
 León: ¡Por grande extremo!<sup>324</sup>.



Figura (6): Valencia en la *Primera parte de la Corónica General de toda España* de P.A. Beuter, 1546.

En estos versos Lope de Vega ofrece una imagen bastante amplia de la ciudad con algunas de las grandezas de la misma: la puerta de Quart y la muralla, el río y el mar, la catedral y el Micalet. Según Oleza, en estos versos “el espacio es una cantidad elástica de extensión que se reduce o ensancha según la altura del vuelo de la imaginación”<sup>325</sup> porque desde ningún punto de Valencia se puede tener esa vista. Bien es cierto, que la perspectiva de la catedral con el Micalet en primer término correspondería a un punto focal desde occidente, como podría ser la Puerta de Torrent, pero en ese caso no se comprendería la vista del río y la Puerta de Quart. Sin embargo, esta perspectiva nos recuerda la vista de Valencia realizada por Wyngaerde que fue una de las primeras

<sup>324</sup> Vega, Lope de, *Los locos de Valencia*, 1804, acto I. Fue escrita tras su estancia en Valencia, entre 1590 y 1595, Morley y Bruerton, 1968, p. 56. Casi toda la acción transcurre en el Hospital de los Inocentes excepto el comienzo en el que los personajes llegan a Valencia desde el oeste, a juzgar por los versos que demuestran el punto desde el que están observando la ciudad. Otras comedias que acusan la influencia de esta ciudad son *Viuda valenciana*, *Locos de Valencia*, *Viuda, casada y doncella*, *El Grao de Valencia*, *El bobo del colegio*, *Las flores de don Juan* y *Argel fingido y renegado amor*.

<sup>325</sup> Oleza, 2013, p. 207-208.

representaciones más fidedignas de la ciudad<sup>326</sup>. Anteriormente, Beuter (fig. 6) había ofrecido una representación de una Valencia más estereotipada donde se perfila su monumentalidad, pero siempre tomando como punto focal la ciudad desde su entrada norte<sup>327</sup>. De 1608 es el plano de Mancelli (A. Mancelli, *Nobilis ac Regia Civitas Valentie in Hispania*, 1608)<sup>328</sup> propuesto también en dirección norte-sur. Este punto de vista desde el que se observa y contempla la ciudad, coincide en las tres vistas y fue el que se difundió y convirtió en imagen “oficial” de la ciudad.



Figura (7): Vista panorámica de Valencia de Anton van der Wyngaerde (Biblioteca Nacional de Austria, 1563).

De la misma manera que Wyngaerde en esta vista (fig. 7) –una de las tres que realizaría de Valencia–, Lope adapta intencionadamente la perspectiva de los monumentos para dar una visión holística que muestre la monumentalidad de la ciudad desde un punto de vista ficticiamente elevado<sup>329</sup>. De este modo acerca hacia el frente la puerta de Quart y gira el complejo catedralicio modificando la perspectiva de la torre de Micalet más adelantada hacia el frente con respecto a la torre del cimborrio de la Catedral que aumenta a su vez en altura<sup>330</sup>. El mismo punto de vista desde el que se observa la ciudad al otro lado del río por donde se llegaba a ella desde el camino Real de Zaragoza es el que se nos ofrece en la comedia: los personajes llegan a Valencia y se encuentran con el río Turia salvado por varios puentes (en primer plano de izquierda a derecha: el Puente del Real, el Puente de la Reina o de la Trinidad, y el Puente de Serranos) correspondientes a las tres puertas de la muralla (de las 12 con las que contaba la ciudad<sup>331</sup> como la Jersulén celeste). Lope en

<sup>326</sup> Sobre las vistas de Valencia de Wyngaerde, véase Kagan, 1986, pp. 205-207; Roselló, 1990, pp. 104-105; Galera i Monegal, 1998, p. 86.

<sup>327</sup> Sobre las vistas icónicas y la clasificación de tipologías véase Marías, 1996, p. 11-113; Marías, 2002, pp. 104-106. Sobre las vistas de Beuter, véase Cisneros Álvarez, 2012, pp. 139-157.

<sup>328</sup> Véase ibídem, pp. 311-447 y Ramírez Aledón, 2017.

<sup>329</sup> Kagan, 1986, p. 200.

<sup>330</sup> Era una técnica común en la época para ofrecer una representación verosímil y monumental de la ciudad en la que se ensalzan algunos edificios. El Greco, por ejemplo, hace lo mismo con *Vista y Plano de Toledo* que veremos más adelante, véase García González, 2015.

<sup>331</sup> Cfr. Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, libro IV, cap. XI, p. 762 y ss.



sus versos menciona la puerta de Quart, la muralla, el río, el Micalet y la Catedral. Esta era una de las cuatro puertas mayores de la muralla medieval (Serranos al norte, la del Mar al este, la de San Vicente al sur y la de Quart al oeste), construida de 1441 a 1460 por Pedro Bofili. En realidad, Valencia había contado con un recinto amurallado romano (de ahí que Lope cite a los dioses de Venus y Marte que demuestran la antigüedad de la ciudad), y posteriormente otro musulmán. En el trazado medieval a estas cuatro grandes puertas se añadían las otras menores (Puerta del Real, de los Judíos, Ruzafa, Inocentes o de Torrente y Portal Nuevo entre otros). La Puerta de Quart es de 1441 y “en fortaleza y lindeza ocupa el segundo lugar después de la Serranos”<sup>332</sup>. En cambio, Lope parece insistir en las mejoras y excelencias de la ciudad durante el siglo XV en que floreció con el comercio del Mediterráneo.

Nos dice Lope que el sitio tiene la influencia de Venus y Marte, un *topos* literario que aparece también en las crónicas:

Y según afirman los astrólogos, el Reyno, y señaladamente la ciudad su cabeza, están sujetos al signo de Escorpión, y a los Planetas, Venus y Marte, de donde les viene a los de esta nación la dulzura que tienen en la condición y trato: y el ser por otro cabo animosos y coléricos<sup>333</sup>.

El mito de la fundación hace de Valencia una segunda Roma, por su fundador Romo y reconstruida por Escipión; en realidad fue fundada por el cónsul Junius Brutus y de época romana es su ubicación en la que se fundamenta las teorías sobre las influencias planetarias. Era un recurso habitual en las historias de ciudades, como mencionábamos en la introducción, y nos ocuparemos más adelante. Bástenos ahora la explicación que ofrece Escolano de estas influencias:

Les viene a los Valencianos [...] ser naturalmente generosos, fuertes de corazón, animosos, airados, ardientes, ejecutivos, prompts, intrépidos y acometedores de empresas<sup>334</sup>.

---

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 766.

<sup>333</sup> *Ibidem*, libro I, cap. XXII, p. 190.

<sup>334</sup> *Ibidem*, libro IV, cap. XXII, p. 861.

El río es otro de los emblemas de la ciudad ideal, según la “comodidad” o fertilidad de los ríos y aguas de la que hablaba Alberti<sup>335</sup>, heredero de las teorías vitruvianas<sup>336</sup>. Es imposible describir Valencia sin hacer referencia al Turia y la excelencia de sus cinco puentes:

Entre medias corre el río: cruzando sobre él, desde que se encuentra con la ciudad, hasta que sale, cinco puentes de piedra labrada, a dos tiros de arcabuz la una de la otra: Que no se sabe cosa igual en otra de las mayores del mundo. Arrimado un hombre a cualquier destas, goza de una imagen del paraíso, porque la hacen plato a su vista a la par, los montes desde lexos, el mar de más cerca; y el campo, río y la ciudad a la boca: haciéndolo más agradable el grande tropel de gente que de ordinario acuden a estas puentes, llamados de la gentileza del sitio: y del paso que por allí se tiene para ir al mar, que tan vecino se ofrece<sup>337</sup>.

Los paseos desde aquí hasta la mar –gozando de esta “imagen del paraíso”– forma parte de los planes de los personajes en la comedia *El Grao de Valencia*<sup>338</sup>. El *topos* de Valencia como paraíso terrenal, ajardinado con flores y abundancia de agua, se remonta ya a los cronistas árabes Al Sumaysir y Al Garnati y después los recoge también Müntzer<sup>339</sup>. Pero no era exclusivo de Valencia, en este sentido deben entenderse también las descripciones de los cronistas que hacen del entorno de Sevilla al asomarse a sus murallas, o las descripciones de los cigarrales de Toledo, o el Manzanares y el Prado en Madrid, y que deben contextualizarse en esa conciencia clasicista que tiene una visión arcádica y pastoril de la naturaleza, y alaba la vida sencilla.

En las inmediaciones de la Puerta de los Inocentes – o Puerta de Torrente con el nombre que se la conocía por la aldea a la que se iba por ella<sup>340</sup>– estaba el Hospital de los Pobres Inocentes, posteriormente Hospital General, al que se refiere Lope en los versos como “Sacro Aseo”. Que Lope conociera la institución él mismo lo afirma en *El Peregrino en su patria* ofreciéndonos incluso una descripción:

<sup>335</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*... 1582, libro IV, p. 110.15-20.

<sup>336</sup> “Es preciso, pues, elegir una situación, que además de ser fértil y abundante por sí misma, tenga ríos y puertos, capaces de suministrarla todas las comodidades”, Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro I, cap. IV. Cervera Vera en su estudio utiliza la edición de Ortiz y Sanz de 1787 por parecerle la más adecuada. Nosotros hemos preferido utilizar la de la época de Lope de Vega.

<sup>337</sup> Escolano, *Historia de la insigne*... 1610, libro IV, cap. XI, p. 767. Obsérvese el gusto por la contemplación de la ciudad en esta descripción.

<sup>338</sup> Vega, Lope de, *El Grao de Valencia*, 1916, jornada I, vv. 883-884.

<sup>339</sup> Véase Boira Maiques, 1992, p. 58, sobre todo el capítulo III “La imagen de la ciudad de Valencia a través de las fuentes literarias históricas”.

<sup>340</sup> Escolano, *Historia de la insigne*... 1610, libro IV, cap. XI, p. 763.

Entró en un hospital famoso que Valencia tiene, donde después de la cura general de las varias enfermedades intentan que la tenga el seso, con la mayor comodidad de limpieza, aseo y cuidado de aquellos a quien les falta, que en otra parte de España hasta ahora se ha visto<sup>341</sup>.

Ya Lope nos indica que la institución tenía un carácter verdaderamente asistencial<sup>342</sup>. En la comedia afirma además “que nadie viene aquí (a Valencia) que no la vea”<sup>343</sup> –se refiere a la casa de locos–, tan grande fama debía tener el hospital, pues incluso los viajeros extranjeros iban a visitarlo<sup>344</sup>.

Los hospitales durante la Edad Media y Moderna cumplían con las funciones de albergar, socorrer y amparar a toda persona desvalida, sana o enferma. El tema de la sanidad y la policía urbana era prioritario en las políticas de época moderna. Pensemos en los Memoriales de Pérez de Herrera a Felipe III para resolver el problema de los vagabundos en Madrid. Valencia en este sentido contaba con varios hospitales en la ciudad<sup>345</sup> antes de la unificación en el Hospital General (1512) impulsada, entre otras muchas razones, por los principios modernos de limpieza y ornato de las ciudades, como demuestra el sermón del Padre Jofré (fig. 8) y las reflexiones de Vives, que influirían en Pérez de Herrera<sup>346</sup>:

Lo primero, un grande y verdadero honor para la ciudad, no viéndose en ella mendigo alguno, [...] se contarán menos hurtos, maldades [...] será más seguro, saludable y gustoso el asistir a los templos, y por consiguiente andar por toda la ciudad, sin tener que ver a cada paso aquella fealdad de llagas y enfermedades de que se horroriza la naturaleza y especialmente el ánimo humano y misericordioso<sup>347</sup>.

<sup>341</sup> Vega, Lope de, *El Peregrino en su patria*, 1605. Cfr. con la definición de Vives de hospital: “aquellas casas en que se alimentan y cuidan enfermos, en que se sustentan cierto número de necesitados, se educan niños y niñas, se crían expósitos, se encierran los locos y pasan su vida los ciegos” cit. en Gómez-Ferrer Lozano, 1995, p. 45-46.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 95 y ss.

<sup>343</sup> Vega, Lope de, *Los locos de Valencia*, 1804, acto II. Véase Zaragoza Rubira, 1964a, p. 414; Zaragoza Rubira, 1964b, pp. 351-356. López Terrada, 1986 y Vilar Devis, 1990. Todos estos historiadores afirman que Lope conoció el hospital.

<sup>344</sup> García Mercadal, 1999, vol. I, p. 343.

<sup>345</sup> Por citar algunos, el hospital de San Jaime y San Juan Bautista intramuros, el de San Vicente Mártir, el de San Lázaro a las afueras, el de San Guillén, el de Santa Lucía, el de Santa María Magdalena, el de San Antonio Abad, el de Beguins, el asilo de caminantes en Avinyó, etc. Todos ellos sobrevivían en el siglo XV, véase Gallén Marco, 1985 y Rodrigo Pertegás, 1927. Cabe mencionar que la escasa salubridad de los pozos de agua en Valencia incidiría en el aumento de las enfermedades febriles de tipo tífico, véase Rodrigo Pertegás, 1923, pp. 279 y ss.

<sup>346</sup> Gómez-Ferrer Lozano, 1995, p. 45.

<sup>347</sup> Cit. en *ídem*.



Figura (8): *El Padre Jofre defendiendo a un loco* de Joaquín Sorolla (1887, Generalitat de Valencia)

El Hospital de Pobres Inocentes fue fundado cerca de la puerta de Torrente junto a la muralla en 1409 y fue el único importante que se construyó en la ciudad en el siglo XV<sup>348</sup>. En 1482 se delibera la unificación de los hospitales existentes en la ciudad para racionalizar la asistencia y mejorar la economía, proceso que se concluye en 1512 (hasta 1610) en el Hospital General. En dicho proceso, además del Hospital de Inocentes estaban el de San Lázaro, el de la Reina, el de Beguins y el de Clapers<sup>349</sup>. El resto de hospitales habían desaparecido o eran de carácter menor<sup>350</sup>. En la segunda mitad del siglo XV ya estaban contruidos los dos pabellones, uno para hombres y otro para mujeres –de planta cuadrada con patio interior descubierto–, a cada lado de la iglesia, la capilla de la Virgen y el campanario<sup>351</sup> y el Hospital en sí mismo se forma en 1512<sup>352</sup>. En ese momento la zona era amplia y ventilada, separada del caserío por huertas.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 12. Era una institución ajena al control municipal, nació por iniciativa del Padre Jofré con el apoyo de 10 mercaderes valencianos.

<sup>349</sup> *Ídem*.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 16-26.

<sup>352</sup> Tropé, 1994.

Como hospital de enfermos mentales –aunque acogía a todo tipo de enfermos y vagabundos como ya se ha dicho- fue pionero en Europa y por eso Lope lo menciona como una de las grandezas de la ciudad<sup>353</sup> en un momento crucial para aspectos relacionados con la policía urbana. También los viajeros que visitaron la ciudad, como Jerónimo Münzer a finales del siglo XV, se admiraban, bajo estos postualdos, de tan “notable fundación destinada a recoger a los locos [...] realmente cosa provechosa y bien ordenada”<sup>354</sup>. Además, hay que señalar que en la fundación de hospitales, en este caso en la ciudad de Valencia, “resplandecen los efectos de misericordia en las limosnas perpetuas”<sup>355</sup> que los valencianos destinaban a estas instituciones. Anteriormente hemos propuesto la descripción del carácter de los valencianos de Escolano, destacando en primer lugar la generosidad. La generosidad y la caridad de los nobles y personas facultosas que se ocupaban de los pobres ennoblecía la *civitas*. En este icono del hospital y de la grandeza de la urbs se reflejaba la misericordia de la comunidad.



Figura (9): Detalle de la vista panorámica de Valencia de Anton van der Wyngaerde (Biblioteca Nacional de Austria, 1563).

Además, es el primer hospital de planta cruciforme en España<sup>356</sup> por influencia de los hospitales cruciformes italianos que consideraban esta planta la más adecuada para este tipo de institución<sup>357</sup>. En la vista de Wyngaerde (1563) se ve la construcción de uno de los pabellones con el cimborrio –la perspectiva manipulada y en posición central– (fig.

<sup>353</sup> Cfr. Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, libro V, cap. XXI, p. 1047-1048.

<sup>354</sup> García Mercadal, 1999, vol. I, p. 343.

<sup>355</sup> Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, libro V, cap. XXI, p. 190.

<sup>356</sup> Las enfermerías cruciformes de este hospital datan de 1494. el de Zaragoza está fechado en 1496, el de Santiago en 1499, el de Toledo fue iniciado en 1504 y el de Granada en 1511, Gómez-Ferrer Lozano, 1995, pp. 49-50 y 52.

<sup>357</sup> *Ibidem*, pp. 72-85. Esta autora descarta la influencia del Tratado de Filarete en la planta cruciforme de este hospital.

9), mientras que en el plano de Mancelli (1608) ya estaban construidos los dos pabellones con planta cruciforme (fig. 10).



Figura (10): Detalle de los dos pabellones del Hospital (nº 60) en el plano de Valencia de Mancelli (Colección privada, 1608).

En los versos anteriores el poeta se refiere a él como *Sacro Aseo*, pues era precisamente el baño el medio higiénico y terapéutico para la limpieza y salud corporal. De hecho, las celdas estaban destinadas a los furiosos y a los sucios. Entre otras dependencias estaban los baños, uno para hombres y otro para mujeres, existentes ya en la segunda década del siglo XV<sup>358</sup>. Lope también se refiere a la institución como “hospital de locos”, “loca prisión” o “cárcel loca”, “prisión de la furia” y “hospital del seso”<sup>359</sup>, pues era este el tratamiento que se les daba allí a los dementes<sup>360</sup>, los más peligrosos “encarcelados” en jaulas<sup>361</sup>, como demuestra una descripción de 1739 del archivero del Hospital:

<sup>358</sup> *Ibidem*, pp. 32-33. El tratamiento psiquiátrico no nace hasta el siglo XVIII, por lo tanto con este establecimiento de caridad, como se deduce del sermón del padre Jofre –que impulsó la fundación– “no se aspiraba a más que a subvenir a las necesidades corporales de los dementes y protegerlos contra las inclemencias del tiempo y contra las injurias de los hombres; a limpiar además, con más o menos esmero, a los sucios; cohibir a la fuerza a los furiosos, y atender a todos, según las doctrinas médicas de la época, en las enfermedades intercurrentes y en los accidentes que pudieran sobrevenirles” Rodrigo Pertegás, 1927, p. 586.

<sup>359</sup> Véase Atienza, 2009, en concreto el capítulo II “Prisión de la furia y hospital del seso: los manicomios de Lope de Vega entre la ley y el deseo”, pp. 57-100.

<sup>360</sup> Rodrigo Pertegás, 1927, p. 586. Para un análisis de las coincidencias entre el funcionamiento del hospital en la realidad y en la obra de Lope, véase Tropé, 1994, pp. 372-382. Esta última investigadora pone de manifiesto también las diferencias entre la realidad y la ficción y denomina la obra de Lope una “ilusión referencial”.

<sup>361</sup> Gómez-Ferrer Lozano, 1995, pp. 27.



[...] siguiendo por la mano derecha se entra a la habitación y antiguo Hospital de Folls, en donde se hallan veynte y cinco jaulas con rejas de hierro para locos y furiosos, con separación de los que los son más, pues para estos son las estancias mas fuertes y angostas<sup>362</sup>.

No es de extrañar, por tanto, que Lope se refiera al Hospital con términos como “prisión” o “cárcel”.

Siguiendo con la vista de Valencia de Lope, destaca también, entre los perfiles de la ciudad, la torre campanario de Micalet, que según los cronistas era una de las cosas de admiración del templo<sup>363</sup>, pues la torre de estilo gótico que en principio era exenta se había unido a él a finales del siglo XV. Los cronistas destacan sobre todo la gran campana del reloj que fue refundida en 1521 y “llamaronla Miguel el día de su bautismo”<sup>364</sup>. Desde este punto también se podía contemplar la ciudad. Tenemos noticias de que Felipe III subió al Micalet en 1603 con motivo de la convocatoria de Cortes<sup>365</sup> para gozar de la vista urbana y de las excelencias de la ciudad. Es probable, dado que era una praxis bastante habitual entre gentes cultas, que Lope también contemplara la ciudad de Valencia desde algún punto elevado u otero.

Sobre muchos de los aspectos que hemos tratado para Valencia, volveremos más adelante, relacionados con esta y otras ciudades. Pero, llegados a este punto, la pregunta que ahora nos planteamos es si pudo influir en Lope de Vega, y en la representación que nos ofrece de Valencia, la vista de Wyngaerde o es fruto de la contemplación directa. Desde luego, el punto focal de Lope puede perfectamente coincidir con el de Wyngaerde, o con el del resto de vistas de Valencia desde el norte.

Lope habría podido conocer el grabado de Beuter aunque resulta demasiado esencial. También habría podido contemplar la vista de Valencia de Wyngaerde si consideramos como que las vistas urbanas del flamenco eran dibujos preparatorios para cuadros de gran formato destinados al Alcázar, Valsaín y El Pardo<sup>366</sup>, como hemos comentado. En

---

<sup>362</sup> Cit. en ibídem, pp. 28.

<sup>363</sup> Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, libro IV, cap. I, p. 894.

<sup>364</sup> Ídem.

<sup>365</sup> Bérchez y Gómez Ferrer, 2006, p. 20.

<sup>366</sup> Véase Kagan, 1986, p. 11; Kagan, 2009, p. 98.

concreto Cuelbis dice que en el salón de acceso al Alcázar había vistas de ciudades entre las que se encontraba la vista de Valencia<sup>367</sup>. Según Peraza Espeso, las vistas del artista flamenco formaban parte de un proyecto de decoración del Gran Salón del Alcázar de Madrid, más tarde Salón de Comedias, donde el rey recibía a personajes ilustres, y era espacio de representación de poder con la consecuente decoración<sup>368</sup>. Si efectivamente se realizaron, Lope podría haber tenido acceso a ese espacio de recepción de visitantes, y haber visto allí la vista de Valencia.

Si, por el contrario, esta representación lopesca de Valencia es fruto de la contemplación directa desde el interior del caserío, se pudo inspirar en una observación de la ciudad desde algún sitio alto, como un campanario o torre; por ejemplo, desde la torre de la Iglesia de San Salvador con una visión de este a oeste- o quizá desde el Miguelete. Este punto focal en altura le ofrecería a Lope una imagen amplia de la ciudad desde la que poder contemplar todos los monumentos que menciona en su *vista urbana verbal*.

En el acto III de la misma comedia tenemos también otras alabanzas a la ciudad:

Valencia es Roma segunda,  
y de cuanto quiere abunda  
y nada puede invidiar.  
Tiene exenciones y fueros;  
de regalos un tesoro;  
edificios, seda y oro  
y mil nobles caballeros<sup>369</sup>.

Destaca Lope la belleza de Valencia, una segunda Roma<sup>370</sup>, como mencionábamos más arriba, ajardinada y abundante como consecuencia de su clima, lo cual repercutía en la población. La nobleza de la ciudad se reflejaba también en los *mil nobles caballeros*, el doble de los que menciona Müntzer: “viven condes, barones, algunos duques, más de

---

<sup>367</sup> Ídem.

<sup>368</sup> Peraza Espeso, 1998, pp.109-110.

<sup>369</sup> Vega, Lope de, *El Grao de Valencia*, 1916, acto II, vv. 2778-2784, pp.513-546.

<sup>370</sup> Para el debate entre los cronistas, si Roma es el primer nombre que recibe la ciudad de Valencia, o Valencia el nombre que recibe Roma, véase Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, libro IV, cap. IX, p. 733 y ss. Hay que contextualizar el debate en la retórica que giraba alrededor del gran Imperio de España y la incómoda colonización romana. Dejando a un lado el debate, el pasado romano era utilizado por los cronistas en el siglo XVI para defender la antigüedad de la ciudad.



quinientos caballeros ricos y otras personas de condición”<sup>371</sup>. Esto está unido a la imagen de Valencia como ciudad rica en su Siglo de Oro (XV), imagen que se intentó mantener en el tiempo, a juzgar por las palabras de Jouvin: en 1672 Valencia era “una de las mayores y de las más ricas, por el tráfico que hace con países extranjeros”<sup>372</sup>. La riqueza atraía población y una población numerosa “de condición” se asociaba con el concepto de grandeza de la ciudad<sup>373</sup> como ya se ha referido en la introducción. La abundancia de productos de la ciudad y su entorno estaban indisolublemente relacionados con la imagen de la urbe como ciudad populosa<sup>374</sup> porque la salud de la población o las carestías de productos eran consecuencia del abastecimiento del lugar. Una ciudad abundante garantizaba el crecimiento de la urbe. En este sentido y con respecto a la excelencia de los edificios, Lope menciona el comercio de oro y seda, cuyo emblema era el edificio de la Lonja de la Seda de finales del siglo XV situado en la Plaza del Mercado, siendo este tejido una industria muy potente en la ciudad, imagen y símbolo del poder mercantil.

Lope de Vega, por tanto, así como los artistas y los cronistas, nos ofrece una imagen de Valencia como ciudad noble, antigua, bella, abundante, rica y misericordiosa, anclando la imagen de la ciudad al periodo de mayor esplendor del siglo XV. Tanto es así que los edificios que menciona enlazan con esa historia del siglo XV como la Lonja, el Micalet o el Hospital General. Pensemos, por ejemplo, en la descripción de Cock de 1585, quien destaca también como Lope, entre las grandezas de la ciudad, la Catedral, el Miquelet y las Torres de Serrano y de Cuart<sup>375</sup>. O en las excelencias que describe Escolano para una ciudad famosa: sitio llano, cercanía de aguas que bordeen su cerca, vecindad con el mar, clima e influencias favorables para la salud, fortificación para la seguridad, etc. excelencias que también Lope destaca en su obra<sup>376</sup>. Lope nos ofrece una imagen de Valencia noble, antigua, bella, abundante, rica y misericordiosa, como hicieran también los cronistas Alonso de Proaza, el flamenco Lalaing, Enrique Cock o Escolano, resaltando “la modernidad, con toda su excelencia, el mundo gótico cristiano de los siglos XIV y XV”<sup>377</sup>.

<sup>371</sup> Cit. en Boira Maiques, 1992, p. 60. Véase sobre todo el capítulo III “La imagen de la ciudad de Valencia a través de las fuentes literarias históricas”.

<sup>372</sup> Cit. en ídem.

<sup>373</sup> Véase Botero, *Diez libros de la razón de estado...* 1593, sobre todo libro II.

<sup>374</sup> Alcocer describe Toledo como ciudad “grande, fuerte y populosa”; Alonso de Morgado indica que Sevilla está llena de “infinitud de todo el mundo”, cit. en Quesada, 1992, p. 83.

<sup>375</sup> Sobre esta descripción y la arquitectura de Valencia véase Marías, 2000.

<sup>376</sup> Cfr. Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, libro IV, cap. XX, p. 848 y ss.

<sup>377</sup> Marías, 2000, p. 28

A esta vista, se unen otras más fragmentarias que incluimos aquí para completar la imagen de la ciudad. En la comedia *El Grao de Valencia*<sup>378</sup> nos ofrece una vista desde el mar:

Jarife (pescador): Estas son las arenas y la playa  
de la ciudad insigne de Valencia;  
este es el Grao y torre que atalaya  
del Píramo morisco la inclemencia<sup>379</sup>.

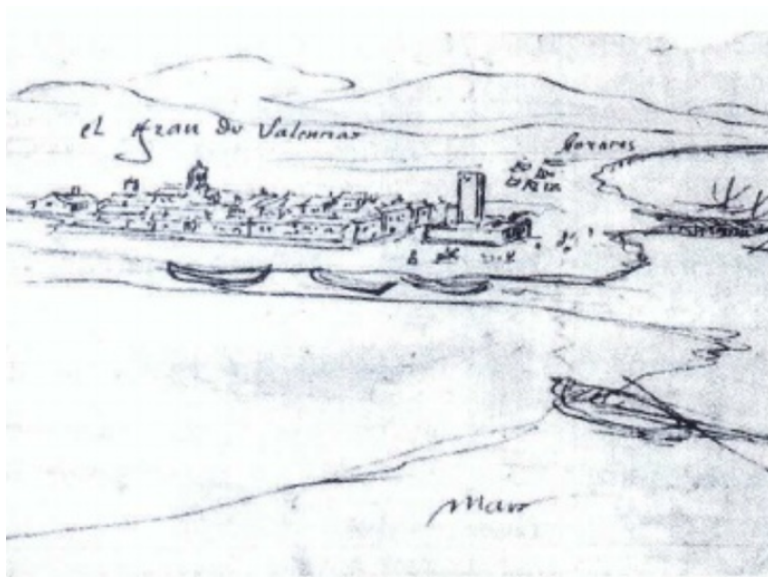


Figura (11): El Grau de la Mar de Valencia de Anton van der Wyngaerde (Museo Victoria and Albert de Londres, 1563).

Hendrick Cock nos ofrece una descripción cuando acompañó al séquito de Felipe II en su viaje por los reinos de la Corona de Aragón de 1585-1586:

una población de unas cien casas, en la costa del mar, con un buen baluarte y munición. Llamóse el Grao por esto de los arenales que allí hace el río Guadalaviar y son como unos escalones debajo del agua [...] suele esta población estar en la misma marina, mas ahora está más que un tiro de ballesta de la misma agua y de sus olas [...] <sup>380</sup>.

Lo que pudo ver el séquito del monarca en los años 80 es efectivamente lo que nos había propuesto Wyngaerde en los años 50, es decir, un baluarte con una torre cuadrada y detrás el caserío de El Grau con la Iglesia de Santa María del Mar, el embarcadero de madera o

<sup>378</sup> La comedia fue redactada probablemente entre 1589-1590, Morley y Bruerton, 1968, pp. 216-217.

<sup>379</sup> Vega, Lope de, *El Grao de Valencia*, 1916, acto III, vv. 2053-2056, pp. 513-546.

<sup>380</sup> Cock, 1876, p. 238.

*pont de fusta* y, en primer plano, la desembocadura del Turia. Lope, que escribe su comedia algunos años después de la visita de Felipe II, destaca sobre todo la torre vigía que ya existía y a la que se incorporó el baluarte. La torre vigía de la que nos habla Lope ya existía para cuando, a principios del siglo XVI, se decidió proceder en la defensa de Vilanova del Grau con la construcción de un baluarte, y la fortificación de las atarazanas con un arsenal, que se construyeron a lo largo de los años 30. Pedro de Guevara, en su proyecto de fortificación de Valencia en 1544, denominaba “esperón” a la única torre vigía que parece que se contruyó, y que aparece en la vista de Wyngaerde<sup>381</sup>, y es a la que se refiere Lope. Posteriormente, en la década de los años 70, esta torre formaría parte del planteamiento de Vespasiano Gonzaga Colonna de renovar la defensa de esa zona a partir de un sistema coordinado de torres vigías (unas 60 en el litoral valenciano). Como en la vista de Wyngaerde, Lope destaca esa torre que, en las fechas de redacción de la comedia, ya formaba parte de un sistema de vigilancia más modernizado (6 kilómetros de distancia mínima entre una torre y otra, distancia que un hombre podía recorrer en una hora; y cuatro guardias -dos oteando desde la torre y dos a caballo- para dar comunicación a otras torres). Una de estas compañías de caballería estaba alojada en el Grau<sup>382</sup>.

Esto completaría la imagen de Valencia como ciudad fortificada que apoya a la corona en sus campañas contra los herejes y corsarios.

#### TOLEDO IMPERIAL, ANTIGUA CABEZA

Toledo [...] un lugar que sin duda habrás visto, porque a todas las naciones son notorios los nombres de las Cortes de los Reyes, como París en Francia, Roma en Italia, Constantinopla en Asia y Madrid en España<sup>383</sup>.

La idea de que en el siglo XVII, con la Corte en Madrid, Toledo entró de inmediato en decadencia ha sido superada<sup>384</sup>, pero desde el gobierno local se unieron esfuerzos para hacer de la ciudad un sitio agradable a los ojos de Felipe II y así persuadirlo para que regresara. ¿Por qué se había ido la Corte a Madrid si Toledo era capital eterna de España,

<sup>381</sup> Cámara Muñoz, 2005a.

<sup>382</sup> Véase Sanchis Pallarés, 2005, sobre todo p. 84 y ss; Serra Desfilis, 2009.

<sup>383</sup> Vega, Lope de, *El Peregrino en su patria*, 1605, fol. 171.

<sup>384</sup> Es una idea que se difunde a partir de la historia de Toledo de Martín Gamero pero, aunque Toledo pierde el comercio que la corte dinamizaba, la decadencia como en el resto de ciudades españolas no será inmediata, véase Brown, Jordan, Kagan y Pérez Sánchez, 1982.

*civitas regia*, ciudad imperial y sede tradicional de la Corte? Lope, cuya pluma pone al servicio del poder local<sup>385</sup>, resume muy bien la idea de Toledo en su época:

Toledo, ciudad en el corazón de España, fuerte por sitio, noble por antigüedad, ilustre por la conservación de nuestra Fe, desde el tiempo de los Godos, en los Christianos Muzarabes, generosa por letras, belicosa por las armas, de apacible Cielo y de fértil Tierra, a quien el caudaloso Tago ciñe, siendo ceñido de un alto aunque agradable monte, por cuya causa a las peñas y a las casas sirve de eterno espejo<sup>386</sup>.

Eran ideas en las que se insistía desde la historia de Alcocer a mediados del siglo XVI y se había recogido en otras historias de la ciudad como la de Pisa posteriormente. Si Madrid era el corazón del imperio –dentro de las metáforas organicistas de la época, tema que afrontaremos más adelante–, Toledo seguía siendo en el imaginario colectivo de la sociedad del siglo XVII la “antigua cabeza de España” de la monarquía visigoda y “capital Imperial”, además de ser la sede primada de la Iglesia en el periodo que nos ocupa. Es la reivindicación política de Toledo de su supramacía con respecto al resto de las ciudades. A través de la figura de Alfonso VI, quién adoptó el título de “emperador de las Españas” y otorgó a la ciudad de Toledo el título de Imperial, se revitaliza el viejo deseo de restaurar el estado hispanogodo, anterior a la invasión islámica<sup>387</sup>. Mediante la asociación de los significados de *imperial*<sup>388</sup>, como la ciudad imperial de Alfonso VI y la ciudad imperial de Carlos V se da la unión simbólica entre el pasado y el presente y la ciudad de Toledo hará alarde de estos títulos para reivindicar su posición frente a otras ciudades.

Por otro lado, y desde un punto de vista urbanístico que era a su vez simbólico, el ayuntamiento a partir de la década de 1580 se había embarcado en un programa de renovación y embellecimiento. El objetivo era reformar en lo posible la ciudad medieval y dar paso a una ciudad moderna de estilo clasicista. Entre los signos distintivos de la modernidad estaban las calles rectas y largas, las plazas amplias y regulares, la nobleza de los edificios con la regularidad de sus fachadas en perspectiva. Se emprendieron las remodelaciones de la calle de Chapinerías, la plaza de la Catedral y de Zocodover, el

<sup>385</sup> Téngase en cuenta que Lope en este periodo se había alejado de la Corte que estaba en Valladolid y trabajaba en Toledo.

<sup>386</sup> Vega, Lope de, *El Peregrino en su patria*, 1605, fol. 106r.

<sup>387</sup> Díez del Corral Garnica, 1987, p. 215 y ss.

<sup>388</sup> Para el significado político de la calificación de “imperial”, véase ídem.

ayuntamiento con un nuevo edificio de Juan de Herrera, la ampliación de la catedral con la sacristía, el hospital de Tavera, la nueva puerta de Bisagra, la reconstrucción de la puerta del Cambrón, etc. Todo este esfuerzo urbanístico encontraba apoyo en los círculos humanistas donde se trataba de rescatar, según los postulados renacentistas, la antigüedad de la ciudad, el mito simbólico, religioso y, en última instancia, ideológico de la urbe. Toda una serie de medidas para recuperar la capitalidad perdida<sup>389</sup>.

Y en ese proceso histórico, simbólico e ideológico es donde hay que contextualizar las imágenes lopescas de Toledo, como construcciones manipuladas que presenta la urbe como una ciudad ideal. Dentro de la historia gloriosa de la ciudad se rescatan “los muros de Tolemón”<sup>390</sup> –citado en obras de Lope como *El Capellán de la Virgen*, obra de la que nos ocuparemos en el capítulo cuarto–, o el aurífero Tajo, tan “celebrado por los historiadores y Poetas antiguos, así como Plinio, Juvenal, Ovidio y Marcial, [...] que lleva arenas de Oro [...] y piedras preciosas”<sup>391</sup>. En las crónicas, Mariana, entre otros, afirma que el origen del topónimo se debe al rey Tago<sup>392</sup>, mítico rey de España, el sexto en concreto dentro de las teorías tubalistas que retrotraen los orígenes de las poblaciones peninsulares al diluvio con las intenciones ideológicas que hemos comentado anteriormente. Famoso además por sus arenas de oro de donde recibe el nombre de aurífero: “Los antiguos celebraron este río, así por la bondad de su agua, como por la riqueza de sus arenas, entre las cuales se hallan algunos granillos de oro, y por esta razón le llamaron Aurífero”<sup>393</sup>:

Bien es que salga de si,  
 pues más la honró su prisión,  
 que el muro de Tolemón,  
 y el tener su cuerpo aquí.  
 Que es un divino tesoro:  
 saca del centro mas bajo  
 la frente, aurífero Tajo,  
 bañada en arenas de oro,

<sup>389</sup> Véase Marías, 1989, pp. 55-57 y 81-82.

<sup>390</sup> Lope recoge la tradición del cónsul romano como primer poblador de Toledo de la *Crónica General* con toda probabilidad. Pisa también lo introduce en su historia, pero no lo considera fiable, véase Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo... 1605*, libro I, cap. III, fol. 11v.

<sup>391</sup> *Ibidem*, libro I, cap. VI, fol. 14r.

<sup>392</sup> *Ibidem*, fol. 15v.

<sup>393</sup> Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 37v.

y mira la gran Toledo,  
de Leocadia tan gloriosa<sup>394</sup>.

En estos versos de *El Capellán de la Virgen* aparecen condensadas estas ideas que forman parte de este proceso de (re)invención de la historia y el pasado glorioso de la ciudad, en el que Lope de Vega tuvo un papel destacado sobre todo con esta comedia y con la comedia *Rey Bamba* –como veremos más adelante en el capítulo cuarto– y nos presenta la imagen literaria de una ciudad en consonancia con la imagen de las crónicas y descripciones corográficas (fig. 12).

El río era símbolo y enclave ideal de la ciudad, como habíamos comentado para el caso de Valencia, donde ésta se reflejaba como podemos apreciar en pinturas y grabados a lo largo del siglo XVI y XVII. El espejo de las ciudades<sup>395</sup>, de la misma manera que el espejo de príncipes, ofrecía la imagen idealizada de la ciudad:

Hipólito: ¡Hermosa ciudad, Toledo!  
Don Juan: Sobre estas inmensas peñas  
tiene su nombre imperial  
la silla de su grandeza.  
Hipólito: Desde ella sus altas torres  
llegar parece que intentan  
al sol hermoso del día.  
Y de noche a las estrellas.  
Parece que quiere España  
mirar su antigua cabeza  
en los espejos del Tajo  
de su hermosura soberbia<sup>396</sup>.

<sup>394</sup> Vega, Lope de, *El capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol. 153r. Fechada entre 1613 y 1616 (¿probablemente 1615?), véase Morley y Bruerton, 1968, p. 298. En el capítulo siguiente nos aproximaremos a la historia de Santa Leocadia y su significado.

<sup>395</sup> Olmedo, 2008, p. 525-533. Cit. en Peña Díaz, 2015.

<sup>396</sup> Vega, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, 1625, Acto I, escena IV.



Figura (12): Vista de Toledo, *Civitates Orbis Terrarum*, vol. V (1598)

Nos describe aquí Lope el asentamiento natural de Toledo sobre los montes<sup>397</sup> y rodeado de agua se convirtió en icono de la propia ciudad, como demuestran las primeras descripciones de la ciudad de Toledo, en las que los cronistas destacan principalmente su asentamiento en altura. Dice, por ejemplo, Pérez de Mesa que “está asentada en lugar alto, y áspero en la ribera del Tajo: el cual cerca más de las dos tercias partes de la ciudad: Y hay desde el río hasta lo alto de la ciudad tan grande altura de peñas que es cosa maravillosa”<sup>398</sup>. Al contemplar la ciudad desde el exterior, por la parte de la Vega, debía causar gran estupor ver la ciudad en lo alto de la montaña:

Mendo: Que tiene ciudad del mundo,  
a quien el Tajo soberbio,  
de ser de fu inmensa altura  
para siempre claro espejo,  
corona con dulces aguas,

<sup>397</sup> Según el Conde de Mora era siete montes dentro de esa imagen simbólica de Toledo como nueva Roma, algo que no era excepcional para Toledo, véase Díez del Corral Garnica, 1987, p. 219. Todas las ciudades quisieron establecer este tipo de “puentes simbólicos” con la Ciudad Eterna. Así Madrid estaba sobre siete lomos, en López de Hoyos, *Carta al ilustre Senado...* 1569.

<sup>398</sup> Pérez de Mesa, *Segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España*, 1595, cap. LXXIII, fol. 198r. Lo toma a su vez de Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. 85.

y cuyos muros excelsos,  
 por la parte de los montes:  
 compiten con sus extremos,  
 en las ruedas sonorasas,  
 que sube sus aguas pienso<sup>399</sup>.

De nuevo propone Lope de Vega en versión poetizada de las descripciones de los cronistas: “De tres partes de esta ciudad, más de dos cerca el río Tajo [...] la parte que el río no cerca, es muy fortalecida de dos cercas y fuertes muros: en que hay ciento y cincuenta torres”<sup>400</sup>. También Francisco de Pisa da una descripción muy parecida, evidenciando además la grandeza divina de la naturaleza en Toledo: “cercada por ambas partes de grandes riscos y altas peñas, que dan buena demostración haber sido hechos no por artificio humano, sino por obra divina en la creación del mundo”<sup>401</sup>.

Era precisamente el río Tajo el que le confería la forma redonda a la ciudad ideal, esa “corona con dulces aguas” (fig. 13), tema de tradición platónica que tanta fortuna tuvo a partir del Renacimiento<sup>402</sup>. Andrés de Navagero, por ejemplo, observándola dice “la forma de la ciudad es casi redonda y un poco entrelarga, tendida en el monte”<sup>403</sup>. En las primeras representaciones icónicas de Toledo, en las que no se distingue ningún edificio concreto excepto la Catedral, lo único reconocible es la “cerca de agua” que le confiere una forma circular, forma perfecta de la ciudad ideal descrita por Platón en la Atlántida<sup>404</sup>. En la imagen que acompaña la descripción de Pérez de Mesa, tomada de la historia de Pedro de Medina<sup>405</sup>, podemos observar ese círculo de agua, que Lope traduce en “corona con dulces aguas” (figura 13); y circular es asimismo la muralla: “esos muros excelsos” que “por la parte de los montes:/compiten con sus extremos”. En esta *Vista de Toledo*, tenemos dos anillos concéntricos, el anillo de agua y el anillo de las murallas; en medio

<sup>399</sup> Vega, Lope de, *El capellán de la Virgen*, 1623, acto III.

<sup>400</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. 85.

<sup>401</sup> Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, cap. I, fol. 9r-10.

<sup>402</sup> Alberti afirma, en relación a las murallas, que “la ciudad redonda será la más capaz”, Alberti, *Los diez libros de arquitectura...* 1582, libro IV, p. 116.33-34.

<sup>403</sup> Navagero, Andrés, “Cartas de Micer Andrés Navagero, gentilhombre veneciano a M. Juan Bautista Ramusio”, en García Mercadal, 1999, vol. I, p. 51.

<sup>404</sup> La isla de Atlántida fue heredada por Poseidón quien la “fortificó y aisló circularmente [...] hizo recintos de mar y de tierra, grandes y pequeños, unos en torno a otros. Hizo dos de tierra, tres de mar y, por así decir, los redondeó, comenzando por el centro de la isla” y “la isla, los recintos y el puente [...] los rodearon totalmente con un muro circular de piedra. Pusieron torres y puertas sobre los puentes, en todos los lugares por donde pasaba el mar” en Platón, *Critias*, 1981, 113a/114c, pp. 1195 y 115a/117c, pp. 1197 respectivamente.

<sup>405</sup> Véase Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. 85.



aparece la ciudad con sus tejados y casas y una imponente catedral. Es la imagen de la Jerusalem Celeste que se encarna en la Toledo terrenal, sede primada de la Iglesia, a través de este sincretismo iconográfico entre la forma ideal circular vitruviana de la muralla medieval con sus torres como *corona muralis* de la Jerusalén Celestial<sup>406</sup>. Tanto la iconografía de la muralla como su imagen literaria se convierten en vehículo de valores ideales, como nos indica De Seta<sup>407</sup>. Sobre el tema de las murallas y la forma circular de la ciudad volveremos más adelante.



Figura (13): Vista de Toledo recogido en la *Segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España* de Pérez de Mesa (1595).

Lope de Vega demuestra la influencia de las historias de ciudades, de manera poética y un tanto fragmentada, con temas como la antigüedad de la ciudad a través de los topónimos y las leyendas tubalistas, la idea de ciudad ideal circular en un asentamiento naturalmente seguro por los montes, fértil y rico. El Tajo, pues, se encuentra estrechamente ligado a la imagen de Toledo, desde un punto de vista real y figurativo, como elemento definidor de la ciudad<sup>408</sup>. Las zonas del Tajo y los cigarrales, las únicas zonas naturales que rodeaban el compacto casco urbano, se convierten en paraíso natural, una arcadia en la que tenían sus fincas gentes adineradas e intelectuales. El fenómeno

<sup>406</sup> Roeck, 1991, p. 287 y ss.

<sup>407</sup> De Seta, 1991, p. 24.

<sup>408</sup> Del tema del río como emblema de la ciudad y de la personificación divina en Lope de Vega, nos hemos ocupado en el trabajo Gutiérrez Prada, 2018.

anti-urbano de vuelta al campo que se concretiza en Toledo con sus cigarrales, es el tema de los paisajes de El Greco con la ciudad al fondo. Y será una imagen recurrente en la literatura de Garcilaso, Góngora, Tirso de Molina y también en Lope de Vega, como vemos. Pero, además, esa imagen de Toledo como paraíso natural tenía una fuerte función ideológica dentro de ese programa de renovación de la idea de la ciudad que se estaba llevando a cabo, y en la que también participa nuestro autor. El abigarrado tejido urbano no permitía el crecimiento de la ciudad, ni los espacios verdes dentro de ella. Era necesariamente fuera de la ciudad donde el cortesano podía gozar de la naturaleza. Y quizá haya que relacionarlo con la reacción de la ciudad ante el traslado de la Corte y la insistencia en la tranquilidad y paz que el traslado había dejado en la ciudad Imperial al considerar que:

con esto arrastró allá los bullicios, el concurso, el tropel y barahúnda que lleva tras de sí un monarca, y quedóse en Toledo, al modo de Roma, cabeza de lo eclesiástico sino con tanto gentío, más señora y más imperial, mirando a Madrid como alcázar de su imperio<sup>409</sup>.

En cuanto a la (in)comodidad de las aguas en Toledo, ya Carlos V se quejaba de “la falta que la ciudad tenía por estar tan alta, y el río Tajo tan hundido en el profundo de aquellos valles”<sup>410</sup>. A pesar de ser el Tajo un río caudaloso con numerosas presas y molinos<sup>411</sup>, el desnivel de cien metros dificultaba el abastecimiento de agua. Este fue de nuevo uno de los motivos de queja de los cortesanos hacia mediados del siglo XVI (en concreto, acabados los festejos en honor de Isabel de Valois en 1559). De ahí la realización del artificio de Juanelo Turriano<sup>412</sup>, para llevar agua hasta el Alcázar del que nos ocuparemos más adelante de manera un poco más profundizada. De momento bástenos considerar aquí la relación del artificio con el río, convertido en metonimia de la propia ciudad y en argumento de ennoblecimiento de Toledo e icono de la ciudad Imperial, como hemos señalado más arriba. El ingenio debía suscitar gran expectación, salvando en altura el desnivel desde el Tajo, pues eran muchos los que iban a la ciudad a ver esa máquina

---

<sup>409</sup> Lozano, *Los Reyes nuevo de Toledo...* 1677. Tomado de Quesada, 1992, p. 32.

<sup>410</sup> Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España...* 1575, p. 331.

<sup>411</sup> En *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial ciudad de Toledo* de Luis Hurtado de Toledo de 1576, cit. en Díez del Corral Garnica, 1987, p. 247.

<sup>412</sup> Para una descripción del ingenio hidráulico, véase De la Escosura y Morrogh, 1888. Remitimos también a Porres Martín-Cleto, 1987; Bernabé Merino, 1994; Moreno Santiago, 2017. Para una reconstrucción del funcionamiento, véase Jufre Garcia, 2008. Sobre Juanelo Turriano, véase Cervera Vera, 1996a. En 2016 se ha realizado una exposición sobre Juanelo en Cremona con una reconstrucción de los principios mecánicos del artificio, véase Zanetti, 2016.

maravillosa. Es más, por el testimonio escrito de Jehan Lhermite que visitó Toledo en 1596 el artificio se había hecho, sí por una cuestión práctica de elevar el agua hasta el Alcázar, pero también con el propósito de maravillar, con todas las connotaciones que tenía. Lhermite había pedido a Juan Bautista Monegro que le dejase alguna imagen o copia del proyecto para que sus lectores pudieran entender qué era y cómo funcionaba el Artificio, pero recibió negativas, lo cual es indicativo del celo con el que se custodiaba el mecanismo del artificio. Y esto era así por dos motivos fundamentalmente: en primer lugar, para que nadie pudiera copiarlo –a pesar de los diferentes modelos que Turriano mandó a Italia<sup>413</sup>; y en segundo lugar, y es lo que aquí nos interesa, porque el artificio se convirtió en símbolo de supremacía técnica de la Monarquía española. Cuando el rey de Francia construyó una máquina parecida en 1681, ya no hubo necesidad de reparar y reconstruir el artificio de Toledo porque la función de otorgar prestigio a la corona española había perdido sentido<sup>414</sup>. Y, sin embargo, a pesar de que se toma como fecha en la que se abandonó el artificio definitivamente por un cuidado insuficiente, el año de 1617<sup>415</sup>, por los versos lopescos, vemos que el artificio se mantuvo como imagen referencial y símbolo de la ciudad. Los versos de Lope pertenecen a una comedia fechada en 1623, como hemos apuntado antes, que forma parte del mismo programa de renovación simbólica de Toledo en la que confluían la arqueología, las historias de la ciudad y de los santos, el urbanismo, las comedias, las fiestas y su arquitectura efímera, etc. Los versos de Lope se encuentran, pues, en total sintonía con las ideas de sus contemporáneos.

Hasta aquí hemos comentado algunas referencias fragmentarias que van componiendo la imagen de Toledo y que, en algunos casos, son la versión poetizada de las historias de ciudades y el paralelo literario de las vistas y grabados de la ciudad, “imágenes” todas ellas de la idea de la ciudad que se teorizaba en la Edad Moderna. Sin embargo, ninguna de ellas podría considerarse *vista urbana* tal y como entendemos el concepto nosotros. La única que entraría dentro de esta categoría es la que aparece en la comedia del *Rey Bamba* (acto II):

---

<sup>413</sup> *Ibidem*, pp. 167-168.

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>415</sup> Véanse “Los apuntes cronológicos de Juanelo Turriano y el Artificio” de la Fundación Juanelo Turriano. [[https://www.juaneloturriano.com/docs/default-source/Actividades.-Juanelo-Turriano/apuntes-cronol%C3%B3gicos-jt-y-artificio-\(e\).pdf?sfvrsn=0&sfvrsn=0](https://www.juaneloturriano.com/docs/default-source/Actividades.-Juanelo-Turriano/apuntes-cronol%C3%B3gicos-jt-y-artificio-(e).pdf?sfvrsn=0&sfvrsn=0) (consultado por última vez en abril de 2020)].

Rodulfo: Esta es la Vega famosa  
del Tajo la plaza llana  
y aquesta de Galiana  
la morada deleitosa.

Mira la frescura y huerta  
y mira mil maravillas.

Ataulfo: Aquestas son las Vistillas  
y esta del Cambrón la puerta.

Ervigio: La puente de San Martín  
es esta.

Bamba: Como esta entera,  
si es de tal santo creyera  
della un peligroso fin.

Tengo señores gran miedo  
que si le van a pedir  
por Dios que le ha de partir  
y habelle falta a Toledo.

Santo por amor de Dios  
que la puente nos dejéis,  
mas como la dejaréis  
si media capa dais vos.

Atanagildo: El Castillo San Cervantes  
es este por do a la Sagra  
se va, y esta es de Bisagra  
la puerta de los gigantes.

Ataulfo: Este de labor mosaico  
es el alcázar nombrado.

Bamba: No es bueno, porque aun pintado  
Aborrezco lo Judaico.

Teofilo: Esta es de Zocodover  
la plaza y esta señor  
llaman la plaza mayor.

Rodulfo: Agora que recta de ver  
la Iglesia<sup>416</sup>.

Por los elementos que se describen y el punto focal desde el que se realiza la descripción debemos suponer que es fruto de la contemplación de la ciudad desde el norte (en esto

---

<sup>416</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, jornada II, fol. 105v.-106r.

coincide con *Vista y Plano de Toledo* de El Greco fechada entre 1610 y 1614<sup>417</sup>, o incluso antes, en 1608<sup>418</sup>). En el caso de la pintura de El Greco se ha establecido como posible punto focal un lugar en el cerro de la Horca<sup>419</sup>, que coincidiría también con la cúpula de la iglesia del Hospital de San Juan Bautista de Afuera, señalado también como posible punto de vista<sup>420</sup>. Desde ahí se veía la “Vega famosa” -donde se encontraba la ciudad romana con su circo- y la puerta de Bisagra, a la izquierda el puente de la Alcántara (que Lope aquí no menciona), el Castillo de San Cervantes y los Palacios de Galiana, y a la derecha las Vistillas con la Puerta del Cambrón y el puente de San Martín. En el caserío se podría ver el Alcázar y la Iglesia, pero lo que desde ese cerro o cúpula, por muy alto que fueran no podría verse, es la plaza de Zocodover y que Lope menciona en estos versos. Así que más bien podríamos suponer que Lope estuviera contemplando la ciudad desde un punto de vista más cenital. Desde un ángulo que se aproxima a los 90 grados se obtendría un plano ortogonal de la ciudad; un plano como el que incluye El Greco en *Vista y Plano de Toledo*.

¿Se pudo inspirar Lope en este plano de Toledo –que en principio fue el primero porque no hay noticias de que existieran otros anteriores-? Si comparamos las fechas de la comedia y el cuadro, la obra de Lope se redactó entre 1597 o 1598<sup>421</sup> y se publicó en la Primera I de 1604 y la obra de El Greco ya hemos señalado que es posterior (1610-1614). No se tienen noticias de que existiera un plano de la ciudad anterior a este, es más es identificado como el primero de estas características. Pero algunos investigadores han descartado que haya sido El Greco o su hijo el autor del mapa atribuyendo a su taller la simple copia en el cuadro de un mapa que ya existía. Porres supone que fue trazado entre 1603 y 1608 por las fechas de construcción del Convento de Carmelitas Descalzas<sup>422</sup>. Francisco Vázquez en 1975 ya había aventurado que el autor podría haber sido el cosmógrafo, autor del *Atlas de El Escorial*, Alonso de Santa Cruz entre 1538 y 1545 empleando métodos e instrumentos basados en la *Cosmographia* de Gemme Frisius y Pedro Apiano. El mapa habría sido mandado a Carlos V en 1557 a través del Conde de

<sup>417</sup> Cfr. Mann, 1994, p. 107; Garrido, 2009, p.61.

<sup>418</sup> Gállego, 1972, p. 216; Marías, 2001, p. 7; Troutman, 1967, p. 22. Sobre la figura de El Greco, véase Marías, 2001 y Kagan, 1982.

<sup>419</sup> Martín Cleto, 1967.

<sup>420</sup> Romero Carrión, 1973, p. 161.

<sup>421</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 223.

<sup>422</sup> Porres Martín-Cleto, 1994, p. 180. Con anterioridad Balbina Caviro Martínez databa el plano en 1650, véase Caviro Martínez, 1992, pp. 169-199.

Melito. Pedro de Salazar de Mendoza, mecenas de El Greco y descendiente del conde de Melito, quizá tuviera una copia que habría entregado al Greco<sup>423</sup> cuando le encargó este cuadro. En fin, si a las fechas nos atenemos, Lope sí pudo conocer este primer plano de la ciudad de Toledo, aunque teniendo en cuenta la enemistad con Salazar de Mendoza y suponiendo que el plano estuviera en algún archivo privado de familia, es poco probable pensar que lo viera. El Greco llegó a Toledo en 1577 aunque su taller floreció un poco más tarde (1597-1614). Cuando Lope publica esta obra El Greco era muy famoso en Toledo y, aunque no hay datos que avalen que se conocieran, su círculo de amistades compartidas apunta a que así fue<sup>424</sup>.

Cabe suponer en cambio que Lope, que como hemos visto también se deleitaba en la contemplación de las ciudades, adoptara como punto focal algún punto alto (torre o campanario) dentro del caserío que le permitiera ver todos los hitos mencionados en dirección norte, coincidiendo, por otro lado, con el punto focal desde algún lugar elevado de la Catedral (en su mayoría de los trabajos preparatorios de Santa Cruz) o desde las torres de san Miguel, el Alcázar, Sahélices, san Román o san Nicolás desde las que también trabajó Santa Cruz para hacer sus mediciones para el plano de Toledo<sup>425</sup>.

Que la vista urbana verbal de la ciudad tomara inspiración del plano o fuera producto de la experiencia directa desde un campanario o torre es algo que evidentemente no podemos demostrar, manteniéndonos en la esfera de las suposiciones. Sí podemos afirmar que Lope se está imaginando la ciudad vista desde lo alto y que está “pintando” o describiendo la parte “nueva” de la ciudad al norte, que era la que se quería ensalzar y esto coincide con los intereses históricos y políticos del momento.

---

<sup>423</sup> Véase Sanz Crespo, 2016, pp. 57-86.

<sup>424</sup> Sobre si Lope y El Greco se conocieron véanse los debates clásicos: Camón Aznar dedujo sin pruebas que Lope conocería a El Greco, si no directamente, al menos por sus obras, como sugirió Joaquín de Entrambasaguas, Camón Aznar, 1945, p. 234. Posteriormente Kagan y Portús Pérez han sostenido que no se puede afirmar una posible amistad sin pruebas Kagan, 1982, p. 61 y Portús Pérez, 1999, p. 142.

<sup>425</sup> Para la hipótesis de Santa Cruz como autor del plano véase Vázquez Maure, 1982a, pp. 151-155; Vázquez Maure, 1982b, pp. 211-212; Sanz Crespo, 2016, pp. 57-86.

SEVILLA, *HERMOSA CONFUSIÓN FUNDADA EN EL RÍO*

El ejemplo más significativo en el que Lope de Vega ofrece una descripción holística de la ciudad hispalense lo hemos registrado en *El amante agradecido*. La comedia abre su segundo acto con estos parlamentos:

Julia: Oh bellísima ciudad.  
 Guzmanillo: No tiene su igual el mundo.  
 Julia: Puede ser mundo segundo  
 en grandeza, y variedad.  
 Que si al hombre porque es cifra  
 del inferior se concede,  
 llamar mundo, mejor puede  
 la que tantos hombres cifra.  
 Guzmanillo: Oh qué hermosa confusión [...]  
 Julia: Que Nápoles, y París  
 le hacen comparación,  
 qué llana, qué bien cercada,  
 y qué edificios también<sup>426</sup>.

Compara Sevilla con ciudades símbolo en el siglo XVII como Nápoles o París y alaba la *belleza* hispalense, la *grandeza* en cuanto a número de habitantes, tanto que se podría llamar *segundo mundo*. Como elementos definidores del paisaje la *llanura* y la *cerca*, además de los *bellos edificios*, todas características que los cronistas van introduciendo y repitiendo en sus historias de ciudades, en la medida que tal o cual característica de la ciudad ideal concuerda con una ciudad específica. La llanura de una ciudad, el poder de modificar el trazado orográfico del terreno se convertía para los ingenieros en una gran conquista del ingenio humano para comodidad del hombre y el transporte. Así alaba Lope la patria afirmando “España tiene las ciudades llanas”<sup>427</sup>. Es una excelencia que destaca también Lope en la ciudad de Roma definida como “máquina tan llana” como veremos más adelante; y de la misma manera, se lamenta en Madrid de las cuestas del Prado donde “juzgaré las cuestas llanas”<sup>428</sup>.

<sup>426</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto II, 109r.

<sup>427</sup> Vega, Lope de, *La cortesía de España*, 1619, acto I, fol. 77r.

<sup>428</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto I, fol. 29v.

Otro ejemplo de *vista urbana* sevillana lo encontramos en *El Arenal de Sevilla* (fecha en 1603<sup>429</sup>). Lope nos deja una maravillosa *panorámica* al comienzo de la obra con la intención de situar al espectador en la escena:

Laura: ¡Famoso está el Arenal!

Urbana: ¿Cuándo lo dejó de ser?

Laura: No tiene, a mi parecer,  
todo el mundo *vista* igual.

Tanta galera y navío,  
mucho al Betis engrandece.

Urbana: Otra Sevilla parece  
que está fundada en el río.

Laura: Como llegan a Triana,  
pudiera servir de puente.

Urbana: No le he visto con más gente [...]

Mejor será que lleguemos  
hasta la Torre del Oro,  
y todo ese gran tesoro  
que va a las Indias veremos<sup>430</sup>.

Los personajes de Urbana y Laura se deleitan contemplando la ciudad<sup>431</sup>, el Arenal, el río y la Torre del Oro. Por la *vista* de Lope, podemos suponer que las dos muchachas están en Triana, posición desde la que observan el paisaje urbano en plena ebullición de gentes que “como llegan a Triana, pudiera servir de puente” y tienen la intención de llegar al otro lado, a la Torre del Oro, en la margen opuesta del río. De esta misma imagen tenemos testimonio gráfico en el Museo de América de Madrid con *Vista de Sevilla desde Triana* (atribuido a Sánchez Coello) de finales del siglo XVI<sup>432</sup>. Se trataría de una *vista comunicéntrica*<sup>433</sup> en la que destaca principalmente el río en primer plano. Al fondo

<sup>429</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 84.

<sup>430</sup> Vega, Lope de, *El arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 7-8. La parte en cursiva es nuestra.

<sup>431</sup> Este gusto por la contemplación de las ciudades lo vemos de nuevo al comienzo del Acto II: “Florelo: Este es el gran Arenal/ de Sevilla [...] / no hay parte muy principal/ para hallarle brevemente,/ porque a ver tantas galeras/ cubre sus blancas riberas/ agora infinita gente;/ que no hay hombre, no hay mujer/ que no salga al Arenal/ a mirar grandeza tal/ cual nunca se espera ver” en *ibidem*, acto II, p. 119.

<sup>432</sup> No se agotan aquí las referencias iconográficas que, para la ciudad de Sevilla como ninguna otra, los ejemplos son numerosos: desde la *vista* de Sevilla de Pedro de Medina (1548) pasando por las *vistas* del *Civitates Orbis Terrarum* (1572, 1588 y 1598) y la *vista* de Brambilla (1585), hasta las *vistas* de Janssonius (1617) y la de Merian (1638). Sobre las estampas y pinturas de Sevilla con el Guadalquivir, véase Cabra Loredo y Santiago Páez, 1988 y Serrera, Oliver y Portús, 1989.

<sup>433</sup> Kagan, 1998a, pp. 75-108. Véase también Kagan, 1998b.



aparece la ciudad bajo un cielo grequiano que recorta las siluetas de tres monumentos importantes: la Giralda, la Puerta del Arenal y la Torre del Oro. En primer plano tenemos el tráfico portuario con su ir y venir de gentes vestidas de negro, como era habitual bajo la Corte de Felipe II, en contraposición con el vestuario de vistosos colores de los extranjeros<sup>434</sup>. Los versos de Lope coinciden con las descripciones literarias e iconográficas de Sevilla. Desde un punto de vista ideológico, tales descripciones eran las alabanzas de las posesiones de un Imperio, que el teatro –entendido como vehículo de comunicación– les confiere amplia difusión y larga memoria:

Ortiz: Cuanto ha encarecido es poco,  
no tiene el mar tal ribera.  
Esta es una puerta indiana  
que pare tantos millones  
puerto de varias naciones,  
puerta para todos llana.  
Toda España, Italia y Francia  
vive por este Arenal,  
porque es plaza general  
de todo trato y ganancia<sup>435</sup>.

En estos versos el Arenal es calificado como *plaza general* y *plaza universal* que eran apelativos frecuentes para referirse a las ciudades importantes<sup>436</sup>. Referirse a una ciudad con este término tenía una connotación comercial muy importante para la época de la que nos ocupamos; suponía dotar a la ciudad de una carga simbólica asociada al comercio que era capaz de generar. Como afirma Lope, era el Arenal la “plaza universal” donde “toda esta arena es dineros”; el mercado de una ciudad con un puerto fluvial de primer orden, ya que los mercados no deben estar distantes del paraje donde arriban los géneros. El

---

<sup>434</sup> Cfr. Morillas Alcázar, 1989.

<sup>435</sup> Vega, Lope de, *El arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 423-432.

<sup>436</sup> “Plaça, del nombre Latino platea, lugar ancho, y espacioso dentro del poblado, lugar publico, donde se venden los mantenimientos, y se tiene el trato comun de los vecinos, y comarcanos./ Antiguamente a las entradas de las Ciudades auia plaças, adonde concurrían los forasteros a sus negocios, y tratos, sin darles lugar a que pudiesen entrar a dar buelta al lugar, por los inconvenientes que se podían seguir: y así en aquellas plaças auia casas de posadas, y mesones, en que se albergauan. Los juezes tenían sus tribunales en las puertas de la Ciudad, do estauan estas plaças para hazerles justicia, y de allí quedô llamar plaças los oficios de Oidores, y ministros de justicia. Y emplaçar, que era llamarlos al tribunal de la plaça”, Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 143v.

término plaza insiste en la multitud de gentes atraídas por el comercio que se daban cita en la ciudad, en este caso como tema de elogio<sup>437</sup>.

Ya habíamos visto a propósito de *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*<sup>438</sup> que Lope al definir Sevilla utilizaba los términos fábrica o máquina. El término *máquina*<sup>439</sup>, ya mencionado más arriba, era usado para referirse a la ciudad con una carga simbólica que hacía referencia al ingenio del hombre:

Maquina, fabrica grande ê ingeniosa del nombre Latino machina, Maquina belica, es la que haze el ingeniero para dañar a los contrarios; estas son muchas, y varias, vide Vitruuium libro 10, cap.19. Maquinar alguna cosa, significa fabricar uno en su entendimiento traças para hazer mal a otro.<sup>440</sup>

Son los símbolos de la defensa y la poderosa economía sevilla, que junto con los religiosos, hacen de un asentamiento humano una gran ciudad. Maravall, aun reconociendo las diferencias de desarrollo técnico en las diferentes sociedades europeas, había relacionado la difusión de términos como *fábrica* – y nosotros aquí añadimos *máquina*– como reflejo del desarrollo en la ciudad del trabajo manufacturero en talleres y del interés en la época por la actividad industrial<sup>441</sup>. Ambos términos, *plaza* y *máquina* reflejan el volumen y cosmopolitismo de la gran ciudad.

Contamos con otros fragmentos que no son auténticas *vistas urbanas*, pero cabe introducirlas aquí como parte de la imagen literaria de Sevilla en Lope de Vega.

En este sentido, como ya hemos visto también para el caso de Valencia y de Toledo, el río adquiere un papel destacado. El Betis es símbolo también del hito económico sevillano, “puerto y puerta de las Indias”. Otros ejemplos dan cuenta de la imagen del río

<sup>437</sup> Véase Maravall, 1983, p. 247-248.

<sup>438</sup> Remitimos al lector a la nota 311.

<sup>439</sup> Aparece también el término en la comedia *El ruiseñor de Sevilla*: “En esta máquina bella que,/ a su Rey Felipe envía,/ más rayos a su corona/ que mil ciudades y villas”, en Vega, Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, 1622, acto III, fol. 204v. Y de nuevo en *La esclava de su galán*: “por ver la máquina tan rara/ del monumento a la mayor del suelo;/ de suerte que fui a ver cuanto se encierra/ de grandeza en el cielo y en la tierra” en Vega, Lope de, *La esclava de su galán*, 1647, acto I, vv. 57-60.

<sup>440</sup> Cfr. Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 102r.

<sup>441</sup> Maravall, 1983, p. 192.

que se quiere presentar y que coincidía con la realidad de un puerto fluvial de tales dimensiones y actividad:



Figura (14): Vista de Sevilla recogido en la *Segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España* de Pérez de Mesa (1595)

¿Qué Salamanca ni Corte  
como aquel famoso río?  
Ver la galera, el navío  
del mar del Sur y del Norte.  
Ver aquella variedad  
que es imposible decilla,  
porque el río de Sevilla  
tiene otra tanta ciudad<sup>442</sup>.

En una fecha temprana, Pedro de Medina afirmaba:

Este río se puede decir muy noble y así fue de los escritores antiguos muy celebrado, porque se conoce el gran provecho que de él se alcanza, en las muchas naos y otros navíos que en Sevilla se hallan, tantas y tan grandes como se hallan en algún principal puerto de mar; lo cual es causa de grandes tratos, mercaderías, y de muchas riquezas que por él entran<sup>443</sup>.

Como vemos, la tradición literaria influye en la visión que ofrece Lope de la ciudad.

Características y alabanzas, por otro lado, que también los pintores y grabadores quisieron dejar patente en sus obras. Si comparamos varias vistas de diferentes años, podemos apreciar que se insiste en el mismo punto de vista de representación de la ciudad desde el

<sup>442</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto I, fol. 103v. Fechada en 1602, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 48 y 80.

<sup>443</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, p. 70.

que se podía admirar la actividad económica del gran puerto fluvial. Tanto la vista de Pedro de Medina, pasando por la vista del *Civitates Orbis Terrarum* (fig. 15), la vista anónima atribuida a Alonso Sánchez Coello (fig. 16), como la vista de Johannes Janssonius, insisten en esa imagen del río como “puerto y puerta de Indias”<sup>444</sup>, de la misma manera que insisten los escritores en sus historias de la ciudad<sup>445</sup>. Asimismo, los cuadros de Lope insisten en los barcos, las tiendas en la playa y el gran número de gentes que llegaban al Arenal.



Figura (15): Vista de Sevilla en el *Civitates Orbis Terrarum*, vol. I (1588)

<sup>444</sup> Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, 1605, libro IV, fol. 167r.

<sup>445</sup> Véase por ejemplo la descripción de Pedro de Medina que proponemos en el capítulo 5.



Figura (16): Vista de la ciudad de Sevilla desde Triana. Anónimo [atribuido a Alonso Sánchez Coello] Museo del Prado (c. 1600).

Según Da Costa, este tipo de imágenes tenían la intención de “crear una imagen del mundo acorde con un mercantilismo naciente de proporciones nunca habidas”<sup>446</sup>, algo que podemos extrapolar a los cuadros lopescos también.

El Guadalquivir debía su importancia comercial como río navegable que unía Sevilla al mar<sup>447</sup>; así lo había definido Antonio de Lalaing en 1501, “brazo de mar”<sup>448</sup>. A mediados del siglo XVI, y como consecuencia del descubrimiento de América, el puerto de Sevilla fue el más importante, sede de la Casa de Contratación (1503). A diferencia de los puertos marítimos de Cádiz o Huelva, el puerto fluvial de Sevilla ofrecía la protección costera que no ofrecían los otros dos. Además Cádiz era, por entonces –posteriormente Sevilla le concederá el puesto de honor (1680)–, una pequeña ciudad que no podía dirigir una economía tan potente. Por el río llegaban un sinfín de riquezas, productos y mercancías a la ciudad<sup>449</sup>, a “esta ciudad insigne/ puerta de las Indias rica,/ por donde se pone el sol/ para dar oro a las Indias”<sup>450</sup>. Sevilla, como Madrid, con el aumento de la población se convirtió en una gran urbe llena de provisiones, materiales y objetos de todo tipo. En palabras de Lope “Sevilla, ciudad en cuanto mira el Sol, bellísima por su riqueza, grandeza y magestad, trato, policía, puerto y puerta de las Indias, por donde todos los

<sup>446</sup> Da Costa, 2009. Cit en Peña Díaz, 2015.

<sup>447</sup> Se había intentado hacer navegable el tramo Sevilla-Córdoba pero resultó también un fracaso, véase Laguna, 1997.

<sup>448</sup> García Mercadal, 1999, 1, p. 442. Cit. en Peña Díaz, 2015.

<sup>449</sup> Sobre el comercio y la industria en Sevilla en época de Lope de Vega, véase Domínguez Ortiz, 1991.

<sup>450</sup> Vega, Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, 1622, acto III, fol. 204v.

años se puede decir, que entra dos veces en ella el sustento universal de España”<sup>451</sup>, síntesis de las cualidades y excelencias de la ciudad ideal en el siglo XVI y XVII. De la misma manera, en todas las historias de ciudades se exaltaba la fertilidad del suelo y la abundancia de la huerta y, como en el caso de ciudades portuarias, del puerto como símbolo de abundancia por donde llegaban productos de todo el mundo:

Laura: Lo que es más razón que alabes  
es ver salir de estas naves  
tanta diversa nación.

Las cosas que desembarcan,  
al salir y entrar en ellas,  
y el volver después a ellas  
con otras muchas que embarcan.

Por cuchillos el francés,  
mercerías, y Ruán,  
lleva aceite, el alemán  
trae lienzo, rustrán, llantés.

Carga vino de Alanís,  
hierro trae el vizcaíno,  
el quartón, el tiro, el pino,  
el indiano, el ámbar gris.

La perla, el oro, la plata,  
palo de Campeche, cueros,  
toda ella arena es dineros.

Urbana: Un mundo en cifra retrata.

Laura: Los barcos de Gibraltar  
traen pescado cada día,  
aunque suele Berbería  
algunos dellos pescar.

Urbana: Es cosa de admiración  
ver los que vienen y van.

Laura: Los que en el pasaje están  
en grande número son.

Urbana: Por aquí viene la fruta,  
la cal, el trigo, hasta el barro<sup>452</sup>.

<sup>451</sup> Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, 1605, libro IV, fol. 167r.

<sup>452</sup> Vega, Lope de, *El arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 22-50.



En estos versos Lope recoge un sinfín de productos que llegaban a Sevilla como suministro de otras partes de la Península y del mundo. Entre los primeros contamos con productos tradicionales de la comarca como el aceite, trigo y otros cereales, vino, cueros y pieles, carnes y pescados, madera<sup>453</sup>, además de los metales preciosos y otros materiales de construcción<sup>454</sup>. Lope, así como artistas y cronistas, anclan la imagen de Sevilla a su periodo de florecimiento económico del siglo XVI. Buen ejemplo de la alegoría de Sevilla como abundantísima, fertilísima y opulenta es la vista de Sevilla de Hoefnagel de la Biblioteca Real de Bruselas (fig. 17)<sup>455</sup>. Hoefnagel propone el paisaje sevillano –pues de paisaje se trata, más que de vista urbana– insertado en una escena alegórica donde la figura del dios Mercurio asociado al comercio que procuraba el río por el que avanzan dos naves que representan a América y a Hispania; en esta última aparece personificado el dios fluvial vertiendo agua. Los títulos del marco ayudaban a descifrar el significado de la alegoría y coinciden con lo que venimos comentando: *fructibus abundans, fertilis agri, opulentia* completan la alabanza.

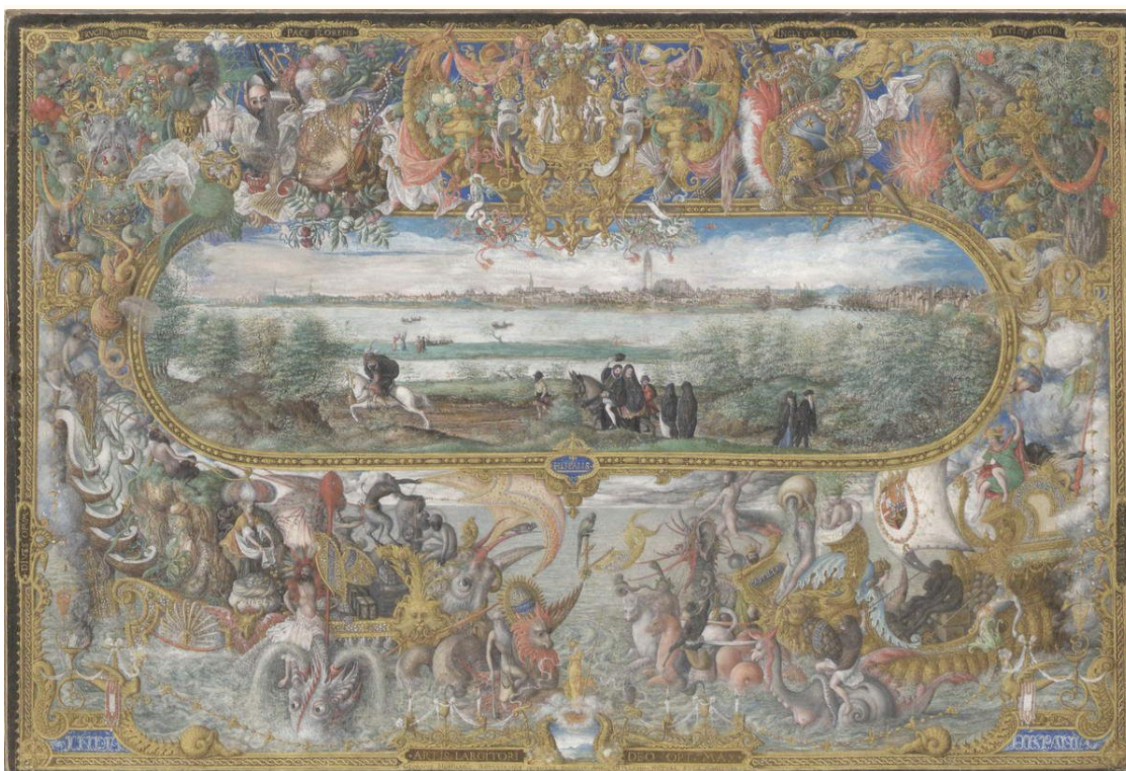


Figura (17): Vista de Sevilla de Joris Hoefnagel (Biblioteca Real de Bruselas, 1573).

<sup>453</sup> Cfr. Otte, 1996.

<sup>454</sup> Puede verse también una relación en la que se citan muchos de estos productos en Morgado, *Historia de Sevilla...* 1587, libro II, cap. 11, fol. 51v y ss. Andrés Navagero nos dejó también una descripción del puerto de Sevilla y los productos que llegaban, en García Mercadal, 1999, vol. I, pp. 24-25.

<sup>455</sup> La imagen ha sido analizada por Lleó Cañal, 2008.

Junto con la imagen de la ciudad bien abastecida por su entorno –tema del que nos ocuparemos más adelante– aquí se nos ofrece la imagen de la ciudad como centro abastecedor de la Península. Presentar la ciudad con una comarca abundante y capaz de garantizar la subsistencia a los habitantes no era exclusivo de Sevilla, era tópico en todas las narraciones de ciudad<sup>456</sup>, como veremos en las descripciones que Luis de Peraza, Alonso de Morgado, Rodrigo Caro, Gil González Dávila, Jerónimo de la Quintana o Alcocer entre otros, pero es emblemático en el caso de Sevilla, siendo la puerta del comercio americano. Se trataba de un “común y vasto elogio a las ciudades españolas”<sup>457</sup> adaptado a los diferentes situaciones y entornos urbanos, aunque en la mayor parte de los casos el cliché no presenta variaciones sustanciales. Pretenden describir, en última instancia, una ciudad como paraíso terrenal, sin carestías, hambre o enfermedades, en consonancia con la sociedad en expansión y la creencia de los hombres del siglo XVI de vivir en una sociedad rica, abundante y en plena transformación debida al buen trato y a la riqueza del ambiente<sup>458</sup>.

Ante todo lo expuesto, creemos que la vista de Sevilla en Lope debe contextualizarse y entenderse de la misma manera, como imagen de la abundancia y el poder comercial.

#### LERMA, *ADORNADA DE LA PLAZA Y EL PALACIO*

La *vista urbana* de Lerma aparece en la comedia *La burgalesa de Lerma* fechada en 1613<sup>459</sup>. El poeta escribe la obra con motivo de los fastos que el Duque de Lerma organizó para la corte durante un viaje de recreo del Rey que se emprendió en septiembre de ese mismo año<sup>460</sup>. Lope estuvo presente y da cuenta de ello al Duque de Sessa en sus cartas. No existe dedicatoria para la comedia, pero es obvio que es un encargo pues al final de la obra, uno de los personajes dice: Leonarda: “Pidamos perdón primero / a tan discreto senado, / a quien por Belardo ofrezco / La Burgalesa de Lerma, escrita a honor de su

<sup>456</sup> Quesada, 1992, p. 81 y ss.

<sup>457</sup> Idídem, p. 81.

<sup>458</sup> Maravall, 1984.

<sup>459</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 90. Sobre esta comedia véase Alviti, 2000. No fue la única; también escribe *El premio de la hermosura* para las representaciones de la villa de Lerma en 1614, véase García García, 2003, p. 50. Sobre Lope y la corte de Felipe III, véase Wright, 2001b y 2001c. Sobre las fiestas lermenses de 1617, véase Cornejo, 2007.

<sup>460</sup> Véase Cervera Vera, 1996b. Véase sobre los espectáculos organizados por Lerma en sus posesiones, véase García García, 2003.



dueño”<sup>461</sup>. Los personajes se encuentran en la zona del Soto y desde allí dan una descripción de la villa. En concreto están junto a la fuente Imán:

Don Félix: Fuente Imán,  
que es fuente imán para hombre  
a donde celos le dan.  
Clavela: ¿En efeto imán ha sido  
la que os trajo?  
Don Félix: Por ser hiedra  
codicié el muro perdido,  
que un imán y fuerte piedra  
me ha vuelto y vuelto el sentido<sup>462</sup>.

No se trataba de una descripción real, sino que la intención panegírica de Lope es evidente, aunque afirme que no quería “lisonjear doseles”:

Conde: ¿Qué villa es Lerma?  
Don Félix: Señor,  
si tuviera la destreza  
que tuvo pintando Apeles,  
la villa y campo os pintara  
sin lisonjear doseles;  
mas para cosa tan rara  
son muy toscos mis pinceles.  
Está tan bien adornada  
de la plaza y del palacio,  
y en tan buen sitio fundada,  
y por su fértil espacio  
de tantos templos cercada,  
que no os lo sabré pintar,  
pues campos, ríos, y fuentes,  
hacen envidioso al mar  
sotos, prados, vegas, puentes  
dieran sujeto y lugar  
a Virgilio, si viviera.  
Yo me vi en un campo un día

---

<sup>461</sup> Vega, Lope de, *La burgalesa de Lerma*, 1917, acto III, vv. 3439-3443.

<sup>462</sup> *Ibidem*, acto II, vv. 1303-1311.

de su famosa ribera<sup>463</sup>.

Lope nos ofrece una vista tan interesante como artificial por dos motivos: en primer lugar, desde el Soto donde están los personajes no se puede obtener una vista panorámica de la villa. En segundo lugar, entre los elementos arquitectónicos y urbanísticos distintivos de la villa Lope menciona el palacio, que en 1613 había empezado a edificarse, y que junto con la plaza “está tan bien adornada”. Lope describe, *pinta como Apeles*, la villa condensando las excelencias de la idea de ciudad en la Edad Moderna como venimos explicando en estas páginas: la fundación del sitio y la fertilidad del suelo que con sus sotos, prados, vegas, ríos y fuentes hacen de la villa un paraíso virgiliano. Evidentemente lo más destacado de la villa es la plaza y el palacio que hicieron de ella un ejemplo de organización urbanística<sup>464</sup>. El castillo medieval fue acondicionado para vivienda de Francisco de Sandoval y Rojas por Pedro Pedrosa y en 1602 se decidió ampliar y convertir en palacio. Primero se realizó un pequeño palacio denominado Casa del Castillo y en 1605 Francisco de Mora dio trazas de un gran conjunto palacial unitario: una gran fachada con dos torres –de las cuatro torres esquinales– que daba a una plaza rectangular para diversiones, objetivo principal de la villa ducal. El conjunto se completaba con los jardines, sotos, huertas y cotos de caza a imagen y semejanza de los jardines de Aranjuez con variedad de plantas y animales exóticos<sup>465</sup>. Las obras concluyeron en 1617 y se ejecutaron por Fray Alberto de la Madre de Dios. En mayo de 1602 también se comienzan las obras de acondicionamiento del puente medieval, sobre el río Arlanza en el camino de Burgos a Lerma, que se dilataron un poco por problemas con los cimientos del viejo puente<sup>466</sup> y que menciona Lope en los versos. La zona alta no estaba ideada solo como conjunto palacial, sino también conventual, ideado por Francisco de Mora, pero construido con trazas de Fray Alberto de la Madre de Dios y Juan Gómez de Mora. La cantidad de conventos es notable como también destaca Lope; el Duque dotó a la villa de seis conventos: el Convento de San Blas (comenzado en 1613) que cerraba el conjunto palacial en la plaza, el convento de Santo Domingo (fundado en 1613 e inaugurado en 1617), convento de la Ascensión en Santa Clara (la iglesia se finaliza en 1610), convento

---

<sup>463</sup> *Ibidem*, acto II, vv. 1274-1293. La jornada la pasaron visitando los alrededores de la villa: la ermita de Nuestra Señora de Mansires, Fuente Imán y la huerta del Duque junto al convento de San Francisco, donde merendaron.

<sup>464</sup> Constituye el ejemplo urbanístico más brillante de Villa Ducal pura, creada ex novo. Seguimos en la exposición a Alegre Carvajal, 2004, pp. 193-205.

<sup>465</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>466</sup> Cervera Vera, 1969, p. 133-136.

de Santa Teresa en Santa Clara (inaugurado en 1617); fuera de la población existían también el convento de San Francisco y el convento de la Madre de Dios y una Colegiata para la iglesia parroquial de San Pedro. También hubo un convento de Carmelitas Descalzas y el monasterio cisterciense de Nuestra Señora. Todo el complejo conventual y la Colegiata que nos ofrece una imagen de la villa como *civitas* caritativa y misericordiosa, en realidad tenía fines más bien celebrativos<sup>467</sup>, con los actos religiosos se mezclarían con los fastos de la fiesta cortesana<sup>468</sup>.

En cualquier caso en 1613, año de las fiestas y redacción de esta comedia, las obras del conjunto palacial, de los conventos y de los jardines debían estar avanzados. Los personajes pasan la jornada visitando los alrededores de la villa: la ermita de Nuestra Señora de Mansires, Fuente Imán y la huerta del Duque junto al convento de San Francisco, donde merendaron. Y es desde el Soto, que el Duque de Lerma entendió como un recorrido sacro al introducir las cinco ermitas<sup>469</sup>, desde donde se ofrece una vista urbana totalmente artificial<sup>470</sup>, producto de la reelaboración lopesca de varias imágenes superpuestas de la villa.

Sea como fuere, estos versos se pueden considerar también como una *vista urbana* en la que se nos ofrece una panorámica de toda la villa. No es fruto solo de la observación de Lope durante los fastos del Duque, sino también de una intención de descripción de las posesiones como si de un paraíso terrenal se tratara, expresión de su poder en aquel momento.

Otra de las reformas emprendidas por el Duque de Lerma fue la Puerta de Mesones, la única de las cuatro puertas primitivas que Alfonso III el Magno levantó antes de finalizar el siglo IX. La antigua puerta defensiva se convirtió en una galana puerta que ennoblecía la entrada de la villa. Las obras se emprendieron en 1610, año en el que también se terminaba el monasterio carmelitano de la Madre de Dios, en relación al cual se ideaba la ampliación de esta puerta<sup>471</sup>. Lope no hace referencia a ella.

---

<sup>467</sup> Ninguna de las fundaciones tenía fines benéficos para provecho de los habitantes, Alegre Carvajal, 2004, p. 199.

<sup>468</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>470</sup> Entendemos “artificial” en el sentido de que la descripción no puede ser producto de la contemplación directa del personaje, puesto que desde el soto no se obtiene esa visión de la villa.

<sup>471</sup> Cervera Vera, 1980, p. 33-60.

Tanto con esta comedia como durante la jornada en Lerma, Lope quiso aprovechar su cercanía a la corte para obtener privilegios. El año de 1613 había sido un año difícil para Lope desde un punto de vista personal porque murió Carlos Fénix y posiblemente de la misma epidemia murió la primogénita Jacinta. Desde un punto de vista profesional la jornada de Lerma le serviría para reclamar su puesto de cronista. Durante las fiestas la obra que debió representar ante los cortesanos fue *La fábula de Perseo* (1611<sup>472</sup>) que se montó en la Ventosilla y en la que el poeta Cardenio expresa los deseos del puesto de cronista: “que una plaza me dé de coronista/estudio que conviene con mi ingenio”<sup>473</sup>, pero Lope se queja de que los cortesanos “me hurtan para entretenerse conmigo”<sup>474</sup> en ese doble papel ambivalente que tuvo en la corte.

Todos estos casos que hemos analizado a lo largo de estas páginas nos permiten sacar algunas conclusiones. La representación de la ciudad en los parlamentos de las comedias de Lope de Vega no son fruto de la casualidad, de la métrica o las exigencias poéticas, sino que están relacionada con la idea de perfección que en la época se tenía de la ciudad y con los debates que se mantenían en los círculos humanistas y en los que Lope participaría. Lope seguía una tradición literaria de *laudes hispaniae* muy manida por los historiadores, cronistas y literatos que sirvió como “género de apoyatura verbal”<sup>475</sup> para la representación de la ciudad, que inevitablemente remitía a un texto o a una descripción literaria. Pionero fue el trabajo de Marineo Sículo bajo el título *De Laudibus Hispaniae* al que siguió el de Medina y el de Pérez de Mesa<sup>476</sup>. Por otro lado, debemos enmarcar este género literario como origen y parte del proyecto cartográfico de Felipe II de tener una descripción actualizada de España y la representación gráfica de los territorios por parte de Esquivel y de las ciudades por parte de Wyngaerde<sup>477</sup>, lo cual evidencia la directa relación entre el género literario y la iconografía. Asimismo, los textos y descripciones literarias –propedéuticos a la iconografía cartográfica posterior– estaban determinados por el gusto de la observación, por un carácter óptico que empezó a impregnar la experiencia cognoscitiva<sup>478</sup>. En este sentido Pedro de Medina en la dedicatoria de su *Libro*

<sup>472</sup> La comedia se redactó en 1611 probablemente, Morley y Bruerton, 1968, p. 324.

<sup>473</sup> Vega, Lope de, *La fábula de Perseo*, vv. 973-974. Cit. en Sánchez Jiménez, 2018, p. 222.

<sup>474</sup> Tomado de ídem.

<sup>475</sup> Alpers, 1987, p. 240.

<sup>476</sup> Véase sobre el género Kagan, 1995b.

<sup>477</sup> Kagan, 2002, p. 61.

<sup>478</sup> Pereda Espeso, 2001a, p. 118.

de las cosas memorables de España a Felipe II dice que uno de los placeres de los nobles españoles es *ver, sentir y leer* las cosas importantes<sup>479</sup>. Así, tanto los textos primero, como las vistas de ciudades después, intentan ofrecer la ilusión de una ciudad comprensible y abarcable en un *vistazo*<sup>480</sup>. Algunas de esas vistas, alegorías o planos de ciudades remiten de manera inequívoca a la tradición literaria. En este sentido han sido examinadas por la crítica *Vista y plano* de El Greco<sup>481</sup>, la vista de Sevilla de Hofnagel (1573, Biblioteca Real de Bruselas)<sup>482</sup> o incluso una imagen más “científica” como la *Topographia* de Madrid de Texeira<sup>483</sup>.

En conclusión, creemos que se deben interpretar en este sentido los parlamentos de Lope de Vega que venimos analizando. Sus *vistas urbanas* son herederas directas de la tradición oral y literaria y guardan, como los textos descriptivos del género de las *laudes*, una estrecha relación con las vistas urbanas pues comparten el objetivo común de ofrecer la ilusión al espectador –en este caso el oyente de teatro– de “contemplar” la ciudad toda, ensalzando las mismas grandezas, hitos históricos o edificios y compartiendo el mismo punto de vista focal a la hora de describirlas. En fin, Lope demuestra unos conocimientos sobre la imagen ideal de la ciudad en la Edad Media que inevitablemente influyeron en la manera de observar y describir la ciudad por parte del autor.

---

<sup>479</sup> Cit. en ídem.

<sup>480</sup> Me apropio aquí de las reflexiones de Pereda en relación al trabajo de Vermeyen, Wyngaerde y Hoefnagel en España, *ibidem*, p. 122 en concreto.

<sup>481</sup> Brown y Kagan, 1981; Cámara, 1994; Marías, 1996, p. 101 y ss.; Marías, 2002, pp. 102-103.

<sup>482</sup> Sobre la vista y la alegoría de Sevilla, véase Lleó Cañal, 2008, pp. 160-166.

<sup>483</sup> Véase Pereda Espeso, 2001b, pp. 138-140. En este trabajo Pereda reflexiona sobre el pretendido vínculo entre plano y texto descriptivo, ciencia y monarquía.



## CAPÍTULO TERCERO

## LA ANTIGÜEDAD DE LA CIUDAD

Se otorga a la Antigüedad el privilegio de hacer más venerables los orígenes de las ciudades, mezclando los hechos humanos con los divinos.

T. Livio. *Ab Urbe Condita*

El “renacer” de la cultura clásica invadió todas las manifestaciones de la cultura del siglo XV y XVI y también se filtró en las crónicas, corografías o vistas de las ciudades. A partir del siglo XV el género de historias y descripciones de ciudades fue cultivado sobre todo por eruditos de las antigüedades y la arqueología, interesados por destacar el lugar de la ciudad en la Antigüedad<sup>484</sup>. Será precisamente en el periodo antiguo donde los orígenes de la ciudad serán más nobles y, como anticipa Tito Livio, los hechos humanos se irán mezclando con los divinos.

Para los hombres de los siglos XVI y XVII la historiografía iba de la mano de la retórica y, por tanto, la *amoenitas*, el placer de la lectura de la historia, no podía ser sacrificada o sustituida por la veracidad de los hechos. De hecho, una invención podía resultar “hermosa y aparente por su antigüedad”<sup>485</sup> y entrar de derecho en la crónica. Precisamente por esta manera de entender la historia tuvieron tanto éxito los mitos y las leyendas sobre las fundaciones de ciudades. A finales del siglo XVI se asiste una revitalización de los falsos cronicones que ponen de manifiesto el valor simbólico de los mitos utilizados, como el falso Abentarique de Miguel de Luna, o ya en el siglo XVII con Flavio Dextro, Máximo o Luitpando de Jerónimo Román de la Higuera. Para dar mayor fundamento a las leyendas se atribuían a un autor antiguo, como hiciera Annio da Viterbo con el falso Berosio. El éxito de Annio da Viterbo en España comienza a partir de 1492, con el nacimiento de gran imperio y la conciencia del mismo<sup>486</sup>, momento en que los Reyes Católicos empiezan a interesarse por el tipo de género *De laude Hispaniae* de la mano de Marineo Sículo con *De Rebus Hispaniae*.

<sup>484</sup> Kagan, 2002, p. 130-131, Quesada, 1992, p. 66 y ss.

<sup>485</sup> Mariana, *Historia general de España*, 1950, libro I, cap. VII. Cit. en Cuart Moner, 2015, p. 28.

<sup>486</sup> Fiel seguidor del dominico italiano en España en el siglo XVII será Román de la Higuera, véase sobre los falsos cronicones en España, Caro Baroja, 1992.

Posteriormente se empezó a insistir en que el objetivo de la Historia era la verdad. La utilización sistemática de documentos y la búsqueda y descubrimiento de restos arqueológicos sirvieron de fundamento a la historiografía como demostración verídica de los hechos, como demuestra las “razones” o “conjeturas” de las recomendaciones de Ambrosio de Morales sobre las antigüedades de Mérida<sup>487</sup>. Según Quesada, al analizar las historias de ciudades, se percibe un mayor interés por describir y documentar la arqueología, basada en métodos más científicos como la documentación y la reproducción tipográfica, en las primeras décadas del siglo XVII<sup>488</sup>. Es por eso que contra toda aquella mitología se empezaron a alzar voces contrarias como la de Juan de Mariana, aunque admite el uso de ciertas libertades:

consagrar los orígenes [...] más ilustres de lo que son, mezclando cosas falsas con las verdaderas [...] se puede permitir esta libertad [...] con tal que no se inventen ni se escriban, para memoria de los venideros, fundaciones de ciudades mal concertadas, progenies de reyes nunca oídas, nombres mal forjados, con otros monstruos sin número de este género, tomados de las consejas de las viejas, o de las hablillas del vulgo<sup>489</sup>.

Es decir, que las libertades que se tomaban los cronistas debían estar sujetas a las reglas de la bella retórica que permitía hilvanar de manera amena los datos, en parte llegados por tradición oral, pero transmitidos por personas “de opinión”. Por este motivo se citan tantas veces en el género corográfico las fuentes clásicas de Ptolomeo, Estrabón, Pomponio Mela o Plinio.

En cualquier caso, para el género corográfico estas Crónicas y sus recopilaciones y refundiciones constituyen una fuente histórica importante. En síntesis, en las historias de ciudades el origen de las primeras poblaciones de la Península se coloca tras el diluvio, con Túbal, nieto de Noé, y Hércules, biznieto de Noé, el primer fundador de las grandes ciudades. En algunos casos Hércules desciende de Osiris, en otros se puede identificar con Dionisio que vence a los tres hermanos Geriones. Hércules funda diferentes ciudades antes de irse a Italia y deja en España como descendiente a su hijo Híspalis<sup>490</sup>. Uno de los valores de Hércules que más interesa en este momento a nivel ideológico es la imagen

---

<sup>487</sup> Quesada, 1992, p. 187. Sobre la arqueología y su uso en las historias de ciudades véase este autor.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>489</sup> Mariana, *Historia general de España*, 1950, libro I, cap. VII. Cit. en Cuart Moner, 2015, p. 28.

<sup>490</sup> Véase sobre el tema en las historias de ciudades, Quesada, 1992, pp. 59-63.



del héroe como vencedor de tiranos y su papel civilizador. Esto se hilvana perfectamente con la teoría dinástica que enlaza la lucha contra los herejes en la época del siglo XVI y XVII con la Reconquista y la monarquía goda descendiente de la romana, dentro de una visión providencialista de la historia. Historiadores de la talla de Luis de Peraza, Alonso de Morgado, Pedro Alcocer, así como Rodrigo Caro o Gil González Dávila las seguirán introduciendo en sus historias.

Toda historia de ciudad comenzaba, por tanto, ilustrando su origen mítico<sup>491</sup>, lo cual le confería un pasado antiguo y cualidades personales a sus moradores antiguos que heredaban los modernos, estableciéndose un linaje dinástico que justificaba el presente<sup>492</sup>. El gusto renacentista por la historia, arqueología, numismática, coleccionismo y antigüedades queda reflejado en esa obertura de los “Teatros”, “Descripciones”, “Anales”, “Antigüedades”, etc. –con que los eruditos titulaban sus corografías– en las que trataban de dar una explicación al origen mítico de la ciudad recurriendo a la arqueología, a la etimología del propio nombre y al origen de los fundadores:

Ha ejercitado los ingenios de grandes varones la investigación de su nombre, afirmando unos un origen, y otros otro, para por este camino averiguar su antigüedad [...] de la misma manera que sucedió con los Escritores Griegos, y Romanos, sobre los celebrados, y temidos nombres de Roma y Cartago<sup>493</sup>.

Y Rodrigo Caro nos explica la génesis y nos justifica el uso de estas laudes amparándose en Tito Livio:

No sé si fue grandeza de ánimo, o desvanecimiento de los Griegos y los Romanos, pretender que el origen de sus linages era de alguno de los dioses, o diosas, como Achiles de Tethis, Eneas de Venus [...] La misma lisonja usaron en las fundaciones de las ciudades, que también les daban dioses por fundadores, como los Athenienses a Minerva, los Romanos a Marte, y así casi todas las demás ciudades ilustres del mundo. Tito Livio no le parece cosa digna de mucha reprehensión; antes digna de que en esto se perdone la antigüedad, pues con tal persuasión las ciudades se hacen más augustas, y dignas de reverencia<sup>494</sup>.

---

<sup>491</sup> Sobre el tema véase ibídem, pp. 59-68 y Cámara Muñoz, 2000.

<sup>492</sup> Cuart Moner, 2015, p. 20-51.

<sup>493</sup> Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla...* 1634, fol. 1.

<sup>494</sup> Ibídem, fol. 3r.

Los orígenes antiguos ennoblecían la ciudad y estas ideas se iban emulando de unas ciudades a otras en una especie de rivalidad en la defensa de la *propia* y *única* antigüedad. Esto es algo que queda bien reflejado por Francisco de Monzón:

La antigüedad del tiempo solo parece que da nobleza a todas las cosas: que loando a una ciudad la loamos de muy antigua; y por esto muchas ciudades fingen ser edificadas por antiquísimos varones. Como son muchas en España que se jactan de haber sido edificadas por Tubal y por Hércules el Egipciano: y la más famosa del mundo: por esta razón fue Babilonia edificada en los principios por Nembroth, engrandecida y cercada por el Rey Nino y por Semíramis, su mujer; de manera que dice San Jerónimo sobre playas que aquella ciudad estaba edificada<sup>495</sup>.

La influencia de estos falsos cronicones en el género de las historias de ciudades se puede rastrear en diferentes obras de Lope en las que introduce los orígenes míticos de España o de una determinada ciudad asociados a una serie de valores simbólicos e ideológicos. Con la inserción de estas leyendas Lope perseguía tres objetivos relacionados entre sí. Por un lado, el objetivo personal de demostrar su erudición y conocimientos *históricos* para mejorar su posición y obtener privilegios; por otro, dentro de los intereses ausbúrgicos, resaltar un lugar único para España en la historia a través de los orígenes divinos que a su vez establecían un linaje milenario para la Monarquía. Por último, en cuanto al género corográfico urbano se refiere, destacando el papel de ciudad única y situándola como una de las grandes ciudades del Imperio. Hay que tener en cuenta que muchos de estos datos aparecen en obras encargadas directamente por el poder público de la ciudad o muy cercanos a los intereses cívicos.

Así, en *La hermosura de Angélica*, comparándose con Ariosto, destaca el protagonismo de España y las teorías tubalistas<sup>496</sup>:

Vieron a España, que en Europa tiene  
alegre, altiva y coronada frente [...]  
Aquí el Tubal desembarcó, y al bruto  
linaje de su gente puso leyes,  
siendo su Rey primero y absoluto,

<sup>495</sup> Esto decía a propósito de Lisboa Monzón, *Libro primero d'l espejo de príncipe...* 1544, fol. clxxxv-r.

<sup>496</sup> Para un análisis comparado entre Lope y Ariosto, véase Sánchez Jiménez, 2006b, p. 61.

origen y principio de sus Reyes<sup>497</sup>.

En *El Casamiento en la muerte y los hechos de Bernardo del Carpio*, que ya hemos tenido ocasión de comentar, Lope de Vega “pinta” el mapa de España introduciendo los orígenes divinos de España a través de la figura de Hércules, y en concreto de su descendiente Híspalo:

España que fue de Hispalo,  
o de Hisperio así llamada  
de los Scitas ay Fenicios,  
poseída edades largas,  
veinte mil estadios tiene,  
por su margen nivelada  
cuyas dos partes famosas  
citerior y ulterior llaman:  
Dividese en cinco Reinos,  
y por la gran Lusitania<sup>498</sup>.

Comienza su descripción de Hispania<sup>499</sup> mencionando los orígenes con su fundador mítico Híspalo, e insistiendo en la antigüedad anterior a la llegada de los romanos y la división que de la Península establecieron siguiendo las fuentes clásicas de Ptolomeo, que a su vez recoge la tradición administrativa de fuentes anteriores como Plinio, Pomponio Mela y Estrabón. Precisamente, las descripciones de estos autores clásicos que circularon durante la Edad Media y que influyeron en los autores árabes impulsaron la idea de hacer una descripción geográfica de Hispania y del género de las *laudes hispaniae* que configuraron la tradición encomiástica que duró hasta el siglo XVII.

La relación entre el origen de una ciudad y su fundador se basa fundamentalmente en la necesidad de establecer un inicio para esa propia historia. A los personajes históricos que fundaron una ciudad se les dio un tratamiento de héroes, así entre las características de la figura del mítico héroe estaba la fundación de las ciudades desde la Antigüedad; el caso más famoso es la fundación de Roma con Rómulo que incluyó Plutarco en *Vida de*

---

<sup>497</sup> Vega, Lope de, *La hermosa de Angélica*, 1605, canto X, fol. 93v. Continúa Lope con una lista de reyes españoles que no proponemos aquí por ser demasiado extensa.

<sup>498</sup> Vega, Lope de, *El casamiento en la muerte y los hechos de Bernardo del Carpio*, 1604, acto I, fol. 45v-45r(\*) 46r.

<sup>499</sup> Nos hemos ocupado de la descripción del mapa en el capítulo segundo.

*Rómulo*, pues los antiguos concedieron gran importancia a los ritos de fundación de ciudades, con tributos y sacrificios. Para el fundador de una ciudad antigua, los problemas relacionados con las características geoambientales del emplazamiento, la economía, la higiene o los servicios, se abordaban en términos míticos<sup>500</sup>. En el siglo XV se experimenta un “renacimiento” técnico sobre la elección del emplazamiento con las ideas de Vitruvio, que afrontaremos más adelante, que confluyeron en estas historias míticas de las fundaciones de las ciudades que se difundirá en España en el siglo XVI. Así la figura de Hércules adquiere también la simbología de la fertilidad y abundancia derivada de la elección del sitio<sup>501</sup>.

Además, entre los valores simbólicos hay que destacar la figura de Hércules como héroe pacificador con su función civilizadora que “hereda” Carlos V mediante la recomposición genealógica que entronca Hércules con la dinastía española<sup>502</sup>.

A continuación, vamos a ver algunos ejemplos de fragmentos de Lope de Vega en los que se presentan estas leyendas tubalistas y las fundaciones divinas de ciudades.

#### HÉROES Y DIOSAS FUNDADORES DE LA CIUDAD

##### MANTUA CARPETANA

A partir del establecimiento de la Corte en la villa, y siguiendo la literatura italiana del siglo XV en relación a las historias de ciudades, la máquina historiográfica se puso en marcha para elaborar una gloriosa antigüedad de Madrid<sup>503</sup>.

<sup>500</sup> Véase Rykwert, 1985, p. 9-76.

<sup>501</sup> Para la figura de Hércules en las historias de ciudades, véase Quesada, 1992, p. 59 y ss.

<sup>502</sup> Para la imagen y simbolismo de Carlos V, véase Checa Cremadas, 1987.

<sup>503</sup> Así lo explica Mesonero Romanos con evidente tono crítico propio de su tiempo: “[...] los entusiastas y prolijos coronistas de Madrid, Gonzalo Fernández de Oviedo, el maestro Juan López de Hoyos, Gil González Dávila, el licenciado Jerónimo Quintana, Antonio León Pinelo, Juan de Vera Tassis y Villarroel, D. Antonio Núñez de Castro, y otros que en los siglos XVI y XVII, a consecuencia de la rápida importancia adquirida por esta villa con la traslación a ella de la corte de la monarquía, dedicaron sus plumas y desplegaron toda la fuerza de su voluntad a rebuscar y consignar con más celo que buen criterio, mil confusas tradiciones, mil absurdas conjeturas con que enaltecer a su modo al pueblo que los había visto nacer y cuya historia o panegírico intentaban trasladar” en Mesonero Romanos, *El Antigo Madrid...* 1861, Introducción, p. 2. Las críticas a este tipo de historiografía panegírica son propias de aquel periodo y se han mantenido hasta el siglo XX sin tener en cuenta la concepción de la historiografía de la época. Para la importancia del mito dentro de la historia en aquella época, véase Tate, 1970, en concreto el apartado “Mitología en la Historiografía Española de la Edad Media y del Renacimiento”, pp. 13-32.

Para tener una historia tipificada de la Villa habría que esperar hasta el siglo XVII: *Recopilación de las grandezas de Madrid* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega (1555-1615). Después se redactaron otras obras como el *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid* de Gil González Dávila en 1623, la historia de la Villa de Madrid de Jerónimo de la Quintana de 1629, el Diálogo sobre la Villa de Rodrigo Méndez Silva de 1637 o los Anales de León Pinelo. Esto nos indica que para el caso concreto de esta ciudad en el momento en que los historiadores o cronistas se interesan o se les encomienda redactar una historia sobre la villa, el género ya estaba bastante definido, y este interés “tardío” por redactar la historia de Madrid con respecto a las historias de otras ciudades se debe a la importancia que la Villa fue adquiriendo con el asentamiento definitivo de la Corte allí.

Sin embargo, el proceso se había ido gestando poco a poco. El primer cronista de la Villa, aunque no fuera de manera oficial, fue López de Hoyos<sup>504</sup>. Ese primer documento sobre la ciudad llegó con la entrada de la reina Ana de Austria en 1570. Una entrada tan fastuosa merecía una crónica completa y voluminosa desconocida hasta entonces: *Real aparato y suntuoso recibimiento con que Madrid recibió a la serenísima reina D<sup>a</sup> Ana de Austria*<sup>505</sup>, que se completó con la *Declaración de las armas de Madrid y algunas antigüedades*, y con una *Carta al Ayuntamiento desta Villa de Madrid*. En estos documentos se van repitiendo y profundizando, sobre todo en la *Declaración de las armas de Madrid*, los datos que luego recogerán otros escritores como Jerónimo de la Quintana<sup>506</sup> y se filtrarán en el imaginario colectivo, tanto a través de las descripciones como de las escenografías efímeras de las fiestas, o las piezas teatrales.

En ese proceso historiográfico Lope tendrá un papel relevante con la redacción de la historia de San Isidro y su proceso de canonización del que nos ocuparemos más adelante. Bástenos aquí señalar que en ese momento, la segunda década de 1600, el proceso de consolidación de un patrono para Madrid coincide con la redacción de las dos historias de la ciudad más importantes, la de Gil González Dávila y la de Jerónimo de la Quintana.

---

<sup>504</sup> Nació en Madrid y murió en 1583. Cuando se cerró el Estudio de la Villa, institución que funcionaba como Escuela de Gramática, el Ayuntamiento convocó oposición para cubrir la vacante en 1567 y López de Hoyos la ganó. Estaban los Estudios en la calle 2 de la Villa (se pasó a llamar Estudios de la Villa). Para profundizar sobre la vida de este autor véase Alvar Ezquerro, 2014.

<sup>505</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572.

<sup>506</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629.

Sin embargo, la leyenda de la fundación de Mantua Carpetana<sup>507</sup> empieza a elaborarse mucho antes de que aparezca una historia de la ciudad de Madrid que siga la norma corográfica. Según Jerónimo de la Quintana<sup>508</sup>, la leyenda tendría origen con el Canónigo de Barcelona Francisco Tarrafa a mediados del siglo XVI. Francisco de Tarrafa la tomaría de Annio da Viterbo pero de manera muy adulterada, pues el autor del falso cronicón hablaba de la Mantua italiana<sup>509</sup>. Gil González Dávila nos explica detalladamente el proceso:

Fueron sus fundadores los Griegos: en esto convienen muchos de gran crédito, que dize fue su fundación por los años 1560, después del diluvio universal del mundo. Dieronla nombre de Mantua, en memoria de Mantu, madre de Ogno, hijo del Rey Tiberino, que fundò à Mantua de Italia. Llamaronla Capertana, por estar en los pueblos Carpetanos [...] Ptolomeo, en la segunda Tabla de Europa, en la división y sitios de la España Tarraconesa, le dà nombre de Mantua Vrsaria, por abundar mas de osos que de otras fieras monteses [...] Madrid es nombre Arabigo: los platicos en la lengua dizen que significa lugar cercado de fuego; otros Madre de las Ciencias, por ser la universidad donde los Moros leían el Alcoran. Otros, que significa Casa de ayres saludables, de cielo sereno y claro, tierra fértil y abundante<sup>510</sup>.

Este pasado antiguo de la villa ya aparecía en el programa iconográfico de la entrada de Isabel de Valois en la Villa en 1560, es decir, antes de que se estableciera la corte en la ciudad. La comitiva de la reina, que recorrería la ciudad desde San Jerónimo hasta el Alcázar, sería simbólicamente recibida por la personificación de la villa –entre otras figuras dentro de un programa iconográfico bastante complejo– representada en el arco triunfal de la calle de Alcalá junto al convento de San Bernardo. El arco principal –de los tres vanos del arco triunfal que seguía un modelo clásico– se remataba con las armas reales y el escudo de la villa: en un campo de plata, una osa rampante junto a un madroño coronado y rematado todo con las siete estrellas<sup>511</sup>.

<sup>507</sup> La provincia hispana de *Carpentania* –la *Carpetania* de Ptolomeo– fue la designación que utilizaron autores como Fernando del Pulgar en su *Crónica* (1478) o Fray Antonio de Guevara en *Una década de Césares. Las vidas de diez emperadores romanos que imperaron en los tiempos del buen Marco Aurelio* (1539), en Pereda Espeso y Marías, 2002, nota 1 a la Introducción, p. 359.

<sup>508</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, lib. I, fol. 5r.

<sup>509</sup> Pellicer y Saforcada, *Discurso sobre varias antigüedades de Madrid...*, 1791. Lo recoge también Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549.

<sup>510</sup> González Dávila, *Teatro...* 1623, cap. I, p. 4.

<sup>511</sup> Para el programa iconográfico y los detalles de la entrada de Isabel de Valois, véase Pérez de Tudela Gabaldón, 1998, p. 148.

Siguiendo esta tradición dentro del mismo proceso historiográfico Lope reproduce en los siguientes versos de 1630 la leyenda que ya se había convertido en un cliché:

Cuando el hijo famoso de Tiberio,  
 gran Rey de los Latino,  
 después de discurrir Reinos extraños,  
 fundó a Madrid, primero que el Imperio  
 del mundo sujetase el cuello a Roma  
 casi doscientos años,  
 de Manto el nombre toma  
 de Mantua, y por Viserio  
 Viseria del Dragón, blasón que tuvo,  
 aunque después que estuvo  
 en duro cautiverio  
 del Árabe cruel el suelo Hesperio  
 mudó su nombre en el que tiene ahora<sup>512</sup>.

A partir de la Mantua italiana de Virgilio y las Tablas de Ptolomeo —en las que se daban los grados de Mantua, Toletum y Complutum<sup>513</sup>— nació el mito de la fundación del príncipe griego Ocnor, hijo del río Tiberio y Manto, quien tuvo un sueño en el que Apolo le indicaba que fuera hacia donde no se ponía el sol. El viaje duró muchos años hasta que un día al despertarse se encontró en un lugar muy fértil<sup>514</sup> con un gran número de arroyos donde vivían los carpetanos. Allí emprendió la empresa de fundar una ciudad dedicada a la diosa Metragirta como le había sugerido oníricamente Apolo:

La llama del deseo de ver tierras extrañas, pasó a estas de España, y reconociendo este sitio, su abundancia y fertilidad, el favorable clima, la benignidad del cielo, y la fortaleza del puesto, pareciere ap propósito para hacer en el una buena población<sup>515</sup>.

De esta manera, se subraya la mayor antigüedad de Madrid —en nada menos que doscientos años— con respecto a Roma, además de insistir en las cualidades de la abundancia,

<sup>512</sup> Vega, Lope de, *El laurel de Apolo*, 1630, silva V, fol. 40v-41r.

<sup>513</sup> Véase López de Mendoza, *Comedieta de Ponça...* 1986. Para los detalles de la leyenda: González Davila, *Teatro...* 1623, cap. I, p. 4. Quintana, *A la muy antigua...* 1629, p. 4 y ss. Núñez de Castro, *Solo Madrid es Corte*, 1669, libro I, cap. I, p. 4. Álvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas...*, 1786, p. 10. En cuanto al origen de la leyenda sobre la fundación de Mantua Carpetana y la obra del canónigo Francisco Taraja de 1560 *De origine et rebus hispanicae*, cfr. Sainz de Robles, 1962; Sanz García, 2002, p. 48.

<sup>514</sup> Véase Tassis y Villarroel, *Historia del origen...*, 1692, p. 90.

<sup>515</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, Lib. I, fol. 5r.

la fertilidad, el favorable clima y el cielo, sobre lo que volveremos más adelante. La leyenda entró a formar parte de las laudes a la villa, pues le confería nobleza y antigüedad:

Madrid, que ya otro tiempo fue llamada  
Mantua, edificio griego, antes que Roma  
dos siglos juntos, ¡grave honor! Fundada  
que el Carpentanea de sus llanos toma<sup>516</sup>.

Para justificar esta leyenda y dotarla de veracidad entra en juego la arqueología. López de Hoyos se había apoyado en el supuesto origen griego del dragón de la Puerta Cerrada –o Viseria del latín vipera-ae que quiere decir víbora o sierpe<sup>517</sup>– que apareció en 1569<sup>518</sup>:

Entre las antigüedades que evidentemente declaran la nobleza y fundación antigua de Madrid, ha sido una, que el mes de junio del año mil y quinientos y sesenta y nueve, por ensanchar la Puerta Cerrada derribaron. Estaba en lo alto de la puerta en el lienzo de la muralla labrado en piedra berroqueña un espantable y fiero Dragón, el cual traían los Griegos por armas, y las usaban en sus banderas, como parece en las Historias<sup>519</sup>.

Y por ello afirma: “O Mantua, esta Culebra o Dragón, significa las memorias de los primeros fundadores que te cercaron”<sup>520</sup>, *Viseria del Dragón, blasón que tuvo*.

Por otro lado, la figura de Mantua, como madre del fundador y madre patria, también se había incorporado en la iconografía de la entrada triunfal de Margarita de Austria en

<sup>516</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fol. 11r. Pérez de Herrera dice “que antiguamente en tiempo de Gentiles, se llamó este lugar Mantua Carpetana que quiere decir tierra o provincia de carros” en Pérez de Herrera, *Discurso a la Católica y Real Magestad del Rey D. Felipe...*, sin fechar, fol. 18.

<sup>517</sup> Véase López, 1988, p. 17. Hemos señalado antes que Gil González Dávila explicaba que Mantua Vrsaria era “por abundar más de osos”.

<sup>518</sup> La aparición de esta figura se produjo en 1569 cuando derribaron la puerta cerrada de un lienzo labrado en la piedra de la muralla con un dragón que era el mismo que aparecía en las banderas de los griegos. Llamaban a la puerta de la culebra por no entender lo que representaba. Véase López de Hoyos, *Carta al ilustre Senado... 1569* y González Dávila, *Teatro... 1623*, cap. I, p. 4.

<sup>519</sup> López de Hoyos cit. en Quintana, *A la muy antigua...* 1629, lib. I, fol. 6.

<sup>520</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, lib. I, fol. 6.



Madrid en 1599<sup>521</sup> o posteriormente en la de Isabel de Borbón en 1615<sup>522</sup>. El mismo mito y significados etimológicos aparecen también en la comedia de *San Isidro, labrador de Madrid*<sup>523</sup>. Se trata de una obra de 1604–1606<sup>524</sup> con la corte en Valladolid, lo que demuestra el importante papel que Lope desempeñó en rescatar y dotar de una historia y de un patrono la villa de Madrid, tema del que nos ocuparemos más adelante. Baste aquí señalar que simplemente que más tarde y con motivo de las fiestas en honor de San Isidro, Lope nos describe la fiesta en la que aparecen de nuevo los fundadores griegos. Y años después se denominó así la villa en el plano de Texeira publicado en 1656 (*Mantua Carpetatorum sive Matritum Urbs Regia*)<sup>525</sup>.

Junto con la leyenda de la fundación que estaba asociada a la fertilidad del sitio como hemos visto, aparecía también la etimología del nombre de la ciudad<sup>526</sup>, eslabón clave y prueba de la antigüedad de la villa. En estos versos de Lope podemos ver reflejada la evolución histórica en el proceso toponímico de Madrid:

Madrid, fundación de griegos,  
cerca de ciento y noventa  
años primero que Roma<sup>527</sup>.  
Llamada Ursaria y Urserie,  
Mantua y Madrid por los moros,  
que fue escuela de sus ciencias<sup>528</sup>.

Los versos pertenecen a la comedia de *San Isidro, labrador de Madrid*, redactada como

<sup>521</sup> “[...] por la Puerta de la Villa [...] la qual tenia dos puertas menores a los lados y sobre la una estaba una mujer hecha de bulto con una corona en las manos que le ofrecia a la Reina, nombrabase Mantua Carpetana por llamarse assi Madrid en latin [...]”. Asimismo, en la Plaza de San Salvador había una estatua con “una Osa en pie con una colmena, en los brazos arrimada a un Arbol que son las Armas de Madrid” en Archivo Secreto Vaticano, Secretaría de Estado, España, tomo V, 52. Reinado de Felipe III, Referencia 623 ft. 553-558, publicado en Marín Tovar, 1999, pp. 155-157.

<sup>522</sup> Jerónimo de la Quintana ofrece estos datos como pruebas de la veracidad del mito, véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. V, fol. 6v–7r.

<sup>523</sup> Véase Vega, Lope de, *San Isidro, Labrador de Madrid*, 1604-1606, acto III, vv. 677-688.

<sup>524</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 392 y 594.

<sup>525</sup> Sobre este plano de Madrid, véase Molina Campuzano, 1960, Pereda Espeso, 2001b y Gea Ortigas 2006. Sobre Texeira y su carrera topográfica, véase Pereda Espeso y Marías, 2002 y 2004.

<sup>526</sup> Las dos corrientes historiográficas más destacadas sobre la fundación de Madrid son la arabista de Olivier Asín, 1959; y la prerromana o celta de Menéndez Pidal, 1945, pp. 3-23. Sobre el periodo árabe, Viguera Molins, 1992, pp. 11-35. Martínez Salvador, 1992, 79-86.

<sup>527</sup> No sabemos exactamente de dónde toma Lope esta noticia; Jerónimo de la Quintana afirma que Mantua Carpetana había sido fundada en 789 a. c., más antigua que la Roma de Rómulo fundada en 754 a. c., véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. VII, fol. 9v-10r. Como hemos visto antes Lope en otras ocasiones redondea en 200 años la superioridad en antigüedad con respecto a la Ciudad Eterna.

<sup>528</sup> Vega, Lope de, *San Isidro, labrador de Madrid*, 1604-1606, acto III, versos 677-682.

señalábamos más arriba mientras la Corte se encuentra en Valladolid. Tanto la comedia como su fecha de redacción son significativos porque la obra se puede incluir dentro del programa historiográfico que se estaba llevando a cabo desde que Madrid se había asentado la Corte con el fin de (re)inventar un pasado glorioso para una villa. Era una “Corte, pero sin historia”<sup>529</sup> en palabras Alvar Ezquerra, y en este momento de redacción de la comedia era una villa sin Corte. Con más razón y mayor ímpetu, se intenta dotar a Madrid de un origen griego que justifique su antigüedad a través del mito del príncipe Ocnos Bianor. Como vemos por los versos lopescos, se insiste de nuevo en la idea de que la fundación tuvo lugar mucho antes que la de Roma por Eneas. Esto permite, por un lado, exaltar la antigüedad de Madrid frente a la ciudad clásica por excelencia, y, por otro, distanciarse de la idea de Hispania como colonia del Imperio Romano, idea tan incómoda para el gran Imperio español. Por este motivo era importante elaborar una imagen de Imperio independiente en el pasado que justificase las glorias presentes, sin pasar por la herencia romana. Las ciudades no eran ajenas a ese proceso de la individualización de cada pueblo y ciudad durante el Renacimiento, que coincide según Maravall con el florecimiento de la historiografía, y así, según Ryjik, “frente a la admiración y la imitación de la Antigüedad clásica surge y florece la creencia en que cada pueblo posee en sí mismo su propio paradigma”<sup>530</sup>, aunque como vemos eran paradigmas que se emulaban de unas ciudades a otras. El caso de Madrid, que de ahí a poco se iba a convertir en corte estable, era significativo porque la villa se iba a convertir en espejo del príncipe. En el proceso de beatificación de San Isidro Lope insiste de nuevo en los mismos símbolos en la *Justa* poética que se celebró en la iglesia de San Andrés en ocasión de la beatificación de San Isidro, obra en que la historia y las grandezas de la villa son una prerrogativa. En el octavo certamen Lope explica que los premios irían “al que mejor celebrase las grandezas de desta insigne Villa y su origen, en diez redondillas”<sup>531</sup>. Dirigiéndose a la villa Lope afirma: “Fundación fuiste de griegos,/ en ganar el mundo rayos”<sup>532</sup> y lo enlaza con las excelencias del sitio:

---

<sup>529</sup> Alvar Ezquerra, 2006, p. 21

<sup>530</sup> Ryjik, 2011, p. 31. En el caso de España, será la Edad Media, con la exaltación de los godos y la Reconquista. Y en todas las historias de ciudades se alabará la ayuda prestada por la comunidad ciudadana a la Monarquía en sus empresas nacionales, de modo, “que las élites de todos los reinos [y de todas las ciudades, añadimos nosotros] puedan imaginarse copartícipes del mismo mito fundacional” en *ibidem*, p. 16.

<sup>531</sup> Vega, Lope de, *Justa Poética y alabanzas justas...*, 1620, pp. 31v.

<sup>532</sup> *Ibidem*, pp. 111v y 112.

No menos que mil años fue fundada  
 esta villa famosa,  
 fértil, insigne, en cielo, y tierra hermosa,  
 de fuego coronada,  
 de aires puros vestida,  
 y antes doscientos que la insigne Roma  
 que de Rómulo y Remo el nombre toma<sup>533</sup>.

La exaltación del origen griego de Madrid, tenía también otros objetivos ideológicos frente al verdadero origen árabe de la villa fundada en siglo IX<sup>534</sup>. Aunque se admitía el paso de los árabes por la villa, contextualizado e instrumentalizado al periodo de la Reconquista como veremos más adelante en el apartado dedicado a los santos patronos, resultaba bastante incómodo, sobre todo por lo que se refiere a los orígenes de las ciudades<sup>535</sup>. De hecho, como veíamos en los versos del principio, el periodo árabe se consideraba la fase de cautiverio en la que cambió el nombre anterior por el actual de origen árabe: “en duro cautiverio/del Árabe cruel el suelo Hesperio/mudó su nombre en el que tiene ahora”. El periodo árabe suponía un paréntesis en la unidad histórica de España con su pasado romano a través de la dinastía goda que enlazaba con los reyes de la Reconquista. En las historias de ciudades de las que se ha ocupado Quesada, el pasado historiográfico árabe no está sepultado y es recogido en las crónicas, pero “existe un rechazo explícito de la época [...] y un desinterés ostensible en ella”<sup>536</sup>. Esto no impide ver y “reconocer” las excelencias de los árabes. En este sentido, Lope alaba “Madrid por los moros/ que fue escuela de sus ciencias”<sup>537</sup>.

---

<sup>533</sup> *Ibidem*, pp. 17r.

<sup>534</sup> Véase González Zyma, 2002, pp. 13-44.

<sup>535</sup> Para un análisis del periodo árabe en las historias de ciudades véase Quesada, 1992, p. 66-67.

<sup>536</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>537</sup> La mirada del hombre del Siglo de Oro hacia el pasado no era inequívoca. Tanto la belleza como la antigüedad de la arquitectura medieval se convirtió en la herencia, el orgullo y la expresión de grandeza para la historia de las ciudades. Pero si nos centramos en el pasado árabe las contradicciones afloran, pues era un periodo incómodo desde un punto de vista histórico y religioso, de interrupción en la continuidad monárquica. Ahora bien, como ha puesto de manifiesto Cámara Muñoz, hubo un proceso de asimilación, recreación y cristianización de parte del legado árabe. Más allá de lo negativo que para los hombres del siglo XVII suponía el dominio árabe, las obras árabes fueron apreciadas por su belleza, su antigüedad, su utilidad o su exotismo (véase Cámara Muñoz, 1990, pp. 15 y ss.) y se insistió en la idea de las obras árabes como trofeos cristianos. Esta dicotomía, mezcla de “admiración y espanto”, la misma que producía la mezquita de Córdoba en Ambrosio de Morales, caracteriza la mirada de los hombres del siglo XVI y XVII hacia el pasado árabe (véase sobre el tema Urquizar Herrera, 2017). En las corografías e historias de las ciudades, así como los fragmentos corográficos que se filtran en el teatro, se aprecia que el problema del legado árabe tiene más que ver con una cuestión de discurso y oratoria que con cuestiones estéticas, aunque encontramos algunos ejemplos en Lope de críticas estéticas a lo árabe. Los hombres del siglo XVI y XVII se plantean desde el presente la cuestión de explicar el dominio árabe –y su legado y obras– a partir del momento histórico más relevante para ellos que es la Reconquista y construcción del Imperio.

También el legado romano fue puesto de manifiesto a través de las supuestas murallas romanas y los sepulcros encontrados<sup>538</sup>. Pero en general la fundación de la villa era, para todos los cronistas incluido Lope, mucho más antigua.

#### TOLEMÓN Y BRUTO DE TOLEDO

También para Toledo se había elaborado un mito fundacional del que se hacía derivar la etimología del nombre:

Y entré por el monte de casa  
Sobre peñascos soberbios,  
Que de Bruto, y Tolemon  
Aun hoy se llama Toledo<sup>539</sup>.

Sigue Lope aquí a otros cronistas que habían escrito sobre Toledo: “La muy noble e imperial ciudad de Toledo es muy antigua: de la qual Plinio y Estrabón hacen mención. Dícese que fue poblada quinientos años antes que nuestro señor Jesu Christo naciese poco más o menos y que sus edificadores fueron Tolemon y Bruto capitanes romanos [... de quien] tuvo este nombre Toledo”<sup>540</sup>.

La misma tesis sobre la fundación de Toledo aparece en estos otros versos:

Y en la famosa ciudad  
Que el Tajo dorado cerca,  
por una margen montaña  
por otra verde ribera,  
a quien Tolemon y Bruto  
dieron más nombre que a Tebas  
las venturas de Alejandro

<sup>538</sup> “[...] el rey Don Rodrigo, cuando mandó derribar los muros de toda España, no se ha de entender, que los arrasó del todo, sino que puso por el suelo lo más fuerte, y de lo flaco una parte, sobre la cual los Moros edificaron murallas para conservar el señorío de la tierra; y esos mismos aumentaron nuestros Reyes Castellanos cuando ganaron a España. Y así, para mí, es muy cierto, que en la muralla de la Villa de Madrid tuvieron parte los Romanos, Godos, Moros, y los Reyes de Castilla” en González Dávila, *Teatro...* 1623, cap. IV, fol. 10.

<sup>539</sup> Vega, Lope de, *Amor secreto hasta celos*, 1917, acto III, vv. 2409-2412. La comedia está fechada entre 1612 y 1615, mas probablemente en 1614, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 280.

<sup>540</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. 85.

o a Troya el caso de Eneas<sup>541</sup>.

Como demuestra Lope en un ejercicio de erudición, la tradición historiográfica con el ejemplo de otras ciudades, era el modelo de referencia mediante el cual se confería autoridad al mito. Para Lope de Vega parece quedar clara la cuestión de quiénes fueron los fundadores de Toledo, a juzgar por las diferentes menciones que hace, como en estos otros versos:

La gran ciudad del Tajo caudaloso,  
que dieron nombre Tolemon y Bruto<sup>542</sup>.

Y también en la comedia *El Alcaide de Madrid* aparecen como los fundadores de los muros de Toledo: “muros, fundación de Bruto y de Tolomón, de grande y hermosa vista”<sup>543</sup>. La comedia, que se abre con estos versos, se representó en Toledo el 23 de abril de 1599<sup>544</sup> y supuso una novedad en cuanto al tema. La acción se desarrolla en Toledo durante el reinado de Alfonso VI quien toma Madrid y Toledo en 1085<sup>545</sup>.

Sin embargo, existía un debate bastante encendido sobre la antigüedad de Toledo a juzgar por los cronistas. Pedro de Alcocer, defiende la fundación de la ciudad por el griego Ferecio, quien comenzó el culto a Hércules en la cueva<sup>546</sup>. En cambio, para Francisco de Pisa el origen no estaba tan claro y era precisamente la poca claridad de noticias lo que más antigüedad confería a la ciudad “porque cuando es una población más antigua tanto

<sup>541</sup> Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, 1605, libro V, fol. 223v.

<sup>542</sup> Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto XIV, fol. 143r.

<sup>543</sup> Vega, Lope de, *El Alcaide de Madrid*, 1916, acto I, vv. 6-7.

<sup>544</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 46 y 225.

<sup>545</sup> En la obra se dramatiza la leyenda del Alcaide de la fortaleza de Madrid, don Gracián Ramírez en el siglo VIII, devoto de la Virgen de Atocha que facilitó la reconquista. Es a su vez un drama genealógico, pues el apellido Vargas está enraizado con la leyenda del Alcaide. Sobre esta comedia y su importancia para la historia de la villa hablaremos más adelante.

<sup>546</sup> “[...] viendo su asiento, fortaleza, y seguridad asiento de buena voluntad en ella; y pareciéndole, que por ser este sitio cercado casi en torno de tan famoso y excelente río, era no solo fuerte, mas muy agradable y templado: determinó de quedar, y poblar en él. Y siendo este Ferecio muy grande Astrólogo y Nigromantico, antes de comenzar la edificación desta ciudad miró la constelación y ayuntamiento que hallo, que aquí sería una grande y populosa ciudad, de muy próspera, y bienauenturada fortuna” en Alcocer, *Historia...* 1554, lib. I, cap. V, fol. XI y ss. Sobre este punto, Pisa afirma que la cueva de Hércules y el palacio en el que entró don Rodrigo son diferentes: “Hase de entenderse que este palacio [...] no es aquella de Hercules [...] sino otro muy diferente. Lo que se puede tener por más cierto, es lo que escribe el Alcayde Tarif, Moro, en una historia de la pérdida de España [...] dice que a una milla fuera de Toledo, a la parte Orienta, (que es hacia la huerta del Rey) había una torre encantada, entre unos peñascos, y debajo della a cuatro estados una cueva, y dentro una cuadra o palacio” en Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, Lib. II, cap. XXXI, fol. 120r-121v.

menos noticia se tiene de su origen y principio”<sup>547</sup> y los cónsules romanos que según el arzobispo don Rodrigo habían fundado Toledo, no la hacían tan antigua “como era justo” y “es la menos probable opinión de todas”<sup>548</sup>. Entre las diferentes opiniones menciona el origen griego, según Blas Ortiz, de donde toma el nombre de Ptollethron<sup>549</sup>. Siguiendo la etimología griega, según algunos fue Hércules Libio, como tantas otras fundaciones entre las que destaca Lisboa o Sevilla, quien fundó la ciudad y la cueva sería la prueba; según otros un astrólogo griego guiado por las constelaciones eligió este sitio para fundar la ciudad y dedicó a Hércules la cueva. Esta teoría se vincula con la importancia de la astrología, de las señales celeste y el determinismo astral en las historias del género<sup>550</sup>. Otro grupo de eruditos –Garibay, Beuter, Arias Montano, Yepes– defienden un origen hebreo, según las sagradas escrituras, y Toledo fue fundación de Nabucodonosor, rey de Babilonia, que llegó a las tierras de los carpetanos. De ahí el nombre Toledoth. Asimismo, desmiente el origen árabe afirmando: “los Moros Árabes poseyeron a España y a Toledo centenarios de años dejando en ella y particularmente en el reino de Toledo nombres arábigos [...]. Y no por eso se ha de decir ser ellos los primeros fundadores”<sup>551</sup>. Concluye defendiendo la teoría griega y la fundación de Hércules cuya cueva daría prueba de ello<sup>552</sup>. Salazar de Mendoza, en cambio, acepta la fundación de Toledo por Hércules, pero desmiente que Hércules construyese la cueva<sup>553</sup>. Todo ello demuestra que en la época existía un encendido debate sobre tema.

Aunque Lope parece que abogara por la fundación romana, también se ocupa de difundir por los corrales de comedias la leyenda de Hércules. La cueva aparece en la comedia *El último godo*<sup>554</sup> vinculada con el palacio de los Cerrojos<sup>555</sup> de origen árabe y la conquista árabe de la Hispania goda: el motivo de la pérdida de España es la codicia del rey don

<sup>547</sup> *Ibidem*, fol. 11r. En los mismos términos se expresa Alcocer, *Historia...1554*, lib. I, cap. V, fol. XI.

<sup>548</sup> Pisa, *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo...*, 1605, fol. 11r.

<sup>549</sup> “[...] otros muchos Griegos, que asentaron en ella, [...] que viendo que aun que no era grande, tenía lustre de ciudad: le pusieron nombre Ptolietron, que en su lengua quiere decir, ciudad pequeña” en Alcocer, *Historia...*, 1554, lib. I, cap. V, fol. XIIr.

<sup>550</sup> Sobre el tema véase Quesada, 1992, p. 63.

<sup>551</sup> Pisa, *Descripción de la Imperial ciudad de Toledo...*, 1605, fol. 13.

<sup>552</sup> Sobre la obra romana bajo la iglesia de San Ginés, véase Amador de los Ríos, J., 1851. Amador de los Ríos, R., 1912, p. 53. Torre Roldán, 1873, pp. 31-32. Tsiolis, 2005, pp. 59-64. Tsiolis, 2010, pp. 267-284.

<sup>553</sup> Salazar de Mendoza, *Crónica del gran Cardenal de España, don Pedro Gonçalez de Mendoza*, 1625.

<sup>554</sup> Vega, Lope de, *El postrer godo de España*, 1617, acto I.

<sup>555</sup> Según Tsiolis, la vinculación entre Hércules y el edificio de los Cerrojos se originaría en el círculo alfonsí con la *Primera Crónica General* a través del personaje de Rocas, rey oriental que al llegar a Toledo se refugió en una cueva y posteriormente construyó una torre, véase Tsiolis, 2013, p. 735-748.

Rodrigo que, rompiendo la tradición de añadir un candado más a la puerta, entra en la cueva y sale de ella leyendo la trágica premonición:

Rodrigo: ¿Por qué no habéis de romper  
estas fuertes cerraduras?

Leosindo: Señor, mira que has de ser retrato de desventuras  
si esto te atreves hacer [...]

Teodoredo: Rompió el candado  
y en la oscura cueva entró.

Leosindo: Ya temo, rey desdichado, que en mal punto España vio  
tu cetro en sangre bañado.

Teodoredo: La codicia de creer  
que aquí gran riqueza había  
las puertas hizo romper [...]

Rodrigo: Hombres como esos serán  
los que a España quitarán  
a quien estos lienzos viere  
que dirán los que esto oyeren<sup>556</sup>.

Se habla de cueva o palacio, pero en ningún momento se hace mención a Hércules. También se menciona el episodio en *La doncella Teodor* (1617) y en la *Jerusalén conquistada* (1609) pero no se menciona la cueva<sup>557</sup>. La vinculación de Hércules a Toledo se remonta a la obra de Ar-Razi según la Crónica de 1344 en la que la casa de Hércules aparece vinculada a la leyenda de Rodrigo, pero no tiene una localización precisa y tampoco en la *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral de 1430<sup>558</sup>. Asimismo, en la obra de Rodrigo Jiménez de Rada el pasado mítico de la Península Ibérica está asociado a Hércules, del que desciende la realeza hispánica, y el edificio de los Cerrojos lo sitúa en el Alcázar. Lozano es quien da mayores detalles del mito<sup>559</sup>.

Como ya puso de manifiesto Menéndez Pelayo, la *Crónica General* fue la fuente de inspiración más importante en la producción lopesca en general, y en el caso de esta

<sup>556</sup> Vega, Lope de, *El postrer godo de España*, 1617, acto I, fol. 119r. vv. 230-248.

<sup>557</sup> Vega Rodríguez y Valera Villalba, 2014, p. 173.

<sup>558</sup> Sin embargo, como señala Tsiolis, Pedro del Corral ya identificaba la cueva-palacio como un espacio con dos ambientes, en correspondencia con los restos arqueológicos de las dos naves separadas por tres arcos de granito de origen romano del solar de San Ginés, véase Tsiolis, 2013, pp. 735-748. Sobre la casa de los Cerrojos y su vinculación con Hércules, véase, Hernández Juberías, 1996.

<sup>559</sup> Lozano, 1727. Véase Díez del Corral Garnica, 1987.

leyenda en particular, junto con la obra de Miguel de Luna de 1592<sup>560</sup>. De ahí que aparezcan y se mezclen, tanto en la tradición de la leyenda, como en la obra de Lope, los términos *cueva*, *torre*, *palacio*. Pedro de Alcocer se refiere a la cueva también llamada palacio, aunque afirma que no fue fundada por Hércules, y cuenta la leyenda del lienzo y el arca que se encontró en la cueva. Blas Ortiz en su *Descriptio templi toledani* de 1549 sitúa la cueva de Hércules bajo la iglesia de San Ginés. Díez del Corral Garnica, siguiendo a García Diego, afirma que la famosa cueva de Hércules era el castellum o depósito subterráneo del acueducto de época romana que conducía el agua desde los montes de Toledo hasta allí<sup>561</sup>. Como vemos la edificación de este edificio por Hércules en Toledo parece en la época de Lope bastante controvertido. Incluso la misma identificación de Hércules, no parece unívoca como ya mencionábamos al principio de este capítulo.

Independientemente del mito fundacional y las diferentes teorías, lo que aquí nos interesa resaltar es que en este periodo las referencias a la antigüedad desde un punto de vista ideológico serán continuas, así como la búsqueda e interpretación de restos o remanentes en ese sentido, que servirán para ligar, y explicar la realidad y el mito: “El mito herculano va a tener una especial significación a la hora de justificar honrosamente la conquista de España por los árabes”<sup>562</sup>. Era importante además por sentirse la dinastía austriaca heredera de Hércules<sup>563</sup>. En las fiestas que se celebraron en 1565 con motivo del traslado de las reliquias de San Eugenio a Toledo, a la figura de Hércules se le atribuye la fundación de la ciudad. El mítico fundador había aparecido en otras ocasiones, pero de manera menos nítida<sup>564</sup>. Esto hay que contextualizarlo en el proceso historiográfico impulsado a partir del traslado de la Corte a Madrid, haciendo alarde Toledo de sus buenas cualidades y su pasado glorioso. Y Hércules unía indisolublemente la ciudad con la dinastía austriaca, herederos ambos de Hércules. Esto acentuaría la idea de Toledo como nueva Roma fundada por el héroe, en la que era legítimo que se asentase la monarquía.

---

<sup>560</sup> Véase Ryjik, 2011. En particular el epígrafe “El último godo y las dos Españas de Lope”, pp. 44-57. Fue Luna quien introdujo el nombre de la Cava, Florinda, que aparece en la obra de Lope, véase Vega Rodríguez y Valera Villalba, 2014, p. 159.

<sup>561</sup> Díez Del Corral Garnica, 1987, p. 247.

<sup>562</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>563</sup> Algunos ejemplos de esta conexión, que ya Carlos V había adoptado con las columnas hercúneas, aparecen en la representación de Felipe II como Hércules en los arcos triunfales de la entrada en Amberes en 1549 o en los trabajos de Hércules del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, Angulo Íñiguez, 1952, p. 65 y ss. cit. en Díez del Corral Garnica, 1987, p. 234.

<sup>564</sup> *Ibidem*, p. 234.



Por otro lado, en la cueva de Hércules de Toledo se concretiza todo lo que venimos analizando: el pasado antiguo de la ciudad y su fundador, el papel que Toledo tuvo en la Reconquista y en énfasis de Hércules-Felipe como pacificador contra los herejes, además de lo fundamental para la historia de la ciudad, a saber, la legitimación de Toledo como ciudad para la Corte. Todas estas ideas las presenta Lope de Vega en *El poster Godo* atendiendo a los diferentes niveles de significación del teatro en función del tipo de espectador<sup>565</sup>.

#### SEVILLA, LA CIUDAD DE HÍSPALO

La crítica ha insistido mucho sobre la imagen de Sevilla como nueva Roma<sup>566</sup>, pero en el género de las historias de ciudades era importante establecer una comparación de superioridad con la ciudad italiana por excelencia. Y esta superioridad, como venimos insistiendo, tenía que ver con la antigüedad y con el objetivo simbólico ideológico de desechar la idea de que la historia de España tenía inicio con la Hispania romana<sup>567</sup>. En este sentido Sevilla no era una excepción:

Sevilla nobilissima Ciudad Metropolis, y cabeza del reyno de Sevilla tiene muy antiguo origen, y principio de su fundación, y población porque muchos autores tienen ser de las primeras que en España se poblaron leese, que fundo a esta Ciudad Hispalo nono Rey de España 399 años después del diluvio que fueron mil y setecientos, y veintiséis años antes del nacimiento de nuestro señor Iesu Christo. Y del nombre deste Rey Hispalo dicen que se llamo Hispalis, o del rio Hispalo, que es Guadalquivir<sup>568</sup>.

En *La hermosura de Angélica*, tras Deago y Gerión “Hispalo reina luego”<sup>569</sup> como octavo rey descendiente de Tubal<sup>570</sup>. Con este nombre se refiere el personaje de Séneca a Sevilla en *Roma abrasada*, alabando las bellezas de España: “De Ilerda a Doris, de Hispalis a

<sup>565</sup> Véase Díez Borque, 1980.

<sup>566</sup> Véase sobre el tema, Lleó Cañal, 1979.

<sup>567</sup> Lope, de hecho, no omite el pasado romano: “la ciudad famosa,/Colonia antiguamente de Romanos,/governaba su corte populosa,/noble de Caballeros Africanos” en Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto I, fol. 5r.

<sup>568</sup> Pérez de Mesa, *Segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España*, 1595, lib. II, cap. XVI, fol. 120. Rodrigo Caro desarrolla argumentativamente la cuestión etimológica del nombre de Sevilla pues “assí, no solo provamos la antigüedad deste nombre Sevilla, Ibilla, o Sivilla, sino la continuación por muchos siglos”, en Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla...* 1634, fol. 2.

<sup>569</sup> Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto X, fol. 94v.

<sup>570</sup> Cfr. el capítulo V “De los nombres que los primeros reyes que en España hubo, y del rey Gerión, y de sus riquezas, y de otros muchos reyes que después del fueron” en *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. 4r-5.

Caspe,/ hay cosas prodigiosas y riquezas/ como no las ha visto el Indio Hidaspe”<sup>571</sup>. Para Luis Perez la fundación recayó en el Hércules Tebano como indica en el propio título de su historia de Sevilla, mientras que para Pablo Espinosa de los Monteros, siguiendo a San Isidoro “a cuya doctrina y opinión es justo que estemos vinculados todos los españoles” fue Hercules Egipciano, hijo de Osiris, quien fundó Sevilla cuando vino a España para vengar a su padre, antes del diluvio universal; y posteriormente Híspalo reinó allí<sup>572</sup>.

Esta teoría, más allá de sus diferentes versiones, “es tan admitida del vulgo de los sevillanos, que no solo los doctos la saben; pero también los rudos”<sup>573</sup>. Pero no había solo una historia mítica, sino que se descubrieron resto que avalaban la antigüedad:

Dice una crónica que mucho tiempo después que comenzó a ser poblada esta Ciudad, llegó a ella Hércules, y dejó por memoria, y señal de haber allí llegado unas columnas, y sobre ellas una tabla de piedra, y sobre ella su imagen con unas letras que decía su nombre. Estas columnas duran todavía [...] La tabla y la imagen se han perdido. Mucho tiempo después [...] vino Julio César a esta Ciudad y viendo las columnas mandó poblar la Ciudad [...] Después la llamaron los moros Sebilía, que en su lengua Arábiga quiere decir cosa rica<sup>574</sup>.

Es decir, la ciudad fue fundada por un rey español y Julio César la pobló. De esta manera se fijaba la fundación con anterioridad a la colonización romana<sup>575</sup>.

<sup>571</sup> Vega, Lope de, *Roma abrasada*, 1625, fol. 182r-183. Comentaremos el fragmento completo más adelante por su interés como loa a España.

<sup>572</sup> Espinosa de los Monteros, *Primera parte de la historia...* 1627, libro I, cap. I y II y III fol. 1r-5v.

<sup>573</sup> Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla...* 1634, fol. 3r. y ss. Menciona, entre otros autores que confieren autoridad al mito, al árabe Rasis de quien es deudora la *Crónica general*.

<sup>574</sup> Pérez de Mesa, *Segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España*, 1595, lib. II, cap. XVI, fol. 120. En la obra de Pedro de Medina, algunos años antes, encontramos en referencia a las columnas de Hércules lo siguiente: “Hércules [...] por señal de haber allí llegado unas Columnas grandes, y sobre ellas una tabla de piedra, y encima dela tabla su imagen con unas letras que decían su nombre. Estas columnas parecen agora, y son seis, de una piedra pardilla fortísima como mármol [...] La tabla y la imagen se han perdido” en Medina, *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. 44. Rodrigo Caro recoge la Historia general: “Hercoles de quien no fundó a Sevilla, puso allí seis pilares de piedra muy grandes, e puso ensuma una muy grande tabla de mármol, escrita de grandes letras, que dicen asi: AQUÍ SERÁ POBLADA LA GRAN CIUDAD” en Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla...* 1634, fol. 4r.

<sup>575</sup> Más evidente es la independencia de España con respecto a cualquier otro pueblo en Rodrigo Caro, quien apoyándose en Florián de Ocampo y Antonio Galo afirma: “Sevilla fue de los primeros pueblos de España, pues todo ella tomó el nombre de esta antiquissima, y nobilissima ciudad [...] los primeros fundadores que en este sitio comenzaron a fundar pueblo, fueron antiguos Híberos, y que el nombre que le dieron, fue de aquella lengua [...] y que esta fundación precede, y es primero en tiempo, que los Griegos, Phenices, Cartagineses, y Romanos viniesen a España, y muy vecina a los tiempos del diluvio universal” en ibídem, fol. 5-5r. A continuación, habla de Tubal e Hispan y afirma que Roma se fundó antes que Romulo, así Sevilla fue antes que Hércules.

En cualquier caso, la figura de Hércules ennoblecía el pasado de la ciudad y Felipe II se interesó por los vestigios de este pasado glorioso Felipe II como demuestra “la famosa alameda de las columnas de Hércules honrada”<sup>576</sup> adonde se trasladaron los fustes romanos descubiertos en 1576<sup>577</sup> para adornar el paseo junto al cauce del río Guadalquivir<sup>578</sup> bajo supervisión del Conde de Barajas, como nos señala el padre Sigüenza en 1579: “y puso estas dos columnas, que son de las seis que plantó Hércules en esta ciudad antes de su fundación, y assi a quedado este lugar amenissimo y de gran recreación para esta Ciudad, y más ilustre por haber su Magestad –según se tiene por cierto– dado orden y enbiado la traza della”<sup>579</sup>. Para el padre Sigüenza, Hércules fue el fundador y allí se colocaron dos de las cinco columnas<sup>580</sup> que se conservan del templo romano de la calle Mármoles de Sevilla. De la misma opinión, Pérez de Mesa afirmaba en 1595 que a través de esas dos columnas todavía se conservaba la huella del mítico fundador. En ellas se colocaron las estatuas de Hércules y de Julio César, que se identificaban simbólicamente con Carlos I y Felipe II como continuadores de la grandeza de Sevilla en línea con los fundadores antiguos<sup>581</sup>. Se integra de esta manera en el jardín renacentista la simbología mítica con los restos arqueológicos romanos<sup>582</sup> en un proceso que comienza con anterioridad y fue impulsado a partir de la estancia de Felipe II. La idea de jardín o Parnaso como espacio ideal para la fusión del mito y la historia de Hércules ya aparecía en la iconografía que Mal de Lara ideó para recibir a Felipe II en Sevilla: junto a la muralla se dispuso un arco triunfal de dos niveles con los emperadores y reyes en la parte inferior (Fernando el Católico, Maximiliano I, Carlos V y Felipe II) y la escenificación del Parnaso en la parte superior, con la presencia de Hércules en lo alto de una de las torres,

<sup>576</sup> Vega, Lope de, *La octava maravilla*, 1930, acto II, fol. 164.

<sup>577</sup> Collantes de Terán Sánchez, Cruz Villalón, Reyes Cano y Rodríguez Becerra, 1993, vol. II, p. 76 y ss.

<sup>578</sup> Villanueva y Vitale, 1990. Collantes de Terán Delorme, 1970, p. 91.

<sup>579</sup> Cit. en Albaronedo Freire, 1998, pp. 135-166.

<sup>580</sup> Sobre los restos descubiertos en el XVI, sin tener noticias de cómo, existen diferentes interpretaciones: Blanco, Campos y González consideran que pertenecen a un pórtico de un templo del siglo II, cfr. Blanco Freijeiro, Bosch Vila y Morales Padrón, 1992; Blanco Freijeiro, 1984, pp. 135-136. Campos y González, 1987, pp. 128-130. Para Rodríguez Temiño se trataría de un pórtico de plaza, cfr. Rodríguez Temiño, 1991, pp. 157-175. Más reciente la aportación de Márquez que recoge los estudios anteriores para concluir que se trata de un ejemplo de reutilización de materiales en el templo de la calle Mármoles, véase Márquez, Carlos, 2003, pp. 127-148. Como nos refiere Pedro de Medina –véase nota 574–, eran seis fustes pero uno se rompió al ser trasladado al Alcázar, cfr. Collantes de Terán Sánchez, Cruz Villalón, Reyes Cano y Rodríguez Becerra, 1993, vol. II, pp. 76-77. Se ha puesto en duda hace poco que los capiteles fueran originarios de la calle Mármoles, cfr. Escudero Cuesta y Vera Reina, 1990. También una diferente procedencia de ambos capiteles por diferencias en el material y la composición. El análisis de las columnas permite la vinculación con talleres imperiales de la zona de Roma y tanto fustes como capiteles pertenecerían a un edificio anterior y serían reutilizados en el templo romano de la calle Mármoles, véase Márquez, 2003, pp. 127-148.

<sup>581</sup> Lleó Cañal, 1979, p. 196.

<sup>582</sup> Albaronedo Freire, 1998, pp. 135-165.

identificando Sevilla con Roma<sup>583</sup>.

Menciona Lope los muros romanos sevillanos: “Betis famoso, que a Sevilla adorna/ rica del oro, que a sus muros torna”<sup>584</sup> o “sus muros/altos, del tiempo seguros/y del agua temerosos”<sup>585</sup>. La mejor corografía poética de Sevilla la compuso Luis Vélez de Guevara (1622) quien insiste en que “coronóla Julio César/después de fuertes murallas,/por reina de las ciudades/y por colonia romana”<sup>586</sup> siguiendo la línea de Mal Lara: “Yo Hércules vengo enviado por mi padre [...] funde esta ciudad. Iulio Cesar puso los muros en tu servicio. Carlos la adornó y tú le darás cosas mejores”<sup>587</sup>.

#### ULISEA, LA CIUDAD DE ULISES

Un origen griego se perfila también para Lisboa, como vemos en los versos de Lope, a saber, la fundación de Ulises durante su regreso de Troya:

Lisboa, por el griego edificada,  
ya de ser fénix inmortal presume,  
pues debe más a tu divina pluma,  
docto Gabriel, que a su famosa espada.  
Voraz el tiempo con la diestra airada  
No hay Imperio mortal, que no consuma  
Pero la vida de tu heroica fama  
Es alma ilustremente reservada

<sup>583</sup> Véase Mal Lara, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* 1570 y Rodríguez, *Breve Relación...* 1570; Lleó Cañal, 1979; Pizarro Gómez, 1985, pp. 65-84. Rodrigo Caro menciona que “la cognominaron los Romanos, haciéndola Colonia, Iulia Romula, que quiere decir Roma la pequeña” en Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla...* 1634, fol. 3.

<sup>584</sup> Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto X, fol. 97v. En esta obra se mencionan varias veces: al comienzo del canto XVII y en el canto XIX.

<sup>585</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto I, fol. 97.

<sup>586</sup> Proponemos aquí el fragmento de Guevara por testimoniar lo que venimos diciendo: “Hércules, hijo de Alceo/[...] A las riberas del río/Guadalquivir (africana/dicción, que quiere decir/Qui-viri grande, y río Guádal),/ que llamaron los antiguos/Bétis, Bética llamada,/por él, toda la provincia,/ [...] Viendo su apacible sitio,/y agradecido á las aguas/del padre de tantos ríos,/que al mar mayor feudo pagan,/A Sevilla edificó,/cuya fábrica gallarda,/por Híspalo, un hijo suyo,/Híspalis fue dél llamada./ Coronóla Julio César/después de fuertes murallas,/por reina de las ciudades/y por colonia romana;/aunque según Estabón,/fue antes que Roma fundada/cien lustros, que, á nuestra cuenta,/de quinientos años pasan./En varios tiempos después/la ilustraron gentes varias/godos, vándalos, suevos/hunnos, citas, garamantas/hasta que vino a poder,/don Rodrigo y por la Caba,/con la tragedia española,/ de la nación africana./Poco a poco corrompieron/naciones y gentes varias./De Híspalis el nombre antiguo,/y del tiempo las mudanzas./Hisplia á llamarse vino,/y luego los del Arabia/la llamaron Isvilia,/y en la lengua castellana/Sevilla, creciendo siempre/sus grandezas con su fama [...]” en Vélez de Guevara, *El diablo está en cantillana*, 1858, p. 162 y ss.

<sup>587</sup> Mal Lara, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* 1570, fol. 56r.

Mas hay que cuando más enriqueciste  
 Tu Patria, que tu Artífice te llama,  
 Por la segunda vida que le diste  
 Ciprés funesto tu laurel en rama  
 Si bien ganaste en lo que más perdiste  
 Pues cuando mueres tú nació tu fama<sup>588</sup>.

Son numerosos los cronistas que han aludido al origen mítico de Lisboa siguiendo a Estrabón:

Dice Estrabón que esta ciudad fue llamada Ulixea: porque Ulixes, capitán griego de los contrarios y destruidores de Troya, muy prudente y sagaz, después de concluida la guerra, pasados algunos años, vino en España y entró por el estrecho de Gibraltar; y llegando a la boca del río Tajo, en su ribera, a la mano derecha, fundó una ciudad que se llamó Ulixea o Ulixópolis, que en griego quiere decir la ciudad de Ulixes. Los antiguos la llamaron Ulisipo. Dice Plinio que esta ciudad fue llamada después Salacia y también se llamó Julia felix: la cual fue poblada de nobles romanos. Esta se llama ahora Lisboa<sup>589</sup>.

La referencia al origen del nombre la encontramos en otros versos que se refieren a la empresa con la Armada Invencible en la que participó Lope y que zarpó de Lisboa:

Cubre la undosa margen de Ulisipo  
 generosa, marcial, ilustre gente  
 de las varias naciones, que a Filipo  
 Imperio reconocen obediente<sup>590</sup>.

---

<sup>588</sup> Lope de Vega escribió este soneto en homenaje a *Ulyssea, ou Lysboa edificada: poema heroico* de Gabriel Pereira de Castro publicado en Lisboa tras su muerte en 1636, fol. s/n. Cit en Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, p. 117.

<sup>589</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549., cap. LXI, fol. LXVIII.

<sup>590</sup> Vega, Lope de, *Corona trágica*, canto III. cit en Sánchez Jiménez, 2006, p. 140.



Figura (18): Vista de Lisboa, *Civitates Orbis Terrarum* (vol. I, 1572)

Siguiendo el ejemplo de otras ciudades famosas, Francisco de Monzón nos lo explica detalladamente:

Afirman aquellos Cosmógrafos historiadores, que Lisboa se llamó Ulisboa o la ciudad de Ulises porque tomó nombre de su autor: que como de Rómulo se viró Roma, y de Alejandro Alejandría, así de Ulises se dice Ulisboa [...] y entonces fue Lisboa edificada por Ulises [...] a la vuelta de Troya: y aun entonces no era edificada Jerusalem<sup>591</sup>.

Según él era más antigua que Jerusalén, y con respecto al resto de ciudades famosas, su antigüedad era mayor porque no había sufrido destrucción:

Pues esta gloria podrá tener Lisboa sobre Jerusalem y sobre todas las ciudades [se refiere a Babilonia y a Troya] que ahora sabemos en la tierra, que siendo las más antigua dellas que hay nunca ha sido jamás destruida. Y por más claro se conozca su antigüedad, porque aquí cerca de su fundación la sentencia de Estrabón, famosísimo Cosmógrafo con la opinión de otros profanos autores<sup>592</sup>.

Esto es precisamente lo que quiere decir Lope cuando afirma que “ya de ser fénix inmortal presuma”, versos, por otro lado, que le sirven al poeta para homenajear a la *Ulisea Edificada* de Gabriel Pereira. Y anteriormente en 1608 con motivo del traslado de la corte de nuevo a Madrid, Luis Mendes de Vasconcelos, por comparación con las grandes

<sup>591</sup> Monzón, *Libro primero d'l espejo de príncipe...* 1544, fol. clxxxv-clxxxvii.

<sup>592</sup> *Ibidem*, fol. clxxxv-clxxxvii.

ciudades antiguas, ensalza la grandeza de Lisboa<sup>593</sup>, independiente del asiento de la Corte, y jamás perdida:

E assim que Seleuco Nicanor mudou a sua Corte para Seleucia, de todo se acabou a grandeza de Babilonia. Thebas do Egypto, chamada Cidade do Sol, foi grandissima, mas perdeo a sua grandeza, como os Reis do Egypto mudaraõ a sua Corte a Memphis; e a de Memphis se acabou, depois que Alexandre edificou Alexandria<sup>594</sup>.

En el soneto lopesco para la *Ulissea Edificada* de Pereira de Castro se alude también, por asociación a la inmortalidad de Lisboa, a la fama perenne que obtienen los fundadores de las ciudades: “cuando más enriqueciste/Tu Patria, que tu Artífice te llama,/ Por la segunda vida que le diste”<sup>595</sup>.

#### LA ANTIGÜEDAD: ESPEJO DE CIUDADES. DESCRIPCIONES COROGRÁFICAS Y *EXEMPLUM*

En las obras de Lope no solo aparecen ejemplos de la antigua historia de las ciudades peninsulares, o comparaciones de estas con las ciudades clásicas como hemos visto con Sevilla o Valencia como *nuevas Roma*, sino que también aparecen las ciudades clásicas como escenarios de ambientación. En este caso nos hemos preguntado qué idea y conocimientos tenía Lope sobre esas ciudades y cuáles pueden ser sus fuentes de inspiración. Sobre este aspecto nos vamos a centrar en las próximas páginas.

#### ROMA Y SUS RUINAS: LA ROMA PAGANA Y LA ROMA CRISTIANA

En el género de historias de ciudades, las comparaciones con las grandes ciudades de las antiguas civilizaciones era un recurso muy explotado. Botero decía a propósito del dominio de una ciudad y su capacidad de crecimiento y abundancia que era superfluo hablar de “Sparta, Cartago, Atenas, Roma, Venecia, cuya grandeza crecía como su dominio”<sup>596</sup>. Estas ciudades eran símbolo de grandeza y excelencia y todas las demás urbes tratarán de emularlas en la *forma urbis*, el sitio y las grandezas.

<sup>593</sup> Cfr. Bouza, 1998, p. 115.

<sup>594</sup> Mendes de Vasconcelos, *De sitio de Lisboa...* 1786, p. 128.

<sup>595</sup> Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, p. 117.

<sup>596</sup> Botero, *Diez libros de la razón de estado...* 1593, libro II, fol. 163v.

El gusto y preocupación por las ruinas urbanas clásicas en la Italia humanista tuvo como punto de referencia más importante la ciudad de Roma. A la meta de la peregrinación cristiana en época medieval, acudía el peregrino humanista en busca de la *civitas* perdida que se escondía bajo las ruinas de la *urbs* impulsado por un interés creciente por la arqueología, ciencia que se difundió rápidamente por todo Europa y España, como ya habíamos apuntado<sup>597</sup>. Las causas de esta vuelta a la Antigüedad a través de Roma cuentan con una coalición de fenómenos diferentes. Por un lado, durante la Edad Media la ciudad eterna fue objeto de numerosos textos, crónicas de viaje, catálogos, *mirabilia* y guías destinados y/o difundidos en los circuitos del peregrinaje que fueron conformando una imagen de la ciudad –a partir de una serie de elementos definidores que comentaremos a continuación– que influiría en las primeras representaciones gráficas<sup>598</sup>. Por otro lado, durante el Renacimiento español las ruinas de la ciudad se convertirán en *exemplum* de la grandeza y magnificencia del Imperio, símbolo del ingenio de los hombres, de un lado, y ejemplo de la *caída* y ruina del misma, de otro<sup>599</sup>. El paseo entre ruinas se convierte en *exemplum* de la brevedad de la gloria de un Imperio, estableciéndose así un vínculo entre la temática de ruinas, de la fortuna y la gloria<sup>600</sup>, temas tan explotados durante el Barroco<sup>601</sup>. El tema de las ruinas en la literatura renacentista se había convertido en un homenaje al legado arquitectónico al que el hombre de los siglos XV y XVI tenía acceso mediante la práctica arqueológica. Quizá sea este uno de los temas más proficuos en el maridaje entre arte y literatura, que comienza ahora y se desarrollará plenamente en el siglo XIX<sup>602</sup>.

<sup>597</sup> Sobre el tema de la historia y la arqueología en España, véase Mora, 1998, sobre todo, pp. 17-30.

<sup>598</sup> Véase sobre este tipo de literatura y la conformación de la imagen de Roma, Nuti, 2008, pp. 17-103.

<sup>599</sup> En el siglo VIII Alcuino ya la había definido como *caput mundi*: “Roma caput mundi, mundi decus, aurea Roma/Nunc remanet tantum saeva ruina tibi - Roma, señora del mundo, fulgor del mundo Roma aurea/ahora no te queda más que una salvaje extensión de ruinas”. Reflejo de ello en la Península es en este sentido el *Memorial de la villa de Utrera*, germen de la *Canción a las ruinas de Itálica*, donde Rodrigo Caro afirma que: “Habiendo yo leído en varios autores que hubiese estado en aquel sitio la famosa Itálica, me dio deseo de verla. Fui un día con algunos amigos, por la orilla del río desde Sevilla, y, llegando a este punto, le miré [...] las altas murallas yacen hoy por tierra cubiertas de yerbas y monte; que las anchas plazas y paseadas calles están sin habitantes, y que las casas que antes eran refugio de los hombres, ahora son escondrijos de sabandijas. Parece que aquellos derribados edificios están llorando la larga ausencia de sus dueños, y amonestando a los que los miran, con un mudo sentimiento, cuán breve es la gloria de este mundo y cuán falca la mayor firmeza”, cit. en Ferri Coll, 1995, p. 92.

<sup>600</sup> El tema de la fortuna en Ferri Coll, 1995, p. 92. Para el tema de la gloria en la cultura italiana del renacimiento, véase Burckhardt, 2004, p. 141 y ss.

<sup>601</sup> Para la cultura del Barroco y sus temas, véase Maravall, 1983.

<sup>602</sup> Sobre el tema de las ruinas, véase Orozco Díaz, 1989, pp. 118-176. Sobre el tema de la poética de ruinas, véase Lara Garrido, 1980; Marchán Fiz, 1985; Ferri Coll, 1995; Biglieri, 2002.



En la poética lopesca, las ciudades antiguas adquieren una serie de significados simbólicos y de esto nos ocuparemos a continuación. Dentro de este apartado, destaca la poética de ruinas en Lope de Vega que ha sido objeto de múltiples estudios críticos centrados en la evolución y la temática<sup>603</sup>. Hay tres líneas de investigación bastante delimitadas: la línea positivista centrada en las influencias poéticas italianas en la poesía de ruinas española iniciada con los estudios de Morel-Fatio; la línea crítica historicista con Lara Garrido, Cabello Porras, Wardropper, Vranich y López Bueno; y la línea reflexiva de Orozco centrada en el motivo de las ruinas y la fascinación que genera dentro de la poética de cada autor<sup>604</sup>. Vranich, por ejemplo, establece tres edades o momentos de evolución poética en la temática de las ruinas en España. Sostiene que hay un primer periodo sobre las ruinas clásicas que evoluciona hacia el periodo de mayor florecimiento basado en las ruinas nacionales y que se sitúa entre finales del XVI y principios del XVII y la tercera fase en la que el desencanto y engaño coincide con la decadencia nacional y se inspira en las ruinas nacionales contemporáneas góticas<sup>605</sup>. Nosotros aquí nos proponemos analizarla desde otro punto de vista, crítico y comparativo a la vez, en la que analizaremos la imagen de la ciudad en los poemas y su relación con las imágenes provenientes de otro tipo de materiales corográficos e historiográficos, además de su significado simbólico.

La ciudad de Roma y sus ruinas no es un tema muy recurrente en la poética lopesca. El hecho de que en España no se haya seguido la línea temática de las ruinas romanas es, en opinión de Vranich, porque los “estragos causados por el ejército de Carlos V (en 1529) estaban todavía demasiado vivos en la memoria de la gente”<sup>606</sup>, y como hemos visto Lope era coherente con los intereses imperiales. Sin embargo, en estas páginas tendremos ocasión de matizar esta afirmación. La poética de ruinas romanas en Lope de Vega no ha llamado la atención de los críticos y, sin embargo, escribió varias comedias ambientadas en Roma con alguna composición sobre las ruinas como veremos. Descartando las comedias de autoría dudosa, según la base de datos ArteLope, contamos con seis comedias ambientadas en Roma, en la mayor parte de los actos<sup>607</sup>. Por otro lado, tenemos

<sup>603</sup> Ferri Coll, 1995; Vranich, 1980, pp. 764-767; Vranich, 1981; Wardropper, 1969, pp. 295-305.

<sup>604</sup> Para cada una de las líneas de investigación, véase Ferri Coll, 1995.

<sup>605</sup> Véase Vranich, 1980, pp. 765-768. Con respecto a Quevedo, véase Cuervo, 1908, pp. 432- 438.

<sup>606</sup> Vranich, 1980, p. 765.

<sup>607</sup> Nos referimos a *Los embustes de Fabia* (1588-1596), *El caballero del milagro* (1593-1598), *El galán Castrucho* (1598), *El honrado hermano* (1596-1603), *Roma abrasada* (1598-1600) y *Lo fingido verdadero* (1608). No todas están ambientadas en el mismo periodo temporal; en su mayoría se sitúan en la Antigüedad

otras 12 comedias en las que el marco espacial romano es de menor peso, pero cuentan con varias escenas, actos o jornadas ambientadas en la ciudad<sup>608</sup>. Por último, tenemos dos comedias en las que Roma, aun no siendo el marco espacial de la ambientación, juega un papel importante<sup>609</sup>. Creemos, por tanto, que Roma merece atención dentro de la poética loquesca, aunque no en todas las piezas nos ofrece el autor un espacio nítido. Así, en *La mejor enamorada, la Magdalena*, en el segundo acto Roma es un lugar anónimo de carácter público sin más referencias concretas, por lo que solo comentaremos aquellos fragmentos que nos ofrezcan una descripción de la ciudad. Por ejemplo, en “Muros de Roma, plazas, teatros, cuevas” de *El Honrado Hermano* redactada en 1598-1600<sup>610</sup> en la que se dramatiza la guerra entre Roma y Alba Longa, la imagen de Roma está mucho más definida:

Muros de Roma, plazas, teatros, cuevas,  
 imagen de la fábrica troyana,  
 en siete montes máquina tan llana  
 que en sus puertas ciento vence a Tebas:  
 pirámides, colosos, torres nuevas,  
 arcos, baños y templos, barbacana  
 donde la nueva juventud romana  
 hace de su valor tan altas pruebas:  
 ¡Salud, divina patria, madre noble  
 de Horacios, Tulios, Fabios y Fabricios!  
 ¡Salud, del Tíber espléndida ribera!  
 ¡Salud, penates lares y tú al doble,  
 templo de mis divinos sacrificios,

---

clásica, pero contamos con dos comedias –además de las que comentamos a continuación en nota 608– que se sitúan bajo el Imperio de Carlos V: *El caballero del milagro* y *El galán Castrucho*. Esta última se sitúa poco después del saqueo de Roma en 1527, lo cual matizaría la hipótesis de Vranich, pues a pesar de funcionar como simple marco temporal de las historias amorosas de los personajes, el hecho de que Lope decida ambientar las escenas en un campamento español tras el saqueo indica que no era un episodio tan incómodo de la historia de Carlos V, más teniendo en cuenta las lecturas historiográficas de la época.

<sup>608</sup> Según el marco temporal en el que se sitúan podemos distinguir cuatro grupos. Al Nuevo Testamento pertenecen *La mejor enamorada, la Magdalena* (1609-1615) y *El nacimiento de Cristo nuestro señor, con la vuelta de Egipto* (1597-1600). Contamos con tres comedias ambientadas en la Antigüedad Clásica: *San Segundo* (1594), *El esclavo de Roma* (1596-1603) y *El cardenal de Belén y vida de San Jerónimo* (1610). Con un marco temporal medieval tenemos: *Bamba* (1597-1598), *El serafín humano* (1610-1612) y *San Nicolás de Tolentino* (1613-1615). Las más numerosas son las que están ambientadas en el siglo XVI: *El blasón de los Chaves de Villalba* en 1503 (redactada en 1599), *La contienda de García de Paredes y el Capitán Juan de Urbina* en 1515-1527 (redactada en 1600), *La Santa Liga* con la batalla de Lepanto (redactada en 1595-1603) y *El secretario de sí mismo* (1604-1606).

<sup>609</sup> *La traición bien acertada* (1588-1595) y *La amistad pagada ambientada* (1599-1603) en León durante la época de la romanización de Hispania.

<sup>610</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 341.

casa de Venus de mi fuego esfera;  
 y tú, la luz primera  
 de aquestos ojos, junta nuevamente  
 al alma que te ha dado, el cuerpo ausente<sup>611</sup>.

La imagen urbana que nos ofrece Lope de Roma cuenta con una serie de elementos identificativos que en su mayoría proceden de la tradición literaria de la primigenia literatura de viaje a Roma y, sobre todo, de los *mirabilia* medievales. El paisaje romano destaca por las siete colinas en las que se asienta la ciudad, una de las cualidades orográficas de mayor admiración y emulación en las *laudes hispaniae*<sup>612</sup>, que remitía también a la capacidad de crecimiento y grandeza de la urbe<sup>613</sup>. Así, Felini en su guía de Roma –obra que Lope pudo conocer como veremos más adelante–, cuyos capítulos se estructuran siguiendo el género de historias de ciudades que venimos mencionando<sup>614</sup>, dedica el capítulo X a los siete montes principales de Roma –Capitolino, Palatino, Aventino, Celio, Esquilino, Viminale y Quirinale– y otros cinco montes secundarios –Ianicolo, Pincio, Vaticano, Citorio y Iordano–<sup>615</sup>. Pero destaca Lope también, en contraposición con el paisaje de colinas y montes, el ingenio humano que transforma la naturaleza y hace de Roma “máquina tan llana”, pues como afirma Felini los romanos no

<sup>611</sup> Vega, Lope de, *Obras completas*, Comedias IX, 1994, p. 239. Vega, Lope de, *El honrado hermano*, 1867, acto II, escena XIII, p. 534.

<sup>612</sup> Pensemos, por ejemplo, en los montes de Toledo o en las lomas de Madrid. Sobre el primero véase Gamero, 1862, p. 632 y Martínez Gil, 2007. En la comedia *Los Mártires de Toledo y Texedor Palomeque* de Eugenio Gerardo Lobo uno de los personajes afirma: “[...] sobre la cerviz altiva/ de siete montes [...] la esclarecida ciudad/ de Toledo, señor yace,/ segunda Roma, pues es/ propia copia de su imagen”, Gerardo Lobo, *Los mártires de Toledo*, 1790, p. 20. Sobre el segundo, véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, fol. 1v. También Núñez de Castro afirma: “Estriban los edificios de Madrid sobre cabezas de montes, como la soberbia Roma” en Núñez de Castro, *Solo Madrid es Corte*, 1669, libro I, cap. II, fol. 4.

<sup>613</sup> Nos refiere Flavio Biondo, siguiendo a Livio, en su *Roma triunfante* que la primera ciudad de Roma fundada por Rómulo se extendía por el Capitolino, Palatino y Aventino y que los otros cinco montes –en total ocho– se fueron añadiendo después a medida que Roma crecía, cfr. Biondo, *Roma ristaurata*, 1558, lib. I, fol. 15r.

<sup>614</sup> El *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad* de Felini gozó de amplia difusión en España. Tras una introducción, el capítulo segundo está dedicado a los muros, el tercero a las puertas, el cuarto a las calles, el quinto y sexto al Tíber y sus salidas, el séptimo a los puentes, el octavo a la isla Tiberina, el décimo a los montes, el doce, el trece y catorce a la traída de aguas y cloacas, el quince, dieciséis y diecisiete a las termas y los baños, dieciocho a la naumaquia, diecinueve a los circos, el veinte a los teatros, el veintiuno a los anfiteatros, el veintidós a los foros y plazas, el veintitrés a los arcos triunfales, el veinticuatro a los pórticos, el veinticinco a los trofeos, el veintiséis a las columnas, el veintisiete a los colosos, el veintiocho a las pirámides, el treinta a los obeliscos, treinta y uno sobre las estatuas, el treinta y tres de los caballos, treinta y cuatro sobre las librerías o bibliotecas, treinta y cinco de la estampa, treinta y seis sobre los relojes, treinta y siete sobre los palacios en general, entre los que destaca la Casa de Nerón a la que dedica el treinta y treinta y nueve; el capítulo cuarenta y siete está dedicado a las basílicas y a los templos le dedica el capítulo setenta y uno y setenta y dos y a las torres de Conti y Milicia dedica el capítulo setenta y ocho, Felini, *Tratado de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619.

<sup>615</sup> *Ibidem*, cap. X, fol. 274-277.

ahorraron en gastos por lo que se refiere a las calles “cortando montes, abajando collados, hinchando valles, haciendo puentes, y igualando llanos, y fosos, haciéndolas derechas, y allanándolas con la orden, y comodidad de fuentes, y distancias de lugares con piedra fuerte, como se ve que dura el día de hoy”<sup>616</sup> que da prueba, una vez más de los valores estéticos del momento con los que se observa la ciudad antigua.

Lope abre la descripción de la ciudad de Roma con los *muros*, término que nos indica la importancia del límite defensivo en el imaginario urbano desde época medieval<sup>617</sup>. Las murallas aurelianas se convierten en el elemento definidor de la *forma urbis*. Asimismo, y en relación con la muralla destaca Lope las puertas estableciendo una relación de superioridad con Tebas, la ciudad a la que Homero había denominado “la ciudad de las cien puertas”. En la tradición literaria de las *laudes* romanas, la información relativa a los muros se expresaba precisamente a través de los elementos medievales del circuito como las “torres nuevas” y, en este caso, las puertas, siendo la hipérbole y el elevado número de elementos del circuito lo que proyecta la ciudad en la esfera de lo maravilloso<sup>618</sup>. Entre las “torres nuevas” medievales, Alberti en su *Descriptio Urbis Romae* destacaba la torre Parione del Campo en las proximidades del circo Agonale, erigida sobre las ruinas del *Templum Olovitreum*; la Torre de los Capocci en el Esquilino cerca de las Termas de Trajano, y la Torre de Conti y las torres de las Milicias en el Foro Romano<sup>619</sup>. Formaban parte también de los “nuevos *mirabilia*” las torres de Cencio<sup>620</sup>. La primera fase de desarrollo urbano medieval en Italia se caracteriza, como es sabido, por la construcción de altas torres, y la impresión visiva que causaban a quien se acercaba a la ciudad se basa precisamente en la hipérbole del número de torres, símbolo de la potencia de las casas nobiliarias. La imagen de Roma *turrita* se mantuvo a lo largo de los siglos, incluso cuando

<sup>616</sup> *Ibidem*, cap. III, fol. 263.

<sup>617</sup> Nuti, 2008, p. 44 y ss.

<sup>618</sup> *Ibidem*, p. 87. Sobre la importancia del número y de lo innumerable en la descripción de la ciudad, véase Nuti, 2002, p. 273. Felini, como ya hiciera anteriormente Cabrera Morales en el apartado dedicado a las Antigüedades de Roma en general, indica que “en tiempos de Claudio Emperador se hallaron 634 Torreones, y hoy se hallan 366 [...] y no se halla certidumbre del circuito de los muros, porque algunos dicen que eran cincuenta millas, otros treinta y dos y otros veinte, mas cuanto a lo que en nuestros tiempos se ve [...] no son mas de dieciséis millas” y “hallase en varios autores diferencia en el número y nombres de las puertas, porque unos dicen treinta, y otros dicen veinticuatro, otros más, y otros menos, según que van alargando los muros, engrandecen, o hacen pequeña la Ciudad. Pero conforme a lo que se halla de presente, y se ve no hay más de dieciocho puertas abiertas, las cuales encierran siete montes” en Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. II, fol. 263 y cap. III, fol. 263-264 respectivamente. Cfr. Cabrera Morales, *Las Iglesias de Roma...* 1600, fol. 259 y ss.

<sup>619</sup> Véase Alberti, *Descriptio urbis romae*, 2005.

<sup>620</sup> Nuti, 2008, p. 48.

el perfil de la ciudad en altura había dejado espacio a un tejido urbano necesariamente más amplio de edificios públicos<sup>621</sup>. En las salas vaticanas contamos con un fresco que nos muestra la vista de Roma con el plan urbanístico de Sixto V (1588), obra en la que aparecen las dos torres de la Milicia y de Conti destacando en altura junto con las columnas de Trajano y Marco Aurelio, que Lope no menciona. Con el término “torres nuevas” Lope insiste, pues, en esa dualidad entre los mirabilia antiguos y nuevos de la ciudad medieval que se extiende sobre las ruinas de la antigua. Esta es la imagen que Wyngaerde pone de relieve de la Roma medieval en su vista de Roma del lado sur (1560) con la Torre de Conti<sup>622</sup> en primer plano que pudo servir para realizar el lienzo que Lope pudiera haber contemplado en el Alcázar<sup>623</sup>.

Otro elemento que tiene más que ver con la visión de la Roma pagana a partir de la idea de ciudad que se tenía en época medieval y renacentista, es la *plaza*, o foro, que nace como espacio público en el tejido urbano en función de las necesidades de los Comunes y entra a formar parte, junto con las calles anchas y rectas, de la valoración positiva estética de la ciudad a partir de la época medieval<sup>624</sup>. Felini menciona entre los más importantes el Romano, el de César, el de Augusto, el de Nerva y el de Trajano “nombrados con el nombre de quien los hizo, o de lo que se vendía en ellos”<sup>625</sup>. En ese nuevo tejido urbano más amplio, recto y ancho de calles y plazas que en época medieval empieza a remodelar el espacio público, Lope menciona también los arcos, uno de los primeros elementos que se retoman de la antigüedad romana. Alberti recupera la solución del arco como pasaje triunfal, sobre todo en la ciudad de la pompa. Felini afirma que “los arcos triunfales en Roma fueron muchos” pero los principales fueron “treinta y seis”<sup>626</sup> – una vez la hipérbole numérica define la maravilla de ciudad– entre los que destacan el de Séptimo Severo, el de Tito y Vespasiano, el de Constantino, el que está junto a San Jorge y el de Domiciano<sup>627</sup>.

Entre los edificios definidores de la Roma pagana introduce Lope en su lista el teatro, los baños y termas, y los templos. El teatro fue un tipo de edificación romana que ya

<sup>621</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>622</sup> Sobre las vistas de Roma de Wyngaerde, véase Iaccarino 2004.

<sup>623</sup> Sobre esta cuestión remitimos a la bibliografía ya mencionada en el capítulo segundo.

<sup>624</sup> Nuti, 2008, p. 127.

<sup>625</sup> Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. XXII, fol. 302-305.

<sup>626</sup> *Ibidem*, cap. XXIII, fol. 305.

<sup>627</sup> Aparecían ya mencionados en el *itinerario de Einsiedeln*, véase Nuti, 2008, p. 27.

destacaba en las primeras descripciones de la ciudad. En el *itinerario de Einsiedeln* (siglos VIII-IX) se enumeran, por ejemplo, los teatros de Pompeo y Marcello, perteneciente el primero ya en el siglo XVI a la Roma desaparecida, y parcialmente conservado el segundo en manos de la familia Orsini. A pesar de que eran edificios en desuso ya en la época del *itinerario* y de ser condenados por la religión cristiana –algo que también vivió y padeció Lope con el cierre de los teatros<sup>628</sup>– se mantuvieron como hitos del paisaje urbano a lo largo de los siglos probablemente por su importancia monumental<sup>629</sup>. Así Felini dedica a este tipo de edificio el capítulo XX<sup>630</sup>. Lo mismo cabe decir de otras edificaciones de la antigua ciudad romana como los baños y termas, destacando en ruinas por el desuso y alimentando leyendas. Remitimos de nuevo al *itinerario de Einsiedeln* donde se mencionan varias (Agripinas, Antonianas, Aurelianas, Constantinas, Dioclecianas, Domicianas, Gordianas, Novacianas, Severinas, Trajanas, Ticianas y Olímpias<sup>631</sup>) y también en *Miracole di Roma* (siglo XIII)<sup>632</sup>. En los *Mirabilia* modernos eran sobre todo las termas de Diocleziano las que aparecen con más frecuencia en los itinerarios<sup>633</sup>. Felini hace una especial mención de las Termas Agripinas, las de Nerón y Alejandro Severo, las Antonianas, las Dioclecianas y las de Constantinas<sup>634</sup>. En la lista de Lope, tras el teatro aparece el término de *cuevas* para el que hemos deducido diversos significados. El término de *cuevas* o *grutas* puede hacer referencia a la Roma cristiana al remitir a la imagen de las catacumbas de la necrópolis del Esquilino, por ejemplo, donde fue descubierta la famosa Domus Aurea de Nerón de donde procede el término *grutesco*. En las grutas o cuevas vaticanas, o sepulcros, bajo la iglesia nueva donde estaban enterrados papas como Benifacio VIII o el emperador Otón II<sup>635</sup>. Por otro lado, y en clave espiritual y moralizante, el término *cueva* remite al itinerario vital que Lope traza en *El peregrino en su patria*, a saber, de la bárbara cueva a la *Civitas Dei* de Roma<sup>636</sup>. También podría

<sup>628</sup> En 1598 Felipe II decreta el cierre de los teatros con motivo de la muerte de su hija doña Catalina.

<sup>629</sup> Nuti, 2008, p. 45.

<sup>630</sup> Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. XX, fol. 297-300.

<sup>631</sup> Cabrera Morales, *Las Iglesias de Roma...* 1600, fol. 266-267.

<sup>632</sup> Cfr. Nuti, 2008, p. 27 y 53.

<sup>633</sup> Cabrera Morales introduce en su jornada primera las Termas Antonianas “de maravilloso edificio”, y en la jornada segunda las termas de Diocleziano, “las más suntuosas” de las que todavía se veía “parte del grandísimo edificio antiguo”. Más adelante el peregrino llega a los Baños de Agripa y de Nerón, en Cabrera Morales, *Las Iglesias de Roma...* 1600, fol. 218, 229 y 256-257 respectivamente.

<sup>634</sup> Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. XVI, fol. 285-292. Más adelante dedica el capítulo LXXVIII a las torres de Conti y de la Milicia.

<sup>635</sup> Felini describe esta zona bajo el Vaticano sin hacer referencia al término de cuevas o grutas, véase *ibidem*, fol. 12.

<sup>636</sup> Sobre este aspecto y otros relacionados con el peregrinaje a Roma en la literatura española del Siglo de Oro, véase Egido, 2005, pp. 47-48.

referirse Lope a las cuevas subterráneas que existían en Roma. Por ejemplo, Cabrera Morales afirma en relación a las termas de Diocleciano que “ai grotas que van secretas, la una hasta Campidolio, la otra a San Sebastián, y la tercera va debajo del Tiber hasta el Vaticano, (según me han dicho) aunque yo no he estado nunca en ellas”<sup>637</sup>. En cualquier caso, es un término que remite a la Roma en ruinas donde la *cueva* es lo único que persiste del antiguo esplendor de la ciudad.

Retomando de nuevo la lista de edificios paganos, Lope introduce al final los templos, que en la descripción de la Roma de Felini “fueron casi infinitos” pero tenían los romanos “en mayor estima” a algunos dioses como Jano, Giove, Saturno y Marte y “así iremos solamente haciendo memoria de algunos principales templos”<sup>638</sup> entre los que destacan el de Giove Feretrio (iglesia de Araceli), el de Giove Optimo Maximo, el de la Paz, el Panteon (Santa María Rotonda), el de Giove Tonante, el de Giove Licaonio, el de Esculapio, el del Sol, el de Carmenta, el de Pudicidia, los de la Fortuna, el de Iside y Serafide, el templo de Antonio y Faustina dedicado a San Lorenzo, el de Jano Cuadrifronte, etc.

Otro de los elementos maravillosos que Lope introduce en su descripción de Roma son los *colosos*. Felini menciona un buen número de *colosos* de la Antigua Roma: el Coloso de Apolo en el Campidoglio, el de la Librería de Augusto, el de la puerta del Templo de la Paz, el de Júpiter del Campo Marzio y, sobre todo, el Coloso de Commodo<sup>639</sup>. Este último, la estatua del emperador Nerón en la entrada de la Domus Aurea, cuya imagen nos ha llegado a través de monedas, era quizá el más destacado en los *Mirabilia*<sup>640</sup>. El término evoca tanto a la estatua de Nerón, como al Anfiteatro llamado Coliseo por estar en las inmediaciones de la Domus Aurea, con un evidente paralelismo a una de las siete maravillas del Mundo Antiguo como era el Coloso de Rodas.

Es sorprendente que Lope no mencione un elemento de ornato urbano, e hito y orientación visual en la ciudad cristiana, como fueron los obeliscos, sobre todo en la Roma de

<sup>637</sup> Cabrera Morales, *Las Iglesias de Roma...* 1600, fol. 229.

<sup>638</sup> Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. XXVIII, fol. 324-325.

<sup>639</sup> *Ibidem*, cap. LXXI fol. 403 y ss.

<sup>640</sup> “[...] Coliseo –Anfiteatro de Vespasiano– per cagione del gran colosso, che era nella entrata della casa di Nerone Aurea [...] Questo Colosso dicono, che era 120 piedi fu fatto da Zenodoro Francese scultore” en Gamucci, *Libri quattro delle antichità della città di Roma*, 1565, libro I, fol. 49r.

Domenico Fontana para Sixto V<sup>641</sup>, entre los que destacaban el obelisco de Piazza del Popolo, el de Santa María la Mayor y el de Letrán como demuestra el fresco de la vista de Roma con el plano urbanístico de Sixto V en el Salón Sistino del Vaticano (1588)<sup>642</sup>. Sí menciona, en cambio, el ornato exótico de las pirámides<sup>643</sup>. La pirámide Vaticana o Meta Rómuli y la pirámide de Gayo Cestio o Meta Remi, caracterizaron el paisaje romano como hitos del martirio cristiano junto a los obeliscos, y fueron fruto de leyendas medievales relacionadas con los míticos fundadores. La primera estaba cerca de los mausoleos de Adriano y Augusto, y se puede apreciar en *La visión de la Cruz* de las Estancias de Rafael en el Vaticano<sup>644</sup>. Estos elementos orientales tienen una simbología bien precisa en la Roma papal, como bien nos explica Cabrera Morales, cuya guía de peregrinación a Roma estaba centrada en el recorrido de las iglesias y reliquias más importantes para la obtención de indulgencias: “Gli obelischi, le Gulie, e le Piramidi,/ fur daglia antichi consecrati al Sole,/ Hora il novo Pastor con brevi Carmi,/ Gli ha dedicati a Dio che’l tutto vuole,/ [...] Mandò dal ciel il Pastor Quinto Sisto”<sup>645</sup>. Los obeliscos y las pirámides, de monumentos símbolo de Roma, se convierten en meta visiva, cristianizada con las cruces, capaz de guiar al ojo en la lectura del espacio<sup>646</sup> y señalar a los peregrinos los puntos más destacados de ese recorrido<sup>647</sup>. También las columnas eran elementos del ornato urbano que servían de guía en ese recorrido<sup>648</sup>, pero Lope no las introduce en su descripción, por lo que no insisteremos en este punto tampoco. A continuación, aparecen la *civitas* con esa galería de hombres ilustres romanos –entre ellos los “Horacios, Tulios, Fabios y Fabricios” que hacen de Roma una “madre noble”– y que bien recuerdan obras como la *Summa de Varones ilustres* de Juan de Sedeño de Arévalo que Lope conoció

<sup>641</sup> Véase Fontana, *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabbriche di nostro Signore Papa Sixto V*, 1590.

<sup>642</sup> A parte de estos tres grandes obeliscos, Felini menciona otros cinco más pequeños y da una descripción bastante detallada de cómo Domenico Fontana trasladó y levantó el obelisco del Vaticano, cfr. Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. XXX, fol. 328.

<sup>643</sup> Este tipo de *enumeratio* de los elementos arquitectónicos quedó codificada por Castiglione con “Superbi colli”, véase Ferri Coll, 1995, p. 34.

<sup>644</sup> Felini señala solo la pirámide de Cayo Cestio como la única en pie junto a la puerta de San Pablo, asociada a la leyenda del sepulcro de Rómulo, cfr. Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. XXVII, fol. 323-324. Señala, pues, dos colosos diferentes, el del emperador Nerón y el de Cómodo, cuando en realidad se trataba de la misma escultura a la que los diferentes emperadores sustituyeron solamente la cabeza.

<sup>645</sup> Cabrera Morales, *Las iglesias de Roma...* 1600.

<sup>646</sup> Nuti, 2008, p. 137.

<sup>647</sup> Tanto en la guía de Cabrera Morales (1600), como en la de Felini (1619) aparecen una serie de grabados en los que reinan los obeliscos ante las fachadas de las iglesias principales.

<sup>648</sup> Felini dedica el capítulo XXVI como ya hemos mencionado, en el que destaca la columna Trajana junto a la iglesia de Santa María de Loreto, la columna Antonina, la columna Bélica, la columna Miliaria y la columna Lattaria, Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. XXVI, fol. 317-323.



bien, puesto que fue el traductor de obras clásicas como *La Jeruslén libertada* de Torcauto Tasso. En este sentido, se puede interpretar Roma como un espejo de príncipes. Dentro de esa galería de hombres que hacen de la ciudad una urbe noble aparece más adelante el mítico fundador de la ciudad:

Tulio: Yo tengo en Marte esperanza,  
que tendrá Roma victoria,  
ya por la razón que alcanza,  
ya por la pasada historia  
que es su mayor confianza.  
Que sabéis que mató  
Rómulo a Amulio tirano,  
Y que a Numitor le dio  
El cetro y imperio albano,  
Que luego a Roma fundó<sup>649</sup>.

También aparece en otras obras como *La Arcadia*: entre la galería de “mármoles, retratos de personas ilustres” destacan “aquellos dos primeros, son los famosos Remo, y Romulo, fundadores de la sagrada Ciudad, cabeza del mundo”<sup>650</sup>:

Hijos de Marte nacimos,  
Eterna ciudad fundamos,  
Siete montes ocupamos  
Y en todos aun no cupimos<sup>651</sup>.

Volviendo a los versos de *El Honrado hermano* menciona por último el río como emblema de la ciudad, como ya hemos tenido ocasión de comentar.

---

<sup>649</sup> Vega, Lope de, *El honrado hermano*, 1867, acto III, escena VIII, p 544. Sigue el diálogo sobre cuál de la dos ciudades, Alba o Roma era más antigua: “Pues si Romulo quisiera,/Alba entonces suya era./y por herencia lo es/ pero su valor después/no cupo en menor esfera./Fundó ciudad para sí,/a quien debe estar sujeta/la vuestra./ Mecio: Suspende aquí/tu razón, pues se decreta/que no se averigüe así./Que si Romulo criado/de Faustulo y de Laurencia,/y en las márgenes hallado/del Tibre, a la gran presencia/vino de su abuelo atado,/ donde, ayudándole Remo./Sacó el imperio supremo/de las manos del tirano./Primero fue rey albano./Aunque fue piadoso extremo/dejar el reino a su abuelo,/y fundar en este suelo/a Roma bien se averigua,/que es Alba la más antigua/y que hoy os sujeta el cielo./Tulio: Si en las academias fuera/ventilada esta cuestión,/bien Roma se defendiera,/pero ya está la razón/en esta batalla fiera./Así que tomad lugar,/jueces de Alba y de Roma,/que sois quien lo ha de juzgar.” Ibidem. También en *El caballero del milagro* aparece el mito fundacional: “Esta fue la antigua madre/ de Césares y Cipiones,/ hija de aquellos varones/ que a Marte tienen por padre” en Vega, Lope de, *El caballero del milagro*, 1993, acto I, vv. 525-528.

<sup>650</sup> Vega, Lope de, *La Arcadia*, 1653, fol. 120r.

<sup>651</sup> Ibidem, fol. 123v.

Las representaciones de Roma a partir del siglo XV fueron en aumento. Roma, como ninguna otra ciudad, contaba con una tradición literaria de los *mirabilia urbis romae* que en un principio influyeron en la imagen iconográfica de la ciudad. Existía, por un lado, la Roma imperial redescubierta por los arqueólogos y humanistas que Alberti quiso levantar topográficamente con un mayor rigor científico propio del Renacimiento en su *Descriptio Urbis Romae*. Pirro Ligorio realizó en 1551 el mapa de la Roma antigua con sus monumentos más emblemáticos: destacan las murallas aurelianas, las pirámides, el Coliseo, algunas plazas y el río. Las siete famosas colinas de Roma aparecen, en cambio, en una vista anterior que tuvo gran difusión: la vista de Roma de Sebastián Münster de 1490 (fig. 19). En esa imagen podemos observar en primer plano los muros Aurelianos y las termas de Diocleciano a la izquierda. Un poco más arriba la Basílica de San Juan de Letrán, los acueductos, las termas de Diocleciano y Santa Susana; detrás los arcos de Séptimo Severo y Jano el Foro con las columnas de templos y los arcos de Vespasiano y Tito. En el centro el Panteón de Agripa y a la otra margen del río la antigua basílica San Pedro y el Castillo de Sant'Angelo. Por otro lado, estaba la imagen de la Roma moderna papal, es decir, la Roma cristiana<sup>652</sup>.

---

<sup>652</sup> Por ejemplo, en la vista de Foresti el río Tíber divide la Roma imperial, de la Roma moderna. Y en la vista de Roma incluida en el volumen II del *Civitates Orbis Terrarum*, aunque destaca la Roma imperial, aparecen también algunos edificios de la Roma moderna, véase Cámara Muñoz y Gómez López, 2011, en concreto el capítulo de Gómez López “La imagen de Roma”, pp. 71-101.



Figura (19): Vista de Roma de Sebastián Münster hacia 1490 (*Cosmographiae Universalis*, 1549-1550).

Por lo que se refiere a la literatura, cabe mencionar la *Roma triunfante* de Flavio Biondo que tuvo amplia difusión en España, como decíamos, y las guías de viajes que empezaron a aparecer en el siglo XVI: *Le antichità di Roma* de Andrea Palladio en 1554, *Compendio di Roma antica* de Lucio Fauno de 1558, y en este mismo año *La antichità della città di Roma* de Mauro. En la obra *El honrado hermano* la *enumeratio* de los elementos arquitectónicos más destacados reconduce a los índices o capítulos de las obras sobre las antigüedades de Roma que hemos ido señalando y tuvieron difusión en España. La imagen de Roma guarda mayor relación con la tradición literaria de los *mirabilia* que con las vistas cartográficas que pudiera haber contemplado en el Alcázar, en el Palacio del Marqués de El Viso o en libros de amplia difusión como el *Civitates Orbis Terrarum*. A diferencia de Cervantes que conoció directamente la ciudad eterna, Lope no estuvo nunca allí, por lo que sus conocimientos dependerían de las descripciones escritas y orales de viajeros, crónicas, itinerarios, guías, *laudes urbium*, etc. La imagen lopesca de Roma bebe de las fuentes literarias clásicas y modernas, sobre todo de la tradición de los *mirabilia*. Existía en la España de Lope una literatura de bolsillo que llegaba a una capa

bastante amplia de la población, pero junto a los grabados y libros más lujosos de gran formato que poseían personajes de más cultura, las bibliotecas de los humanistas contaban también con muchas de estas guías. Corrió por tierras españolas a finales del siglo XVI *El libro de las maravillas de Roma* de Girolamo Franzini que contaba además con una traducción del *Tratado de las Antigüedades de Roma* de Andrea Palladio, traducido al castellano en 1589, aunque Navascués afirma que no tuvo ninguna repercusión en España<sup>653</sup>. De lo que no cabe duda es del interés creciente por las maravillas romanas en España. En cuanto a las bibliotecas, Juan Gómez de Mora por ejemplo tuvo la guía de Felini y Juan de Arfe el libro de Gamucci<sup>654</sup>. Y si, como sostiene Cámara Muñoz, Cervantes tuvo que conocer estas guías a juzgar por las palabras de Auristela en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* cuando menciona “las peregrinaciones en la alma ciudad de Roma”<sup>655</sup>, palabras que recuerdan los títulos de estas guías en el siglo XVI y XVII, lo mismo podemos suponer de Lope cuando en el *Laurel de Apolo* compara Madrid con Roma, “el alma ciudad, los siete montes”<sup>656</sup>, siendo Roma *Alma Mater Ecclesia*<sup>657</sup>. También pudo conocer Lope los grabados que circulaban sobre los mirabilia romanos a través de libros como el exitoso libro de Lafréry *Speculum Romae magnificentiae* o *I vestigi dell’Antichità di Roma* del francés Duperac, ambos del año jubilar de 1575 por poner algunos ejemplos. Por último, pudo también encontrar inspiración e influencia en las vistas de Roma, como la de Wyngaerde que el propio poeta pudo contemplar directamente en el Alcázar o en el Palacio del Marqués de El Viso (fig. 20 y 21), algo de lo que ya nos hemos ocupado por lo que no insistiremos.

Por otro lado, que en 1600 tuviera lugar un jubileo con una afluencia de casi un millón y medio también influyó e el interés de Lope por la historia de la ciudad Eterna. *El honrado hermano* se redacta, como hemos mencionado, por esas mismas fechas. En ese mismo periodo redactó Lope la *Roma abrasada* (fecha en 1598-1600<sup>658</sup>) que publicaría años más tarde en la Parte XX (1625) y dedicaría a Gil González Dávila<sup>659</sup>, en un intento de adulación al cronista real quizá refiriéndose a sus años de formación en Roma con el

<sup>653</sup> Navascués Palacios, 1980, p. 16.

<sup>654</sup> Cámara Muñoz, 2007, p. 778

<sup>655</sup> Cit. en ídem.

<sup>656</sup> Vega, Lope de, *El Laurel de Apolo*, 1630, Silva I, fol. 6r.

<sup>657</sup> Covarrubias en su diccionario explica que Alma, término que introducían los títulos de estas guías romanas, significaba “Reina de los Ángeles”, “Madre de Dios”, cit. en Cámara Muñoz, 2007, p. 778.

<sup>658</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 391 y 592.

<sup>659</sup> Es interesante la dedicatoria a este cronista por las consideraciones que de la Historia nos ofrece, algo sobre lo que volveremos más adelante, véase Vega Lope de, *Roma abrasada*, 1625, fol. 177-178.

Cardenal Don Pedro de Deza antes de volver a España en 1590. Y precisamente fue teólogo de dicho cardenal Francisco Cabrera Morales, escritor de una de las guías de Roma de mayor difusión en España en el año 1600. Todo ello coincide en el tiempo con el cambio de reinado de Felipe III y el viaje diplomático a Roma.

En la *Roma abrasada*, además de las loas a España por boca de Séneca<sup>660</sup>, que comentaremos más adelante, tenemos aquí una imagen de Roma en llamas:

Mira Nero de Tarpeya  
 a Roma como se ardía,  
 gritos dan niños y viejos,  
 y el de nada se dolía,  
 que alegre vista:  
 por representar a Troya  
 abrasarla quiso un día,  
 por hacer fiesta a los Dioses  
 que desde el Cielo la miran,  
 que alegre vista!  
 con su gallarda Popea  
 dueño de su alma y vida,  
 mira el incendio Romano  
 cantando al son de una lira,  
 que alegre vista!  
 siete días con sus noches  
 arde la ciudad divina,  
 consumiendo las riquezas,  
 que costaron tantas vidas,  
 que alegre vista!<sup>661</sup>

Los versos anteriores pertenecen al Romance castellano anónimo “Mira Nero de Tarpeya”, de manera que sigue Lope una tradición literaria que rescata el mito del tirano Nerón. Parece que la fuente de la comedia de Lope fue Suetonio, autor clásico que señaló

---

<sup>660</sup> *Ibidem*, fol. 182r-183.

<sup>661</sup> *Ibidem*, acto III, fol. 199r-200.

a Nerón como culpable del incendio de Roma en el año 64 d. de C.<sup>662</sup> y asociándola al incendio de Troya<sup>663</sup>.

Como vemos por la dedicatoria a Gil González Dávila, esta comedia publicada en 1625 le sirve a Lope para elaborar un espejo de príncipes con la trasposición de Nerón y los peligros de la ociosidad y la Monarquía de Felipe IV. Por otro lado, se presentan los antiguos orígenes de la monarquía hispánica con Galba como sucesor de Nerón en la Terraconense donde era gobernador y desde donde emprendió la rebelión contra el tirano. De manera implícita, España es determinante en la caída de Nerón y contra la persecución de los cristianos<sup>664</sup>. En contra de los supuestos de Vranich, *Roma abrasada* debía de recordar el saco de Roma de manera que se estableciera una relación implícita y este episodio seguiría la misma línea ideológica de otros del Romancero como “Triste estaba el Padre Santo” en el que se insistía en “la gran soberbia de Roma/agora España la refrena”. La revitalización de la leyenda neroniana surgió precisamente a partir de 1527 y la “caída de Roma” con el incendio servía de preludio a esta “nueva caída” en manos de la antigua colonia hispana que ahora tenía su “revancha”<sup>665</sup>. Además, el

---

<sup>662</sup> Tácito reconoce que no se sabe si el fuego fue fortuito o no, mientras que Plinio, Flavio Josefo o Pausanias no se pronuncian. De ahí que Fernández-Mayoralas Palomeque señale a Suetonio como fuente de Lope, véase Fernández-Mayoralas Palomeque, 2015, p. 289. También conocería la obra teatral *Octavia* atribuida a Séneca.

<sup>663</sup> Según Suetonio, fueron unos versos griegos los desencadenantes de la obsesión troyana de Nerón y el desastre pirómano, véase Fernández-Mayoralas Palomeque, 2015, p. 290. Lope de Vega introduce este episodio en la comedia: “Querría representar/ de Troya el fuego y no hallaba/ ni propiedad ni lugar./ Arda esta máquina brava./ que esta la puede imitar.” En Vega Lope de, *Roma abrasada*, 1625, acto III, fol. 198v.

<sup>664</sup> Lope no lo cita explícitamente pero el palacio y los jardines que Nerón pierde en el incendio serán ocupados por el Vaticano posteriormente. En la obra se da una descripción detallada del palacio: “Su casa desde el monte Palatino/ al Esquilino llega, que es distancia/ como de media legua de camino./ edificio de altísima arrogancia./ El licor de las fuentes cristalino/ es agua de odorífera fragancia./ Los estanques, del/ mar, que muda a veces/ para criar y para ver sus peces./ Las huertas frutuosas y jardines/ de mil cuadros/ floríferos esmalta./ cuyos márgenes verdes y confines/ guarda una sierra defendida y alta./ Allí corren las cabras mallorquinas,/ el búfalo se tiende, el ciervo salta/ y en las jaulas de patios y leoneras/ los osos, tigres, onzas y panteras./ Las piezas de las salas, fabricadas/ de jaspes, mármol, pórfido y topacio./ envidia el sol, y las del norte amadas/ deja para salir deste palacio./ Las techumbres y bóvedas doradas/se van moviendo con el mismo espacio/ que el cielo con sus orbes semejantes/ a su eclipse crecientes y/ menguantes./ Por alambiques de marfil y oro/ caen a tiempos flores y aguas puras:/ tiene baños labrados, que un tesoro/ cuestan sus aromáticas misturas./ Aquí el infame sin real decoro/ goza de mil deleites y blanduras:/ aquí se afeita, lava y entretiene.” en Vega Lope de, *Roma abrasada*, 1625, acto III, fol. 194v-195r. Para una descripción de la casa, cfr. Biondo, *Roma ristaurata...* 1558, lib. III, fol. 54-v-54r; Cabrera Morales, *Las iglesias de Roma...* 1600, fol. 280; Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619 cap. XXXVIII, fol. 369-370.

<sup>665</sup> Lázaro Carreter, 1973, p. 9. Esta supuesta independencia de Roma se conseguirá afirmar a través del mito de los godos, como veremos más adelante, que los cronistas ensalzaban siguiendo a San Isidoro: “Los Godos son gente alentada, y fuerte, que de ellos se dice en las Divinas Letras, que han de aflorar a Iudea: La significación, o interpretación, de su nombre, obscuro en nuestra lengua, suena en ella lo mismo que fortaleza: y a la verdad, ninguna gente del Orbe puso en tanto aprieto al Imperio Romano, como los referidos” en Rojas, *Historia de la imperial...* 1654, segunda parte, lib. I, fol. 2.

descubrimiento de la Domus Aurea en el siglo XV debió de suscitar gran expectación en todo el mundo renacentista<sup>666</sup>.

El Romance de la comedia, Lope nos proyecta en el *colle Tarpeio* desde donde se contempla el incendio de Roma que duró siete días, del que se hace culpable a Nerón, porque quiso revivir el incendio de Troya<sup>667</sup>.

La ruina está asociada indisolublemente a la destrucción y caída –pues no significa otra cosa la palabra *ruina*<sup>668</sup>–. Pero esta “caída” no solo servía como espejo de príncipes y alegoría política, sino también como trasunto personal del poeta. En «A imitación de aquel soneto *Superbi colli*» inspirado en el que Castiglione escribiera a finales de la segunda década de 1500, poeta que junto con De Vitalis fue el modelo renacentista de las ruinas romanas, encontramos una vez más la asociación de las ruinas como vestigio de las obras gloriosas humanas y de la desdicha del poeta:

Soberbias torres, altos edificios,  
que ya cubriste siete excelsos montes,  
y agora en descubiertos horizontes  
apenas de haber sido dais indicios;

griegos liceos, célebres hospicios  
de Plutarcos, Platones, Jenofontes,  
teatro que lidió rinocerontes,  
olimpias, lustros, baños, sacrificios;

¿qué fuerzas deshicieron peregrinas  
la mayor pompa de la gloria humana,  
imperios, triunfos, armas y dotrinas?

¡Oh gran consuelo a mi esperanza vana,  
que el tiempo que os volvió breves ruinas  
no es mucho que acabase mi sotana!<sup>669</sup>.

<sup>666</sup> En este sentido la crítica se ha centrado en la influencia decorativa de los grutescos, véase sobre el tema Dacos, 1969.

<sup>667</sup> Cfr. Mauro, *Le antichità della città di Roma*, 1558, p. 6

<sup>668</sup> “Ruina: la cayda” en Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 165v.

<sup>669</sup> Vega, Lope de, *Colección escogida de obras no dramáticas...* 1950, p. 388. La parte en cursiva es nuestra.



En la primera estrofa nos ofrece Lope una imagen del paisaje de la Roma antigua frente a la Roma presente con sus siete montes “descubiertos”. Las fuentes coinciden en que la Roma de Rómulo fue fundado sobre dos colinas y luego se fue extendiendo<sup>670</sup>. Menciona las “soberbias torres” –en lugar de “superbi colli” de Castiglione<sup>671</sup>– y “altos edificios” de la Roma medieval. Ya hemos señalado que en el Alcázar había diferentes vistas de ciudades entre las que cabe señalar aquí la de Roma que realizara Wyngaerde (fig. 20)<sup>672</sup>.



Figura (20): Vista panorámica parcial de Roma de Anton van der Wyngaerde (Museo Ashmolean de Oxford).

En resumen, Lope nos ofrece una imagen dual de Roma pagana y cristiana inspirada en los *mirabilia* modernos, a través de cuyas ruinas elabora un espejo de príncipes sobre la caída del mayor Imperio, y establece asimismo con el saco de Roma por parte de Carlos V una comparación de superioridad con Roma.

<sup>670</sup> “Ha la città dentro di se li VII tanto celebrati Colli, onde fu Settimontio chiamata [...] Egli è quasi hoggi un'altra Roma da quella antica, perciò che rarissimi edificio si veggono hoggi sopra i sette colli, così bene anticamente habitati; e s'è hoggi la città ridotta tutta nel piano, e ristretta presso al fiume, benche si mantenga pure dentro l'antico circoito delle mura” en Mauro, *Le antichità della città di Roma*, 1558, pp. 1-2. Véase también Palladio, *Le antichità di Roma*, Roma, 1554. Biondo, *Roma restaurata...* 1558.

<sup>671</sup> Para la *imitatio* de Castiglione en la poesía de ruinas española y como se fue conformando el tópico, las *Anotaciones* de Herrera y los ecos petrarquistas del fuego amoroso véase, Ferri Coll, 1995, sobre todo el capítulo III, pp. 33-37.

<sup>672</sup> Sobre las diferentes vistas de Roma de Wyngaerde, véase Galera i Monegal, 1998, pp. 164-166 y Iaccarino, 2004.



## CARTAGO Y TROYA

Vranich afirma que “las primeras ruinas que se cantan son las de Cartago”<sup>673</sup> y después se pasará a las de Troya como trasunto personal del poeta, aunque en este sentido también en el paisaje romano identifica el poeta los propios sentimientos y desgracias personales. En cambio, en Lope, el tema de las ruinas de Cartago no se desarrolló, por lo tanto no nos detendremos en este aspecto.

La leyenda de Troya en sus fuentes clásicas de Homero o Virgilio, y posteriormente en el Dictis y el Dares o en el *Libro de Alexandre* y en la primera *Crónica General* fueron revitalizadas durante el Siglo de Oro<sup>674</sup>, siendo uno de los mitos más famosos y más explotados, heredando esa empatía por el troyano contra el griego que tiene su origen en las fuentes latinas<sup>675</sup>. Encajaba perfectamente con la propaganda de la dinastía habsbúrgica que, siguiendo la tradición latina, se reivindicaba descendiente de Eneas.

Por lo que se refiere a la Troya lopesca<sup>676</sup>, contamos con *La Gatomaquia* y las *Rimas* de 1602 donde aparecen hasta 10 composiciones de tema troyano<sup>677</sup> que se han interpretado como trasunto personal del poeta con el tema del amor a través del binomio Helena de Troya/Elena Osorio, y/o se han etiquetado como poesía de ruinas<sup>678</sup>. En cambio, según Colodrón habría que revisar la formación del ciclo temático, pues en muchas de ellas las referencias a las ruinas no se mencionan<sup>679</sup>. Sea como sea, aquí lo que nos interesa es

---

<sup>673</sup> Vranich, 1980, p. 765.

<sup>674</sup> El mito troyano ha sido ampliamente estudiado por la crítica, véase al respecto el estudio bibliográfico de Cristóbal López, 2000.

<sup>675</sup> Los romanos se veían descendientes de los troyanos para justificar la conquista de Grecia y así lo afirma Nerón en la comedia *Roma abrasada*: “Nosotros somos Troyanos/ que descendimos de Eneas” en Vega Lope de, *Roma abrasada*, 1625, fol. 189r. La imagen de una Troya fiel frente al griego traidor fue recurrente y se puede ver en algunas comparaciones que establece Lope. Por ejemplo, en la comedia *Bamba*, este justo rey se asocia a Troya, mientras que Paulo que intenta usurparle el poder se asocia al griego traidor: “Bamba: [...] mas yo soy Troya leal/y tu eres Griego Sinon” en Vega, Lope de, Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, jornada III, fol. 115r.

<sup>676</sup> Para el mito troyano en la poesía de Lope de Vega, véase Gómez Sánchez-Romate, 1996; en las comedias, en las que las referencias a Troya eran consideradas meramente ornamentales y lexicalizadas, ha sido estudiado recientemente por Serralta, 2017.

<sup>677</sup> Colodrón cita los siguientes: “Fue Troya desdichada y fue famosa”, “Padre de los humanos, Amor ciego”, “Árdese Troya, y sube el humo oscuro”, “Dejadme un rato, pensamientos tristes”, “Si todas las espadas, que diez años”, “Entre aquestas columnas abrasadas”, “Contendiendo el amor y el tiempo un día”, “Cayó la Troya de mi alma en tierra”, “Si para comparar vuestra hermosura”, “El ánimo solícito y turbado”. Cfr. Véase Candelas Colodrón, 2006, pp. 57-66.

<sup>678</sup> Véase Pedraza Jiménez, 1993, pp. 67-74 (“«Aquí fue Troya la famosa»: el ciclo de la ruptura”). Gómez Sánchez Romate, 1993, p. 453-460. Santos, 1997, pp. 55-66. Pardo Pastor, 2002.

<sup>679</sup> Véase Candelas Colodrón, 2006, pp. 57-66.

analizar la imagen de la ciudad de Troya que nos ofrece Lope, tema que más allá del trasunto personal, tiene una valencia en sí mismo, aunque aparezca en las composiciones de manera discontinua. Para ello, de ese grupo de 10 composiciones hemos seleccionado las partes más destacadas. Al analizar los poemas como bloque temático, en lugar de ver cada soneto por separado, podemos distinguir tres momentos diferentes. Por un lado, tenemos el origen de la ciudad y su fama siguiendo la tradición grecolatina. La ciudad fundada por Ilo, “adonde el Ilion se vio fundado” se presenta como una ciudad “que ya la fama en su grandeza apoya”<sup>680</sup>. Esta fama es el “ejemplo de soberbias acabadas”<sup>681</sup> por la conocida guerra homérica –“que diez años/sobre Troya desnudas tuvo el griego”<sup>682</sup>– desencadenada por el rapto de Helena: “cayó la Troya de mi alma en tierra,/ abrasada de aquella griega hermosa”<sup>683</sup>. Paris no actuó solo, “que por prenda de Venus amorosa”<sup>684</sup> y por amor se enfrentó a las adversidades enemigas, “Juno me abrasa, Palas me destierra”<sup>685</sup>. Y es precisamente tras el saqueo y la destrucción de la ciudad a manos de los griegos que, “cuando soberbia y victoriosa estuvo,/ no tuvo el nombre que le dio su llama:/ tal por incendios que a la fama subo”<sup>686</sup>. De este modo, Lope nos ofrece la imagen paradójica de una ciudad famosa por su destrucción. Este segundo momento el de la guerra y sus consecuencias aparece también de manera dispersa: las causas de la destrucción: “No estuvo más airado/Agamenón en Troya/al tiempo que metiendo la tramoya/del gran Paladión, de armas preñado,/echaron fuego a la ciudad de Eneas/de ardientes hachas y encendidas teas,/causa fatal de miserable estrago”<sup>687</sup>; la ciudad en llamas, “árdese Troya, y sube el humo oscuro”<sup>688</sup>, “crece el incendio propio el fuego extraño”<sup>689</sup>; la gente que huye despavorida: “El vulgo, aún en los templos mal seguro,/ huye, cubierto de amarillo espanto/ corre cuajada sangre el turbio Janto”<sup>690</sup>; y en la ciudad, como consecuencia de todo ello, “viene a tierra el levantado muro” y “las

<sup>680</sup> Vega, Lope de, *Obras poéticas*, 1983, soneto 172, pp. 125-126.

<sup>681</sup> *Ibidem*, soneto 52, pp.53-54.

<sup>682</sup> *Ibidem*, 1983 soneto 69, pp. 63-64.

<sup>683</sup> *Ibidem*, soneto 123, pp. 96-97.

<sup>684</sup> *Ibidem*, soneto 123, pp. 96-97.

<sup>685</sup> *Ibidem*, soneto 123, pp. 96-97. Cfr. Pedraza Jiménez,1993, pp. 69 (“«Aquí fue Troya la famosa»: el ciclo de la ruptura”)

<sup>686</sup> Vega, Lope de, *Obras poéticas*,1983, soneto 29, p. 40.

<sup>687</sup> Vega, Lope de, *La Gatomaquia*, 1826, p. 32, vv. 586-592. Un Lope impreciso en la confusión de la estatua de Palas y el caballo troyano según Blázquez Rodrigo, 1995, p. 85. Aunque bien es cierto que parece confuso, en cualquier caso, el destino de Troya estaba ligado a la suerte de la estatua de Palas. Flavio Biondo se refiere a ella como la última “ruina de Troya”, véase Biondo, *Roma ristaurata*, 1558, libro II, fol. 26r.

<sup>688</sup> Vega, Lope de, *Obras poéticas*,1983, soneto 35, pp. 43-44.

<sup>689</sup> *Ibidem*, soneto 35, pp. 43-44.

<sup>690</sup> *Ibidem*, soneto 35, pp. 43-44.

empinadas máquinas cayendo”<sup>691</sup>. Es en este momento cuando de la ciudad solo “se ven ruinas y pedazos”<sup>692</sup> donde se encuentra la verdadera poesía de ruinas lopesca.

Como sucediera con Rodrigo Caro y su paseo por Itálica, también Lope se proyecta en el mismo lugar por el que camina meditabundo:

Entre aquestas columnas abrasadas,  
frías cenizas de la ardiente llama  
de la ciudad famosa, que se llama  
ejemplo de soberbias acabadas  
entre éstas otro tiempo levantadas,  
y ya de fieras deleitosa cama,  
entre aquestas ruinas, que la fama  
por memoria dejó medio abrasadas;  
entre éstas ya de púrpura vestidas,  
y ahora solo de silvestres hiedras,  
despojos de la muerte rigurosa,  
busco memorias de mi bien perdidas,  
y hallo solo una voz, que entre estas piedras  
responde: Aquí fue Troya la famosa<sup>693</sup>

Siguiendo a Virgilio con este último verso<sup>694</sup>, Lope adopta la perspectiva de quien está viendo las ruinas tras la destrucción (frías cenizas) y su descripción parece responder a un paseo por la zona desolada (entre *aquestas* columnas)<sup>695</sup>.

<sup>691</sup> Ibidem, soneto 35, pp. 43-44.

<sup>692</sup> Ibidem, soneto 35, pp. 43-44.

<sup>693</sup> Ibidem, soneto 52, pp. 53-54.

<sup>694</sup> La expresión lexicalizada de “Aquí fue Troya la famosa” nos da idea de la difusión del mito. La encontramos, por ejemplo, en Gil González Dávila como símbolo de caída, en un género literario tan diferente, González Dávila, *Teatro...* 1623, fol. 175.

<sup>695</sup> Este paseo imaginario era suscitado por la lectura de los clásicos, Homero y Virgilio y, por una práctica que recogían de ellos y que debía de ser costumbre. Burckhardt nos da noticia de ello: “Ya en Ferrara y en Boccaccio encontramos resonancias de este género. Piggio hace frecuentes visitas al templo de Venus y Roma, creyendo que era el de Cástor y Pólux, donde se había reunido el senado tantas veces, y se sumerge en el recuerdo de los grandes oradores Craso, Hortensio, Cicerón [...]” en Burckhardt, 1985, p. 159. De ello nos da noticia Alberti: “[...] porque que pensaréis que hacían los caminantes si alguna vez pasaban por la via Appia o por otro camino real, viendo los maravillosamente llenos de abundancia de monumentos? Por ventura no se deleitaban mucho cuando se ofrecía aquel sepulcro ornadísimo, y el otro, y el otro de donde se reconociesen el título, y figuras de ilustres varones, que pues de tantos indicios de la antigua memoria, por ventura dábase pequeña ocasión para que repitiendo los hechos de grandes varones con la plática aliviase el camino [...]” en Alberti, *Los diez Libros de arquitectura*, 1582, lib. VIII, fol. 233.

Y de nuevo en estos otros versos el poeta se proyecta en el lugar imaginario y lo describe en primera persona:

El ánimo solícito y turbado,  
como se ve en el mar la inquieta boya  
miraba Albano el campo en que fue Troya  
de fuego un tiempo y de dolor cercado.

Adonde el Ilión se vio fundado,  
que ya la fama en su grandeza apoya,  
y estuvo la greciana, hurtada joya,  
vio la ceniza convertida en prado.

Estuvo un rato así, mas dijo luego:  
¡Oh campos, ya de fuego, en mis dolores  
y en vuestro ejemplo mis consuelos fio!

*Que si en lugar que cupo tanto fuego,  
ahora veo verde hierba y flores,  
también podrá tener templanza el mío*<sup>696</sup>.

Lope-Albano (o el duque de Alba) está contemplando los campos en los que se erigía Troya que con el paso del tiempo las cenizas habían dado lugar a un verde prado florido<sup>697</sup>. Esto lo consuela y lo llena de esperanza: su alma turbada puede hallar templanza como el fuego y las cenizas fueron el principio de la templanza de los verdes prados. La ciudad paseada es el tema de la *consolatio* que produce la contemplación de las ruinas de las grandes ciudades, como nos ofrece en un pasaje Cicerón:

Quiero recordarte un acontecimiento que me proporcionó gran consuelo, por si tal vez aquel hecho pudiera aminorarte el dolor. Cuando regresaba de Asia, como navegara desde Eginia hasta Megara, comencé a ver regiones alrededor. Detrás de mí estaba Eginia, delante de mí Megara, a la derecha

<sup>696</sup> Vega, Lope de, *Obras poéticas*, 1983, soneto 172, pp. 125-126.

<sup>697</sup> Simmel sostenía que cuando un edificio se viene abajo, perdiendo su forma arquitectónica, y la Naturaleza absorbe lo que queda del edificio, ambos, arquitectura y Naturaleza, vuelven a construir un nuevo conjunto y que, por tanto, en palabras de Orozco, receptor de la teoría de Simmel, “la belleza, pues, de las ruinas, no reside en que sean un elemento del paisaje, sino en esa sensación de que lo artificial, lo artístico, se incorpora a la Naturaleza”, en Orozco Díaz, 1989, p. 122-123. Se sigue en este sentido la tradición renacentista italiana que se fue imponiendo a partir de la *Farsalia* de Lucano, obra que Lope conocía: “¿No es Lucano el que escribió/la Farsalia?” en Vega, Lope de, *Roma abrasada*, 1625, fol. 197v. Sobre los orígenes del tema de las ruinas, véase Mortier, 1974.

el Pireo, a la izquierda Corintio, que fueron ciudades florecientes en cierto tiempo, ahora yacen abatidas y arruinadas ante mis ojos. Yo mismo comencé a reflexionar solo: «¡Ay! ¿Nosotros, insignificantes hombres, nos apenamos si pereció o fue muerto alguien de los nuestros, cuya vida debe ser más breve, cuando yacen en un solo lugar tantas ciudades como restos abandonados? ¿Servio, quieres tú mantener y recordar que has nacido hombre?». Créeme, esta reflexión me confortó mucho. Haz tú lo mismo, si te parece, *pon ante tus ojos esas ruinas*. Y, efectivamente, en un momento tantos varones ilustres murieron, tanta merma se hizo sobre el poder del pueblo romano, todas las provincias fueron abandonadas: ¿Tanto habrás llorado la pérdida de la vida de una sola niña?<sup>698</sup>

Por otro lado, es evidente en el poema la asociación de las ruinas como memoria histórica de un pasado glorioso “que la fama por memoria dejó medio abrasadas”:

Mas como las *reliquias* dentro encierra  
de la soberbia máquina famosa,  
la llama en las cenizas victoriosa  
renueva el fuego y la pasada guerra.

Tuvieron y tendrán *inmortal vida*  
prendas que el *alma* en su firmeza apoya,  
aunque muera el troyano y venza el griego.

Mas, ¡ay de mí!, que con estar perdida,  
aun no puedo decir: ¡aquí fue Troya!,  
siendo el alma inmortal y eterno el fuego<sup>699</sup>.

En estos versos, Lope expresa la inmortalidad de las ruinas, asociadas al concepto de reliquias. Si las reliquias son los vestigios de un cuerpo muerto abandonado por el alma, las ruinas son los vestigios de la ciudad que, como hemos dicho antes, nos sirven de llave de interpretación de la *civitas* y cultura anterior. Así como el alma humana, lo material será también inmortal, como los edificios y las ciudades construidas por él. Pero además se establece otra conexión que vale la pena subrayar, es que las ruinas del Humanismo se asocian a las reliquias del Cristianismo, de manera que las ruinas paganas y cristianas se parifican al convertirse en el *punte* de acceso al paraíso espiritual. Este paraíso espiritual será el celestial para los cristianos, al que llegarán con la veneración de reliquias y

<sup>698</sup> Cit. en Ferri Coll, 1995, p. 30.

<sup>699</sup> Vega, Lope de, *Obras poéticas*, 1983, soneto 123, p. 96.

caminos de peregrinación, y la Antigüedad para los humanistas, que será el lugar paradisiaco en el que les hubiera gustado vivir.

Teniendo en cuenta el gusto tan erudito y humanista de pasear entre ruinas, y la reflexión tan barroca sobre el paso del tiempo, las obras humanas y el destino del hombre, podemos establecer algunas hipótesis. Considerando que la temática sobre Troya en Lope de Vega corresponde al trasunto personal sobre Elena Osorio a finales del siglo XVI, cuando el poeta fue desterrado a Valencia, es posible que Troya sea en algunas composiciones una trasfiguración de Sagunto<sup>700</sup> o que la contemplación real y directa de Sagunto haya inspirado la proyección en primera persona en la descripción literaria de Troya. En ambas historias la ciudad y el fuego son símbolo de resistencia frente a los griegos y a los cartaginenses. Por otro lado, tenemos que tener en cuenta que la temática sobre la Guerra de Troya fue de gran interés para Carlos V, quien identificó la cruzada contra el Turco a partir de Túnez como una nueva guerra púnica<sup>701</sup>. Por otro lado, el reinado de los godos y su “resistencia” frente a los moros, periodo tan revitalizado en época de Lope para conjurar la imagen de la España pagana y arriana, se equiparó también con la resistencia troyana<sup>702</sup>. Esta apropiación de la temática troyana, tan del gusto del Emperador, por parte de Lope estaría en consonancia con las pretensiones de Lope frente a la Monarquía, pero a diferencia de los ciclos iconográficos sobre el tema<sup>703</sup>, Lope propone a través de la contemplación melancólica de las ruinas troyanas una identificación directa de las propias desgracias amorosas, del paso del tiempo y de la memoria de la historia con el objeto de la contemplación, como ampliamente ha demostrado la crítica. Sin embargo, en Troya no destaca una imagen tan nítida como veremos con Sagunto, predomina sobre todo la historia de la ciudad como hemos visto, más que los elementos urbanísticos. Quizá la única vista de la ciudad imaginada por Lope en la que se superpone la idea de ciudad en la época sea esta que proponemos a continuación:

---

<sup>700</sup> Véase sobre el tema Pastor Pardo, 2002. Este investigador habla del tema de Troya y Sagunto en Lope, pero sin establecer una correlación entre ambas.

<sup>701</sup> Ilustrativa es la obra de Alonso de Sanabria, *Comentarios y guerra de Túnez*. Los tapices fueron tejidos entre 1550 y 1554 gracias al contrato hecho con Vermeyen, véase sobre el tema Houdoy, 1873 y Pinchart, 1875.

<sup>702</sup> Véase por ejemplo el cuadro de la épica troyana descrito por Bernardo de Piña en su *Sermón Histórico de la Restauración de Toledo*, ciudad tan vinculada con la monarquía visigoda, cit. en Martínez Gil, 2008, p. 335-336. El caballo de Troya en el caso toledano habría sido la traición judía que abrió las puertas de la ciudad a los moros.

<sup>703</sup> Ténganse en cuenta los tapices conservados en la Catedral de Zamora.

Aquiles estaba en Troya  
 mirando torres y almenas,  
 altas y vanagloriosas  
 de haber afrentado a Grecia<sup>704</sup>.

En estos versos Lope describe Troya en función de la idea de ciudad de la época, con las murallas como elemento definidor de la urbe, con sus torres y almenas.

#### LAS RUINAS NACIONALES: SAGUNTO Y NUMANCIA

Como mencionábamos más arriba, en el proceso de evolución de la poética de las ruinas en la literatura española, el periodo de mayor florecimiento se alcanza con las ruinas nacionales y que se sitúa entre finales del XVI y principios del XVII<sup>705</sup>, momento en el que nuestro autor está impulsando su carrera literaria. Itálica y Sagunto constituyen la nacionalización del tema de las ruinas en España, según Orozco, lo cual responde al gusto de la contemplación directa del propio paisaje español y no a la influencia abstracta del tema<sup>706</sup>.

Lope de Vega desarrollará sobre todo las ruinas saguntinas. Ya habíamos indicado que llegó a Valencia entre 1588-1589 con motivo de su destierro y, como hiciera Rodrigo Caro, se dirigiría a Sagunto para contemplar “las señales de la grandeza romana”. También el peregrino de Lope se emociona al llegar “a la antigua Morviedro donde están hoy día las mayores señales de la grandeza romana que España tiene, aunque perdonen las puentes y conductos de otros famosos lugares”<sup>707</sup>. Por tanto, la descripción del paisaje saguntino responde a la contemplación directa del propio autor, que a su vez pudieron servir de inspiración en la descripción de las ruinas de Troya, mediante el fuego como elemento de asociación entre ambas.

Como sucediera con Troya, ninguna comedia está ambientada en Sagunto, pero sí dos composiciones poéticas: *Mirando está las cenizas* y *Vivas memorias, máquinas difuntas*. En *La hermosura de Angélica*, se propone un viaje idealizado por la península, una vez

<sup>704</sup> Vega, Lope de, *Roma abrasada*, 1625, acto II, fol. 189v.

<sup>705</sup> Vranich, 1980, pp.765-768.

<sup>706</sup> Véase Orozco, 1989.

<sup>707</sup> Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, 1605, fol. 75.

pasado el Ebro, “donde por uno y otro limo y cedro/vieron la antigua y célebre Sagunto/de cuyo fuego renació Monviedro,/como de Phenix español difunto”<sup>708</sup>. Como Troya famosa y su río Janto, también Sagunto y su río Monviedro, “ya fuiste ciudad insigne [...] /tú por ser buena ciudad”<sup>709</sup>. Pero la descripción más famosa de Sagunto es un soneto que se publicó en *El Peregrino en su patria* (1604). El Peregrino, en uno de los viajes, llega con su compañero a Valencia y se detienen a contemplar las ruinas de Sagunto<sup>710</sup>:

En estas pláticas, que al Peregrino costaban infinitas lágrimas y suspiros, llegaron los dos amigos a la antigua Morviedro, donde están hoy día las mayores señales de la grandeza romana que España tiene, aunque perdonen las puentes y acueductos de otros famosos lugares. Aquí Everardo, a petición del Peregrino y dándole materia sus derribados edificios, hizo este epigrama:

Vivas memorias, máquinas difuntas<sup>711</sup>  
que cubre el tiempo de ceniza y hielo,  
formando cuevas, donde el eco al vuelo  
solo del viento acaba las preguntas.

Basas, columnas y arquitecabras juntas,  
ya divididas oprimiendo el suelo;  
soberbias torres, que al primero cielo  
osaste escalar con vuestras puntas,

si desde que en tan alto anfiteatro  
representaste a Sagunto muerta,  
de gran tragedia pretendéis la palma,

mirad de solo un hombre en el teatro  
mayor ruina y perdición más cierta,  
que en fin sois piedras y mi historia es alma<sup>712</sup>.

<sup>708</sup> Vega, Lope de, *La hermosa de Angélica*, 1605, canto X, fol. 97r.

<sup>709</sup> Vega, Lope de, “Mirando están las cenizas”, *Poesía Lírica*, 1970, pp. 492-493. Es este romance sin duda en el que el trasunto personal del poeta y su destierro a Valencia es más evidente con el binomio Belardo-Lope.

<sup>710</sup> La contemplación directa de las ruinas es evidente en *Mirando está las cenizas*. Ya solo el comienzo introduce la contemplación directa por parte del personaje Belardo que ve en las ruinas “vivos ejemplos del tiempo” como trasunto personal del poeta: “Los mármoles que cubrían,/ de púrpura y oro llenos,/yacen por el suelo ahora/ de inútil yerba cubiertos.” En *ibidem*, pp. 492-493.

<sup>711</sup> El concepto de *máquina*, obra del hombre por tanto, para referirse a una ciudad o a un edificio fue muy utilizado en arquitectura en la época. Cfr. Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 102r.

<sup>712</sup> Vega, Lope de, *Lírica*, 1981, pp. 105-106. La parte en cursiva es nuestra. Es uno de los sonetos a imitación del *Superbi colli* de Castiglione y según Montesinos se habría escrito en Valencia donde cumplía destierro Lope no mucho después de 1588. Cfr. Vega, Lope de, *Poesías Líricas*, 1968, p. 153.



En el primer cuarteto nos propone una imagen sonora muy nítida que permite situar al poeta en medio del paraje de ruinas, que bien debió conocer y donde seguramente paseó. A continuación, en el segundo cuarteto describe el paisaje de ruinas y los restos que ve a su alrededor: basamentos, columnas y arquitrabes romanos. Junto a los restos del anfiteatro, encontramos además otros elementos como las “soberbias torres,/ que al primero cielo/ osaste escalar con vuestras puntas”. La descripción sucinta de conjunto que encontramos en las primeras páginas de Francisco Diago propone esta imagen de la ciudad:

Murviedro [...] a solo tres mil pasos del mar, entre la ciudad de Valencia y el rio Idubeda, donde se lo dan Pomponio Mela y Plinio [...] también Antonino Pio en su itinerario [...] Que eso fue señalarnos con el dedo que Sagunto es Murviedro [...] Sus muros por otra parte, sus anchas y levantadas torres, sus fuertes castillos, su famoso Theatro, y otros antiguos edificios suyos nos predicán que fue antiguamente población celeberrima<sup>713</sup>.

En esta corografía la ciudad romana con su teatro despunta en medio de un paisaje urbano medieval de muros, torres y castillos. Escolano en su descripción del teatro menciona una torre al lado del teatro:

El famoso teatro que aun hoy día se nos presenta a la vista, plantado a la falda del monte, donde está el castillo [...] a la mano derecha del teatro queda en pie una torrecilla de curiosa arquitectura, que servia de vestuario a los comediantes y personas de la fiesta<sup>714</sup>.

Será Diago quien nos describa las torres como edificios imponentes:

En los dos extremos de la media luna se levantaban dos grandes edificios como dos terribles torres y palacios, que igualaban en altura con lo más alto del teatro<sup>715</sup>.

Como vemos son descripciones que no se limitan a los restos romanos. La descripción de la *grandeza* de la ciudad medieval del siglo XVI se basa en parte en ese pasado glorioso

<sup>713</sup> Diago, *Anales del Reyno de Valencia*, 1613, lib. II, fol. 19.

<sup>714</sup> Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, pp. 470-472.

<sup>715</sup> Diago, *Anales del Reyno de Valencia*, 1613, lib. IV, cap. 5.

romano y sus vestigios. Para acercarnos a la imagen de Sagunto en el momento de la visita de Lope de Vega tenemos la vista de Wyngaerde<sup>716</sup> (fig. 21).

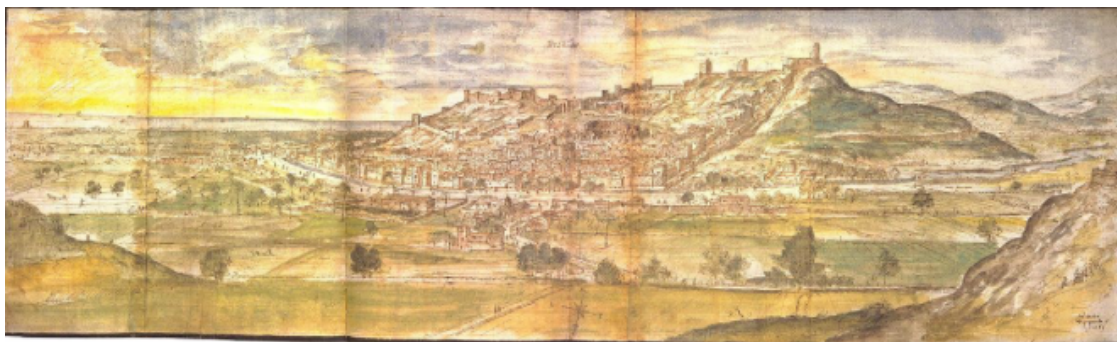


Figura (21): Vista de Murviedro de Anton van der Wyngaerde (Biblioteca Nacional de Austria, 1563).

Dentro de la ciudad amurallada, de la que quedan restos de acrópolis romana y construcciones musulmanas y cristianas, en la vista del flamenco se puede distinguir delante de la plaza y foro romano la parroquia de Santa María de 1334; por encima se abre el “Colosseo” o teatro y las murallas del recinto de los castillos y las ruinas del palacio. Según Cock, quien también visitó Sagunto unos años después que Wyngaerde, eran cinco los castillos del collado “ya caídos y arruinados”<sup>717</sup> entre los que destaca el más oriental con la cisterna abovedada y hacia occidente estaban el de la Saluquia, la Magdalena, el de Hércules –mítico fundador también de Sagunto– con su torre derribada en 1811 y la Torre Barrana y la Torre de San Pedro<sup>718</sup>.

No podemos determinar a qué torres se refería Lope; es posible que de forma genérica se refiriera a las torres de la cinta medieval, que como vemos en la vista todavía se conservaba bastante bien; y el castillo con sus torres en la parte alta, la de Hércules, la del Penó y la torre de San Pedro. De este modo quedaría justificada la alusión a las “soberbias torres” que osan escalar el cielo. Escolano demuestra ese interés del siglo XVII por los datos científicos arqueológicos, más allá de las leyendas míticas, en su descripción de Sagunto:

Cuanto a la fundación de la Torre –se refiere a la llamada Torre de Hércules–, su misma hechura y forma, como también la de otras del mismo castillo, Y la de la puerta principal Y lienzos de su muro,

<sup>716</sup> Sobre esta vista de Wyngaerde, véase Kagan, 1986, pp. 187-191 y Roselló, 1990, pp. 184-185.

<sup>717</sup> Cit. en Kagan, 1986, p. 187.

<sup>718</sup> Seguimos aquí a *ibídem*, pp. 187-191.

dice a voces que son de tiempo de los Godos, o Moros, Y después de los Romanos perdieron a España [...] Además de que al entrar por la puerta del castillo, a la mano izquierda en un rincón está otra torre, como la de Hércules hecha del mismo pertrecho, cubierta del mismo maderame, Y conformes entrambas en la hechura. Que todo esto da testimonio de haber sido fabricadas por gente más moderna que los Romanos, como son Godos y Moros<sup>719</sup>.

Y el Castillo, que tradicionalmente se conocía como castillo romano, en realidad se utilizó para destacar la herencia ibera del antiguo asentamiento *Arsé*<sup>720</sup>.

Por otro lado, Lope añade un elemento a la descripción que no forma parte de los elementos arquitectónicos definitorios de Sagunto. Nos referimos a las “puntas” de esas torres que nos evocan el modelo de torre con chapitel que caracterizó el estilo típicamente filipino. Es a nuestro juicio una metáfora de la propia suerte del autor, como queda explícito en el último terceto. De este modo, el “inclemente cielo” sería la metáfora de Madrid que Lope osó escalar como las “soberbias torres, que al primero cielo/ osaste escalar con vuestras puntas”. El trasunto personal del autor es más evidente en los siguientes versos:

Aquí, donde recitadas  
alegres comedias fueron,  
unos alegres sombríos  
está recitando el tiempo,  
y el lugar que tan apriesa  
ocuparon sus asientos  
a mis cabras lo agradezca  
que su yerba están paciendo,  
y sólo de sus balidos  
por derribados cimientos  
estas bóvedas escuchan  
tristes y espantables ecos.<sup>721</sup>

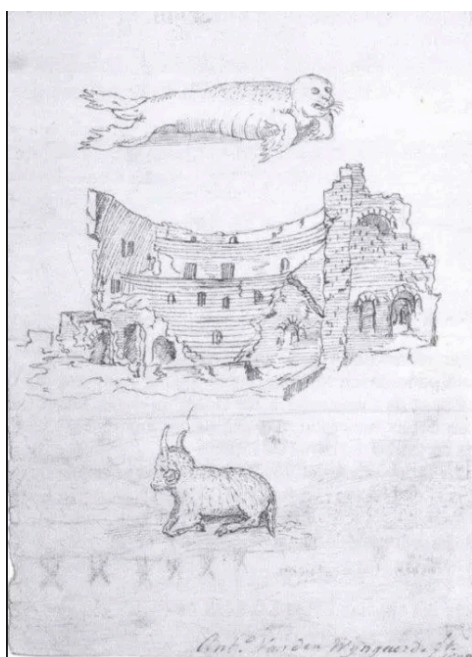
<sup>719</sup> Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, pp. 381-382. Suponemos que Lope y Escolano se conocieron, puesto que dio la aprobación de la publicación de la edición de Barcelona en 1612 de la *Tercera parte* de las comedias de Lope.

<sup>720</sup> Para el iberismo de Escolano, véase Mateu y Llopis, 1989.

<sup>721</sup> Vega, Lope de, *Poesía Lírica*, 1970, pp. 492-493.

La composición enlaza con la propia experiencia del poeta desterrado a Valencia: “Sobra de malos amigos/en este lugar me han puesto [...] Por haber sido agradable/a tan inclemente cielo/me pagan desta manera/que ves que penando muero”. El poeta contempla las ruinas del teatro, los mármoles y los asientos cubiertos de hierba, y donde antes la capacidad sonora del mismo reproducía las comedias ahora solo reproducen el sonido de los balidos de las ovejas. Allí había acudido el poeta en busca del modelo perdido, de la Antigüedad: “he venido a este lugar/ como a verdadero centro”<sup>722</sup>, de la misma manera que Cock había visitado la ciudad “con deseo de ver las antigüedades de esta nobilísima colonia de los romanos”<sup>723</sup>.

Figura (22): Teatro Romano de Sagunto de Anton van den Wyngaerde (Museo Victoria and Albert de Londres, 1563)



Por lo que se refiere a los balidos de las ovejas, no puede no recordarnos la imagen al dibujo de Wyngaerde en el que representa una foca que vio en Valencia y un carnero debajo del diseño de las ruinas del teatro romano (fig. 22)<sup>724</sup>. Con ello no estamos afirmando que Lope hubiera visto estos dibujos preparatorios, algo que es poco probable, sino que sería una estampa normal en la época. Asimismo, evoca también las ruinas que comenta Escolano del ariete que se conservaba en el castillo saguntino de la Magdalena y que remataba en la figura de un carnero topador<sup>725</sup>, algo que Lope pudo ver *in situ*. En cambio, según Kagan, el carnero dibujado por Wyngaerde nada tiene que ver con el

<sup>722</sup> *Ibidem*, pp. 492-493.

<sup>723</sup> Cit. en Kagan, 1986, p.187.

<sup>724</sup> Sobre este dibujo véase *ibidem*, p. 191.

<sup>725</sup> Escolano, *Historia de la insigne...* 1610, libro VII, p. 472.

ariete<sup>726</sup>. Las ovejas de las que habla Lope o la cabra que representa Wyngaerde más tendría que ver con una representación real del paisaje con su fauna local.

En resumen, la descripción de Lope de Vega, más allá del trasunto personal del autor, siendo fruto de la contemplación directa, nos presenta no solo las ruinas romanas, sino una corografía urbana, si de corografía o *vista verbal* podemos hablar, del Sagunto medieval con su muralla y torres poniendo de relieve su pasado glorioso romano como ejemplo del paso del tiempo. Coincide en esto con las descripciones corográficas de la época. Por otro lado, Sagunto se convierte también en “espejo de ciudades”, cuya lección moral es que toda gloria se desvanece. Además de la decadencia urbana como trasunto personal, tema sobre el que la crítica ya ha reparado y en el que no merece la pena insistir, es importante para nuestro trabajo señalar un nivel simbólico de lectura en el que la decadencia urbana de Sagunto es el “espejo de ciudad” y el “espejo de imperios”. Sagunto es ejemplo de la grandeza romana y de un pasado glorioso que ennoblece la ciudad y los territorios ausbúrgicos, pero es también ejemplo como venimos señalando de la decadencia del Imperio Romano al que estuvo sujeto Hispania, y que es providencia de la magnificencia del Imperio español. Y esto es algo mucho más evidente en el tema de Numancia del que nos ocuparemos a continuación.

En cuanto al cerco de Numancia y la heroica resistencia de los numantinos ante el asedio de las tropas de Escipión, cabe precisar que se convirtió en la época de Lope en un episodio nacional con un fuerte simbolismo ideológico. En nuestro autor no supuso tema argumental de ninguna de las comedias, en parte porque Cervantes ya lo había dramatizado en 1585 con *El cerco de Numancia*. No obstante, resulta un hecho insólito al que ha tratado de dar respuesta la crítica<sup>727</sup>. Teniendo en cuenta que Lope seguía, como ya hubiera demostrado Menéndez Pelayo, la *Crónica General* reescrita por Florián de Ocampo, Florencia Calvo descarta la hipótesis de que no fuera material argumental propicio para dramatizarlo. Por este mismo motivo, otra de las respuestas barajadas y desechadas por la investigadora es que los héroes de Numancia no resultaban interesantes por no revestir las características de “los heroicos constructores de Castilla que constituirán los personajes centrales de este tipo de obras”<sup>728</sup>. Las menciones a Numancia

---

<sup>726</sup> Kagan, 1986, p.187.

<sup>727</sup> Véase sobre el tema Calvo, 2006. p. 849-858. Seguimos a esta investigadora en este apartado sobre Numancia.

<sup>728</sup> *Ibidem*, p. 850.

en Lope de Vega son discontinuas y, según la investigadora pertenecen a 15 piezas, de las que 10 son de tema histórico<sup>729</sup>. La que reviste mayor interés desde un punto de vista ideológico en la construcción de la identidad colectiva quizá sea *El niño inocente de la guardia*<sup>730</sup> –comedia de la que nos ocuparemos más adelante para el caso de Toledo–, en la que se nos presenta al niño de Numancia que se tiró de una torre por no darle a Escipión las llaves de la ciudad y se equipara al niño de la guardia:

Ángel: Ya pide licencia el Sol,  
para eclipsarse en su muerte,  
ya niño, ilustre Español,  
de otra Numancia mas fuerte,  
te está aguardando el crisol,  
donde hoy forja tu passion,  
un Cristo nuevo en el suelo,  
que al pecho de los que son  
grandes de Cristo en el cielo,  
ha de servir de Tusón.  
este si, que te honra mas,  
que el muchacho de Numancia.  
Que si se echó con las llaves,  
de aquella torre tan alta,  
este en la llave del cielo,  
sube al cielo a ser estampa  
de Cristo puesto en la Cruz<sup>731</sup>.

Otra mención la podemos encontrar en *Las pobrezas de Reinaldos*:

Niño: Soy el niño de Numancia,  
que envidiando a España Francia.  
quiso que le hubiese aquí.  
Y así pienso yo como el,  
que del no me maravillo,

<sup>729</sup> En realidad, se mencionan solo 9 obras: *La amistad pagada*, *El piadoso aragonés*, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, *El casamiento en la muerte y los hechos de Bernardo del Carpio*, *El esclavo de Roma*, *El serafín humano*, *El niño inocente de la guardia*, *Ello dirá* y *Las pobrezas de Reinaldos*.

<sup>730</sup> La historiografía identifica como fuentes de esta obra la *Crónica de España abreviada* de Mosén Diego de Valera de 1481 y un romance de la *Rosa gentil* de Timoneda de 1573.

<sup>731</sup> Vega, Lope de, *El niño inocente de la guardia*, 1617, acto III, fol. 267v.

arrojarme del castillo  
sin daros las llaves del<sup>732</sup>.

Numancia opera como símbolo de resistencia y, en muchos casos, Lope procede mediante comparaciones entre ciudades. Así en *La amistad pagada* se equipara Numancia con León y su resistencia e independencia dentro de la Hispania Romana:

Andronio: Oh belicosa España  
mas invencible que la Libia fiera  
nunca de Roma espada ni bandera  
hubieras visto para tanto estrago,  
tu Numancia y Cartago,  
y agora este León que ya vencido,  
y sus muros por tierra derribados,  
destas montañas sale mas furioso  
que si fuera nacido<sup>733</sup>.

O también por comparación con “Ávila siempre leal/y otra valiente Numancia”<sup>734</sup>. En otras ocasiones Lope equipara el presente con el pasado para justificar ideológicamente la política bélica:

Alfonso: Culpa he tenido España belicosa  
solo en quereros sujetar a Francia  
si Roma con su triunfo y arrogancia  
jamás estuvo en paz, o guerra ociosa  
Diga Scipion lo que le fue costosa  
Cartagena, Sagunto, con Numancia<sup>735</sup>.

De esta manera, donde la antigüedad es la mayor grandeza del presente, Numancia encarna también la nobleza de la ciudad de Soria. Numancia se convierte en metonimia de la ciudad:

Granada tiene hermosura;

<sup>732</sup> Vega, Lope de, *Las pobrezas de Reinaldos*, 1617, acto II, gol. 63v. Comedia fechada en 1599, Morley y Bruerton, 1968, p. 4.

<sup>733</sup> Vega, Lope de, *La amistad pagada*, 1604, acto I, fol. 102r-102v.

<sup>734</sup> Vega, Lope de, *El piadoso aragonés*, 1635, acto II, fol. 214r.

<sup>735</sup> Vega, Lope de, *El casamiento en la muerte y los hechos de Bernardo del Carpio* 1604, acto I, fol. 35v-36r.

Imperio, y valor Toledo,  
 Valladolid lustre, Oviedo  
 fortaleza, Cuenca altura,  
 Lisboa tiene riqueza,  
 Ávila armas, Salamanca  
 letras, Antequera es franca;  
 Segovia trato, y limpieza,  
 León tiene antigüedad,  
 Toro, y Zamora, abundancia,  
*Soria haber sido Numancia,*  
 Zaragoza Majestad,  
 fuerza, y soldados Pamplona,  
 campos Trujillo, y Plasencia,  
 nobleza, y galas Valencia<sup>736</sup>.

Como hemos visto, las menciones a Cartago, Sagunto y Numancia van ligadas como “lugares de resistencia que han puesto a prueba los poderes imperiales” como demuestra la obra de Lorenzo de Zamora de 1607 *Primera parte de la historia de Sagunto, Numancia y Cartago*. Coincidimos con la investigadora cuando afirma “que el hecho protagonizado por los habitantes de la ciudad, percibido en sus testimonios como un signo de resistencia al poder de Roma, coincidía con las premisas ideológicas que manifiestan la mayoría de los dramas puramente históricos de Lope”<sup>737</sup>.

Esta insistencia por distanciarse de la Hispania Romana influirá en la imagen que se estaba difundiendo de las ciudades hispanas. A este propósito se insistirá por comparación con Roma en una mayor antigüedad: Madrid, “edificio griego, antes que Roma”<sup>738</sup>, “famosa villa que fundó el Griego”<sup>739</sup> o Toledo “en lealtad venció a Numancia, / y a Roma en los servicios de sus Reyes”<sup>740</sup>.

Por otro lado, Lope elabora también una imagen de Numancia en consonancia con la

<sup>736</sup> Vega, Lope de, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, 1647, jornada II, fol. 198v.

<sup>737</sup> Calvo, 2006. p. 854.

<sup>738</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fol. 11r.

<sup>739</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro*, 1622, f. 63r.

<sup>740</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo...* 1605, fol. 20r. De esta obra y su autoría nos ocuparemos más adelante en el capítulo séptimo.



poética de ruinas, el paso del tiempo y la caída de los imperios:

Francisco: Con describir que el Imperio  
de Roma ya se acabó,  
y que Troya se abrasó  
por aquel Griego adulterio.  
Que sirve tanta elegancia  
reducida á solo el punto  
de describir a Sagunto,  
y los muros de Numancia?  
De que sirve Belisario,  
después de tantas victorias?  
de Marco Claudio las glorias?  
de Emilio, Pompeyo, y Mario?<sup>741</sup>

En cualquier caso, Lope no desarrolló el tema de manera argumental. De ello se ocupó Cervantes en 1585, así como de Itálica se ocuparía Rodrigo Caro después de 1595, pues a pesar de que la imitación y copia era una práctica habitual de la época, los autores también demuestran una tendencia a diferenciarse del resto y Lope eligió Sagunto –por experiencia directa y por las fuentes literarias de la época– y Troya –por tradición grecolatina– como trasuntos personales propios.

#### LAS OCHO MARAVILLAS DEL MUNDO ANTIGUO

Dentro de este apartado dedicado a la antigüedad y las ruinas merecen una mención especial la referencia a las 7 maravillas del mundo antiguo. Este tipo de metáforas y alusiones eran muy frecuentes en la época Barroca<sup>742</sup>, iconos filtrados a través del Renacimiento, gracias a las crónicas y libros de viajes que difundieron el gusto por lo exótico<sup>743</sup> y a los grabados, sobre todo a partir de los imaginativos diseños de Maarten van Heemskerck, quien también estuvo al servicio de Felipe II<sup>744</sup>. Esto se fue plasmando en la fiesta barroca con sus construcciones efímeras, en un intento de aproximar cada vez

<sup>741</sup> Vega, Lope de, *El serafín humano*, 1624, acto I, fol. 72r. Está fechada probablemente entre 1610- y 1612, Morley y Bruerton, 1968, p. 394.

<sup>742</sup> Sobre las siete maravillas del mundo antiguo y la fiesta véanse los trabajos de Mínguez Cornelles, 2010. Este estudioso se ha ocupado sobre todo el Coloso de Rodas, y participaba en el proyecto *Las siete maravillas. Evocaciones y reedificaciones del mito en la Edad Moderna*.

<sup>743</sup> Soto Caba, 1994, pp. 129-142.

<sup>744</sup> Véase Pardo Molero, 2010.

más la imagen mental de la ciudad ideal como escenario teatral dentro de la ciudad real<sup>745</sup>. En las imágenes que nos ofrece Lope vemos que se estaba gestando una especie de catálogo de las maravillas del mundo<sup>746</sup> –y de las ciudades españolas como hemos visto– que se iba difundiendo a través de la palabra y de la imagen. Como vemos en la siguiente composición, todos estos iconos se convirtieron en marcas identificativas de ciudades, que a su vez eran las ciudades por excelencia a las que se recurrirá por comparaciones como símbolo de alabanza:

Faltaron con el tiempo riguroso  
la torre a Pharo, a Babilonia el muro,  
a Grecia aquel milagro en mármol duro  
de Júpiter Olímpico famoso:

A Caria aquel sarcófago amoroso,  
y a Menfis del Egipto mal seguro  
las columnas que hoy cubre olvido oscuro,  
el templo a Ephesia, a Rhodas el Coloso.

Pero cayendo con mayor ejemplo  
la gran coluna, que en virtudes y obras  
las puso con PLUS ULTRA al fin del mundo,

torre, muro, Coloso, estatuas, templo,  
pierdes, oh España: mas las mismas cobras  
en el Tercero de tan gran Segundo<sup>747</sup>.

Eran en última instancia, imágenes instrumentalizadas como alegoría del poder del monarca, como podemos apreciar en los últimos versos de la composición.

Cabe señalar aquí y detenernos un momento en la “octava maravilla” de España, El Escorial, obra a la que Lope le dedica una comedia del mismo título. Hubo dos hitos con los que se equiparó el Monasterio de Felipe II: el Templo de Salomón y las siete

---

<sup>745</sup> Cfr., Ramírez, 1983.

<sup>746</sup> La idea de hacer un catálogo con los monumentos más importantes del mundo tenía su origen en Heródoto, pero el número siete –aunque se habían barajado una treintena– para catalogarlas se debe a Antipatro de Sidón en la *Antología griega*. La inclusión en el listado se debía a características tales como su tamaño, su elevado coste y la ejecución artística y técnica, véase Mínguez Cornelles y Rodríguez Moya, 2012, p. 730. Sobre el tema véase Arcaz Pozo y Montero Montero, 2008.

<sup>747</sup> Vega, Lope de, *Obras poéticas*, 1983, soneto 198, p. 142.

maravillas del mundo clásico. La obra *clásica* del Escorial y, por tanto atemporal, servía de modelo de comparación con el resto de la arquitectura y por su tamaño, coste y arquitectura bien encajaba con el resto de las siete maravillas antiguas. El primero en establecer la asociación de la fundación filipina y el mundo clásico fue el Doctor Francisco Hernández que describía el edificio como una “obra tan suntuosa y grande que deja atrás todas las que los antiguos, que provocaban con grande afección la inmortalidad de sus obras, levantaron e hicieron”<sup>748</sup>. Pero fue Paolo Morigi quien dejó impresa la comparación entre El Escorial y la octava maravilla en *La descripción del Monasterio de El Escorial* en 1593<sup>749</sup>. Ambas leyendas, la del Templo de Salomón y la de la Octava Maravilla se cristalizan en la obra de Juan Alonso de Almeda quien menciona las murallas de Babilonia, el templo de Diana en Éfeso, el Faro de Alejandría, el Mausoleo de Halicarnaso, las Pirámides de Egipto, Zeus de Olimpia y el Coloso de Rodas y describe el Monasterio de El Escorial que se puede considerar la Octava Maravilla<sup>750</sup>. Esta leyenda, que hace de El Escorial un símbolo, tuvo gran difusión en la literatura<sup>751</sup>. De esta manera la comarca de Madrid era una nueva Jerusalén (fig. 25), primera corte de Dios y cabeza de Judea, donde el Rey había construido su Templo. Lope de Vega no fue menos dedicando al edificio una comedia entera en la que una serie de arquitectos, entre ellos el español Leonardo, le presentan al rey de Bengala una serie de proyectos para edificar un templo en honor de Alá y el profeta Mahoma por las victorias concedidas contra los enemigos. Samuel, el arquitecto hebreo, le presenta el templo de Salomón, el arquitecto indio los edificios de Diana Efesia, Juno, Júpiter y la casa de Ciro; otro le presenta la casa de Alejandro y de Nerón y finalmente Leonardo le presenta el plano de El Escorial. Ante la admiración que suscita, el rey decide venir a España para ver “esta rara/ maravilla, que bien puede/ llamarse octava”<sup>752</sup> y “al rey también, que es maravilla octava”<sup>753</sup>. La comedia se escribe en 1609<sup>754</sup> y se convierte así en loa y elogio no solo del Monasterio y Felipe II, sino de toda la familia real, de la nobleza española de la época y de la propia organización del Estado con el objetivo de alcanzar los favores de las altas instancias públicas<sup>755</sup>. La descripción del Monasterio, de alrededor de 200 versos, aparece

<sup>748</sup> Cit. en Bustamante García, 1994, p. 682, nota 51.

<sup>749</sup> Íñiguez Almech 1965, p. 50. Cit. en Bustamante García, 1994, p. 682, nota 53.

<sup>750</sup> Véase el capítulo X dedicado a la Octava Maravilla en Bustamante García, 1994, pp. 635-687.

<sup>751</sup> Véase sobre el tema Álvarez Turiénzo, 1963, sobre todo la antología de los escritos en verso (1563-1663) que dan prueba del eco que tuvo El Escorial.

<sup>752</sup> Vega, Lope de, *La octava maravilla*, 1930, acto I, vv. 205-208.

<sup>753</sup> *Ibidem*, acto I, v. 646.

<sup>754</sup> Morley y Bruerton, 1968., p. 62.

<sup>755</sup> Véase Nogués Bruno, 2006, pp. 479 y ss.

como un microcosmos con todos los elementos de una ciudad ordenada, regular y funcional basada en la *Civitas Dei* de San Agustín<sup>756</sup>. Lope utiliza la descripción del padre Sigüenza que seguramente leería para describir la “máquina”<sup>757</sup>. Pero los datos que introduce Lope en la comedia –desde la causa de la construcción, los costes que tantas críticas suscitaron<sup>758</sup>, el fin de la construcción, así como la descripción del edificio– bien podrían ser también fruto de la experiencia personal del poeta, cuando él mismo declara que visitó El Escorial hacia 1600, antes de la redacción de la comedia<sup>759</sup>.

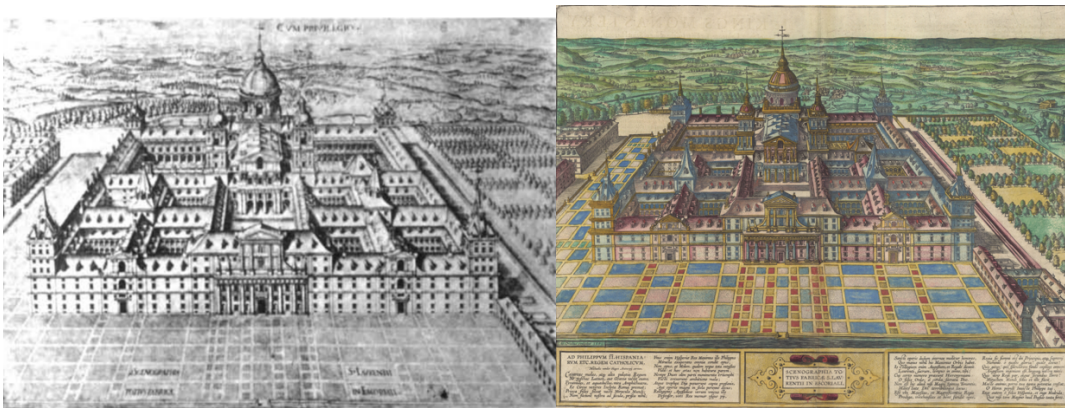


Figura (23): Grabado de Pedro Perret, según diseño de Juan Herrera, Séptimo Diseño, 1587 (Madrid, Biblioteca Nacional) y figura (24): Grabado incluido en *Civitates Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius (Londres, 1606).

<sup>756</sup> Bustamante García, 1994.

<sup>757</sup> Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo (1605)*, 1907. Sobre las fuentes usadas por Lope para esta comedia, véase el trabajo de Valdés, 2001.

<sup>758</sup> Bustamante García, 1994, pp. 635 y ss.

<sup>759</sup> Ya habíamos comentado que en *La tragedia del rey don Sebastián* Belardo, heterónimo de Lope hacia 1600 afirma que aun estando tan cerca en Madrid nunca hasta ese momento había visitado El Escorial, en Portús Pérez, 1999, p. 116.

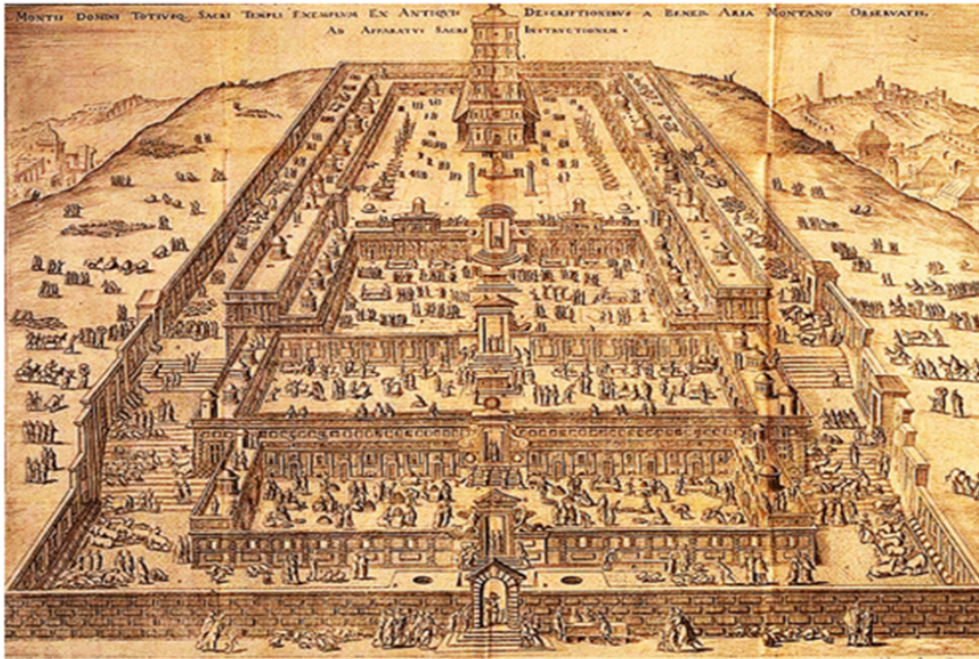


Figura (25): Vista del Templo de Salomón de Arias Montano (Biblia Políglota de Amberes, 1572).

Otra comparación que hace Lope con el mundo antiguo y sus siete maravillas la encontramos en *Virtud, pobreza y mujer*:

Don Juan: ¿Qué os pareció nuestra iglesia? (se refiere a Toledo)  
 Hipólito: Con el silencio, don Juan,  
 os he de dar respuesta,  
 pues callan siete milagros  
 que la antigüedad celebra;  
 Que no hay colosos ni faros,  
 sepulcros, templos de Efesia  
 y las demás maravillas  
 que puedan lucir con ella [...]  
 su hermosa fábrica inmensa,  
 al salir por el Perdón,  
 que es aquella insigne puerta<sup>760</sup>.

Esta idea deriva de la comparación de la planta de la catedral con el templo de Diana en Éfeso, tal es su magnificencia<sup>761</sup>.

<sup>760</sup> Vega, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, 1625, acto I, p. 207r.

<sup>761</sup> Gautier, 2008, p. 125

En resumen, el recurso comparativo a las siete maravillas del mundo antiguo se opera en Lope de Vega en relación al estilo clásico, pero sobre todo a la magnificencia del tamaño que pone de relieve las grandezas del Imperio y del ingenio humano.

## CAPÍTULO CUARTO

## LA CIUDAD DE DIOS

Durante los siglos XVI y XVII, el ideal de ciudad cristiana<sup>762</sup> de San Agustín se intentó armonizar con la tradición clásica de origen aristotélico. Ya hemos mencionado que el modelo aristotélico se prestaba mejor a una lectura en clave cristiana con respecto a la obra platónica. Ambos modelos coincidían en el fin último de una ciudad ideal, basada en el bien y la felicidad de sus habitantes mediante la práctica de las virtudes, como difundió Pérez de Mesa, uno de los cronistas más aficionados al filósofo griego<sup>763</sup>. La teoría aristotélico-agustiniana insiste también en la idea de la paz en sociedad, y en la guerra con el objetivo de alcanzar la paz.

Las historias de ciudades se apropiaron de tres aspectos de *La ciudad de Dios* de San Agustín que conformaban el ideal de civitas en la época moderna: la *ciudad creyente*, la *ciudad evangélica* y la idea providencialista de la historia<sup>764</sup>.

La *ciudad creyente* se identifica con la idea de República libre “liberada” en términos cristianos, y se identifica con la ciudad como centro religioso, caritativo y virtuoso. La fortaleza y el valor de los santos y mártires en la defensa de la fe habían sido las mejores virtudes en el pasado. En el caso de las ciudades peninsulares esto se llevará a cabo en el marco de la Reconquista<sup>765</sup>. Así, los santos, mártires, obispos y predicadores, tuvieron un papel relevante no solo dentro de la misión evangelizadora, sino también en la fortaleza y defensa de la fe contra los herejes. A esto se une la idea de la ciudad como una nueva Roma, entendida como centro apostólico con sus mártires, sus proezas y virtudes, héroes cristianos que se reencarnan en las ciudades hispanas y su propio panteón sagrado. Son protectores de la ciudad y, en cuanto tales, hombres ilustres de la misma y tendrán en las historias de ciudades un o varios capítulos dedicados a la vida y a los hechos de los santos, sobre todo a partir de Pedro de Alcocer<sup>766</sup>.

<sup>762</sup> En esta introducción seguimos a Quesada, 1992, pp. 41-57.

<sup>763</sup> Véase ibídem, p. 25-26 y 51.

<sup>764</sup> Ibídem, p. 42 y ss.

<sup>765</sup> A diferencia de las ciudades hispanoamericanas en en cuyas narraciones históricas, más que una liberación, se produce una colaboración con el indio, ibídem, pp. 47-48.

<sup>766</sup> Ibídem, p. 43.

Esto nos lleva a la configuración de la *ciudad ilustre* como “galería de personajes *ilustres*” de la historia de la ciudad, involucrados en la fundación, ennoblecimiento de la ciudad o con especial importancia en algún momento histórico que, normalmente era el periodo de los godos y la Reconquista como eslabón hacia el presente. No se trataba solo de santos o mártires, sino de héroes clásicos y cristianos, de obispos, religiosos y seculares, de los regidores en el contexto de la organización de la ciudad, de caballeros ilustres y reyes o miembros de la casa real<sup>767</sup>. Así Jerónimo de la Quintana dedica el segundo libro al tema “de la nobleza de los santos y mártires: de las confesiones; de los apellidos ilustres y de sus naturales haciendo memoria de su valor y esclarecido servicio”; o Pedro de Rojas, quien dedica un apartado a los toledanos ilustres de orígenes godos. Estos apartados se contextualizan dentro de la configuración de la ciudad como República de la religión, las armas y las letras. Y cada ciudad reivindicaba un puesto privilegiado para sí. En algunos casos, uno de estos aspectos se convertía en metonimia de la ciudad, como en el caso de Salamanca: “Salamanca/ letras”<sup>768</sup>; en la mayor parte de los casos la ciudad era ilustre e “insigne en letras y armas”<sup>769</sup>, como Sevilla. Pero en esto, para Lope, “ninguna iguala a Madrid,/ pues salen cada mañana / a su plaza mil hidalgos [...] tanto grande/ honra del mundo, que bastan [...] a hacer mil hombres/ por las letras y las armas”<sup>770</sup>. Esto tenía relación con la idea aristotélica de la consideración del ciudadano que fue heredada en la narración de las historias de ciudades y se define con alguien que tiene facultad para aconsejar, determinar o juzgar “o tener algún oficio no servil, sino de autoridad y mando”<sup>771</sup>. Así, ennoblecían Toledo, por ejemplo, personajes ilustres como San Ildefonso o Wamba; o Madrid con el obispo San Dámaso. Así explicaba uno de los personajes: “¡Qué bizarra es la gente de Sevilla!/ ¡Qué liberal, qué limpia y generosa!”<sup>772</sup>.

Quesada ha observado, en este sentido, que durante el siglo XVII se presta mayor atención en las historias de ciudades a las geneologías de hombres nobles y lo asocia “a una búsqueda renovada de ennoblecimiento personal”<sup>773</sup>. Además, coincide con el

---

<sup>767</sup> *Ibidem*, p. 101 y ss.

<sup>768</sup> Vega, Lope de, *La nueva victoria del Marqués de Santa Cruz*, 1647, jornada II, fol. 198v.

<sup>769</sup> Vega, Lope de, *El casamiento en la muerte y los hechos de Bernardo del Carpio*, 1604, fol. 45v(\*)-46v.

<sup>770</sup> Vega, Lope de, *Amar sin saber a quien*, 1635, jornada II, vv. 561-596.

<sup>771</sup> Pérez de Mesa, *Política o Razón de Estado*, 1623-1625, cit en Quesada, 1992, p. 125.

<sup>772</sup> Vega, Lope de, *El premio del bien hablar*, 1635, acto I, vv. 592-593. Sevilla como “ciudad generosa” vuelve a aparecer en el acto III, v. 2055.

<sup>773</sup> Quesada, 1992, p. 123.



momento de mayor venta de títulos nobiliarios<sup>774</sup> y el interés por demostrar el parentesco con antiguas familias nobles de la ciudad, lo cual hay que relacionarlo con el proceso de limpieza de sangre.

Por otro lado, en la configuración de la *ciudad ilustre* un papel destacado lo ocupa la relación de la ciudad con el rey. Esta debe entenderse en dos direcciones fundamentalmente: las narraciones debían demostrar la fidelidad de la ciudad hacia la corona –será significativo en este sentido el tratamiento que se da en las historias de ciudad a episodios conflictivos por la incomodidad o los celos que podía suscitar, como la revuelta comunera, por ejemplo<sup>775</sup> - sobre todo en el marco de las guerras de religión y el papel jugado en la Reconquista en este sentido, como apunta Alcocer para el caso de Toledo, entre otros ejemplos; por otro lado, y como consecuencia de esa fidelidad, la presencia real en la ciudad: reyes naturales de la ciudad dentro de la “galería de hombres ilustres”, privilegios que en el presente o en el pasado había recibido la ciudad del Rey o la importancia de la ciudad como sede de la corte, de los concilios, etc.; o la presencia de la familia real en la ciudad en las descripciones de visitas, recibimientos y agasajos que la ciudad les dedicaba. Así Alcocer señala la presencia del rey en Toledo a través de las Cortes; otro ejemplo lo tenemos en la historia de Madrid de Jerónimo de la Quintana, que tiene como objetivo “dar a entender que de muy antiguo, y antes que el monarca del orbe Felipo Segundo trajese a ella su corte [Madrid] es lugar principal y noble, y que por serlo hicieron en él su morada los reyes antiguos de Castilla”<sup>776</sup>. También Gil González Dávila señala los nacimientos y las muertes de personajes de la corona en la ciudad<sup>777</sup>.

Relacionado con la *ciudad virtuosa* y el ejemplo de los santos y mártires, está la imagen de la *ciudad caritativa* con una labor hospitalaria digna de alabanza. Esto coincide también con el desarrollo de políticas urbanísticas en este sentido y la reorganización hospitalaria, como ya hemos tenido ocasión de señalar para el caso de Valencia. La ciudad como centro de caridad está unida a la vida de los santos y mártires, los primeros en ocuparse de los pobres en el pasado y dar ejemplo a los ricos en el presente como vía de salvación. La construcción de edificios religiosos, capillas, custodia de las reliquias, etc.

---

<sup>774</sup> Véase Domínguez Ortiz, 1963.

<sup>775</sup> Véase Quesada, 1992, p. 104-105

<sup>776</sup> Cit. en ibídem, p. 103.

<sup>777</sup> Ibídem, p. 104.

eran el medio para la obtención de dádivas honrando a los pobres. Todas las historias dedican una parte a la descripción de hospitales como Pedro de Alcocer, Alonso de Morgado o Rodrigo Caro. También son muchas las páginas dedicadas a la descripción de las iglesias, conventos, capillas, cofradías, ermitas y demás edificios religiosos, lo cual ofrece la idea de ciudad como centro religioso. Estas descripciones, que en principio se mezclan con otras de edificios notables de la ciudad, a partir de la segunda mitad del siglo XVII empezaron a tener un capítulo aparte, por ejemplo, en la historia de Gil González Dávila o en la historia de Jerónimo de la Quintana<sup>778</sup>.

En este sentido en las historias de ciudades es posible trazar una auténtica “topografía urbana sagrada” en la que van apareciendo los lugares del nacimiento de los mártires, ubicación de lugares relacionados con la vida del santo, lugares de culto, etc. en torno a los cuales muchas veces existían encendidos debates en función de las leyendas, voces de autoridad de clásicos y modernos y restos arqueológicos relacionados con estos santos. También en la iconografía de las reformas urbanísticas que se estaban llevando a cabo en las ciudades, las historias de los santos y mártires y su papel en el pasado tenían su protagonismo. Piénsese por ejemplo en las puertas de Toledo decoradas con las imágenes de los santos protectores o la entrada de la Catedral en la que se recuerda a los feligreses que la Virgen “había descendido” a Toledo en agradecimiento por la defensa de su virgindad. Todos los edificios religiosos en general, ennoblecían la ciudad y ofrecían la imagen de ciudad ilustre, virtuosa y caritativa.

Por último, la vida de los santos, mártires y primeros obispos y concilios está relacionada con la idea de la *ciudad evangelizadora* y esto se irá hilvanando también con la narración fundacional, algo que hay que contextualizar en el marco de la Reconquista para las historias de ciudades peninsulares. Las ciudades se configuran así como centro religiosos desde los que se difunde la fe. En las narraciones de ciudades, la demostración en este sentido de la urbe como sede antigua de obispados y concilios, como el caso de Madrid o Toledo, tendrá una importancia relevante, como *nuevas Roma*. Y esto va unido a las reformas urbanístico-simbólicas de la Edad Media y Moderna, como veremos.

---

<sup>778</sup> *Ibidem*, p. 45.

Y para concluir unido a las historias de santos y mártires aparece la idea providencialista de la historia de origen agustiniano como consecuencia de los deseos divinos, y el papel que la historia local tuvo dentro de la historia imperial como veremos, en la que los eventos son necesarios e inevitables para alcanzar un fin último. La búsqueda del ideal recaía en una España liberada de los infieles que llevaba a cabo su misión divina en el Nuevo Mundo y estaba bajo la protección de los santos y la Virgen<sup>779</sup>.

Todo ello contribuía a crear mediante la historia, el teatro o la fiesta –que compartían material historiográfico común– una conciencia de comunidad cristiana basada en símbolos, personajes, hechos históricos y experiencias comunes de la propia ciudad como exaltación de lo local.

Por otro lado, dentro de la tradición de encomios urbanos proveniente de las ciudades del norte y centro de Italia durante la Edad Media difundida por la Península Ibérica, se consolidó un subgénero de crónica urbana relacionada con los santos locales entre el siglo XVI y XVII. En este tipo de subgénero adaptado al teatro es donde destaca principalmente Lope de Vega, donde esta “galería de hombres y divinidades sagradas” no solo encarnaban la protección espiritual de las ciudades con puertas y puentes a ellos dedicadas, sino que eran “la encarnación simbólica del sentimiento de orgullo cívico”<sup>780</sup> en defensa de la fe cristiana frente a los herejes durante el periodo de conversión cristiana y la Reconquista. Se establecía así un puente entre el pasado y las luchas contra los herejes del presente. Por otro lado, se vinculaba a la Monarquía el concepto de “pueblo elegido” para conducir esas luchas construyéndose la imagen de la Monarquía como heredera de un linaje de origen divino no solo con Hércules, sino también con reyes santos godos. Los santos locales y la devoción por las reliquias por las que tanto interés mostró Felipe II en El Escorial –donde se estima que coleccionó unas 7500<sup>781</sup>– se convirtieron en intercesores del rey en sus luchas presentes y venideras, dentro de la idea providencialista de la historia.

---

<sup>779</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>780</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 94.

<sup>781</sup> Véase, Chueca Goitia, 1998, p. 287.

EL PANTEÓN SAGRADO Y LAS *LAUDES* A LA MONARQUÍA

Ya hemos señalado que las historias de las ciudades, literarias o iconográficas<sup>782</sup>, que se empezaron a configurar durante el siglo XVI y XVII contaban, entre la galería de hombres ilustres de la ciudad, con un panteón sagrado divino (santos, patronos, mártires y vírgenes) y humano (obispos y hombres de fe).

Tanto los personajes ilustres divinos como los humanos estaban indisolublemente ligados o identificados con esa “topografía urbana sagrada” en la que tenían cabida tanto los edificios religiosos como los restos arqueológicos, y los lugares donde habían aparecido o se custodiaban las reliquias, etc. Como consecuencia de la Contrarreforma, será en este momento cuando con mayor brío se intentará reconstruir la historia divina, literaria y arqueológica de la ciudad en relación a sus santos patronos y vírgenes por impulso sobre todo de Felipe II. Tras la conclusión de los trabajos del Concilio de Trento en 1563, el rey quiso poner en marcha los preceptos, sobre todo la veneración de los santos y mártires instruyendo al pueblo acerca de la intercesión y el culto de las reliquias, así como acercarlos a la vida y obras de los mismos. ¿Y qué mejor instrumento de difusión para ello que el teatro? El arte, el teatro y la fiesta en general estaban al servicio del Estado y de la religión con todas sus posibilidades educadoras y catequizadoras. Como veremos en este capítulo, Lope de Vega dio un impulso importante a esta labor educativa con la configuración, dramatización y difusión de la vida de los santos y mártires por medio del teatro, entendido como vehículo de alfabetización. Como veremos, no había consenso en muchas de las cuestiones relacionadas con ellos. El debate, las controversias y la defensa de las diferentes hipótesis historiográficas entre diferentes grupos de eruditos de una determinada ciudad, nacía o era consecuencia también de las amistades y alianzas en los círculos humanistas de las academias en los que Lope se movió.

En este sentido, la vida de los santos y mártires de la ciudad entraba dentro de ese proceso de (re)construcción de la imagen de la ciudad en la que participaban corregidores, arquitectos, artistas, historiadores, arqueólogos y literatos, como Lope de Vega. Con la exaltación de las grandezas de la ciudad, en este caso de la *ciudad ilustre, caritativa,*

---

<sup>782</sup> Nos referimos no solo a las historias escritas de las ciudades, sino también a las vistas y a las pinturas que recogían las mismas meditaciones sobre el pasado de la ciudad, piénsese por ejemplo en las historias de la ciudad de Toledo y *Vista y plano* de El Greco, véase Cámara Muñoz, 1994a, pp. 37-55 y Marías, 2000, pp. 100-108.

*virtuosa y evangelizadora*, las ciudades aspiraban a obtener o no perder privilegios. En tal proceso, los favores del cielo para beneficio monárquico y justificación del imperio por derecho jugaron un papel de primera importancia, y las ciudades a nivel local con sus vírgenes y santos patronos demostraban una participación directa en la historia providencialista de la monarquía.

#### TOLEDO: DE *CIVITAS REGIA* A *CIVITAS DEI*

Junto a la imagen de Toledo como ciudad imperial, durante el siglo XVI se refuerza la imagen de Toledo como capital religiosa desde la celebración de los concilios en los que Toledo se convierte al catolicismo y difunde la fe en el resto de la Península, como *nueva Roma evangelizadora*. Tras la Reconquista, Toledo goza de un título, del que hará alarde siempre que pueda, como sede primada de la Iglesia mediante bula pontificia de 1088<sup>783</sup>. La relación de Toledo con la Iglesia es fundamental para la historia de la ciudad en los siglos XVI y XVII. Cuando la corte abandonó Toledo en 1561, la ciudad se fue convirtiendo poco a poco en una “ciudad convento”, en palabras de Marías, lo cual ya se observa en el plano de El Greco donde iglesias y conventos dominan el suelo urbano<sup>784</sup>. En las historias de Toledo destaca una riqueza de historias de santos, reliquias y milagros que convierten a la ciudad en una *civitas dei* terrenal en el centro del Imperio español. En este proceso histórico-simbólico e ideológico que se está llevando a cabo para la ciudad de Toledo, las historias de santos, mártires y vírgenes con sus milagros, juegan un papel destacado y crean un anclaje entre esos episodios y los edificios emblemáticos en los que tiene lugar la escena o el milagro. En este sentido, el teatro con su capacidad para recrear espacios, tiende a consolidar esa “topografía urbana sagrada”. Pero además es importante destacar que Lope participa activamente con numerosas piezas en ese proceso más amplio de renovación simbólica de la imagen de Toledo, en consonancia con la reforma de la iglesia toledana que se estaba conduciendo por hacer de la ciudad una diócesis ideal<sup>785</sup>. Se trataba de robustecer la fe ortodoxa contra los herejes y de vigilar el decoro de las obras de arte en los recintos sagrados. La importancia de los santos y las reliquias en la época de la Contrarreforma y los lugares *sagrados* de culto, en los que pasaron su vida son algunos de los aspectos de la obra de Lope de Vega que trataremos en las páginas

<sup>783</sup> Martín Gamero, 1862, p. 6.

<sup>784</sup> Díez Del Corral, 1987, p. 257 y ss. Véase también Brown y Kagan, 1982, pp. 53 y ss.

<sup>785</sup> *Ibidem*, p. 58.

siguientes y que deben de contextualizarse en ese proceso de (re)construcción simbólica y de renovación urbanística.

#### SAN TIRSO: EL FRACASO DE UN PATRONO MOZÁRABE

A finales del siglo XVI quiso la ciudad de Toledo tener un santo patrono por voluntad expresa del jesuita Jerónimo Román de la Higuera y el corregidor de Toledo, don Alonso de Cárcamo. La intención de hacer a San Tirso patrono nace tras el descubrimiento de unas ruinas de un templo “cavando en los cimientos de unas casas que se han derribado en la plaza mayor de esta ciudad de Toledo, donde se da principio al hospital del Rey”<sup>786</sup> con motivo de las excavaciones para la ampliación de la Capilla del Sagrario de la Catedral, y que el círculo de orígenes mozárabes cercanos al Corregidor, como veremos a continuación, defendieron como pertenecientes al templo de este santo<sup>787</sup>. El descubrimiento causó un gran desconcierto y fervor devoto: “iban unos y volvían otros a ver el templo arruinado, y deseaban se tornase a edificar, y ganar la intercesión de este santo mártir, añadido de nuevo a los demás que tiene a cargo esta ciudad”<sup>788</sup>. No sabemos si el corregidor Alonso de Cárcamo exageraba con estas afirmaciones, tan interesado en el mártir como estaba, pero de ser verdad, tanto fervor desatado supondría un problema y obstáculo para una de las zonas en las que se estaba llevando a cabo una de las reformas urbanísticas más importantes del momento, con la calle Nueva, el ensanche de la calle de la Chapinería y la remodelación de la plaza<sup>789</sup>.

En cualquier caso, Jerónimo Román de la Higuera, uno de los grandes falsarios de cronicones, pero voz de autoridad en antigüedades romanas en la Toledo de la época<sup>790</sup>, intentaría demostrar la veracidad del descubrimiento. Junto a él actuaron también Alonso de Villegas capellán mozárabe que defendería a este santo del mismo origen<sup>791</sup>, y el

<sup>786</sup> Cárcamo, *Traslado de la carta y relación...* 1595, fol. 2.

<sup>787</sup> La idea de la iglesia mozárabe de San Tirso fue descartada por Gómez Moreno al catalogarla una sala de baño musulmana, cfr. Gómez Moreno, 1975.

<sup>788</sup> Cárcamo, *Traslado de la carta y relación...* 1595, cit. en Cámara Muñoz, 1994a, p. 43.

<sup>789</sup> Véase Marías, 1983, p. 48-50.

<sup>790</sup> Sobre la figura de Jerónimo Román de la Higuera, véase Caro Baroja, 1992. Ya habíamos mencionado la afición de Román de la Higuera por la figura de Annio da Viterbo. Sobre esta figura y las invenciones sobre la ciudad de Toledo, véase Carrobbles Santos y Morín de Pablos, 2014.

<sup>791</sup> Como se sabe, en Toledo existían dos ritos: el mozárabe o gótico propio de los visigodos, “fieles” al Catolicismo durante la invasión árabe; y el rito latino o francés de la mayor parte de las iglesias. Las iglesias mozárabes eran seis y también mantenían el rito propio algunas capillas de la catedral, véase Hitchcock, 1989, pp. 487-494. Lope defiende a los mozárabes frente a los sacerdotes latinos, quizá por influjo de Valdivielso o Jerónimo Román de la Higuera. El grupo de Lope estaría formado por Valdivielso, Higuera,

corregidor de la ciudad don Alonso de Cárcamo. Fue este último el que encargaría la comedia a Lope y le defendería posteriormente ante las críticas de Pedro Salazar de Mendoza, canónigo de la catedral, algo de lo que profundizaremos más adelante.

Siguiendo una tradición muy similar a los plomos del Sacromonte de Granada, se había encontrado en los cimientos de la supuesta ermita un aguamanil con las letras C y S, iniciales que, según Román de la Higuera<sup>792</sup> y Alonso de Cárcamo<sup>793</sup>, correspondían a Cixila y al rey Silo, y que demostrarían que las ruinas descubiertas correspondían a una iglesia dedicada a San Tirso, santo mozárabe descendiente de los godos y natural de Toledo. Todo ello se confirmaba a su vez por el hallazgo que el propio Román de la Higuera realizaría de un falso documento histórico:

Vino a noticia de un padre de la Compañía de Jesús, persona curiosa, y que avía juntado muchos papeles, porque escribía una historia de Toledo, siendo natural desta ciudad: el qual viendo la cifra del tapador, mostró una carta en lengua latina, que él tenía, y afirmava averia copiado de un libro antiguo<sup>794</sup>.

La carta del rey Silo al Arzobispo Cixila descubierta por Román de la Higuera en un libro gótico de la librería de la iglesia toledana, junto el documento de Julián Petri que también menciona a san Tirso<sup>795</sup> y el himno del antiguo breviario mozárabe que demostraría que el santo era natural de Toledo, avalaría la tesis de el padre Higuera y el Corregidor Alonso de Cárcamo<sup>796</sup>. Entre los aficionados a los falsos cronicones que tuvieron gran fama en la

---

Eugenio de Robles quien publica *Compendio de la vida y hazañas del cardenal don fray Francisco Ximénez de Cisneros y del oficio y misa muzárabe* (1604) dedicado a Bernardo Sandoval y Rojas; doctor Gregorio de Angulo, Martín Chacón, Alonso Palomino, el presbítero Francisco Gutiérrez. Una de las capillas mozárabes es la del Cardenal Cisneros favorecida también por Sandoval y Rojas. A este Cardenal le dedica Eugenio de Robles *Breve suma del oficio santo gótico mozárabe* (1603). Entre los capellanes mozárabes de Toledo tenemos a Valdivielso, Villegas, Pisa o Robles, amigos todos ellos de Lope de Vega. Villegas también había escrito una historia de San Tirso (1592). También hay que añadir a la lista a Antonio Palomino, capellán de la capilla de don Pedro Tenorio de la catedral, a quien Eugenio Narbona, de la familia de conversos Narbona, muy poderosa en la ciudad, dedicó una Historia. A esa familia pertenecía también Alonso Narbona, quien participó en el proceso de San Tirso, véase Madroñal Durán, 2014, pp. 23-54. Un dato importante en el que no repara Madroñal es que, a pesar de la hidalguía montañesa que intentó defender Lope para sí, pudiera ser que perteneciera a una familia de conversos, véase Pamp, 1968 y Kossoff, A. David, 1969, pp. 209-214. Esto explicaría la posición de Lope en el debate entre ritos.

<sup>792</sup> Román de la Higuera, *Discurso sobre si san Tirso...* 1602.

<sup>793</sup> Cárcamo, *Traslado de la carta y relación...* 1595, fól. 2 y ss.

<sup>794</sup> Cárcamo, *Traslado de la carta y relación...* 1595, cit. Cámara Muñoz, 1994a, p. 43.

<sup>795</sup> Petri, *Chronicon...* 1628, fols. 23v-24r.

<sup>796</sup> Para el debate en la época sobre la veracidad de tales pruebas, véase *Relacion que hizo a su Magestad Estevan de Garibay su Coronista; Dificultades, y obiecciones cerca de la opinion, que el bienaventurado*

España del siglo XVII, el padre Jerónimo Román de la Higuera ocupa un lugar destacado dentro el círculo humanista de Toledo. Era además muy amigo de Lope de Vega y le proporcionó material, en defensa de la antigüedad de Toledo y su primacía como ciudad, para varias comedias entre las que destacan *San Tirso* (hoy perdida), *El niño inocente de la Guardia*, *El Hamete de Toledo*, *El capellán de la Virgen*, *San Idefonso* y *Las paces de Toledo y judía de Toledo*<sup>797</sup>. En la defensa de Toledo y sus grandezas, participa Lope con este grupo de comedias de corte panegírico en las que enfatizaba las cualidades de la ciudad y sus ciudadanos: ciudad imperial y corte visigótica, salvaguardia de la hidalguía por la presencia de mozárabes y sede primada de España<sup>798</sup>. La mayor parte de ellas eran encargadas con motivos promocionales por el ayuntamiento, la cofradía de la Caridad de Illescas o la familia Suárez Franco de Toledo<sup>799</sup>. Hay que tener en cuenta que a finales del siglo XVI, momento que nos ocupa, Lope de Vega se consideraba toledano y pagaba el tributo a la ciudad, donde estuvo varias veces entre los años 80 y 90, donde posteriormente residiría como ciudadano entre 1604 y 1610<sup>800</sup>, frecuentando la Academia del conde de Fuensalida<sup>801</sup>.

Esto demuestra lo que venimos afirmando, es decir, que Lope formó parte del proceso de promoción de la nueva imagen de ciudad ideal, para una Toledo que se sentía amenazada, al configurar y difundir con su teatro las teorías historiográficas renacentistas de Juan Bautista Monegro –conocedor de los restos arqueológicos de la ciudad–, Pedro Alcocer, Francisco de Pisa o, en este caso, el propio Juan Román de la Higuera y el Corregidor Alonso de Cárcamo.

La comedia de San Tirso de Lope de Vega<sup>802</sup>, hoy perdida, se compuso alrededor de 1597<sup>803</sup>, poco después de que se descubriera los restos del templo, y la comedia serviría también para apoyar la defensa de la verdadera existencia del nuevo santo toledano. Como hemos mencionado, según Madroñal, Lope se apoyaría en los textos del padre Román de

---

*martyr san Tyrso fue natural de Toledo, y que tuuo templo en aquella ciudad...* en Cárcamo, *Traslado de la carta y relación...* 1595, fol. 5-30.

<sup>797</sup> Madroñal Durán, 2012, p. 302.

<sup>798</sup> Allué y Morer, 1958, pp. 139-158.

<sup>799</sup> Madroñal Durán, 2013, pp. 32-66.

<sup>800</sup> Borja San Román, 1935.

<sup>801</sup> Blecua, 1961; Portús Pérez, 1999, p. 93

<sup>802</sup> En 1604 se publicó *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega en la que se menciona la comedia *San Tirso de Toledo*, hoy perdida. Seguimos en este apartado sobre la comedia de San Tirso a Madroñal Durán, 2014, pp. 23-54. Véase también De la Escalera, 1991a, pp. 69-97 y 1991b, pp. 631-639.

<sup>803</sup> Madroñal Durán, 2014, p. 32-33.



la Higuera. De haber sido así, podemos saber más o menos los temas de la obra por medio de los textos de Román de la Higuera<sup>804</sup> y también los recogidos por Alonso de Villegas<sup>805</sup>. Según él, san Tirso era del oficio gótico que estableció San Isidoro<sup>806</sup> y su templo fue edificado por Cixila; por otro lado, los reyes de León imitaban a los godos y éstos eran imitadores de Constantinopla, con una intención clara de imitar a la sede de la iglesia de Oriente frente a Roma; y fue el rey Alonso quien eligió a san Tirso patrono. Por tanto, deducimos que la intención sería, no tanto la de convertirlo en santo patrono, sino la de devolverle el título. Higuera como prueba dice que había oído a Alonso de Villegas que san Tirso era natural de Toledo y aporta la carta del rey Silo y el *Chronicon* de Julián que seguía a Dextro. Con toda probabilidad Lope introduciría en su obra, si no todos, muchos de los milagros que se produjeron durante los múltiples martirios que sufrió el santo mártir<sup>807</sup>. La intención de alabar las grandezas de Toledo a través de la figura del santo es evidente en Román de la Higuera cuando afirma que el calvario gótico le hace griego y se pregunta si Toledo no tendrá origen griego pues muchos se establecieron allí por lo saludable del sitio y el bonito cielo, y también el Tajo es de origen griego, en un intento por demostrar un origen de Toledo más antiguo que el de Roma<sup>808</sup>.

Entre los defensores de la veracidad del descubrimiento estaban, además del padre Román de la Higuera, el corregidor de Toledo don Alonso de Cárcamo, quien informó a Felipe II con el memorial ya citado, que en un primer momento se mostró receptivo. Lope de Vega compondría su comedia e iría incluso a pedir licencia para la representación de la obra con Román de la Higuera<sup>809</sup>. Sin embargo, las intenciones de crear una nueva cofradía en Toledo se vieron frustradas por la oposición del deán de la catedral, don Pedro Carvajal, el canónigo don Pedro Salazar de Mendoza<sup>810</sup>, los historiadores Francisco de

<sup>804</sup> El manuscrito se conserva en la biblioteca Rodríguez Moñino con el título de *Discurso sobre si san Tirso, mártir, fue español y natural de Toledo* (ms. autógrafa, ca.1601, Biblioteca de la Real Academia Española, signatura RM-6683).

<sup>805</sup> *Vida de San Tirso mártir, colegida de diversos autores, por el maestro Alonso de Villegas*, en Cárcamo, *Traslado de la carta y relación...* 1595, fol. 31 y ss.

<sup>806</sup> Román de la Higuera, *Discurso sobre si san Tirso...* 1602, fol. 2.

<sup>807</sup> Véase *Vida de San Tirso mártir, colegida de diversos autores, por el maestro Alonso de Villegas*, en Cárcamo, *Traslado de la carta y relación...* 1595, fol. 31 y ss.

<sup>808</sup> Román de la Higuera, *Discurso sobre si san Tirso...* 1602.

<sup>809</sup> De la Escalera, 1991b, pp. 631-639.

<sup>810</sup> Este ciudadano toledano también defendió Toledo y fue mecenas de El Greco, pintor que intentó glorificar la ciudad con sus obras, véase Sánchez Jiménez y Olivares, 2011, p. 29. Pero fue un opositor de Lope de Vega y las comedias que estaban en boga en ese momento porque, en palabras de Salazar Mendoza, “fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verosímiles sino con patentes errores”, cit. en Madroñal Durán, 2012, p. 304.

Pisa y Mariana, e incluso el Santo Oficio<sup>811</sup>. Se le pidió al Padre Román de la Higuera que ofreciera pruebas de la carta, algo que obviamente no pudo hacer, y la cuestión quedó zanjada. El propio Salazar de Mendoza consiguió que no se representara la comedia de Lope con su *Apología* en la que desmontaba la historia del Santo<sup>812</sup>.

A la pregunta de por qué Salazar de Mendoza se opuso al santo mártir mozárabe y a la comedia lopesca que habría difundido la historia y avivado el fervor devoto creemos que coadyuvan diferentes factores. Por un lado, hemos mencionado que la zona del descubrimiento de los restos del supuesto templo era objeto de importantes reformas urbanísticas y arquitectónicas, aunque en este sentido el Santo ennoblecía y protegía la ciudad. Pedro de Rojas –siguiendo los cronicones de Román de la Higuera y Luitprando– incluye en su historia de Toledo varios años después que el rey goda Wamba ennobleció la *Civitas Regia* con la muralla y colocando los santos locales en las puertas de acceso a la ciudad, entre las que además de Santa Leocadia, San Ildefonso o San Eugenio, estaba también San Tirso<sup>813</sup>. Esto es indicativo de la importancia que la leyenda de San Tirso tenía para la ciudad de Toledo, incluso años después.

Por otro lado, se vislumbra también una lucha entre los poderes locales que intentaban controlar la ciudad y la historia de sus estirpes. Salazar de Mendoza era conocido como genealogista de “cristianos viejos” e incluso él mismo había conseguido defenderse de acusaciones en este sentido. Era considerado un linajudo y creó un auténtico mercado de genealogías sobre todo para familias conversas<sup>814</sup>, por lo que un santo mozárabe no debía ser de su agrado. Escribió, por ejemplo, una historia para la casa de Ayala<sup>815</sup> que tradicionalmente defendían los valores del cristiano viejo, frente a la casa Silva que contaba con el apoyo converso.

<sup>811</sup> De la Escalera, 1991b, pp. 631-639.

<sup>812</sup> Véase también Martínez Gil, 2000b, p. 40-41. Nos refiere Madroñal: “Salazar de Mendoza también despreciaba las comedias supuestamente históricas del Fénix y particularmente las de vidas de santos, que se basaban más en la fabulación que en la verdadera historia, como ocurría con San Tirso de Toledo o con El Hamete de Toledo” en Madroñal Durán, 2013, p. 39.

<sup>813</sup> “Ensanchó la Regia Ciudad de Toledo y la ilustró con edificios y murallas: Nombró Patronos Tutelares a la Ciudad, y los puso sobre las puertas della: La puerta que mira al Septentrion la dedicó a San Tirso, Ciudadano, y Martir Toledano, que padeció fuera della” en Rojas, *Historia de la imperial...* 1654, segunda parte, lib. II, cap. XXXI, fol. 441-442. Para los nombres de *Civitas Regia* e *Imperial* véase también Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, lib. I, cap. II, fol. 11v.

<sup>814</sup> Kagan, 2013, p. 149-162.

<sup>815</sup> Salazar de Mendoza, *Crónico de la Casa de Ayala, dividido en cuarenta y tres párrafos*, mss.

Pero había en Toledo un círculo de historiadores que participó en el renacer del rito mozárabe y alabanza del mozarabismo entendido como resistencia bajo dominio musulmán<sup>816</sup>. Entre ellos estaban Alfonso de Castro, Pedro de Alcocer, Esteban de Garibay, Francisco de Pisa y Jerónimo Román de la Higuera, además de Lope de Vega, como hemos visto. Y, sin embargo, junto a Salazar de Mendoza, ponen en duda la historia de San Tirso, Esteban de Garibay o Francisco de Pisa. Es muy probable que, tanto la remodelación urbana de la zona, como la falta de pruebas por parte de Román de la Higuera fueran determinantes, pero en nuestra opinión, Salazar de Mendoza se opuso al mártir San Tirso y, por extensión, a la comedia de Lope<sup>817</sup>, además de por la “dudosa” documentación del padre Román de la Higuera, sobre todo por el empeño del mecenas de El Greco en demostrar que la *Civitas Regia* había conservado y defendido siempre la fe Católica, cuando era todavía colonia romana, y proclamó el Estatuto de Limpieza de Sangre para aumentar el poder de la Iglesia Primada<sup>818</sup>. Por tanto, la defensa del rito mozárabe dentro de la Catedral dañaba, en su opinión, al gobierno eclesiástico<sup>819</sup>. Esto debía ser para Salazar de Mendoza mucho más importante que los descubrimientos arqueológicos que servían de base en la construcción del ideal cívico toledano y su antigüedad. Y podía ser además contraproducente, pues en realidad el mayor temor era que aquellas falsedades se demostrasen y pudiera poner en duda al resto de santos locales como demuestra la nota añadida a la carta de Alonso de Cárcamo:

porque en los tiempos venideros como se viese ser mentira que San Tyrso era natural de Toledo, no se pensase que con la misma liviandad se tenían por naturales y patronos los que verdaderamente lo son. Y este libro se permite estar entre los de esta biblioteca, porque por esta advertencia si algún tiempo en este se hablare se sepa la verdad<sup>820</sup>.

---

<sup>816</sup> La liturgia hispánica estaba muy arraigada en zonas de dominación árabe como Toledo donde el rey Alfonso VI, quien impuso el rito romano tras un duelo favorable para el rito hispánico, concedió que se mantuviera en algunas iglesias el rito tradicional. Pedro de Medina narra que después que el rey Alfonso hiciera guerra a Toledo y los moros entregaran la ciudad en 1073 “fue electo por arzobispo y primado de las Españas don Bernardo, y fue mudado el oficio eclesiástico que se usaba del tiempo de los godos, según había ordenado San Isidro. Y se comenzó a cantar el oficio Romano que agora tiene, y como no estuviesen en esto la gente de España: concluyose después de muchas altercaciones, que en Toledo quedasen algunas iglesias donde se diese el oficio gótico, llamado mozárabe, como hasta hoy dura” en Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, cap. LXXVII, fol. LXXXVII. Se ha ocupado del tema Hitchcock, 1973.

<sup>817</sup> Salazar de Mendoza escribió un manuscrito titulado *Dificultades cerca de San Tirso Mártir*; también Garibay escribió sobre las dudas y objeciones a este santo.

<sup>818</sup> Sobre los estatutos de limpieza de sangre, véase el clásico Sicroff, 1985, y Gómez-Menor Fuentes, 1973, pp. 51-63.

<sup>819</sup> Mann, 1994, p. 103 y ss.

<sup>820</sup> Cárcamo, *Traslado de la carta y relación...* 1595.

Según Carrobles Santos, el hecho de que un artista como El Greco, quien tomó parte en los debates sobre el pasado toledano a favor de la corriente más humanista y preocupada por las antigüedades reales de la ciudad, no se interesara en un santo imaginado como San Tirso, sino que solo persiguiera crear figuras icónicas sobre San Ildefonso, no se puede explicar sin tener en cuenta la relación de éste con Salazar de Mendoza<sup>821</sup>. Sobre las relaciones entre El Greco y Lope de Vega volveremos más adelante.

Aunque la comedia de Lope nunca obtuviera la aprobación y hoy esté perdida, sirve de ejemplo para demostrar la participación activa de Lope en la invención y construcción del mito e imagen simbólica de ciudad ideal de Toledo y de su pasado glorioso como *ciudad evangelizadora*.

#### TOLEDO COMO UN NUEVO MONTE DE LOS OLIVOS: *EL NIÑO INOCENTE DE LA GUARDIA*

Siguiendo con la fiebre antimusulmana y antijudía, quería contar Toledo también con otro santo, un Niño mártir<sup>822</sup>, imagen simbólica de un nuevo Calvario. Puesto que no se pudo demostrar la existencia de San Tirso, Lope siguió contribuyendo a la construcción del panteón divino y a la historia de Toledo con el santo niño de La Guardia, leyenda hagiográfica sobre la que escribió una comedia en 1603<sup>823</sup>. De la historia de *El niño inocente de la Guardia* que Lope convirtió en comedia también se ocupó Román de la Higuera<sup>824</sup>. En ella se narra la leyenda de finales del siglo XV de la crucifixión y martirio de un niño toledano por parte de unos judíos con la intención de vivificar la Pasión de

<sup>821</sup> Carrobles Santos, 2014, p. 105. Véase también Carrobles Santos y Morín de Pablos, 2014.

<sup>822</sup> Pisa se refiere a él como santo de Toledo, aunque “todavía” no había sido canonizado, con lo cual deja entrever cierta esperanza, Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo... 1605*, libro IV, cap. XXXVI, fol. 215v.

<sup>823</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 369. Sobre las diferentes fechas que se han atribuido a la comedia, véase Madroñal Durán, 2017, pp. 293-294. Este estudioso afirma que la comedia debió redactarse entre 1597-1598, fecha en la que se pretendía que el Papa reconociera al nuevo santo toledano, Madroñal Durán, 2017, p. 294.

<sup>824</sup> Abraham Madroñal nos refiere lo siguiente: “Higuera tenía buen olfato para detectar los casos de interés que después se podían convertir en comedia. No en vano, en esta misma Historia eclesiástica de Toledo recoge con todo lujo de detalles las historias del santo niño inocente de La Guardia, la del pleito del cura de Madrilejos con el diablo, la de san Tirso mártir, la de san Ildefonso y la del propio Hamete de Toledo. Todas ellas, menos la referida del cura de Madrilejos, se convierten en títulos de otras tantas comedias de Lope. Es evidente su relación con el dramaturgo por lo menos desde 1596 en Toledo y hasta la muerte del jesuita un año después de que Lope abandonara la ciudad.” En Madroñal Durán, 2013, p. 27. En otro artículo más reciente apunta que para la comedia Lope manejó la *Historia eclesiástica de los santos de España* de Juan de Marieta de 1594, en Madroñal Durán, 2015, p. 6.

Cristo, pretexto que luego se utilizó para expulsar a los judíos de España e instaurar la Santa Inquisición. Obviamente los Reyes Católicos reciben esta encomendación del cielo, en concreto el Rey recibe en sueños la visita de Santo Domingo que habla de este modo: “Lo que tu, Fernando hiciste renovando nuestra santa/ Inquisición fabricando/ tribunal para sus causas [...] y será cosa acertada,/ que destierres los Judíos/, eternamente de España./ Haced un edito luego,/ que en breve termino salgan;/ porque la limpieza quede/ libre de su ciega infamia”<sup>825</sup>. Se menciona también la bula del papa Inocencio IV: el Rey Fernando anuncia que “ya la bula de Inocencio, que en nada la diferencio/ de cuanto le ruego, y pido./ Nuestra Santa Inquisición, queda ya muy confirmada”<sup>826</sup>.

Esta visión coincide también en las historias de Toledo, en las que el colectivo de judíos es el culpable de la rápida caída de la ciudad frente a la invasión árabe. Es decir que, en última instancia, la ilustre y noble ciudad de Toledo participaba activamente en las empresas de la monarquía, demostrando un papel privilegiado de la ciudad al contar entre sus ilustres ciudadanos con un santo mártir. Por otro, es reflejo de la idea providencialista de la historia. Toledo no tenía culpa de su caída, porque habían sido un grupo de “gentes foráneas” los que provocaban el peligro<sup>827</sup>. Este colectivo de personas en la ciudad, entre los que se incluía también a los árabes y vagabundos, o incluso algún natural de la ciudad, pero tratado como ejemplo de poca virtud, se oponía a la categoría de *ciudadano ilustre* de Toledo a la que pertenecían los personajes, divinos o humanos, que se exaltaban en la historia de la ciudad.

Esto se pone de manifiesto en la comedia, en la que los judíos quieren matar a los Inquisidores que tanto tormento les dan<sup>828</sup>, a los cristianos en general y los frailes dominicos en particular. Por eso manda buscar en Francia a un hechicero que propone

---

<sup>825</sup> Vega, Lope de, *El niño inocente de la Guardia*, 1617, acto I, fol. 248v. También se menciona el apoyo de la descendencia de los Reyes Católicos: “Larga vida, triunfos, glorias;/ victorias, oslados, famas,/ Catolicos descendientes/ de la gran nobleza de Austria/ Carlos Quinto vuestro nieto,/ ensalzará en Alemania/ contra Lutero la Fe,/ de su Fe tan estimada/ Que haciendose vn acto della,/ Valladolid en su plaza,/ cuando le pidan favor,/ le veran sacar la espada/ y haciendo una confesión,/ tan Catolica y Christiana,/ jurar , morir por defensa/ de Christo y su ley sagrada./ Bien le imitara Filipo, de los dos mundos Monarca,/ bien le imitara el Tercero,/ bien dos Ilustres Infantas” fol. 248v-249r.

<sup>826</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 249r. Se hace una comparación más adelante entre Hércules-Fernando, la sierpe Lernea-herejía y la espada (con la que se cortan las cabezas-herejes)-Inquisición, fol. 249r-249v.

<sup>827</sup> Véase la historia de Luis de Peraza, por ejemplo, citada por Quesada, 1992, p. 129.

<sup>828</sup> Pisa también menciona la rabia contra los Inquisidores como motivo, Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, Lib. IV, cap. XXXVI, fol. 215r.

hallar,/de un niño en esta ocasión,/el Christiano corazón,/y el pan del Christiano altar”<sup>829</sup> porque del niño “cuyo corazón saqueis,/ en que ha de sumarse el daño./Porque de la hostia, y del,/ este hechizo se fabrica/que al rio donde fe aplica,/ muere quanto bebe en el”<sup>830</sup>. Pero en realidad los judíos son engañados, pues el corazón que reciben de unos padres a los que intentan comprar el niño, no es humano sino animal. Así, ellos fingen haber matado al niño<sup>831</sup>. En las acotaciones dice: “Corran una cortina, y enseñen un niño, la cabeza en una mesa, como fue y un plato al cabo, con un corazón”<sup>832</sup>.

En el acto segundo, tras el engaño, los judíos piensan “ir a Toledo,/ y algún muchacho hurtaré,/ y a la Guardia le traeré/ donde le mateis sin miedo”<sup>833</sup>. El robo del niño tiene lugar en Toledo, pues, durante las procesiones de Semana Santa, exactamente el día de la Asunción de la Virgen, de manera que se establece una relación directa entre el niño de la Guardia y la pasión de Jesús<sup>834</sup>. Dice la madre del niño dirigiéndose a la Virgen:

Os tengo yo de mirar,  
alegrados gran Señora,  
mas no traeis hijo agora,  
para que os pueda obligar  
porque es hoy vuestra Asunción,  
mas perdistesle tambien,  
si vos en Ierusalen,  
yo en la puerta del Perdón<sup>835</sup>.

<sup>829</sup> Vega, Lope de, *El niño inocente de la Guardia*, 1617, acto I, fol 253r.

<sup>830</sup> *Ibidem*, acto I, fol 253r.

<sup>831</sup> *Ibidem*, acto I, fol 255r.

<sup>832</sup> *Ibidem*, acto I, fol 255r. En la relación de 1554 este suceso tiene lugar en Francia.

<sup>833</sup> *Ibidem*, acto II, fol 256r.

<sup>834</sup> En el acto III, poco antes de que se lleve a cabo la ejecución, se le aparece un ángel al niño y le dice: “Donde hoy forja tu pasión,/un Cristo nuevo en el suelo,/ que al pecho de los que son/Grandes de Cristo en el cielo,/ ha de servir de Tusón./ Cifrando quanto hemos visto/ en tu círculo se halla,/y así en el Reino, en que asisto,/ has de servir de medalla,/ como retrato de Cristo” en *ibidem*, acto III, fol. 263v. Es probable que circularan estampitas del Niño de la Guardia.

<sup>835</sup> Alonso de Villegas introduce el episodio en la relación de la vida del patriarca Isaac: así como Abraham quiso sacrificar a Isaac “figura del que hizo de Jesu Christo nuestro señor”, así también el sacrificio del niño de la Guardia: “El judío [...] fue a Toledo, y tomo un niño que hallo en la puerta que dicen del perdón de la Sancta Iglesia, de edad de tres a quatro años, llamado Juanico, su padre se llamaba Alonso de Pasamontes, y su madre Juana Laguinderagete [...] fangro al niño, rompiendo le con un cuchillo las venas de los brazos, y recogio la sangre en un caldero. Luego con una soga en que estaban da dos algunos ñudos le azotaron. Pusieronle aisi mismo una corona de hierbas espinosas en la cabeza... Todo lo qual pretendian hacer en la persona de Jefu Chrifto” en Villegas, *Flos sanctorum*, 1586, segunda parte, fol. 127v.

Se establecía así una relación directa entre Toledo y Jerusalén muy del gusto de la época<sup>836</sup>. Madroñal Durán pone de relieve la relación entre Jerusalén y La Guardia a través de las vistas de estas dos ciudades en el libro sobre la historia del santo mártir de La Guardia de fray Rodrigo de Yepes<sup>837</sup>.



Figura (26): Vista de La Guardia y figura (27) Vista de Jerusalén, ambas recogidas en la *Historia de la muerte y glorioso martirio del Sancto Innocente, que llaman de la Guardia, natural de la ciudad de Toledo* de Rodrigo de Yepes (1583-1584).

En la vista de La Guardia a parece en primer término a la derecha la vita de la ciudad de Toledo que evoca la vista de Toledo de Wyngaerde desde el norte con la Puerta de Bisagra como entrada triunfal y los perfiles de la Catedral y el Alcázar (fig. 28).

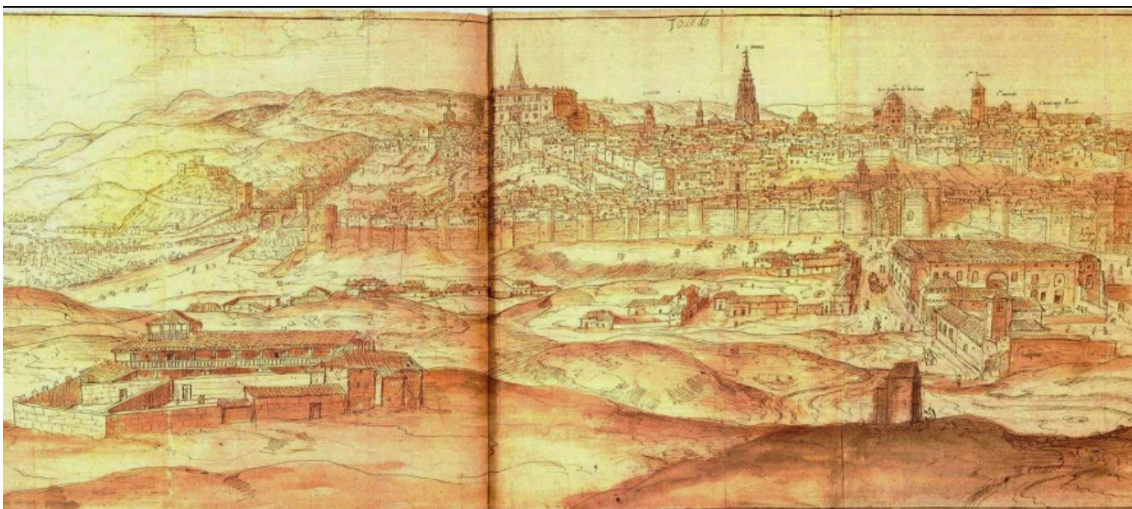


Figura (28): Detalle de la vista panorámica de Toledo de Anton van den Wyngaerde (Biblioteca Nacional de Austria, 1563).

<sup>836</sup> Cfr. Puppi, 1976, pp. 400-401.

<sup>837</sup> Madroñal Durán, 2017, p. 299.

Se convierte así Toledo, entendida como comarca, en imagen de la *Civitas Dei*, algo muy evidente más adelante, cuando los judíos –que habían cambiado el nombre al niño y en lugar de Juan respondía por el nombre de Cristóbal<sup>838</sup>– le preguntan sobre su origen:

Juan: Yo, señor, no soy de aquí.  
 Benito: Pues de donde?  
 Juan: De Toledo.  
 Francisco: Así Christo respondía,  
 que no era su Reino en el suelo<sup>839</sup>.

En cambio, en la Relación que sobre estos hechos se escribió en 1554 es la villa de la Guardia la que tiene el privilegio de equipararse con Jerusalén<sup>840</sup>. Lope, en nuestra opinión, aprovecha la relación Toledo-Jerusalén –las escenas del nuevo calvario estén ambientadas en La Guardia– a través de la relación con su ilustre hijo, mártir y santo natural de la ciudad porque había sido el ayuntamiento, según Madroñal Durán, quien había hecho el encargo de la obra a Lope, una vez fracasado el proceso de San Tirso<sup>841</sup>.

El acto III se abre con la ejecución del niño, en “que se imiten/en Christobal de Christo los tormentos,/ conviene que traceis, Hebreos nobles,/como será la ejecución al vivo”<sup>842</sup>. Tiene lugar una verdadera representación, trasposición verbal del lugar imaginado por los personajes para recreación visual del público:

Esta cueva es oscura, y solitaria,  
 otro tiempo maxada de pastores,  
 sitio que nos promete igual secreto,  
 la sagrada ciudad edificada,  
 del gran Melchifedec nos representa,

<sup>838</sup> En la Relación el niño era hijo de una ciega y se llamaba “Cristobalico”, cfr. en *Memoria del Santo Niño de la Guardia*, 1544. Así lo recoge Pisa, quien menciona el milagro de la recuperación de la vista en el momento del martirio del niño, llamado Juan y después Cristóbal por los judíos, cfr. Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, Lib. IV, cap. XXXVI, fol. 215v.

<sup>839</sup> Vega, Lope de, *El niño inocente de la Guardia*, 1617, acto II, fol. 259v. La equiparación del Niño como un nuevo Cristo se hace evidente con anterioridad en otro pasaje: “hoy me dijo un amigo, y aun pariente/ que por revelacion se habia sabido,/ que de temor de los Christianos perros, vendria el Mesias por el río Tajo, en figura de barbo” en *ibidem*, acto I, fol. 251r.

<sup>840</sup> “[...] y buscan por Castilla lugar conveniente y que en el asiento ó aparejo representase á Jerusalén. Y parece ser que no hallaron lugar mas á su propósito que fué esta villa de la Guardia; y en aquel montezico, donde están agora los palacios, ó cuevas que se dicen del inocente”, *Memoria del Santo Niño de la Guardia*, 1544.

<sup>841</sup> Madroñal Durán, 2017, p. 294.

<sup>842</sup> Vega, Lope de, *El niño inocente de la Guardia*, 1617, acto III, 262r.



esto será lo bajo, aquello sea  
 de Daud el Alcazar soberano,  
 Santa Sion, y aquellos los jardines,  
 entre los cuales este el huerto,  
 adonde tuvo Christo sepultura,  
 parezca el templo aquel peñasco fuerte;  
 de las olivas esto imite el monte,  
 y esto sea el Cedron, arroyo funebre<sup>843</sup>.

Se trata de una representación de la Pasión dentro de la comedia y los personajes se distribuyen los diferentes papeles.

Antes de crucificar al niño como un nuevo Cristo, le limpian el rostro y en las acotaciones se especifica lo que debía verse en escena: “Lleve un paño asido por arriba con tres rostros pintados del niño, y luego deje caer las puntas, para que se descubran”<sup>844</sup>. Posteriormente, se menciona también el milagro de la madre del niño “que ciega estaba,/ cobro la vista perdida,/ en abriendo sus entrañas (las del Niño)”<sup>845</sup>.

Así, Lope de Vega contribuye con la comedia a consolidar una imagen de Toledo como ciudad devota y milagrosa, cuna de personajes divinos que con su ejemplo en la fe protegen la ciudad y el Imperio contra los herejes. Madroñal Durán ya había apuntado a que la obra de Lope nace del deseo del ayuntamiento de promocionarse ante la pérdida de la capitalidad con Felipe II, de honrar a Felipe III para disputar la nueva posibilidad de recuperar la capitalidad frente a sedes como Valladolid, y ante el peligro de perder también la primacía religiosa frente a sedes como Santiago de Compostela<sup>846</sup>.

La historia del niño de la Guardia honraba a España como ningún otro mártir:

Mil veces dichosa España,  
 que este Martir mereciste,

<sup>843</sup> Ibídem, acto III, 262r. Cfr. Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, Lib. IV, cap. XXXVI, fol. 215r. y ss.

<sup>844</sup> Vega, Lope de, *El niño inocente de la Guardia*, 1617, acto III, fol. 266v. A propósito de las reliquias, en la Relación se menciona, en cambio, que “nunca se halló su cuerpo, ni cosa suya, ni un solo güeso, ni çapato, ni calçones con que fué enterrado, ni se halló más de la sepoltura vacía, del tamaño que la avian fecho, y no más” en *Memoria del Santo Niño de la Guardia*, 1544.

<sup>845</sup> Vega, Lope de, *El niño inocente de la Guardia*, 1617, acto III, fol. 267v.

<sup>846</sup> Madroñal Durán, 2017, p. 296.

niño, y padre de tu patria:  
 este sí, que te honra más,  
 que el muchacho de Numancia.  
 Que si se echó con las llaves,  
 de aquella torre tan alta,  
 este en la llave del cielo,  
 sube al cielo a ser estampa  
 de Christo puesto en la Cruz.<sup>847</sup>

Al final de la comedia se asiste a la ascensión del niño a los cielos (“sube el niño con un artificio y una nube”<sup>848</sup>). Según Pisa, en el lugar del martirio se edificó una ermita<sup>849</sup>.

Este nuevo santo para la ciudad de Toledo contribuía, no solo al mantenimiento de la primacía espiritual y al ensalzamiento de Toledo como ciudad que contaba con un nuevo hijo ilustre; en nuestra opinión, la obra de Lope debe contextualizarse en ese proyecto más amplio de renovación y promoción de la imagen de la ciudad de Toledo a partir de los años 80 del siglo XVI, para obtener privilegios frente a otras ciudades del Imperio por los motivos que hemos mencionado, impulsada por los poderes locales y en cuya construcción coadyuvaban también el arte y la cartografía, la fiesta y la pompa, la historia, la pintura, etc.

#### ILDEFONSO SANTO Y LA DEFENSA MARIANA

En el siglo XIII San Ildefonso irrumpe con fuerza en las historias generales de España<sup>850</sup> por motivos religiosos y políticos en respuesta a las contiendas en el lado musulmán, como afirmaba Américo Castro<sup>851</sup>. En el siglo XV contamos con una *Compediosa historia hispaniae* de Sánchez de Arévalo y *Vida de San Ildefonso* de Alfonso Martínez de Toledo; y un siglo más tarde se recupera el mito con motivo del traslado de los restos de Santa Leocadia de Francia a Toledo en 1587, y el traslado de los restos de San Ildefonso en 1596 a la catedral de Zamora. Este último evento no debió de gustar demasiado en la

<sup>847</sup> Vega, Lope de, *El niño inocente de la Guardia*, 1617, acto III, fol. 267v.

<sup>848</sup> *Ibidem*, acto III, fol. 268r.

<sup>849</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo...1605*, Lib. IV, cap. XXXVI, fol. 216r.

<sup>850</sup> Piñense en *Chronicon mundi* del Tudense, *De rebus Hispaniae* del Toledano, y la *Primera crónica general* de Alfonso X.

<sup>851</sup> Castro, 1965, p. 326. Cit. en Ratcliffe, 2012, p. 83. Para la importancia político-económica del santo en Toledo, véase Pérez López, 2002, pp. 255-283. Véase también para la rivalidad entre las ciudades de Toledo y Santiago y los santos San Ildefonso y Santiago, López Trujillos, 1982, pp. 7-20; Martínez Gil, 2007.

ciudad de Toledo; de ahí la insistencia de cronistas, artistas y literatos en los vínculos entre el Santo y la ciudad de Toledo, como defensa de la sede toledana frente a Santiago, sobre todo en torno a 1616 cuando se restaura la capilla del Sagrario de Nuestra Señora de Toledo<sup>852</sup> y se celebran grandes fiestas<sup>853</sup>. En este sentido es curioso, por ejemplo, que Francisco de Pisa cuando escribe su historia de Toledo años antes en 1605 no dedique ningún capítulo a la imposición de la casulla, aunque sí redacta varias páginas sobre la vida de San Ildefonso. Lope de Vega no participó en el certamen que en esta ocasión se convoca para conmemorar la Descensión de la Virgen María a la Iglesia de Toledo<sup>854</sup>, pero, coincidiendo en fechas con los traslados de los restos y reliquias, a este santo toledano Lope dedicó la comedia *El capellán de la Virgen* (de 1615<sup>855</sup>) y anteriormente se había coupado del tema en la comedia *Bamba*<sup>856</sup> (de 1597-1598) con la que comparte algunas escenas y que fue escrita por las fechas del traslado de los restos de San Ildefonso<sup>857</sup>. *El capellán de la Virgen* sería encargada por el arzobispo Sandoval y Rojas,

<sup>852</sup> Madroñal señala una serie de textos de ámbito toledano entre el siglo XVI y XVII relacionados con San Ildefonso: *Historia de la Iglesia en Toledo* del Román de la de Higuera (1605), la *Demonstración y conocimiento del sitio donde fue edificado el monasterio agaliense* de Simón Martínez (1590), el *Libro de la descensión de Nuestra Señora a la santa iglesia de Toledo y vida de san Ildefonso, arzobispo della* de Francisco Portocarrero (1616) y la *Vida de san Ildefonso* de Pedro Salazar de Mendoza (1617), el *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas o Pedro de Rivadeneira, la *Historia de los santos de España* de Juan de Marieta, la *Descripción de Toledo* de Francisco de Pisa (1605), en Madroñal Durán, 2015, pp. 6. Sobre este milagro se habían escrito varias obras: *Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*, *La casulla de san Ildefonso* o Salazar de Mendoza, *El glorioso doctor san Ildefonso*, 1618. El mecenas de El Greco menciona que la Virgen le había condecorado con la casulla por la gran devoción profesada y por haber redactado *De Virginitate perpetua Sancte Mariae adversus tres infideles libellum* defendiendo la concepción sin mácula de la Virgen, debate al que se sumó Lope de Vega. Sobre el milagro también Ribadeneyra, *Flos sanctorum*...1761. Otro texto que Lope conocería bien es el *Fructus Sanctorum* de Alonso de Villegas, amigo suyo, donde se describe el milagro, cfr. Sánchez Jiménez y Olivares, 2011, p. 23.

<sup>853</sup> Contamos con diferentes relaciones sobre las fiestas: *Solenísimas fiestas que la insigne ciudad de Toledo hizo a la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora* (1616), *Relación de las fiestas que hizo la imperial ciudad de Toledo en la translación de la sacrosanta imagen de nuestra señora del Sagrario* (1616) atribuido a Narbona y *Descripción de la capilla de la Virgen del Sagrario* (1617) de Pedro de Herrera.

<sup>854</sup> Señala Madroñal el triunfo del culteranismo gongorino como motivo para que el grupo de Lope no participara en el certamen, Madroñal Durán, 2015 p. 14.

<sup>855</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 298. En cambio, Madroñal sostiene que la redactó más tarde con motivo de las fiestas del Sagrario, en Madroñal Durán, 2015.

<sup>856</sup> Menéndez Pelayo había propuesto *Bamba* como continuación de *El Capellán de la Virgen*, cfr. Menéndez Pelayo, 1949, vol. III, p. 27. Morley y Bruerton la fecha en 1597-1598, Morley y Bruerton, 1968, p. 223.

<sup>857</sup> El hecho de que la comedia de *Bamba* empiece con Recesvinto que quiere ir a luchar contra la herejía en defensa de la pureza de la Virgen y se menciona la visita que ésta hizo en la catedral y la imposición de la casulla, hizo suponer que *El Capellán de la Virgen* fuera anterior a *Bamba*. En la historia de Toledo de Pedro de Alcocer ambos capítulos –Sal Ildefonso y *Bamba*– se suceden, cfr. Alcocer, *Historia*... 1554. Según Marjorie Ratcliffe será Valdivielso con su *Sagrario de Toledo* y el *Auto de la descensión de Nuestra Señora en la Santa Iglesia de Toledo* que aparecieron en 1616 y se representaron frente al rey Felipe III quien aportaría notas nuevas a la historia del santo introduciendo la reconquista por Alfonso VI en 1085 y eliminando la amenaza de muerte de la Virgen a quien se vista con la casulla de Ildefonso y la consecuente muerte del sucesor del Santo; y haciendo deudor de Valdivielso a Lope de Vega, cfr. Ratcliffe, 2012, p. 94. Ambos era amigos y la mimesis una praxis asentada.

quien impulsó la celebración de las fiestas<sup>858</sup>. Existían dos memorias sobre el santo, *Elogium Ildefonso* de su discípulo San Julián y *Vita et gesta Sancti Hildefonsi* de Cixila que en el siglo VIII recogería la tradición precedente del VII sin excesivas contaminaciones, según Menéndez Pelayo<sup>859</sup>. Según el estudioso santanderino:

Como no hay *Flos sanctorum* ni crónica de España en que la vida de San Ildefonso no se consigne más o menos extensamente, creo de todo punto imposible la averiguación de cuál fue el texto que Lope pudo tener a la vista, dado caso que necesitase alguno y no le bastase la memoria para tener presente una historia tan popular en España y que tantas veces habría rezado en las lecciones de su Breviario. Lo único que puede tenerse por seguro es que no acudió a las fuentes primitivas, sino que tomó la tradición en la forma en que corría en su tiempo, dándola un color más español que visigótico [...] vida y milagros de San Ildefonso [...] algunas tradiciones fabulosas relativas a San Isidoro (el enjambre de abejas que salió de su boca cuando niño, el apólogo de la piedra y la cuerda del pozo, el viaje portentoso a Roma...), desconocidas de los antiguos biógrafos del santo [...] también el de la cueva de Hércules [...] transmitida por el arzobispo D. Rodrigo a los compiladores de la *Crónica general* y prodigiosamente amplificada en el siglo XV por el autor del libro de caballerías que lleva por título *Crónica de Don Rodrigo*<sup>860</sup>.

No se sabe con certeza de dónde era natural San Ildefonso, pero la tradición lo considera toledano<sup>861</sup>, llamado Esteban de estirpe latina, o visigoda, tradición ésta última del todo normal para los godos convertidos al cristianismo<sup>862</sup>. La formación del santo remite a las Etimologías Isidorianas, pues en contra de la voluntad de sus padres, ingresó en el monasterio agaliense de San Cosme y San Damián en los arrabales de Toledo<sup>863</sup>. Cixila

<sup>858</sup> Madroñal sostiene que la referencia genérica a una comedia que aparece en las Actas Capitulares del 18 de febrero de 1616, considerando la relación del poeta con el arzobispo, no podía que hacer referencia al Fénix, en Madroñal Durán, 2015, p. 15. Para la relación de Lope y el arzobispo véase Láinez Alcalá, 1958. José de Valdivielso dedica a Sandoval y Rojas la obra que éste le encarga, *Sagrario de Toledo. Poema Heroico* en 1618.

<sup>859</sup> Menéndez Pelayo, 1949, vol. II, p. 37-38.

<sup>860</sup> *Ibidem*, p. 47-48. Véase en este sentido Morales, *Crónica General de España*, 1791, libro, XII, cap. XXXIX, p. 211 y ss. En cambio, Salazar de Mendoza nos refiere que el libro de Cixila estaba en el Escorial y que había copias autorizadas en Toledo, Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso...* 1618, cap. IX, p. 62. De ser así, bien pudo Lope tener acceso a él. A propósito de su “historiador” y “cronista” dice Salazar de Mendoza que “son naturales de esta ciudad [como lo era Lope de Vega]. Por lo qual se les debe mayor fe, y crédito. Nunca los naturales han de ser tenidos por sospechosos” en Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. XIII, pp. 98.

<sup>861</sup> Morales, *Crónica General de España*, 1791, libro, XII, cap. XXXIX, p. 212. Afirma que nació en las casas de los Condes de Orgaz.

<sup>862</sup> Cfr. Villegas, Alonso de, *Flos Sanctorum*, 1586, fol. 249r y ss.

<sup>863</sup> Véase De Moraleda y Estaban, Juan, 1928, pp. 130-138; Madoz, 1943, p. 17; García Moreno, 1993, pp. 179-192. No todos los cronistas estaban de acuerdo con la advocación a San Cosme y San Damián, Ambrosio de Morales afirma que tenía la advocación de San Juliano Mártir, Morales, *Crónica General de España*, 1791, libro XII, cap. XLII, p. 215.

menciona que estuvo en Sevilla con San Isidoro<sup>864</sup>. Lope de Vega sigue estos datos<sup>865</sup> y la comedia se abre en Sevilla en la escuela y se narra la historia de San Isidoro<sup>866</sup> el fundador del “Edificio Regio” que es para la ciudad de Sevilla:

el mayor priuilegio.  
 Que el ser de su mano fanta,  
 mas le engrandece y levanta  
 por las virtudes que tiene,  
 que todo lo que contiene  
 de su cúpula a la planta [...] <sup>867</sup>.

Sigue el discurso con la mención a dos hechos milagrosos que anticipaban la sabiduría del santo como virtud que le era propia, a saber, el enjambre de abejas que salió de su boca<sup>868</sup> y la vuelta al estudio tras el episodio del pozo en el que reflexiona “si en el mármol,/ porque pasa tantas veces/hace impresión un esparto,/ porque no le harán en mí las letras/ y los cuidados”<sup>869</sup>. Prosigue con el milagro de la visita a Roma, la amistad con San Gregorio<sup>870</sup> y la reclusión en su celda<sup>871</sup>. Siguiendo puntualmente la biografía de San Isidoro, menciona a San Hermenegildo de Sevilla que fue encarcelado y martirizado por

<sup>864</sup> Véase también en *ibidem*.

<sup>865</sup> Hay estudiosos que señalan que estos datos sobre la infancia de Ildefonso, a saber, que fuera sobrino del arzobispo Eugenio, que estudiara en Sevilla en el colegio de San Isidoro, que entrara en el convento agaliense, son datos que introdujo el Padre Román de la Higuera, cfr. Rivera Recio, 1985 cit. en Madroñal Durán, 2015, p. 5. Este último autor señala en las conclusiones del artículo que muy probablemente Valdivielso, quien sí participó en el certamen poético de las fiestas de 1616, se intercambiara con Lope el poema y la comedia para tener una opinión amiga. En *Descensión de Nuestra Señora a dar la casulla a san Ildefonso* Valdivielso narra la vida del santo, por tanto, Lope pudo tener información sobre la biografía a través del poema. Aunque bien es verdad que el dato que más inclina a Madroñal a pensar que hubo colaboración entre ambos es el nombre de Recisundo cuando, en realidad, aparece así mencionado en la *Crónica General* como apuntara Menéndez Pelayo, 1949, vol. III, p. 27.

<sup>866</sup> “Isidoro Arzobispo insigne/ de Sevilla, docto y santo,/ Maestro en todas las ciencias,/ es hijo de Severiano/ gran Duque de Cartagena,/ y nieto del celebrado/ Teodorico Rey segundo/ de los Godos, es hermano/ del generoso Arzobispo/ de Sevilla, San Leandro,/ de san Fulgencio Pastor/ de Cartagena, y de Braulio,/ que agora en nuestro Colegio/ estudia Canones sacros:/ Es de santa Florentina/ hermano también, un raro/ milagro al mundo en virtud,/ y de Teodora, que ha dado/ siendo Reina de Sevilla/ al cielo un Príncipe santo,/ Mártir de su mismo padre,/ Y a España este Rey Christiano/ Recisundo, que hoy la rige”, en Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 133v.

<sup>867</sup> *Ibidem*. Cfr. Manzano, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro... 1732*, lib. I, cap. II, pp. 6-7. Es evidente el pretendido vínculo con los godos con los que se trata de vincular la monarquía habsbúrgica.

<sup>868</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134r. Cfr. Manzano, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro... 1732*, lib. I, cap. II, pp. 7-8.

<sup>869</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134r. Cfr. Manzano, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro... 1732*, lib. I, cap. II, pp. 8-10.

<sup>870</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134r. Cfr. Manzano, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro... 1732*, lib. I, cap. III, pp. 16-18.

<sup>871</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134r. Cfr. Manzano, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro... 1732*, lib. I, cap. III, p. 18.

su padre<sup>872</sup>. San Isidoro, en fin, fuera de la celda se convirtió en “amparo/ de España y de los Hereges/ azote, y ardiente rayo”<sup>873</sup> y como prueba Lope introduce “los Concilios Toledanos<sup>874</sup>/ del glorioso Recaredo,/ sus libros, y sus milagros/ los templos y Monasterios/ en tantas partes fundados,/ y este Colegio”<sup>875</sup>.

Se refiere Lope al III Concilio de Toledo de 589 en el que se abandonó el arrianismo, y Recaredo y los godos se convirtieron al catolicismo. Si la conexión de Toledo con Roma había sido importante en la configuración de la imagen de la ciudad como hemos señalado con los mitos fundacionales, no menos importante era el origen de Toledo como centro eclesiástico sobresaliente, pues a partir del año 589 Toledo difunde el catolicismo en toda España a través de sus concilios obteniendo el rango de primada<sup>876</sup>, convirtiéndose así en capital política y religiosa del reino. Todo ello era especialmente significativo para los hombres del siglo XVI, sobre todo después de que Felipe II abandonara Toledo y se fuera a Madrid. Destaca Lope así la imagen de Toledo como *ciudad evangelizadora*.

Volviendo de nuevo a la comedia que nos ocupa, tras el discurso sobre el fundador del Colegio en el que se encuentra, San Ildefonso explica a Ramiro, sobrino de Recesvinto<sup>877</sup> por qué está allí<sup>878</sup>:

Pusome quando era niño  
mi padre con el sagrado  
Eugenio, varon perfeto,  
De quien es deudo cercano  
Y aunque en Toledo, de quien  
es Arzobispo, hay Letrados  
tan insignes por la fama,

<sup>872</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134r. Cfr. Manzano, *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro...* 1732, lib. I, cap. III, p. 19.

<sup>873</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134r.

<sup>874</sup> Cfr. Alcocer, *Historia...* 1554, libro I, cap. XXVIII, fol. XXVIII y ss. Si en algo era superior la ciudad de Toledo era en concilios: según Salazar de Mendoza 38, para Quintadueñas 60; el conde de Mora incluso contabilizaba concilios, nada menos que 13, antes del año 405, en evidente competición con Roma o Jerusalén, en Martínez Gil, 2008, pp. 319-368, p. 354.

<sup>875</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134r.

<sup>876</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. 198v, cit. en Díez del Corral Garnica, 1987, p. 129-130.

<sup>877</sup> El hecho de que San Ildefonso estudiara con Ramiro, sobrino del rey, ya había señalado Madroñal que no aparece en las fuentes, Madroñal Durán, 2015, p. 8.

<sup>878</sup> Para la niñez y educación del santo, cfr. *Vida de San Ildefonso* del Beneficiado de Úbeda de 1303-1309, quizás inspirada en la *Vitae sanctorum* de Rodrigo de Cerrato, cit. en Ratcliffe, 2012, p. 91.

y amistad de Isidro Santo,  
 me envió a estudiar aquí,  
 por cuyas cartas me ha dado  
 favor, libros, casa, ejemplo,  
 y no pequeños regalos  
 yo os digo que si virtudes  
 deste varon imitamos,  
 que podriamos salir  
 tan Santos como Letrados<sup>879</sup>.

Es evidente en estos versos la idea de Toledo como cuna de ciudadanos virtuosos, aspecto tan importante en la configuración de la historia de la ciudad y que todos los cronistas trataban con uno o varios capítulos.

Por otro lado, la historia de San Ildefonso se va entretrejiendo con la historia de los Godos y la pérdida de España, cuya leyenda tiene su concreción espacial en Toledo a través de la cueva de Hércules de la que ya nos hemos ocupado a la hora de afrontar el pasado antiguo de Toledo:

Entre estos montes que miran  
 en las profundas corrientes  
 del Tajo, sus verdes frentes,  
 y a nubes del cielo aspiran.  
 Está la famosa cueva  
 temida por tanta edad<sup>880</sup>.

Ya habíamos señalado que Lope no menciona en ningún momento a Hércules<sup>881</sup>, pero es evidente que trata de asentar, dentro del programa ideológico habsbúrgico, un linaje monárquico que enlazase la antigua fundación de Toledo con la Monarquía Goda de la que ellos descendían, estableciendo así una herencia territorial de derecho, perdida solo durante el dominio árabe como consecuencia de los designios del cielo, y para que un

<sup>879</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134v. Cfr. Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XXIII, fol. 101v.

<sup>880</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 135v.

<sup>881</sup> Más adelante se mencionan las leyendas de la cueva: “Si sola por tradición,/ desta cueva a España admira,/ también puede ser mentira,/ y de algún Griego invencion,/ de España la posesión/ como tu sabes, tuvieron,/ si aquí cuando la perdieron/ pusieron tesoros tantos/ vanamente sus encantos/ los Reyes Godos, temieron”, en *ibídem*, acto I, fol. 136r. Remitimos al lector al capítulo tercero para el debate historiográfico de la época sobre la cueva de Hércules.

Hércules pacificador como era Carlos V pudiese fundar un gran Imperio. Ante la cueva de Hércules Recesvinto dice lo siguiente:

Bien sé, que siendo Christiano,  
parece superstición,  
mas también sé que son  
señales del cielo en vano.  
Cuando quiere destruir  
un imperio, escribe el cielo  
letras de fuego, en su velo  
y aun sangre suele escribir [...]  
Lo que en esta cueva tiene  
a quien la abriere guardado,  
no podrá causar ciudado  
a quien a cerrarla viene<sup>882</sup>.

En estos versos se está anticipando el ultraje a la cueva -por parte del duque Favila en la comedia de Lope- y las consecuencias trágicas de la osadía. Recesvinto, como indicaba la tradición de los reyes godos, se dirigía a la entrada de la cueva a colocar su candado. Ya delante de la cueva que “el verla pone temor”:

La puerta muestra el rigor,  
y el justo credito aprueba  
en tener untos candados,  
para conservar su oluido,  
cuantos sospecho que han sido  
los Godos Reyes pasados.  
Mostrad el que traigo yo,

---

<sup>882</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 136r-136v. A continuación, dice probablemente Rosinda –hay un error en la transcripción de los nombres cfr. ibídem, acto I, fol. 135v– a propósito de la apertura de los candados: “Nunca la temeridad/ hizo en sus candados prueba./ Con ser los Godos nación/ que pastó de Scitia a España./ conservando desta hazaña/ tantos siglos la opinión”. A lo cual Recesvinto le responde: “Lucinda, si solo fuera/ Abrir aquestos candados,/ comenzar nuevos cuidados/ de una guerra larga y fiera./ Cualquiera Godo intentara/ ver lo que tiene su centro,/ y a pesar de lo que hay dentro,/ dentro mil veces entrara./ Pero decir, que quien fuere/ autor de tanta loca hazaña,/ será Rey que pierda España,/ sin que otro remedio espere./ Tiempla el ardiente deseo,/ y pone freno al valor,/ temeridad y temor,/ muy diferentes los veo./ Que el temor puede ser cuerdo,/ y no la temeridad” en ibídem, acto I, fol. 135v-136r respectivamente. También compara la curiosidad de ver y consecuentemente perder algo con algunos casos famosos: “También/ en Roma un ejemplo raro,/ De aquella honesta Romana/ que pasando por su calle/ un monstruo de estraño talle/ no se puso a la ventana./ Y murio de resistir/ aquel antojo que tuvo”. Pone también el ejemplo de Semiramis y añade: “Yo a su ejemplo en esta cueva,/ y al de los Reyes pasados,/ no presumo en sus candados/ hacer tan soberbia prueba” en ibídem, acto I, fol. 136r.



que aquí le quiero poner  
 porque es muy justo temer,  
 lo que mi sangre temió.  
 No por mí se pierda España,  
 tenga aquesta cueva en sí  
 dos mil tesoros, que a mí  
 ninguna codicia engaña<sup>883</sup>.

De nuevo se ponen de manifiesto las virtudes urbanas, en este caso la contraposición entre el buen y mal rey y la codicia, como espejo de príncipes que Toledo y los godos ofrecían a la monarquía ausbúrgica, en concreto a Felipe III, quien estaría presente durante la representación de la comedia<sup>884</sup>.

Mientras el Rey regresa a Toledo y el Duque de Favila pretende descubrir los tesoros que en ella dice la leyenda que se esconden por amor hacia una dama:

se pare el Tajo y se estremezca el monte,  
 pon alma y voz a sus peñascos duros,  
 resuene cuanto cubre su horizonte,  
 y sin romper candados y cerrojos,  
 manifiesta su centro a nuestros ojos<sup>885</sup>.

Los sentimientos del duque se equiparan al paisaje de Toledo que está contemplando en las inmediaciones de la cueva<sup>886</sup>. Es así que interviene el hechicero Servando<sup>887</sup> que

---

<sup>883</sup> Ídem.

<sup>884</sup> Madroñal supone, dadas las adulaciones a Felipe III en la obra, que el rey estaría presente durante la representación, en Madroñal Durán, 2015, p. 9.

<sup>885</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 139v.

<sup>886</sup> En la *Crónica del Rey don Rodrigo* tenemos una descripción pormenorizada de la entrada de don Rodrigo en la cueva y lo que allí se encontró, véase Corral, *La Crónica del rey do[n] Rodrigo... 1549*, en concreto el cap. XXVIII “De como los guardadores de la casa de Hercoles que estaban en Toledo vieron al rey que pusiese en ella su candado” fol. 19r-19v. y el cap. XXX “De como don Rodrigo cato la casa de Hercoles en Toledo y de lo que en ella hallo y como se quemó despues que la vio”, fol. 20r y ss.

<sup>887</sup> Parece una alusión al Castillo de San Servando. De ser así, quizá Lope introduce este nombre como preanuncio de la conquista árabe que impulsó la conversión del Monasterio en Alcázar en el siglo XI. En el Plano de El Greco aparece a la izquierda en el cerro junto al Puente de la Alcántara. Véase Castaños y Montijano, 1912-1913; Fita Colomé, 1906, pp. 280-331.

intenta complacer la curiosidad del duque<sup>888</sup> y la cueva se abre: “De una vuelta la puerta de la cueva, en que estarán los candados y véase un árbol, y en él colgado un rótulo”<sup>889</sup> en el que Servando lee:

Diez siglos estará perdida España,  
y tarde se vera de solo un dueño,  
este vendrá del Austro, y cuanto baña  
el mar será a sus pies mundo pequeño,  
de quien le sujetó, famosa hazaña,  
el nombre ha de cubrir de eterno sueño,  
teniendo el de su padre, a quien el mundo,  
del Tercero mayor llame segundo<sup>890</sup>.



Figura (29): Grabado de *La Cronica del Rey don Rodrigo*, 1549.

El hecho de que Lope haya decidido hacer recaer la responsabilidad de la pérdida de España en el duque Favila y no en el rey don Rodrigo es, según Sirera, un mecanismo de exaltación de la monarquía de Felipe III<sup>891</sup>, que como ya hemos señalado estaría presente durante la representación. De ser así, es más probable que Lope haya intentado evitar la figura del Rey Rodrigo como responsable de la pérdida de España para no sugerir ningún tipo de paralelismos entre el monarca godo y el habsbúrgico.

<sup>888</sup> Para la leyenda de Servando, el duque Favila y la cueva de Hércules, véase Caro Baroja, 1967, vol. I., p. 195. De ser así, es más probable que Lope haya intentado evitar la figura del Rey Rodrigo como responsable de la pérdida de España para no sugerir ningún tipo de paralelismos entre el monarca godo y el habsbúrgico. Asimismo, si se tratase del mismo Favila, de quien nacería –siguiendo al moro Rasis– don Pelayo, quien nació en Toledo según Pisa, tanto la pérdida de España como su restauración tendría Toledo como centro.

<sup>889</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 140r. Acotación.

<sup>890</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 140r. Más adelante, al principio del acto II aclara una vez más de quién se trata: “Rosinda: Yo/ por el padre lo entendí/ de Alejandro, y siendo asi,/ bien fabes que fe llamo/ Felipe, con que también/ fabras, que el dueño de Epaña/ será Felipe” y a continuación dice Fabila: “Nunca Servando entendio/ el enigma del papel,/ por mucho tiempo que en el/ Rosinda fe defveló./ Y tu has hallado en pequeño/ espacio, que ha de llamarfe/ Felipe, a quien ha de darfe/ la gloria de fer fu dueño./ Despues de fu perdicción,/ porque Felipe ha de fer,/ quien de todo ha de tener/pacífica posesion./ Venid ya tiempos dichosos,/ reine el glorioso Felipe” en *ibidem*, acto I, fols. 141v y 142r respectivamente.

<sup>891</sup> Sirera, 1991, p. 69. Es curioso que Marjorie Ratcliffe no se detenga a analizar este detalle, cfr. Ratcliffe, 2012, p. 95. Tampoco Madroñal aporta ninguna explicación, aunque dadas las adulaciones a Felipe III en la obra, supone que el rey estaría presente durante la representación, en Madroñal Durán, 2015, p. 9.

Asimismo, si se tratase del mismo Favila, de quien nacería don Pelayo, tanto la pérdida de España como su restauración tendría Toledo como centro. Además, en la comedia se



presenta la figura de Favila como un personaje arrepentido y deseoso de que lleguen los tiempos del rey Felipe. Con la introducción de este personaje en la comedia Lope pretende legitimar la monarquía asturiana iniciada en la corte de Alfonso III<sup>892</sup>, emparentando a don Pelayo con el linaje godo y ésta con la casa de Habsburgo descendientes por tanto de Hércules. Según la crónica *Ovetense* o *Ad Sebastianum*, Pelayo, quien nació en Toledo según Pisa, era hijo del duque Favila<sup>893</sup> y recibió la casulla de San Ildefonso para emprender la Reconquista. Evita, de esta manera, mencionar la controvertida figura del Rey Don Rodrigo, que en la época era ejemplo de mal monarca.

Figura (30): *San Ildefonso*, El Greco (Hospital de la Caridad de Illescas, 1600).

En el acto II Recesvinto quiere como sucesor a su sobrino Ramiro, pues está preocupado porque un campesino Wamba está cobrando cada vez más fuerza y fama entre los godos. Le explica Recesvinto a su sobrino “que ha de ser/ Bamba Rey, y suceder,/ por ser de la ilustre rama”, pues se trata de “un caballero,/ que en hábito de labrador/ vive en el campo”; y le advierte:

Ramiro, si los que intenan  
alcanzar del Reyno parte,  
debajo del estandarte  
de Bamba su nombre assientan.

<sup>892</sup> Véase, García Cárcel, 2004.

<sup>893</sup> Álvarez Junco, 2011.

Tu veras el aguijada  
 trocada en lanza,  
 en espuela la abarca,  
 el trillo en rodela  
 y el azadón en espada<sup>894</sup>.

Mientras tanto, en la comedia, Ildefonso aparece “con una ropa de damasco negro” reflexionando en defensa de la Virgen Inmaculada, de la misma manera que lo representó El Greco<sup>895</sup>. No tenemos pruebas para afirmarlo, pero por fechas Lope pudiera haber visto este cuadro de El Greco y haber encontrado inspiración para esta escena en la comedia. De la relación entre ambos nos ocuparemos más adelante.

De vos Virgen hermosa  
 Dos herejes que a Espana  
 desde la Galia Celtica vinieron,  
 de vos intacta rosa,  
 que el Sol de perlas baña,  
 hablaron mal; ay Dios como sufrieron  
 los Ángeles que oyeron  
 tratar de la pureza.  
 de vuestro vientre santo<sup>896</sup>.

Entonces “Lleguese vna mesa en que haya libros, pluma, papel y tinta, y siéntese a escribir: Aquí comenzar quiero/ a escribir en defensa/ de vuestro parto un libro, Virgen Santa” y entonces “Baje una nube pequeña, y abriéndose, póngase una paloma encima de

<sup>894</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto II, fol. 141v.

<sup>895</sup> Entre los artistas que representaron al santo no contamos solo con El Greco. Piénsese *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de Velázquez (1623, Museo de Bellas Artes de Sevilla), *San Ildefonso* de Murillo (1655-1660, Museo del Prado), *San Ildefonso recibiendo la casulla* de Francisco de Zurbarán (1643-1644, Iglesia de Santa María de Zafra), *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de Valdés Leal (1622-1690, Museu Nacional d'Art de Catalunya. De todos ellos solo Velázquez y Zurbarán eliminan toda referencia arquitectónica. Salazar de Mendoza refiere como tradición icnográfica que siempre “se pone Nuestra Señora en una silla dando por su mano una casulla a san Ildefonso, que la está recibiendo de rodillas y puestas las manos” en Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso, Arçobispo de Toledo...* 1618, cap. XIII, p. 122.

<sup>896</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto II, fol. 143v. Se refiere Lope a Theudio y Pelayo, cfr. Salazar de Mendoza, Pedro, *El glorioso doctor San Ildefonso*, 1618, p. 44. En realidad, los herejes eran tres: Cherintho, Elvidio y Joveniano, como lo demuestra el título del libro de San Ildefonso. Véase también Ferreras, *Historia de España*, 1716, p. 380. Este es otro aspecto de la leyenda, las herejías del siglo VII, que volvieron a tomar fuerza en el siglo XIII con la amenaza de valdenses y cátaros; por otro lado, esta conexión ya aparece en Gautier de Coinci, en Berceo, en *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X y en la *Primera Crónica General*, en Ratcliffe, 2012, p. 100. Según los autores eran herejes cristianos o judíos.

su cabeza, mientras escribe”<sup>897</sup>. Mientras Ildefonso está escribiendo, lo interrumpe Nuño para advertirle de la visita de la madre de Mendo que viene a verle para informarle de que unos herejes “Dos mil blasfemos papeles,/ que de noche van fijando/ por las paredes”<sup>898</sup>. A continuación, recibe la visita de Ramiro y San Ildefonso le explica que está escribiendo un libro, “que este fuego de Eladio y de Pelayo/ abrasa toda España como rayo”<sup>899</sup>. Indirectamente, se demuestra así el papel jugado por la ciudad de Toledo en la defensa de la virginidad de María y en la defensa del Imperio contra los herejes. Es el reflejo de Toledo como ciudad fiel al rey, frente a la incómoda posición de la ciudad en este sentido frente a Carlos V.

Volviendo a la comedia Ramiro se burla e Ildefonso se ve obligado a echarlo de su casa. Ante tal audacia, Ramiro le recuerda que es sobrino del Rey que será rey, a lo cual Ildefonso vaticina:

Bien fe que eres sobrino  
del Rey, que lo serás no será cierto,  
que tiene Dios un labrador guardado,  
que ha de trocar en cetro el tosco arado,  
En purpura el sayal el campo en leyes,  
y ser ejemplo de Christianos Reyes<sup>900</sup>.

La *Comedia de Bamba* se abre precisamente con la lucha contra la herejía y el servicio prestado por San Ildefonso en defensa de la Inmaculada Virgen<sup>901</sup>. Se convierte así Bamba, y en consecuencia las comedias de Lope, en espejo de príncipes. Más adelante en la comedia que nos ocupa, y siguiendo la tradición literaria de San Julián y Cixila sobre el santo, Ildefonso toma el hábito del convento Agaliense<sup>902</sup>, muy a pesar de su padre y

<sup>897</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto II, fol. 144r.

<sup>898</sup> *Ibidem*, acto II, fol. 145r. Más adelante, para luchar contra estos herejes, Mendo y Nuño salen por las calles de Toledo en su busca. Se encuentran con el duque Favila que está a las rejas de Rosinda para advertirle de que Ramiro está tratando con una celestina para que le corresponda el amor. Mendo y Nuño le preguntan que quién vive y él responde la Pureza, con lo cual se salva del varal, véase *ibidem*, acto II, fol. 147v. En cambio, Ramiro no correrá la misma suerte, véase *ibidem*, acto II, fol. 148v. Según Marjorie Ratcliffe, la primera historia del santo en la que irrumpe la herejía es *Vida de San Ildefonso* de Alfonso Martínez de Toledo de 1444, cfr. Ratcliffe, 2012, p. 93.

<sup>899</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto II, fol. 145v. Sigue Lope la tradición sobre la vida del Santo. Sobre los herejes, véase Alcocer, *Historia...* 1554, libro I, cap. XXXIII, fol. XXXI. Heladio y Pelagio son mencionados también en Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 218.

<sup>900</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto II, fol. 146r.

<sup>901</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, acto I, fol. 91r.

<sup>902</sup> Sobre el convento, véase Salazar de Mendoza, *El glorioso doctor San Ildefonso*, 1618, cap. V, p. 17 y ss.

del Arzobispo Eugenio<sup>903</sup> que “quiere ponerme en altas dignidades” pero “de todas me desvío” y huyo la confusión de las ciudades/ entre estas soledades [...]”<sup>904</sup>.

Sobre la posición del Monasterio Agaliense hubo en la época un gran debate. Pisa expone diferentes teorías de la época y acaba afirmando que es “más acertado decir que no se sabe puntualmente cuál fue aquel sitio, que afirmar ligeramente lo incierto por cierto”<sup>905</sup>. Entre las teorías menciona que otros identifican el sitio del monasterio con la actual edificación del Hospital Tavera administrado por Salazar de Mendoza y que aparece en primer término en *Vista y Plano de Toledo* de El Greco (1608-1614, Museo de El Greco, Toledo). El modelo del monasterio agaliense aparece en *Vista de Toledo* (fig. 31), en una especie de nube abajo a la izquierda al lado del puente de la Alcántara y el Castillo de San Cervantes siguiendo la teoría de Salazar de Mendoza que, en la biografía del Santo, sitúa el monasterio al norte de la ciudad y cerca del Tajo<sup>906</sup>. El Greco pintaba en el lienzo las teorías de su mecenas impresas en *Chronico de el Cardenal don Iuan Tauera* (1603) y el *El glorioso doctor san Idefonso* (1618). Para Salazar de Mendoza el monasterio agaliense se situaría en una cuesta entre el Tejo y la Puerta de Bisagra en la “parte más pirnicipal de Toledo” por donde se reconquistó la ciudad, entraron las reliquias de San Esteban y recibe la ciudad las entradas triunfales de los monarcas<sup>907</sup>.

<sup>903</sup> Cfr. Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, Lib. II, cap. XXIII, fol. 101v. En cambio, para Salazar de Mendoza el tío con el que se crió Ildefonso debía de haber sido San Heladio, Salazar de Mendoza, *El glorioso doctor San Idefonso*, 1618, p. 13.

<sup>904</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto II, fols. 149r-149v. Sobre el episodio véase Alcocer, *Historia...* 1554, libro I, cap. XXXIII, fol. XXXI y ss.; Salazar de Mendoza, *El glorioso doctor San Idefonso*, 1618, cap. III, p. 15 y ss.; Rojas, *Historia de la Imperial...*, 1654, fol. 365.

<sup>905</sup> Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XXIII, fol. 102r. Entre las teorías expone la de Alcocer que sitúa el monasterio en Vargas basándose en el descubrimiento allí en 1583 de una estatua identificada con San Ildefonso, lo cual le induce a afirmar que el monasterio agaliense se encontraría en ese mismo sitio, en *ibidem*, libro II, cap. XXIII, fol. 102v.

<sup>906</sup> Brown y Kagan, 1984, pp. 37-55.

<sup>907</sup> Salazar de Mendoza, *Chronico de el Cardenal don Iuan Tauera*, 1603, pp. 256- 258, cit. en el reciente trabajo de Ruiz, 2017.



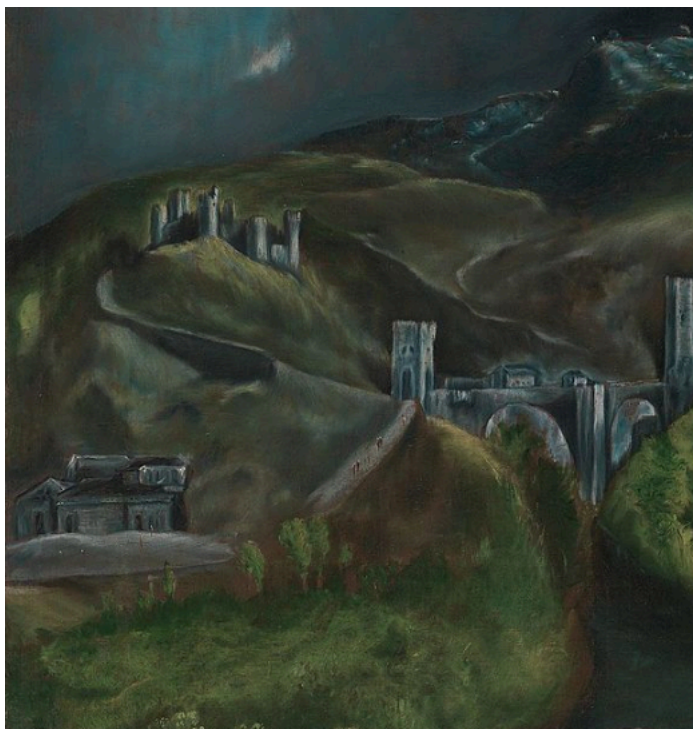


Figura (31): Detalle de *Vista de Toledo* del Greco (Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, 1604-1614)

En este sentido, Lope no interviene en el debate sobre dónde estaba el monasterio, pero sí en el debate de la orden con la que debía identificarse. Sigue la tradición de Cixila y de las teorías de Jerónimo Román de la Higuera, quien también había participado activamente en el debate sobre la localización del monasterio, y afirmaba que este era dedicado a los monjes de origen oriental San Damián y San Cosme y estuvo en la Vega, cerca de Santa Susana, donde quedaban restos de edificios utilizados como cantera para la construcción del Hospital Tavera<sup>908</sup>. También Francisco de Pisa expone el debate de la orden a la que pertenecía el monasterio y afirma que Ildefonso fue Abad primero del monasterio de San Cosme y después en el monasterio agaliense y por tanto deduce, basándose en los concilios, que son dos monasterios diferentes, pero no distantes entre sí<sup>909</sup>. En la comedia de Lope sale un criado a abrir la puerta del monasterio al padre de Ildefonso que lo está buscando y dice: “Aqueste es san Damian”<sup>910</sup>, dejando clara su posición en el debate.

<sup>908</sup> Véase Cámara Muñoz, 1994a, p. 52 y ss.

<sup>909</sup> Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XXVIII, fol. 101v y ss.

<sup>910</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto II, fol. 149v. Pisa se detiene también en la narración sobre el culto del monasterio, Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...*, 1605, libro II, cap. XXVIII, fol. 101v-102r. Con respecto al debate de la época sobre si era dedicado a los monjes de origen oriental San Cosme y San Damián –como lo fuera también San Tirso– o a San Julián y el mensaje implícito, a saber, la independencia de Toledo con respecto a las montañas asturianas, véase Flórez, *España sagrada...* 1750, trat. 5, cap. 4, pp. 276-277.

Pero a pesar de los esfuerzos del padre y del tío, Ildefonso antes de que termine el acto II ha tomado el hábito<sup>911</sup>. En cambio, el acto III comienza con Ildefonso sucesor de Eugenio, quien “con fuerza estraña/ el ser Arzobispo niega<sup>912</sup> [...] hasta que le hicieron fuerza” poniendo de relieve “tanta su humildad,/ como sus virtudes fon”<sup>913</sup>.

El Arzobispo Eugenio estaba enterrado en la iglesia de Santa Leocadia, cuando todavía estaba allí el cuerpo de la Santa, que era donde se enterraban a los reyes y arzobispos<sup>914</sup> y donde sería enterrado también Ildefonso<sup>915</sup>. Estas dos figuras eran de suma importancia para la imagen de Toledo como centro religioso y evangelizador y aparecían juntas también en la arquitectura efímera de las fiestas. Por ejemplo, en la entrada de Isabel de Valois en Toledo en 1559 aparecían junto a la personificación del río Tajo y el mítico fundador Hércules, los santos locales San Eugenio y San Ildefonso en el arco de la Puerta de Bisagra<sup>916</sup>, la entrada más importante a la ciudad, cargada de simbolismo religioso y cívico, camino de la Via Sacra romana<sup>917</sup> o “camino sagrado”<sup>918</sup>.

La importancia de Toledo se pone también de manifiesto en la defensa de la Virgen, gracias a Ildefonso y su *Post partum Virgo inviolata pemansisti*<sup>919</sup> y el libro escrito por el santo sobre la pureza de la Virgen, *De Virginitate*:

Ramiro: Ha escrito, Ildefonso santo,  
y que bien ha defendido su pureza.  
Fab. El libro ha sido  
de tal fuerza y valor tanto,  
que ha desterrado de España

<sup>911</sup> Sobre este episodio y cómo se esconde Ildefonso seguía la tradición a San Julián, véase Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 216. Y también Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. VIII, p. 58 y 60. En Pisa, se narra que se escondió detrás del muro viejo de unas viñas, Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, Lib. II, cap. XXIII, fol. 101r.

<sup>912</sup> Según Salazar de Mendoza, tuvo que insistir el rey para que Ildefonso aceptara el cargo, Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. VIII, p. 58 y 60.

<sup>913</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol. 150v. Y más adelante se hace mención de que ha sido elegido arzobispo por la “Iglesia y la ciudad,/ a voces os han pedido,/ en que conozco que ha sido su divina voluntad,/ Tambien Eugenio en su muerte,/ que os eligiesen pidió” en *ibidem*, acto III, fol. 151r.

<sup>914</sup> Se propone como fecha de muerte el 13 de noviembre de 650 y San Ildefonso fue Arzobispo en 659, Cfr. Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. VIII, p. 56 y ss.

<sup>915</sup> Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, Lib. II, cap. XXIII, fol. 107v.

<sup>916</sup> Véase Alvar Gómez de Castro, *Recebimiento que la Imperial Ciudad de Toledo...* 1561, f. 38.

<sup>917</sup> Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro I, cap. VIII fol. 17.

<sup>918</sup> Salazar de Mendoza, *El Glorioso doctor San Ildefonso*, 1618, p. 256.

<sup>919</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol. 150v.



esta blasfema herejía<sup>920</sup>.

La imagen de la ciudad de Toledo como una nueva Jerusalén, santa y privilegiada, queda evidenciada en los siguientes versos: “Fabila: Gran santo./ Recisundo: De el cielo os digo/ que tiene en el suelo parte”<sup>921</sup>.

A diferencia del panteón madrileño, el traslado de los restos de Santa Leocadia y San Ildefonso durante la conquista musulmana a lugares más seguros no aparece en las historias con tanta insistencia, sino más bien todo lo contrario, a saber, la pérdida de España para insistir en su restauración<sup>922</sup>.

#### TOLEDO COMO RELICARIO DIVINO: SANTA LEOCADIA

Comienzan las fiestas en honor de Santa Leocadia, en concreto, con “gran rogozijo, y los musicos cantando” en el escenario “entran a correr fortija labradores de la Sagra” y “toda la plaza se alegra/ con varios juegos y danzas,/a honor de Leocadia bella, la Patrona Toledana”<sup>923</sup>.

Que quien tiene tal Patrona,  
para mostrar alegría,  
cuando le celebra el día  
de su martirio y corona.  
Bien es que falga de si,  
pues mas la honró su prisión,  
que el muro de Tolemon,  
y el tener su cuerpo aquí,

<sup>920</sup> *Ibidem*, acto III, fol.151r.

<sup>921</sup> *Ibidem*, acto III, fol.151r.

<sup>922</sup> La casulla de San Ildefonso fue trasladada a la Catedral de Oviedo en el 777, y de hecho como veremos la vistió Pelayo en la restauración de España. La cátedra en la que se apoyó la Virgen acabó en diferentes lugares después de 668.

<sup>923</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.152v-153r. Esta descripción de fiestas corresponde, más bien, al siglo XVII, convirtiéndose en una referencia de lo que sucedía fuera del tiempo de la representación. Pisa dedica un capítulo entero a esta santa al final de su Historia de Toledo pero advierte en el prólogo que la había escrito con anterioridad en 1587 en ocasión del traslado de las reliquias a la ciudad, Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...*1605, fol. 1 y ss. (numeración independiente con respecto a la Historia de Toledo). La mártir ennoblecía la ciudad de Toledo y demostraba además su antigüedad y la fe cristiana de la ciudad antes de la legalización del culto cristiano por parte de Constantino, véase *ibí*, libro II, cap. XII, fol. 84v-85r. Pisa confirma su origen toledano con la inscripción mozárabe de la puerta del Cambrón, a saber, *Tu nostra civis inclita*, en *ibidem*, cap. II, fol. 3r. Para la icnografía de Santa Leocadia y el arca de las reliquias en el que se representa su historia, véase López Torrijos, 1985, pp. 7-45.

que es divino tesoro:  
 saca del centro más bajo  
 la frente, aurífero Tajo,  
 bañada en arenas de oro,  
 y mira la gran Toledo,  
 de Leocadia tan gloriosa  
 que en la cárcel se desposa,  
 aunque azotada sin miedo  
 con el Cordero divino<sup>924</sup>.

El grupo de personajes –Favila, Rosinda, Ramiro, Recisundo e Idefonso– tienen la intención de dirigirse al “sepulcro, y antes/ que de Leocadia nos muestres/ la urna, en que el cuerpo yace,/ nos di, Idefonso, su muerte”<sup>925</sup>. Se deduce que van a la Iglesia de la Vega donde estaba el cuerpo de la santa<sup>926</sup>. Pisa nos da noticia de los tres templos: el del Alcázar donde murió, el de la Vega, donde está sepultada y el parroquial donde nació. De los tres edificios más importantes consagrados a Santa Leocadia en Toledo, el de la Vega sería el más antiguo e importante porque en él se celebraron varios Concilios y fue panteón de los reyes Suintila, Sisenando, Wamba, Witizia y de obispos como San Idelfonso<sup>927</sup>. El traslado de los restos de San Leocadia a España había tomado fuerza por deseo de Felipe II, obsesionado por recuperar el mayor número de reliquias de santos según el Concilio de Trento de 1563, y encarga los trámites al P. Hernández. Así, en 1587

<sup>924</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.153v. A continuación, recibe Idefonso una carta del Arzobispo Braulio de Zaragoza: “Si te acuerdas, Idefonso, al despedirnos en Sevilla, me dijiste que había de ser Arzobispo de Zaragoza y yo a ti que de Toledo: de que lo hayas sido doy el parabién a tu Iglesia, como tú puedes dar el pésame a mis ovejas de que sea su Pastor un hombre tan indigno. Embíame el libro que has escrito en defensa de la Pureza de la Virgen contra los herejes, que el portador te dará el que yo he escrito de la historia de España, y de los Varones ilustres, entre los cuales no sé qué lugar pueda darte, siendo Leandro, Fulgencio, y Isidoro mis hermanos. Dios te guarde” en *ibidem*, acto III, fol.154r. Salazar de Mendoza da noticia de la carta, cfr. Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Idefonso*, 1618, cap. VIII, p. 58.

<sup>925</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.154r. Según la tradición, la santa quiso honrar a Idefonso mostrándole dónde se hallaba exactamente sepultada, cfr Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XXVIII, fol. 105r.

<sup>926</sup> Sobre el mito y la historia de construcción del templo, véase Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Idefonso*, 1618, cap. X, p. 69 y ss.

<sup>927</sup> Palol y Salellas, 1991 y Velázquez Soriano y Ripoll, 2000. Sobre el panteón de Reyes nos habla Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XII, fol. 85r. Sobre el mito y la historia de construcción del templo de la Vega, véase Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Idefonso*, 1618, cap. X, p. 69 y ss. Esto se confirma también en el Concilio XVII de 694 en el que se dice que la basilica de Santa Leocadia situada en el *suburbium* tenía origen martirial y en ella se conservaba el cuerpo y las reliquias, Velázquez Soriano y Ripoll, 2000, p. 554. La zona fue objeto de excavaciones por parte del profesor Pere Parol en los años setenta del siglo pasado en el Cristo de la Vega donde se descubrió un edificio que se puso en relación con el complejo de Santa Leocadia fundado en el siglo VII. Para la hipótesis de que se tratara de un edificio anterior de tipo martirial con material reciclado del circo romano que diese origen al culto de la santa, véase Gurt i Esparraguera y Diarte Blasco, 2012.

tuvieron lugar grandes fiestas en Toledo y una justa poética<sup>928</sup>. Con anterioridad, en 1572-1573 se realiza la Puerta del Cambrón de Toledo, donde se coloca en 1576 la imagen de Santa Leocadia de Juan Bautista Monegro por iniciativa del corregidor Juan Gutiérrez Tello de dedicar a los santos patronos protectores las puertas de la ciudad<sup>929</sup>. Esta es precisamente la puerta que mira hacia la Vega y la santa aparece representada como una romana insistiendo en la antigüedad de las reliquias y de la ciudad. El Corregidor Juan Gutiérrez Tello retomó probablemente una idea del rey godo Wamba, quien decidió colocar una inscripción en las puertas de la ciudad invocando la protección de los santos patronos tras haber realizado un programa de embellecimiento de la ciudad. La inscripción era la siguiente: «Erexit Factore Deo, Rex inclitus, urbem / Wamba, suae celebrem praetendens gentis honorem / Vos Domini sancti quorum hic praesentia fulget / hane urbem, et plebem solito servate favore» y Parro deduce que pudieran haberse colocado las imágenes de los santos<sup>930</sup>. Estos mismos datos y la inscripción los menciona también Pedro de Rojas siguiendo los cronicones del Padre Román de la Higuera y Luitprando:

[Wamba] *Nombró Patronos Tutelares a la Ciudad, y los puso sobre las puertas de ella: La puerta que mira al Septentrión la dedicó a San Tirso, Ciudadano, y Mártir toledano, que padeció fuera de ella. De la misma suerte se dedicó a Santa Leocadia, Virgen, y Mártir: Y la puerta que mira al Oriente, a Santa Marciana, su Ciudadana, Virgen y Mártir: La puerta de la Puente (esta es la antigua de Alcántara, cuyas ruinas se ven hoy debajo de la Puerta de doce Cantos, que era esta puerta la está junto al Convento de Nuestra Señora del Carmen) a San Julián, Mártir Toledano, la puerta de Cerrato que está en la Via Sacra (por yerro de la Imprenta dice, en la Puerta de la Puente de Cerrato) a los Pontífices San Dámaso y San Melchiades, Ciudadanos de Madrid. Y principalmente a San Miguel, Santo Tutelar de esta Ciudad, desde los fundamentos de sus Iglesias, y Ángel tutelar de la Ciudad contra los Demonios Meridianos*<sup>931</sup>.

Con Felipe II y Gutiérrez Tello se ponía en marcha en Toledo, como en el resto de ciudades de España, el proceso de desislamización con la cristianización de las puertas y la eliminación de las inscripciones árabes<sup>932</sup>.

<sup>928</sup> Véase Hernández, *Vida, Martyrio y Translación...* 1591.

<sup>929</sup> Véase Marias, 1983, tomo IV, pp. 29-30.

<sup>930</sup> Parro, 1857, cit. en López Torrijos, 1985, pp. 7-45.

<sup>931</sup> Rojas, *Historia de la imperial ...* 1654, segunda parte, libro II, cap. XXXI, fol. 441-442.

<sup>932</sup> Véase Martínez Gil, 2008, p. 342-343.

En la comedia, ambientada en el siglo VII, se representan precisamente las fiestas a la patrona, y la procesión de Ildefonso y el rey probablemente tenía como motivo dar gracias a la santa por la victoria de Ildefonso contra la herejía<sup>933</sup>. De esta manera comienza Ildefonso a narrar la historia del martirio que se produjo en ese lugar cuando “embiaron a Daciano a España” y “entró en Toledo, y Leocadia/ virgen de noble linaje,/ fue traída a su prefencia,/ donde como la mandase/ adorar sus saltos [sic] dioses,/ y ella con valor constante/ Dijese, yo a Christo adoro,/ mando azotalla el infame” y “con esto mandó el tirano,/ que a la cárcel la llevasen”<sup>934</sup>. La santa “muerta de sed y de hambre [...] Hizo con los tiernos dedos/en un mármol de la cárcel/ una Cruz, como si fuera/ obediente cera, al darle el sello sus armas propias,/ y los hermosos corales/de la boca puso en ella,/ y expiró”<sup>935</sup>. Este mismo episodio iconográfico apareció representado en uno de los arcos de la plaza de Zocodover que se realizaron con motivo de las fiestas del traslado de los restos de la santa a Toledo en 1587 desde Flandes. En estas escenas trabajaron artistas de la talla de Blas de Prado, Luis de Velasco o El Greco. Nos han llegado descripciones minuciosas por la relación del P. Hernández: el de la Puerta de Bisagra representaba a la santa con los atributos propios, la palma y la cruz. Flanqueando las esquinas aparecían los reyes vinculados con la historia de Santa Leocadia o de Toledo: Felipe II, Felipe I, Alfonso y Fernando el Santo. En el de Zocodover estaban representadas las escenas del martirio; en una escena la santa en la cárcel dibujando con el dedo la cruz, y en la otra el momento en que la azotaban. Y encima de este cuerpo, aparecía representado el episodio en el que la santa se aparecía a San Ildefonso, quien cortaba el velo ante Recesvinto. En el remate las esculturas de San Eugenio y San Ildefonso. Como cierre de la puerta Santa Leocadia con la palma y la inscripción *per te vivit Domina mea*. Por último, en la puerta del Perdón de la Catedral había un arco con cuatro pinturas: en una Felipe II con las

<sup>933</sup> Cfr. Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. X, p. 64-65.

<sup>934</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.154v. Salazar de Mendoza propone la fecha de 303 para el encarcelamiento de Leocadia, Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. X, p. 64. Menciona Lope también a otros mártires por todo el territorio español: “martirizó en Barcelona/ a Olalla, y innumerables/ Christianos en Zaragoza/ pues el Ebro corrió sangre./ En Alcalá Justo y Pastor”; los mismos santos menciona Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, fol. 1v. Una vez encarcelada Leocadia, “partiose a Talabera/ donde prendió [...] un mozo de lindo talle,/ que se llamaba Vicente [...] con Sabina, y con Christeta,/ sus hermanas venerables,/ cortó en Ávila los cuellos”.

<sup>935</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.154v. La cruz es uno de los elementos que forman parte de la iconografía de la santa, cuyo origen podría ser muy antiguo como demostraría la pintura del Cristo de la Luz, véase López Torrijos, 1985, pp. 7-45. Pisa narra el episodio en el que la santa, tras enterarse de los tormentos impuestos a otros cristianos como Santa Eulalia, traza la cruz con el dedo para, acto seguido, encomendar su alma a Dios, cfr. Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XII, fol. 85v. Y también al final en el capítulo dedicado a la santa, numeración independiente, fol. 2r.

reliquias, el cardenal Quiroga, el rey Sisebuto, Eugenio II, Felipe I con la barca relicario de la santa, Alfonso el Sabio, el arzobispo Cixila y Juan III, y también episodios del martirio y la aparición a Ildefonso<sup>936</sup>. Gracias a estas fiestas los episodios más importantes de la vida de Santa Leocadia y su iconografía quedaría fijada y se haría muy popular<sup>937</sup>.

Y en esto contribuía de manera muy eficaz el teatro. Volviendo a la comedia, después que Ildefonso cuenta el martirio de Santa Leocadia, están ante el sepulcro –en la acotación se dice: “corran vna cortina, y véase el sepulcro de la Santa con dos candeleros de plata, y sus velas encendidas a las dos esquinas, hinquense todos de rodillas”– e Ildefonso se apela a la Santa y es entonces cuando se produce el milagro<sup>938</sup>: “salga del sepulcro Santa Leocadia”<sup>939</sup>. Dentro del panteón divino de Toledo Santa Leocadia es “Santo cielo/o luz que los cielos dora, y honra el Toledano suelo”<sup>940</sup>, por el origen antiguo que confiere a la ciudad y por demostrar la fidelidad religiosa de Toledo durante la época romana que se mantuvo también durante el periodo árabe.

Siguiendo la tradición de Cixila que coloca el milagro de Santa Leocadia antes que el de la Virgen<sup>941</sup>, la Santa le comunica a Ildefonso a propósito de la Virgen que: “Por ti vive mi Señora<sup>942</sup> [...] Tan altamente escriviste,/ su pureza defendiste, y integridad singular,/ que muy presto te ha de dar/ el premio que mereciste”<sup>943</sup>. Y antes de irse Ildefonso “por memoria en el suelo/ de hazaña tan prodigiosa,/ tengo de cortarte el velo”<sup>944</sup> como reliquia

<sup>936</sup> Véase Hernández, *Vida, Martyrio y Translación...*, 1591.

<sup>937</sup> Para la iconografía de Santa Leocadia, véase López Torrijos, 1985, pp. 7-45. Para las diferentes opiniones sobre el lugar en que se encontraban las reliquias y el proceso de su traslado desde Flandes en 1583, véase Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...*, 1605, cap. XVIII y IX, fol. 9r. y ss. Para el recibimiento de las reliquias, véase ibidem, cap. X, fol. 12r. y ss.

<sup>938</sup> Con motivo de las fiestas de la Capilla del Sagrario de 1616 uno de los temas dados para la justa poética fue precisamente la aparición de Santa Leocadia a Ildefonso.

<sup>939</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.155r. Acotaciones. De este milagro, que no aparece en San Julián, parece que la primera mención es de Cixila en su *Vita Sancti Ildefonsi*. Pisa da una descripción detallada y menciona que así se supo dónde estaba enterrada exactamente entre otras sepulturas que había en la iglesia, Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XXIII, fol. 105r y ss.

<sup>940</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.155r.

<sup>941</sup> Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. XII, p. 81. En cambio, Ambrosio de Morales lo coloca un año después del Descenso de la Virgen porque, según él, nadie puede anticiparse a la Virgen, en Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 225.

<sup>942</sup> Corresponden las palabras con los cronistas de la época, cfr. Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. X, p. 65; Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 224; Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XXIII, fol. 105r.

<sup>943</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.155r.

<sup>944</sup> Ídem. Recesvinto compara Santa Leocadia con San Martín que también cortó su capa, aunque con fines diferentes, en ibidem, acto III, fol.155v.

preciosa de la ciudad de Toledo y como premio a Ildefonso –“te dan pedazos del cielo”<sup>945</sup>–. De hecho, Ildefonso pide el traslado de las reliquias a la Iglesia: “Rey Católico este velo,/ y el cuchillo que me has dado,/ya como a prendas del cielo,/ se deve lugar sagrado,/ y el de más honor del suelo./ En el sagrario han de estar/ de la Iglesia de Toledo”<sup>946</sup>. De esta manera Leocadia comunicaba su sepultura<sup>947</sup> y, además según Lope, confirmaría la defensa de la pureza de la Virgen, siendo una máxima autoridad la que se pronunciaba y zanjaba el debate: “Nadie igualarte presuma,/ pues el cielo confirmó,/ que pudo tu docta pluma/ dar vida al Ave que dio pluma a la grandeza suma”<sup>948</sup>.

Recesvinto, tras la aparición de Santa Leocada, anticipa, como hiciera ésta, el milagro de la casulla: “y por prendas de que alguna/ en premio de serlo esperas,/ que más prospera fortuna,/ pues que solo tú pudieras/ cortar un rayo a la Luna”<sup>949</sup>.

En resumen, Santa Leocadia se convirtió en un emblema para la ciudad de Toledo por la antigüedad que confería a la ciudad. En este sentido, las reformas urbanísticas de Toledo en este periodo estaban en relación con la zona de culto de la Vega donde se situaba la ciudad romana<sup>950</sup>. Por otro lado, las reliquias ennoblecían la urbe y aumentaban la fe. En fin, Santa Leocadia se convierte en la intercesora de la Virgen para los toledanos como afirma Ambrosio de Morales: “Vuelve, Señora, los ojos desde el Cielo sobre esta ciudad, que te engendró y te crio para ser tal. Ampara con tu intercesión y con tus ruegos a tus naturales, y al Rey, que con tanta devoción frequenta tu templo y celebra tu fiesta”<sup>951</sup>.

#### POR HACER CIELO A TOLEDO: EL DESCENSO DE LA VIRGEN

El milagro más famoso del que Toledo podía vanorgloriarse era la entrada de San Ildefonso en la Catedral y la aparición de la Virgen ante él tan presente en la iconografía

<sup>945</sup> Ídem, Había en la época un debate sobre las vestiduras de vírgenes y santos cuando descendían al mundo terrestre como veremos más adelante, véase Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, p. 136-138.

<sup>946</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol. 155v. Cfr. Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XXIII, fol. 105v. Salazar de Mendoza comenta que fue Papa Urbano quien conservó las reliquias durante el “cautiverio moro”, Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. X, pp. 73. Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 224-225.

<sup>947</sup> Cfr. Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. X, p. 68-69. 73-74.

<sup>948</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.155v.

<sup>949</sup> Ídem.

<sup>950</sup> Véase Díez del Corral, 1987.

<sup>951</sup> Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 224

local. Porque de todos los sitios donde podía aparecer la Virgen, eligió Toledo por intercesión de Santa Leocadia como hemos visto: y dentro de la ciudad, eligió uno de los emblemas arquitectónicos toledanos más importantes junto con el Alcázar Real: la Catedral<sup>952</sup>. La inmensa fábrica gótica con su alta torre destaca en todas las vistas de Toledo del siglo XVI y XVII. El tema aparece representado en la Puerta del Perdón y en el interior de la Iglesia en capillas y pinturas. El episodio se encuentra de nuevo en las dos memorias de San Julián y Cixila. El milagro de la casulla aparece también en la comedia de *Bamba*, historia ambientada durante el reinado del rey godo San Julián que comienza en el reinado de Recesvinto.

En la comedia, al final del acto tercero, será un ángel el que anuncie la aparición de la Virgen. En el escenario “sale un ángel con unas velas” y dice:

En noche tan venturosa,  
Santa Iglesia de Toledo,  
bien es que a ser Sacritanes  
bajen las luces del cielo [...]  
Baja tu diviua Madre,  
dichosa piedra, mil besos<sup>953</sup>.

La figura del ángel, así como la de la anciana con la vela, que fueron introducidas por Valdivieso y Lope de Vega, se incorporaron a la iconografía del santo como se puede apreciar en el cuadro de Murillo Imposición de la casulla a San Ildefonso (1660, Museo del Prado)<sup>954</sup>. Durante la misa de Maitines a las doce de la noche<sup>955</sup> entra Ildefonso en la Iglesia olorosa que “un cielo parece el Templo”<sup>956</sup> con un acompañamiento de canónigos, el Rey, Favila y Ramiro. Un gran resplandor ilumina la iglesia e Ildefonso dice: “yo que el más humilde/ adonde mas luce llegó,/ que es esto que me levanta/ a tanta gloria, que es esto!”<sup>957</sup>. En el escenario, mediante mecanismos, “Ildefonso se ponga sobre la peaña, y vaya subiendo, y el trono de la Virgen vaya bajando con los Ángeles que traen la

<sup>952</sup> Para la importancia simbólica de la Catedral de Toledo, véase Díez Del Corral, 1987, pp. 257 y ss.

<sup>953</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.156v.

<sup>954</sup> Véase Carmona Muela, 2003, p. 204

<sup>955</sup> Nos refiere Salazar de Mendoza que en el Concilio del año 656 se había decidido que la fiesta de la Encarnación del hijo de Dios se celebrase en marzo, y así quedó la de la Asunción en diciembre, Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. XI, pp. 76-77.

<sup>956</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.156v.

<sup>957</sup> Ídem. Cfr. Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 226.

casulla”<sup>958</sup>. La Virgen se dirige a Ildefonso y le dice: “Recibe amado Ildefonso,/siervo de dios inmenso/del tesoro de mi Hijo/aquesta prenda<sup>959</sup> por premio,/que como a mi defensor,/honrarte con ella quiero”<sup>960</sup>.

La Comedia de *Bamba* abre el primer acto a modo de relación –siguiendo este tipo de género textual<sup>961</sup>- mucho más detallado de lo sucedido en la Iglesia de Toledo cuando descendió la Virgen para conocimiento del Rey Recesvinto:

Digo en fin a media noche  
 entró con todo su clero  
 el Prelado Ildefonso  
 en el soberano templo [...]
 se abrieron sus altos techos  
 por donde pudieron ver  
 también los cielos abiertos.  
 De donde vieron bajar  
 todo el divino Colegio<sup>962</sup>  
 de Serafines y tronos  
 entre mil Ángeles bellos [...]
 la Virgen Reyna del Cielo, [...]
 De estrellas resplandecientes,  
 traía el manto cubierto  
 que al cielo se las quitaba  
 por hacer cielo a Toledo [...]
 Sobre una piedra se puso [...]
 una casulla le puso [...]

<sup>958</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.157v.

<sup>959</sup> En cuanto al debate sobre el tipo de prenda que le dio la Virgen, véase Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. XII, p. 87. Lope de Vega utiliza “casulla” y “prenda”.

<sup>960</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol.157v. Salazar refiere estas palabras: “Llegate a mi siervo de Dios, y toma de mia mano esta preseña que te traigo de los tesoros de mi hijo” en Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. XI, p. 79. Sobre el sitio en el que se apoyó la Virgen, a diferencia de los mecanismos escénicos lopescos que la hacen bajar sentada en un trono –siguiendo la tradición iconográfica de la época, por ejemplo, *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de Juan Sánchez Cotán (1618-1625) del Museo de Bellas Artes de Granada–, y los reyes que allí se enterraron y las reformas de la Capilla, véase Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, cap. XII, p. 84-86. Ambrosio de Morales refiere una conversación cuyas palabras difieren un poco con respecto al texto lopesco, y hace mención también de la sagrada piedra en la que se apoyó la Virgen, Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 220 y 223 respectivamente.

<sup>961</sup> Termina la relación diciendo: “Esto ha pasado esta noche:/mira si con causa puedo/haberte dado el aviso/de tan extraño suceso.” en Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, acto I, fol. 93v.

<sup>962</sup> Se menciona al grupo de santos que acompañaban a la Virgen, cual corteo regio: San Eugenio, Santa Leocadia, Pablo, Ioan Pedro, Andrés, Phelipe, Diego, Thomas, Bartolomé, Lucas, Marcos y Matheo, en *ibidem*, acto I, fol. 92r-93v.



Diciendo toma Idefonso  
 el justo y debido premio  
 de lo bien que me has servido<sup>963</sup>.

La apertura de esta comedia sirve para que “el público se entere de los antecedentes visigodos de la defensa de la virginidad de la Madre de Cristo y de la encendida devoción mariana del pueblo español, que así pueden retrotraerse a los orígenes mismos de una España unificada tanto en lo político como en lo religioso”<sup>964</sup>. Ambrosio de Morales resume de manera clara el significado e intencionalidad de la crónica:

De esta manera con tan nuevo y nunca usado milagro quedó San Ildefonso de ahí adelante más glorioso, la iglesia de Toledo extremadamente santificada con la presencia corporal de la Madre de Dios, y España confirmada en creer su sagrada virginidad, y enriquecida con don tan inestimable del Cielo<sup>965</sup>.

La imagen de Toledo como *ciudad noble y devota, capital regia y religiosa* es evidente. Sin embargo, a diferencia de Calderón en la comedia *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*<sup>966</sup> de 1650 en la que en el acto I insiste en los orígenes de Toledo, como ya hemos mencionado anteriormente, Lope no introduce estos datos, quizá para aligerar la historia que ya incluía diferentes episodios de la vida del Santo, o para distanciarse de los cronistas. Escribió también otras obras relacionadas con el tema Inmaculista que no están relacionadas con Toledo: dos coloquios de 1615 y *La limpieza no manchada*, encargo de la Universidad de Salamanca en 1618<sup>967</sup>. Que tal evento ennoblecía la ciudad de Toledo es evidente: la iglesia se convertía en el escenario de un drama milagroso. También en Pedro de Ribadeneira: “del cielo ha bajado ahora al suelo para honraros a vos, y consagrar vuestra iglesia, y ennoblecer vuestra Ciudad, y perpetuar vuestra memoria por todo el mundo”<sup>968</sup>. De este modo, Lope contribuía a afirmar la

<sup>963</sup> Ídem.

<sup>964</sup> Kirschner y Clavero 2007, p. 22.

<sup>965</sup> Morales, *Crónica General de España...* 1791, cap. XLII, p. 221.

<sup>966</sup> Véase Calderón de la Barca, *Comedia famosa, Origen, perdida, y restauracion de la Virgen del Sagrario*, 2013, fol. 4r-4v. Continúa mencionando a los santos Leocadia, Eugenio, las reliquias y la Imagen de la Virgen colocada en la iglesia del Sagrario. También Valdivielso en el *Sagrario de Toledo. Poema heroico* empieza haciendo referencia a la Cosmografía de Herodoto y Berosio y a la forma de Toledo como una “piña de oro” y después menciona a los fundadores Telmon y Bruto, Nabucodonor, la situación geográfica, la abundancia, etc., en Valdivielso, *Sagrario de Toledo*, 1618, lib. I, fol. 5v. y ss. Remitimos al lector al capítulo tercero.

<sup>967</sup> Madroñal Durán 2015, p. 7.

<sup>968</sup> Ribadeneira, *Flos sanctorum...* 1761, vol. I, p. 224.

imagen de Toledo como “nueva Jerusalén y segunda Roma, corte de la Madre de Dios y trasunto del cielo” siendo así la ciudad relicario de su templo, mensaje que transmite también *La noche toledana* (fecha en 1605<sup>969</sup>) cuando ante la Puerta del Perdón de la Catedral “estas armas y blasón/el milagro manifiestan [...] la misma Reina del cielo [...] tomó por armas la iglesia” por lo que “con razón prima se llama,/más digna de eterna



fama/que la maravilla efesia”<sup>970</sup>. Menciona aquí Lope la comparación de la Catedral de Toledo con el templo de Diana de Efesia<sup>971</sup>, de lo que ya nos hemos ocupado. La escena evoca un momento real y puntual de las celebraciones de 1605 en la ciudad para honrar el nacimiento del futuro rey Felipe IV, pues la procesión salía de la catedral por la puerta del Perdón que como se puede leer por la Relación de fiestas, solo se abría en ocasiones importantes como esta<sup>972</sup>.

Figura (32): Detalle de *Vista y Plano de Toledo* de El Greco (Museo de El Greco, 1608-1614)

Sobre el mismo episodio, Lope escribió un soneto en 1608 con el título *A la Descensión de Nuestra Señora* en el que, según Sánchez Jiménez, se aleja de la tradición iconográfica y cuya fuente podría haber sido *Plano y Vista de Toledo* de El Greco (figura 32)<sup>973</sup>. El estudioso analiza de qué manera el soneto y el cuadro representan no el canónico

<sup>969</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 60.

<sup>970</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto I, fol. 74r, cit. en Martínez Gil, 2008, p. 361.

<sup>971</sup> Véase Gautier, 2008, p. 125. Remitimos al lector al capítulo tercero.

<sup>972</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo... 1605*, fol. 6. El miércoles – ¿20 de abril de 1605? En la Relación aparece citado un domingo sucesivo que fue 24 de abril– a las ocho de la mañana la ciudad se juntó con el Corregidor con la ciudad en las casas del Ayuntamiento y de ahí fueron a la Iglesia donde esperaba el arzobispo Bernardo de Sandoval y Rojas. Fueron a la Compañía de Jesús, “casas de los condes de Ogaz, y donde nació [...] san Ildefonso” y de ahí al monasterio de la Madre de Dios. Después volvió la procesión por San Salvador al Ayuntamiento, íbidem, fol. 6r.-7v.

<sup>973</sup> Según este autor se alejan de la tradición iconográfica a pesar de que Salazar de Mendoza, como otros tratadistas, recordaba a los artistas el peligro de incorporar imágenes equivocadas o inapropiadas, en Sánchez Jiménez y Olivares, 2011, pp. 21-41 y Sánchez Jiménez, 2011, p. 149-151. También lo afirma Martínez-Burgos García, 2004, p. 61-80. Señala también este estudioso otra correspondencia en la gama cromática de ambos artistas: el fondo oscuro en el que destacan el blanco de los “promontorios canos” o “lirios y azucenas [...] que la dorada senda aromatizan” y, por ende, el tono dorado.

momento dentro de la iglesia en que la Virgen impone la casulla al Santo, como había descrito Salazar de Mendoza<sup>974</sup>, sino en el momento cinético en que la Virgen desciende del cielo, como écfrasis de la pintura de El Greco. Ese dinamismo descendiente coincide en ambas obras con la metáfora del “racimo de ángeles [...] que de aljófár la tierra fertilizan” que acompañan a la Virgen<sup>975</sup>.



Figura (33): Grabado de la Virgen del Sagrario de Pierre Mariette (1637-1673).

Cuelgan racimos de ángeles que enrizan  
la pluma al sol en arcos soberanos;  
humillan nubes promontorios canos,  
y de aljófár la tierra fertilizan.  
Desde el Cielo a Toledo se entapizan  
los aires de celestes cortesanos,  
con lirios y azucenas en las manos  
que la dorada senda aromatizan.  
Baja la Virgen, que bajó del Cielo

<sup>974</sup> Remitimos al lector a la cita 899 en la que mencionábamos una serie de pinturas que representaban el milagro. Dice Salazar de Mendoza en *El glorioso doctor San Ildefonso* que “siempre que se pintan imágenes de San Ildefonso y de Santa Leocadia [...] se pone Nuestra Señora en una silla dando por su mano una casulla a san Ildefonso, que la está recibiendo de rodillas y puestas las manos” cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 150-151.

<sup>975</sup> En cualquier caso se trataría de un cliché porque aparece también en Valdivielso en la descripción de la Capilla: “De plateadas rejas rodeado/el pueblo gozará el breve tesoro,/ de lazos y de flores coronado,/ [...] A un lado del altar inestimable/piedra, a la piedra, que a ms pies se humilla/... se formará una capilla/[...] Será piedra behazar encarcelada,/ [...] en otra preciosísima engastada,/de sangre enrojecida, y blanca leche:/ [...] En forma subirá de vid fecunda/el edificio Regio, por los lados/rojos racimos de que el cielo abunda,/de ángeles de oro puro arracimados/por remata la que es Dios segunda/[...] Sostenida mi imagen en sus hombros./ Donde como pirámide fogosa/subirá al cielo con tendidas ramas,/la esfera apeteciendo luminosa” (las partes en cursiva son nuestras). Incluso se retoma la exaltación de la ciudad de Toledo con palabras parecidas: “[...] parecerá que al sacro suelo/se trasladó un pedazo de mi cielo” en Valdivielso, *Sagrario de Toledo*, 1618, lib. XVIII, fol. 322r-323r. Para una descripción pormenorizada de la Capilla, véase Herrera, *Descripcion de la capilla D. Na. Sa. Dl. Sagrario...* 1617.

al mismo Dios; pero si a Dios María,  
 hoy a María de Ildefonso el celo.  
 Y como en Pan angélico asistía  
 Dios en su iglesia, el Cielo vio que el suelo  
 ventaja por entonces le tenía.

En realidad, el momento del descenso de la Virgen del cielo se representa también en la comedia de Bamba, como hemos visto más arriba. Esta comedia se redactó en 1597–1598<sup>976</sup>. Cabría pensar que quizá haya sido el teatro, con sus mecanismos escénicos, el que determinara ese cambio iconográfico de la pintura barroca, que abandona el espacio íntimo en el que se venía representando la escena de la imposición de la casulla para “desarrollar un rompimiento de gloria del que hace descender a la Virgen, sobre nubes y rodeada de ángeles”<sup>977</sup>, algo que podemos apreciar en las obras de Guido Reni para Santa María la Mayor de Roma y el *Tríptico de San Ildefonso* de Rubens. Este cambio de tendencia en la segunda década del siglo XVII hay que contextualizarlo en las políticas tridentinas y las luchas contra los protestantes. En ese momento el fervor por el culto mariano y por devolver a la Virgen su lugar privilegiado en el cielo se acentúan. De esta manera la virgen entronada medieval pasó a elevarse a los más altos cielos durante la Contrarreforma<sup>978</sup>. Dentro de este panorama contrarreformista, tanto Lope como El Greco comparten una tradición iconográfica común de naturaleza narrativo–literaria que hay que contextualizar en los debates humanistas de la Toledo de la época<sup>979</sup>. En este sentido, Cámara Muñoz ya había analizado el cuadro de El Greco como una representación pictórica de la historia de la ciudad comparándolo con la historia de Toledo de Francisco de Pisa<sup>980</sup> y Marías ha llamado la atención sobre el desconcertante cuadro de El Greco con su formato apaisado tradicional y su descripción corográfica próxima a la de Wyngaerde, pero con espacio ficticio de la representación en que aparecen cuatro elementos figurativos: la imagen del dios fluvial, como si hubiera sido sacado de las arquitecturas efímeras de las fiestas, la imagen del milagro del descenso de la Virgen, en el que se fundamentaría la historia religiosa de la ciudad, la imagen en trompe–l’oeil del plano de Toledo, y la imagen en una nube del modelo arquitectónico del Hospital de

<sup>976</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 223.

<sup>977</sup> Carmona Muela, 2003, p. 204.

<sup>978</sup> Véanse las reflexiones sobre el tema de López Torrijos, 1988, pp. 189-190.

<sup>979</sup> Según Sánchez Jiménez se alejan de la tradición iconográfica a pesar de que Salazar de Mendoza, como otros tratadistas, recordaba a los artistas el peligro de incorporar imágenes equivocadas o inapropiadas, en Sánchez Jiménez y Olivares, 2011 y Sánchez Jiménez, 2011a, p. 149-151.

<sup>980</sup> Cámara Muñoz, 1994a.

Tavera. Marías se pregunta si El Greco no estaría intentando demostrar la imposibilidad de representación de Toledo en una única vista a vuelo de pájaro, como si el artista hiciera con esta pintura una reflexión crítica del género de las vistas o retratos urbanos. Esta “imagen global y múltiple de Toledo” con su vista a vuelo de pájaro, su planta ortogonal, “no agotan, sin embargo, la imagen de la ciudad”<sup>981</sup>. Tiene que echar mano de otros recursos para “enfrentarse con otros aspectos de la realidad urbana como ente humano e histórico”<sup>982</sup>, como son su historia mítica y alegoría retórica de un pasado antiguo e ilustre de la ciudad. Intentaba plasmar El Greco en una imagen, la historia de Toledo, entendida como género corográfico, con todas las cuestiones planteadas, páginas y páginas de tinta en una sola imagen, con todas sus complicaciones. Es en este punto donde las reflexiones de Lope de Vega sobre el teatro y la pintura, que veíamos al principio de este trabajo, cobran un significado relevante:

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanto diferenciase advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes, donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio<sup>983</sup>.

Si Marías está en lo cierto, también El Greco pudo tener la sensación de incapacidad de plasmar todas las cuestiones y debates sobre la historia de Toledo en una pintura. Y el descenso de la Virgen a Toledo hace de la urbe la ciudad elegida, la ciudad *Mariae* que como ninguna otra había defendido el culto de la Virgen, y que coincide con esa ciudad-convento en la que se estaba convirtiendo tras haber sido *Civitas Regia* y Ciudad Imperial, en un intento por recordar y mantener la supremacía como sede primada de la Iglesia. Tanto el soneto de Lope como el cuadro de El Greco no hacen sino insistir en la elección de la Virgen para glorificar Toledo y darle las gracias a la ciudad y a su santo patrono, intercesor de ella, como se había configurado en el género corográfico.

Por otro lado, volviendo a la iconografía del descenso, cabe mencionar aquí cuanto afirma Alonso de Villegas, siguiendo la relación de García de Loaysa en mérito a la talla de la

---

<sup>981</sup> Marías, 2002, p. 103.

<sup>982</sup> Ídem.

<sup>983</sup> Dedicatoria de la comedia *La campana de Aragón*, cit. en Ryjik, 2011, p. 38.

Virgen del Sagrario de Toledo (fig. 33): “cuando la santísima virgen, acompañada de espíritus y ángeles bajó a este templo santo, y se sentó en la cátedra donde predicaba el glorioso san Ildefonso, y defendía su pureza y virginidad, y desde allí le dio la vestidura que usase en el sacrificio de la misa, al despartirse llegó al altar mayor y abrazó a aquesta santa imagen en el que estaba: para que quedase en su imagen testimonio y señal de su descendión”<sup>984</sup>. También en la *Historia eclesiástica* de Marieta se lee: “se le puso delante la sacratísima Virgen Maria, que descendía del cielo acompañada de gran multitud de ángeles, y santas Vírgenes”<sup>985</sup>. Tanto El Greco como Lope representan el momento exacto del descenso, siendo este tipo de iconografía más cercano a los intereses nacionales contrarreformistas y locales toledanos. El momento cinético en el que la Virgen desciende tiene algo de teatral, de narrativo, que pudo influir en *Vista y plano* de Toledo. Y a propósito de lo vaporoso de cuerpos y tejidos celestiales, probablemente seguía El Greco a su mecenas, Salazar de Mendoza, cuando, refiriéndose al debate sobre las apariciones de los santos y vírgenes, si tenían lugar de cuerpo y alma, o en cuerpos fantásticos, y los vestidos con los que descendían nos refiere lo siguiente: “aparecen por la mayor parte los Ángeles en cuerpos tomados del aire, y de otro elemento en la forma y traje conveniente al misterio, o legacía a que son enviados; y acabada, los dejan, y vuelven a su naturaleza”. Salazar indicaba que la aparición de la Virgen en Toledo había sido con su propio cuerpo porque había subido a los cielos ya resucitada<sup>986</sup>. Y al hablar de las ropas y dice: “Los vestidos de la Santísima Virgen, fueron assumptos, o formados en este mundo inferior, por ministerio de los Ángeles: porque en el cielo no se usa de materia corruptible, y los bien aventurados no los han menester”<sup>987</sup>. Observando detenidamente la pintura de El Greco, da la impresión de que efectivamente el coro de ángeles esté ayudando activamente a la Virgen con las vestiduras y que Salazar de Mendoza fuese, también en este aspecto, co-autor en las obras del Greco, como sugiere Marías para otras cuestiones relacionadas con el “diálogo” entre El Greco y Salazar de Mendoza<sup>988</sup>.

<sup>984</sup> Villegas, *Flos sanctorum*, 1586, segunda parte, fol. 71v.

<sup>985</sup> Marieta, *Historia ecclesiastica...* 1594, lib. V, 131r. También se menciona el “coro de los ángeles y las vírgenes mas relumbrante que el sol”, aunque la aparición se produzca dentro de la Iglesia, Alcocer, *Historia...* 1554, libro I, fol. XXXIV.

<sup>986</sup> Marías, 2016, p. 56.

<sup>987</sup> Salazar de Mendoza, *El Glorioso Doctor San Ildefonso*, 1618, p. 136-138.

<sup>988</sup> Marías, 2016, p. 51. En este trabajo se ocupa indirectamente de los intereses de Salazar de Mendoza por cuestiones relacionadas con la resurrección de la carne y las apariciones de santos y vírgenes plasmadas en las imágenes de El Greco, aunque nada menciona sobre las vestiduras, sino que se centra en la naturaleza de los cuerpos que descienden del cielo. Sí afirma, en cambio, que en torno a 1608 ya estaría trabajando Salazar de Mendoza en la vida de San Ildefonso, *ibidem*, p. 55-56.

Otra de las incógnitas, que muchos autores se han cuestionado, es si efectivamente Lope y El Greco se conocieron y tuvieron relación de amistad. Que Lope tuvo relación con diferentes artistas de la época y que incluso aprovechó el debate *ut pictura poesis* que se estaba lidiando en aquel entonces para defender su propia causa ya ha quedado demostrado. Américo Castro ya había reflexionado sobre la preocupación pictórica de Lope y había supuesto que los versos “¡Oh, imagen de pintor diestro,/ que de cerca es un borrón!” que aparecen en *La corona merecida* pudieran referirse a El Greco. También Menéndez Pidal en su estudio del *Arte Nuevo* estableció conexiones entre el cuadro y la escena. Lope cita a muchos pintores como Sánchez Coello, Felipe de Liaño, Pantoja, Bosco, Bassano, Rubens, etc.<sup>989</sup> por eso resulta extraño que no cite a El Greco, teniendo en cuenta que vivieron en la misma ciudad. Alonso Zamora Vicente afirma que la diferente concepción religiosa de ambos, “elemental y fácil” en Lope y “atormentada e intelectual” en El Greco, sería el motivo por el que Lope no lo valorara, pues “El Greco caía [...] del lado de Góngora y Paravicino”<sup>990</sup> a cuyos estilos se enfrentaba Lope. Hijo de bordador y yerno del pintor Diego de Urbina, tuvo una relación de sentida amistad con Felipe de Liaño. Fructíferas fueron las relaciones con Francisco Pacheco, a quien le dedica *La gallarda toledana*, Juan van der Hamen y Carducho. Es probable que conociera también por las frecuentes menciones y loas a Sánchez Coello, Francisco de Ribalta, Navarrete el Mudo o Pantoja de la Cruz<sup>991</sup>. Por toda esta red de relaciones con artistas en los círculos humanistas y académicos, ha resultado todavía más extraño que no haya mencionado nunca a un artista tan destacado en Toledo como lo fue El Greco. Kagan<sup>992</sup> y Portús Pérez<sup>993</sup> sostienen que no se puede afirmar que ambos se conocieran porque no hay pruebas. Camón Aznar<sup>994</sup>, en cambio, deduce sin pruebas que Lope conocería a El Greco, si no directamente, al menos por sus obras, como sugirió Joaquín de Entrambasaguas a propósito de ambas obras.

Nosotros pensamos que es realmente difícil que no se conocieran, pues pertenecían al mismo círculo humanista toledano al que pertenecía también Valdivielso<sup>995</sup>. Ya hemos mencionado la relación de Valdivielso con Lope por lo que se refiere a San Tirso y

---

<sup>989</sup> Portús Pérez, 1999.

<sup>990</sup> Zamora Vicente, 2002, p. 158.

<sup>991</sup> Sánchez Jiménez, 2011a, p. 89.

<sup>992</sup> Kagan, 1982, p. 61.

<sup>993</sup> Portús Pérez, 1999, p. 142.

<sup>994</sup> Camón Aznar, 1945, p. 234.

<sup>995</sup> Para la relación de amistad y familiares entre ambos, véase Entrambasaguas, 1946, p. 240.

también en cuanto a San Ildefonso. Gregorio Marañón señaló hace tiempo que Valdivielso podría ser uno de los retratados en *El entierro del Conde Orgaz* de El Greco<sup>996</sup>, linaje emparentado con San Ildefonso; además ambos intelectuales pertenecieron a la Academia de Pedro López de Ayala, conde de Fuensalida<sup>997</sup>. De este modo, Lope y El Greco, con Valdivieso como amigo común, se encontraban dentro de esa red de humanistas que estaban rescatando, reescribiendo y debatiendo el mito de San Ildefonso para Toledo, y es difícil que no coincidieran en algún evento. Pero quizá el motivo por el que Lope no cite a El Greco fuera un conflicto con Salazar de Medoza, patrono de El Greco<sup>998</sup>, quien encargaría a este último algunas obras importantes como *Plano y vista de Toledo*. Además, recordemos que Salazar fue “bruñidor” de linajes, entre otros para la casa de Ayala. La obra de El Greco ya ha sido incluida por algunos autores dentro de ese programa de reescritura del pasado glorioso, simbólico y religioso de la ciudad en un momento en que Toledo estaba en decadencia<sup>999</sup>. En este programa historiográfico debemos incluir también a Salazar de Mendoza y a Lope de Vega. La materia historiográfica de disputa entre Lope y Salazar de Mendoza fue, como hemos señalado más arriba, la reescritura de un nuevo santo mozárabe para Toledo, San Tirso. Es posible que esta desavenencia relacionada con el rito mozárabe en Toledo enfretara a ambos y Lope mantuviera las distancias con su círculo más cercano.

Sea como fuere, lo que interesa resaltar aquí es la importancia que el milagro del descenso de la Virgen a Toledo tuvo para la ciudad que queda así honrada y protegida por la presencia divina con la que ennoblecía la urbe agradeciendo a uno de sus ciudadanos más ilustres y nobles la defensa de su virginidad. Toledo se convierte en el teatro de un milagro. Además, aunque en la comedia de *El Capellán de la Virgen* no se mencione<sup>1000</sup>, todo ello guardaba relación también con la talla de la Virgen del Sagrario para la que se había restaurado la Capilla. Nos dice Valdivieso, como hemos señalado más arriba, que cuando la Virgen descendió a Toledo se abrazó a la Virgen del Sagrario porque

<sup>996</sup> Marañón, 1971, vol. VII, p. 455.

<sup>997</sup> Cfr. Blecua, 1961, pp. 459-462. El nombre de Lope no figura en la lista de humanistas pertenecientes a la Academia. Además, Lope no llega a Toledo hasta 1604 y para esas fechas el conde de Fuensalida ya se había trasladado a la corte, pero Lope tuvo relación con el grupo de literatos y artistas cercanos a la Academia, cfr. Madroñal Durán, 2012, pp. 300-332.

<sup>998</sup> Kagan, 1982, p. 65; Kagan, 1984a, p. 87; Kagan, 1984b, p. 86-90. También Álvarez Lopera, 1993, p. 259 y Gudiol, 1987, p. 271.

<sup>999</sup> Brown y Kagan, 1982, p. 25; Rodríguez de la Flor, 1995, p. 123-130. También Cámara Muñoz, 1994a.

<sup>1000</sup> Recordamos aquí que la comedia está fechada con probabilidad en 1615, Morley y Bruerton, 1968, p. 298. Es decir, un año antes de que se restaurase la Capilla para acoger a la Virgen del Sagrario.



cuando se perdió esta ciudad, y la señorearon los moros, hicieron los christianos un pozo debajo del mismo altar donde estaba, y allí labraron un arco donde la pusieron. Y estuvo escondida todo el largo tiempo de la cautividad. Y después fue la ciudad restituida al culto y piedad christiana, fue milagrosamente descubierta. Porque a la hora de laudes, se veía en el lugar un resplandor y claridad extraordinaria. De lo que el Arzobispo y clero tocados de piedad, con oración, ayuno, y sacrificios suplicaron a nuestro señor les diese luz de lo que fuese aquella luz; y fue revelado, que aquella era la hora dichosa en que nuestra señora había bajado a este santo templo; y que en memoria desto los ángeles sacaban una imagen suya que allí había quedado en un pozo, cada noche, y hacían procesión en aquella hora con ella; y que la voluntad divina era que la sacasen de allí, y pusiesen en un insigne lugar, donde fuese con gran reverencia venerada [...] el Arzobispo don Rodrigo Jiménez, edificó en la forma que ahora está la santa Iglesia de Toledo, y escogieron aquel lugar que ahora tiene esta santa imagen<sup>1001</sup>.

El descubrimiento de tallas de vírgenes escondidas y recuperadas durante la Reconquista es un recurso historiográfico muy explotado en este periodo en muchas historias de ciudades para demostrar una continuidad en la fe católica. Veremos en las próximas páginas el caso de Madrid. Así pues el episodio guarda también relación con la imagen de Toledo fiel a la Monarquía y al Catolicismo incluso durante la dominación árabe.

#### UN GODO Y SANTO DE TOLEDO: REY BAMBA

Las historias de San Eugenio, Santa Leocadia y San Ildefonso se van hilvanando con las crónicas de los reyes Godos. Ya hemos mencionado que en este periodo se fue revitalizado el papel de la monarquía goda como puente entre el pasado antiguo y el presente ausbúrgico por los cronistas y literatos del siglo XVII con esa idea providencialista de la historia<sup>1002</sup>. Entre ellos destacan Wamba y Rodrigo, figuras que también suscitaron el interés popular en el Romancero, de los que ya hemos tenido ocasión de hablar. Felipe II, a través de la figura de su cronista real Ambrosio de Morales y la *Crónica General de España* iniciada por Ocampo –insistimos aquí de nuevo en que fue una de las fuentes de Lope de Vega–, fue uno de los grandes impulsores de los

<sup>1001</sup> Villegas, *Flos sanctorum*, 1586, segunda parte, fol. 71v.

<sup>1002</sup> Por citar algunos, véase por ejemplo la antigüedad de los godos en Rojas, *Historia de la imperial...*, 1654, segunda parte, lib. I, capítulo I. Para la nobleza de los godos y el papel de Toledo como sede real y cuna de don Pelayo, véase *Elegia de la destrucción de Toledo, y de España, y del reino de los Godos, y sus alabanzas semejante a la que hace el Arzobispo don Rodrigo*, en Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...*, 1605, libro II, cap. XXXVII, fol. 127v-128v. Sobre el tema véase Maravall, 1981, pp. 299-304.

estudios sobre este periodo relacionados simbólicamente con las concepciones medievales del “linaje elegido” y la monarquía de origen divino, como veremos en este apartado en el que nos ocuparemos de la figura del “rey Wamba, santo,/que pare rey sacó de entre los bueyes/el cielo por que diese al mundo espanto,/a España culto, devoción y leyes”<sup>1003</sup>. Lope de Vega lo presenta como una figura santa y ejemplo del rey perfecto en directa oposición a Rodrigo, quien encarna al mal gobernante. Con esta exaltación de la monarquía visigoda del siglo VII, “época dorada”<sup>1004</sup> de Toledo, se intentaba transformar la imagen del pueblo bárbaro invasor del Imperio Romano en el del primer pueblo unificador del actual imperio habsbúrgico, dentro de un contexto providencial que tiene inicio con la conversión de Recadero<sup>1005</sup>, y como ya ha señalado Kirschner y Clavero las obras de Lope responde a estas ideas<sup>1006</sup> –nosotros diríamos más bien que contribuyen a la propia redacción de la memoria histórica a la par que el resto de humanistas que se ocuparon de los diferentes asuntos–.

A diferencia de las crónicas en las que Wamba es un personaje anciano y perteneciente a un linaje noble, Lope lo presenta como un labrador siguiendo el *Valerio*<sup>1007</sup> y la *humilitas* cristiana de San Isidoro<sup>1008</sup>. De este modo aparece en la primera jornada vestido de villano y con la alforja<sup>1009</sup>. Pero lo más interesante es la similitud que se establece entre este rey

<sup>1003</sup> Vega, Lope de, *El último godo*, 1647, jornada I, fol. 371.

<sup>1004</sup> Alcocer, *Historia...1554*, libro I, fol. Xv.

<sup>1005</sup> Wolf, 1990, p. 1-23. Cit. en Kirschner y Clavero, 2007, p. 18.

<sup>1006</sup> Kirschner y Clavero, 2007, p. 18. Estas autoras han localizado las fuentes de la comedia de *Bamba*: la versión de la *Primera Crónica General* que pudo consultar Lope sería la de Ocampo-Morales, el *Valerio de las Historias eclesiásticas y de España* de Diego Rodríguez de Almela, la *Historia general de España* de Mariana. A estas añaden *La Crónica general de 1344*, en su versión del *Libro de las generaciones* como “primera obra conservada en la que se narra extensamente la leyenda”. A todas ellas hay que añadir también el *Romancero general*, en concreto el Romance 578 de Durán, en Kirschner y Clavero, 2007, p. 18-20.

<sup>1007</sup> Rodríguez de Almela, *Valerio de las historias de la sagrada escritura...1743*, lib. III, pp. 101-102. Véase Carreño, 2003 y Kirschner y Clavero, 2007, p. 18.

<sup>1008</sup> *Ibidem*, p. 22. Para Verónica Ryjik Lope es el principal promotor de la evolución de la figura del villano, de personaje ridículo a hombre honrado y virtuoso, en Ryjik, 2011, p. 133. Esta autora hace un repaso de las teorías más importantes sobre la figura del villano. Lejos de las teorías que han intentado defender un Lope comprometido con las clases oprimidas, destacamos aquí las líneas más convincentes. Maravall sostiene que el tema social servía a mantener el orden estamental identificando este buen comportamiento como virtud de una nueva nobleza, en Maravall, 1990, p. 47. Para una perspectiva histórica y el importante papel de los campesinos contra los musulmanes en las zonas fronterizas de la Península, véase Almasov, 1963, pp. 701-55. En línea con esta perspectiva histórica, Salomon explica la exaltación de los valores de los villanos como respuesta a la crisis de la agricultura de finales del siglo XVI basada en la defensa del trabajo del campo, en Salomon, 1985. Desde la perspectiva de la sociología de la comedia, Borque afirma que la comedia era expresión de los valores aristocráticos y espejo del deseo –no de la realidad– de asimilarse a ellos de otras clases sociales como los campesinos, Díez Borque, 1976, p. 360.

<sup>1009</sup> Lope sigue el *Romancero* a la hora de presentar a Wamba como villano humilde, haciéndose eco de la temática de alabanza de aldea y menosprecio de corte. Véase al respecto Kirschner y Clavero, 2007, sobre todo el capítulo “Legitimación divina y lucha por el poder en la Comedia de Bamba” pp. 17-42.

santo y el santo labrador de Madrid<sup>1010</sup>. La comedia de *Bamba* es de 1597-1598 y el poema de San Isidro es de 1599, por lo tanto, obras que compuso en el mismo periodo y que se influyeron mutuamente. En la comedia que nos ocupa, en la segunda jornada aparece “Bamba con una aguijada” y dice:

Ténganse allá los reyes  
 su reino poderoso  
 que yo con mis dos bueyes  
 me hallo más ufano  
 que si fuera señor del suelo hispano<sup>1011</sup>.

Se nos presenta, pues, un campesino satisfecho de su condición social. Al fallecer Recesvinto, y ante la imposibilidad de que su hijo Teodoredo de 4 años herede el trono, se desencadena una crisis palaciega que ve a varios pretendientes al trono disputarse el puesto con gran avaricia. Ataúlfo, el anciano goda, deja en manos del Papa la elección del nuevo rey. De este modo, “quedese aquesta silla/en medio, y este vazia”<sup>1012</sup>. Mientras los godos van a Roma, aparece en escena Wamba con una destal que, por oposición a las espadas de los godos en la disputa anterior, simboliza la paz, la armonía del campo y la bondad de Wamba<sup>1013</sup>. Es en este momento en que sucede el primer milagro: “Cae una corona de flores”<sup>1014</sup>. Van cayendo otras coronas más, hasta que “Aparece un brazo con una corona dorada” y una voz que dice “Toma”<sup>1015</sup>. Sin embargo, el Wamba tradicional de Lope se resiste a aceptar el cargo real<sup>1016</sup>, como hiciera también Ildefonso, en línea con los valores de austeridad y humildad, al igual que San Ildefonso. Y sucesivamente cuando le eligen Alcalde, acepta muy a su pesar diciendo: “Por pura fuerza lo tomo/porque carga tan pesada/para mí no vale nada”<sup>1017</sup>. Y acto seguido demuestra su bondad de nuevo dándole la capa a un pobre “como un Martín [...] con que el pobre se remedia/aunque el dio sola la media/y vos dais toda la capa”<sup>1018</sup>. Una referencia que

<sup>1010</sup> Sánchez Jiménez había señalado la tradición franciscana en la que se inspira Lope para exaltar las virtudes del labrador en el *Isidro*, cfr. Sánchez Jiménez, 2006b, p. 18.

<sup>1011</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, acto II, fol. 101v.

<sup>1012</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 96r.

<sup>1013</sup> Kirschner y Clavero, 2007, p. 24.

<sup>1014</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, acto I, fol. 97v. Acotaciones.

<sup>1015</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 97v.

<sup>1016</sup> Pisa nos informa incluso de que tuvo que aceptar el cargo bajo pena de muerte, Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...*, 1605, libro II, cap. XXIII, fol. 109r.

<sup>1017</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, acto I, fol. 98v.

<sup>1018</sup> *Ídem*.

permite asociar los valores de Ildefonso con los de Wamba es el encuentro que tiene lugar a continuación con un estampero:

Bamba: [...] por acá se suena hermano  
que al Obispo Toledano  
la Virgen le dio un capote.  
Estampero: Es la casulla que dió  
A Ildefonso soberano  
María y su santa mano<sup>1019</sup>.

Wamba se demuestra devoto de Ildefonso y a través de esta asociación capa-capote-casulla se establece la comparación de los valores del santo con los de Wamba. Asimismo, este “ideograma cultural” es el emblema de “la fuerza del fervor mariano, centrado en la sede de la monarquía visigoda”<sup>1020</sup> de Toledo. Solo entenderá que es un designio del Cielo gracias a los milagros que se suceden como el niño que está a punto de recibir el bautismo, quien le anuncia que es Rey, de lo cual Wamba deduce que: “del niño y de la corona/algún misterio se saca”<sup>1021</sup>. Además de la función de la comedia como espejo de príncipes, cabe insistir de nuevo aquí en la exaltación de las virtudes ciudadanas de los naturales de Toledo, como imagen de la *ciudad ilustre y caritativa*.

Mientras tanto en las tablas, los Godos van a visitar al Papa a Roma para que nombre un rey justo para el reino y se produce otro milagro. Un ángel se aparece y revela: “Agato, Dios no quiere que ninguno/destos sea Rey que Rey tiene elegido/el qual arando se hallara en España/con dos bueyes, uno rojo y otro blanco/el cual tendrá por sobrenombre Bamba”<sup>1022</sup>. Queda manifiesta la idea de la monarquía por derecho divino, teoría que nace como consecuencia del proceso de unificación territorial y centralización del poder en la figura del Monarca frente a los poderes feudales locales y las guerras de religión<sup>1023</sup>. Dice el Papa en la comedia: “Hoy por revelación Dios me ha mandado/que a España vais y que

<sup>1019</sup> Ibídem, acto I, fol. 99r.

<sup>1020</sup> Kirschner y Clavero, 2007, p. 25. El cronista Rasis ya subraya que Toledo fue cámara de los Reyes Godos y se escogía mayormente como morada, véase Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España... 1575*, fol. 90r.

<sup>1021</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, acto I, fol. 99r.

<sup>1022</sup> Ibídem, acto I, fol. 99v.

<sup>1023</sup> *Los seis libros de la República* de Jean Rodin publicados en 1576, con intención de reforzar el poder del rey francés y otorgarle mayor legitimidad en un momento de guerras e inestabilidad en Francia, fue traducido en España en 1590 por Gaspar de Añastro. Aunque la tradición de un poder superior ya existía en España en época medieval, este libro teoriza el concepto de “suprema autoridad”. Viene a coincidir además con la imagen histórica del rey Wamba que intentó limitar el poder nobiliario.

busquéis un hombre/que con dos bueyes hallareis arando”<sup>1024</sup>. Incluso Todored, heredero del trono que no puede ejercer por edad, es acogido en la corte del Rey Wamba y acepta el nombramiento divino: “Mas ya recibo con gusto/señor en vivir con vos,/que Rey nombrado por Dios/sin duda ha de ser rey justo”<sup>1025</sup>. Lope contribuye en sus comedias a la difusión de los intereses de la monarquía y nos presenta a un rey godo toledano como vicario de Dios, de lo cual se deduce que la expansión del Imperio unificado tiene orígenes divinos, y está anclada en suelo toledano. De hecho, la segunda jornada se abre con la mención del rey godo como “Católico rey de los Católicos”<sup>1026</sup> y los godos recorriendo todo el territorio peninsular en su búsqueda “donde baña el Ebro/hasta correr los Galicianos términos/habiendo ya buscado el suelo bético,/hasta la margen de la fértil África”<sup>1027</sup>.

Además de los bueyes y el arado, otra de las características iconográficas del Wamba labrador que recuerdan a Isidro es la “aguijada” con la que aparece en la segunda jornada. Frente a los poderes y riquezas de los reyes, Wamba afirma: “que yo con mis dos bueyes,/me halla más ufano/que si fuera señor del suelo Hispano”<sup>1028</sup>. Los Godos encuentran por fin a Wamba y le dicen: “Gran señor no tengáis miedo/digo que eres nuestro Rey/deja el cerdo y tardo buey,/por la silla de Toledo” y “el cielo sagrado,/de España el cetro te ha dado”<sup>1029</sup>. Y se produce otro milagro, a saber, florece la aguijada de Wamba como prueba de la elección divina, siguiendo el Romancero<sup>1030</sup>. Es así como

Lope, siguiendo el texto de la leyenda, remite a episodios de relatos bíblicos [...] para que quede claramente percibido el marco providencialista en que se inscribe el destino de la monarquía visigoda. Como nuevo Moisés, Wamba debe conducir a su pueblo, lastrado por su violenta naturaleza, hacia la tierra prometida de la unidad y buen gobierno<sup>1031</sup>.

<sup>1024</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Wamba*, 1604, acto I, fol. 100r.

<sup>1025</sup> *Ibidem*, acto II, fol. 108r.

<sup>1026</sup> *Ibidem*, acto II, fol. 100v.

<sup>1027</sup> *Ídem*.

<sup>1028</sup> *Ibidem*, acto II, fol. 101v.

<sup>1029</sup> *Ibidem*, acto II, fol. 102v.

<sup>1030</sup> Véase *Romance del Rey Wamba* en Galiano Alcalá, *Romancero castellano...* 1844.

<sup>1031</sup> Carreño, 2003 y Kirschner y Clavero, 2007, p. 28.

En la comedia los godos llevan a Wamba a Toledo<sup>1032</sup>. Siguiendo la equiparación de Toledo con una nueva Roma o Constantinopla, Wamba tiene que ir a allí a ser coronado, pues eran los Arzobispos de la *Civitas Regia* quienes coronaban a los reyes godos y es normal, como apunta Martínez Gil, que los toledanos hicieran de este privilegio patrimonio y apareciera en el escudo de armas el rey sedente coronado y con la espada<sup>1033</sup>. La figura del rey sentado se fue colocando a lo largo de los siglos XV y XVI en varios puentes y puertas de la ciudad, así como en la parte interior de la torre del puente de la Alcántara o la Puerta de Bisagra. El escudo de armas toledano fue colocado en la parte externa de las puertas, mientras que el escudo imperial y real se colocó en la parte interior<sup>1034</sup>.

Retomando la coronación del rey, aunque en la comedia no aparece, Pisa nos da una descripción del rito y el milagro de la unción de Wamba:

[...] la sagrada unción con que los Reyes suelen ser ungidos, según el orden y rito de la Iglesia [que se contienen en el libro Pontifical, y lo declara el Papa Innocencio tercero, en una epístola decreta] ungiendo el brazo, hombro, o espalda, con santo oleo de los cathecúmenos [...] En su coronación y unción, en la misma hora que fue ungido, a vista de todos subió un vapor [...] en forma de vara de humo [...] y juntamente se vio saltar de su cabeza una abeja<sup>1035</sup>.

En la comedia, en cambio, en lugar de extenderse con la coronación, Lope aprovecha para exaltar los monumentos de la ciudad, y volver a mencionar las reliquias y los santos patronos, además del milagro de la casulla:

Erbizio: Bien verás de San Eugenio  
 el cuerpo más a placer.  
 Que este fue Arzobispo santo  
 de Toledo.  
 Atanzildo: Bien verás  
 otras mil reliquias más  
 de Santa Leocadia el manto.

<sup>1032</sup> Fue Wamba quien nombraría Toledo *Ciudad Regia* por tener su corte allí y la ennobleció con muralla y edificios y con santos en las puertas de la ciudad, cfr. Rojas, *Historia de la imperial ...* 1654, segunda parte, libro II, cap. XXXI, fol. 440 y ss.

<sup>1033</sup> Martínez Gil, 2008, p. 320.

<sup>1034</sup> En lo referente a los orígenes del escudo de armas de Toledo remitimos a Menéndez Pidal de Navascués, 1982; Ruz Márquez y Leblic García, 1982; Leblic García, 1994, pp. 9-67.

<sup>1035</sup> Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XXV, fol. 110v.

La casulla que le dio  
 Maria y su santa mano,  
 a Idefonso soberano  
 que una noche le vistió.  
 Un Arzobispo intentó  
 vestir tan alta divisa,  
 pero diciendo la Misa  
 en tierra muerto cayó<sup>1036</sup>.

El papel de las reliquias como grandezas de la ciudad de Toledo es evidente en estos versos, siguiendo la tradición corográfica urbana. A lo largo de toda la comedia se menciona también de manera reiterativa que Wamba es Rey por deseo del cielo, siguiendo la tradición medieval de Julián de Toledo que intentó legitimar el trono de Wamba con respecto a Paulo, quien había intentado usurparle el poder en 673<sup>1037</sup>. Al final de la comedia Wamba vence a Paulo y ensalza Toledo:

[...] ya contemplo  
 a Toledo tan cerca de mis ojos  
 honor de España y de la tierra ejemplo  
 [...] borro mis enojos  
 mirando las paredes de tu templo  
 del cielo preciosísimo, despojos,  
 donde podré gozar descansos tantos  
 y besar de María los pies santos<sup>1038</sup>.

Asimismo, se produce otro milagro: mientras Wamba está rezando y suplicándole a Dios que le libre de todo pecado y vicio, se le aparece un ángel que le anuncia su muerte y la de su mujer, el nombramiento de Ervigio Rey y la pérdida de España por culpa de la Caba y don Rodrigo<sup>1039</sup>.

<sup>1036</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Wamba*, 1604, acto II, fol. 105v.-106r. Mientras que en *El capellán de la Virgen* no se había mencionado el castigo de la Virgen al Arzobispo Sisberto por haber vestido la casulla y haberse sentado en la cátedra de San Idefonso, en estos versos en cambio sí aparece, cfr. Morales, *Crónica General de España... 1791*, lib. XII, cap. LIX, p. 341-342.

<sup>1037</sup> Velázquez Soriano, 1989, pp. 213-222.

<sup>1038</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Wamba*, 1604, acto III, fol. 117r.

<sup>1039</sup> *Ibidem*, acto III, fol. 119r.

Según Lope, Wamba muere envenenado por Ervigio, y el ciclo de este villano nombrado rey y convertido en santo-mártir se completa<sup>1040</sup>:

Al escoger la versión de la leyenda que convierte a Wamba en mártir, Lope contribuye eficazmente a la tradición popular del culto a los santos, de gran importancia social, no solo en la Edad Media, sino también en el Barroco”<sup>1041</sup>.

Esto coincide con el periodo de las canonizaciones de santos importantes. De hecho, los restos del monarca se custodiaban cual reliquias en la cueva de Santa Leocadia desde el siglo XIII, momento en que habían sido trasladados desde Pampliega; tenemos noticia por Pisa de que la urna con sus restos y la de Recesvinto se abrieron estando presente Felipe II<sup>1042</sup>. Antes de morir, Wamba garantiza el papel de la Iglesia con el reparto de los obispados siguiendo la *Primera Crónica General*<sup>1043</sup>. Por otro lado, Lope contribuye a consolidar este Rey santo como “patrimonio de la ciudad en que residía su corte”<sup>1044</sup> pues no solo había reafirmado el título de *Civitas Regia*, sino también el poder del primado como resalta Lope, además de ennoblecerla y embellecerla como así lo mencionan Pisa y Alcocer.

El auge de los santos locales, que recibieron un mayor realce gracias a la figura de San Ildefonso, tiene lugar entre los siglos XVI y XVII, no solo a nivel literario sino también

---

<sup>1040</sup> Ya había mencionado Menéndez Pelayo que “Lope se aparta de la tradición y la leyenda haciendo morir a Wamba envenenado por Ervigio [...] También parece invención exclusiva y caprichosa de nuestro poeta la de hacer que el moro, por orden de Ervigio, pinte en un lienzo las figuras de los futuros conquistadores de España y lo deposite en la cueva encantada de Toledo” en Menéndez Pelayo, 1949, vol. III, p. 28. En cambio, Kirschner y Clavero han demostrado que Lope, a diferencia del *Valerio* y la *Primera Crónica General* en que Ervigio le da efectivamente a Wamba una pócima que le anula la memoria y le obliga a abdicar, en la *Crónica General de España de 1344* y en el *Libro de las generaciones* aparece este mismo final que Lope elige para su comedia, cfr. Kirschner y Clavero, 2007, p. 37. En Pisa también se narra el episodio del envenenamiento a manos de Ervigio pero Wamba no muere, solo pierde la memoria y se retira a un convento de Burgos, en Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro II, cap. XXV, fol. 110r. Sin duda, en la comedia se ofrece una reflexión sobre el buen y mal monarca, identificados en la figura de Wamba y Ervigio respectivamente. Para todos los contrapuntos que se establecen entre los personajes –Ervigio y Paulo – don Julián y Rodrigo; Mugarato y el ángel, etc.- remitimos al lector a Kirschner y Clavero, 2007, pp. 17-42.

<sup>1041</sup> Kirschner y Clavero, 2007, pp. 40-41.

<sup>1042</sup> Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro II, cap. XXV, fol. 110v.

<sup>1043</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Wamba*, 1604, acto III, fol. 113r-113v. Según Pisa, Wamba confirmó el reparto de los Arzobispados y de sus sillas metropolitanas que había realizado Constantino en su venida a España, de manera que se afirma la antigüedad de Toledo como sede arzobispal, véase Pisa, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro II, cap. XIII, fol. 88v. (sic). Aparece mal numerado, pues debería corresponder al folio 86v. En cuanto a las dificultades de gobernar de Wamba por su condición humilde y la dicotomía entre monarca cristiano ideal y monarca observador de la razón de estado remitimos a Kirschner y Clavero, 2007, p. 35.

<sup>1044</sup> Martínez Gil, 2008, p. 329.



a nivel plástico como consecuencia de los postulados contrarreformistas en un plano nacional. Asimismo, estos santos locales confirman la antigüedad de la ciudad y su primacía como sede episcopal frente a otros centros como Santiago. Toledo reafirma sus grandezas, excelencias y títulos como *Civitas Regia* y *Civitas Dei* conjurando su pasado pagano y arriano y constituyéndose como baluarte de la pureza católica, en palabras de Martínez Gil<sup>1045</sup>. Según este estudioso, no pudiéndose recuperar la *Civitas Regia*, sobre todo a partir de 1606 con la corte definitivamente en Madrid, el empeño estaba en potenciar la imagen de *Civitas Dei*<sup>1046</sup> como ideal de ciudad cristiana agustiniana, como se puede apreciar en las exaltaciones de Pisa y Alcocer cuando se afirma “que [Toledo] es una [ciudad] de las en que hay más lugares sagrados”<sup>1047</sup>. La misma intención tiene Lope en sus obras:

Se trataba de forjar un pasado glorioso para Toledo y Lope había puesto su arte dramático también a tal servicio, independientemente de que la historia que se contaba fuese real o no. Lo mismo hace con el episodio de la judía toledana Raquel en *Las paces de los reyes*, que se basa igualmente en la leyenda, o con el del Hamete de Toledo, en la comedia del mismo nombre. Comedias todas que tienen como misión engrandecer la ciudad, pero basándose en episodios de ficción.<sup>1048</sup>

Lope trabaja activamente en la construcción de la imagen de la ciudad de Toledo; el papel de nuestro autor en muchos casos no solo confirma algunos clichés, sino que configura, impulsa, difunde y enriquece con sus obras los debates en torno a muchas de las ideas de los círculos humanistas, cuya importancia política, religiosa y económica era fundamental. Además, así como las imágenes, la comedia con su poder narrativo ejercían un cometido tridentino didáctico muy eficaz. Por otro lado, y a diferencia de las imágenes, el teatro se convertía en un instrumento sin igual para la trasposición de los planos temporales y el establecimiento de paralelismos. En palabras de Madroñal es una “reactualización de la obra lopesca, o lo que es lo mismo, el trasvase entre el tiempo interno de la comedia –la España visigoda– y el tiempo de representación de la misma

---

<sup>1045</sup> *Ibidem*, p. 332. Según este autor todo el imaginario histórico toledano –y parte lo hemos analizado en las comedias de Lope– estaba dirigido a “la remembranza y actualización de los privilegios provenientes de la época de los godos: ciudad de los concilios, Corte de la Reina de los Cielos en virtud del milagro de Descensión, Ciudad Regia donde se coronaban los reyes. Éstos son, entre otras virtudes comunes al resto de las ciudades del Antiguo Régimen, los signos distintivos de la que defendía su prerrogativa de seguir titulándose cabeza y primada de España”, en *ibidem*, p. 332.

<sup>1046</sup> *Ibidem*, p. 347.

<sup>1047</sup> Alcocer, *Historia...* 1554, libro II, cap. LXII, fol. 122v, cit. en Martínez Gil, 2008, p. 350.

<sup>1048</sup> Madroñal Durán, 2012, p. 310. Según Howe, las comedias lopescas confirman simplemente los clichés de la comunidad, Howe, 1986.

[...] muy frecuente en el teatro de corte histórico del dramaturgo”<sup>1049</sup>. Podemos afirmar por tanto que Lope, junto con el resto de artistas y literatos involucrados en el proceso de configuración del pasado urbano toledano, jugó un papel activo en la construcción de los mitos urbanos, mediante la mimesis y el enriquecimiento del mito de unos autores a otros.

Pero la figura de Wamba no tiene importancia solo a nivel local, sino que forma parte del interés y difusión de la Monarquía de este tipo de leyendas que demuestran un linaje divino y predestinado. Otro ejemplo, lo encontramos en el rey San Hermenegildo de Sevilla, del que también Lope se ocupó, aunque de una manera más fragmentaria y precisamente por eso lo incluimos en este párrafo, aunque ya lo habíamos mencionado anteriormente a propósito de *El Capellán de la Virgen*. La figura de San Hermenegildo aparece también en *La hermosura de Angélica*, poema épico que salió publicado en Sevilla en 1602, donde Lope incluye asuntos variados sobre la historia de España, la propia vida del autor, recuerdos de la novela morisca, etc<sup>1050</sup>. En esa obra, San Hermenegildo aparece como honor de Sevilla y gloria de España:

Partida con un hacha la cabeza,  
que mas que el sol aunque es de hierro alumbra,  
como corona de mayor riqueza,  
que la que con diamantes nos deslumbra,  
Hermenegildo a la suprema alteza  
del Reino celestial el suyo encumbra,  
dando a Sevilla honor, a España gloria<sup>1051</sup>.

Este santo rey era hijo del rey goda Leovigildo de religión arriana, contra quien se rebela y se proclama rey de la Bética, pero fue encarcelado y ejecutado en el año 585<sup>1052</sup>. Había sido este rey visigótico de Sevilla rescatado del pasado bajo el interés de Felipe II de enlazar su linaje con los cristianos de época romana como este. La historia aparece en la *Crónica General de España* de Ambrosio de Morales<sup>1053</sup> en 1574 en la que se narra el enfrentamiento de Hermenegildo a su padre por convertirse al cristianismo y parece que

---

<sup>1049</sup> Madroñal Durán, 2015, p. 7.

<sup>1050</sup> Zamora Vicente, 2002, p. 158.

<sup>1051</sup> Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto X, fol. 94v-95r.

<sup>1052</sup> Véanse los trabajos de Cornejo Vega, 2000 y 2005.

<sup>1053</sup> Este escritor redactó el martirio del santo en un poema herioco de más de seecientos versos impreso en 1577, pero en el que llevaba trabajando desde 1569 según confiesa él mismo, véase Cornejo, 2000, p. 29.

fue este el motivo del traslado a Sevilla donde estuvo prisionero y fue martirizado en las cercanías de la Puerta de Córdoba donde a partir del siglo XV una hermandad le rendía culto y donde el Cardenal Cervantes fundó en el siglo XV el Hospital de San Hermenegildo y la capilla de la catedral. El interés del rey queda manifiesto en 1583 cuando trasladó al Escorial la cabeza del santo que estaba en Sigüenza donde se la veneraba desde hacía mucho tiempo y con la difusión del culto a toda España otorgada por el papa Sixto V, quien lo canonizó en 1585.

Anteriormente, con la entrada de Felipe II en 1570 en la ciudad, ya se le había dado al santo un papel importante en la arquitectura efímera. De hecho, pareciera que está Lope describiendo en estos versos a la figura de San Hermenegildo del segundo arco triunfal que con motivo de la entrada del Rey en la ciudad se levantó en la Puerta de Góles:

En las enjutas del arco hacia el campo, había dos figuras de bronce, la una el Santo Hermenegildo Mártir, Rey de España, con la cabeza partida con un hacha y sus rayos de la gloria que tenía, puestas las manos hacia el cielo, y una palabra que decía: PERFICE. De la otra banda estaba el rey católico Recaredo [...] <sup>1054</sup>.

Un año antes se habían iniciado las labores de adecentamiento de las torres de la muralla islámica donde se situaba el cautiverio y el martirio del santo <sup>1055</sup>. La pintura también celebró al santo con obras como *El martirio de San Hermenegildo* de Luis de Vargas para la Giralda (1565–1566), el *Tránsito de san Hermenegildo* de Alonso Vázquez terminado por Juan de Uceda (1602). Este es uno de los primeros lienzos en representar al santo en el que aparecen los dos ámbitos, terrenal y celestial: en el plano terrenal aparece el santo arrodillado mientras acaba de recibir el hachazo, y en el plano celestial el santo es recibido por la Virgen que le coloca una corona al santo. Estos dos planos se pueden distinguir también en los versos de Lope de Vega. El plano terrenal: “Partida con un hacha la cabeza,/ que mas que el sol aunque es de hierro alumbra” evoca los destellos de luz que se reflejan en el hacha en el lienzo Vázquez y Uceda –ambas obras se fechan en 1602-, y

<sup>1054</sup> Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* (1570), 1992, p. 194.

<sup>1055</sup> “Francisco Guerrero, Maestro de fabricar armas, que reparó a su costa la torre, y le labró la entrada y subida con mucho adorno, reduciendo a capilla el cubo en que está la estrecha cárcel, en cuya renovación se halló y dixo Misa el Maestro Ambrosio de Morales: y a la parte exterior de la muralla hizo poner este letrero: HERMENEGILDI ALMO SACRVM. SANGVINE REGIS. SUPLEX QVI TRANSÍS, HVUNC VENERARE LOCVM. 'O tú qualquiera que pasa, venera rendido este lugar consagrado con la sangre santa del Rey Hermenegildo”, Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos*, 1796, t. IV, libro V, pp. 45-46, cit. en Cornejo Vega, 2000, p. 37, nota 16.

el plano celestial: “como corona de mayor riqueza,/ que la que con diamantes nos deslumbra,/ Hermenegildo a la suprema alteza/ del Reino celestial el suyo encumbra”<sup>1056</sup>. Posteriormente se realizaron otras pinturas como *La apoteosis de san Hermenegildo* de Francisco Herrera el Viejo (ca. 1622); o *El triunfo de san Hermenegildo* de Francisco de Herrera el Mozo (1654) –actualmente en el Museo del Prado–, realizado para el retablo de la iglesia de su advocación de la orden de los Carmelitas Descalzos de Madrid que se había empezado a construir a partir de la difusión del culto y la canonización del santo<sup>1057</sup> y en la que ofició su primera misa Lope de Vega en 1614. También el teatro le dedicó algunas piezas entre las que cabe señalar *Mártir y rey de Sevilla, san Hermenegildo*<sup>1058</sup> de Antonio Enríquez Gómez. Si Lope trató este tema para el teatro es algo de desconocemos; se le había atribuido la comedia *La mayor Corona* que trata sobre este santo, pero no es de él. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa destacar es que probablemente influido por la historia y divinidad de San Hermengildo, elaboró Lope el martirologio y santificación de Wamba para agasajar a la Monarquía. En Sevilla, según Cornejo Vega, que a su vez cita a López Madera:

San Hermenegildo constituía el importante hito de ser el «Primer Blasón Católico» de la monarquía española, ya que su martirio en defensa del catolicismo fue considerado como la causa que movió a su hermano Recaredo a renegar del arrianismo, convirtiéndolo así en «dignísimo principio, y cabeza del linaje Real de España, por haber sido tan Cathólico y Religioso restaurador de la Fe Cathólica en sus Godos»<sup>1059</sup>.

Lope conocía los intereses de Felipe II en esta dirección y siendo Toledo la *Civitas Regia* de la Monarquía Visigoda, capital de la religión católica con la conversión de Recaredo, hermano de Hermenegildo en el III Concilio, esta ciudad tenía un puesto privilegiado en los orígenes del cristianismo en España y según Lope necesitaba también un sato rey godo siguiendo la *Crónica General de España de 1344* y el *Libro de las generaciones* como ya hemos comentado:

---

<sup>1056</sup> No hay mención de que Lope de Vega y Alonso Vázquez se conocieran en Portús Pérez, 1999. Si no se conocían, a pesar de que estuvieron en Sevilla en el mismo periodo antes de que el pintor se marchara a México, puede ser que Lope conociera el lienzo destinado al retablo de la iglesia del Hospital de San Hermenegildo que realizó Diego López Bueno entre 1603 y 1604, véase García de la Torre, 1981.

<sup>1057</sup> Como se sabe, la canonización definitiva llegaría años después con el papa Urbano VIII en 1639. Sobre las representaciones de San Hermenegildo, véase Rodríguez Moya, 2007, p. 144 y ss.

<sup>1058</sup> Galbarro García, 2014, pp. 241-256.

<sup>1059</sup> López Madera, *Excelencias de la Monarchia y Reyno de España*, 1597, fol. 32v.

Aquel que en la una mano tiene una aguijada florida, y en la otra un cetro de oro es el goda Bamba, a quien España debe los principios de su policía y aumento de su cristiana Iglesia<sup>1060</sup>.

En esta “galería de varones ilustres” hecha de “mármoles” y “retratos” que aparece en *La Arcadia* que comienza con Rómulo y Remo y termina con el Duque de Alba, entre los monarcas destacados como Fernando e Isabel, Carlos Quinto, Felipe II y su hijo, está también Bamba –San Hermenegildo no aparece- y a él le dedica también unos versos:

Desta aquijada pasé  
al cetro con gran valor,  
que al fin como labrador,  
de nuevo a España labré.  
En estas insignias dos,  
que Virgen, vasallo y buey,  
se muestra bien que el buen rey  
es de la mano de Dios<sup>1061</sup>.

#### MADRID, PANTEÓN DE LA CORTE

Cuando Felipe II se traslada a Madrid, la villa se había convertido en Corte, pero no tenía Catedral, ni patrono, ni historia. Como sucedía con la historia de otras ciudades, en la (re)construcción de la historia de los patronos de Madrid por parte de los eruditos de la Villa, los santos e imágenes sagradas y las reliquias y sus valores cívicos, aumentarían el prestigio de la misma, mecanismo de propaganda muy necesario en la villa y Corte.

Los cronistas de la villa insistieron en defender la idea de que la ciudad había sido sede episcopal en la antigüedad<sup>1062</sup>. El título de ciudad era uno de los problemas con los que contaba la villa, que dependía de Toledo. Como justificación de la independencia que merecía Madrid, los cronistas utilizaron este mecanismo de propaganda afirmando que dos papas eran hijos ilustres de Madrid: Gil González Dávila menciona a San

<sup>1060</sup> Vega, Lope de, *La Arcadia*, 1653, fol. 126v.

<sup>1061</sup> *Ibidem*, fol. 121v.

<sup>1062</sup> La fuente sería la *Crónica General* de Alfonso X el Sabio donde se dice que fue sede episcopal en tiempos del Emperador Constantino el Magno en el año 338. A partir de ahí otros cronistas lo reconocen, e incluso, Jerónimo de la Quintana cita como prueba de autenticidad a otros cronistas que remiten este dato como López de Hoyos, el Colegio Imperial, Juan Carrillo y Lobo Lasso de la Vega, en Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro, I, cap. 58, fol. 79.

Melchiades<sup>1063</sup> y San Damaso<sup>1064</sup>, y posteriormente también lo hará Jerónimo de la Quintana<sup>1065</sup>. Los obispos en las historias de ciudades ocupaban un papel destacado en la configuración de la *ciudad ilustre* por su doble vinculación religiosa y ciudadana. La inclusión de estos personajes tiene una triple función: enaltecer las virtudes ciudadanas de sabiduría, santidad y religión; destacar los servicios de los prelados a la monarquía y, en consecuencia, la obtención de privilegios y derechos territoriales<sup>1066</sup>.

A estos dos personajes que ya formaban parte de la tradición se refiere Lope en estos versos como *laude* de la villa:

Manzanares: [...] Madrid, a donde nacieron  
dos Papas que de la Iglesia  
fueron luz, sin otros muchos  
nobles por armas y letras<sup>1067</sup>.

Según Del Río Barredo, parece que esta idea de un hombre de Iglesia como patrono de la capital no llegó a fraguarse porque la monarquía, entre otras cosas, “estaba poco dispuesta a dejarse dar sombra por la autoridad eclesiástica”<sup>1068</sup>. En este sentido la figura del campesino Isidro no creaba problemas, más allá de las carencias historiográficas, aunque según Del Río Barredo

[...] resulta chocante [...] que se eligiera un santo labrador para construir la imagen gloriosa de un lugar que, pese a su reciente posición como primera ciudad de la monarquía, difícilmente podía ocultar que no se contaba entre las principales de la Península y que estrictamente ni siquiera era una ciudad, por no ser sede episcopal<sup>1069</sup>.

<sup>1063</sup> González Dávila, *Teatro...* 1623, fol. 16.

<sup>1064</sup> *Ibidem*, fol. 18.

<sup>1065</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro II, fol. 296r. Para la vida de ambos santos, véase, Villegas, *Flos sanctorum*, 1615, p. 331r y ss. Este autor afirma que Dámaso era español pero dudoso saber de dónde, y remite a Marineo Siculo en la procedencia madrileña, mientras que Melchiades era africano. En cambio, Gaspar Barreiros, de origen portugués lo cual incidió en sus juicios, durante el viaje que realizó por España en 1542, en su corografía de Madrid informa: “Dice Lucio Marineo que el papa San Dámaso, contemporáneo del bienaventurado San Jerónimo, fue natural de esta villa. Mas así se engañó en esto [...] porque Dámaso fue natural de la villa de Guimarães, y San Vicente y sus hermanas fueron naturales de Évora” en Barreiros, *Corografía de algunos lugares*, en García Mercadal, 1999, vol. II, p. 154.

<sup>1066</sup> Quesada, 1992, p. 110.

<sup>1067</sup> Vega, Lope de, *San Isidro, labrador de Madrid*, 1617, acto III, fol. 218v.

<sup>1068</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 108.

<sup>1069</sup> *Ibidem*, p. 95. Algunos autores han intentado dar respuesta a esta paradoja, como es el caso de Noël Salomon, al señalar que la mitología isidril era expresión de los valores de vuelta a la tierra defendidos por los arbitristas del momento. Otro estudioso es Francisco Márquez Villanueva que en su estudio sobre Lope de Vega señalaba el modelo de Isidro patrón de la corte como proyecto fallido, por identificar al santo con

Efectivamente no era “mas que un tosco Labrador/sin letras, sangre, y valor/ llegasse a fineza tanta/ a qual Serafin no espanta. /La fuerza de vuestro amor”<sup>1070</sup>. Pero encarnaba los valores de humildad del ciudadano ilustre y virtuoso que ya habíamos visto en Wamba que, incluso siendo rey, se le representa como un labrador humilde. La figura de San Isidro -y las imágenes marianas de Atocha y la Almudena como se verá más adelante- sirvió para reflexionar también sobre el pasado de la ciudad, para reformular su historia como sede de la corte. En este periodo se vislumbra “una ciudad en tensión entre su pasado medieval como Villa y Tierra y sus expectativas no confirmadas e incluso frustradas de convertirse en Villa y Corte, en capital definitiva de la Monarquía Hispánica”<sup>1071</sup>.

#### SAN ISIDRO, PATRONO DE LA VILLA Y CORTE

San Isidro Labrador nació en los años ochenta del siglo XI<sup>1072</sup>, falleció en 1172 y fue enterrado en la Iglesia de San Andrés, junto a la que se emprendería en 1630 la construcción de una capilla en la que reposaran los restos del santo<sup>1073</sup>. Había tres elementos fundamentales de este santo para que pudiera convertirse en santo patrono de la villa y corte: Madrid poseía “el glorioso título de Madre”<sup>1074</sup> del santo, pues había nacido allí, el cuerpo incorrupto conservado en una parroquia urbana y un manuscrito medieval sobre su vida y milagros. Su cuerpo incorrupto se descubre en 1212<sup>1075</sup> y a partir de ahí comienza la devoción de San Isidro. El culto al santo se desarrolló normalmente

---

valores tradicionales como la pureza de sangre, de una monarquía providencialista que quería compatibilizar el mundo feudal con el estamental. Véase respectivamente Salomon, 1985, pp. 184-195, y Márquez Villanueva, 1988, pp. 23-141. Leonor Zozaya Montes afirma, aunque no fuera la única explicación, que el impulso inicial de la beatificación del santo se produjo a partir de los intereses particulares de dos linajes madrileños, Vargas y Vargas Luján, cuya historia familiar estaba relacionada con la vida de Isidro. Véase Zozaya Montes, 2010, p. 6. El licenciado Francisco de Vargas y el obispo Gutierre fueron los que proyectaron la construcción de la capilla.

<sup>1070</sup> Vega, Lope de, *Isidro*. 1608, fol. 9r.

<sup>1071</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 98.

<sup>1072</sup> Dependiendo de los cronistas tenemos diferentes fechas: 1080 y 1082 y murió en 1172, viviendo 90 años, en Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro II, fol. 110v. Fernández Martín, “Transcripción, notas y ordenación cronológica”, en León Pinelo, *Anales...* 1971, pp. 12-14. También se ofrece el año 1086, en Solel Puchol, 1966, p. 8. En el *Isidro* de Lope de Vega se menciona la fecha genérica de 1050 en nota al margen al momento de mencionar el nacimiento del santo, en Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, fol. 7r. Gil González Dávila dice que nació el año en que se trasladó el cuerpo de San Isidoro de Sevilla a León, por tanto 1063 en González Dávila, *Teatro...*, 1623, fol. 20.

<sup>1073</sup> Sobre la construcción de la Capilla de San Isidro véase Tovar Martín, 1983a, pp. 277-282.

<sup>1074</sup> Vega, Lope de, *Justa poética...*, en *Relación de las fiestas...* 1622, f. s/n.

<sup>1075</sup> Para los datos que aportamos a continuación hemos seguido a Zozaya Montes, 2010; Pedraza Rodríguez, 2011; Del Río Barredo, 2000, pp. 94-118; Guerra Chavarino, 2015, pp. 44-51.

hasta el siglo XVI. Bajo influencia del Concilio de Trento se comienza a poner en duda la legitimidad de venerarlo por no estar canonizado. Así empiezan las diligencias para la canonización. En 1562 en coincidencia con el traslado de la Corte, el ayuntamiento de Madrid y Felipe II impulsaron la iniciativa que conduciría a la beatificación en 1620, dos años antes de la canonización en Roma<sup>1076</sup>.

En un primer momento, la Villa nombra a Diego Salas Barbadillo, quien involucra a Felipe II y al arzobispo de Toledo Gaspar Quiroga. Felipe II, quien se había curado con las aguas milagrosas de San Isidro<sup>1077</sup>, escribió dos cartas al Duque de Sesa<sup>1078</sup>, su embajador en Roma, para que gestionara la cuestión ante el papa Clemente VIII. Una vez que la petición fue aceptada, se pusieron en marcha las diligencias: en 1593 Quiroga manda a Juan Bautista Neroni, su Vicario en Madrid, que recoja los datos sobre la vida y milagros del Santo; de eso se ocupará en 1596 el dominico P. Domingo de Mendoza, que ya había empezado a buscar documentos en la villa en 1588 y había visitado en 1593 el cuerpo incorrupto del santo, de lo cual deja una descripción detallada. Éste empezó a ampliar documentación y descubrió en la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza un arca con huesos e imágenes de Isidro y su mujer. Se trata de la urna “mosaica” en la que el rey Alfonso VIII en 1213, como agradecimiento por la intervención en la Batalla de las Navas de Tolosa, depositó el cuerpo del Santo y realizó una Capilla en la iglesia de San Andrés para venerarlo. Actualmente el arca está en la Iglesia de la Almudena<sup>1079</sup>. Quizá a estas imágenes se refiera Lope en el poema con los siguientes versos:

Esta labor nos quedó  
 desta historia, que otra no,  
 y della alguna pintura  
 quatrocientos años dura,  
 adonde la he visto yo.  
 Los milagros que pintados  
 de tiempo antiguo se ven,

<sup>1076</sup> AVM, Libros de Acuerdos, 23 de diciembre de 1562. Sobre quién tomó la iniciativa o jugó un papel de primera importancia en el proceso se proponen diferentes nombres, véase León Pinelo, *Anales...* 1971, p. 150; Cruz, *Vida de San Isidro Labrador...* 1790, pp. 173-179, y en especial p. 174; García Villada, 1922, p. 95 y ss.; Fernández Montes, 2001, p. 66. Para un estudio más profundizado sobre el proceso y los participantes en él véase Zozaya Montes, 2010, pp. 1-35.

<sup>1077</sup> Véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro II, cap. 32, fol. 145r.

<sup>1078</sup> Lope entró al servicio del duque de Sessa después en 1605.

<sup>1079</sup> Véase Martínez Palazón, 1983. En cuanto al proyecto de Gómez de Mora para la Capilla de San Andrés, véase Cruz Yábar, 2015, pp. 163-187.



o por tradición es bien  
 que tengan crédito, honrados,  
 como la historia también.  
 Es del linaje la gloria,  
 de la guerra la victoria  
 por las armas conocida,  
 la pintura recibida  
 ya tiene fuerza de historia<sup>1080</sup>.

Son interesantes aquí las reflexiones de Lope de Vega sobre la pintura como fundamento de la historia y del crédito que esta tiene junto con la tradición, y que el propio autor – que se define cronista de la historia como veremos– defiende como “documentos” que él mismo vio.

En 1597 se encarga a Domingo de Mendieta que haga nuevo proceso. A partir de ahí se produce una pausa: en 1598 muere Felipe II y en 1605 Clemente VIII. Con Paulo V y Felipe III se le da un nuevo impulso a la causa, sobre todo en 1611 a través de Francisco de Castro, embajador de Felipe III en Roma. Se pusieron en marcha dos procesos, uno compulsorial y otro remisorial formado por el *Códice* de Juan Diácono y otros documentos y testimonios. Era tan lento el proceso que la Villa decidió mandar a Roma a Diego Barrionuevo, caballero del hábito de Santiago y regidor perpetuo de la Villa. Se había curado de gota gracias al santo y por tanto tenía especial interés en el proceso. El 14 de junio de 1617 Paulo V firmaba el decreto de beatificación fijando la fiesta para el 15 de mayo. El 8 de febrero de 1621 Gregorio XV, sucesor de Paulo V, reanuda los trámites previos a la canonización que tuvo lugar el 12 de marzo de 1622 cuando se celebró en Madrid la canonización de 5 santos: San Isidro Labrador, Santa Teresa de Ávila, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Felipe Neri, todos ellos contemporáneos menos Isidro. Las fiestas de beatificación fueron notables, y las de canonización todavía más. Lope de Vega fue el encargado de escribir la crónica de los festejos<sup>1081</sup>, con lo cual demuestra el papel relevante como cronista del santo.

Con motivo del proceso de beatificación y canonización, el ayuntamiento impulsó la reelaboración de la historia del santo. La principal fuente de la leyenda de San Isidro fue

<sup>1080</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VII, fol. 141v.

<sup>1081</sup> Vega, Lope de, *Justa poética*... 1620; y Vega, Lope de, *Relación de las fiestas*... 1622.

la del diácono Juan, *Vida y milagros*, que se compuso a fines del siglo XIII y que fue descubierto en la iglesia de San Andrés en 1504<sup>1082</sup>. Fue traducida al romance por Alonso de Villegas en 1592, *Vida de San Isidro labrador*, y por Jaime Bleda en 1622 con el título *Vida y milagros del glorioso San Isidro el labrador* ... Este documento carece de datos biográficos del santo, aunque sí aparecen mencionados los milagros que mantuvieron la devoción religiosa<sup>1083</sup>. El ayuntamiento dio a la imprenta los impresos del sacerdote toledano, algunos escritos de Lope, sobre todo el *Isidro*, y el texto de Jaime Bleda (1622)<sup>1084</sup>. Más allá de eliminar el carácter rural del santo, estos escritos de entre siglos insistieron aún más en ello y vincularon al santo con la imagen de la Virgen de Atocha, imagen periurbana muy amada por los campesinos de la comarca<sup>1085</sup>. Tanto es así que acabó incorporándose al proceso de canonización de San Isidro la historia de Nuestra Señora de Atocha de Francisco de Pereda<sup>1086</sup> que salió en 1604.

La actividad de Mendoza fue intensa y le reconocen el mérito tanto el hagiógrafo toledano Alonso de Villegas, como Lope de Vega<sup>1087</sup>, pero como indica Del Río Barredo “sería exagerado atribuir al padre Mendoza todas las novedades que se incorporan a la hagiografía de San Isidro”, porque “estrictamente la originalidad de los hallazgos principales correspondería a Villegas, a quien se debe la primera declaración impresa de las relaciones entre Isidro, Atocha y María de la Cabeza, o a Lope de Vega, cuyo poema épico recreó por extenso (y por primera vez en letra impresa) los milagros de ambas”<sup>1088</sup>.

<sup>1082</sup> Guerra Chavarino, 2012, p. 9.

<sup>1083</sup> Habría que distinguir entre los milagros del Santo en vida y los milagros póstumos de los que se beneficiarían las clases dominantes. Entre los primeros destacan dos milagros: los ángeles arando los prados mientras Isidro reza y el niño salvado del pozo, que aparecen en la producción de Lope de Vega. En el código aparecían los milagros del molino, los bueyes, el lobo, la olla y la cofradía; mientras que el del pozo no aparece en el código, véase ibídem, pp. 23-34 y 41-54 respectivamente. Pero lo que dio mayor impulso a la fe devocional fueron los milagros relacionados con la salud y las propiedades curativas del agua entre personajes de la monarquía. Téngase en cuenta que las beneficiosas aguas de Madrid habían sido un elemento importantísimo en la defensa de la capital. Véase Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro II, cap. 32, fol. 144v-146v (“Milagros hechos en personas reales”).

<sup>1084</sup> Bleda, *Vida y milagros del glorioso San Isidro el Labrador...* 1622. Otros autores también se ocuparon del santo: Lucio Marineo Sículo en su obra *De Rebus Hispaniae Memorabilibus*, 1496-1497, véase Fernández Montes, 2001, p. 70; o López de Hoyos, *Declaración de armas de Madrid*. Hurtado de Mendoza realizó en 1560 la traducción del *código de Juan Diácono*; también Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro II, fols. 110r- 148r; y Argaiz, *La soledad y el campo...*, 1671, cit. en Solel Puchol, 1966, p. 14.

<sup>1085</sup> Fernández Montes, 2001, pp. 41-95.

<sup>1086</sup> Pereda, *Historia de la santa y devotissima imagen de nuestra señora de Atocha...* 1604.

<sup>1087</sup> “Era Canonización [...] / Cuya execución emprende / Fray Domingo de Mendoza” en Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto X, fol. 201r. Menciona también las averiguaciones en las apostillas, véase ibídem, canto VII, fol. 171v.

<sup>1088</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 103.

Mendoza le encargó a Lope la biografía del Santo<sup>1089</sup>, pues como hemos señalado el códice no aportaba muchos datos en ese sentido. Como sabemos por las cartas de ambos, fue en el verano de 1596 cuando Mendoza y Lope se vieron y aquél le pidió a éste que escribiera la historia del Santo. En la carta de Mendoza a Lope dice: “Cuando vi a V. m. este verano pasado [...] me hizo merced de darme su palabra de escribir muy de su mano la historia, grandezas y milagros deste esclarecido santo”<sup>1090</sup>. Para ello le manda documentación, papeles “todos ellos verdaderos y fidedignos”. Así elabora Lope el *Isidro* (1599) donde en las notas al margen a lo largo del poema, Lope reconoce como fuentes documentales a Mendoza, a Villegas y a Marieta. Sin embargo, también reconoce, por las lagunas documentales que pudieran surgir, que las referencias que tiene son orales: “Todo lo que escribo es autentico; y cosas ay, que los que nacimos en esta villana sabemos en naciendo, fin que nadie nos las enseñe, y diga”<sup>1091</sup>. Asimismo, reconoce haber visto el cuerpo del santo y se denomina el cronista de la historia:

[...] mas nací  
 en vuestro mesmo lugar,  
 de aquí también me ha nacido  
 el haberos conocido,  
 no de vista mas de fama,  
 sino es que vista se llama,  
 ver vuestro mortal vestido.  
 Este que aquel [sic] alma santa  
 incorruptible dejó [...]  
 y assi de fama y de vista  
 soy vuestro coronista<sup>1092</sup>.

Es más, en lo que podríamos considerar un doble juego de espejos, Lope-cronista de Isidro convierte a Isidro en el cronista de la villa laureando la antigüedad de la ciudad y vaticinando el futuro glorioso de la Villa:

Decía Isidro orando, Eterno Padre,  
 engradeced esta famosa villa,  
 que fundó el Griego, y habitaba el Godo,

<sup>1089</sup> Fernández Montes, 2001, p. 68.

<sup>1090</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, prólogo s/n.

<sup>1091</sup> Ídem.

<sup>1092</sup> *Ibidem*, fol. 63v.

mirad señor, que es mi querida madre,  
 sea de España octava maravilla<sup>1093</sup>  
 [...] la villa se aumentó, la villa es Corte<sup>1094</sup>.

Así que con respecto a la historia de la Villa y Corte Lope de Vega jugó un papel destacado en cuanto a la biografía de San Isidro se refiere y a la vinculación con la Virgen de Atocha, historia impresa por primera vez de su puño y letra<sup>1095</sup>. En realidad, son escasos los datos sobre el Santo que se aportan en el poema<sup>1096</sup>, porque no se trataba de historiar la vida del santo; tenían más importancia los valores simbólicos transmitidos hilvanando la vida del santo con la historia de la Reconquista y la monarquía goda, como veremos. Lope comienza con una comparación entre Isidoro de León e Isidro<sup>1097</sup>, pues debe su nombre a aquel:

Al fin este Isidro es  
 del nombre de aquel Pastor  
 No sabio, mas Labrador!  
 Que tuvo el mundo a sus pies<sup>1098</sup>.

Lope insiste, siguiendo probablemente los escritos de Alonso de Villegas, en vincular la tradición del Santo con las devociones de Atocha y la Almudena y la leyenda de la derrota de los moros por parte de Gracián Ramírez de Vargas en Madrid. Esta será, junto con algunos milagros<sup>1099</sup> la parte más extensa del poema. Lope menciona asimismo en el poema la devoción del santo por la Virgen de Atocha: “Y esta imagen soberana [Atocha]/ Es donde Isidro venía”<sup>1100</sup>. Es difícil delimitar con exactitud la aportación propia de Lope

<sup>1093</sup> Véase el parágrafo dedicado a las siete maravillas del mundo antiguo.

<sup>1094</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas...*, 1622, f. 63r.

<sup>1095</sup> En 1599 publica *Isidro. Poema Castellano*. En 1617 publica la comedia *San Isidro Labrador de Madrid* en la *Séptima parte*, y con motivo de la canonización en 1622 publica otras dos comedias *La niñez y la juventud de San Isidro*, y sus respectivas *loas*, formando parte de las *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro, con las dos comedias que se representaron y los versos que en la Justa poética se escribieron*. Estas dos comedias fueron representadas al aire libre en la plaza de Palacio.

<sup>1096</sup> Son más abundantes las referencias a Atocha y su leyenda como veremos más adelante. La intención de vincular al santo con la Virgen es evidente, quizá inspirándose en el caso de San Ildefonso y Toledo.

<sup>1097</sup> La tradición afirma que le dieron el nombre de Isidro por haber nacido en el año en que se trasladó el cuerpo de Isidoro de Sevilla a León. Lo afirma Jerónimo de la Quintana apoyándose en Gutiérrez, Villegas, Bleda, Lope de Vega y González Dávila, en Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro II, fol. 110v, nota al margen.

<sup>1098</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto I, fol. 6v.

<sup>1099</sup> Como ya hemos mencionado, Lope incorpora los clásicos milagros del *Códice*, a saber, el milagro del arado, el del molino, el de la olla y el del lobo y el de la cofradía.

<sup>1100</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 149r.

de Vega en el poema. En cualquier caso, Jerónimo de la Quintana<sup>1101</sup> citó a Lope en varias ocasiones como prueba de sus afirmaciones, con lo que podemos deducir que era autoridad en la materia.

Los cronistas que elaboraron posteriormente las historias de la Villa incorporaron estos santos patronos urbanos como gloria y laude de la ciudad ateniéndose, entre otras, a la historia configurada por Villegas y Lope de Vega. A diferencia de Dávila, que hace un breve resumen sobre este personaje madrileño<sup>1102</sup>, Jerónimo de la Quintana dedica un apartado más amplio al Labrador<sup>1103</sup> presentándolo como símbolo de la restauración de la libertad cristiana contra los Moros:

[...] no se diría con poco fundamento que la restauración de este Reino de Toledo, y aun de toda España se debe a los merecimientos de este santo [...] que como en el del glorioso San Juan Bautista se puso fin a la ley escrita, y se dio principio a la de gracia, por lo cual cobró el ilustre título de Precursor della: así en el de nuestro Santo se puso también fin a la tirana esclavitud, y dura servidumbre en que tenían a los fieles de esta Villa, y de mucha parte de España los Alarbes, dando principio a la libertad Cristiana, por lo cual con justa razón le podemos llamar Precursor della<sup>1104</sup>.

Como vemos, la rivalidad entre Madrid, Toledo y Sevilla era evidente por demostrar en qué ciudad se daba comienzo a la “libertad Cristiana de España”.

#### ATOCHA, VIRGEN MORENA, HERMOSA, TAN DIVINA Y MILAGROSA

También supo aprovechar Lope otras devociones muy afines a la Monarquía y ocupó un lugar destacado por ser el primero en dar a conocer la tradición de la imagen de Atocha y su devoción. Los contenidos de las historias de ciudades en la época eran habituales y se iban repitiendo de autor en autor, aunque a veces la estructura fuera un poco diferente. En ellas las alusiones a los cultos mariano no faltaban. En el caso de *Teatro de las grandezas de la Villa d Madrid* de Gil González Dávila, las alusiones a imágenes marianas madrileñas eran pocas –se reflejan las advocaciones más importantes: Atocha, Almudena, Soledad, Buen Suceso, Merced, Ángeles o Buen Fin– siendo Atocha la

<sup>1101</sup> Véanse las notas al margen en Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro II, fol. 110v.

<sup>1102</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, fol. 20-22.

<sup>1103</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro II, cap. 5-33, fol. 110-146.

<sup>1104</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro II, p. 111v.

protagonista. La historia de Quintana tiene organización diferente y su riqueza documental es mayor: las referencias topográficas son mayores, describe su entorno físico y hace hincapié en el proceso de cristianización y la creación de las parroquias más antiguas y, sobre todo, el culto a Atocha a la que le dedica seis capítulos<sup>1105</sup>. Con mucha anterioridad a estos dos cronistas Lope de Vega ya se había ocupado de su historia y antigüedad. Siguiendo un concepto de historia de la época basado en “la identificación de aquellos elementos que proporcionaban prestigio a la población”<sup>1106</sup>, nuestro poeta se centró en algunos aspectos importantes de la historia de Atocha, a saber, el origen y el nombre, la “aparición milagrosa” o, para el caso específico de Madrid, el “rescate”<sup>1107</sup> de la imagen que enlaza directamente con el tema de la Reconquista y el papel fundamental que desempeñó dentro de esa dialéctica siempre polémica entre poder musulmán y aspiraciones cristianas<sup>1108</sup>, entendida también como “especialización funcional de las imágenes”<sup>1109</sup>. De la misma manera que haría después Quintana, Atocha es para Lope la piedra angular necesaria para reivindicar unos orígenes prestigiosos para la Villa:

Diciendo que fue enviada  
de Antioquia, en que fundada  
san Pedro su silla tuvo,  
y que grande tiempo estuvo  
con este nombre estimada.  
Pero que el vulgo en Atocha  
en Antioquia trocó  
que el Santo Apostol le dio  
como Parroquia, en Parrocha  
vemos tambien que mudó<sup>1110</sup>.

La tradición más difundida es que unos discípulos de San Pedro habían traído la imagen desde Antioquía a España<sup>1111</sup> y la habían colocado en una ermita próxima a Madrid y Lope de Vega sería el primero en imprimir y difundir esta tradición que más tarde

<sup>1105</sup> En el libro de Quintana, “Atocha constituye el objeto histórico más prestigioso e importante con que cuenta la ciudad y la referencia fundamental de su memoria cristiana”, Portús Pérez, 2000, p. 24. Sobre el culto de la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna y las fuentes literarias, véase este autor, sobre todo pp. 19-48.

<sup>1106</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>1107</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>1108</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>1109</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>1110</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 154v-155r.

<sup>1111</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 109.

recogerán otros cronistas para quienes el mismo San Pedro la habría traído a España<sup>1112</sup>, quedando la capital de la Corte y sus primeros acontecimientos reseñables vinculados al culto de la Virgen y a ese pasado glorioso. Cabe señalar aquí además que la autoría de las tallas por parte del mismísimo San Lucas venía a resolver un conflicto de la época que tenía que ver con la realización por parte del hombre de una imagen sagrada. Para salvar esa tensión era frecuente vincular la ejecución de la obra con algún sueño o intervención divina que ayudase al artista en la realización, o como en este caso con alguna persona con fama de santidad como era San Lucas, de quien algunas fuentes apócrifas afirmaban que había sido pintor y escultor<sup>1113</sup>. En estos versos también nos explica Lope el origen del nombre atendiendo a que la imagen de la Virgen apareció en un terreno de plantas. Así el nombre de Atocha derivaría del “atochar” en el que se halló la imagen, aunque hay diferentes explicaciones en la tradición<sup>1114</sup> que también Lope recoge con una fuerte carga simbólica para la ciudad. El origen del nombre y la descripción de la talla de finales del siglo XIII, como una Virgen morena, están condensados en los siguientes versos:

Porque una virgen la honraba,  
morena, pero hermosa,  
tan divina y milagrosa,  
que la atocha que pisaba,  
convertía en lirio y rosa  
este humilde nombre en fin  
de Atocha tuvo el jardín<sup>1115</sup>.

Para apoyar este dato Lope cita la carta de San Ildefonso como prueba documental<sup>1116</sup>:

<sup>1112</sup> Véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. XXXI «Fundación de la antiquísima ermita de Nuestra Señora de Atocha y venida de San Pedro a España», fols. 40r y ss.; Quintana, *Historia del origen y antigüedad...de Atocha*, 1637, cap. II, fols. 5v-9r. Al origen Antioqueño se había referido ya Enrique Cock en su descripción de Madrid en 1584, Cock, *Mantua Carpentana...* 1883.

<sup>1113</sup> Véase sobre el tema Portús Pérez, 2000, p. 196 y ss.

<sup>1114</sup> Otra teoría sostiene que derivaría del griego *Teotokos* que significa “Madre de Dios” (Teotoka, Toca, Atocha), véase Pereda, *Historia de la santa y devotísima imagen de nuestra señora de Atocha...* 1604, libro I, cap. IV, fols. 39r-44r; y, más tarde, Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. XXXV, fols. 44r-46v, y en Quintana, *Historia del origen y antigüedad...de Atocha*, 1637, libro I, cap. V, fols. 18v-22r. Quintana incluso relaciona a la Virgen con el apóstol Santiago, pues habían sido sus discípulos quienes habían traído a la Virgen. De esta manera, “no solo fijaba la antigüedad de la patrona de Madrid y su papel en la cristianización de la ciudad, sino que además daba por sentado un origen precristiano para la villa” en Del Río Barredo, 2000, p. 109.

<sup>1115</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 149r.

<sup>1116</sup> También Pereda introduce a San Ildefonso en la historia de Atocha. Véase Pereda, *Historia de la santa y devotísima imagen de nuestra señora de Atocha...* 1604.

De Ilefonso secular  
 prueba la primera fama  
 una carta en que llama  
 la Virgen del Atochar  
 su primera cuna y cama<sup>1117</sup>.

Debido a “su antigüedad dudosa”, Lope se ve obligado a dar más referencias:

Otros dicen que hicieron  
 los Godos, y que la dieron  
 la antigua forma, y conviene  
 el Dei Genitrix que tiene  
 en lengua que ellos tuvieron<sup>1118</sup>.

Como vemos se intenta demostrar para la talla un origen remoto que confiera mayor antigüedad y gloria para la villa y Corte, aunque se muestra cauto. La descripción de la talla nos la ofrece el padre Fray Gabriel de Cepeda en 1670:

se veía colocada una venerable imagen de Nuestra Señora de relieve, que en el mundo llaman de bulto, sentada en un trono con un precioso hijo en los brazos, su altura de tres quartas muy escasas, el vestido a lo antiguo, el calçado puntiagudo, como lo usava la nobleza de los godos<sup>1119</sup>.

Pero la importancia simbólica dependerá sobre todo de la leyenda del *cautiverio* de la imagen, como de otras muchas que desaparecieron con la conquista de los moros, con la intención de ensalzar la monarquía goda, origen de la hasbúrgica, y de insistir en la

---

<sup>1117</sup> En nota al margen se lee: “Hay carta de San Ilefonso, enviando unas cargas de cera a la Virgen de Atocha” en Vega, Lope de, *Isidro...* 1608, canto VIII, fol. 155r. Y en el cuerpo del poema insiste: “Que para Madrid nació/ la imagen quando se halló,/ y el no verse el atochar,/ no contradice el lugar/ si con el tiempo faltó” en Vega, Lope de, *Isidro...*, 1608, canto VIII, fol. 155v. Sánchez Jiménez explica la argumentación dada por Lope, quien afirma que “el no verse el atochar,/ no contradice el lugar”, así como de Troya, Numancia y Cartago de las que solo queda un *campo* y un *lago*, véase Sánchez Jiménez, 2012, p. 191.

<sup>1118</sup> En nota al margen escribe: “Estas letras se ven escritas en la peña de la imagen, dicen que son Goticas” en Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 155r.

<sup>1119</sup> Cepeda, *Historia de la milagrosa y venerable imagen de N.S. de Atocha*, 1670, pp. 233-242. Cit. en Urrea Fernández y Aranda Alonso, 2011, p. 121. La obra de Cepeda aporta una descripción mucho más completa, en ibidem, pp. 135-136. La talla más antigua es del siglo XIII y es uno de los pocos ejemplos que se conservan de escultura exenta medieval de España. Representa a la Virgen sentada en el trono con el Niño. Para Jeffrey Schrader las referencias medievales a la iglesia no hablan de ninguna talla y, por tanto, “no confirman la presencia de la imagen hoy conocida como la Virgen de Atocha”, en Schrader, 2006, p. 42.



continuidad de la villa en la fe cristiana. Esto lo recogerán posteriormente también Quintana, Pereda y Marieta<sup>1120</sup>.

También será Lope de Vega el primero que publique la historia del vínculo entre la Virgen de Atocha y la leyenda de Gracián Ramírez<sup>1121</sup> –descendiente de unos los linajes más antiguos de Madrid–, de manera que, ante las pocas referencias bibliográficas, se reelabora la leyenda de la intervención de la Virgen en la victoria contra los moros en Madrid en tiempos de la Reconquista. Lope de Vega cuenta la leyenda a través de un monje que habitaba en la ermita de Atocha a la que Isidro acudía a rezar y a quien le narra la historia:

Que quiero hacerte relación  
de la primera razón  
porque vino a ser tenida  
en tanta veneracion<sup>1122</sup>.

La leyenda narra que en el siglo VIII “Gracián Ramirez era,/ Caballero de Madrid”<sup>1123</sup> y devoto de la virgen de Atocha. Era en tiempos de la reconquista, al ver “Madrid que esta sin defensa [...] /Doce mil Moros metió” y “maravillado Gracián/ de la venida improvisa,/ su gente anima y avisa”<sup>1124</sup>. Sin embargo, ante el temor de que los moros deshonrasen a su mujer e hijas, las degolló “pues solo en daros la muerte/ os libro del enemigo”<sup>1125</sup>.

Cuando los cristianos obtuvieron la victoria contra los moros, gracias a la virgen de Atocha – “La Virgen de Atocha bella/ es quien al Moro atropella”<sup>1126</sup>— y el caballero se

<sup>1120</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 109.

<sup>1121</sup> Ídem y Schrader, 2006, p. 29. En tiempos de Isabel y Fernando, el secretario real Francisco Ramírez, descendiente del legendario Garcíán Ramírez, había fundado una capellanía, en ibídem, p. 50. Este hecho confirma que los linajes tenían un papel determinante en este tipo de procesos “históricos”. Recordemos que el amo de Isidro era Iván de Vargas, perteneciente a uno de los linajes más antiguos de Madrid, cuyos descendientes estaban vinculados a hechos gloriosos de la Reconquista; de ahí descendía la casa de Gracián Ramírez, cuyo mayorazgo se vio fortalecido en el siglo XVI y XVII por la leyenda que recogía el Romancero y quedaría vinculado directamente con los patronos de la villa Isidro y la Virgen de Atocha.

<sup>1122</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, 156v.

<sup>1123</sup> Ibídem, canto VIII, fol. 157r.

<sup>1124</sup> En nota al margen se lee: “Los villanos de Madrid huyendo en la batalla las Navas de Tolosa, reprehendidos del Rey don Alonso Octauo, volvieron tan valerosamente a los enemigos que los vencieron. Valer, de las hiflor. Escol.” en Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 164r.

<sup>1125</sup> Ibídem, canto VIII, fol. 167v-168r.

<sup>1126</sup> Ibídem, canto VIII, fol. 175r-175v.

dirigió a la ermita para dar las gracias a la virgen por su protección, fue “gran milagro y cosa rara,/que hallaron vivas las muertas”<sup>1127</sup>.

Esta leyenda aparece publicada por primera vez, como hemos dicho, en el *Isidro* en 1599 y por esas mismas fechas en la comedia *El alcaide de Madrid* y en las comedias posteriores sobre el santo vuelve a reiterarse esta vinculación, es decir, la victoria contra los moros gracias a la intervención de la Virgen de Atocha de la que era devoto el futuro patrono de la villa:

No ha habido día que yo  
a Dios no os encomendase,  
que grande pena me dio  
el ver que el Moro llegase  
donde jamás se atrevió.  
Cuando el vuestro antecesor,  
Gracián Ramírez de Vargas,  
venció al Bárbaro Almanzor,  
vio este muro sus adargas  
y sus ropas de color [...] mas tal capitán de coros  
de ángeles la defendió;  
que fue la hermosa María  
de Atocha.<sup>1128</sup>



Figura (34): Portada de *Patrona de Madrid restituida* de Salas Barbadillo

<sup>1127</sup> *Ibidem*, canto VIII, fol. 176v.

<sup>1128</sup> Vega, Lope de, *San Isidro Labrador de Madrid*, 1617, Acto I, 264v.

Posteriormente, el primer tratado sobre la Virgen salió en 1604 de la pluma de Francisco de Pereda, *Libro intitulado la patrona de Madrid y venidas de nuestra Señora a España*<sup>1129</sup> dirigida a Felipe III, y en 1609 Salas Barbadillo publica el poema *Patrona de Madrid restituída* donde aparece de nuevo la leyenda del héroe cristiano Gracián Ramírez (fig. 34). De esa misma época es la *Jerusalén Conquistada* de Lope con la que comparte el hecho de que también se trata de un poema épico en el que la leyenda sagrada sirve como marco fundamental en el que se mueve una historia nacional o local<sup>1130</sup>. La leyenda se reimprime una vez más en 1622 en *La niñez de San Isidro* y en *La juventud de San Isidro* de Lope de Vega. En 1623 se recoge de nuevo, esta vez en el poema *La Virgen de la Almudena*, a pesar de la rivalidad entre ambas imágenes<sup>1131</sup>. Las luchas entre las diferentes advocaciones eran frecuentes en la época<sup>1132</sup>. La Almudena, de la que nos ocuparemos a continuación, reclamaba una mayor antigüedad y, de consecuencia, mayor relevancia en el panteón madrileño; y, aunque perdió la “batalla política o institucional”<sup>1133</sup> haciéndose Nuestra Señora de Atocha con la primacía devocional que acabó convirtiéndola en patrona del reino en 1648, la Almudena “gozó de una mayor fortuna literaria”<sup>1134</sup>, pues tenía un “alcance más municipal que real”<sup>1135</sup>. Sin embargo, Lope presenta a las dos vírgenes como protectoras de la Villa y nos presenta una imagen armónica de ambas:

Juan de Vargas: Honraisme como amigo y como primo,  
 mas ¿qué no hará la hidalga gente nuestra  
 animada de dos señoras tales;  
 la que en Atocha humilde a Madrid muestra,

<sup>1129</sup> Pereda, *Historia de la santa y devotissima imagen de nuestra señora de Atocha...1604* y ese mismo año también Marieta, *Historia de la Santísima imagen de Nuestra señora de Atocha*, 1604. Jeffrey Schrader afirma que el primero que asoció la imagen con San Isidro fue Pereda, pero pasa por alto el poema de Lope de Vega sobre el santo que será la primera publicación impresa que asocie la imagen mariana al santo patrono, véase Schrader, 2006, p. 30.

<sup>1130</sup> Según Pierre Civil la historia de la Virgen es “un mero hilo conductor que permite intercalar entre las etapas narrativas del largo relato del origen de la imagen, un sueño profético o un discurso premonitorio en alabanza a los monarcas Habsburgos”, Civil, 1998. Cit. en Portús Pérez, 2000, p. 42. Este mismo investigador francés ha situado la publicación de la obra en “el doble contexto” de Madrid de afianzar, por un lado, su capitalidad recién conquistada y, por otro, en la campaña de expulsión de los moriscos, ibídem.

<sup>1131</sup> “Sobre este título de patrona de Madrid con que es apellidada alternativamente esta imagen y la de Nuestra Señora de la Almudena, también han entablado grandes controversias los escritores; pero de ellas puede deducirse que en los pasados tiempos y hasta la venida de la corte, la de la Almudena, era la designada generalmente por patrona de la Villa, y por lo tanto la de Atocha se sobrentiende serlo de la Corte” en Mesonero Romanos, 1861, p. 220.

<sup>1132</sup> Véase Portús Pérez, 2000, sobre todo p. 38 y ss.

<sup>1133</sup> Ibídem, p. 43.

<sup>1134</sup> Ídem.

<sup>1135</sup> Ibídem, p. 58.

del sol de Cristo, rayos orientales,  
y la que honrando, de la parte vuestra,  
la entrada desta villa, celestiales  
guardas le pone, y de milagros llena,  
cobra el renombre santo de Almudena?  
Don Juan Ramírez: Decís muy bien, que si una y otra puerta  
está guardada destas dos señoras,  
segura está la villa, y cosa es cierta  
que nos darán su sol tales Auroras.<sup>1136</sup>

Como podemos observar por estos versos, Lope recrea la “topografía sagrada de las señoras”: Atocha, “rayos orientales” y la Almudena, “de la parte vuestra, la entrada de esta villa”.

Efectivamente, había en “Madrid [...] a la parte/que mira a Oriente, una ermita”<sup>1137</sup> a las afueras del siglo XII dedicada a la Virgen de Atocha y que dependía de la iglesia toledana de Santa Leocadia<sup>1138</sup> fundada por Gracián Ramírez. La calle de Atocha, que en el siglo XVI discurría en dirección sudeste desde la Plaza del Arrabal hasta la villa de Vallecas, es probable que fuera el camino principal de los madrileños que visitaban la imagen milagrosa desde la época medieval<sup>1139</sup>. Según el mapa de Texeira, estaba situada a las afueras de la Villa en la parte suroriental bajando por el Paseo de Atocha. En 1523 el confesor de Carlos V Fray Juan Hurtado de Mendoza dispuso la orden para que los dominicos se hicieran cargo de la ermita medieval<sup>1140</sup> y parece que organizó también la ceremonia de 1525 haciéndola coincidir con la acción de gracias ante la Virgen por la Batalla de Pavía. Este evento totalmente ocasional se reforzó con el establecimiento de la Corte en Madrid<sup>1141</sup>. Se amplió por Felipe II en 1588 y se convirtió en la Capilla de Nuestra Señora de Atocha, absorbida por el Convento dominico<sup>1142</sup>.

En el poema de Isidro, el Manzanares “vaticinará” estos eventos:

<sup>1136</sup> Vega, Lope de, *San Isidro Labrador de Madrid*, 1617, Acto I, fol. 263v.

<sup>1137</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 148v.

<sup>1138</sup> Fita Colomé, 1885.

<sup>1139</sup> Rubio Pardos, 1973, p. 81. Sobre la ermita medieval véase Perancho, 1929 y sobre la Capilla de Nuestra Señora de Atocha, véase Tovar Martín, 1983a, pp. 242-246.

<sup>1140</sup> Véase Muñoz Fernández, 1999, pp. 477-484.

<sup>1141</sup> Schrader, 2006, p. 50.

<sup>1142</sup> Véase Urrea Fernández y Aranda Alonso, 2011, pp. 119-140.

La prenda de Carlos Quinto  
 la Emperatriz Isabel.  
 La madre del fin fecundo  
 Filippo, gloria del mundo,  
 le fabricara una ermita<sup>1143</sup>.

Como decíamos, fue Felipe II quien mandó la construcción de una nueva capilla en el mismo lugar en que estaba la ermita de Nuestra Señora, de manera que queda todo el conjunto dominico bajo patrocinio real. Incluso se estableció a partir de la obra de Pereda un paralelismo con claros tintes ideológicos entre Atocha y Felipe II y del agradecimiento que se debía rendir a la Virgen por las victorias militares obtenidas<sup>1144</sup>. Este rey quiso dotar a la Virgen con un retablo que ha desaparecido. Sabemos por una carta del 1 de julio de 1598 de la Orden Dominica dirigida al rey los temas que debía contener (Nacimiento, Coronación, escenas de la fiesta de la Virgen de Atocha, los apóstoles Felipe y Santiago) y se encargaría a Pompeo Leoni y Francisco de Mora<sup>1145</sup>. En los siguientes versos Lope recuerda el pobre estado en que estaba la ermita hasta la intervención de Felipe II:

Pues casi os vimos tan pobre  
 hasta el tiempo de Felipe  
 no como entonces, Señora,  
 pero en fin tenéis ahora  
 capilla, luces, y altar,  
 donde el que os Viene a (buscar)  
 con más decencia os adora<sup>1146</sup>.

Y efectivamente así debía de ser por la descripción de la capilla de Gracián Ramírez del padre Fray Gabriel de Cepeda de 1670: “de bóveda casi quadrada”, era tan antigua “que estaba la cal y el ladrillo hecho polvo; toda estaba llena de cadenas, navíos, piernas, braços, muletas y otros instrumentos de milagros”<sup>1147</sup>.

<sup>1143</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto IX, fol. 183v.

<sup>1144</sup> Afirma Lope que “a la Princesa del Cielo [...] le labraron e hicieron muchos” palacios como en Loreto y Roma “y en España (entre infinitos) tiene por memorables [...] la Atocha de Madrid” en Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, 1605, libro V, fol. 218v-219r.

<sup>1145</sup> Schrader, 2006, p. 80.

<sup>1146</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 150v.

<sup>1147</sup> Cepeda, *Historia de la milagrosa y venerable imagen de N.S. de Atocha*, 1670, pp. 233-242. Cit. en Urra Fernández y Aranda Alonso, 2011, p. 120.

Porque, continúa Lope diciendo:

Tiempo vendrá en que se muden  
 los tiempos para serviros  
 y que aquí para vestiros  
 las Infantas se desnuden  
 de sus perlas, y zafiros.  
 Y tiempo que vuestro templo,  
 que agora estrecho contemplo  
 Virgen de Atocha, se aumente<sup>1148</sup>.

Efectivamente la Virgen de Atocha por tradición estaba ricamente vestida<sup>1149</sup> y quienes la visitaban en acción de gracias le regalaban joyas, adornos, mantos, sobre todo las reinas. Felipe III confirmó el patronato y continuó con las obras ofreciendo otra capilla de rango real que se construyó a más tardar en 1607, según un proyecto de Gómez de Mora, quien siguió el proyecto de su tío; concibió el espacio que albergaba la imagen de manera que no se percibiera como una capilla secundaria<sup>1150</sup>, algo a lo que también podría estar aludiendo Lope aquí.

Ya habíamos mencionado que los historiadores Gil González Dávila y Jerónimo de la Quintana dedican a la Virgen de Atocha algunos capítulos<sup>1151</sup> y en 1637 este último le dedica una historia completa *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha*<sup>1152</sup>. Hemos comentado que la rivalidad entre la Virgen de Atocha y la Virgen de la Almudena fue proverbial, y en este sentido,

<sup>1148</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 152r-152v.

<sup>1149</sup> Según la descripción de Madame d'Aulnoy estaba "ricamente vestida y tan cubierta de pedrerías, que no es posible ver nada más magnífico. Especialmente tiene un sol alrededor de la cabeza, cuyos rayos despiden un resplandor admirable" cit. en Portús Pérez, 2000, p. 183.

<sup>1150</sup> Dicha capilla estaría terminada en 1620, véase Tovar Martín, 1973, pp. 205-232; Tovar Martín, 1983; Tovar Martín, 1986a; Tovar Martín y Martín González, 1990. Para una reconstrucción de la evolución de las obras a partir de los datos recopilados hasta la fecha de la capilla, el templo y el camarín, véase Urrea Fernández y Aranda Alonso, 2011.

<sup>1151</sup> Gil González Dávila dedica pocas páginas en las que se centra en las etapas del Convento y al final, en un apartado dedicado a Iván Hurtado de Mendoza, sobre la historia de la imagen, véase González Dávila, *Teatro... 1623*, libro II, fols. 239-242. Jerónimo de Quintana le dedica muchos más folios y se centra sobre todo en la leyenda, no tanto en la fundación del convento, véase Quintana, *A la muy antigua... 1629*, libro I, cap. 31-39, fols. 40-52.

<sup>1152</sup> Para la puesta en escena de la historia de esta virgen véase González Cañal, 2011.

la obra de Jerónimo de la Quintana<sup>1153</sup> sería un intento de frenar el ascenso de la Virgen de la Almudena<sup>1154</sup>.

Del Río Barredo sostiene que Atocha pronto alcanzó gran fama, más que la Almudena y su patrocinio en la década de 1590, es anterior al de la Almudena de 1620. Atocha era protectora, como otras imágenes marianas, de los matrimonios –de ahí la tradición de las reinas de ofrecerle a la Virgen las galas de novia—, la progenie, la buena salud y también de las guerras a largo del siglo XVI y XVII, sobre todo “cuando los Habsburgo viajaban cada vez menos por sus reinos, sus súplicas militares se fueron centrando cada vez más en la Virgen de Atocha, radicada en la sede de su gobierno”<sup>1155</sup>. En ocasiones de amenazas a la comunidad o al rey Atocha tenía un trato preferencial y la relación con la Monarquía tenía, como se sabe, un carácter ritual, público y ceremonial siendo el monarca el que se dirigía al santuario desde el Alcázar o desde el Buen Retiro – bajo Felipe IV con una ritualización mucho más regular<sup>1156</sup>–; o la imagen transitaba procesionalmente por las calles de Madrid para ser depositada en Palacio o en alguna fundación religiosa relacionada con la Familia Real como eran las Descalzas, principal centro devocional de los Austrias y albergue temporal de la imagen con mayor frecuencia<sup>1157</sup>. Esto permitía trazar un itinerario que recorría la ciudad del oeste a este y de sureste a norte creando “una red imaginaria sacralizada dentro de la geografía urbana”<sup>1158</sup>, geografía simbólica que queda fijada también en las obras históricas, pues la imagen necesitaba reconocimiento escrito con las obras de Lope y Pereda.

---

<sup>1153</sup> Quintana, *Historia del origen y antigüedad... de Atocha*, 1637.

<sup>1154</sup> Quintana defiende que la pintura más fiable con el milagro del hijo de San Isidro que se cayó en el pozo y fue salvado por la Virgen era la de Atocha y no la de la Almudena, véase Schrader, 2006, p. 33. Alonso Cano realizó una pintura sobre este tema para el remate del retablo de la Almudena. En el duelo historiográfico de finales del XVII la devoción de San Isidro fue polémica para los abogados de una u otra Virgen: Agustín Cano y Olmedilla recopiló información a favor de la de Atocha en 1694 (*La verdad Triunfante y Otra apología del patronato de Nuestra Señora de Atocha*) y Juan de Vera Tassis y Villaroel abogó por la de la Almudena en dos tomos en 1692 y 1701 (*Historia del origen, invención y milagros de Nuestra Señora la Real de la Almudena, Patrona de Madrid*). A favor de la Almudena estaba el hecho de la cercanía con la sede real, pues su rival residía extramuros. A lo largo del siglo XVII aparecieron poemas y leyendas sobre la Virgen de la Almudena como el de Lope de Vega en 1625 del que nos ocuparemos a continuación.

<sup>1155</sup> Schrader, 2006, p. 55.

<sup>1156</sup> Barredo menciona un aumento del ritmo de las salidas ceremoniales a Atocha en las primeras décadas del reinado de Felipe IV de una por año, véase Del Río Barredo, 2000, p. 184. Parece que el Conde-Duque también tuvo un papel destacado en la regularización de las procesiones a Atocha en su intención de fortalecer la monarquía mediante las ceremonias públicas, véase Marín Perellón, Del Río Barredo, Reyes Leoz y Jurado Sánchez, 1991, p. 243-244.

<sup>1157</sup> Portús Pérez, 2000, p. 132-133.

<sup>1158</sup> *Ibidem*, 129.

## AGORA CANTARÉ DE LA ALMUDENA, YO QUE DE ENTRAMBAS REINAS SOY VASALLO

También la Virgen de la Almudena está vinculada legendariamente a la Reconquista y a los orígenes legendarios de la Villa que con la historia de los cultos a la Virgen remontaba su historia a los tiempos más antiguos y prestigiosos. En 1623 Lope aprovecha la devoción que Isabel de Borbón siente para dedicarle su poema histórico *La Virgen de la Almudena*, lo cual desarrolló una notable devoción. Atraerse el favor de las mujeres de la corte para acercarse al poder fue una de las estrategias de Lope sobre todo en esta etapa<sup>1159</sup>. Del contexto en que se circunscribe la obra nos ocuparemos más adelante. Aquí nos interesa insistir en la importancia que esta devoción para la historia de la Villa. La obra se muestra como “un intento de recreación histórica”<sup>1160</sup> construyendo “una historia temprana de su ciudad en clave de reconquista cristiana”<sup>1161</sup> y utilizando como hilo conductor la historia de la Virgen. Así en el canto I, y del mismo modo en que desaparece la Virgen de Atocha, “viniendo el Moro/ de Toledo a Madrid [...] así destruye, prende, roba y mata [...] piadoso el pueblo de esconderla trata/que era muy grande la divina joya”<sup>1162</sup>. Esconden la imagen en uno de los cubos de la muralla y esta será descubierta posteriormente por el Rey Alfonso VI en 1085. La intención de Lope con su *Poema histórico* es precisamente el de enseñar esta historia, dentro de las doctrinas tridentinas, “al que fuere nacido de padre que vino a ella en medio de sus años, no puede saber las antigüedades de sus principios, cubiertas de las canas de los tiempos, no habiéndolas oído de quien las ignoraba como extraño”. La villa había aumentado enormemente su población y Lope reivindica su papel de cronista y alfabetizador de la población:

la grandeza de la corte, que ha tantos años que asiste en esta villa, extendida con tanto exceso por los campos que no la conocen sus antiguos muros y, como antes la cercaban, ya no la alcanzan de vista, deshizo su primera forma, dándole su innumerable concurso la que ahora tiene<sup>1163</sup>.

Sánchez Jiménez explica la intención de Lope en estos versos de presentarse como “conocedor de la Villa y Corte” insistiendo en “su madrileñismo como garantía de veracidad”<sup>1164</sup>. Esta conexión entre el madrileñismo y la función de historiador hay que

<sup>1159</sup> Sánchez Jiménez, 2018, p. 306.

<sup>1160</sup> Portús Pérez, 2000, 43.

<sup>1161</sup> *Ibidem*, 44.

<sup>1162</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fol. 111r.

<sup>1163</sup> *Ibidem*, prólogo fol. 104r.

<sup>1164</sup> Sánchez Jiménez, 2012, p. 194.



contextualizarla en la importancia que se le otorgaba en la época a la transmisión oral de la opinión del vulgo<sup>1165</sup>. Lope forma parte, pues, de ese grupo de cronistas, literatos y artistas que trabajan en la configuración y difusión de la historia e imagen de la Villa, que intentan rescatar la memoria, historia y antigüedad de una urbe que cambia y aumenta y no se reconoce. Y su memoria se pierde en el “olvido”<sup>1166</sup>, proceso del que deben ser rescatados los santos patronos de la ciudad y su “topografía sagrada”. Atocha y Almudena aparecen unidas a la tradición cristiana de Madrid en este poema donde Lope también la menciona. Por ejemplo, en la tercera y última parte del poema aparecen milagros tanto de Atocha como de la Almudena en lo que Portús Pérez señala como “una operación bastante típica de Lope de Vega, para quien era compatible la devoción por igual a ambas imágenes y nunca tomó un partido manifiesto por ninguna de ellas en perjuicio de la otra”<sup>1167</sup>. Aparece también la figura de San Isidro, otro de los pilares de la memoria histórica de la ciudad, así como sucede en otras obras como en la comedia de San Isidro, que ya hemos tenido ocasión de comentar: “está guardada destas dos señoras,/segura está la villa, y cosa es cierta”<sup>1168</sup>. Lope nos presenta un mapa ideal cristiano del Madrid medieval a partir de las imágenes de las dos vírgenes, símbolos ciudadanos en la defensa de la fe cristiana: “la que en Atocha humilde a Madrid muestra,/ [...] rayos orientales,/ y la que honrando, de la parte vuestra,/ la entrada desta villa, [...] /cobra el renombre santo de Almudena?”<sup>1169</sup>.

Como se mencionaba en estos versos, la Iglesia de Santa María estaba en las cercanías la Puerta o “entrada” de la Vega<sup>1170</sup>. Esta era la iglesia “matriz”<sup>1171</sup> que desde mediados del siglo XVI hasta por lo menos la segunda década del XVII suplía la carencia de Catedral y formaba parte del recorrido oficial que estaba empezando a forjarse para la capital

---

<sup>1165</sup> Ya hemos comentado la opinión de Rodrigo Caro sobre este aspecto y remitimos al lector a la nota 498. Incluso en las empresas cosmográficas o cartográficas, como las *Relaciones topográficas* de Felipe II, se “documentaban” a través de las respuestas que la delegación de personas “entendidas” de cada lugar daban al cuestionario, véase Alvar Ezquerro, 1994. Estas personas entendidas eran personas ancianas del lugar que preservaban la memoria colectiva o consideradas sabias y letradas. De hecho, Lope en el prólogo dice: “los libros han sido tradiciones, las historias las pinturas antiguas, y las relaciones las memorias de los ancianos labradores de esta villa”, en Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, prólogo fol. 105r. Se insiste de nuevo aquí en la conexión entre pintura e historia.

<sup>1166</sup> Sánchez Jiménez subraya el uso de esta palabra en el poema mariano, Sánchez Jiménez, 2012, p. 195.

<sup>1167</sup> Portús Pérez, 2000, p. 44.

<sup>1168</sup> Vega, Lope de, *San Isidro Labrador de Madrid*, 1617, acto I, fol. 263v.

<sup>1169</sup> Ídem.

<sup>1170</sup> Vidaurre Jofre, 2000. Véase también Checa Cremades y Morán Turina, 2001.

<sup>1171</sup> Mesonero Romanos, 1861, p. 33.

ceremonial<sup>1172</sup>. Según Jerónimo de la Quintana era la más antigua de todas las que tiene la villa donde los primeros cristianos iban a rezar tras la evangelización de Santiago<sup>1173</sup>. También nos refiere que funcionaba como Mezquita árabe antes de la conquista de Madrid por parte de Alonso VI<sup>1174</sup>. Desde que se asienta la Corte en Madrid, y como tantos otros proyectos fallidos en el intento de convertir la villa en Corte estable, e independiente de Toledo, la monarquía deseó una catedral para Madrid, primero Carlos V y Felipe II, y después Felipe III y Felipe IV<sup>1175</sup>. Bajo Felipe II queda patente el deseo de independizarse de la archidiócesis toledana, que se opondría con fuerza, con un proyecto de catedral en un informe de 1567<sup>1176</sup>, pero no llegó a realizarse. Con Felipe III y la vuelta de la Corte a Madrid se impulsa de nuevo el proyecto, obteniéndose la autorización de Roma. Juan de Herrera y Pérez de Herrera imaginaron, si bien desde perspectivas algo diferentes, la catedral no solo como edificio, sino como conjunto urbanístico para los ceremoniales<sup>1177</sup>. Ambos intelectuales hacen hincapié en que la ubicación de la catedral debía considerar la relación simbólica entre el palacio y la misma. Ambos coinciden en que el lugar más idóneo es la zona de la iglesia parroquial de Santa María: se derribaría la iglesia para construir el templo y acondicionar el espacio circundante<sup>1178</sup>. Los documentos están sin fechar, pero deben ser anteriores a 1617 y la caída de Lerma<sup>1179</sup>. El arzobispo de Toledo se vuelve a oponer y a la muerte del rey en 1621 Madrid todavía seguía sin catedral. Bajo Felipe IV, y aprovechando un ofrecimiento de Isabel de Borbón a la Virgen de la Almudena en 1623 en ocasión del parto, y porque se había encontrado una imagen de Nuestra Señora detrás del retablo del altar mayor<sup>1180</sup>, el Conde Duque y la Villa nombran una Junta al año siguiente para la traza y planta del

<sup>1172</sup> Barredo menciona las reticencias en 1616 de algunos regidores de la villa para que Santa María no fuera suplantada por el convento de las Descalzas tras abrirse una calle recta —que facilitara el paso de los cortejos y que unía las Descalzas con la Puerta de Guadalajara— y proyectarse una plaza, véase Del Río Barredo, 2000 p. 146.

<sup>1173</sup> Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. 41, fol. 55r.

<sup>1174</sup> *Ibidem*, libro, I, cap. 42, fol. 58r.

<sup>1175</sup> Carlos V obtuvo permiso de Roma en 1518, pero por oposición del arzobispo de Toledo no se pudo emprender tal empresa. Véase los cronistas Mesonero Romanos, 1861, p. 34. González Dávila, *Teatro...* 1623, libro II, fol. 224. Este último aporta muy pocos datos, mientras que Quintana ofrece más información, véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. 41-44, fols. 55-62.

<sup>1176</sup> Documento del Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid (Sig. 2-362-54) publicado por Tovar Martín, 1983b, p. 267. Véanse también los datos de Navascués Palacio, 1992, pp. 167-175.

<sup>1177</sup> Véase Herrera, *Traça de dos edificios...de una Yglesia Maior Collegial* (Ms. 246 Biblioteca Nacional de Madrid) y Pérez de Herrera, *La forma que parece a propósito tenga la traga de la Yglesia Cathedral...* (Ms. 20065-28 Biblioteca Nacional de Madrid).

<sup>1178</sup> Véanse las reflexiones comparativas de Cámara Muñoz, 1991, pp. 33-39.

<sup>1179</sup> Véase *ídem*. También Tovar Martín, 1983b.

<sup>1180</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, fol. 58r. Quintana se equivoca de fecha y dice que esto sucedió en 1624.

templo a cargo de Juan Gómez de Mora. Juan de Herrera apunta que el templo estaría dedicado a la Purísima Concepción<sup>1181</sup>, o Concepción Admirable, como también se conocía la talla. En la Real Cédula de 1624 de Felipe IV “[...] cómo a devoción nuestra y de la Reina, Nuestra muy cara y muy amada mujer, D<sup>a</sup> Isabel, se trata de erigir, fundar y fabricar en esta villa una Iglesia Catedral de la advocación de Nuestra Señora de la Almudena [...]”<sup>1182</sup> y se erigiría muy próxima al Alcázar<sup>1183</sup>. El 15 de noviembre de 1623 tuvo lugar el acto de colocar la primera piedra<sup>1184</sup> a la Virgen que velaría por el feliz parto de la Reina. En este contexto es donde tenemos que situar el poema histórico de Lope de Vega<sup>1185</sup>, que se publicó como obra suelta probablemente en 1624<sup>1186</sup>. De este modo, la devoción a la imagen fue reimpulsada por la reina Isabel como nos muestra Lope de Vega:

Vos, Heroica Isabel, a quien se debe  
 desta Imagen divina la memoria  
 venciendo aquel olvido [...]  
 Pues tanta devoción despierta, y mueve  
 [...] su historia  
 Benigna oíd, que si hasta agora oculta.  
 Su claridad de vuestra luz resulta<sup>1187</sup>.

Lope inserta, a modo de relación, los festejos en la colocación de la primera piedra de la nueva iglesia-catedral<sup>1188</sup> al final del poema, que como el propio León Pinelo indica no llegó a realizarse, y la vieja iglesia se demolió en 1868:

A ver poner la piedra, y fundamento;  
 Que el edificio prospero asegura,  
 salió Isabel, y, estuvo el Cielo atento [...]

<sup>1181</sup> Véase Herrera, *Traça de dos edificios...de una Yglesia Maior Collegial* (Ms. 246 Biblioteca Nacional de Madrid) y Pérez de Herrera, *La forma que parece a propósito tenga la traga de la Yglesia Cathedral...* (Ms. 20065-28 Biblioteca Nacional de Madrid).

<sup>1182</sup> Citado por Navascués Palacio, 1992, p. 168.

<sup>1183</sup> Tovar Martín, 1994. Véase sobre la construcción Tovar Martín, 1983a, pp. 266-271.

<sup>1184</sup> Vera Tassis y Villarroel, *Historia del origen...*, 1692, fols. 387-392 y Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625.

<sup>1185</sup> Sánchez Jiménez ha estudiado la obra dentro de las pretensiones cortesanas de Lope de Vega relacionándolas con la anterior obra del Isidro, no tanto por las referencias directas del poeta, sino por el interés de Lope en demostrar sus dotes en el género histórico, véase Sánchez Jiménez, 2012.

<sup>1186</sup> Véase Sánchez Jiménez, 2012, p. 178, nota 3.

<sup>1187</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fol. 108v. Para la relación en estos versos de la importancia de Lope de Vega en rescatar del olvido la historia de la Almudena, véase Sánchez Jiménez, 2012, p. 196-197.

<sup>1188</sup> Cfr. León Pinelo, *Anales*, 1971, p. 255.

La Plaza de Palacio atravesaban  
 dos líneas de Crucíferas Banderas,  
 que en Esquadrón Marcial acompañaba [...]  
 Los ecos de la Música llamaban  
 las aves de los bosques, y riberas,  
 adonde el Río, que en Madrid pretende  
 poco cristal en mucha Arena extiende [...]  
 Phelipe, espectación de todo el mundo;  
 [...] detrás venía  
 A fundar el Palacio de María<sup>1189</sup>.

La pequeña iglesia de Santa María del siglo XIII, mezquita hasta 1085, era el centro del ceremonial cortesano, donde empezaban y terminaban las procesiones del Corpus Christi, que eran las más importantes del calendario católico, y las entradas de los monarcas tenían también una ceremonia en esta iglesia<sup>1190</sup>. Estaba ubicada muy cerca del Alcázar entre la calle Mayor y la calle Bailén<sup>1191</sup>, lo cual favorecía el tránsito de las procesiones<sup>1192</sup>. Era la iglesia principal de Madrid que debía convertirse en catedral, pero no sucedió entonces, a pesar de la devoción y del interés de la Monarquía por obsequiar a la Virgen con un palacio como menciona Lope<sup>1193</sup>.

La leyenda afirma que la talla fue escondida en la muralla, como sucediera con otras muchas como la de Atocha, y en recuerdo se mandó pintar la Virgen de la Flor de Lis, así llamada porque sostiene esta flor en la mano, que fue la que apareció en 1623 en el muro cuando Isabel de Borbón quiso trasladar la imagen al altar<sup>1194</sup> y acomodar el lugar, evento que impulsó el fervor mariano por parte de una reina de origen francés que debió interpretar el evento como una señal del cielo. Lope de Vega parece referirse a la pintura en los siguientes versos: “Hermosa Virgen, ultimo consuelo /[...] Tú le tienes en Brazos, Virgen bella;/Sagrado Niño, que os estáis riendo”<sup>1195</sup>. Como la de Atocha, formaba parte de una serie de imágenes protectoras de la Monarquía y del Imperio como fueron la de

<sup>1189</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto III, fols. 123v-124v.

<sup>1190</sup> Cámara Muñoz, 1986, p. 61 – 93.

<sup>1191</sup> Véase Tovar Martín, 1994.

<sup>1192</sup> Andrés, 1976, pp. 15-31.

<sup>1193</sup> Según Cámara Muñoz, al poder real le convenía que no hubiese un único poder religioso que capitalizase la vida religiosa, sino varias órdenes religiosas, que eran tan poderosas en Madrid que presionaron para que nada cambiase, véase Cámara Muñoz, 1982, p. 57.

<sup>1194</sup> La talla que se conserva actualmente en la Catedral de Madrid es del gótico tardío (siglos XV-XVI).

<sup>1195</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fol. 111v-112r. Para una descripción de la imagen que apareció detrás del retablo, véase Quintana, *A la muy antigua... 1629*, lib. I, cap. 42, fol. 59.

Zaragoza, la de Guadalupe y Valvanera. De estas cinco imágenes hace mención Lope en el poema histórico de la Almudena<sup>1196</sup>. Queda plasmado en el poema el esfuerzo de la Monarquía por crear un panteón mariano protector del Imperio frente a otras potencias, y de convertir España en la *terra Mariae*<sup>1197</sup>. Se conseguía también, de esta manera, con estas figuras santas otro vínculo de suma importancia: la historia local de Madrid era la historia nacional del Imperio<sup>1198</sup>. Además, es importante señalar también la trasposición de dos planos temporales, a saber, el cautiverio moro y la expulsión de los moriscos, como ha señalado Sánchez Jiménez<sup>1199</sup>

En el poema de Lope se narra la historia en tiempos de la Reconquista cuando España cae en manos de los Moros y los cristianos tratan de esconder todas las imágenes para salvarlas:

Esta Señora, pues, viniendo el Moro  
de Toledo, a Madrid, como arrebatada [...]
   
Para librar su candido decoro,  
piadoso el Pueblo de esconderla trata,  
que era muy grande la Divina Joya [...]
   
Al Muro de la Puerta de la Vega  
entregan la Divina Imagen, [...] <sup>1200</sup>

Más adelante nos explica cómo apareció y nos ofrece el origen del nombre:

Madrid, por tradición de sus mayores,  
busca su Imagen con devota pena,  
donde los Africanos vencedores  
tenían de su trigo el Almudena:  
el Muro produciendo varias flores  
por los resquicios de la tierra amena,  
con letras de colores parecía,

<sup>1196</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fols. 110r-110v.

<sup>1197</sup> Para profundizar en la relación de estas imágenes marianas, véase Schrader, 2006.

<sup>1198</sup> De hecho, Lope hace en el poema un recorrido por la historia nacional en clave católica: “Reyno Ramiro, y viendo el triste luto,/que el Reyno de León en llanto baña, /al Moro Abderramen nego el tributo, /y defendió la fuerza en la Campaña: /Clavijo, apenas oy de sangre enjuto, /vio al Santo Apostol, al Patrón de España; /al Gran Primo de Christo en campo armado /lento de rayos el arnés cruzado”, en Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto II, fol. 115r.

<sup>1199</sup> Sánchez Jiménez, 2012.

<sup>1200</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fol. 111r.

que les mostraba el Nombre de María.  
 O Virgen siempre si Vos fuistes Madre  
 del Trigo de Belén, por él llamada  
 casa de Pan, el Almudena os cuadre;  
 si donde el Pan se mide el nombre suena,  
 y es Pan en cuanto a Dios con Dios medido;  
 con razón os llamáis del Almudena<sup>1201</sup>.

Parece que el primero que explicaría el origen árabe de Almud como medida de trigo fue López de Hoyos, pero será con el poema de Lope (publicado en 1625) con el que se difunda la leyenda. Jerónimo de la Quintana defiende que cuando llegaron los árabes, los cristianos se apresuraron a salvar las imágenes y la Almudena acabó escondida en el cubo de la muralla cerca de la Puerta de la Vega. En tiempos de la Reconquista en 1083, habiendo oído que existía esta imagen y no encontrándola, los cristianos hicieron una



Figura (35): *El milagro del pozo* de Alonso Cano (Museo del Prado, 1638-1640)

solemne procesión en rogativa. Las súplicas fueron escuchadas y el cubo de la muralla que escondía la imagen cayó al suelo. El origen del nombre deriva de una casa que estaba junto a la muralla que en árabe se llamaba Almudena, que significa Alhóndiga o Alholí, donde estaba la provisión de trigo, que se medía con los almudes<sup>1202</sup>. Lope enlaza, con gran brillantez, la simbología cristiana del trigo-pan con el significado y origen árabe de Almudena.

<sup>1201</sup> *Ibidem*, canto II, fol. 116r.

<sup>1202</sup> Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, fol. 61-61r.

Siguiendo adelante con el poema, el canto III de nuevo propone, como mencionábamos más arriba, la historia de Atocha y San Isidro<sup>1203</sup>. Lope se declara devoto de ambas imágenes, quizá para evitar tomar parte en las polémicas historiográficas:

Yo, que de entrambas Reinas soy Vasallo  
 agora cantaré de la Almudena  
 lo que mayor por Tradiciones hallo,  
 y como en Ecos de su Gloria suena:  
 si parte aquí de tus Grandezas callo,  
 hermosa Virgen Celestial Morena,  
 es falta de la Historia, que en tu Gloria,  
 pintura, y Tradición sirven de Historia<sup>1204</sup>.

Es interesante destacar cómo ante la falta de documentación, Lope apoya la veracidad de los hechos con la pintura, entendida en este caso como arqueología, y la tradición oral que hoy pueden resultar instrumentos atípicos para un historiador, pero guardan relación con los planteamientos históricos de la época. La pintura como prueba de veracidad histórica era un recurso utilizado en la época<sup>1205</sup>. El valor documental de la iconografía sagrada y de la pintura aparece en Lope, “siempre muy receptivo hacia esas cuestiones”<sup>1206</sup>, en la dedicatoria a la reina Isabel del poema de la Almudena cuando afirma que los hechos han permanecido en nuestra memoria “más en los pinceles de sus milagros, que en las plumas de sus corónicas” refiriéndose a los exvotos como elementos fundamentales en la formación de una memoria devocional<sup>1207</sup>. Asimismo, Lope se muestra consciente de la parquedad de datos y afirma en el prólogo que los “libros han sido tradiciones, las historias las pinturas antiguas, y las relaciones las memorias de los ancianos labradores desta Villa”<sup>1208</sup>. Ambrosio de Morales, en su *Discurso General de las Antigüedades de España* encargado por Felipe II que ya hemos tenido ocasión de

<sup>1203</sup> Sánchez Jiménez apunta que enlazar ambas figuras fue una estrategia cortesana de Lope para demostrar sus dotes como cronista recordando en 1623 con el poema de la Almudena que anteriormente, en 1599, se había ocupado de la historia de San Isidro, véase Sánchez Jiménez, 2012, pp. 181-182.

<sup>1204</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto III, fol. 120r. Se refiere Lope de Vega a la tradición oral que le ha llegado y a la pintura que se halló detrás del altar mayor de Santa María.

<sup>1205</sup> En ámbito sevillano tenemos otro ejemplo: Torre Farfán en su libro *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto ...de San Fernando* (1671) considera la proliferación de pinturas del santo rey don Fernando “armado a la vista desta ciudad [se refiere a Sevilla], y postrado el moro, entregando esta llave” es la prueba de que el suceso fue histórico. Referencia recogida por Portús Pérez, 1991, p. 143.

<sup>1206</sup> Portús Pérez, 2000, p. 218.

<sup>1207</sup> Cit. en ídem.

<sup>1208</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, prólogo, fol. 105r.

mencionar, consideraba entre las “razones y conjeturas” de esa especie de guía del arqueólogo, tanto los martirios, vidas y leyendas de santos, como la “autoridad de algunas personas a quienes se debe dar crédito y la opinión común del vulgo que algunas veces acierta”<sup>1209</sup>. En este sentido, Lope como natural de villa y concedor de la tradición oral, no solo se presenta como “voz de autoridad”, sino que efectivamente le reconocieron ese papel sus contemporáneos.

Volviendo de nuevo a las cuestiones de la devoción, Lope destaca que también San Isidro era devoto de ambas, estableciéndose así una correlación entre el poeta y el Labrador:

Era de la Almudena Soberana  
Isidro tan galán, tan diligente;  
que a la risa menor de la mañana  
buscaba el Sol en su Divino Oriente<sup>1210</sup>.

La relación entre San Isidro y la Almudena parece que tendría origen en el Códice de Juan Diácono<sup>1211</sup> donde se afirma que San Isidro era devoto de esta imagen. Lope pone en realción el santo y la Virgen en un acto milagroso ocurrido en tiempos de Isidro, cuando ésta protegió al hijo del aquel, que se había caído dentro de un pozo:

La Soberana Ester de la Almudena;  
aparece en la Nube de improviso,  
callan las aves, la corriente enfrena  
el Río, Eufrates ya del Paraíso:  
con esta voz el Zefiro serena,  
que le dieron los Ángeles aviso [...]  
Parte, Isidro, a tu casa, que ha caído  
en un pozo tu hijo<sup>1212</sup>.

Es interesante destacar en estos versos de nuevo la relación entre el río madrileño y el Éufrates, en una trasposición del Paraíso y la relación de la urbe con la naturaleza y la imagen de Madrid como Paraíso milagroso a través de los santos, labradores en el caso

<sup>1209</sup> Cit. en Quesada, 1992, p. 188.

<sup>1210</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto III, fol. 120r.

<sup>1211</sup> Véase Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. 43, fol. 61r.

<sup>1212</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto III, fol. 121v.



de Isidro y Bamba, y de las ermitas periurbanas como Atocha, pues “la Iglesia [...] canaliza también las vías que abren esa urbe a la naturaleza”<sup>1213</sup>.

Retomando la iconografía de este episodio, la aparición de la Almudena en el cielo avisando a San Isidro de la desgracia es recogida por Vera Tasis y Villarroel a partir de la tradición oral y la historia de la Virgen<sup>1214</sup>, como había difundido ya Lope de Vega en su poema. De este episodio tenemos el cuadro de Alonso Cano de 1638-1640 titulado *El milagro del pozo* (fig. 35) que ocupó el ático del retablo que encargó Felipe IV en 1638<sup>1215</sup>, pero la Virgen no aparece, pues se centra en el momento posterior al aviso celestial, cuando San Isidro se encuentra ya en el pozo.

En cambio, Lope apunta más bien al milagro de la Virgen en el momento en el que el Labrador le da las gracias:

O Virgen! (dice el Labrador prudente),  
bien parece que sois creciente Luna,  
que hacéis crecer las aguas, tan creciente<sup>1216</sup>.

El “Pozo del Santo”, como vulgarmente se conoce, es una obra de ingeniería del siglo XII, aunque fue reconstruido en el siglo XVII y XIX y conservado en la Casa de San Isidro. Al pozo o a la fuente puede que se refiera Lope en el *Isidro* cuando la compara con la Helicon clásica en la que bebe para inspirarse en la composición del poema y, lo que aquí más nos interesa resaltar, haciendo de Madrid un Parnaso clásico<sup>1217</sup>.

La devoción del Santo por la Virgen de la Almudena está presente también en el episodio de los bueyes que relata Lope en la *Relación de las fiestas* por la canonización del santo:

Isidro deja al gobierno  
de los ángeles de Dios,

<sup>1213</sup> Cámara Muñoz, 1982, p. 55.

<sup>1214</sup> Vera Tassis y Villarroel, *Historia del origen...*, 1692, libro, II, fol. 309, notas al margen.

<sup>1215</sup> Véase Wethey, 1983 y Portús Pérez, 2001.

<sup>1216</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto III, fol. 122r. Según Sánchez Jiménez este milagro, entre otros que cita Lope en el poema, ocupa un lugar estratégico, pues aparece en último lugar y antes de la relación de la colocación de la primera piedra, Sánchez Jiménez, 2012, p. 183.

<sup>1217</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VIII, fol. 145v-146r. Sobre este paralelismo, véase Sánchez Jiménez, 2006b, p. 116.

y estanse hablando los dos [...]  
 Los bueyes viendo el aurora,  
 por Isidro preguntaban [...]  
 Él en tanto a la Señora  
 de la Almudena decía  
 lo que sin saber sabía,  
 y para más contemplar,  
 adrede dejaba arar  
 los ángeles todo el día<sup>1218</sup>.

Estos tres patronos de la Villa aparecían ya en el arca mosaica de San Isidro que en el siglo XIII el rey Alfonso VIII daría en agradecimiento al santo por la intervención en la Batalla de las Navas de Tolosa y le construyó una capilla donde se colocaría su cuerpo<sup>1219</sup>. Hoy en día se conserva en la Capilla Mayor de la Catedral de la Almudena. Por tanto, la relación de las tres figuras era explícita ya en esta arca medieval, expresión del Panteón divino madrileño mediante el que se (re)escribía la historia de la villa de Madrid alabando el papel fundamental en la Reconquista y enlazando la historia local con la historia providencialista nacional.

En resumen, a lo largo de este capítulo hemos intentado desenmarañar la tradición hagiográfica que recoge Lope y lo que aporta como originalidad propia, trabajo que no es fácil y está sin zanjar. Ello encuentra sentido en las pretensiones cortesanas de Lope por recibir privilegios y demostrar sus dotes como historiador. En este sentido, hemos visto que muchas obras se convierten en verdaderos “espejos de príncipes”. Ya habíamos señalado para el caso de Isidro que Lope era persona “entendida” en la materia y citado por Jerónimo de la Quintana. También se convirtió en persona “entendida” para la historia de la Virgen de la Almudena si tenemos en cuenta que León Pinelo, después de resumir la procesión en ocasión de la colocación de la primera piedra del templo de la Almudena, dice que “a esta acción escribió Lope de Vega Carpio *La virgen de la Almudena*, poema histórico, en tres cantos, de elegantes octavas, que imprimió en octavo, dirigido a la Reina”<sup>1220</sup>. Esto demuestra la importancia del poeta como “coronista” y acentúa más la incognita de por qué no recibió nunca tal puesto, alcanzando la importancia que tuvo en

<sup>1218</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas...*, 1622, f. 89v-89r.

<sup>1219</sup> Nos relata el episodio Quintana retomando a Juan Diácono y Bleda, en Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro II, cap. 31, fol. 144r.

<sup>1220</sup> León Pinelo, *Anales*, 1971, p. 255.

su época en el panorama de las letras hispanas y habiendo canalizado, si no toda, gran parte de su producción hacia el ambicionado puesto. Incluso su ordenación sacerdotal en 1614 –que la crítica ha interpretado según las propias declaraciones del poeta como consecuencia de una gran crisis personal y religiosa en torno a 1611<sup>1221</sup>, momento a partir del cual empieza a ambicionar el puesto de cronista real<sup>1222</sup>– creemos que quizá habría que contextualizarla también dentro de sus pretensiones cortesanas. Dignificar su figura ordenándose como sacerdote entendida “como parte de una estrategia muy común en estos años del reinado de Felipe III [y Felipe IV], en los que la piedad se convierte en valor social”<sup>1223</sup> es algo que ya han puesto de relieve Pedraza Jiménez o Sánchez Jiménez. Nosotros creemos que hay que tener en cuenta también que eran los eclesiásticos quienes tenían “crédito” para escribir historias<sup>1224</sup>. Eran eclesiásticos, por ejemplo, Alonso de Morgado, Jerónimo de la Quintana, Rodrigo Caro. Esto porque los hombres religiosos eran un grupo numeroso dentro de las personas cultas de la época, dedicados al estudio y la devoción. La historia sagrada era la que mayor prestigio tenía, y la devoción y amor a la fe era las dos características que otorgaban mayor crédito y verdad a la materia historiográfica<sup>1225</sup>. De este modo, hemos intentado contextualizar el trabajo del poeta en un panorama cultural mucho más amplio dentro de los intereses políticos, económicos y artísticos del periodo. La obra de Lope interesa por “la posibilidad de su inclusión no solo dentro del género de la creación literaria, sino también en el de la historia” porque los límites entre esas dos disciplinas eran mucho menos nítidos que ahora y las fuentes documentales menos restrictivas, como hemos mencionado más arriba, con tradición oral y pinturas como instrumentos. “[...] la construcción histórica que propone Lope de Vega no se aparta en sus aspectos esenciales de la que aparece en muchas de las obras en prosa sobre imágenes marianas”; de hecho, en las primeras décadas del siglo XVII el poema

<sup>1221</sup> La crisis que la crítica sitúa en torno a 1611 se acentúa con la muerte de su hijo Carlos Félix en 1612 y la de su segunda mujer, Juana de Guardo, en 1613. Sánchez Jiménez afirma que la preocupación religiosa de Lope se extiende desde 1609 hasta su muerte y que “forma parte esencial e integrante de su vida”, Sánchez Jiménez, 2006b, p. 135. Véase, entre otros, Arellano y Mata, 2011, p. 115 y ss. En una carta de Madrid del 13-18 de julio de 1611 Lope recuerda al Duque de Sessa “mi pretensión antigua de coronista”, Vega, Lope de, *Cartas*, 1985, p. 88.

<sup>1222</sup> Véase entre otros, Bershas, 1963, pp. 109-117; Weiner, 1986, pp. 723-730; Wright, 2001, p. 139.

<sup>1223</sup> Sánchez Jiménez, 2018, pp. 222-223. “Lope, plebeyo, ajeno a la administración del estado y a la universidad, no tenía más *cursus honorum* que el que pasaba por la iglesia. Su ingreso en las cofradías piadosas, la publicación de sus versos sagrados, su ordenación [...] forman parte del preparatorio para recibir las honras y beneficios que merecía su dilatada vida al servicio de las letras”, *ibidem*, nota 911, p. 401.

<sup>1224</sup> Véase sobre el tema, Quesada, 1992, p. 12 y ss.

<sup>1225</sup> Desde 1609 había estrechado vínculos con la religión y desde 1612 escribía obras sacras. Entre 1611 y 1620 la producción no dramática de Lope es exclusivamente religiosa, Sánchez Jiménez, 2018, p. 223.

histórico “se convirtió en una fórmula considerada apropiada para alabar a imágenes marianas de Madrid”<sup>1226</sup>. Y el teatro se convirtió en un género apropiado como espectáculo que representaba ante una sociedad madrileña –o teledana para los casos que nos ocupan– muy heterogénea y con un alto porcentaje de analfabetismo la historia de las imágenes que mayor devoción suscitaron.

Por último, lo que resulta más interesante para nosotros es la relación que todo ello guarda con la imagen de la ciudad en los siglos XVI y XVII. Las historias de ciudades constituían un género donde tenían cabida datos bastante heterogéneos, pero en general a través de la biografía de personajes ilustres se iban perfilando los principales hechos históricos que servían para reivindicar unos orígenes prestigiosos y para exaltar las virtudes cívicas de esa “galería de hombres ilustres divinos y humanos” que conforman la imagen de *civitas* ilustre, caritativa y evangelizadora con la figura de la Virgen como intermediadora y protectora de la ciudad. Así se configuran, por ejemplo, las historias de Gil González Dávila, la de Quintana o la de Pisa. En ellas juegan un papel destacado en este sentido los reyes santos como Wamba que establecen un linaje divino para la Monarquía habsbúrgica y garantizan una continuidad de la fe católica a lo largo de la historia. U otros personajes ilustres de cuna o santidad como San Ildefonso o linajes como el de Gracián Ramírez. También es importante destacar que a través de las obras lopescas que hemos analizado se perfila una “topografía urbana sagrada”, en muchos casos en construcción en la época de Lope, que intenta alcanzar la imagen de la Civitas Dei. Esto tiene especial relevancia para el caso de la imagen de la ciudad-convento de Toledo y para la imagen de la Corte y sus esfuerzos por dotarse de Catedral e independizarse de Toledo.

---

<sup>1226</sup> Portús Pérez, 2000, pp. 44-45.

## CAPÍTULO QUINTO

## EL SITIO DE LA CIUDAD

Dentro del género de las historias de ciudades con el que vamos comparando la obra de Lope de Vega, la descripción del enclave normalmente abría la historia en sus primeras páginas o párrafos. Así sucedía en las historias de Pedro de Medina y su continuador Pérez de Mesa, en Francisco de Pisa, en Jerónimo de la Quintana, y de manera más fragmentada en Gil González Dávila o Luis de Peraza por citar las obras a las que hemos recurrido con mayor frecuencia. Y de la misma manera, como veremos, las vistas de ciudades del *Civitates Orbis Terrarum* por ejemplo representaban no solo la ciudad sino un espacio mucho más amplio como era su entorno fértil de aguas y productos agrícolas, con las riberas del río como enclave y emblema urbano y las huertas circundantes, tema del que nos ocuparemos en las páginas siguientes.

El género recogía una tradición que se apoyaba en los autores clásicos griegos y latinos y en la historiografía moderna procedente de la Italia renacentista que identificaban el sitio de la ciudad en medio de una comarca que la abastecía y hacía de ella un lugar abundante y fértil por naturaleza y comercio. Por tanto, como veremos, la descripción de la ciudad no se limitaba solo al perímetro que marcaban sus muros, sino que tenía que ver con un espacio más amplio. Así:

Todo el negocio de edificar consta de seis partes que son estas, región, área, partición, techo, y abertura [...] cerca de nos será la región, la anchura y sobre haz de todo el suelo horizonte do estuviere puesta a la redonda donde se ha de edificar, cuya parte será la área o planta: pero área será un cierto espacio determinado del lugar, el cual para la utilidad del servicio está rodeado de muro<sup>1227</sup>.

---

<sup>1227</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*... 1582, libro I, fol. 7. Francisco de Lozano, maestro de obras y albañilería en Madrid, es quien se encarga de editar la traducción al castellano de los *Diez Libros de Arquitectura* en 1582 con el visto bueno de Juan de Herrera. En la traducción manejada o realizada por Francisco de Lozano –o Rodrigo Zamorano (1542-1623), cosmógrafo que prestó sus servicios a Felipe II, véase García Melero, 2000, pp. 58-60– de Giovanni Orlandi se emplean los términos *área* y *ambiente* para referirse al sitio de la ciudad delimitada por muros, De Seta, 2002, p. 49.

Los términos de región y área aparecen por primera vez en la obra de Alberti y posteriormente con Botero esta terminología genérica se traduce en clave geográfica y económica, cuando al hablar de la comodidad del sitio, afirma que:

Para engrandecer a una ciudad, ayuda el buen sitio y la fertilidad de la tierra [...] Sitio cómodo llano aquel que está en tal lugar, que muchos pueblos le han menester para el trato, y para despachar los bienes que les sobran, y para recibir aquellos que les faltan; y por tanto estando este tal sitio entre los unos y los otros, participa como medio y se enriquece con los extremos<sup>1228</sup>.

Alberti, heredero de la filosofía griega, sostenía que la ciudad debía situarse en un lugar fértil, que fuera capaz de explotar el propio territorio circundante, y para ello lo más apropiado era fundar la ciudad “rodeada de sus campos”<sup>1229</sup>. En una de las primeras *laudes civitatum*, la *Laudatio florentinae urbis* de Leonardo Bruni (1405) podemos leer una descripción de la ciudad en estos términos:

Y la ciudad se encuentra colocada en el medio de sus (tierras), como principal y señora de todas [...] como] la luna rodeada por las estrellas, lo que resulta hermosísimo de ver [...] miramos las regiones como círculos una dentro de la otra, encerradas en sí mismas y separadas, de las que, por ser la principal, la ciudad es como el centro, situada en el medio de las demás<sup>1230</sup>.

La idea platónica de la ciudad en el centro del territorio, junto con la idea sobre las causas de la grandeza y magnificencia de la ciudad de Botero, se filtra en la obra de Lope de Vega:

Feliciano: famosa villa [Madrid].

Doristeo: grande, y en el centro de España<sup>1231</sup>.

Son significativos estos versos por la carga simbólica que tienen en el momento de redacción de la comedia a la que pertenecen, *El testigo contra sí* fechada en 1605-1606<sup>1232</sup>, momento en que la corte estaba todavía en Valladolid. Se hace Lope así defensor de la villa, y esta misma idea la encontramos años después, en la década de los 20, también

<sup>1228</sup> Botero, *Diez libros de la razón de estado...* 1593, libro I, fol. 195r.

<sup>1229</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura...* 1582, libro IV, fol. 99.

<sup>1230</sup> Bruni Aretino, *Le vere lode de la inclita et gloriosa città di Firenze...* 1899, pp. 19-20. Cit. en De Seta, 2002, p. 130.

<sup>1231</sup> Vega, Lope de, *El testigo contra sí*, 1616, acto III, fol. 180.

<sup>1232</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 60.

en la comedia *Quien ama no haga fieros*<sup>1233</sup> encontramos la misma referencia sobre Madrid: “De venir a la ligera/a Madrid, centro de España”<sup>1234</sup>. Era la idea renacentista de la ciudad con una planimetría y ubicación en la que el hombre o la comunidad fuera y estuviera en el centro del universo. Estas teorías se filtran en las historias de ciudades en España en los siglos XVI y XVII desde una perspectiva cristiana. Así, en el centro del universo se sitúa Dios, rey del cielo que abdicaba en la tierra a favor del monarca, centro de su imperio. Todo esto se concretizaba en España como centro del Imperio y en Carlos V, Felipe II, y sus descendientes, como gran Monarquía “elegida”. En estas ideas había influido el cambio profundo que había sufrido la imagen cosmográfica del mundo. Tras el descubrimiento de América se reconoció la división de la Tierra en cuatro partes con las Indias en Occidente y el Mediterráneo y, en concreto, la Península en el centro por su posición y por la relevancia en la organización de las tierras conquistadas.

Con esta idea abre Gil González Dávila su *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid* en 1623:

Tiene su asiento Madrid en el medio de las Españas, y es el centro que dista uniformemente de las partes de su círculo, tirando líneas derechas a los puertos de los mares que ciñen aquestos reinos<sup>1235</sup>.

Y también Núñez de Castro insiste en la misma idea algunos años después:

[...] está sita la Coronada Villa de Madrid en el corazón de Europa, porque la villa de Pinto, distante sola tres leguas, se llamó así del nombre Latino *Punctum*, por ser el centro de la Europa<sup>1236</sup>.

La ciudad entendida como centro del Imperio evoca el papel que en este sentido asumió Roma en su tiempo, idea muy difundida en las historias de ciudades en España<sup>1237</sup>.

Junto con la idea de centralidad de la ciudad en el territorio, tenemos que tener en cuenta también las metáforas corporales cristianas que a ella se asociaron y que se centraban

<sup>1233</sup> Está fechada entre 1620 y 1622, Morley y Bruerton, 1968, p. 388 y 599.

<sup>1234</sup> Vega, Lope de, *Quien ama no haga fieros*, 1623, acto III, fol. 253v. Es una comedia fechada en 1620 o 1622, por tanto mucho después de que se asentara la corte en Madrid.

<sup>1235</sup> González Dávila, *Teatro...* 1623, cap. I, fol. 4.

<sup>1236</sup> Núñez de Castro, *Solo Madrid es Corte*, 1669, libro I, cap. II, fol. 4.

<sup>1237</sup> Quesada, 1992, p. 30.

sobre todo en la pareja cabeza/corazón: la Iglesia en cuanto comunidad de fieles se consideraba un cuerpo y “Cristo es cabeza de la Iglesia y salvador de su cuerpo”<sup>1238</sup>. En este sentido, Roma era la encarnación de la Iglesia que forma un cuerpo cuya cabeza es Cristo:

Filiberto: Esta fue, Beatriz hermosa,  
del mundo la gran cabeza,  
que solo tu gran belleza  
la iguala en el ser famosa<sup>1239</sup>.

La metáfora organicista contemplaba, en realidad a partir de la Edad Media, todas las partes del cuerpo, asignándoles una función determinada. La simbología del cuerpo como metáfora política hunde sus raíces en la mitología indoeuropea<sup>1240</sup>. Tendía a proponer un modelo de comunidad en el que sus miembros trabajaran conjuntamente para mantener la unidad política en la misma relación de los órganos con el cuerpo, pero también mantiene pretendidamente las diferencias entre los grupos sociales en aras del conformismo social. Con un origen filosófico-moral, en el siglo XV se fue secularizando y politizando hasta convertirse en tópico de la ciudad hispana. Encontramos, por ejemplo, la pareja metafórica cabeza/corazón en estos versos lopescos que en este caso hacen referencia a Toledo:

Al fin, Toledo insigne, ínclita, fuerte,  
Toledo la Imperial, la ciudad noble,  
la cabeza de España, aquella antigua  
famosa corte de los Reyes Godos;  
que como el corazón en el cuerpo,  
el centro y el principio de la vida:  
así es Toledo corazón de España<sup>1241</sup>.

En la Relación de fiestas que la imperial Toledo de 1605, la ciudad se identifica con su pasado como “cabeza” del reino godo entendida como *Civitas Regia*, en el centro del

<sup>1238</sup> San Pablo, *Epístola a los Efesios*, 5, 23-24. Cit. en Le Goff y Truong, 2005, p. 136. En la comedia *El Rey sin reino* de Lope, podemos leer lo siguiente: “Tened gran veneración/ a la Iglesia y su cabeza/ y al Rey lealtad y firmeza/ obediencia y afición” en Vega, Lope de, *El Rey sin reino*, 1625, acto III, fol. 245v.

<sup>1239</sup> Vega, Lope de, *El caballero del milagro*, 1993, acto I, vv. 521-524.

<sup>1240</sup> Le Goff, 1992; Delpech, 1992; Chrétien, 1992.

<sup>1241</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo... 1605*, fol. 20.



imperio que se identifica con el corazón en el centro del cuerpo que suministraba “sangre” y vida al resto de miembros:

Enrique: Es octava maravilla  
 es Corona de Castilla  
 es su lustre y ornamento  
 es cabeza Condestable  
 de quien los miembros reciben  
 vida, con que alegres vienen<sup>1242</sup>.

El mismo tópico se repite en *El Peregrino en su patria*, una auténtica corografía de la ciudad:

Toledo, ciudad en el corazón de España, fuerte por sitio, noble por antigüedad, ilustre por conservación de nuestra Fe desde el tiempo de los Godos en los Christianos Muzarabes; generosa por letras, y belicosa por las armas; de apacible cielo, y de fértil tierra; a quien el caudaloso Tajo ciñe, siendo ceñido de un alto, aunque agradable monte, por cuya causa a las peñas y a las casas sirve de eterno espejo<sup>1243</sup>.

En *Virtud, pobreza y mujer* (1610-1618<sup>1244</sup>) se vuelve a recurrir a la misma metáfora, que Alcocer ya incluyera en su historia de Toledo<sup>1245</sup>. Aquí también confluye la idea de ciudad bien abastecida por el propio entorno circundante, algo de lo que también tratemos más adelante. En este caso el águila imperial es un único cuerpo con dos cabezas identificadas en Toledo, como sede de la monarquía visigoda, y Sevilla, centro económico de España<sup>1246</sup>:

<sup>1242</sup> Vega, Lope de, *Peribáñez y el comedador de Ocaña*, 1614, acto I.

<sup>1243</sup> Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, 1605, libro III, fol. 106r.

<sup>1244</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 269.

<sup>1245</sup> “Cuyo sitio es muy conjunto al medio o centro de las Españas, casi igualmente distante de su circunferencia. En los cuales hace semejantes efectos que el corazón en el cuerpo humano, al cual natura puso casi en el medio de él, dotándole de grandes y magníficos privilegios, poniendo él la suerte de la vida y el principio de los otros miembros”, Alcocer, *Historia...* 1554, libro I, cap. IV, fol. X.

<sup>1246</sup> Sevilla se identificaba con el águila imperial. Eran varias las imágenes que asociaban a esta ciudad el águila imperial. La capitulación de Sevilla, antigua capital del imperio almohade, tuvo lugar en 1248 ante el rey castellano-leonés Fernando III, lo cual supuso una gran victoria para toda la cristiandad. Cuarenta años más tarde, Alfonso X el Sabio fue enterrado en esta ciudad y la imagen del águila aparece en la emblemática imperial de sus ropas, a saber, la capa con la que fue enterrado y en la que aparece bordada la imagen del águila de una sola cabeza como trasunto de sus aspiraciones imperiales. Quedaba, por tanto, asociada Sevilla con la representación del águila. De hecho, la puerta nueva de Triana de 1585, entrada triunfal de la sede del comercio exterior con su Casa de Contratación, estaba coronada por un frontón triangular con el escudo del águila rematado con pirámides.

Parece que quiere España  
 mirar su antigua cabeza  
 en los espejos del Tajo  
 de su hermosura soberbia.  
 Juan: Hicieron los Reyes Godos  
 su silla y cortes en ella,  
 como Recisundo y Bamba  
 en tantas partes lo muestran,  
 Puesto que vuestra Sevilla  
 los que las memorias dicen,  
 los que las memorias cuentan,  
 El Aguila del Imperial  
 se aplica por excelencia  
 a estas dos nobles ciudades,  
 que es un cuerpo y dos cabezas.<sup>1247</sup>

En realidad, la relación cuerpo-ciudad se remonta a la época clásica con Platón<sup>1248</sup> o con el cuerpo de la ciudad aristotélica donde la *polis* era expresión de cuerpo cívico<sup>1249</sup>, aunque durante la Edad Media se remitiera a San Pablo con la metáfora del cuerpo místico<sup>1250</sup>. Asimismo, el cuerpo de la ciudad aristotélica para mantener un perfecto equilibrio –o salud<sup>1251</sup>– debe mantener un determinado peso ideal de habitantes, un tamaño ideal, un enclave geográfico concreto, un clima adecuado, una buena calidad de las aguas, así como un adecuado trazado urbano como propone Hipodamo de Mileto<sup>1252</sup>. En esa época, la ciudad ya se podía entender como modelo de unidad territorial<sup>1253</sup>. La idea se filtró en época medieval. Así, en *La Ciudad ideal* de Alfarabi se puede leer:

La Ciudad Modelo se parece a un cuerpo perfecto y sano, cuyos miembros mutuamente se ayudan todos para hacer perfecta y conservar la vida del animal. Como en el cuerpo los miembros son

<sup>1247</sup> Vega, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, 1625, acto I, 206v-207r. Cit. también en Vega, Lope de, *La Vega del Parnaso*, 2015, vol. I, p. 308. Comedia escrita probablemente en 1615, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 269.

<sup>1248</sup> Platón, *República*, 1981, 369a y 462cd y *Leyes*, 1981, 964d-965a.

<sup>1249</sup> Aristóteles, *Política*, 1982, 1253a19-24, 1254a31-33, 1277a5-10, 1287b25-31, 1290b24-1291a10, 1302b33-1303a2, 1325b14- 30.

<sup>1250</sup> Véase sobre el tema, Maravall, 1967. La imagen se fue extendiendo por las ciudades, a semejanza de Roma como cabeza del cuerpo eclesiástico, a medida que se extendía también la fiesta del Corpus Christi, véase De Río Barredo, 2000, p. 215.

<sup>1251</sup> Sobre el cuerpo de la ciudad y su salud en el siglo XV, véase Patrizi, *La Città felice*, 1553, cit. en Curcio, 1941.

<sup>1252</sup> Aristóteles, *Política*, 1982, sobre todo Libro II.

<sup>1253</sup> Es interesante resaltar en este sentido, el cuerpo humano –pies o manos– como unidad de medida del territorio.

diferentes y de distintas propiedades y energías, y, además, hay entre ellos un miembro principal único que es el corazón y hay otros miembros cuyo grado se acerca al del miembro principal [...]; pero aún hay otros miembros cuya finalidad es obrar conforme a los fines de esos primeros<sup>1254</sup>.

Posteriormente, en la *Glosa Castellana al «Regimiento de príncipes» de Egidio Romano*, García de Castrojeriz se refiere a la república como cuerpo y al rey como cabeza, los ojos son los sabios y las orejas los alcaldes. Y en la *Summa política* de Sánchez Arévalo, los miembros de la ciudad o del reino “reciben movimiento e influencia del corazón como de príncipe”. Así la metáfora del corazón se fue difundiendo asociada al centro geográfico en las historias de ciudades. En este sentido, las ciudades que con mayor frecuencia se asocian en Lope con estas metáforas son Toledo y Madrid por su proximidad al centro geográfico de la Península<sup>1255</sup>.

En *Hijo por engaño y toma de Toledo*, comedia de 1596-1600<sup>1256</sup> ambientada en la Edad Media, la Virgen dice:

Oye, retirado Alfonso,  
lo que se trata en el cielo.  
Que ha venido a mi noticia.  
como grande de aquel reino:  
Toledo, la inexpugnable,  
a quien tiene España en medio.  
haciendo en ella el oficio

<sup>1254</sup> Cit. en Pedraz y Rodríguez López, 2013, p. 34.

<sup>1255</sup> Obviamente cada autor adaptaba el modelo ideal a la propia ciudad y circunstancias. Es interesante en este sentido la manipulación del cliché en manos de Rodrigo Caro para Sevilla, ciudad distante del centro geográfico, pero cabeza y centro de su provincia en época romana: “Cuna fue, y escuela de valor, y armas de los Trajanos, Hadrianos, y Theodosios. Aquí tuvieron su Corte los Silingos, Vandalos, Godos, hasta Recaredo; aquí los Barbaros Alarves [...] De manera, que no solo ha sido Sevilla siempre Corte, pero siempre la primera Corte de España: si bien, después de haberlo sido Sevilla, se mudó a otras partes por el vario antojo de los Príncipes [...] porque en los Autores antiguos, algunas veces se encuentra, que llaman a algunas ciudades de España cabezas, es bien que sepamos, que no se lo llaman así porque tuviesen dominio sobre las otras, sino porque en la estimación de aquella Provincia donde estaban, eran tenidas por las más principales, y de mayor respeto y nombre [...] porque en ella concurren más ventajas, y excelencias, que en las demás de aquella Provincia, en la cual es tenida por la más principal [...] si alguna ciudad en España tuvo alguna jurisdicción sagrada, o profana en tiempos de los Romanos sobre todas la demás, fue Sevilla, a quien todas ellas, o respetaron como a superior, o veneraron, como a cabeza de Metropolis, y deidad de toda ella”, Caro, *Antigvedades y principado de la ilvstrissima ciudad de Sevilla*... 1634, libro II, cap. I, fol. 46v-46r. Lisboa, por ejemplo, que no estaba geográficamente en el centro se convierte en el “alma del mundo” por su puerto y actividad económica: “Tendida en las Riberas/ del mar de España dulcemente yace/ la célebre Lisboa,/ de las tierras Iberas/ La más ilustre, y de más alta loa/ que mira cuando nace/ la luz Phitonicida./ alma del mundo, y de los hombres vida” en Vega, Lope de, *El Laurel de Apolo*, 1630, silva III, fol. 15r-15v.

<sup>1256</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 479.

que el corazón en el cuerpo<sup>1257</sup>.

Un poco más tarde Francisco de Pisa utiliza el mismo *topos* en su historia de “Toledo Ciudad Imperial, llamada en las historias cabeza de las Españas” porque la ciudad estaba fundada en un sitio “muy conjunto al medio o centro de las Españas, casi igualmente distante de sus circunferencias, de la manera que está el corazón en el cuerpo humano”<sup>1258</sup>. En estos otros versos de la comedia mencionada más arriba de *El testigo contra sí* (1605-1606), Lope de Vega se refiere a Madrid como corazón y centro de España cuya posición la hace fértil y autosuficiente:

Lisardo [...]  
 En el corazón de España.  
 Que de su circunferencia  
 es centro esta villa insigne  
 de mil excelencias llena.  
 Cuyo templado Horizonte  
 los benevolos Planetas  
 miran, fertilizan, causan  
 tan dichosas influencias<sup>1259</sup>.

Confluye aquí la idea aristotélica de ciudad fértil y abastecida por sus tierras circundantes, algo de lo que nos ocuparemos más adelante. En esos años de 1605-1606 en que la corte todavía estaba en Valladolid, la importancia que tuvo esa ubicación geográfica y geométrica en un momento en que la geometría y las matemáticas eran tan importantes para el conocimiento de las artes y las ciencias como ha sido señalado ampliamente la crítica, cobraban un peso más relevante todavía, recordando Lope los motivos de la elección de Madrid como centro de la Corte, desde donde Felipe II podía tirar “con admirable providencia, y rectitud las líneas del gobierno a las circunferencias de su amplísima Corona [...]”<sup>1260</sup>; porque estaba la villa “en medio de las Españas, y es el centro que dista uniformemente de las partes de su círculo, tirando líneas derechas a los

<sup>1257</sup> Vega, Lope de, *Hijo por engaño y toma de Toledo*, 1966, acto I, vv. 735-742. Fragmento citado en Pedraza Jiménez y Conde Parrado, 2015, tomo I, p. 308-309. Es una comedia de autoría dudosa escrita entre 1596 y 1600, en Morley y Bruerton, 1968, p. 479.

<sup>1258</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, libro I, cap. I, fol. 9r.

<sup>1259</sup> Vega, Lope de, *El testigo contra sí*, 1616, acto I, fol. 169v. Data esta comedia de 1605-1606 (Morley y Bruerton, 1968, p. 60) momento en que la Corte estaba en Valladolid. De hecho, Lope fue uno de los defensores, como demuestran estos versos, del retorno de la Corte a la Villa.

<sup>1260</sup> Vander-Hammen de León, *Don Felipe el prudente, segundo deste nombre...*, 1632, fol. 120v.

puertos de los mares que ciñen aquestos Reinos”<sup>1261</sup>. No era solo centro de la Península, sino que se convierte en “centro profundo de la esfera católica del mundo”<sup>1262</sup>.

De la determinación de la posición exacta de ese “centro” se ocupó en 1560 el cosmógrafo Pedro de Esquivel por encargo de Felipe II, quien deseaba una descripción topográfica de la Península<sup>1263</sup> con la ubicación exacta de ciudades, ríos y otros accidentes geográficos. Estableció como punto central de la Península la villa de Pinto (Punctum), lo cual sería utilizado posteriormente por los cronistas e intelectuales para justificar la residencia de la Corte en Madrid. Pérez de Herrera afirma que “su sitio viene a estar en el corazón de España, pues se dice, que la villa de Pinto, tres leguas de Madrid, se llamó antiguamente Punto, por ser el medio della”<sup>1264</sup>.

El corazón, como vemos, ocupaba un lugar privilegiado con respecto a otros miembros del cuerpo, sobre todo a partir de las *Partidas* de Alfonso X, época en la que se empieza a pronunciar el carácter centralista con respecto al sistema feudal<sup>1265</sup>. De ahí se filtró en el modelo de ciudad utópica<sup>1266</sup>. Madrid cumplía a la perfección esta geometría humanista y fue instrumentalizado políticamente para convencer a Felipe II de establecer allí su la Corte de nuevo<sup>1267</sup>.

Por tanto, se puede afirmar que de la misma manera que la metáfora organicista era un instrumento ideológico para centralizar el poder del Papa o del Rey, también se utilizó por las instituciones ciudadanas para defender una posición privilegiada con respecto al resto de ciudades, sobre todo Madrid o Toledo, por motivos obvios. Y esto, dentro del género de las historias de ciudades era una novedad. La idea del Estado como una composición orgánica en la que la ciudad ocupaba “el centro como un corazón que hace girar las ruedas de la fe, del Estado, del entorno o del Imperio”<sup>1268</sup>. En el género de las historias de ciudades, en esta idea de la urbe como centro confluían la descripción

<sup>1261</sup> González Dávila, *Teatro...* 1623, cap. I, fol. 4.

<sup>1262</sup> Mira de Amescuas, *Parabien y gracias a la villa*, 1622, fol. 87v. Cit. en Simón Díaz, 1961, p. 15.

<sup>1263</sup> Sobre Pedro Esquivel, véase Vázquez Maure, 1982b, p. 61; Vicente Maroto y Esteban Piñeiro, 1991, pp. 473-482.

<sup>1264</sup> Pérez de Herrera, *Discurso a la Católica y Real Magestad del Rey D. Felipe..* s.l., s.f., fol. 7r.

<sup>1265</sup> Le Goff, 1992, p. 18.

<sup>1266</sup> Tomás Moro, por ejemplo, sitúa Amauroto en el centro geométrico del territorio insular de Utopía, equidistante del resto de ciudades.

<sup>1267</sup> Sobre el proceso de corte estable véase, entre otros, Alvar Ezquerro, 1985 y 1989; Winn Sieber, 1985. Ringrose, 1985; López García, 1998.

<sup>1268</sup> Quesada, 1992, p. 32.

laudatoria de Roma como *caput mundi* de Tito Livio y las ideas sobre organización social de origen platónico, como hemos señalado. La idea de nueva Roma, centro del Imperio, se fue repitiendo como una *traslatio* de una ciudad a otra, sobre todo en algunas ciudades clave de la Península como Madrid, Toledo y Sevilla, aunque recurrirán a esta metáfora muchas ciudades para obtener comparaciones ventajosas por la analogía histórica y física con Roma<sup>1269</sup>.

Dentro de la Península, era Castilla el centro. En la comedia *El primer rey de Castilla*, un personaje define Castilla diciendo que “es el corazón de España”<sup>1270</sup>. Y dentro de Castilla, como vemos en los versos de Lope, Toledo era la cabeza y corazón de España en época goda, mientras que a partir de Felipe II ese lugar lo ocuparía Madrid. Según Del Río Barredo, “volviendo la corte a su centro”<sup>1271</sup> de Madrid en 1606, se empezó a considerar Madrid como “cabeza” y “corazón” de la Monarquía, momento en el que empezó a ser considerada como corte estable<sup>1272</sup>, y así aparecerán en la obra de Juan de Jerez y Lope de Deza<sup>1273</sup>. En *Razón de Corte*, obra impulsada por el “susurro de la mudanza de Corte”<sup>1274</sup>, los autores afirman que “en Madrid y no en otro lugar alguno de España se verifica esta mediedad que Platón quiere con puntualidad”<sup>1275</sup> y argumentan que precisamente “porque el medio participa con más igualdad de sus extremos estando equidistante”, esto es “cosa muy necesaria para el trato y comercio, y causa de engrandecerse mucho una ciudad” porque “a imitación del corazón, igualmente se provea a todos de gobierno, y igualmente acudan todos a sus negocios y tratos, sin agraviarse los más desviados”. De ello era consecuencia que “la corte alcance y goce de todo lo que

---

<sup>1269</sup> Ídem.

<sup>1270</sup> Vega, Lope de, *El primer Rey de Castilla*, 1622, acto III, fol. 132 v. Para la visión de Castilla como corazón de España y único cuerpo indivisible y la visión del pasado hispano en clave castellanista en la concepción lopesca de la historia medieval, véase Ryjik, 2011, pp. 57-78.

<sup>1271</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, lib. III, cap. XXVI, fol. 332v.

<sup>1272</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 7.

<sup>1273</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 84, correspondiente al fol. 7r-7v.

<sup>1274</sup> Íbidem, p. 75, correspondiente al Prologo del documento. Se refiere al periodo que comienza aproximadamente en 1597, momento en el que se hace público en las Cortes de Castilla un Memorial sobre los problemas de mendicidad y las soluciones urbanísticas para que Madrid se hiciera acreedora a ser Corte perpetua. La polémica por el traslado de la Corte a Valladolid se pretendía aplacar de esta manera. Pero con la llegada de Lerma se decreta oficialmente el traslado, con lo que se realiza otro plan de reformas basado en el anterior, retrasando el fatídico momento hasta 1601. Véase sobre el tema, Saínz de Robles, 1987, pp. 167 y ss. El texto de Jerez y Deza fue redactado mientras la Corte estaba en Valladolid (1601-1606).

<sup>1275</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 180, correspondiente al fol. 75r. del documento.

entorno produce y cría su reino” y para estar “más segura de las invasiones de los enemigos extranjeros”<sup>1276</sup>.

A partir de ese momento la metáfora será cada vez más frecuente. Cabrera de Córdoba afirma que Felipe II había elegido este enclave por su clima y su posición geográfica como “corazón, que su principado y asiento está en medio del cuerpo para ministrar igualmente su virtud a la paz y a la guerra”<sup>1277</sup>. Es decir que, en principio, el corazón de España era más bien el lugar donde residiera la corte itinerante, pero con el asentamiento de la misma, Madrid se convirtió en el lugar en el que se centralizaban todos los poderes para dar “sangre vital, calor y espíritu a todos los demás miembros del cuerpo”<sup>1278</sup>. Esta imagen también aparece en Lope:

A Dios Madrid generoso,  
corazón de España noble,  
de donde reciben vida  
los demás miembros conformes<sup>1279</sup>.

Lope hizo alarde de todos estos conocimientos en geografía y astrología en diferentes obras, fruto de la formación en la Academia de Matemáticas y de sus relaciones con Luis Rosicler<sup>1280</sup>. No es extraño, pues, que tuviera este tipo de conocimientos puesto que en algún momento frecuentó ese círculo de científicos (cosmógrafos, cronistas, arquitectos, ingenieros, pintores...). Los estudios dedicados a Lope de Vega y la relación entre la literatura y el arte en su obra, sostienen que su afición por la pintura le viene desde la infancia por influencia de su padre que era bordador, y por tanto, pintor<sup>1281</sup>. Sin embargo,

<sup>1276</sup> Ibídem, p. 168, correspondiente al fol. 66v.

<sup>1277</sup> Cabrera de Córdoba, *Felipe II...*, 1876, libro V, cap. IX, p. 298. Para la vinculación del ideal geométrico renacentista y las metáforas políticas, véase Del Río Barredo, 2000, p. 7.

<sup>1278</sup> Cit. en ídem. Es una cita del médico Henry de Mondeville del siglo XIV.

<sup>1279</sup> Vega, Lope de, *La Francesilla*, 1620; cit. en Simón Díaz, 1977, p. 14. Pérez de Herrera lo explica así: “lo mostro el otro Filosofo Scita con su símbolo del cuero de vaca que hizo tender en el suelo delante del Monarca de los Persas...y poniéndose el Filosofo en las circunferencias, levantaba los fines contrarios, hasta que puesto sobre el centro, quedó todo asentado y llano, mostrando con esta Filosofía moral y demostración la necesidad que hay de que resida en medio el que ha de gobernar los extremos” en Pérez de Herrera, *Discurso a la Católica y Real Magestad del Rey D. Felipe...* fol. 8. Sobre la alegoría del cuerpo humano y la unidad política, Pérez de Herrera, *Remedio para el bien y la salud del cuerpo de la República*, 1610, Prólogo, 8 p. Véase David Peyre, 1976.

<sup>1280</sup> Para la relación con Rosicler, véanse las citas del propio Lope recogidas por Castro y Rennert, 1968. p. 57.

<sup>1281</sup> Véase Tomillo y Pérez Pastor, 1901, p. 225. Sobre la formación en ámbito familiar véase Sánchez Jiménez, 2018, pp. 37-44.

a la hora de analizar la afición y vocación de Lope de Vega en relación a la historia y sus ambiciones de cronista –y nosotros añadimos aquí la cartografía y cosmografía– no se insiste lo suficiente en un dato que nos parece de máxima relevancia, como es su formación en la Academia de Matemáticas de Madrid, que tuvo como directores a Juan de Herrera, Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, donde impartían clases personajes como Labaña, Ondériz, Arias de Loyola, Cristóbal de Rojas, y a la que asistían figuras tan importantes como Francisco de Pacheco, Tiburcio Spannocchi o los Carducci. La Academia se fundó en 1582 por deseo de Felipe II y Juan de Herrera y tenía un marcado carácter interdisciplinar como se intuye por las figuras allí reunidas<sup>1282</sup>. Y el deseo de Lope de Vega de obtener un cargo de cronista se debe sin duda alguna a estos años de formación en ese círculo intelectual. Las citas en sus obras a Labaña y Rosicler se deben entender también en este sentido, como defensa de su formación<sup>1283</sup>. Por tanto, no es de extrañar que Lope introdujera este tipo de datos corográficos, astrológicos y matemáticos en sus obras como demostración de su bagaje cultural y contextualizadas como pretensiones cortesanas.

En este sentido Lope recurre a las metáforas políticas del cuerpo que se estaban cristalizando en los círculos cultos en su época, y aunque lo haga para referirse a ciudades diferentes como era habitual en las diferentes corografías e historias de ciudades, cabe tener en cuenta las observaciones de Del Río, pues en el caso de Toledo la metáfora se utiliza para identificar la ciudad como sede de la monarquía visigoda, mientras que en piezas ambientadas en época contemporánea a Lope, es sin duda Madrid el corazón y centro del Imperio, sobre todo a partir de 1606, como ya se ha indicado.

#### LA FERTILIDAD Y LA ABUNDANCIA DEL SITIO

La idea de capital como “corazón” geográfico e ideológico del imperio “cuyo templado Horizonte/los benevolos Planetas/ miran, fertilizan, causan/ tan dichosas influencias”<sup>1284</sup> – que refleja la relación entre la geometría, geografía y la astrología, y los consecuentes beneficios en la ciudad feliz y sana, tan en boga en la época– nos conduce directamente al tema de la fertilidad. De hecho, la fertilidad del sitio dependía del enclave y del cielo

<sup>1282</sup> Véase además de la bibliografía mencionada García Barreno, 2006.

<sup>1283</sup> Sobre Lope de Vega y el puesto de cronista, véase Weiner, 1986; Sánchez Jiménez, 2007; Sánchez Jiménez, 2018; Ferrer Valls, 2008; Wright, 2001b.

<sup>1284</sup> Vega, Lope de, *El testigo contra sí*, 1616, acto I, fol. 169v.



que en España era, según los cronistas, de los más excelentes. Arrieta de Valverde, en el *Diálogo dedicado a la fertilidad de España*, después de alabar y mencionar los productos que hacían de España una región famosa en el mundo antiguo, explica que es así porque “el temperamento e influjo propicio del cielo que causa y engendra estas riquezas dentro de la tierra –se refiere a los metales preciosos– es también causa eficiente de la producción abundante, y buena de las cosas que nacen y se crían en la superficie dellas”<sup>1285</sup>.

En las historias de ciudades o corografías, tras la descripción exacta del enclave, proseguían las alabanzas a la fertilidad del suelo, las aguas y los aires –tema este último sobre el que volveremos más adelante porque merece un epígrafe aparte–, como demostración de la autosuficiencia del sitio, abundancia y fertilidad, la policía urbana, todo ello relacionado en última instancia con la salud ciudadana y la ciudad feliz. Se ofrecía así una descripción de la ciudad como enclave favorable y único con la enumeración también del entorno y los lugares circundantes que abastecían a la ciudad. La fertilidad se convertirá en un “leiv-motiv” de todas y cada una de las ciudades, con escasas referencias a las diferencias regionales, como veremos. La descripción de las campiñas con sus árboles frutales, la abundancia de aguas, el clima y la influencia planetaria, determinante en las cualidades de los habitantes, eran aspectos de suma importancia en la narración que de la ciudad se hacía en el siglo XV en Italia y a partir del XVI en España. Las élites urbanas presentaban la ciudad como paraíso terrenal y arcadiano, dentro de la convicción de los hombres de la época de vivir efectivamente en una sociedad en expansión<sup>1286</sup>, rica y fértil, como ya hemos señalado. Estas ideas son fruto del conocimiento de las obras clásicas dedicadas a la descripción de la naturaleza, como las de Heródoto, Plinio y Estrabón, sobre las que tendremos ocasión de hablar más adelante.

Todo ello guarda también relación con la búsqueda del modelo ideal de ciudad del siglo XVI, que hunde sus raíces en las teorías sobre la subsistencia y abastecimiento en Platón y Aristóteles, para quienes el lugar idóneo de la ciudad dependía del clima y la abundancia de aguas. Vitruvio también elegía como el “paraje sano” aquel que “se encuentra elevado, libre de nieblas y de escarchas y que no esté expuesto a climas calurosos ni fríos, sino

<sup>1285</sup> Valverde Arrieta, *Diálogo de la fertilidad*, 1578, fol. 5r.

<sup>1286</sup> Maravall, 1984.

templados”<sup>1287</sup>. Para el arquitecto romano el “sitio y lugar muy saludable”, siendo el arquitecto el que debe asegurarse de:

los asientos saludables de los pueblos, y edificios, y [que] fueren escogidas regiones en que se hayan frutos copiosos para sustentar la ciudad, y los tales edificios tuvieren guarniciones de caminos, o oportunidad de ríos, o tuvieren bastimientos marítimos convenientes para la ciudad<sup>1288</sup>.

Por tanto, la ciudad debe estar situada en una comarca fértil y abundante y que tenga ríos y puertos cercanos capaces de suministrarla con la llegada de productos.

Asimismo Alberti, heredero de la filosofía griega, sostenía que la ciudad debía situarse en un lugar fértil, que fuera capaz de explotar el propio territorio circundante y para ello lo más apropiado era fundar la ciudad en el “medio de su campo”, en una “zona muy alta, y muy atalayadora y en donde se mueva el aire alegre [...] Tendrá demás desto abundancia de aquellas cosas que ha de servir para el uso y el deleite, como agua, fuego y comida” y “tendrá el campo saludable, muy ancho, vario, deleitoso, fértil, fortalecido, lleno, adornado con abundancia de frutas y de fuentes”<sup>1289</sup>.

Las historias de ciudades eran herederas de la idea de hacer una *descriptio hispaniae* como en la Antigüedad con las descripciones de Estrabón, Plinio el Viejo y Pomponio Mela, modelo que influyó en los geógrafos árabes de la Edad Media, y también en Isidoro de Sevilla, quien incluye una descripción geográfica de Hispania en sus *Etimologías* basada en las fuentes antiguas; también sus *Laudes Hispaniae* configuraron una tradición encomiástica que duró hasta el siglo XVII, y que recogen los cronistas modernos. Las alanzas sobre la fertilidad y abastecimiento fueron muy explotadas también en las narraciones de las ciudades italianas. Por poner un ejemplo, en la *Cosmografía universalis* de Sebastian Münster a propósito del caso de Milán, el autor sostiene:

<sup>1287</sup> Cervera Vera, 1995, p. 333.

<sup>1288</sup> Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro I, cap. IV y V, fol. 13r-13v.

<sup>1289</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro IV, cap. II, fol. 110; libro I, cap. IV, fol. 12; libro IV, cap. II, fol. 110 respectivamente.

Alrededor de esta ciudad se encuentra una noble región, tanto por la bondad de sus aires como por la fertilidad del terreno, que le proporciona todo aquello que necesita. Por eso esta ciudad llena de gente nacida en ella y apoyándose en sus propias fuerzas fue siempre un lugar importante<sup>1290</sup>.

En ámbito hispano, encontramos las mismas laudes en la descripción general de toda España:

España es una de las más señaladas partes del mundo, especialmente en tres cosas, la una en el sitio, y fertilidad, sanidad del cielo, y templanza [...] El cielo y clima benigno de España la hacen saludable: cercándola casi por todas las partes el mar Océano y Mediterráneo, y sus embates y mareas son causa de ser muy sana<sup>1291</sup>.

Tanta era la importancia de estos aspectos y tan debatidos debieron de ser en los círculos humanistas que se filtraron también en las comedias y poesías del Siglo de Oro español. Lope de Vega en la comedia *Roma abrasada*, que hemos tenido ocasión de comentar en el capítulo dedicado a la antigüedad de la ciudad, introduce por boca de Séneca la siguiente descripción de España:

Otón: Que es tan famosa España?  
 Séneca: Es admirable,  
 es de Europa sin duda la más bella,  
 su Cielo benignísimo y afable [...]  
 Es su gente feroz, sabia y aguda,  
 que es notable de España la agudeza,  
 tan firme, que jamás su intento muda.  
 No es tanta como Italia su grandeza,  
 pero tiene grandezas que la encumbran  
 por su espaciosa y fértil aspereza.  
 Sus hombres más las armas acostumbran  
 que no las letras, porque las de Roma  
 desnudas siempre en su cerviz relumbran.  
 La grande sierra de Oropesa la doma,  
 el monte de Iubalda no descansa  
 hasta que al mar su blanca arena toma.  
 Es tierra fértil, que jamás se cansa

<sup>1290</sup> Cit. en De Seta, 2002, p. 150. De Seta indica que estas referencias a la abundancia, fertilidad e industrioidad de los habitantes deriva de la *Descrizione di tutta Italia* de Leandro Alberti (1550) o de las laudes de Bonvesin de la Riva en *De Magnalibus Mediolani/Le maravilgie di Milano*.

<sup>1291</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo...* 1605, preámbulo, fol. 7r.

en producir sustento, plata y oro,  
 y mas donde a Pirene el agua amansa.  
 Tiene ríos que llevan un tesoro  
 entre las guijas de diverso jaspe,  
 De Ilerda a Doris, de Hispalis a Caspe  
 hay cosas prodigiosas y riquezas,  
 como no las ha visto el Indio Hidaspe<sup>1292</sup>.

Esta comedia está fechada, como ya hemos señalado en 1598-1600<sup>1293</sup> y está dedicada precisamente a Gil González Dávila “cronista de su Majestad”<sup>1294</sup> cuando se publica en 1625. Gil González Dávila era cronista real desde 1617<sup>1295</sup> y ya había escrito su historia de Madrid (1623) que menciona en la dedicatoria. Es una obra que habría que encuadrar en la famosa ambición de Lope por ser cronista y por obtener privilegios. La dedicatoria al Maestro Dávila tiene su explicación por su posición dentro de la Corte en ese momento.

En estos versos, y haciendo alarde de conocer bien a los clásicos y a los modernos en consonancia con el género de las historias de ciudades, la fertilidad del cielo y el buen

<sup>1292</sup> Continúan los versos hablando de la ciudad natal de filósofo: “De todas las ciudades más famosas/ a Córdoba te alabo, en que he nacido,/ puesto que hay muchas por extremo hermosas” en Vega, Lope de, *Roma abrasada*, 1625, acto I, fol. 182r-183v, vv. 610-636.

<sup>1293</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 391 y 592.

<sup>1294</sup> Reproducimos por su interés la dedicatoria a Gil González Dávila: “Para dar a Vuesa Merced las gracias y alabanzas, si no iguales a sus méritos, posibles a mi ignorancia, era tan preciso como justo referir las de la Historia, por cuya excelencia se viniera en perfecto conocimiento de su claro ingenio y universales estudios; pero a quien sabe tan bien sus grandezas como sus preceptos, vanamente se buscarán en la Retórica, que después de la verdad es su fundamento, si bien quiere Cicerón que sea vera et sincera narratio. Dejando pues aparte sus escritos de Vuesa Merced en todo grado y perfección histórica, don[de] se ven la verdad, la elocuencia, la exornación y el ejemplo, abrazados con armonía en la pureza de nuestra lengua, pues como dijo Livio: Hoc illud est praecipue in cognitione rerum salubre et frugiferum, omnis te exempli documenta in illustri posita monumento intueri, etc. Le debemos los que nacimos en Madrid la honra que le ha dado, porque si el amor de la patria: Nescio quam natale solum dulcedine cunctos Ducit, [...] en mayor obligación nos pone Vuesa Merced cuanto más ilustre le ofrece a los estraños, que solo le han de ver por los oídos, pues cuando, como a tantos imperios ha puesto en miserable ruina la voracidad del tiempo, se atreviese su mudable condición a su feliz fortuna, ya quedaba alta memoria de su estado a la posteridad de los siglos, y supiera la sucesión de los años, que fue Madrid tan grande. A deuda que lo es tanto, paga mi corto caudal con la Tragedia de Roma, no en su grandeza y suma felicidad como Vuesa Merced nos da a Madrid en descripción tan heroica, que como tabla de pintor insigne con admirable veneración se respeta, sino abrasada, aunque Roma, y a los pies de un tirano la cabeza del mundo, para que se vea lo imposible de la proporción en la infinita distancia. A la corona que Vuesa Merced puso a mi patria doy un laurel indigno; al honor de nuestros Magistrados, el pervertido gobierno de aquellos cónsules; al premio de las letras en esta edad dichosa, el ingrato discípulo de Séneca; a la reputación de nuestras armas, las consulares insignias desatadas, y las águilas de plata teñidas del ocio; y el más sangriento perseguidor de la romana iglesia, a quien tanto ha celebrado la católica monarquía de Felipe IV. Pero finalmente Historia, porque no le alcance (hablando con Vuesa Merced) la opinión de Herodoto, pues no dirá si van juntas: Quo fit ut sapientius, atque praestantius Poësis, Historia sit. Patiare igitur, obsecro, hanc opellam tuo faustissimo nomini dicatam per Hispaniam diffundi. Vale.” En Vega, Lope de, *Roma abrasada*, 1625, fol. 177r-178r.

<sup>1295</sup> Véase Millares Carlo, 1961, pp. 115-186.

clima se traduce en el carácter de los españoles sabios y agudos, dedicados a las armas más que a las letras<sup>1296</sup>. Esta vocación bélica resulta más comprensible teniendo en cuenta el momento de ambientación de la comedia durante el Imperio Romano. En las historias de ciudades la influencia astrológica y el clima en el carácter de los habitantes era un apartado que no solía faltar. Aristóteles en su *Política* se había ocupado de las influencias del clima sobre la Tierra, tesis que derivaban de Hipócrates, junto con los cálculos ptolemaicos sobre la latitud y la longitud. Estas ideas fueron retomadas por Polibio, Estrabón, Tito Livio y Vitruvio, y posteriormente entraron a formar parte del género corográfico hispánico, sobre todo a partir de la historia de Toledo de Pedro de Alcocer a mediados del siglo XVI<sup>1297</sup>. Pero será a finales del siglo XVI cuando se fundan los fenómenos atmosféricos, aires y temperatura, con otros aspectos como la fertilidad, la salubridad del lugar, el carácter de los habitantes y sus cualidades manuales o intelectuales. No queremos alargarnos demasiado en este punto, pero es importante destacar que autores como Alcocer, Rodrigo Caro o Gil Gozález Dávila, entre otros, trataron estos aspectos<sup>1298</sup>. Precisamente este último decía, a propósito del clima de Madrid—tema del que nos ocuparemos también más adelante— que “el natural de su gente es dulce, apacible y manso, que los hace prudentes, sabios, sutiles y inquiridores, así en las Artes liberales, y mecánicas, como en las ciencias profundas”<sup>1299</sup>. En los versos de Lope también, el carácter de “su gente feroz, sabia y aguda,/ que es notable de España la agudeza” deriva en el debate entre las armas y las letras como actividades nobles entre los cortesanos, asociadas aquí al clima; y la fertilidad del cielo y del suelo da sustento y riqueza con sus materiales preciosos por los que se sintieron atraídos los romanos en su conquista de la Península, y que era la causa de la fertilidad del suelo, pues “engendra estas riquezas dentro de la tierra” como mencionaba Valverde Arrieta. El poeta menciona, de hecho, las minas de plata de la cuenca del Ebro que fueron señaladas por Catón y Posidonio, remitiendo asimismo a la fábula de la plata fundida en el incendio de los Pirineos “donde el agua amansa”<sup>1300</sup>. También aparecen los nombres romanos de Lleida

<sup>1296</sup> Sobre el debate en torno a las actividades cortesanas de las armas y las letras contamos con la obra de Castiglione, *El Cortesano*, 1574, libro I, cap. IX., fol. 50r y ss. Tuvo difusión en España a través de la primera edición de Boscán en 1534.

<sup>1297</sup> Quesada, 1992, p. 91-92.

<sup>1298</sup> Ídem.

<sup>1299</sup> González Dávila, *Teatro...1623*, cap. II, fol. 5. Precisamente este capítulo lleva por título “Del temperamento de Madrid; condición de sus moradores; abundancia de frutos de la tierra y montes de su comarca”, lo cual indica la evidente ligazón del carácter de los habitantes, el clima, la fertilidad y la agricultura.

<sup>1300</sup> Véase al respecto Schulten, 2004, p. 122.

o Sevilla o el río Jhelum de Pakistán en el que Alejandro Magno libró la batalla contra el rey Poros, muy alabado por los escritores antiguos.

En este sentido, y sin duda por motivos no solo personales, sino también en consonancia con la política de la época, ocupaba un lugar preeminente Castilla, de la que Lope nos deja una descripción de abundancia en *La serrana de Tormes* (fecha entre 1590-1595<sup>1301</sup>):

Esa es tierra (Castilla) del cielo, abundantísima  
de pan, y vino, carne, fruta, y huéspedes,  
no querría salir della en mi vida<sup>1302</sup>.

Por lo que se refiere a las ciudades Madrid tiene, como venimos señalando desde el principio, un papel destacado sobre todo tras el traslado de la corte. Gil González Dávila sigue su discurso de apertura en su descripción de Madrid diciendo que está en “sitio deleitoso y abundante por la fertilidad” donde felices son los “aspectos de su cielo”, mostrándose “la naturaleza tan liberal y fecunda”<sup>1303</sup> que Jerez y Deza algunos años antes habían identificado “aquí en Praxis toda aquella Theoría”<sup>1304</sup> heredada de los autores clásicos sobre la elección del sitio y que estos autores resumen así:

Concluimos que donde ni la altura llegue a ser áspera, ni la llanura pantanosa, será el sitio aventajado y digno de elección; porque participará lo bueno de los extremos y carecerá de sus inconvenientes, ni tan cerca de sierras y montañas que le comprendan sus continuas alteraciones, ni tan lejos que no participe de sus aires, frescura, nieve, leña [...] <sup>1305</sup>.

Contaba Madrid, según sus defensores, con las cuatro cualidades que desde la Antigüedad se consideraban propias de una tierra excelente y que bien resumen los aspectos que estamos comentando en este capítulo: el sitio, la fertilidad, el buen clima del cielo y los ingenios. Uno de los que más se dilata en estas alabanzas es Jerónimo de la Quintana,

<sup>1301</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 257 y 591.

<sup>1302</sup> Vega, Lope de, *La serrana de Tormes*, 1622, acto I, fol. 165r. Según Morley y Bruerton, esta comedia debió de ser escrita entre 1590 y 1595, momento del destierro de Lope. De ahí los deseos de no abandonar Castilla nunca. Para la datación, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 257 y 591.

<sup>1303</sup> González Dávila, *Teatro...* 1623, libro I, cap. I, fol. 4.

<sup>1304</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 181, correspondiente al fol. 75v-76r del documento.

<sup>1305</sup> *Ibide*, p. 171-172, correspondiente al fol. 68v del documento.

comparándola incluso con Roma, y dedicándole un entero capítulo titulado *Del favorable Clima, y benigna influencia del Cielo* que se abre de la siguiente manera:

Conocida cosa es por toda España, y aun por todo el Orbe, la templanza grande de la Región deste lugar, la benignidad de las Estrellas, la claridad de los Horizontes, la pureza y limpieza de los cielos, la benevolencia de los Astros, la excelencia del Clima, que es el mismo que goza la gran ciudad de Roma, respondiéndose en la altura de su Polo<sup>1306</sup>.

Hay que tener en cuenta que eran excelencias que se repetían e intercambiaban de unas ciudades a otras. Por ejemplo, Alonso de Morgado destaca de Sevilla su “buen Clima del Cielo, amena frescura, próspera fertilidad, y que produzca altos Ingenios”<sup>1307</sup>. O Mal Lara quien afirma que en Sevilla “nadie vive infelice” porque es “sitio de tierra, con salud y templanza de aires, con serenidad de cielo, donde pocas veces o nunca se esconde el sol”<sup>1308</sup> y que, según Lope, “parece toda un jardín”<sup>1309</sup>.

Y así los mismos conceptos los encontramos en obras lopescas ambientadas en Toledo:

Fabricio. El amor de la patria es dulce cosa  
mas siendo la mía el gran Toledo,  
Ciudad insigne y en lo mejor de España<sup>1310</sup>.

Por ser el sitio tan noble “en Toledo cuyo clima/ por el más feliz se estima”<sup>1311</sup>, pues

Es también esta ciudad demás desto muy sana, y templada, y de frescos, sanos, y sutiles aires, y cielo claro y sereno. Es fertilísima, y abundante de todas las cosas a la república humana necesarias; porque tiene la más templada y fértil comarca de toda España<sup>1312</sup>.

<sup>1306</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. V, fol. 14v-14r.

<sup>1307</sup> Morgado, *Historia de Sevilla*, 1587, libro II, cap. 7, fol. 45r.

<sup>1308</sup> Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* 1570.

<sup>1309</sup> Vega, Lope de, *El bobo del colegio*, 2015, acto I, vv. 649. Fechada en 1616, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 293. Está dedicada a Lorenzo Van der Hammen y Leon.

<sup>1310</sup> Vega, Lope de, *La escolástica celosa*, 1604, Acto II.

<sup>1311</sup> Vega, Lope de, *La escolástica celosa*, 1604, Acto I.

<sup>1312</sup> Alcocer, *Hystoria...*, 1554, libro I, cap. IIII, fol. Xr. Y más adelante: “Adornan mucho a esta cibdad, la frescura de los sotos, huertas, y arboledas fructíferas que entorno della hay; y la grande abastanza de pan, vino, carnes, aceite, frutas, y de todas las cosas necesarias; la amenidad y hermosura de sus riberas que le causa el famosísimo Tajo que la cerca casi entorno, que por sus auríferas arenas, y su dulce y saludable agua es muy celebrado de Historiadores y Poetas”, *ibídem*, libro II, fol. CXXIIIv-CXXIIIr.

Todas estas ideas se fueron repitiendo hasta la saciedad en, si no todas, la mayoría de las historias de ciudades del siglo XVI y XVII. Aunque a veces una determinada ciudad se apropiaba de un cliché para obtener beneficios y privilegios propios, que al final será el objetivo de todas estas historias de ciudades, es decir, la reivindicación de una posición privilegiada dentro del Imperio. Pero en ocasiones estos *topoi* se convierten en metonimias que identifican una determinada ciudad. El “cielo y el suelo”, la fertilidad y el abastecimiento, eran motivo de residencias de la corte en la villa, según Barreiros, antes de que la corte se estableciera definitivamente en Madrid:

Madrid es lugar de mucha y buena comarca, de mucho pan, vino, aceite, cazas, frutas y ganado, y por ser de buenos aires, fértil y abastecido de todas las cosas reside en él muchas veces la corte<sup>1313</sup>.

Por eso Gil González Dávila dirá que Madrid “de aires delgados y puros, de cielo sereno y claro” procura a sus habitantes “una salud muy constante. Y bien lo conocieron nuestros Reyes Castellanos”<sup>1314</sup>. Además, la abundancia de aguas, los aires, la influencia de los astros y las constelaciones y los planetas determinaban en última instancia el carácter y las inclinaciones de sus ciudadanos y eran considerados

partes esenciales de una perfecta población y causa de su aumento y grandeza. El sitio pues que fuese favorecido de estos requisitos naturales es aptísimo para constituir en él una gran ciudad y establecer en ella una gran corte”<sup>1315</sup>.

Como hemos visto en el caso de Madrid y Toledo, ambas ciudades contaban con “sutiles aires y cielo sereno”, y estas cualidades adquirieron connotaciones propias en un contexto de rivalidad por la capitalidad entre ambas ciudades. Y será indicativo del calado e importancia de estas ideas, el hecho de que se filtraran en el teatro<sup>1316</sup>. En la Relación de fiestas en honor de San Isidro, Lope introduce una laude a Madrid que recoge todas las características que se habían ido fraguado:

---

<sup>1313</sup> Barreiros, *Corografía de algunos lugares*, en García Mercadal, vol. II, 1999, p. 153.

<sup>1314</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, Libro I, cap II, fol. 5.

<sup>1315</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 178, correspondiente al fol. 73v del documento.

<sup>1316</sup> En *El esclavo del demonio* de Mira de Amescuas, por poner un ejemplo diferente de Lope, el personaje del demonio imagina una ciudad utópica compuesta por las partes mejores de cada zona del mundo y de Madrid se mencionan el “cielo y suelo” en Mira de Amescuas, *El esclavo del demonio*, 1614, acto III, fol. 222v.



La insigne villa de Madrid, Corte de España, ilustrísima por madre de pontífices, reyes, capitanes, ingenios, sereno cielo, aires puros, fértil tierra y no menos rica y abundosa comarca<sup>1317</sup>.

\* \* \*

Tanta fertilidad se traducirá en abundancia de productos agrícolas, flora y fauna. Ambrosio de Morales en su libro sobre las *Antigüedades* había referido las opiniones de los antiguos con respecto a las excelencias de España. Siendo el corazón del imperio de *donde reciben vida los demás miembros*, España no solo era capaz de autoabastecerse sino que abastecía también a otros reinos:

[...] cuan suficiente es para sí misma en todos los bienes, sin que tenga necesidad de traer cosa ninguna de otra provincia, teniendo costumbre [...] de proveer y bastecer muchas otras provincias con lo que sobra [...] Estos bienes de que así España está abundosa (después de su bondad de cielo, templanza, de aire, partos de buenos ingenios, y hombres de muchas maneras señalados) consiste principalmente en abundancia de mantenimientos por la fertilidad de la tierra, en abundancia de animales por el mantenimiento y servicio de vivir, en metales, y otros mineros para la riqueza, y en aguas, en que está puesta mucha parte de la salud [...son] los tres principales mantenimientos de la vida pan, vino y aceite [...] carnes, frutas, legumbres [...]. De todo estos vemos la grande abundancia que hay en España<sup>1318</sup>.

Ambrosio de Morales señala asimismo las menciones en Plinio, Marcial y Silio Itálico de la cebada de Celtiberia, el trigo de Andalucía y el vino en la zona este de España. La bondad del vino también es alabada por Estrabón, así como la abundancia de pan. En cuanto al aceite, Plinio antepone el de Italia, pero Stacio y Marcial afirman que el de Andalucía le aventaja. Celebran también el ganado y la lana, siendo famosos los paños españoles; los caballos y las mulas. Con respecto a las abejas, la miel y la cera Ambrosio de Morales encuentra apoyo en los textos de Plinio y Pomponio Mela, y sobre los gusanos de seda en Aristóteles y Plinio. También la caza es notable con multitud de jabalíes, ciervos, gamos y corzos; gran cantidad de conejos, perdices y zorzales. En cuanto a la pesca, abundan los atunes como refieren Estrabón y Plinio, y entre los pescados de agua dulce abundan los salmones, reos y truchas. Por otro lado, notable era la fertilidad de España en frutas y legumbres. Plinio celebra los higos pasados, menciona también

<sup>1317</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid...* 1622, prólogo s/n.

<sup>1318</sup> Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 38r. Cfr. con “De la fertilidad y riquezas de España” de Pedro Texeira reproducido en Pereda Espeso y Marías, 2002, pp. 308-309.

ciruelos, manzanos, almendros y perales. Madera abundantísima dan los pinares, castaños, nogales sobre todo en la parte de Salamanca y Béjar, además de robles y encinas; todos ellos nutren la industria de los navíos y la edil con buena madera. También hay bosques de nogales y noguera. Plinio celebra los enebros y savinas. Árboles son también los que dan la fruta llamada grana que menciona Plinio en diferentes lugares. Se alaban las rosas de Cartagena y las mosquetas, jazmines, charnecas. Los romanos apreciaban también los plátanos. Y de la misma manera que alabaron las flores, también las hierbas por sus propiedades medicinales: narcisos o junquillos, lirios, azucenas. Pero entre las hierbas más preciadas están el lino, el cáñamo y el esparto. Por último, Ambrosio de Morales hace una relación de las piedras preciosas, oro y plata de España celebrado por Estrabón y por los testimonios de Aristóteles y Diodoro Sículo. A propósito de esto, menciona la leyenda del rey Pluto, dios de la riqueza, que tenía su asiento en España. Entre las piedras preciosas se mencionan ágatas, turquesas, jacintos, granates, cornerinas, jaspes, topacios, esmeraldas y corales. Después se menciona la abundancia de hierro, cobre, plomo, estaño, alumbres, azogue y bermellón<sup>1319</sup>.

Una descripción parecida la encontramos en Pedro de Medina:

España tiene gran abundancia de todos generos de frutas, árboles y yerbas de virtud tanto que de la gran fertilidad de las frutas domésticas muy buenas que de todas maneras tiene, hay otras muchas silvestres que naturalmente por si nace y se producen por los montes, así como peras, manzanas, castañas, avellanas, peros de muchas suertes, servas, madroños, garrovas, piñones de que están llenos los bosques de muchas partes de España. Asimismo, olivos, parrales con lindas uvas por los montes y riberas de los ríos. También en la tierra de España se han hecho muy buenas las frutas extranjeras. Así como los cerezos traídos (por Loculo capitán romano) de Asia de donde les quedó el nombre (como dice Plinio). Los pérsicos o duraznos traídos de la Persia por ponzoña el arroz de la Etiopía: las cañamieles de Cecilia, los jonjolíes de la Turquía, las berzas de Nápoles, algodón y pimienta de la India. También todas las yerbas de virtud y medicina que el Galeno medico famoso ordenó para los dos preciosos unguentos llamados Marcitón y Aragón [...]. De más desto se halla por los montes y riberas claveles, rosas de maneras, azucenas, lirios, violetas, maravillas, narcisos, salvia, eufrasia, celedonia, artemisa y otras infinitas yerbas medicinales de muy gran provecho<sup>1320</sup>.

<sup>1319</sup> Morales, *Las Antigvedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 39v-48r. Cfr. Valverde Arrieta, *Diálogo de la fertilidad*, 1578, fol. 3r-6v.

<sup>1320</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. XXIX.

Estas referencias a los antiguos eran muy recurrentes, voces de autoridad como vemos que Lope supo aprovechar. Además de las citas a autores antiguos<sup>1321</sup>, prueba de que nuestro autor seguía la tradición es también la manera de trabajar que tenía y que desvela en los siguientes versos:

Julio: Oíd lo que respondía en una comedia un poeta a un príncipe, que le preguntaba cómo componía, y veréis con qué facilidad lo dijo todo:

¿Cómo compones? Leyendo,  
y lo que leo imitando,  
y lo que imito escribiendo,  
y lo que escribo borrando;  
de lo borrado escogiendo<sup>1322</sup>.

Imitando, escribiendo, borrando y escogiendo Lope fue insertando en sus obras estas listas de productos como reflejo de la abundancia de España y sus ciudades. El interés y conocimientos de Lope en materia, en concreto sobre la *res herbaria* –tema que Slater denuncia como argumento descuidado por la crítica en literatura<sup>1323</sup>– son evidentes en su álter ego Belardo, que se presenta como jardinero o campesino, el cuidado de su jardincillo en la casa de Madrid y el conocimiento que demuestra de obras como *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos de 1592<sup>1324</sup>, la familiaridad de los trabajos agrícolas y el cultivo de plantas en obras como *La Pastoral de Jacinto*, *Los ramilletes de Madrid*, *Fuenteovejuna* o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*<sup>1325</sup>.

Nosotros hemos recogido ejemplos de la fertilidad y la abundancia de la Península en obras como la comedia *El postrer godo de España* (fecha probablemente entre 1599-1660<sup>1326</sup>). Entre las “bravas virtudes” de España, además de los materiales preciosos, se

<sup>1321</sup> En el *Isidro*, por ejemplo, cita en las apostillas al margen entre otros a Virgilio, Ovidio, Titelmann, Séneca, Quintiliano, Augusto, Marineo Sículo, Estrabón, Sócrates, Cicerón, Demócrito, Empédocles, Parménides, Pomponio Mela, Ptolomeo, Plinio, Diodoro Sículo, véase Vega, Lope de, *Isidro*, 1608.

<sup>1322</sup> Vega, Lope de, *La Dorotea*, 1968, acto III, escena 3, p. 373.

<sup>1323</sup> Véase Slater, 2010. Este autor presenta, sin pretender ser exhaustivo, un diccionario de plantas a través de fragmentos literarios del Siglo de Oro, entre los que tiene un papel destacado Lope de Vega, poniendo de manifiesto la relación de la literatura con los conocimientos del mundo natural en el Barroco. Lope demuestra sus conocimientos en materia, por ejemplo, en *Lo que pasa en una tarde*, sobre todo en el acto III.

<sup>1324</sup> Véase *ibidem*, p. 61.

<sup>1325</sup> *Ibidem*, p. 60-62.

<sup>1326</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 264.

menciona la fertilidad del suelo y sus productos agrícolas, así como las aguas de abundante pesca:

Julián: Entrad por España todos,  
 esparcidos de mil modos,  
 sed señores de una tierra,  
 que tanta riqueza encierra,  
 sin la que tiene los Godos.  
 Aquí las minas nos dan  
 oro, plata, y hierro fuerte,  
 aquí los campos están  
 dando de la misma suerte,  
 miel, aceite, vino y pan.  
 Hay ríos de agua sabrosa,  
 Y de pescados notables,  
 ricos puertos, mar famosa  
 ciudades inexpugnables  
 que hacen su corona hermosa.  
 Es divina su templanza,  
 ni el yelo, ni el fuego alcanza  
 de las dos zonas, opuestas.  
 Tarife: Bravas virtudes son estas<sup>1327</sup>.

Elige, en primer lugar, los materiales preciosos como oro, plata y hierro, recogiendo la tradición de los clásicos. Sobre la industria del hierro en Toledo habla Graciano, Horacio, Séneca, Polibio y Plinio entre otros<sup>1328</sup>, autores citados por los cronistas del género. Por ejemplo, Rodrigo Caro citando a Estrabón o Diodoro Sículo explica que es para “dar autoridad ajena porque no parezca afición, o encarecimiento”<sup>1329</sup>. La mención a los clásicos tenía como objetivo, además de demostrar la propia erudición –dentro de las pretensiones cortesanas de Lope de Vega–, presentar los datos como fuentes verídicas y no como fruto del apego ciego a la propia patria. A continuación, Lope introduce algunos productos como miel, aceite, vino y pan. Resulta interesante notar las similitudes con la descripción que de las riquezas hace Pedro de Medina quien, tras realizar una lista de ellas –riquezas (metales), pan, vino, carnes, pescados, aceites, frutas, hierro, seda, lana,

<sup>1327</sup> Vega, Lope de, *El postrer godo*, 1617, acto II, fol. 127v.

<sup>1328</sup> Véase Schulten, 2004, p. 123-124.

<sup>1329</sup> Cit. en Quesada, 1992, p. 82.

caballos, puertos de mar, navíos, letras, justicia, santidad, milagros, fe<sup>1330</sup>, dedica unas breves líneas descriptivas a cada virtud. Como vemos en los versos de Lope, muchas de las virtudes coinciden. Pero más allá de la imagen real o laudatoria de la fertilidad de las tierras españolas, que tanto cronistas como literatos conocían –por experiencia personal o siguiendo a clásicos y modernos–, lo que aquí nos interesa destacar son las alusiones simbólicas relacionadas con estas descripciones. Los ríos que cruzan la ciudad son imagen de los ríos del paraíso, así como las aguas y las fuentes; de la abundancia de grano y su cosecha dependía la entrada al reino de los cielos, y la producción de miel se asocia con la imagen de la colmena como metáfora de sociedad ordenada y productiva; también el resto de frutos, caza y minerales dan una idea de la abundancia del paraíso<sup>1331</sup>.

En *El Abanillo* (1615<sup>1332</sup>) encontramos otra descripción mucho más extensa de España en la que también da cuenta de la abundancia de productos. Uno de los personajes, Fabio, se pregunta qué importancia tiene que España sea pobre de agua y ríos, “si la acompañan/ fuentes de vino en bodegas/ que corren e partes varias?”. En esta España “es tan general su abundancia” que nunca faltan vino, pan, cera, azúcar, seda, lana, azafrán, aceite, miel, frutas, azogue, cáñamo, lino, trementina y rubia, bermellón, alumbre, oro, hierro y plata de Sierra Morena; o azófar y “sus caballos andaluces,/ cuya ligereza es tanta,/ que les dio por padre el viento/ antiguamente la fama”<sup>1333</sup>. En cuanto al ganado afirma que es muy abundante y “de cabruno se halla/ casi número infinito,/ sin el de toros y vacas”<sup>1334</sup>. Todos estos productos son celebrados por los escritores antiguos, como refiere Ambrosio de Morales<sup>1335</sup>. En este sentido, Lope mencionan el lino de España citado por Estrabón y Plinio sobre todo en la zona este<sup>1336</sup>. En las *laudes* aparece la riqueza de metales en España (oro, plata, hierro, estaño, plomo ...), que, como hemos mencionado más arriba, aparecían en las descripciones de las minas españolas de los antiguos Estrabón, Plinio y Posidonio. También los ríos de la Península (el aurífer Taugus, el Duero, el Miño, el Tader y el Betis sobre todo) arrastraban oro de las cordilleras marginales. Pero era la plata el material precioso de la antigua España y así lo resalta Lope al referirse a Sierra Morena, cuyos

<sup>1330</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. XXIXv.

<sup>1331</sup> Quesada, 1992, p. 83.

<sup>1332</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 273.

<sup>1333</sup> Era el animal máspreciado de la antigua España. Varrón refiere que la ligereza de los caballos lusitanos se debe a la fecundación de las yeguas en Lisboa por el viento sur. Los alaba también Simaco, Gracia, Amiano Marcelino y Estrabón, véase Schulten, 2004, p. 108.

<sup>1334</sup> Vega, Lope de, *El abanillo*, 1917, acto I, vv. 310 -349.

<sup>1335</sup> Morales, *Las Antigvedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 38r y ss.

<sup>1336</sup> Véase Schulten, 2004, pp. 104-105.

tesoros argentíferos fueron la riqueza del reino de Tarsis y fueron estos materiales preciosos españoles los que motivaron en parte la conquista romana<sup>1337</sup> en el pasado, y llegaban en los barcos cargados de las Indias en la época de Lope. Vemos que la lista de productos es extensa como la copia de la abundancia derramada en esta parte del orbe, reencarnación del paraíso terrenal.

Por lo que se refiere a la fertilidad y abundancia de las ciudades y su terreno circundante con el que hay una relación de abastecimiento recíproco, Madrid y la cuenca del Tajo destacan en Lope de Vega. En el *Isidro* contamos con una descripción muy conocida y antologizada; se trata de un monólogo en el que Silvano hace una relación de las frutas y verduras de la zona en función de las estaciones del año. Así en primavera eran muchas las “frutas sazonadas/ de estas huertas cultivadas/ y de estas verdes orillas”. Había almendras, viñas, peruétanos o ciruelas. “Y entre la murta y lentisco/ el albérchigo y el prisco,/ cerezas y guindas rojas,/ verde agraz y brevas flojas”, pera, melón, durazno blanco, el higo, trigo, melocotón. En otoño, en cambio, hay madroño, nueces y uvas blancas, membrillos, piñones, níspero y serba, castaña “ya del erizo dejada” y granadas y avellanas; zarzamora, acerola, bergamotas y bellotas<sup>1338</sup>; nabos, coles, hierbabuena, lechuga, olivas. Entre las aves, Lope destaca el ganso y el anadón, las garzas y el naterón. Y también había muchos conejos, liebres<sup>1339</sup>.

Coincidiendo con la lista de productos enumerada por Lope en el *Isidro*, entre las plantas de cultivo que elogiaban los clásicos al describir España, ocupa el primer puesto de las laudes el olivo. Además, la rama de olivo era el símbolo de España en las monedas de Adriano<sup>1340</sup>. A continuación, las viñas y el vino ocupaban un puesto destacado<sup>1341</sup>. Los

<sup>1337</sup> Véase *ibidem*, p. 116 y ss.

<sup>1338</sup> El fruto de la encina era conocido en la antigua España sobre todo por los habitantes del norte. Lo mencionan Estrabón, Plinio y Gelio, véase *ibidem*, p. 97.

<sup>1339</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto VI, fol. 150v-152v. Las mismas frutas parecen en estos otros versos de *Los muertos vivos*: “Lleva aqueste canastillo/ roja guinda y verde pera,/ la cermeña como cera/ y el no maduro membrillo./ Lleva la almendra vestida/ de mezcla, y la nuez de verde,/ serba que la fuerza pierde./ cereza en sangre teñida./ Roja manzana, y traslado/ de vuestra boca y mejillas,/ y de estas verdes orillas/ agraz verdoso y morado” en Vega, Lope de, *Los muertos vivos*, 1622, acto I, fol. 89r, pero en este caso la comedia no está ambientada en España. Los encontramos de nuevo en *La Arcadia*: “Aquí la verde pera/ con la manzana hermosa,/ de gualda y roja sangre matizada,/ y de color de cera/ la cermeña olorosa/ tenga, y la endrina de color morada;/ aquí de la enramada/ parra que el olmo enlaza,/ melosas uvas cojo;/ y en cantidad recojo,/ al tiempo que las ramas desenlaza/ el caluroso estío,/ membrillos que coronan este río” Vega, Lope de, *La Arcadia*, 1653, libro I, fol. 49v. Esta obra está repleta de referencias a los productos de la huerta.

<sup>1340</sup> Schulten, 2004, p. 98-99.

<sup>1341</sup> *Ibidem*, p. 99-101.

antiguos alabaron la vegetación de las costas que luego se generalizó a todo el territorio, incluida la desértica meseta. Entre otros se alababan olivos, vinos e higos<sup>1342</sup>. También muy citada era la pera de Numancia<sup>1343</sup>. Por lo que se refiere a la fauna, el conejo también era el símbolo del país en las monedas de Adriano y tema recurrente en los vasos numantinos. Los romanos lo consideraban autóctono de España. Abundaban tanto en todas partes de España que Plinio incluso relata de auténticas plagas<sup>1344</sup> y Polibio mencionaba la gran cantidad de liebres de Lusitania y cada una costaba un óbolo<sup>1345</sup>.

En *La pastoral de Jacinto* (1595-1600), ambientada en la ribera del río, concretamente donde se unen Jarama y Tajo, encontramos los mismos elementos que Ambrosio de Morales recuperaba de Estrabón, Plinio y otros escritores antiguos: en invierno “caza y pesca [...] y alegre fruta en verano”, avellanas, castañas, “almendras verdes, y “verde melón, o amarillo”, granadas, membrillos, viñas subas, moscateles uvas, y “el lino en su flor” relacionado con el comercio de objetos de lujo como los guantes<sup>1346</sup>. No debe sorprender, por tanto, que fuera Ceres, la diosa de la agricultura y madre de la riqueza y abundancia agrícola, la que recibiera a Ana de Austria en Madrid en 1570 formando parte de la alegoría del primer arco, derramando “flores y guirnaldas de espigas en el thálamo y casamiento de la felice recién casada”<sup>1347</sup>.

En la comedia *El Grao de Valencia* encontramos también, aunque pueda parecer paradójico porque no es de ambientación toledana una descripción de la Huerta del Rey:

Cruzate: Bien hay donde pasear:

buen río, ribera y prado.

Leonora: La Huerta del Rey es buena,

con mucha fruta escogida,

por cuya margen florida

el Tajo murmura y suena;

mas dura tan poco el verde

---

<sup>1342</sup> *Ibíd.*, p. 94.

<sup>1343</sup> *Ibíd.*, p. 102.

<sup>1344</sup> *Ibíd.*, p. 111.

<sup>1345</sup> *Ibíd.*, p. 112.

<sup>1346</sup> Vega, Lope de, *La pastoral de Jacinto*, 1993, vol. VI, acto II, vv. 2871-2894. Cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 241.

<sup>1347</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 67r. Tomo la idea de la alegoría de Madrid como Ceres-Cibeles, madre de la abundancia en Cámara Muñoz, 2000, p. 106.

por el insufrible huelo,  
 que apenas se pinta el cielo  
 cuando los esmaltes pierde.  
 Aquí todo el año entero  
 parece sereno abril,  
 pues tenéis árboles mil  
 más copiosos por enero.  
 Allá crisola al septiembre  
 todo lo que mayo muda;  
 pues pregúntale si suda  
 al escarchado diciembre.  
 Sin duda que aquesta tierra  
 debe de ser paraíso  
 donde el cielo, en parte, quiso  
 mostrar el poder que encierra.  
 Cruzate: Yo, señora, no imagino  
 que puede ser tierra mala  
 a quien ninguna se iguala  
 en sabrosa carne y vino.  
 ¿Pues el pan de perlas finas  
 que solo, a secas, sustenta?  
 Si hace frío, el sol calienta,  
 y en los montes hay encinas.  
 Leonora: ¿Quién os mete en eso a vos?  
 ¿No ha de haber conversación  
 sin pan y vino y carbón?<sup>1348</sup>

En otros casos, la abundancia y fertilidad se asocia de manera mucho más directa al tópico del *locus amoenus*, paraje natural e ideal y mitológico que siguiendo la cultura grecolatina se encontraba en la Antigua Grecia y Lope describe en *La Arcadia* (campos de Salamanca):

Entre las dulces aguas del caudaloso Enmanto y el Ladón fértil, famosos y claros ríos de la pastoral Arcadia, la más íntima región del Peloponeso, que coronados de espadañas frágiles, azules lirios y siempre verdes mirtos, con torcidas vueltas van a pagar tributo al enamorado Alfeo, que por las ocultas venas de la tierra hasta Sicilia sigue su querida Aretusa; no menos vanaglorioso por su altura y fertilidad que por las Vitorias de Hércules, de un valle se levanta el monte Ménalo, poblado

<sup>1348</sup> Vega, Lope de, *El Grao de Valencia*, 1916, acto I, vv. 43-99.



de pequeñas aldeas, que entre los altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien le mira desde lejos un agradable lienzo de artificiosa pintura, y en quien los más ricos y sabios pastores del Arcadia tenían sus casa, ganados, y labranzas. Entre otras apacibles partes que alegraban y ennoblecían el ameno sitio, era un espeso bosque de blancos álamos, floridos espinos e intrincadas zarzas, a quien mil amorosas vides enamoraban y con estrechas lazadas entretejían<sup>1349</sup>.

La descripción de la naturaleza arcádica que “quiso que la tierra compitese con la hermosura de las estrellas del cielo en la variedad de las flores” de alusiones ovidianas se identifica también en otro espacio real, aunque la descripción lopesca mantenga todos los rasgos poético-ideales, a saber, en la descripción del sitio de Aranjuez, donde hay “tantos árboles distintos:/ cermeños y melocotones,/ albérchigos y membrillos,/ avellanos y nogales,/ peros, duraznos y guindos”<sup>1350</sup>.

Como hemos visto, los mismos elementos aparecen reiteradas veces en diferentes fragmentos. Creemos que Lope no tenía la intención de una rigurosa objetividad a la hora de describir los diferentes parajes comarcales, sino más bien y apoyándose en los escritores antiguos que se citaban incansablemente en las laudes, ofrecer cuadros de la abundancia de los productos, la flora y la fauna prototípicamente hispana que representaban tanto el ámbito local como el nacional intentado ofrece una sensación de realidad. Sánchez Jiménez, que identifica estas composiciones como “bodegones invertidos”<sup>1351</sup>, también identifica en Lope el objetivo de resaltar la abundancia, pero desde una perspectiva diferente. Nosotros pensamos que las *laudes hispaniae* del género corográfico influyeron en la obra de Lope para exaltar la abundancia de provisiones. Algunas de estas composiciones pudieron ser de encargo<sup>1352</sup>. En este sentido, el Fénix hizo descripciones de las posesiones del Duque de Alba, de la Tapada o de Aranjuez. Para la redacción de estos encargos cortesanos, recurría a fuentes eruditas, lo cual era un clásico en las composiciones corográficas urbanas, pero también le servía para reivindicar su posición como poeta erudito. Ejemplos tempranos de estas listas de

<sup>1349</sup> Vega, Lope de, *La Arcadia*, 1653, libro I, fol. 1v. y ss. Sánchez Jiménez destaca la lista de flores, verduras y animales como parte de uno de los “cortejos rústicos” más extensos en el canto V, vv. 75-239. Por la extensión de la lista y por la variedad de animales que se citan, terrestres y marinos, podemos afirmar que se trataría, no tanto de una descripción real de las posesiones del duque de Alba, sino una reelaboración ideal de la realidad para ser leída en clave simbólica y panagógica de la abundancia de flores, frutas y animales tópicos de las *laudes hispaniae*.

<sup>1350</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto II, vv. 1818-1829, fol. 85v-86r. Cit. en Luengo Añón, 2008, p. 399.

<sup>1351</sup> En el *Isidro* la descripción del campo madrileño sería una oda a la sencillez del labrador.

<sup>1352</sup> Sánchez Jiménez, 2011a, p. 270.

productos las encontramos, por ejemplo, en *Los amores de Albanio e Ismenia*<sup>1353</sup> (1591-1595) coincidiendo con el periodo en que Lope estuvo en Alba de Tormes y en contacto con la rica biblioteca del palacio ducal donde pudo leer a los clásicos<sup>1354</sup>. El duque cantaba, entre otros, con una *Geografía* ptolemaica, y obras de Tito Livio, Virgilio o Marineo Sículo<sup>1355</sup>, obras que contribuyeron al nacimiento de esta geografía humanista en la que se combinaba la historia antigua con la descripción geográfica<sup>1356</sup>. En este caso, como en otros, más allá de las influencias compositivas de los clásicos, podemos apuntar en Lope una reelaboración en la que confluyen las descripciones de los clásicos, las frutas, verduras y animales de las *laudes hispaniae* y su vivencia directa a orillas del Tormes, para ofrece un cuadro de la abundancia de la propiedad del duque de Alba con intenciones panegíricas. Otro cuadro lo encontramos en *Las Batuecas del Duque de Alba*<sup>1357</sup>.

Pero hay que tener en cuenta además que era el reflejo de una “sociedad en expansión” de la que hablaba Maravall y del aumento de la población en las grandes ciudades y la cultura material que generaron debido a la concentración de provisiones en grandes urbes como Madrid o Sevilla<sup>1358</sup>. A través de todos estos ejemplos, hemos ido viendo, pues, que

<sup>1353</sup> Vega, Lope de, *Los amores de Albanio e Ismenia*, cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 240.

<sup>1354</sup> Sánchez Jiménez, 2011a, p. 240. Sánchez Jiménez apunta en esta dirección, pero no especifica ningún título.

<sup>1355</sup> Bustos Táuler y Sanmartín Bastida, 2016.

<sup>1356</sup> Véase Kagan, 2002, p. 58.

<sup>1357</sup> “¡Ay, por el Sol, non te alueñes,/ ni la tu merced se esquite!/ Que aquí tendrás el cabrito,/ y la mancha da ternera,/ aquí el corderillo escrito, aquí la miel en la cera,/ y la trucha en el garlito. Aquí la castaña tiesa,/ a quien el erizo guarda,/ la nuez en su cárcel presa,/ y aquí con la pera parda/ tendrás la rubia camuesa./ Quédate, y di qué te falta.” En Vega, Lope de, *Las Batuecas del Duque de Alba*, 1638, acto II, fol. 33r., vv. 282-294.

<sup>1358</sup> Interesante en este sentido es la descripción de Sevilla de Mal Lara: “los servicios de toda la ciudad, que son carnicería, pescadería, matadero, edificios que tienen mucho que ver. Las boticas, las tiendas de todos los oficios, atahonas, o molinos de pan sin agua, más de mil bodegas y tabernas sin número, molinos de aceite, para comer y para medicinas, almacenes de aceite, de miel, de cera de cueros de pastel, de cuantas cosas ha menester la vida humana. Hornos de pan, de vidrio, de barro y, de fuera de la ciudad, de teja, de ladrillo, de cal. Hay casa de armas y munición. Halláronse para la entrada de Su Majestad más de ochocientas piezas de bronce y algunas de hierro. Hay Casa de Contratación, de la Moneda, adonde en barras y en labrado es grande la suma de los millones de ducados que, de cuarenta años a esta parte ha sido registrada y labrada. Hay, para servicio desta ciudad, calles infinitas de oficiales. La Plaza de San Francisco, para la justicia; la Alcaicería para los paños, sedas, plata, oro, perlas y piedras preciosas, lienzo, telas de oro y brocados, todo debajo de sus puertas y alcaide. La calle de Génova para calzas, jubones y libros. La de Castro, para lencería y todo herraje. La de la Mar, para sombrerería y ballestería. Las gradas, para almonedas, plateros, bancos y boneteros de lana, de paño y seda, y para el calzado. La calle de Francos para cuantos regalos hay de vidros, brinquiños, adobos de diversos olores, mercería y todo el ornato que las mujeres inventaron, con la chapinería cerca, y la ropería, donde hay cuantas ropas quisieren hechas; y la calle de Escobas para lencería. La Carpintería y Cerrajería ella se lo dice, con la de la Sierpe para los oficiales de madera, hierro, acero, dorados y armas. Y gran número de molinos de yeso, que es muy grande provisión. Y así, desta suerte, las plazas son muchas y grandes: la de San Francisco, con su fuente, Audiencia, Cabildo, Tribunales y San Francisco. La plaza o barrio del Duque de Medina, la de las casas viejas a San Vicente, la de San Lorenzo, la Laguna, que es más capaz de gente que cuantas habemos dicho,

todos los productos que Lope menciona aparecen en las relaciones que los modernos, como Ambrosio de Morales o Pedro de Medina, entre otros, recogen del mundo greco-latino y que en parte componían los *thesaurus* renacentistas. Pero más allá de las laudes a nivel nacional o local, interesa de nuevo insistir en que –tanto España como cualquiera de sus ciudades– se presentan como sociedades autosuficientes, “sin que tenga necesidad de traer cosa ninguna de otra provincia” y abastecedora de productos también, pues tiene costumbre “de proveer y bastecer muchas otras provincias con lo que sobra”. En palabras de Lope, refiriéndose a Sevilla afirma que es una “ciudad en cuanto mira el Sol, bellísima por su riqueza, grandeza y magestad, trato, policía, puerto y puerta de las Indias, por donde todos los años se puede decir, que entra dos veces en ella el sustento universal de España”<sup>1359</sup>. Esta abundancia y variedad de productos, tan en consonancia con el tema barroco de la *varietas* y *copia*, es reflejo también de una sociedad de consumo con un rico comercio provocado por ese excedente, ya sean productos alimenticios, de abastecimiento, construcción, trato o mercadería, *res herbaria*, etc. Cabe recordar aquí los versos de Lope, citados en otro capítulo, en que se ofrece una *vista urbana verbal* de Sevilla y su puerto como lugar de trato y comercio con una abundancia de productos que llegaban de todas partes, reflejado también en la obra de Lope. La abundancia de Sevilla salía “destas naves tanta diversa nación” por donde entraban de todo el mundo los productos y “las cosas que desembarcan”: “cuchillos el francés,/ mercerías, y Ruán,/ lleva aceite, el alemán/ trae lienzo, rustrán, llantés./ Carga vino de Alanís,/ hierro trae el vizcaíno,/ el quartón, el tiro, el pino,/ el indiano, el ámbar gris./ La perla, el oro, la plata,/ palo de Campeche, cueros”. “Los barcos de Gibraltar,/ traen pescado” y “por aquí viene la fruta, / la cal, el trigo, hasta el barro. En fin, “toda ella arena es dineros” y “un mundo en cifra retrata”<sup>1360</sup>. En estos versos Lope recoge los productos más destacados propios

---

que por una extraña ventura se hizo tan ancha. La Feria, que cerca la iglesia de Omnium Sanctorum; la de don Pero Ponce, la de Santa Catalina y casas del Duque de Arcos, la del Marqués de Tarifa y de don Pedro Puerto Carrero, la de Santa María la Blanca, la del Cardenal y la de San Leandro; la del Alfalfa, donde está la calle de la Caza; y luego la plaza de arriba y de abajo y cementerio donde se representa un bosque, una huerta, una isla de la Madera, unas despensas riquísimas de cuanto se puede imaginar de carne, caza, pescado, conservas, frutas verdes y secas, agro, dulce, pan y las golosinas que todos cuantos truhanes hay imaginan en sus comedias. Hay casas ricamente labradas, casi todas ya con mármoles, y altas, de tres, cuatro y cinco suelos, que en los tiempos pasados eran de uno. Hay pocas casas sin pozo y patio; muchas con fuentes dentro, y a la puerta. Hay muchos jardines y huertas dentro de los muros; aunque se van deshaciendo las huertas y labrándose buenas casas. Fue grande el ánimo del que le dio la cerca tan grande, que no se le ha añadido alguna más, sino en hacer arrabales, y ser la Iglesia Mayor tan grande, que parece haberse fundado para estos tiempos” en Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, 1570.

<sup>1359</sup> Vega, Lope de, *El peregrino en su patria*, 1605, libro IV, fol. 167r.

<sup>1360</sup> Vega, Lope de, *El arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 22-50.

de Sevilla o que llegaban como suministro de otras partes de la Península y del mundo. Entre los primeros contamos con productos hispanos más importantes como el aceite, trigo y otros cereales, vino, cueros y pieles, carnes y pescados, madera<sup>1361</sup>, además de los metales preciosos y otros materiales de construcción<sup>1362</sup>. Documento gráfico de todo ello son la Vista de Sevilla del *Civitates Orbis Terrarum* (1572), la Vista de Sevilla de Ambrosio Brambilla (1585) y la *Vista de Sevilla* atribuida a Sánchez Coello (fig. 16), pero sobre todo el grabado del *Proyecto de un puente entre Sevilla y Triana (1629-1630)* a partir del dibujo de Andrés de Oviedo, conservado en el Archivo Municipal de Sevilla (fig. 36) con una inusual perspectiva en la que la atención se centra solo en la actividad comercial del puerto<sup>1363</sup>. En ellas aparece toda la actividad del puerto y sus productos: carpinteros cortando troncos, cordoneros, barberos, artesanos, mercaderes y marinos o barqueros. Aparece ligada, por tanto, la idea de ciudad abundante y fértil con la imagen de una ciudad como destruidora de bienes –entendida con unos límites más amplios como centro del propio territorio–motivo, en última instancia, de vanagloria y promoción de la urbe por las élites locales.

---

<sup>1361</sup> Cfr. Otte, 1996.

<sup>1362</sup> Puede verse también una relación en la que se citan muchos de estos productos en Morgado, *Historia de Sevilla*, 1587, libro II, cap. 11, fol. 51v y ss. Andrés Navagero nos dejó también una descripción del puerto de Sevilla y los productos que llegaban, en García Mercadal, vol. II, 1999, pp. 24-25.

<sup>1363</sup> Véase Cabra Loredó y Santiago Páez, 1988.

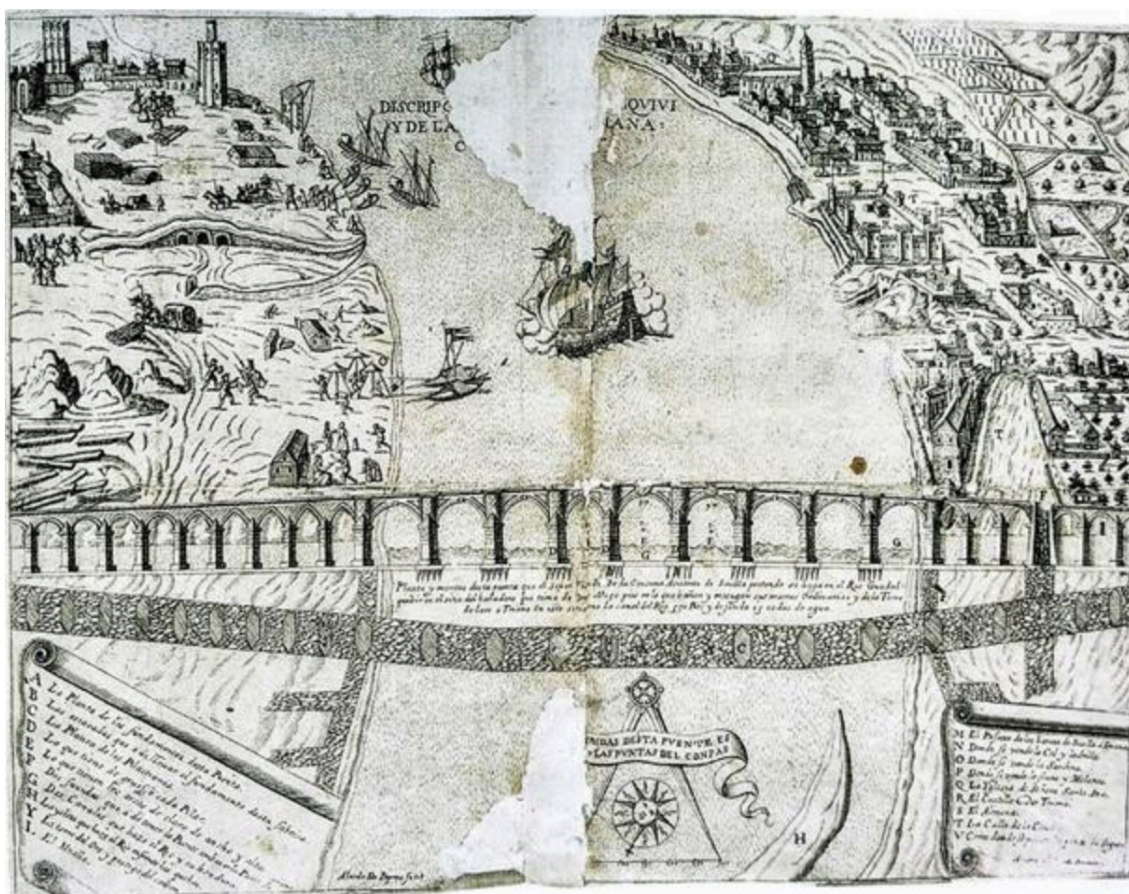


Figura (36): Proyecto de un puente entre Sevilla y Triana (Archivo Municipal de Sevilla, 1629-1630), XI-38 (Fol.)-14, fol. 37)

Estas listas de productos ya habían sido objeto de estudio en ámbito literario con una perspectiva diferente de la nuestra. Los versos del *Isidro*, por ejemplo, han sido analizados recientemente por Sánchez Jiménez como “bodegonos literarios”<sup>1364</sup> siguiendo las teorías de Orozco Díaz y Osuna<sup>1365</sup>. Este investigador define las enumeraciones de frutas y verduras de Lope como una reelaboración del tópico arcádico e identifica como fuentes literarias los *Idilios* de Teócrito, Bión, la *Égloga II* de Virgilio y el cortejo rústico del libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio, con la prueba incuestionable de las apostillas marginales que aparecen en el *Isidro*. De esta manera el estudioso descarta la idea tan difundida en la historia de la literatura española de identificar a Lope de Vega con un poeta popular que, desde una perspectiva centrada en el contenido, ve en estas descripciones “el paisaje castellano, vida cotidiana, personajes sencillos” o “la sencilla vulgaridad de cada día” y el “mundo de las cosas familiares y cotidianas”<sup>1366</sup> o lo “popular

<sup>1364</sup> Véase Sánchez Jiménez, 2011a, p. 244.

<sup>1365</sup> Orozco, 1989 y Osuna, 1968 y 1996, respectivamente.

<sup>1366</sup> Alborg, 1967, p. 237. Cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 236.

de la vida madrileña campesina”<sup>1367</sup>. Sánchez Jiménez sí reconoce una “estética de lo cotidiano”<sup>1368</sup> en Lope, pero afirma que el poeta “emplea toda su habilidad poética para producir la impresión de sencillez y sinceridad inspirada en las cosas diarias”<sup>1369</sup>. Anteriormente, Alonso había señalado este tipo de listas de frutas, verduras y animales dentro del cortejo rústico además de en el *Isidro*, en *La Arcadia*, en *La hermosura de Angélica* (1602), en las *Rimas* (1605), en *La Filomena* y en *La Circe*<sup>1370</sup>. Por otro lado, Rafael Osuna localiza el tópico en otras obras como *Belardo el furioso* (1586-1595), *Las burlas de amor* (1586-1595)<sup>1371</sup>, *El testimonio vengado* (1596-1603)<sup>1372</sup>, *La hermosa Alfreda* (1598-1600) ambientada en Dalmacia, *Las Batuecas del Duque de Alba* (1598-1600) como hemos visto anteriormente, *Los muertos vivos*<sup>1373</sup> (anterior a 1599), *El vaquero de Moraña* (posterior a 1599) en cuyo acto II que hace una loa a la abundancia de la tierra en la que “vierta aquí su copia Flora,/ y su abundancia Amaltea”<sup>1374</sup>, imagen mitológica que vendría a confirmar el interés por describir la abundancia de las tierras de España. En *El hombre de bien*<sup>1375</sup> (1604-1606) en un fragmento mucho más breve aparecen los mismos productos (caza, aceite, grano...), pero está ambientada en Dalmacia. En *Angélica en el Catay* (posterior a 1599) de nuevo los mismos frutos y animales (uvas, peros, granadas, membrillos, castañas, melocotón, melón, galgo,

<sup>1367</sup> González López, 1972, p. 486. Cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 236.

<sup>1368</sup> Ly, 1995, pp. 85-113. Cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 238.

<sup>1369</sup> Sánchez Jiménez, 2006a, pp. 21-24. Esa “estética de lo cotidiano” en la literatura de Lope que se produce a finales del siglo XVI coincide con el nacimiento de los bodegones en España, en ese maridaje entre la poética de Lope y la pintura que Sánchez Jiménez lleva analizando en varias obras. Véase en concreto Sánchez Jiménez, 2009b.

<sup>1370</sup> Alonso, 1962, pp. 417-478. Cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 241.

<sup>1371</sup> Esta comedia está ambientada en un lugar mítico, un bosque de la Arcadia griega, y sin embargo en el acto III se mencionan las orillas del Tajo. Esto demostraría el poco rigor con el que Lope ambienta las escenas, recurriendo a la flora y la fauna conocida hispana. Entre los elementos citados que coinciden con el *Isidro* –como ha señalado Sánchez Jiménez, 2011a, p. 242– tenemos el palomino, la perdiz, miel, rosas y azucenas, almendra, pera, melón, durazno, higo, trigo y melocotón, en Vega, Lope de, *Las burlas de amor*, 1916, pp.39-73, acto II, vv. 1474-1493.

<sup>1372</sup> “No la púrpura de Tiro/ digo yo que os podré dar/ ni el coral tierno del mar/ la seda y tela de Piro./ No de la India el tesoro/ perlas y aljófar del Sur,/ que nuestra tosca segur/ no caba minas de oro./ No el traje de Asia bizarro/ ni las Sabeas aromas/ donde las blancas palomas/ de Venus tiran el carro./ No el cristal único y raro/ no el jaspe bello y gentil/ del elefante marfil,/ ni los mármoles de paro./ Sino la fruta silvestre/ y la que yo he cultivado/ luego que el verde granado/ sus rosas de nácar muestre./ La almendra tierna, la pera/ roja y verde manzana/ cubierta de gualda y grana/ y la cermeña primera./ El níspero que madura/ y conserva la serba/ la verde ciruela acerva/ la almaciga en cárcel dura./ La miel sabrosa, la piña/ la fresa que se deshace/ la guinda negra que nace/ en el linde de la viña./ De morales avarientos/ el fruto negro y opimo/ de las uvas el racimo/ pendiente de los sarmientos./ Verde cohombro y melón/ con las pálidas lechugas/ las toronjas con verrugas/ y como cera el limón./ El pajarillo cogido/ con la liga en el barbecho/ la calandria en el estrecho/ y el ruiseñor en el nido./ El cabritillo criado/ debajo del cesto la leche,/ y al fin cuanto rinda y peche/ el monte el prado el ganado.” En Vega, Lope de, *El testimonio vengado*, 1603-1604, fol. 177v.

<sup>1373</sup> En el acto I aparece una lista de flores y hierbas que describen la Albania adorada, en Vega, Lope de, *Los muertos vivos*, 1621, acto I, fol. 83v.

<sup>1374</sup> Vega, Lope de, *El vaquero de Moraña*, 1617, acto II, fol. 210r.

<sup>1375</sup> Vega, Lope de, *El hombre de bien*, 1930, acto I, v. 739 y ss.

conejo)<sup>1376</sup>, aunque tampoco está ambientada en España, sino entre Francia y China. En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1605-1608), también en el contexto del cortejo rústico, Lope dedica una breve descripción amoroso-comparativa a partir de los productos de Ocaña<sup>1377</sup> y en *El galán de la Membrilla* (1615)<sup>1378</sup> en el acto I ambientado entre los pueblos de Manzanares y Membrilla se menciona el abastecimiento de vino que sale de Manzanares para Corte –“quinientas arrobas para la Corte de tinto, y blanco”<sup>1379</sup>–, además de la reiterada abundancia de flora.

Desde la perspectiva de estudio adoptada aquí estas listas de productos, más allá de la intención de ofrecer un cuadro real y descriptivo de las tierras hispanas, se deben contextualizar con una intención laudatoria y simbólica. Consecuencia del grado de abstracción del *thesaurus* que habían ido sufriendo a lo largo de los tiempos, es el hecho de que fueran en muchos casos intercambiables en el género corográfico, algo que se refleja también en Lope. Completamos así la tesis de Alonso, Sánchez Jiménez y Orozco de identificar en estas composiciones bodegonas o cortejos rústicos, con las innegables imitaciones a Ovidio o Virgilio, resaltando la evidente intención de Lope –al menos desde la perspectiva con la que nos enfrentamos a sus textos– de representar la abundancia de la comarca, englobando el enclave de la urbe, como loa a los productos hispanos que acaban siendo convenciones propias del género de las historias de ciudades y *laudes hispaniae* en términos tanto compositivos como simbólicos, como hemos intentado demostrar en el análisis comparado de escritores antiguos y los cronistas españoles contemporáneos de Lope. Todo ello debe contextualizarse en el creciente interés por la historia natural que el aumento de flora y fauna conocidas, tanto en España como las que llegaban del Nuevo Mundo desató entre curiosos y cultos. En la literatura del Siglo de Oro el interés y la difusión de los conocimientos sobre el mundo natural se presentan, con frecuencia, con estas largas listas de plantas y animales que responde a las novedades del

<sup>1376</sup> Vega, Lope de, *Angélica en el Catay*, 1617, acto I, fol. 236v.

<sup>1377</sup> “Toda esta villa de Ocaña/ poner quisiera a tus pies,/ y aun todo aquello que baña/ Tajo hasta ser portugués,/ entrando en el mar de España./ El olivar más cargado/ de aceitunas me parece/ menos hermoso, y el prado/ que por el mayo florece,/ solo del alba pisado./ No hay camuesa que se afeite/ que no te rinda ventaja,/ ni rubio y dorado aceite/ conservado en la tinaja/ que me cause más deleite./ Ni el vino blanco imagino/ de cuarenta años tan fino/ como tu boca olorosa,/ que como al señor la rosa/ le güele al villano el vino./ Cepas que en diciembre arranco/ y en octubre dulce mosto,/ ni mayo de lluvias franco,/ ni por los fines de agosto/ la parva de trigo blanco/ igualan a ver presente/ en mi casa un bien, que ha sido/ prevención más excelente/ para el invierno aterido/ y para el verano ardiente.” Vega, Lope de, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, 1614, acto I, vv. 41-70.

<sup>1378</sup> Véase Osuna, 1996, pp. 53; 93; 102-123; 140. Cit. en Sánchez Jiménez, 2011a, p. 242-243.

<sup>1379</sup> Vega, Lope de, *El galán de la Membrilla*, 1618, acto I, fol. 4v.



Nuevo Mundo, la abundancia de especies y las dificultades de clasificación que afrontaba el mundo científico. Tanto las naturalezas muertas<sup>1380</sup>, como las composiciones poéticas responden al aumento del coleccionismo, estudio de las especies y el incremento de las publicaciones en este sentido, insistiendo en el concepto de abundancia tanto en pintura como en literatura<sup>1381</sup>. La característica estética barroca de la *copia* y la *varietas* era indicador de cultura como recuerda Slater<sup>1382</sup>. Dentro de esa relación histórica entre la historia natural y la sociedad de la época hay que contextualizar la imagen literaria de las ciudades entendida como enclave más amplio fuera de los muros que la definen, como hemos intentado ilustrar con los ejemplos rastreados en las obras de Lope.



Figura (37): Detalle de Vista de Sevilla de Joris Hoefnagel (Biblioteca Real de Bruselas, 1573).

<sup>1380</sup> López Terrada (2001) ya había puesto de manifiesto la relación entre el aumento de las naturalezas muertas y el interés por el conocimiento botánico en Europa a finales del siglo XVI.

<sup>1381</sup> Slater, 2010. Este estudioso llama la atención sobre el desinterés de los espertos en literatura del Siglo de Oro de hacer un análisis profundizado sobre el mundo natural. En su estudio coloca en el mismo contexto histórico e intereses de la época la literatura, la pintura y los conocimientos de historia natural en obras tan dispares como el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega, los bodegones de Juan van der Hamen y la historia natural peninsular de Clusius, *Rariorum Aliquot Stirpium Per Hispanias Observatarum Historia* (1576). Mientras la literatura y la pintura se apropian de la exuberancia y exotismo de la naturaleza como problema estético, la historia natural responde a cuestiones de conocimiento del mundo y catalogación. Elabora un diccionario con más de doscientos ejemplos de plantas mencionadas en la literatura del Siglo de Oro y concluye que la estética fitológica es una característica de la literatura barroca.

<sup>1382</sup> *Ibidem*, p. 56.



## FRESCOS VIENTOS DE MADRID: LA CIUDAD VENTILADA

Relacionado con la elección del sitio, la fertilidad, la abundancia, el buen clima, el carácter de los habitantes y la salud o las influencias planetarias, merece un epígrafe aparte el tema de las bondades del aire, así como las de las aguas, tema que afrontaremos en el próximo apartado. Tanto la fertilidad como la salud de los ciudadanos en la ciudad ideal aristotélica dependía, como hemos apuntado en varias ocasiones, de la buena situación del enclave, de la exposición de los vientos y de la buena cualidad de las aguas, porque “aquellas cosas, de que más de ordinario para la conservación de los cuerpos nos servimos, importan más para la conservación de la salud. La facultad pues de las aguas y los vientos parece ser deste jaez”<sup>1383</sup>. También Vitruvio y posteriormente Alberti, se ocuparon de la calidad de los aires. Vitruvio afirmaba que el lugar saludable para la fundación de la ciudad debía estar alejado de fuentes de humedad para el aire:

La elección en lugar saludable [...] será donde no haya nieblas ni heladas, el cual lugar mire a todas las regiones del cielo, no lloviosas, ni frías, mas templadas. Después desto sea apartado de lagunas, porque cuando los aires de la mañana con el sol que sale, vienen al pueblo, y los mismos aires se juntan con las nieblas, esparcen y echan de sí el veneno de aquellas bestias [...] Semejante si cerca del mar<sup>1384</sup>.

Y establecía una serie de mediciones para “la determinación de las regiones, de donde los vientos nacen”<sup>1385</sup> y así poder disponer las calles y las plazas de la ciudad. Ya en pleno Renacimiento, Pietro Cataneo afirmaba que “debbesi per tanto nella elettione del suo sito ricercare, la sanità, la fertilità, la fortezza, la comomodità e la vaghezza, la sanità ci será porta dalla bontà dell'aria, dell'acque, e dell'herbe”<sup>1386</sup>. Al igual que Eiximenic y Alberti, para este arquitecto la temperatura y la pureza del aire eran determinantes para la salud de los ciudadanos, y por tanto la dirección de los vientos era relevante para la fundación de una ciudad<sup>1387</sup>. A partir de los clásicos, el *topos* se recuperó en la literatura hispana del

<sup>1383</sup> Aristóteles, *Los Ocho libros de la República...*, 1584, lib. VII, cap. XI, fol. 227r.

<sup>1384</sup> Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro I, cap. IV, fol. 11v-12r. Véase Cervera Vera, 1995,

<sup>1385</sup> Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro I, cap. VI, Fol. 18v.

<sup>1386</sup> Cataneo, *I quattro libri di architettura*, 1554, libro I, cap. III, fol. 2r.

<sup>1387</sup> Alberti dedicó algunas páginas al comentario el aire, véase Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1528, en concreto el cap. III del libro I.

siglo XVI en la descripción tanto de España como de casi todas las ciudades<sup>1388</sup>. Por ejemplo, Ambrosio de Morales nos refiere las opiniones de los antiguos en relación a la Península:

Julio César la llama región muy saludable, y Justino Histórico, mostrando su templanza dice, que no es tan calurosa como África, ni tan fría ni ventosa como Francia [...] lo saludable del cielo es igual por toda ella, con aires puros, y que no se inficionan con lagunas ni lapachares. Añade al fin, que los aires que soplan muy limpios de ambos mares, penetran toda la provincia, y casi aventando todo lo grueso y terrestre, que encuentran, dejan en toda parte mucha sanidad. Estrabón dice, que es cosa propia y como natural la sanidad en España, y el viento Zephiro; y con ser toda la tierra tan Occidental, nunca le falta un abrigo templado<sup>1389</sup>.

El tópico de los buenos aires de España recogido por los escritores antiguos pasó del ámbito nacional al local en cada una de las ciudades de las que ocupaban los historiadores. Entre ellas, destaca el caso de Madrid que explotó el recurso con auténtica obstinación para reivindicar la propia situación y privilegios y se convirtió en la propia metonimia de la ciudad, como ya hemos apuntado. “Madrid es muy sana porque corren por ella aires muy delgados”<sup>1390</sup>, afirmaba Pedro de Medina; o las alabanzas a “la sanidad e lindos aires” de Fernández de Oviedo<sup>1391</sup> o las “buenas aguas, admirable costelación, aires admirables” de Cabrera de Córdoba<sup>1392</sup>, se convirtieron en argumentos a favor del asiento estable de la Corte<sup>1393</sup> en una época en la que las ideas médicas y el miedo a la peste hacían del aire una prioridad para la ciudad<sup>1394</sup>. Incluso los viajeros extranjeros comentaban las cualidades del aire. Antonio de Brunel decía que “es una maravilla ver

<sup>1388</sup> El tópico los buenos aires de España recogido por los escritores antiguos –véase, por ejemplo, Valverde Arrieta, *Diálogo de la fertilidad*, 1578, fol. 4v– pasó del ámbito nacional al local en todas y cada una de las ciudades.

<sup>1389</sup> Morales, *Las Antigvedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 38r.

<sup>1390</sup> Medina, *Libro de las grandezas y cosas memorables de España*, 1549, fol. LXXXVIIIr.

<sup>1391</sup> Cit. como argumentos a favor de Madrid como Corte estable, en Fernández Álvarez y Maravall, 1987, p. 17 y 18.

<sup>1392</sup> Cabrera de Córdoba, *Felipe II...*, 1876, libro V, cap. IX, fol. 298

<sup>1393</sup> Sobre el problemático abastecimiento de aguas en Toledo como uno de los motivos del traslado de la corte a Madrid, Alvar Ezquerro, 1985, pp. 4-11. Sobre el artificio de Juanelo, véase Jufre García, 2008. Sobre la incidencia del clima en la elección de Madrid como Corte estable, véase Esquivias Blasco, 1998, p. 65; Esquivias Blasco, 2000, p. 371-382. Según Pérez Boldó y Arroyo Ilera, no se trataría tanto de la elección de una ciudad, sino más bien de un espacio más amplio en el que los “factores de situación”, o las características de una zona, que son precisamente en las que insisten los cronistas de la época, a saber, *abundancia de aguas, buenos aires, excelentes bosques, el centro peninsular como corazón del Imperio*, en Pérez Boldó y Arroyo Ilera, 2003-2004. Este territorio se extiende a la inmensa “república-palacio” del Rey, en Alvar Ezquerro, 1989, p. 191. La bibliografía sobre la pugna por la capitalidad es muy extensa; véanse los clásicos, Fernández Álvarez y Maravall, 1987; Alvar Ezquerro, 1980, 1985, 1989 y 2006.

<sup>1394</sup> Por poner un ejemplo en 1598 se acercaba la peste a la ciudad de Toledo y se tomaron diferentes medidas para evitar «la infición del aire», véase sobre el tema Montemayor, 1985.

que el aire es allí tan vivo y penetrante, que todo lo consume en un momento, teniendo aquella propiedad tan desecante y corrosiva” y deduce que “por eso se puede juzgar la razón que han tenido para escoger este lugar para la morada de los reyes”<sup>1395</sup>. También Gaspar de Barreiros ya había señalado Madrid por ser “lugar de buenos aires, fértil y abastecido de todas las cosas reside en él muchas veces la corte”<sup>1396</sup>.

Tanta importancia adquirió esta cualidad climático-ambiental que muchos autores la relacionan con la etimología. López de Hoyos, a pesar de otorgarle un origen griego a la villa, como hemos señalado, indica que su nombre en árabe significa “lugar ventoso de aires sutiles y saludables, de cielo claro, y sitio y comarca fértil”<sup>1397</sup>. También Juan de Jerez y Lope de Deza hablan de “Mugrit, que en árabe significa casa de vientos, por [...] gozar de muchos muy saludables”<sup>1398</sup>. Y asimismo Gil González Dávila insiste en esta idea:

Madrid es nombre Arábigo: los platicos en la lengua, dicen que significa Lugar cercado de fuego: otros Madre de las ciencias, por ser la Universidad donde los Moros leían el Alcoran. Otros, que significa casa de aires saludables, de cielo sereno y claro, tierra fértil y abundante<sup>1399</sup>.

Y continúa el capítulo II insistiendo en las propiedades médicas de los aires de Madrid y la salud de la monarquía:

Goza Madrid de aires delgados y puros, de cielo sereno y claro, que promete a sus vecinos una salud muy constante [...] El clima de aquesta Corte y de la Corte Romana es el mismo y se responden en la altura de su Polo. Sus aires en el invierno no son fríos en demasia: el calor en el Estio no es grande: la Primavera y el Otoño son paraíso y regalo. Mirineo Siculo dice, son tan saludables y puros, que entrando en ella el Emperador D. Carlos con unas cuartanas recias, por la bondad de sus aires en pocos días sanó dellas<sup>1400</sup>.

También Jerónimo de la Quintana en su capítulo dedicado al clima de Madrid, alaba la salubridad del aire:

---

<sup>1395</sup> García Mercadal, 1999, vol. III, p. 295.

<sup>1396</sup> Cit. en Marcos Martín, 1997, p. 47.

<sup>1397</sup> López de Hoyos, *Declaración y armas de Madrid*, 1569. Cit. en Simón Díaz, 1964, p. 53.

<sup>1398</sup> Jerez y Deza, 2001, p. 193 correspondiente al fol. 85r del documento.

<sup>1399</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, cap. II, fol. 4.

<sup>1400</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, cap. II, fol. 5.

[...] la nobleza y sanidad del aire, por la comunicación y vecindad que tiene con las tierras del Norte y al Poniente, y con las sierras y puertos del Guadarrama, que tiemplan tanto los aires, y los purifican, que no les dan lugar a infeccionarse, ni a que estraguen ni alteren la salud de los vecinos<sup>1401</sup>.

Esta idea se difundió incluso entre los viajeros extranjeros. Nos refiere, por ejemplo, Camilo Borghese en 1594: “La ciudad de Madrid, denominada de la voz morisca Magerit, que quiere decir lugar de vientos”<sup>1402</sup>. Si había dos cualidades “geoambientales” sobre las que se insiste con frecuencia y que se filtrarán en la poética lopesca, esas son sin duda el aire y el agua –tema este último que trataremos más adelante– que jugaban un papel determinante relacionado con la fertilidad del suelo, al abastecimiento y a la policía urbana, además de sus cualidades taumatúrgicas. Lope recupera las mismas *laudes* en varias obras, siendo los vientos de Madrid una de las características que ennoblecen y mayor “majestad” dan a la ciudad:

Octavio: Bien me parece este lugar.  
 Prudencio: [Madrid] Es cifra  
 de todo lo mejor que tiene España,  
 danle gran majestad aquestas calles  
 y el aire saludable que las baña  
 es el más importante cortesano”<sup>1403</sup>.

Demuestra aquí Lope un agudo conocimiento de los debates urbanísticos de la época. Según Botero, las gentes se juntaban en un sitio (ciudad) por el placer, entre otras razones, que sacaban del sitio y del arte: “Del sitio por ser el aire fresco y agradable, por la abundancia de arboledas, y aguas, y otras cosas amenas”<sup>1404</sup>. Y al arte, en cambio, “las calles derechas de una ciudad, los edificios suntuosos, como palacios, teatros [...]”<sup>1405</sup>. Estos versos lopescos son muy interesantes porque, en unas fechas como las de 1607-1609 en que se redacta la comedia<sup>1406</sup>, con la corte de nuevo en Madrid, Lope resalta

<sup>1401</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. V, fol. 14v-14r.

<sup>1402</sup> Borghese, *Diario de la relación del viaje*, en García Mercadal, 1999, vol. II, p. 625.

<sup>1403</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 2000, p. 106-107. También en *El ruiseñor de Sevilla*, comedia no ambientada en Madrid, aparece la mención al clima soleado: “como el cielo en Madrid,/ que está haciendo sol y llueve”, Vega Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, 1622, acto II, fol. 197v. Esta mención tiene sentido si tenemos en cuenta que la obra se redactó muy probablemente entre 1604 y 1608, periodo de mudanza de la Corte de Valladolid a Madrid. Para la datación véase, Morley y Bruerton, 1968, p. 62, p. 266 y p. 594.

<sup>1404</sup> Menciona como ejemplos de ciudades españolas el caso de Córdoba y Sevilla.

<sup>1405</sup> Botero, *Diez libros de la razón de Estado...*, 1593, libro I, fol. 193v-193r. respectivamente.

<sup>1406</sup> Nos basamos en la datación de Stefano Arata en su edición crítica de *El acero de Madrid*, 2000, p. 20.

como excelencias, no ya de la villa, sino de la ciudad cortesana, los “aires saludables” y las calles que, siguiendo a Vitruvio y Alberti, eran dispuestas en función de aquellos. Por otro lado, en la semántica del verbo “bañar” tenemos una clara alusión a las corrientes de agua que debían limpiar y airear la ciudad de los agentes infecciosos, en función de las creencias de la época. Mucho más evidente aparece el debate de la policía urbana según los vientos en la misma comedia, un poco más adelante en el Acto II cuando Lisardo suplica los favores del viento:

Lisardo: Frescos vientos de Madrid,  
 que las mañanas y tardes  
 venis de las altas tierras  
 a refrescarle y bañarle [...]  
 Vientos que en Madrid soléis  
 llevar de sus sucias calles  
 mas licuidámbar y algalia  
 que hay en treinta Portugales,  
 pues sois tan claros y puros  
 que no hay cosa que le dañe,  
 respeto de vuestra fuerza  
 amorosa y saludable<sup>1407</sup>.

En este último fragmento Lope vuelve a subrayar la importancia de la ventilación de la ciudad, esta vez asociada al mal olor. De hecho, opone los perfumes, como el “licuidámbar” y “algalia”, y perfumistas más preciados, como los portugueses, al proverbial mal olor de la villa que encontraba alivio en la ventilación de los vientos. Se lanzaron durante la época muchas críticas a la naturaleza corrosiva de los aires de Madrid, característica esta que supuso paradójicamente la solución a los problemas de salubridad que padecía la Villa. Incluso se llegó a afirmar que las pestilencias equilibraban la acuidad de estos aires<sup>1408</sup>. Tanto el aire, como las aguas y las fuentes, se convierten en símbolo de lo limpio, puro, claro y útil coincidiendo con la simbología que tenían también en la narración de las historias de ciudades<sup>1409</sup>.

<sup>1407</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto II, fol. 42r.

<sup>1408</sup> Cfr. Defourneaux, 1983, p. 62-63.

<sup>1409</sup> Quesada, 1992, p. 83.

Otro de los agentes atmosféricos contra el que el hombre debe luchar es el sol. Las calles sinuosas daban espacios de sombras agradables para el verano<sup>1410</sup> –y en esto el tejido urbano árabe de calles estrechas, curvas, angostas, tan criticadas en las historias de ciudades<sup>1411</sup>, llevaban ventaja–, pero también el viento tiene una importante misión contra los efectos negativos del sol:

Beltrán: El sol arde,  
una exclamación decid  
a los aires de Madrid  
porque en las nubes aguarde<sup>1412</sup>.

Los defensores de que la corte estuviera de manera estable en Madrid veían en los saludables aires un argumento de peso. De hecho, Pérez de Herrera en el *Discurso* a Felipe III para intentar que el Rey no trasladara la Corte de Madrid a Valladolid insiste justo en esta característica de Madrid:

[...] parece de gran inconveniente [que] *Vuestra Magestad* deje el lugar de más delgados y saludables aires del mundo, sereno cielo y templada constelación y clima<sup>1413</sup>.

Pero no todo eran alabanzas. Los vientos de Madrid podían ser también muy fríos:

Siembra para mayo trazas  
mas ninguna lleva flores  
aires de Madrid lo causan.  
Todos soplan hacia acá  
no hay sino bajar la cara,  
mientras pasan estos cierzos,

---

<sup>1410</sup> Alberti pone el ejemplo de la ciudad de Roma, cuyos caminos fueron ensanchados por Nerón, por lo que se hizo calurosa y menos saludable, en Alberti, *Los diez libros de arquitectura...* 1582, libro IV, fol. 111r.

<sup>1411</sup> Valga como ejemplo la descripción de las calles de Toledo de Francisco de Pisa, quien afirma que con la llegada de los moros “se perdió el orden de las calles [...] estrechado las calles conforme a su bárbara y mal polida costumbre: como se ve hoy en las villas, y ciudades que ellos poseyeron, que todos sus edificios eran pequeños, sus calles angostas” y más adelante dice “nos lo demuestra el mal orden y forma de las calles, cortas y estrechas, con mil bueltas, y revueltas, y torceduras, sin orden, ni forma” en Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro II, cap. XXXVI, fol. 126r-126v.

<sup>1412</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 2000, acto II, pp. 227-228.

<sup>1413</sup> Pérez de Herrera, *A la Católica y Real Magestad del rey Felipe III nuestro señor, suplicando...* 1600, fol. 8r. Cit. Alvar Ezquerro, 1989, p. 282.

que vienen de las montañas<sup>1414</sup>.

Y esto hacía de ellos un peligro para la salud, foco de enfermedades en función de las creencias de la época. Vitruvio, a pesar de que prefiere estas regiones a las cálidas, afirmaba la dificultad con la que se curaban ciertas enfermedades en zonas frías<sup>1415</sup>. Creencias parecidas tenían los hombres del siglo XVII:

Y vosotros aires frios  
que dais tos, y resfriado  
romadizo, y otras cosas,  
a los que salen sudando<sup>1416</sup>.

Obviamente fue un recurso explotado en muchas historias de ciudades. Francisco de Pisa recurre a las mismas *laudes* para Toledo:

Es también esta ciudad muy sana y templada, y de frescos, sanos, y sutiles aires, y cielo claro y sereno<sup>1417</sup>.

Enrique Cock al hacer su descripción de Valencia también nos refiere: “Del saludable aire y temperamento del suelo habría mucho que decir”<sup>1418</sup>. Y Juan Bautista Lavaña, en referencia a Lisboa, dice:

[...] la ciudad que por espacio de dos leguas se extiende por la marina, y en la cual concurren más bienes de la naturaleza y fortuna, que en otras muchas del mundo por la clemencia de su cielo, que es de una perpetua primavera, por la fertilidad, y felicidad de su suelo<sup>1419</sup>.

<sup>1414</sup> Vega, Lope de, *Al pasar del arroyo*, 1619, acto II, fol. 109v. Comedia fechada en 1616, Morley y Bruerton, 1968, p. 66 y 149.

<sup>1415</sup> “Las enfermedades que con dificultad se curan [...] son estas. Pesadumbre de cabeza. Enfermedad de las arterias, Tos, Pleuresis, que es dolor de costado. Ptifica, que es enfermedad que va consumiendo el cuerpo, o los miembros. Echar sangre [...] Estas enfermedades dificultosamente se curan, principalmente, porque nacen de frío”, Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro I, cap. VI, fol. 16r.

<sup>1416</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 2000, acto I, p. 133.

<sup>1417</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. I, fol. 10v. Cfr. Alcocer, *Hystoria...*, 1554, libro I, cap. IIII, fol. Xr.

<sup>1418</sup> Cock, *Anales del año 1585*, en García Mercadal, 1999, vol. II, p. 566.

<sup>1419</sup> Baptista Lavanha, *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Felipe III N. S. al Reino de Portugal...* 1622, fol. 8r. Luis Mendes de Vasconcelos también alaba las bondades de los vientos de Lisboa: “[...] porque he cuosa certissima, que a benignidade dos ares deste sitio, nao só he por natureza deleitosa, polo seu temperamento; [...] que parece que a salubridades do ar libra do damno” en Mendes de Vasconcelos, *Do sitio de Lisboa*, 1786, p. 101-102. El diálogo del portugués se imprime en Lisboa en 1608, fecha también muy próxima a la vuelta de la Corte a Madrid.

En cambio, en Lope de Vega solo hemos encontrado referencias significativas a los vientos de Madrid. Esto nos induce a pensar que nuestro autor recurrió a este *topos* como argumento para defender el traslado de la Corte a Madrid. Esta hipótesis estaría abalada por las fechas de composición de la comedia *El acero de Madrid* que es en la que más referencias hemos registrado, pues se trataría de una comedia fechada, como hemos dicho, entre 1607 y 1609, fechas muy próximas al traslado de la Corte de Valladolid a Madrid y en la que la figura de Lerma está muy presente<sup>1420</sup>. En cualquier caso, y aunque fuera un cliché intercambiable de unas ciudades a otras, en el caso de Madrid adquiriría mayores connotaciones simbólicas, convirtiéndose en la propia metonimia de la villa, y reivindicaba la bondad del sitio frente a otras ciudades como Toledo o Lisboa.

#### LA CIUDAD ARMADA SOBRE AGUA<sup>1421</sup>

Otra de las cualidades y excelencias del sitio, como venimos analizando y ya hemos apuntado, era la abundancia y calidad de las aguas y fuentes que debía tener una ciudad para estar bien abastecida. La ciudad ideal de Platón se reflejaba en la Sforzinda de Filarete, atravesada por el río y rodeada de canales para garantizar el abastecimiento y el transporte; o en el caso real de Venecia, convertida en emblema de fuerza y estabilidad política “fabricada en el agua con un tan excelente arsenal, y con la multitud de tantos pertrechos de guerra”<sup>1422</sup>. La necesidad de abastecimiento de agua era una prerrogativa de la ciudad ideal de Vitruvio, quien dedica el octavo libro a las aguas, uno de los cuatro elementos antiguos<sup>1423</sup>. Posteriormente, Alberti dedicó muchas páginas al comentario del agua<sup>1424</sup>, porque de ella “usamos en salud y enfermedad”<sup>1425</sup>, siguiendo a Vitruvio, Plinio y Frontino, quienes relacionaban la calidad de las aguas con la salud física y moral de los

<sup>1420</sup> Véase sobre la huerta del Duque de Lerma y la comedia de Lope, Arata, 2004. Sobre la Huerta del Duque en el Paseo del Prado, véase Porrás, 2007. Sobre el proceso de construcción y las trazas de Gómez de Mora, véase Lopezosa Aparicio, 1998.

<sup>1421</sup> Partes de este epígrafe sobre la imagen del agua en el Madrid de Lope de Vega ya han sido publicadas en Gutiérrez Prada, 2018.

<sup>1422</sup> Botero, *Diez libros de la razón de estado...* 1593, libro I, fol. 193v. Véase también al respecto Cataneo, *I quattro primi libri di architettura*, 1554, sobre todo el libro I, cap. XVIII: “Della città marítima”, fol. 20v. y ss.

<sup>1423</sup> Los diferentes capítulos tratan diferentes temas: buscar y sacar agua, tipos de aguas de lluvia o de fuentes, ríos y lagos, de las mediciones, de las maneras para guiar el agua, Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro VIII, fol. 101r-110v.

<sup>1424</sup> Sobre aspectos prácticos, véase Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro I, cap. XIII, fol. 30 y ss. Y sobre todo el libro X dedicado al uso del agua y su negocio, las aguas más saludables y cómo sacar y guiar el agua, libro X, fol. 306-340.

<sup>1425</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro X, cap. II, fol. 307.



habitantes. Asimismo, Alberti aconseja que la ciudad tenga abundancia “de fuentes, haya río, lagos, y esté patente la oportunidad de la mar”<sup>1426</sup>. También Botero resaltaba entre las características de la ciudad-capital la “comodidad del agua”<sup>1427</sup>.

Roma era en el Renacimiento el modelo clásico de conducción de las aguas y ese poderío del imperio romano se buscó también en España como ejemplo de grandeza<sup>1428</sup>. Estas ideas fueron muy explotadas en las historias y descripciones de las ciudades hispanas que aspiraban a acercarse al modelo de ciudad ideal:

Tras tanta riqueza de España, parece poco celebrar sus aguas [...] como tampoco se hace casi cuenta de los otros tres elementos, siendo las más largas mercedes de Dios [...] Y aun el fuego, la tierra y el aire andan al derredor de nosotros, el agua entra dentro en nuestros cuerpos, para remedio de la sed, no menor necesidad de la vida, que la de todo el otro mantenimiento<sup>1429</sup>.

Pero si hubo una ciudad que con mayor énfasis explotó este recurso, esa fue sin duda Madrid. Escritores y cronistas de la villa durante los siglos XVI y XVII dedicaron páginas de alabanzas a las aguas subterráneas, arroyos y fuentes madrileñas que ennoblecían la villa, incluso antes del establecimiento de la Corte<sup>1430</sup>. Siguiendo la tradición clásica del humanismo de la escuela de Anglería en Madrid<sup>1431</sup>, el agua asociada a la villa aparecía en los dos emblemas de Madrid que Juan Hurtado de Mendoza incluía en su obra<sup>1432</sup>, retomados después por Juan López de Hoyos<sup>1433</sup>. Fue precisamente el dios de las aguas Neptuno, convertido después en fuente y emblema de la ciudad, quien recibió a Ana de Austria en 1570<sup>1434</sup> y apareció también como fuente efímera del Prado en la entrada de Margarita de Austria en 1599. Las alabanzas a la fertilidad del suelo y al agua buena y abundante de la villa se fueron repitiendo en diferentes autores como Jerónimo Münzer,

<sup>1426</sup> *Ibidem*, libro IV, cap. II, fol. 110.

<sup>1427</sup> Botero, *Diez libros de la razón de Estado*, 1593, libro I, fol. 197v. Citado por la edición de 1605 en Checa Cremades, 1985, p. 393.

<sup>1428</sup> Cámara Muñoz, 2000, p. 95.

<sup>1429</sup> Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 48r.

<sup>1430</sup> Madrid contaba con un buen abastecimiento hasta la llegada de la Corte, pero ante el impacto que el traslado tuvo en la villa a partir de 1606 se realizaron nuevos viajes, véase Pérez Boldo y Arroyo Ilera, 2003-2004, p. 191. Sobre los viajes de agua del Madrid árabe, véase Guerra Chavarino, 2011. Del tema en Edad Moderna, véase Pinto Crespo, Gil Ruiz y Velasco Medina, 2010.

<sup>1431</sup> Véase sobre el tema, Alvar Ezquerro, 1990, pp. 9-10.

<sup>1432</sup> Hurtado de Mendoza, *Buen plazer trobado...*, 1550. Sobre los escudos de Madrid, véase Carrascosa Megía, 1981 y Vivar del Riego, 2015.

<sup>1433</sup> López de Hoyos, *Real aparato, y sumptuoso recebimiento... de Ana de Austria*, 1572.

<sup>1434</sup> Tomo el ejemplo de Cámara Muñoz, 2000, p. 95.

Marineo Sículo, Pedro de Medina, Ambrosio de Morales; la importancia de “la limpieza y pureza de las aguas” para Bovadilla<sup>1435</sup> o las “buenas aguas, admirable costelación, aires admirables” de Cabrera de Córdoba<sup>1436</sup>, eran argumentos a favor del asiento estable de la Corte en Madrid, como hemos comentado antes. Posteriormente también Núñez de Castro afirma:

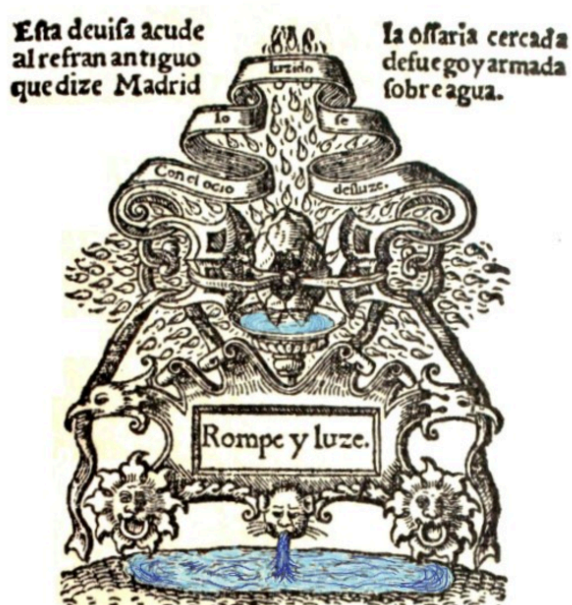


Figura (38): Emblema de Madrid de Juan Hurtado de Mendoza (1550)

Estriban los edificios de Madrid sobre cabezas de montes, como la soberbia Roma; pero tan fecundos de aguas dulces, que a cada paso se descubren manantiales, y se fabrican fuentes<sup>1437</sup>.

La importancia del agua en cuanto a abastecimiento, salud pública y policía<sup>1438</sup> era tan importante que se filtró en su mito fundacional. Este cliché, para cuando Gil González Dávila publica su historia de la villa en 1623, ya se había asentado en la “norma corográfica”<sup>1439</sup>, sobre la elección de un enclave fértil para la fundación de la ciudad. Lope de Vega reproduce en unos versos de 1630, citados en otro apartado y que por lo tanto no reproducimos de nuevo, la famosa leyenda a partir de la Mantua virgiliana y la fundación del príncipe griego Ocnor. Este tipo de leyendas<sup>1440</sup> en las que la fundación de

<sup>1435</sup> Castillo de Bovadilla, *Política para Corregidores*, 1597, vol. 2, Lib. III, Cap. VI, p. 87.

<sup>1436</sup> Cabrera de Córdoba, *Felipe II*, 1876, libro V, cap. IX, p. 298.

<sup>1437</sup> Núñez de Castro, *Solo Madrid es Corte*, 1669, libro I, cap. II, fol. 3.

<sup>1438</sup> Véase, por ejemplo, la relación sobre las aguas en Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 48r. y ss.

<sup>1439</sup> Kagan, 2001, p. 135.

<sup>1440</sup> Sobre la (re)escritura del pasado intercalando en la historia mitos, ritos, eventos, leyendas, milagros, etc. con la intención de justificar el presente, y construir una identidad colectiva nacional y/o local, véase Kagan, 2001y 2010; Sesma Muñoz, 2003.

la ciudad está asociada a un lugar fértil, con un buen abastecimiento de agua, era muy frecuente en las historias y crónicas de la ciudad, lo cual demuestra el papel relevante del agua en el enclave urbano<sup>1441</sup>. Así lo demuestra la explicación de Juan de Jerez y Lope de Deza:

Este ilustre fundador [Ocho] tuvo mucha consideración a la salud, seguridad y comodidad de sus ciudadanos, pues pudiendo bajarse a la vega del río a la una y a la otra orilla, donde con el agua de la Casa de Campo y las fuentes del sitio donde ahora está Madrid, que con aquel gran corriente fueron muchas y muy copiosas, hiciera la más amena y deleitosa ciudad de España<sup>1442</sup>.

Es interesante destacar también, dentro de este proceso de construcción de la identidad colectiva<sup>1443</sup>, la importancia del origen etimológico y significado lingüístico de los diferentes nombres de la ciudad, como ofrece Lope en sus versos: del origen griego de la Mantua Carpetana pasó a Urseria. Y posteriormente el “Árabe cruel el suelo Hesperio/ mudó su nombre en el que tiene ahora”<sup>1444</sup> de Madrid o Magerit en su significado de venas o conductos de agua<sup>1445</sup>. Esto responde a las ideas que en la época se tenían sobre el agua. En *Astrología*, Enrique de Villena explica el ciclo del agua con estas palabras: “la terra toda está foradada de venas y de cavas por donde van y pasan las aguas que salen de la mar e van e vienen por medio de la terra”<sup>1446</sup>, idea de origen platónico que aparece en las *Relaciones Topográficas* de Felipe II más de un siglo después, y que responde a una “concepción subterránea del ciclo hidrológico”<sup>1447</sup>. Por eso Fernández de Oviedo en

<sup>1441</sup> Otro ejemplo lo encontramos en la crónica alfonsí donde se narra la fundación de Cádiz gracias a los consejos que Liberia da a su padre Espán, sobrino de Hércules. El origen mítico de esta ciudad, y de la construcción de la historia de España en general, nos da idea de la importancia del agua desde un punto de vista no solo económico, sino simbólico–identitario para una colectividad. Véase Delpech, 1995, p. 61-62.

<sup>1442</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 199 correspondiente al fol. 89v-90r del documento

<sup>1443</sup> Remitimos aquí a la reflexión sobre la “conciencia nacional” de Ryjik, adaptándola al mismo proceso comunicativo pero a nivel local: “[...] es multidireccional [...] los contenidos emitidos por un grupo reducido de personas en una primera fase repercuten posteriormente en capas más amplias de la comunidad [...] en una especie de reacción atómica [...] y] hace aumentar cada vez más el número de personas que comparten la misma cultura [...]” en Ryjik, 2011, p. 15.

<sup>1444</sup> Vega, Lope de, *El laurel de Apolo*, 1630, silva V, fol. 41r.

<sup>1445</sup> Cit. en Mesonero Romanos, *Manual de Madrid*, 1831, fol. 5. Oliver Asín propone el significado del nombre premusulmán de la Villa, Matrice, y el posterior Mayrit de origen árabe, que significa “arroyo matriz”. La leyenda sería anterior a 1555 escrita por Juan Hurtado de Mendoza, que daría lugar a las ondas del primer escudo de Madrid y la inscripción, en Asín, 1958 p. 102. Núñez de Castro, en cambio, aunque siempre relacionado con el clima y la astrología, refiere lo siguiente: “Los Árabes antiguos llamaron a Madrid, Pueblo del Sol, porque logra este Planeta en su distrito, con especialidad, los influjos; y como este entre todos los Astros es el más bienhechor de las criaturas sublunares, más que todas las otras poblaciones, será Madrid favorecida en la benignidad de las influencias” en Núñez de Castro, *Solo Madrid es Corte*, 1669, libro I, cap. II, fol. 5.

<sup>1446</sup> Cit. en Arroyo Ilera, 1998a, p. 158.

<sup>1447</sup> Arroyo Ilera, 1998b, p. 10.

1555 explicaba el antiguo dicho “Madrid la Osaria, cercada de fuego, armada sobre agua”<sup>1448</sup>:

En muchas partes de esta villa el agua está cerca de la superficie, e muy someros pozos [...] cerca de los muros hay fuentes naturales, e algunas de ellas de muy singular agua [...] Así que con razón se movieron a decir los antiguos que aquella villa está armada sobre agua o fundada sobre agua, porque tiene tanta<sup>1449</sup>.

Jerónimo de la Quintana lo refiere así:

A este adagio, con que antiguamente decían Madrid la Ursaria, o Orsaria, que es lo mismo, cercada de fuego, y fundada sobre agua, parece dio principio aquel gran Orador Ruy González Clavijo Camarero del Rey don Enrique III [...] está armada sobre agua por el innumerable número de fuentes que tiene [...] y tanta abundancia de agua, que con estar el sitio muy eminente y alto, está cerca de la superficie de la tierra, y tan someros los pozos por la mayor parte, que con el brazo pueden sacar agua dellos<sup>1450</sup>.

Pero la bondad de las aguas no era una excelencia exclusiva de la villa de Madrid, pues se convirtió en un cliché muy recurrente en las corografías e historias de otras muchas ciudades hispanas<sup>1451</sup>. Incluso cuando eran de sobra conocidos todos los problemas de abastecimiento de aguas que padecía Toledo, las alabanzas no faltaban y así Francisco de Pisa insiste en que:

Sus aguas son tan puras y delicadas [...] que aunque se beba mucha [...] no hace jamás daño [y] la dulzura y suavidad de su agua [del Tajo], demás de la sustentación corporal para que es muy excelente, da grande y hermosa tez y resplandeciente lustre a los rostros que con ella se lavan, para el cual uso se lleva de aquí a diversas partes y lugares<sup>1452</sup>.

<sup>1448</sup> Para el origen de este adagio y Ruy González Clavijo, véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. XXIII, fol. 31r.

<sup>1449</sup> Cit. por Mesonero Romanos, *Antiguo Madrid*, 1861, fol. XXVI, nota 2. Fernández de Oviedo, *Quinquagenas de la nobleza de España*, vol. I, 1880. Este emblema es el que aparece en el primer escudo de Madrid de 1200 en el que se representa un pedernal sumergido en agua con los dos eslabones de los que salen chispas.

<sup>1450</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. XXIII, fol. 31v. A continuación, hace una descripción del jeroglífico de Juan Hurtado de Mendoza y el soneto, y del de Juan López.

<sup>1451</sup> Véase Quesada, 1992, p. 71 y ss.

<sup>1452</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. I, fol. 10v y 10r respectivamente. Aunque también afirma –y téngase en cuenta que lo hace a modo de alabanza–, y esto la distancia de Madrid: “Es mucho de alabar en esta Ciudad su suelo firme, seco y enjuto, donde no se hallan sino muy pocos pozos de agua viva y salobre, y muy profunda” en *ibidem*, libro I, cap. I, fol. 10v. Pero en el apartado dedicado a las aguas afirma que: “Una de las cosas más principales que ha de tener el sitio en que se ha de fundar una Ciudad o otra población, es que tenga cerca copia de agua saludable, así para beber como para

Pero el caso de Madrid es significativo no solo en la poética lopesca, sino en general en las historias que de la villa se escribieron, porque como ya hemos apuntado se convirtió en emblema de la villa y argumento a favor de acoger de manera estable la Corte.

#### LOS RÍOS<sup>1453</sup>

Tanto las descripciones de la urbe y su entorno en las historias de ciudades, como las representaciones gráficas de vistas y retratos de ciudades insisten en el enclave de la misma a la ribera de un río como ya hemos tenido ocasión de señalar en el segundo capítulo. Esta forma de describir y observar la ciudad era heredera de las teorías platónicas que situaban la ciudad ideal rodeada de agua; desde un enfoque vitruviano, más pragmático, cerca de un abastecimiento de agua que asegurase la supervivencia y la salud de los ciudadanos. El río formaba parte de esa “comodidad de las aguas” teorizada en el Renacimiento.

Los ríos que con mayor frecuencia parecen en las comedias de Lope de Vega son el Manzanares, el Tajo y el Guadalquivir, como no podía ser de otra manera. Dependiendo de las características y la simbología de cada río, Lope explota diferentes facetas. Ya habíamos señalado las descripciones del entorno de la ciudad como paraíso arcadiano, por lo tanto, no insistiremos aquí de nuevo en ello. Nos centraremos en las laudes a la antigüedad del enclave a través del origen de la toponimia del río, en la simbología de la divinidad profética de las personificaciones y del río como emblema económico y cortesano.

#### ORIGEN Y ANTIGÜEDAD

En toda corografía se daba noticia del nacimiento y etimología no solo de la ciudad, sino también del nombre del río, hundiendo las raíces de los topónimos en la literatura humanista y demostrando una vez más la antigüedad del lugar. Así Lope refiere que fue

---

otros usos necesarios, por lo cual entendemos que esta montaña en que Toledo se fundó, fue por divina providencia criada para que fuese sitio de una tal Ciudad: donde hay copia de fuentes y principalmente el caudaloso Río Tajo” en *ibidem*, libro I, cap. VI, fol. 14r. Alabanzas a las aguas de Toledo aparecen también en, Alcocer, *Hystoria...* 1554, libro I, cap. IIII, fol. Xv-Xr

<sup>1453</sup> Parte de este capítulo y parágrafo está publicado en Gutierrez Prada, 2018.

“el cristal [del Manzanares], que le dieron las montañas,/ de donde toma el nombre”<sup>1454</sup>, así como Jerónimo de la Quintana refiere también:

Tiene su origen de una fuente que nace en una alta sierra, aún no media legua del lugar de Manzanares, viéndose despeñando a dar a la propia villa; de donde por pasar por junto a sus casas, y nacer en su término, tomó el nombre de Manzanares<sup>1455</sup>.

En este sentido, el caso del Tajo es aún más interesante porque su nombre se prestó a interpretaciones sobre muy antiguos reyes fundadores, dentro de las teorías tubalistas que ya hemos tenido ocasión de comentar:

De Tubal a Ataulpho, primer Godo,  
Reynó Ibero, Jubala, Brigo, Tago,  
a quien el Tajo agradecido en todo  
dio arenas de oro, por el nombre en pago<sup>1456</sup>.

Esto mismo lo refiere Francisco de Pisa:

Algunos han querido decir que este famosísimo río tomó su nombre y apellido, y se le dio un Rey llamado Tago, que reinó en España hijo de otro Rey llamado Brigo [...] más probable es que haya tomado el nombre de Cartago que hoy es llamada Cartagena, por caer en la provincia Cartaginense como lo siente San Isidoro [...] y lo refiere el Doctor Mariana<sup>1457</sup>.

Asimismo, en el Diccionario de Covarrubias en la entrada de Tajo se da la siguiente definición:

Tajo, río famoso de España, nace en la Celtiberia, conviene a saber Aragón, y entra en el mar Océano por Lisboa, y Cascais. Los antiguos celebraron este río, así por la bondad de su agua, como por la riqueza de sus arenas, entre las cuales se hallan algunos granillos de oro, y por esta razón le llamaron Aurífero, su nombre puede ser Griego de táyos, tagos, Princeps, por ser río principal, o del nombre táx@, celeritas, por correr por algunas partes con tanta celeridad: pero lo más recibido es haber tomado nombre de Tago sexto Rey de las Españas<sup>1458</sup>.

<sup>1454</sup> Vega, Lope de, *El laurel de Apolo*, 1630, silva V, fol. 41v. Cfr. González Dávila, *Teatro...* 1623, libro I, fol. 7.

<sup>1455</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. II, fol. 2v.

<sup>1456</sup> Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto X, fol. 94r.

<sup>1457</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. VI, fol. 15v.

<sup>1458</sup> Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 182r.

Además de derivar su nombre de un mítico Rey, aparece en Lope otra visión del río que potenciaba su nobleza y simbología, a saber, la analogía regia. El Tajo era para Lope el Rey de ríos, metáfora que aparece en un verso de Virgilio, que fue incorporado en el *Canzoniere* de Petrarca “Re degli altri, superbo, altero fiume”<sup>1459</sup>. Aparece en el *Laurel de Apolo*, a propósito de los ingenios toledanos:

Si por claros varones  
soberbio presumiste  
laurear la cabeza  
O Rey de Ríos, venerable Tajo  
agora es mas razón que la coronas<sup>1460</sup>.

Esta analogía la encontramos también en referencia al río Guadalquivir en otros autores<sup>1461</sup>, pero no en Lope, para quien el Rey era el Tajo. Ayuda en esta analogía entre el rey y el río el antiguo y legendario nombre “aurífero”, como mencionaba Covarrubias. Ambrosio de Morales, siguiendo a Estrabón, nos ofrece la explicación del origen de las “arenas de oro” del río:

Estrabón dice en general de toda España [...] que] los ríos y los arroyos corren sobre arenas de oro [...] que descubren el resplandor de los granitos [...] Cavan también unos como pozos, y usan otras industrias y artificios, con que lavan las arenas, hasta quedarles limpio el oro<sup>1462</sup>.

Significativa es la mención que San Ildefonso le hace a la Virgen en la comedia de *El Capellán de la Virgen*:

Saca del centro mas baxo  
la frente, aurífero Tajo,  
bañada en arenas de oro,  
Y mira la gran Toledo<sup>1463</sup>.

La antigüedad de la leyenda del aurífero demuestra la antigüedad del río y, por ende, de la ciudad, como pretende demostrar Pisa:

<sup>1459</sup> Cit. en Peña Díaz, 2015.

<sup>1460</sup> Vega, Lope de, *El Laurel de Apolo*, 1630, silva I, fol. 8v.

<sup>1461</sup> Para ejemplos de otros autores, véase Peña Díaz, 2015.

<sup>1462</sup> Morales, *Las Antigüedades de las ciudades De España*, 1575, fol. 44v.

<sup>1463</sup> Vega, Lope de, *El capellán de la Virgen*, 1623, acto III, fol. 153r

Este famoso Río es muy celebrado por los historiadores y Poetas antiguos, así como Plinio, Iuuenal, Ovidio y Marcial, los cuales escriben del que lleva arenas de Oro [...] este río engendra oro y piedras preciosas<sup>1464</sup>.

Siguiendo a los historiadores clásicos y la extracción de metales y piedras preciosas, la analogía entre el rey y el río debió de ser un proceso automático. Encontramos también una entrada parecida y más completa en el índice de nombres de *La Arcadia* de Lope de Vega, compuesta entre 1592 y 1594 –por tanto anterior a las referencias de Pisa y de Covarrubias–, en la que se ofrecen también datos sobre el nacimiento del río, algo habitual en las historias de ciudades<sup>1465</sup>:

Tajo, río de Lusitania, nace en las sierras de Cuenca, y tuvo entre los antiguos, fama de llevar, como Pactolo, arenas de oro, así lo crexó Ausonio, quando dixo, quanuis Tagus in tumescat auro, de las orillas deste río afirma Plinio, que las yeguas que las pacen, y habitan engendran solo del viento Fauonio, o Zefiro, que es lo mismo, que también se dice del Betis: pero esto fue sin duda querer significar su ligereza<sup>1466</sup>.

La leyenda del aurífero Tajo tiene, pues, su origen en época romana, como bien recuerda Pisa. Parece que el primero en mencionar las arenas auríferas fue Catulo en el Carmen XXIX: “Secunda praeda Pontica; inde tertia/Hibera, quam scit amnis aurífer Tagus;/nunc Galliae timetur et Britanniae”. Ovidio, Marcial, Estació, Silio Itálico, Plinio, Claudio Claudiano, Solino y San Isidoro, todos ellos repiten este calificativo de Catulo para el río Tajo que acaba convirtiéndose en un *topos* historiográfico. Y como refería Ambrosio de Morales, la leyenda tendría una base científica en la explotación económica metalífera de la Lusitania, de manera que, según Fernández Nieto<sup>1467</sup>, el oro que realmente transportaría el Tajo se convirtió en noticia divulgada en Grecia y Roma a la par del Hermo y el Pactolo. Estrabón, así como Plinio en la *Historia Natural*<sup>1468</sup>, da noticia de las arenas auríferas no

<sup>1464</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. VI, fol. 14r.

<sup>1465</sup> Además de la etimología y del nacimiento, normalmente se ofrecía también la descripción del recorrido del río: “Entra Tajo en la Ciudad por la puente de Alcantara, sale por la de San Martín: nace de la sierra de Cuenca de un valle que llaman las vaguillas, pasa por cerca de Auñon, y del Castillo de Zurita [...] corre solitario por los campos [...] hasta entrar en el bosque de Aranjuez, donde recibe en sí el río de Xarama, haciendo muy fresco y deleitoso aquel sitio, y regando su arboleda. De allí viene muy caudaloso a esta Ciudad, y la hermosea y ennoblece y provee de abundancia de peces, que son los mejores y más sanos de toda España” en Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. VI, fol. 15v.

<sup>1466</sup> Vega, Lope de, *Exposición de los nombres Historicos y Poéticos*, en *La Arcadia*, 1653, fol. s/n.

<sup>1467</sup> Fernández Nieto, 1970-1971.

<sup>1468</sup> Quiring, 1935, pp. 6 ss.



solo del Tajo, sino de los ríos de la zona de Lusitania y también de cómo aparece el oro en los ríos y su método de extracción y lavado:

el oro procede no solo de las minas sino también del lavado. Ríos y torrentes transportan la arena aurífera, que está por todas partes e incluso allí en donde no hay agua. En estos lugares el oro no se puede apreciar a simple vista, mientras, que si se inundan relucen las pepitas de oro. Al inundar las zonas secas se logra que brille el metal, y por medio de pozos y otras técnicas obtienen el oro una vez lavada la arena. Así en la actualidad los denominados lavaderos de oro son más numerosos que las minas<sup>1469</sup>.

A partir de estos autores, se recupera la leyenda por cronistas, historiadores y poetas durante la Edad Media<sup>1470</sup> y el Renacimiento<sup>1471</sup> y entran a formar parte de las *laudes hispaniae*. Lope de Vega recurre a ella en varias ocasiones y no solo como noble calificativo para el Tajo, sino también como recurso en contraste con otros ríos como el Betis:

Tiénelas hermosísimas [huertas] Sevilla en las riberas de Guadalquivir, río de oro, no en las arenas, que los antiguos daban a Hermo, Pactolo y Tajo, que pintaba Claudiano:

No le hartarán con la española arena,  
preciosa tempestad del claro Tajo,  
no las doradas aguas del Pactolo  
rubio, ni aunque agotase todo el Hermo,  
con tanta sed ardía,  
sino en que por él entran tantas ricas flotas,  
llenas de plata y oro del Nuevo Mundo<sup>1472</sup>.

Lope establece aquí un paralelismo entre las arenas de oro de la literatura clásica con la actividad económica de Indias del siglo XVII en el Guadalquivir. El arrenal de Sevilla también se llenaba de materiales preciosos.

<sup>1469</sup> Cit. en Fernández Nieto, 1970-1971. Cfr. en Morales, *Las Antigvedades de las ciudades De España*, 1575, fol. 44v-44r.

<sup>1470</sup> La mención al oro del Tajo la encontramos ya en Idrisi: “[...] Medina Lisboa sobre la parte septentrional del río llamado Tago, que es el río de Tolaitola [...] y está Lisboa sobre la orilla del mar Océano, y sobre la del río de la parte meridional de la ciudad Lisboa hay un Hisn-Almaden, así llamado porque á la orilla de la mar arroja el flujo mucho oro de Tibar en ese sitio [...]” en Al-Edrisi, *Descripción de España*, 1799, p. 49-50.

<sup>1471</sup> Véase entre otros Morales, *Las Antigvedades de las ciudades De España*, 1575, fol. 95v.

<sup>1472</sup> Vega, Lope de, *La más prudente venganza. Novela tercera a la señora Marcia Leonarda*, 1777, p. 119

En relación con este pasado glorioso romano, en los versos siguientes se insiste en el origen latino del Tajo<sup>1473</sup>:

Veo la puente del Tajo  
Tajo, que el nombre latino  
a pesar del fiero moro  
conservó por tantos siglos<sup>1474</sup>.

En estos versos de *La noche toledana*, además de la insistencia en la antigüedad de la ciudad de Toledo a través de la toponimia del nombre del río, Lope reitera de nuevo la continuidad de la fe católica en la ciudad durante la dominación árabe, de la misma manera que se mantuvo el nombre latino del río.

De la misma manera, contamos con otros ejemplos del río Guadalquivir como laude de Sevilla:

La costa donde el Betis le acompaña,  
Betis famoso que a Sevilla adorna,  
Rica del oro, que a sus muros torna<sup>1475</sup>.

---

<sup>1473</sup> El origen latino se menciona también en *Isagoge a los Reales Estudios*: “Mas, ¿dónde me dilatan episodios,/cuando el Tajo latino/quiere dejar, dorado y cristalino,/con paz del Tormes y del sacro Henares,/mi patrio Manzanares, volviendo a ser espejo a las almenas de aquella gran ciudad, de España Atenas?” en Vega, Lope de, *Isagoge a los Reales Estudios*, 2015, vv. 686-692, pp. 130-231. En estos versos, además de insistir en el origen latino y en la antigüedad de la leyenda del aurífero río, Lope de Vega presenta al Tajo rindiendo tributo como súbdito del Manzanares, donándoles su oro y su pureza que, según Conde Parrado y Madroñal Durán, serían símbolo de la poesía de la “escuela toledana” que florecía en la otra Atenas de España. El poema se lo encargaría a Lope de Vega el jesuita Juan Bautista Poza según refiere Simón Díaz para la inauguración solemne de los Reales Estudios de Madrid. Le facilitaría material y es probable que Lope asistiera a varias lecciones (véase Simón Díaz, 1952, vol. I p. 98-99 y Martínez Comeche, 1991, p. 66) dando prueba una vez más de sus dotes como cronista. En la inauguración estuvieron presentes los reyes y se representó una composición dramática, *El escalador del sol*, que simbólicamente ponía en escena el nacimiento de la institución educativa: Minerva presenta a Júpiter-Felipe IV, junto con Manzanares, la oliva para crear los Estudios Reales, en contraposición con Neptuno y Medusa que ayudados por las Universidades de Salamanca y Alcalá, simbólicamente personificadas en los ríos Tormes y Henares, se oponen. Perseo corta la cabeza de Medusa y Prometeo le devuelve la forma humana a Carpetano-Madrid y Cortesio-Corte que habían sido convertidos en piedra por Medusa, véase Simón Díaz, 1952, vol. I, p. 98.

<sup>1474</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto II, fol. 85v.

<sup>1475</sup> Vega, Lope de, *La Hermosura de Angélica*, 1605, canto X, fol. 86r.

Como sucediera con el Tajo, también los topónimos del Guadalquivir se remontaban a los míticos reyes fundadores como demuestran las obras de numerosos cronistas. Según Luis de Peraza:

Es el tamaño deste nobilísimo Guadalquivir (como dice Plinio) del grandor del Tajo o de Guadiana, el que va discurriendo por el occidente, y dando vueltas hacia el medio día, después que pasa junto a los muros de la real ciudad de Sevilla, entra en el mar Oceano [...] Fue llamado este río primero Betis, de Beto, rey sexto, después de la población de España, según lo dice Juan Annio en el comento que hizo sobre Beroso [...] Los africanos moros de Guada, que es río, y Quivir, grande, lo llamaron Guadalquivir<sup>1476</sup>.

Alonso Morgado es mucho más prolijo al respecto, siendo el río, según él, lo que hermosea la ciudad de Sevilla:

En especial se alegra todo con las mareas, y crecientes de su Guadalquivir, siéndole a Sevilla singular excelencia estar ella situada en la Ribera deste Río tan famoso, y celebrado de los Cosmographos, y de cualesquiera historiadores de España. El cual antiguamente se dijo Bethis, del Rey Betho sexto Rey de España, que comenzó a reinar en ella mil y ochocientos y treinta y cinco años antes del Nacimiento de Nuestro Redemptor Jesu Christo. Estrabón y Tito Livio, y otros antiguos autores lo nombran también Tarteso, y Circio. Y otros quieren decir, que también se dijo Hispalo por la ciudad Hispalia, o Hispalis, que es nuestra Sevilla. Mas el nombre que principalmente usaron los Poetas antiguos, y antiguas escrituras, es el nombre de Bethis. Al cual hacen nombre Chaldeo, que significa Casa, y en Hebreo hondura, conforme a este Río, que lo comparan a una casa honda, adonde se recogen las aguas de la Andalucía [...] El Río Bethis al principio de su nacimiento muestrase pequeño, mas es capaz de muchos Ríos, a los cuales quita él mismo la fama, y las aguas. Y como quiera que este gran Río corre, y atraviesa por medio de toda la Andalucía, fue razonable cosa, y pudo bien merecer esta excelencia, que de su nombre Bethis, se dijese, como se dijo siempre Bethica toda la misma Provincia de la Andalucía. Después adelante estimando los Moros la grandeza y corriente tan caudalosa de aqueste gran Río, lo llamaron en su lengua Arabiga Guadalquivir, que quiere decir Río grande, y este nombre ha conservado<sup>1477</sup>.

Asimismo, Andalucía era considerada por cronistas y poetas una de las zonas más fértiles de España. A partir del siglo XVI, siguiendo a los clásicos y el mito de los Campos Elíseos, varios autores argumentaban sobre dónde se encontraban exactamente estos Campos del Edén, si Córdoba, Cádiz o Sevilla, y el franciscano Baltasar de Vitoria

<sup>1476</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, p. 79-80.

<sup>1477</sup> Morgado, *Historia de Sevilla...* 1587, libro II, cap. 5, fol. 43v-43r.

afirmaba: “o en Andalucía junto al río Betis, que es Guadalquivir: y Betis en lengua arábica quiere decir lugar de vida bienaventurada”<sup>1478</sup>.

Resulta extraño que Lope de Vega, al menos hasta donde sabemos, no haya explotado la etimología derivada del mito tubalista con respecto a las representaciones de este río, si bien es cierto que menciona a todos los descendientes de Tubal y, entre ellos, al sexto Rey Beato en su “pintura de grosera mano de vuestra España” en *La Hermosura de Angélica*<sup>1479</sup>, pero sin ninguna referencia al río. En cambio, el nombre de Betis es el que mayormente utiliza para referirse al Guadalquivir y lo encontramos en numerosas obras, eludiendo de esa forma el topónimo árabe e insistiendo en el prestigio del antiguo topónimo en un intento por reavivar la imagen de la Bética romana<sup>1480</sup> y de Sevilla como una segunda Roma:

¿Qué le parece cuál está Triana,  
y ese abundoso río que los propios  
llaman Guadalquivir, y los poetas  
padre de las olivas, claro Betis?<sup>1481</sup>

O incluso de toda la cuenca del Guadalquivir. La fertilidad del río también era laude de la ciudad de Córdoba:

Séneca: [...] De todas las ciudades más famosas  
a Córdoba te alabo, en que he nacido,  
puesto que hay muchas por extremo hermosas  
[...] O Betis olivífero y opimo,  
puesto que no tan fértil cuando salga,  
a mi patria corone con olivas,  
como su playa el mar de arena y alga<sup>1482</sup>.

<sup>1478</sup> Cit en Peña Díaz, 2015. Véase Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, 1634, fol. 10. Sobre los clásicos y la Península Ibérica véase Mangas y Plácido, 1998 y Guillaume Alonso, 2008.

<sup>1479</sup> Véase Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto X, fol. 93r y ss. El título del canto es “Passan Nereida y Mitylene a España, para hechizar a Medoro: describese por la costa y los Reyes que ha tenido desde su fundación...”

<sup>1480</sup> Véase Peña Díaz, 2013, p. 25-62.

<sup>1481</sup> Vega, Lope de, *La Victoria de la honra*, 1635, acto III, fol. 197r.

<sup>1482</sup> Vega, Lope de, *Roma abrasada*, 1625, acto I, fol. 183v.

En estos versos, así como en las crónicas e historias de ciudades como hemos visto, se insiste en lo abundante de su caudal profundo. Por otro lado, encontramos en estos dos últimos fragmentos otro *topos* historiográfico que se filtró en el teatro, como es la referencia al “olivífero Betis” de Marcial<sup>1483</sup>, celebrando la fertilidad de los numerosos olivos de las márgenes del río. Este rasgo entró a formar parte de la iconografía tradicional en la representación del río Betis. En las pinturas de la galería del Grutesco del Alcázar de Sevilla, que conocemos gracias a Rodrigo Caro, también aparece “el río Betis vertiendo una urna, coronado de olivos, pámpanos, espigas y frutas, y allí, junto a muchos bajeles, el dios Neptuno, con su tridente de bronce gobernando el mar”<sup>1484</sup>, porque en Sevilla con el Betis está “patente la oportunidad de la mar”<sup>1485</sup> que recomendaba Alberti. La figura del río con la copa de la abundancia es símbolo de la prosperidad del comercio de la agricultura de Sevilla<sup>1486</sup>, imagen de la que forman parte las historias y corografías de la ciudad.

También encontramos en Lope referencias a otros nombres a los que se ha asociado el río. Según la leyenda, los indígenas en la antigüedad llamaron al Betis *Tertis* que recuerda a la diosa Tetis y a la vinculación con la cultura tartésica<sup>1487</sup>. Esta serie de leyendas sí son explotadas por Lope de Vega y un ejemplo lo encontramos en la silva II de *El Laurel de Apolo*:

Finalmente Sevilla,  
sola por todas siete maravilla,  
por el siniestro lado baña el muro  
en el espejo puro  
de las ondas del Betis,  
por cuya puerta coronada Tetis  
de coral vergonzoso,  
todo curso de Febo luminoso

<sup>1483</sup> Marcial se refirió con estas palabras: “Betis olivifera crinem redimmite corona” a saber, “ceñid la cabellera del Betis con corona de oliva”, cit. en Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, 1847, p. 96; González Zúñiga, 1854, p. 79. Véase también Mangas Manjarrés, 1982, p. 512.

<sup>1484</sup> Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, 1634, libro II, cap. V, fol. 56v.

<sup>1485</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, Libro IV, cap. II, fol. 110.

<sup>1486</sup> Véase Lleó Cañal, 1982. Según este autor, el programa iconográfico alude a la prosperidad del comercio y la agricultura de Sevilla.

<sup>1487</sup> Para el origen del nombre *Tertis*, véase Paredes Grosó, 1985, pp. 101 y ss. Véase más adelante la representación Betis-Océano.

en caballos marinos la enriquece<sup>1488</sup>.

Por la iconografía que nos presenta aquí Lope, más bien se refiere a la ninfa Tetis, una de la Nereidas, que como la diosa del mar Tetis con quien se suele confundir. La ninfa Tetis, hija del dios de los mares Nereo y nieta de la titánide Tetis, suele representarse como una bella muchacha con cabellera de perlas sobre delfines, o en este caso caballos marinos, y sostiene en la mano un tridente, una corona o un ramo de coral<sup>1489</sup>.

Asimismo, en la *Dorotea*, el personaje de Celia hace de nuevo mención sobre la etimología del nombre del río asociándola a otro mito relacionado con el río Guadalete:

Eso dicen de la hermosura de sus damas y aquellas bocas desenfadadas, donde tan lindos dientes brillas, que, como de las Indias traen perlas a España, pueden ellas enviar perlas a las Indias. Pues el río ¡es bobo para no ser el del olvido! ¿No ves que entra en él Guadalete, aquel río del Romance de *La estrella de Venus*? Que, preguntándole yo a Julio qué río era este que se cantaba más que nuestro Manzanares que dijo que los antiguos pusieron allí el Leteo. Que eso es Lethe, porque Guada es río, nombre arábigo, como Guadarrama, Guadalquivir, Guadalajara<sup>1490</sup>.

En realidad, resulta extraña la descripción de Lope de Vega porque el Guadalete no es afluente del Guadalquivir. En cualquier caso, el Leteo era en la mitología el río del infierno, que junto a los Campos Eliseos, los cronistas situaban en Andalucía. La leyenda nos la refiere Pedro de Medina, en el capítulo XXXIX dedicado al Puerto de Santa María y se remontaría al momento en que los griegos y los cartagineses firmaron un acuerdo:

[...] jurando allí cartagineses como griegos. Ni españoles de los que por ella residían: tendrían memoria de las cosas pasadas [...] y el río donde se juntaron a aquellos conciertos fue llamado el río lethes, que quiere decir en Griego Agua de Olvido hasta que los Moros Africanos cuando entraron en España le llamaron Guadalete porque Guadil en su habla quiere decir Río<sup>1491</sup>.

<sup>1488</sup> Vega, Lope de, *El Laurel de Apolo*, 1630, silva II, fol. 12r. También en *La hermosura de Angélica* se menciona esta relación Betis-Tetis: “Oyó las nuevas la parlera fama,/a quien jamás se le escapó el secreto,/ y divulgadas solo por el Betis,/las dilató por quanto baña Thetis” en Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto III, fol. 25r.

<sup>1489</sup> Véase las divinidades del mar y de las aguas en Commelin, 2017.

<sup>1490</sup> Vega, Lope de, *La Dorotea*, 1968, acto II, pp. 141-142. Aparecen menciones también en la *Dragontea*: “y en ella tuvo fama el gran Leteo”; y en la *Jerusalén*: “[...] del siempre lamentable Guadalete [...] / si por olvido se llama Lethe”.

<sup>1491</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, cap. XXXIX, fol. XLIIIv.

Como vemos, Lope introduce en sus obras las leyendas y mitos antiguos asociados a los ríos y al origen toponímico del lugar en alabanza a la antigüedad y fertilidad de la ciudad.

#### LAS PERSONIFICACIONES DEL DIOS FLUVIAL

Asociados a estos mitos clásicos surgen también las personificaciones de los ríos, como hemos visto indirectamente en el caso del aurífero Tajo, del Betis olivífero o de la ninfa Tetis. Estas personificaciones tuvieron en la literatura, fiestas e iconografía del Siglo de Oro un peso importante. Ya hemos mencionado la figura del Betis en la entrada de Felipe II en Sevilla en 1570 o la figura del río Tajo en *Vista y plano de Toledo* de El Greco. En el caso del teatro de Lope de Vega también aparecen con frecuencia las personificaciones de los dioses fluviales. Lo que más nos interesa destacar en este apartado es que estas figuras se convirtieron en narradores y profetas de las historias de los enclaves en el teatro lopedevaguesco.

La personificación del río era un tópico con referencias clásicas tan importantes como el Po de Virgilio, “fluviorum rex”, o el “padre Tíber”. La iconografía de la personificación del río ya estaba normalizada en el mundo helenístico como una anciano barbudo y desnudo en posición yacente con la cabeza, frente o pecho levantado<sup>1492</sup>. Aparece así, por ejemplo, en el *Grupo del Nilo* de la escuela de Alejandría y en las enjutas del arco de Séptimo Severo, iconografía que después influyó en el Renacimiento y Barroco con ejemplos tan famosos como las esculturas de Miguel Ángel o la fuente de los cuatro ríos de Bernini. En España también fue muy explotado en la escenografía de las fiestas barrocas –un ejemplo es la entrada de Felipe II en Sevilla, como veremos más adelante<sup>1493</sup>– y también fue recurrente en el teatro<sup>1494</sup>:

Manzanares en su tejida cama [...]  
 aparta los cabellos de la frente,  
 los lirios y espadañas [...]  
 y caminando al soto [...]  
 llamó con voz ronca, si bien sonora [...]

<sup>1492</sup> Sobre el tema se ha ocupado Ostrowski, 1991.

<sup>1493</sup> Véase Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, 1570*; Rodríguez, *Breve Relación muy verdadera del feliz recibimiento ... en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, 1570*. Cfr. Lleó Cañal, 1979, p. 173 y ss.

<sup>1494</sup> Véase García Gutiérrez, 2011.

[...] el anciano Manzanares<sup>1495</sup>.

El anciano profeta Manzanares aparece también en una de las primeras personificaciones lopedeveguescas del río como instrumento de reflexión sobre el pasado histórico de la villa, convirtiéndose en cronista, como lo demuestra el siguiente canto del río:

Atiende, patria dichosa,  
Vegas y campos, oíd,  
Montes altos, advertid  
la historia maravillosa  
del Labrador de Madrid<sup>1496</sup>.

Y será el río quien profetice el futuro glorioso de la villa:

Serás corte de reyes [...]
   
tendrás ricos edificios [...]
   
de tan rico Labrador,
   
es justo que Corte sea<sup>1497</sup>.

En esa relectura histórica, Lope otorga un papel determinante a San Isidro<sup>1498</sup> como hemos visto en el cuarto capítulo. En estos versos el río, dentro de esa visión providencialista de la historia, refiere que Madrid aumentará y quedará ennoblecida por ser Corte —y en este caso concreto de esta comedia por las reliquias de su patrono—:

No dudes, patria dichosa,  
que has de verte ennoblecida,  
crecida y esclarecida,  
por su reliquia famosa,  
por su muerte y por su vida<sup>1499</sup>.

La misma personificación de un anciano, y en consecuencia sabio río, que hemos visto en el caso del Manzanares, la encontramos en el caso del Betis. Por ejemplo, en la portada

<sup>1495</sup> Vega, Lope de, *El laurel de Apolo*, 1630, silva V, fol. 41r-42v

<sup>1496</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, canto IX, fol. 223r.

<sup>1497</sup> *Ibidem*, fol. 184r.

<sup>1498</sup> En el pasado glorioso de Toledo, también el Tajo desempeñó un papel profético con Rodrigo y la lucha contra los árabes, véase García Gutiérrez, 2011, p. 37.

<sup>1499</sup> Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, fol. 183v. En este caso, la nobleza de la villa se debe a la reliquia de los restos y al propio santo.



de *Descripción de verdaderos retratos de Ilustres y Memorables varones* de Francisco de Pacheco (1599) aparece el Betis, junto con las figuras de los fundadores de Sevilla (Hispalis, Hércules y Julio César). De nuevo encontramos la iconografía clásica del anciano río barbudo recostado con un ánfora que vierte agua. En los siguientes versos de Lope, la figura del “anciano río” aparece vinculada al tráfico fluvial de la zona, estando el río “oprimido de naves” y gentes extranjeras, en un paralelismo entre Sevilla y Venecia –paralelismo que ya habíamos encontrado con respecto a Madrid también–:

En breve tiempo la ciudad del Lido  
se fue poblando de extranjeras gentes;  
la diferente lengua y el vestido  
mostraba las naciones diferentes.  
Vióse el anciano Betis oprimido  
de naves y confusos pretendientes;  
tanto que el pecho levantando apenas,  
muchas quillas tocaron sus arenas.  
Ya rigen a Sevilla nuevos dueños,  
aquí y allí se ven varias quadrillas,  
las aguas pueblan extranjeros leños,  
tiendas la playa, y barcas la orilla;  
las phantasías engañados sueños,  
los espejos divinas maravillas,  
la corte confusión, espanto el suelo,  
el aire voces, y deseos el cielo<sup>1500</sup>.

En este caso, Lope une a la personificación del dios fluvial la imagen del río como hito económico con las Indias, pues era por el río era “en competencia de Neptuno y Palas/ por quien te ofrecen naves llenas de alas/el oro, y plata en Potosi nacida/ envidia del licor que en extendida/ verde corona por tu campo exhalas”<sup>1501</sup>. En otros casos, tenemos un cuadro de un río que fertiliza su ribera:

Cubrió el sagrado Betis de florida  
púrpura y blandas esmeraldas llena

<sup>1500</sup> Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto III, fol. 25v-26r.

<sup>1501</sup> Los versos cointúan de esta manera: “Betis que bañas tus cimientos duros/ en la eterna cadena que contemplo/ con eslabones de cristales puros,/ Sevilla hermosa, de grandeza ejemplo,/ la blanca arena beso de tus muros/en reverencia de tu insigne templo” Vega, Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, 1622, acto I, fol. 188v-189r.

y tiernas perlas la ribera undosa;  
 Y al cielo alzó la barba, revestida  
 de verde musgo, y removi6 en la arena  
 el movable cristal de la sombrosa  
 gruta, y la faz honrosa  
 de juncos, cañas y coral hornada:  
 Tendi6 los cuernos h6midos, creciendo  
 la abundosa corriente dilatada,  
 su imperio en el oc6ano extendiendo<sup>1502</sup>.

En estos versos Lope recurre a la imagen “sagrada” del rey fluvial con su ornato de piedras preciosas, *perlas* y *esmeraldas*. Es interesante aqu6 la iconograf6a del r6o representado con cuernos, hijo de Oc6ano, que circundaba todo el mundo<sup>1503</sup>: la “abundiosa corriente” del r6o se extiende por el oc6ano de donde llegan todas las riquezas del imperio a Sevilla. El dios-fluvial de Lope de Vega sigue la tradici6n iconogr6fica con los atributos que le definen como la barba o los cuernos. Por poner alg6n ejemplo, en la representaci6n de Oc6ano y Tetis del mosaico romano del siglo III de la ciudad de Zeugma, este aparece representado como un Tit6n con el torso humano, barba larga y cuernos; pensemos tambi6n en las representaciones del T6ber, recostado con el cuerno o la copa de la abundancia, fuente de riquezas para Roma. Pero a diferencia de los dioses fluviales de Miguel 6ngel, o por citar algunos ejemplos en 6mbito espa6ol, el musculoso Guadalquivir de Mal Lara o el joven dios Tajo de El Greco en *Vista y Plano de Toledo*, el dios de Lope se presenta como un profeta anciano al que los a6os le dotan de sabidur6a para prever el futuro y augurar victorias, dichas y riquezas.

Estos paralelismos iconogr6ficos entran dentro de un programa ideol6gico m6s amplio. Se trata de un proceso de sacralizaci6n del r6o. Pacheco alud6a al Betis como Jord6n<sup>1504</sup>. Por tanto, el Guadalquivir se equiparaba a la Tierra Santa, en el caso de Sevilla a la Tierra Santa de Mar6a, que seg6n Antonio Garc6a-Baquero y Ram6n Serrera<sup>1505</sup> era la consecuencia l6gica del proceso de conversi6n de la ciudad de Sevilla en ciudad-convento llevado a cabo a finales del XVI y principios del XVII y que podemos observar en pinturas

<sup>1502</sup> Cit. en Vega, Lope de, *Colecci6n escogida de obras no dram6ticas*, 1856, p. 140.

<sup>1503</sup> V6ase Pe6a D6az, 2015.

<sup>1504</sup> Pacheco, *Libro de descripci6n de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1599)*, 1985, p. 339-340.

<sup>1505</sup> Garc6a Baquero y Mar6a Serrera, 2007, p. 111.

de iconografía inmaculista<sup>1506</sup> de Pacheco, Céspedes, Roelas, Herrera, Cano y el joven Velázquez, y un poco más tarde Zurbarán y Murillo. Por poner un ejemplo, la representación de Sevilla en la Inmaculada Concepción de Zurbarán es símbolo de la Jerusalén Celestial con la Giralda a la izquierda y a los pies de la Virgen las aguas puras del río Guadalquivir<sup>1507</sup>. Se trata de un fenómeno de sacralización pictórico y literario que no es exclusivo de la ciudad de Sevilla, pues Toledo, como ya hemos visto, también había puesto en marcha el mismo proceso.

El tópico fue muy explotado en las fiestas barrocas, como decíamos más arriba. Por ejemplo, en la entrada de Felipe II en Sevilla, el primer arco del recorrido junto a la muralla incluía las figuras de Hércules y el Betis como emblema de la ciudad:



Figura (39): Betis, Juan de Mal Lara, *Recibimiento...* fol. 58r.

<sup>1506</sup> Sobre los cánones de la iconografía inmaculista, véase Pacheco, *Arte de la Pintura* (1649), 1991, p. 575-577.

<sup>1507</sup> Véase Peña Díaz, 2015.

En la torre, que estaba hecha de madera y lienzo, pintada en la parte del río estaba, a la misma medida, un coloso de bronce, que representaba al río Guadalquivir, el cual se llamó Betis, del Rey Beto, sexto rey de los iberos, llamados después hispanos, 1836 años antes del advenimiento de Nuestro Señor, y de allí el Andalucía toda, Bética, que los vándalos llamaron Vandalia. Estaba allí en pie, aunque los más de los ríos se figuran recostados, pero aquí Betis fingámoslo que venía de vuelta, con la creciente, por embajador a Su Majestad, de parte del Océano, padre de todas las aguas, a decirle lo que veremos en los versos. Tenía la barba larga, los cabellos envueltos en una guirnalda de cañas, olivas y espadañas, y la mano derecha sobre un gobernallo, y a lo postrero dél, revuelto, un delfín, declarando lo que con la áncora y el delfín solían los antiguos, allí con más prudencia, revuelta la velocidad en los negocios. Tenía el pie siniestro sobre una urna, que lanzaba gran golpe de agua de sí, y a la ribera dos cisnes en señal de los poetas que cría este río, de no menos ingenio y espíritu que los demás. En la mano izquierda tenía un vaso con muchas barras de plata y oro, que es lo más preciado que se trae de las Indias, y unos versos que decían:

Me Pater Oceanus celerem refluentibus undis,  
 Dive Philipe, tuos iussit adire pedes.  
 Ut tibi pollicear, quicquid Neptunus in undis  
 Gemmarum, atque auri, quicquid habet Zephyrus.  
 Hispalin ingredi et nostros proficiscere in hostes.  
 Non deerunt et opes, non elementa tibi<sup>1508</sup>.

En estos versos latinos de Mal Lara también el Guadalquivir es un profeta que alienta al Rey a luchar contra los enemigos porque glorioso se le presenta el futuro. La misma tradición iconográfica que hemos visto en Lope: un río barbudo, con cañas, olivas y espadañas, y un áncora o cornucopia. Herrera en las Anotaciones a las obras de Garcilaso (Sevilla, 1580) afirma que era habitual pintar a los ríos como dioses con un ánfora debajo del brazo como aparece aquí. El ánfora de la que derraman agua estos dioses fluviales como reflejo de su caudal, o la cornucopia de la abundancia, son la imagen misma de la fertilidad que ofrecen las aguas del río, fuente de riqueza para la ciudad siguiendo la iconografía clásica romana asociado a la idea de abundancia, fertilidad, o victoria sobre el enemigo y felicidad<sup>1509</sup>. En consonancia con la iconografía clásica las riberas fértiles

<sup>1508</sup> “El Padre Océano, me envía ligero, con las aguas de la creciente, gran Philipe, y mandó que llegase a tus pies, para que te prometa cuantas perlas, o piedras, tiene en las aguas Neptuno, y cuanto oro tiene el Céfiro, que es el Occidente. Entra en Sevilla y parte contra nuestros enemigos, que no te faltará potencia, ni los elementos dejarán de favorecerte” en Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, 1570, fol. 57v-59v.; Rodríguez, *Breve Relación muy verdadera del feliz recibimiento ... en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, 1570. Cfr. Lleó Cañal, 1979, p. 173 y ss.

<sup>1509</sup> Véase sobre el tema Torres Carro 1990.

del Manzanares, del Tajo o del Guadalquivir representaban paraísos terrenales, algo habitual en las historias de las ciudades como ya hemos comentado y sobre lo que no vamos a insitir. Pero además a partir del siglo XV el caso del río Guadalquivir es emblemático porque se había convertido en símbolo de poder económico de la ciudad. Tanto fue así, que en la entrada de Felipe II a la ciudad se decidió cambiar el itinerario para que el monarca pudiera advertir la importancia del río. Anteriormente, la entrada de Carlos V e Isabel de Portugal en Sevilla en 1526, con motivo de la celebración de sus bodas, se realizó por la puerta de la Macarena pues Isabel de Portugal llegó por Extremadura y el Emperador por el norte. Tal recorrido estaba influido por el del Corpus Christi<sup>1510</sup>. Pero en 1570:

Se aprovechó de dar a la gente lugar extendido en donde pudiera hacer su representación y poner delante la vista parte del Río que más poderosas armadas ha despachado, mayores riquezas ha tenido, más levantados atrevimientos ha efectuado, más altas hazañas ha visto [...] Y pues gran parte de la riqueza y crecimiento había venido a la ciudad del río, era justo que por el mismo se celebrara la entrada de su rey invictísimo<sup>1511</sup>.

Como ningún otro río, el Guadalquivir se convirtió en el gran río del Renacimiento español en la literatura<sup>1512</sup>. Es interesante resaltar cómo en este caso los versos de Lope de Vega se integran en esa tradición humanista que se estaba forjando de la imagen ideal de la ciudad, a través de grabados, pinturas o esculturas, historias de las ciudades o arquitectura efímera que el propio poeta recordara si, como algunos biógrafos sugieren, hubiera asistido un Lope todavía chiquillo a la entrada sevillana del monarca estando escolarizado en la capital hispalense<sup>1513</sup>. Pero a la estaticidad de la imagen plástica, se opone una representación teatral del río en movimiento, que levanta el torso o la cabeza, y en su movimiento se representa en la mente del espectador la metamorfosis del cauce del río que poco a poco se convierte en figura humana y el musgo, juncos y cañas de las

---

<sup>1510</sup> Véase Gómez-Salvago Sánchez, 1998. Lope de Vega en la comedia *Por la Puente, Juana*, menciona este evento pero con un error de ambientación espacial y cronológica, pues en época de Lope como hemos visto el río era el protagonista en las entradas a Sevilla: “Esteban: quien vio del Betis la orilla,/ y a Carlos Emperador casarse con Isabel,/¿qué contento no traerá?” en Vega, Lope de, *Por la Puente Juana*, 1635, acto I, vv-181-184.

<sup>1511</sup> Mal Lara, *Recibimiento que hizo la muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla*, 1570.

<sup>1512</sup> Reyes, 1998; Gallego Morell, 1961.

<sup>1513</sup> Él mismo afirma en la dedicatoria de *La hermosa Ester* que “pasé algunos de los primeros [años] de mi vida en casa del inquisidor don Miguel del Carpio, de clara y santa memoria, mi tío” y, en una carta de 1619 a Juan de Vera, haberse “criado en esa insigne ciudad [de Sevilla], donde aprendí las primeras letras latinas”. Sobre ello y la posibilidad de que un Lope de 8 años de edad asistiera a la entrada de Felipe II en Sevilla evocada en varias obras, véase Sánchez Jiménez, 2018, p. 40.

márgenes se alzan también tornándose barba, y el río-profeta se dirige al público como cronista de la ciudad. En este sentido, el teatro y su eficacia pedagógica y visual no tenía rival.

#### EL RÍO: EMBLEMA Y ENCLAVE DE LA CIUDAD

A través de la mitología clásica y de las teorías sobre el adecuado asiento de la ciudad que venimos mencionando, la ciudad y el río se convierten en una unidad simbólica indivisible, referencia o metonimia de toda la ciudad o comunidad, como hemos visto a propósito de *Isagoge a los Reales Estudios*, donde Manzanares representaba Madrid y los Estudios Reales y Tormes y Henares las Universidades de Salamanca y Alcalá.

Ya hemos señalado también la imagen de la ciudad autoidentificada con el río en las vistas de ciudades de la época en el segundo capítulo. Así el Manzanares aparece en primer plano en la vista que Felipe II encargó a Wyngaerde<sup>1514</sup> (fig. 40).

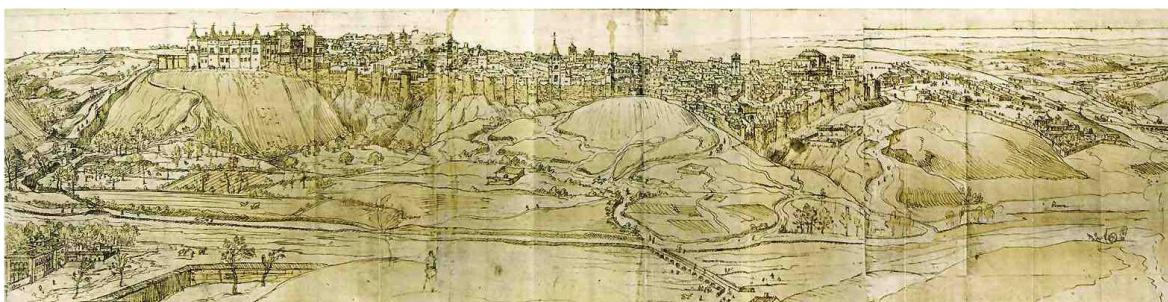


Figura (40): Vista de Madrid de Anton Van Den Wyngaerde (Biblioteca Nacional de Austria, 1562)

La relación de la ciudad con el río se puede apreciar también en las vistas de Sevilla (figs. 15, 16 y 41) y Toledo (fig. 12) en pinturas y grabados a lo largo del siglo XVI y XVII.

<sup>1514</sup> Sobre Anton van der Wyngaerde, véase Galera i Monegal, 1998 y Kagan, 1986 y 2009.



Figura (41): Vista de Sevilla, grabado de Johann Ludwig Gottfried, *Neuwe Archontologia cósmica*, 1638.

El río era el atributo y enclave ideal de las ciudades del siglo XVI, donde estas se reflejaban. El espejo de las ciudades<sup>1515</sup>, de la misma manera que el espejo de príncipes, ofrecía la imagen idealizada de la ciudad, tópico que encontrar en versos de la ya mencionada comedia *Virtud, pobreza y mujer*:

Hipólito: ¡Hermosa ciudad, Toledo! [...]  
 Desde ella sus altas torres [...]  
 Parece que quiere España  
 mirar su antigua cabeza  
 en los espejos del Tajo  
 de su hermosura soberbia<sup>1516</sup>.

A diferencia del Tajo o el Guadalquivir, el Manzanares era de menor importancia en función de su caudal:

Ay Dios, si os viera yo, no en la corriente  
 del claro Betis [...]  
 Sino en aqueste pobre, humilde y solo  
 bosque de Manzanares [...]

<sup>1515</sup> Olmedo, 2008.

<sup>1516</sup> Vega, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, 1625, Acto I, escena IV.

Aquí jamás se espera ni se ha visto  
si quiera un barco de la vez [...] <sup>1517</sup>.

Menciona Lope en estos versos las deficiencias de la villa por no tener un río caudaloso y navegable, ante lo cual se habían planteado diferentes soluciones que no se alejaron demasiado del modelo ideal de ciudad con un puerto fluvial. Según Botero, para que una ciudad fuera grande, “la comodidad del agua, si es navegable, sin comparación es mejor que la de tierra, por la facilidad, por la brevedad, porque en menos tiempo sin proporción, y con menor gasto, y trabajo, se llevan de tierra muy lejos muy grandes cargos, por agua, que por tierra” <sup>1518</sup>. Esto era una prerrogativa del asiento de la Corte. En las últimas décadas del siglo XVI Felipe II pone en marcha, dentro de su proyecto de ordenación del territorio, un plan de navegabilidad de los ríos hispánicos <sup>1519</sup>. En 1582 encarga al ingeniero italiano Antonelli hacer navegable el Manzanares con el trasvase de Jarama y Tajo con la intención de unir la villa con el puerto hispánico de Lisboa. El plan prosiguió durante el reinado de Felipe III. Pérez de Herrera entre las cinco soluciones para el ornato de la ciudad, y así convertir la villa en “Corte perpetua”, plantea como quinta propuesta “acrecentarle el río que tiene, con que será tan populosa y de tanta grandeza” <sup>1520</sup>. A pesar de los múltiples esfuerzos con de los ingenieros que se fueron sucediendo como Paciotto, Turriano, Herrera, Antonelli, Esquivel o Toledo, en ningún caso se consiguió hacer del Manzanares un río navegable <sup>1521</sup>, donde nunca se vio un barco, como lamenta Lope hacia 1621.

Ahora bien, a toda esa serie de ingenieros y arquitectos y sus propuestas, corresponde una serie de escritores, cronistas y arbitristas que, además de proponer soluciones como Pérez de Herrera, inculcan en el imaginario colectivo una determinada imagen urbana ideal que en la mayor parte de los casos no corresponde con la realidad. En las *Relaciones Topográficas* de Felipe II, a diferencia del Tajo, caudaloso todo el año, el Manzanares

<sup>1517</sup> Vega, Lope de, *La Filomena, epístola IV a Don Diego Félix Quijada y Riquelme*, 1856, p. 420. Cit. en Simón Díaz, 1993, p. 231.

<sup>1518</sup> Botero, *Diez libros de la razón de estado... 1593*, libro I, fol. 197v.

<sup>1519</sup> Para el plan de política hidráulica que Felipe II puso en marcha en 1560 en Aranjuez, véase Miguel Rodríguez y Segura Graiño, 1998.

<sup>1520</sup> Pérez de Herrera, *Discurso a la Católica y Real Magestad del Rey D. Felipe... s/f*, fol. 3r.

<sup>1521</sup> Para el proyecto de Juan Bautista Antonelli de hacer navegable el Tajo con los afluentes Jarama-Manzanares en 1581, véase Rivera Blanco, 1982; Checa Cremades, 1985, p. 392. Sobre esta primera fase de actividad hidráulica de Felipe II con Paciotto, Turriano, Herrera, Antonelli, Esquivel, Toledo, véase García Tapia, 1990, pp. 552; López Gómez, Arroyo Ilera y Camarero Bullón, 1998; López Gómez 1998; Arroyo Ilera, 1998b; González Tascón, 1999; Cámara Muñoz, 2004.



tenía agua suficiente en invierno y de 1 a 4 meses de sequía en verano<sup>1522</sup>: “¡Ay de ti, Manzanares, porque en pena/haré, si en la canícula me veo, /incendio tu cristal, polvo tu arena”<sup>1523</sup> o “Rico en invierno y pobre en el estío/ parezco en mi fortuna Manzanares,/ que con agua o sin ella siempre es río”<sup>1524</sup>. Precisamente porque *siempre es río*, emblema de la ciudad, Lope se refiere a él con elogios –“juncoso Manzanares, pues excedes/ del Tajo la corriente caudalosa”<sup>1525</sup>–, intentando establecer una relación de superioridad ideal entre Toledo y Madrid, en su rivalidad por el asiento de la corte. El poeta se hace portavoz de una parte de los procuradores en Cortes. Maldonado de Matute en su *Discurso sobre la mudanza de la Corte* de 1600 dice del Manzanares que es un “río bastante para lo necesario”<sup>1526</sup>, un “[...] río, que aunque de suyo no es grande, a lo menos es el que basta para criar arboledas frescas, y riberas deleitosas [...]”<sup>1527</sup>. Cubiertas las necesidades de abastecimiento hídrico con los viajes de agua del Madrid árabe, el lugar era una zona de recreo, como describe Lope en *La venganza venturosa* (fecha en 1610-1613<sup>1528</sup>):

Marqués: El sitio es harta agradable.

Lisardo: Notables son las riberas  
del humilde Manzanares.

Marqués: Parece una sala fresca,  
que la han regado en verano  
para pasearse por ella.

Lisardo: Bien dices, porque las aguas  
se embeben en las arenas.

Marqués: Alabo aquesta frescura,  
sauces, y olmos, en que cuelgan  
tantas amorosas parras,  
y el suelo fértil de yerva<sup>1529</sup>.

Jerónimo de la Quintana sostiene que, a pesar de no ser caudaloso, “era el mejor río [...] porque se podía en coche y a caballo ir [...] sin peligro alguno, gozando de una y otra

<sup>1522</sup> Arroyo Ilera, 1998b, p. 31.

<sup>1523</sup> Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas...* 1792, p. 80.

<sup>1524</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>1525</sup> Vega, Lope de, *Poesías líricas*, 1968, p. 120. Fragmento del soneto VIII, publicado en 1634.

<sup>1526</sup> Cfr. Cavillac, 2002, p. 641.

<sup>1527</sup> Pérez de Herrera, *Discurso a la Católica y Real Magestad...*, s/f, fol. 3r.

<sup>1528</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 404.

<sup>1529</sup> Vega, Lope de, *La venganza venturosa*, 1618, fol. 48v.

parte de amenos sotos, y verdes alamedas”<sup>1530</sup>. Años más tarde Núñez de Castro afirma que Madrid tiene los divertimentos necesarios “río que la bañe, huertas que la cerquen, salidas amenas en que se desenfaden las tareas de los Cortesanos [...] Ay río en Madrid para el recreo sin el peligro, para los divertimientos sin el riesgo” y continúa diciendo “en Madrid todos los coches y carrozas hacen de Gondolas”<sup>1531</sup>. En estas descripciones se refleja el proyecto real de hacer de esta zona un espacio de ocio y recreación<sup>1532</sup> como *pinta* Lope en *La Dorotea* (1632):

Dorotea: Manzanares no se precia de profundo [...] oropel y ruido de orillas sí, y de seguridades. No es traidor como otros ríos [...] como aquel Minotauro que se comía los hombres [...] que si por el Betis vienen barcos de plata [...], por Manzanares vienen coches de perlas y diamantes [...]<sup>1533</sup>.

Los panegiristas del Manzanares tuvieron que centrar sus alabanzas en las riberas, más que en el caudal, convirtiéndose en enigma retórico de la propia villa, pues “tiene río, y no tiene río”<sup>1534</sup>, pero “que con agua o sin ella siempre es río”<sup>1535</sup>.

En el caso de Sevilla y el Betis, tanto cronistas, como poetas y artistas, insisten en el hito económico que supone el río para la ciudad, “puerto y puerta de las Indias”. En el primer capítulo ya habíamos mencionado que artistas y escritores comparten la misma visión y el mismo punto de vista focal a través desde el que observar Sevilla, con “la fértil y clara orilla”<sup>1536</sup> del Betis en primer plano, con un gran puerto fluvial frenético de actividad, que “ver aquella variedad/ que es imposible decilla,/ porque el río de Sevilla/ tiene otra tanta ciudad”<sup>1537</sup>.

Si otra ciudad había sobre el río atestado de barcos, resulta lógico el paralelismo de los “camino” del río que “empiedran” las naves:

<sup>1530</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. II, fol. 2r. Años más tarde Núñez de Castro afirma que Madrid tiene los divertimentos necesarios “río que la bañe, huertas que la cerquen, salidas amenas en que se desenfaden las tareas de los Cortesanos [...] Ay río en Madrid para el recreo sin el peligro, para los divertimientos sin el riesgo” y continúa diciendo “en Madrid todos los coches y carrozas hacen de Gondolas” en Núñez de Castro, *Solo Madrid es Corte*, 1669, libro I, cap. II, fol. 12 y 13 respectivamente.

<sup>1531</sup> Núñez de Castro, *Solo Madrid es Corte*, 1669, libro I, cap. II, fols. 12 y 13 respectivamente.

<sup>1532</sup> Alvar Ezquerro, 1989, p. 191.

<sup>1533</sup> Vega, Lope de, *La Dorotea*, 1968, acto II, escena II, p. 145.

<sup>1534</sup> Vega, Lope de, *Mudanzas de Fortuna y sucesos de Don Beltrán de Aragón*, 1613, acto II, fol. 135v.

<sup>1535</sup> Vega, Lope de, *Rimas humanas y divinas*, 1792, p. 92.

<sup>1536</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del rey Bamba*, 1604, acto II, fol. 103r.

<sup>1537</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto I, fol. 103v.

Mire cómo le empiedran tantos barcos  
y, vestido de rústicas coronas  
de verdes hojas de cortados árboles,  
cortan sus aguas con los remos de haya<sup>1538</sup>.

Tal cantidad de navíos eran la imagen misma de la grandeza, fertilidad y riqueza de Sevilla, como Pedro de Medina afirmaba:

Este río se puede decir muy noble y así fue de los escritores antiguos muy celebrado, porque se conoce el gran provecho que de él se alcanza, en las muchas naos y otros navíos que en Sevilla se hallan, tantas y tan grandes como se hallan en algún principal puerto de mar; lo cual es causa de grandes tratos, mercaderías, y de muchas riquezas que por él entran<sup>1539</sup>.

Algo, por otro lado, que pintores y grabadores, como hemos visto en el segundo capítulo, quisieron dejar patente en sus obras. Si comparamos varias vistas de Sevilla durante los siglos XVI y XVII, como hemos hecho en el capítulo segundo, podemos apreciar que se insiste en la representación de la ciudad admirando la actividad económica del puerto fruto de ese mercantilismo naciente que es acorde con la imagen de la ciudad que se quiere crear, como ha sugerido Da Costa<sup>1540</sup>, y que se ve reflejado también en Lope.

Pero no solo era imagen del poder y trato económico del Imperio. La unidad de la ciudad con el río se puede apreciar en la fiesta como en ningún otro ámbito de la vida cotidiana de los sevillanos. Durante los siglos XVI y XVII el calendario festivo era cíclico y la estación cálida en Sevilla se abría con el Corpus Christi<sup>1541</sup> y la fiesta de San Juan<sup>1542</sup>. Ese día las riberas del Guadalquivir eran un frenesí de damas y galanes en las barcas y Lope nos ofrece una imagen del río en su faceta más ociosa y una bella descripción de la fiesta:

Conde don Enrique: Hermosa playa [...]  
Es la noche de San Juan  
y la fiesta de Sevilla.

<sup>1538</sup> Vega, Lope de, *La victoria de la honra*, 1635, acto III, fol. 197r.

<sup>1539</sup> Medina, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 1549, cap. XLIII, fol. 48r.

<sup>1540</sup> Da Costa, 2009, cit. en Peña Díaz, 2015.

<sup>1541</sup> Sobre la fiesta del Corpus Christi en Sevilla véase Lleó Cañal, 1975.

<sup>1542</sup> Sobre las enramadas en este periodo, véase Caro Baroja, 1979.

Todo en esta gran ciudad  
 es en extremo perfeto [...]

Ramiro: ¿Cantan?

Conde don Enrique: Así lo parece  
 y aun bailan.  
 Cantan con sonajas  
 Río de Sevilla  
 ¡cuán bien pareces  
 con galeras blancas  
 y ramos verdes<sup>1543</sup>.

En la refundición de esta comedia de Rodríguez de Arellano, que lleva el mismo título, algunas partes se han atribuido a Lope de Vega sin serlo, como por ejemplo, una eficazísima descripción de la fiesta de San Juan en Sevilla con que se abre la obra:

La de San Juan en Sevilla  
 es alegre maravilla.  
 ¡Qué es ver el precioso alarde  
 que hace de sí placentera,  
 ostentando su finura  
 tanta divina hermosura;  
 del Betis en la ribera!  
 ¡Qué es ver en el claro río  
 tantas barcas enramadas,  
 de toldos entapizadas,  
 formando un bosque sombrío,  
 y en ellas alegremente,  
 bailar todos muy contentos  
 al son de los instrumentos  
 que acompañan la corriente!<sup>1544</sup>.

Las enramadas y los adornos florales de la primavera, elementos tan populares de la fiesta barroca, junto con las romerías, las canciones, los bailes, la música y el fuego, decoraban y alegraban no solo las calles y las plazas<sup>1545</sup>; inundaban también los ríos (fig. 42),

<sup>1543</sup> Vega, Lope de, *Lo cierto por lo dudoso*, 1625, acto I, fol. 22r. Es una obra fechada entre 1620-1624, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 302.

<sup>1544</sup> Vega, Lope de, *Lo cierto por lo dudoso o La muger firme*, 1825, acto I, p. 1.

<sup>1545</sup> Significativa es al respecto la descripción que nos proporciona Adolfo de Castro, gran conocedor de la obra de Lope de Vega, en el siglo XIX, véase De Castro y Rossi, 1846, p. 25-26. Véase sobre el tema del arenal de Sevilla en la literatura Montoto 1934.

creando un espacio nuevo y engañando a la vista. Por ejemplo, Cervantes nos ofrece un valioso fragmento que describe un “bosque móvil” que descendía el río que tanta sorpresa y expectación debía causar<sup>1546</sup>. Una decoración floral y olorosa que de los templos y las plazas se trasladaba a un espacio natural que se trasmataba y adquiriría otros significados en el ámbito de la fiesta<sup>1547</sup>. Bonet Correa sitúa el origen de las enramadas en las entradas triunfales y en fiesta del Corpus durante la Baja Edad Media, fiestas en las que la decoración vegetal de estas ramas entrelazadas servía para crear verdaderas arquitecturas efímeras y cubrir parte de los trayectos formando túneles y arcos triunfales allí donde los recursos económicos escaseaban. Con el desarrollo de la jardinería, el arte toparia, de arbustos y árboles recortados durante el Renacimiento, este tipo de decoraciones fue en aumento convirtiéndose en la “imagen primitiva y agreste de la mítica Edad de Oro recuperada para los modemos de la antigüedad”<sup>1548</sup>. El mismo tema se reitera de nuevo en *Amar, servir y esperar* ( fechada en 1624-1635<sup>1549</sup>):

Barcos enramados  
van a Triana,  
el primero de todos  
me lleva el alma<sup>1550</sup>.

Y de nuevo en la *Dorotea* (publicada en 1632): “Pues ¡lo que cuentan de sus barcos, con los tendales de ramos de naranjos, en que pasan a Triana y al Remedio”<sup>1551</sup>. Las imágenes lopescas son representaciones halagüeñas de un río en plena expansión económica desde 1503 hasta la decadencia del río con la peste de 1649 y el traslado del tráfico fluvial a Cádiz<sup>1552</sup>. Como vemos por las fechas, las referencias de Lope corresponden al periodo a

---

<sup>1546</sup> “Subimos el río arriba, y, habiendo andado como dos millas, llegó a nuestros oídos el son de muchos y varios instrumentos formando, y luego se nos ofreció a la vista una selva de árboles movibles, que de la una ribera a la otra ligeramente cruzaban. Llegamos más cerca y conocimos ser barcas enramadas lo que parecían árboles, y que el son le formaban instrumentos que tañían los que en ellas iban” en Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, 2017, p. 143. Aunque la novela esté ambientada en lugares utópicos de la geografía europea, nos interesa destacar aquí el acervo cultural común que identifica en las barcas enramadas un bosque en el río.

<sup>1547</sup> Véase sobre el significado de las enramadas en el ámbito de la fiesta Díez Borque, 1986, p. 21.

<sup>1548</sup> Véase Bonet Correa, 1993, p. 32.

<sup>1549</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 278.

<sup>1550</sup> Vega, Lope de, *Amar, servir y esperar*, 1635, acto II, vv. 249-252.

<sup>1551</sup> Vega, Lope de, *La Dorotea*, 1968, acto II, pp. 141-142. Nuestra Señora de los Remedios era una ermita por la parte de Triana a la que hace mención Lope en otros versos: “Cuando salgáis de Triana, /el río abajo, veréis/un templo, donde tendréis/cierta vista y salud llama./ Los Remedios es su nombre” en Vega, Lope de, *El arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 733-736.

<sup>1552</sup> “Llegando a Sevilla, no es posible convencerse de que sea digna de la gran reputación que ha adquirido, porque no hay más que la iglesia y la torre que se descubran. Está en un gran llano a la orilla del

partir de 1620 y creemos que esto debe contextualizarse en la relación que la corte tuvo con Sevilla durante el reinado de Felipe IV en relación a las posesiones de su valido el Conde-Duque de Olivares y las pretensiones cortesanas de Lope de Vega: “apto lo mismo para la diversión y el amor que para el trabajo y la ganacia, el río era el gran protagonista de la vida sevillana”<sup>1553</sup>.



Fig. (42): Detalle de *Vista de la ciudad de Sevilla* [atribuida a Alonso Sánchez Coello] (Museo del Prado, 1600)

---

Guadalquivir, que no es allí muy grande, y en donde hay un puente de barcas que es muy feo. No hay al presente barcos, a causa de que todo va a Cádiz” decía Francisco Bertaut en 1659, en García Mercadal, 1999, vol. 3, p. 441.

<sup>1553</sup> Domínguez Ortiz, 2006, p.65. Domínguez Ortiz sitúa a finales del siglo XVI estos fragmentos sin aclarar por qué.

## CAPÍTULO SEXTO

## LAS FRONTERAS DE LA CIUDAD. LÍMITES Y CONTORNOS

Desde la Antigüedad, la frontera que separaba lo urbano del resto del entorno natural en que se colocaba el enclave estaba perimetrada por las murallas que la dotaban de la tan ansiada *forma urbis* y definían su espacio por oposición al campo extramuros. La línea continua de la cerca –como aparece en tantos dibujos (fig. 43)– en la que se abstraía el concepto de ciudad quedaba solo interrumpida por las puertas en una sucesión de cerramientos y aperturas. Ese contorno espacial dibujado, cerrado en sus muros y abierto en sus puertas, define lo urbano entendido como límite y conexión con el exterior.

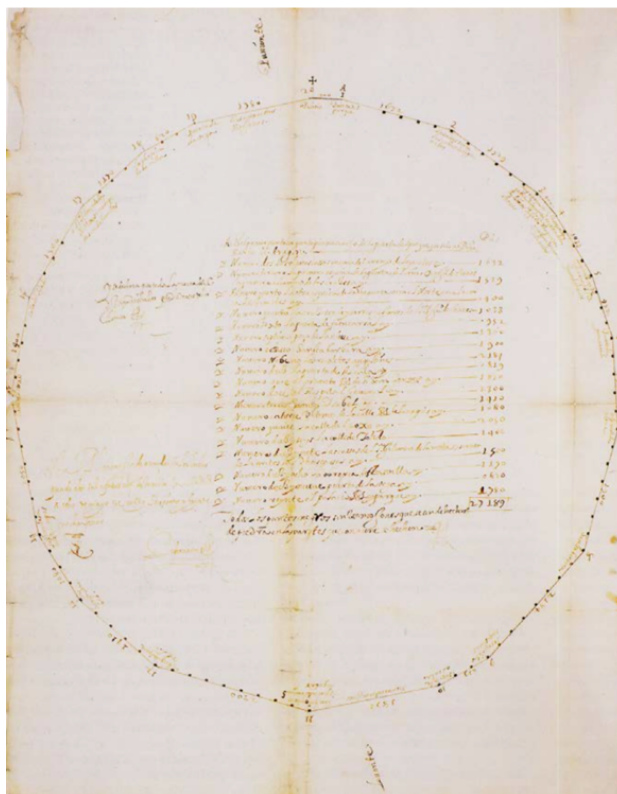


Figura (43): Plano de Madrid de Pedro Martínez de Pedrosa (Archivo de la Villa, 1628).

Vitruvio en el primer libro de arquitectura afirma que:

La distribución de los edificios públicos son tres. La una es para defension, la otra para religión, la otra para oportunidad, o recreación. Distribución de defension es una razón de muros, y torres,

y puertas, para defender los ímpetus, y combate de los enemigos perpetuamente [...] Estas cosas deben ser hechas, para que haya razón de firmeza, utilidad, y hermosura<sup>1554</sup>.

Eran, por tanto, obras públicas en el ámbito de actuación del corregidor que debía controlar el estado de las mismas<sup>1555</sup>.

A veces eran solo las puertas, la única parte de la muralla perceptible y con una auténtica carga simbólica que condensa los significados de representación, memoria histórica<sup>1556</sup> y fiscalidad cotidiana. Según Covarrubias, con el término puerta “dijose a portando [es decir llevando o trasladando] porque por ella entran todas las provisiones y así su primera significación se entiende de la puerta de la Ciudad”<sup>1557</sup>. La etimología se vincula además con la fundación de Roma y la leyenda del “acarreo de un arado” destacando también “la dimensión urbana de la idea de puerta”<sup>1558</sup>. Según esta concepción, las puertas daban acceso a la ciudad y salida al campo, eran el lugar de intercambio con el exterior interrumpiendo el perímetro del muro y tenían una función fiscal. Además, sus orígenes estaban vinculados a los orígenes legendarios y míticos de la ciudad –como en el caso de la leyenda de la fundación de Roma con un surco trazado por Rómulo con un arado al que hacíamos referencia antes, praxis descrita por Alberti–. A estas funciones obviamente se unen las connaturales de defensa en caso de amenaza bélica o sanitaria. La concepción sagrada de las puertas tiene su origen en el mundo romano, a pesar de las ideas recogidas por Plutarco o Alberti en que se rechazaba toda consideración sagrada de las mismas, mientras sí era sagrada la muralla. En realidad, las cuatro puertas principales estaban bajo la protección de Jano como guardian de dos caras hacia el interior y hacia el exterior, y atravesar las puertas era un acto religioso en sí mismo, como mencionábamos al principio de este trabajo<sup>1559</sup>. También monstruos y criaturas fabulosas en los dinteles recibían a todos los que quisieran penetrar los muros de la ciudad: leones, toros, animales alados – se entiende en este sentido el dragón de la Puerta Cerrada de Madrid– eran los guardianes de las puertas que vigilaban. Así Francisco de Villalpando en su traducción de Serlio afirma que no solamente “la obra ha de ser fortissima; pero demás desto, le conviene

<sup>1554</sup> Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro I, cap. III, fol. 11v.

<sup>1555</sup> Véase Castillo de Bovadilla, *Política para corregidores*, 1597.

<sup>1556</sup> Véase sobre el tema en España y las puertas serlianas, Cámara Muñoz, 1993b.

<sup>1557</sup> Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 151r.

<sup>1558</sup> Goitia Cruz, 2015, tomo I, p. 15.

<sup>1559</sup> Rykwert, 1985, p. 9-76.



mucho ser agradable a los ojos de los que la miran, e ingeniosa de artificio”<sup>1560</sup>; y que poniendo estatuas de los fundadores de los edificios “está diciendo y representando la persona, la majestad, el pontificado, y la autoridad del fundador”<sup>1561</sup>. En la España cristianizada pasaron a estar bajo la advocación de los santos o la Virgen, por tanto, y dentro de la misma perspectiva, eran confines devocionales que configuraban la memoria histórica de la ciudad como en el caso de Madrid o de Toledo con sus puertas bajo la advocación de los santos –algo de lo que ya nos hemos ocupado en parte en Lope y sobre lo que volveremos en estas páginas–. Desde una dimensión histórica, las murallas y las puertas refuerzan unos bordes que acentúan la identidad de una comunidad cada vez más integrada culturalmente.

Así mismo, los puentes son parte principal del camino y no son otra cosa que una “carretera hecha sobre el agua”<sup>1562</sup> que –para el caso que nos ocupa– permitía el acceso a la ciudad salvando los ríos a la ladera de los cuales se había fundado la urbe, como en Toledo, Madrid o Sevilla. En el caso de la Ciudad Imperial ya habíamos visto que también el río formaba parte simbólicamente del perímetro de la muralla formando junto con él una “corona de dulces aguas” (fig. 13) como límite (con)natural. La Villa de Madrid se extendió de espaldas al Manzanares y este era su límite por el este. Eran dos puentes los que salvaban el río y daban acceso a la ciudad, el de Segovia y el de Toledo. Como las puertas, eran entrada y salida de la villa: el primero entrada representativa junto con la Calle Real Nueva que con Wyngaerde se convirtió en la imagen oficial de la ciudad; puerta y puente cortesanos al servicio de la Monarquía y del control fiscal.

Son obras públicas, por tanto, no solamente relacionadas con la *utilitas* y la *firmitas* vitruviana, sino también en la España de finales del siglo XVI con la *venustas* “por el mucho lustre y ornato que se sigue de estar las fortalezas y murallas enteras, y con almenas”<sup>1563</sup>. Murallas y torres, puertas y puentes, hitos urbanísticos y sus entornos que se convierten en escenarios polisémicos en la obra lopesca siempre relacionados con la memoria histórica colectiva de la que quería hacerse portavoz y cronista: desde enclaves

<sup>1560</sup> Serlio, *Tercero y cuarto libro de Architectura*, Toledo, 1552, libro IV, fol. XIV v.

<sup>1561</sup> *Ibidem*.

<sup>1562</sup> Palladio, *Libro tercero de la Arquitectura...* 1625, fol. 13. Dedicó varias páginas a las reflexiones del sitio y comodidad del puente y de los materiales de construcción.

<sup>1563</sup> Castillo de Bovadilla, *Política para corregidores*, 1597, pp. 564-567.

históricos de entradas triunfales de personajes de la familia real, hasta escenarios cotidianos de intercambios comerciales o lugares de reunión, encuentros o duelos.

Si las murallas son el elemento definidor de los límites urbanos en el plano y las puertas y puentes daban acceso a la ciudad, las torres delimitaban en alzado los perfiles de lo urbano recortados sobre la línea del horizonte como podemos observar en numerosas vistas de la época.

Imbuido en la cultura renacentista dentro del género corográfico, como ya venimos analizando a lo largo del trabajo, Lope exalta las murallas, altas y sólidas, que dotaban de una forma geométrica perfecta, el hiperbólico número de torres, la iconografía sagrada de puertas y puentes, promocionando la imagen de la ciudad desde sus excelencias y dentro de la esfera de lo maravilloso. De estos aspectos y de los significados que adquieren en la obra del poeta nos ocuparemos con más detenimiento en los próximos epígrafes.

#### *MUROS EXCELSOS*

Las murallas eran, como hemos dicho más arriba, el elemento urbanístico definidor de la ciudad que dotaba de *forma urbis*. En las *Siete Partidas* de Alfonso X la definición de ciudad es “lugar que es cercado de los muros con los arrables et los edificios que se tienen con ellos”<sup>1564</sup>. Las murallas estaban presentes en la ciudad “como elemento urbanístico: todo caserío delimitado por una muralla tiene un trazado, una ordenación cerrada que lo opone a la caprichosa proliferación de la vivienda rural”<sup>1565</sup>. La ciudad entendida como lugar cercado, dotado de una forma por oposición al campo, se mantendrá a lo largo de los siglos hasta la Edad Moderna y a finales del siglo XV, la ciudad era un lugar de cierto tamaño e importancia y seguía vivo el concepto medieval de que toda ciudad contaba con cerca y obispado.

Además de las funciones de control fiscal y de salud pública de los ciudadanos contra las temidas pestes, y la función defensiva no solo militar, sino también contra robos, contrabando, defraudación de impuestos, contra las calamidades naturales y en defensa de la salud pública contra las enfermedades contagiosas, las murallas delimitaban

<sup>1564</sup> López de Tovar, *Las Siete partidas...* 1789, partida 7, título 33, ley 6, p. 521.

<sup>1565</sup> Domínguez Ortiz, 1963, p. 115.

jurisdiccionalmente la ciudad y la dotaban de forma dentro de la configuración y ordenación del territorio. Eran también un instrumento de control del crecimiento desmesurado que tanto pavor provocaba basado en las ideas clásicas del número proporcionado de ciudadanos que garantizaba la subsistencia y el correcto abastecimiento<sup>1566</sup>.

La ciudad era, por tanto, un lugar delimitado donde se administraba la justicia municipal y las murallas destacaban por su función defensiva, desde las *Siete partidas* de Alfonso X pasando por los tratados de arquitectura como el de Alberti<sup>1567</sup>. Pero conforme pasó el tiempo y las cuestiones bélicas fueron evolucionando, las murallas fueron perdiendo su función defensivo-militar y empezaron a destacar otras funciones de carácter simbólico y cívico, aunque su función primordial seguía siendo la defensa contra el enemigo, sobre todo en las ciudades de frontera.

A partir de los siglos XVI y XVII en Europa, las murallas de la ciudad eran símbolo del honor y de virtud municipal en relación a los conceptos de orden, policía<sup>1568</sup> –por oposición a la *rusticitas* o “vivir alárabe”<sup>1569</sup>–, justicia, religión y economía organizada que se concretizaban en la ciudad hispana, sobre todo a partir de la Reconquista, momento en que la ciudad se convirtió para la Monarquía en el instrumento de repoblación y organización de los territorios reconquistados.

<sup>1566</sup> Cfr. Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro IV, cap. I, fol. 114.

<sup>1567</sup> Véase Valdeón Baruque, 1991a 1991b.

<sup>1568</sup> En el diccionario de Covarrubias nos encontramos con esta definición: “Policia. Término ciudadano y cortesano. Consejo de policía, el que gobierna las cosas menudas de la ciudad y el adorno della y limpieza. Es vocablo griego, politeia, republica. Político, el urbano y cortesano. Política, la ciencia y modo de gobernar la ciudad y república.” En Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 145r. A pesar de su raíz latina, *politia*, Covarrubias nos ofrece su significado aristotélico, del griego *politeia*, refiriéndose al ámbito público y político de la polis, es decir una comunidad sujeta a ordenanzas y leyes. Por tanto, policía era sinónimo de buen gobierno y prosperidad. En cambio, en su sentido más latino derivado del pensamiento ciceroniano, policía era también la urbanitas, el refinamiento y las virtudes de la vida urbana. Según Kagan: “Policía, por tanto, representaba una combinación de dos conceptos: uno público, asociado a la ciudadanía de un estado organizado, y el otro conectado al comportamiento personal y la vida privada, ambos inseparables de la vida urbana” en Kagan, 1997, p. 67.

<sup>1569</sup> La policía moral se oponía a la *rusticitas* o “vivir alárabe”, a la manera árabe, que era como se definía a los moros, gitanos y ameríndos con una vida nómada, se oponía al concepto de la vida en policía de las ciudades, sinónimo de orden, paz y prosperidad, garantizadas por las leyes y la religión (policía moral) en los núcleos urbanos, en Kagan, 1998b, pp. 59- 60.

Todas estas ideas de orden político y moral asociado a la *forma urbis*, se ven reflejadas en todas las vistas urbanas de ciudades a partir de la época medieval. En el libro de Pedro de Medina todas las vistas de ciudades, aunque sean vista icónicas<sup>1570</sup>, aparecen definidas por una cerca de muros y torres.

En la producción poética de Lope de Vega, la imagen de las murallas de la ciudad, más allá de las especificidades de cada una de ellas, emerge asociada a dos aspectos fundamentalmente: destaca, por un lado, la imagen legendaria de la fundación de la ciudad y sus murallas como memoria de su antigüedad, como principio y origen de la ciudad misma puesto que habían sido los héroes fundadores quienes habían levantado los muros. Se solían asociar los muros a la fundación primera y origen de la ciudad siguiendo las fuentes clásicas según las cuales se señalaban las cercas “con rito y religión porque con bueyes [...] hacían el primer surco que señalase la redondez de los muros [...] Seguían al arado los pobladores padres que habían de habitar en la ciudad” y en otros casos “señalar la línea de los muros que se habían de poner con polvo de tierra blanca”; además también era costumbre “en el comenzar de las ciudades, hecho sacrificio”<sup>1571</sup>.

Por otro lado, destaca en Lope la imagen de murallas espirituales consagradas a los santos patronos en defensa de la fe cristiana durante la Reconquista, como veremos a continuación y hemos tenido ocasión de señalar en varias partes de este trabajo.

#### MADRID, CERCADA DE FUEGO

Ya hemos tenido ocasión de señalar que, como en muchas otras ciudades, también en Madrid los cronistas, con López de Hoyos a la cabeza, se esforzaron por encontrar pruebas que avalasen el origen antiguo de la villa de Madrid, que a diferencia de Toledo o Sevilla no contaba con restos arqueológicos antiguos<sup>1572</sup>. Como en todas las ciudades, las murallas y las puertas formaban parte del valor histórico y de la memoria de la villa.

<sup>1570</sup> Véase para el concepto de *vista icónica* Marías, 1996, p. 101; Marías, 2002, p. 101.

<sup>1571</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro IV, cap. III, fol. 115.

<sup>1572</sup> Ya hemos mencionado los orígenes árabes de la ciudad y, aunque se han encontrado restos de asentamientos anteriores como la necrópolis del siglo VI frente a la Casa de Campo, la fundación de Madrid como ciudad en 855 aproximadamente se debe a razones militares para evitar intrusiones y ataques cristianos, véase Gea Ortigas, 2002.

Ampliamente difundida fue en este sentido la teoría sobre los orígenes griegos de la ciudad y su muralla:

Ésta es una figura del dragón que los griegos pusieron, como fundadores desta tan superba muralla, y véese claro aver sido ellos los que la fabricaron, pues en las puertas principales pusieron sus armas, como es en esta puerta que llaman la Puerta Cerrada.

Y en el texto de la figura:

La serpiente aquí presente muestra las defensas que te pusieron, Mantua, los primeros fundadores. He aquí el regalo de los griegos, la hermosa antigüedad; sirvan para nosotros tus murallas de enseñanza<sup>1573</sup>.

Este origen mítico griego de Madrid también impregnó las obras de Lope de Vega como hemos tenido ocasión de señalar, por lo que no insistiremos de nuevo sobre ello. Lo que nos interesa destacar en este apartado es otro aspecto de la simbología de la imagen de las murallas de Madrid que hemos rastreado en la obra de Lope que tiene que ver con su función defensiva. Porque más allá del mito, en la actualidad se acepta que la ciudad amurallada, en realidad, había nacido alrededor de un castillo fortificado construido durante el reinado de Mohamed I (852-886). En la descripción de la crónica de al-Himyari<sup>1574</sup> se dice que “entre las mejores obras de defensa que existen, se encuentra el Castillo de Madrid”<sup>1575</sup>. La cuenca del Tajo formaba parte de esa línea y “alma fronteriza” característica de la Edad Media<sup>1576</sup>. La frontera con Al-Andalus y las luchas contra el hereje habían determinado todo un sistema de castillos, baluartes defensivos y torres-ataylas que iban avanzando hacia el sur conforme se iban cristianizando tierras. Las murallas de Madrid constan de diferentes cercados en función del paso del tiempo y las diferentes reconstrucciones<sup>1577</sup>. Tradicionalmente se ha aceptado que existieran dos cercas<sup>1578</sup>. La primera cerca árabe rodeaba el área del Alcázar y la almudaina con tres

<sup>1573</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 218v. Véase también Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. V, fol. 6r.

<sup>1574</sup> La crónica fue publicada y traducida por Levi-Provençal en 1938, autor árabe que menciona la fundación de Madrid por parte del emir Muhammad ben Ab dar-Rahman, Gea Ortigas, 2002, pp. 14-15.

<sup>1575</sup> Cit. en Barbeito, 1992, p. 1

<sup>1576</sup> Véase sobre el tema, Valdeón Baroque, 1993, pp. 13-20.

<sup>1577</sup> Para una reconstrucción de las diferentes cercas árabes, cristinas y bajo Felipe II, Felipe III y Felipe IV, véase Cámara Muñoz y Gutiérrez Marcos, 1993, pp. 170-181.

<sup>1578</sup> Sobre las murallas de Madrid, véase Boix, 1927 y más recientemente la tesis de Amo Horga, 2002; Gea Ortigas, 1992, 2002 y 2003; Gea Ortigas y Castellanos Oñate, 2008.

puertas o entradas (de la Vega, de Santa María y de la Sagra<sup>1579</sup>) y probablemente torres de planta cuadrada como describe Mesonero –torre Narigüés y torre Gaona<sup>1580</sup>–, portillos y almenas<sup>1581</sup>. Posteriormente, tras la conquista de Toledo en 1085, estas fueron aprovechadas como era habitual, y se ampliaron con los lienzos cristianos y cuatro puertas (Guadalajara, de Balnadú, de Moros, y Cerrada<sup>1582</sup>) y torres semicirculares<sup>1583</sup>. Con la ampliación del Alcázar a mediados del siglo XVI con Luis de Vega se demolería el lienzo de levante<sup>1584</sup>.

Este segundo recinto cristiano lo podemos apreciar en la primera vista de la villa de Wyngaerde<sup>1585</sup> (fig. 44 y 45). Desde el Alcázar discurría adaptándose a la orografía del promontorio perfilando la antigua Mayrit. A este segundo recinto, que en el momento del establecimiento de la Corte en Madrid en 1561 presentaba un estado como el que se ve en la vista de Wyngaerde, es al que se refieren muchos literatos cuando describen simbólica y metafóricamente la muralla y le dan connotaciones de fuerza y vigor a la villa.



Figura (44): Detalle de la vista de Madrid de Anton van den Wyngaerde (Biblioteca Nacional de Austria 1562).

<sup>1579</sup> Véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. III, fol. 3v. y ss.

<sup>1580</sup> Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid*, 1861, p. 3-4.

<sup>1581</sup> En tiempos de Carlos V ya solo quedaba la puerta cercana a la parroquia de Santa María, véase Tormo y Monzón, 1945, cit. en Barbeito, 1992, p. 8.

<sup>1582</sup> Véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. III, fol. 3v. y ss.

<sup>1583</sup> Los historiadores no se ponen de acuerdo y puede que existiera un primer recinto –más pequeño, en torno a la actual Catedral de la Almudena, y anterior al que se considera como primer recinto– y también cabe la posibilidad de que entre el tradicional primer y segundo recinto existiera un recinto intermedio. Tampoco se ponen de acuerdo sobre el origen de la segunda muralla, tradicionalmente considerada cristiana, pero que muchos consideran islámica también, véase Gea Ortigas, 2002, pp. 20-34.

<sup>1584</sup> Barbeito, 1992, pp. 10-11.

<sup>1585</sup> Pereda Espeso, 1998.

En la famosa imagen del flamenco, el Alcázar es presentado como baluarte defensivo en relación a las murallas con las cuatro torres de este costado<sup>1586</sup>. La función defensiva con la que nace la villa se convierte en símbolo de fuerza y fortaleza, y mantuvo esta imagen con la conservación de los tres torreones y la torre de la esquina noroeste<sup>1587</sup> con esta vista occidental del Alcázar que se convertiría en la imagen oficial de la Corte, incluso mucho tiempo después cuando la forma de la ciudad había cambiado y el inevitable crecimiento de los arrabales había engullido la cerca. En 1599 Diego Cuelbis la describía como una villa en un montezuelo sin muros para su defensa, de manera que cualquiera podía entrar, puesto que las puertas ya solo se cerraban en caso de peste<sup>1588</sup>, es decir, una muralla con una función prevalentemente sanitaria.

En 1566 Felipe II mandó construir una nueva muralla sin torres ni almenas porque ya no tenía, como ya hemos dicho, una finalidad defensiva, sino de control fiscal y sanitario – hubo una epidemia que queda recogida en la provisión del Consejo de Castilla del 18 de septiembre de 1567<sup>1589</sup>– y cuyo itinerario planteó Álvarez de Baena en *Compendio de las grandezas de Madrid*<sup>1590</sup>. Mesonero Romanos afirma “que era una sencilla tapia que no impidió ni contuvo el progreso ulterior del caserío”<sup>1591</sup>. En 1590 la Junta de Urbanismo trata de “determinar de qué forma y materia será la cerca de Madrid [...] y procurar dejar, de por fuera de la cerca, valdíos y pasos para los guardas del campo y para pastos de los ganados; y dejar las puertas y postigos necesarios”<sup>1592</sup>. Y a finales del siglo XVI se plantea de nuevo dotar a la villa de muralla para así “recomponer su deteriorada forma urbana”<sup>1593</sup>.

---

<sup>1586</sup> Checa, 1994, p. 133.

<sup>1587</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>1588</sup> Cit. en Cámara Muñoz, 1993a, pp. 45-46.

<sup>1589</sup> Cit. en Goitia Cruz, 2015, tomo I, p. 74.

<sup>1590</sup> Véase el documento del Consejo de Castilla de 1567 publicado por Gómez Iglesias, 1967.

<sup>1591</sup> Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid...* 1861, p. 92.

<sup>1592</sup> Documento publicado por Andrés, 1976. Para el itinerario de la cerca, véase Íñiguez Almech, 1955.

<sup>1593</sup> Cámara Muñoz, 1992, p. 45.



Figura (45): Detalle de las murallas de Madrid de Anton van den Wyngaerde (Biblioteca Nacional de Austria, 1562).

La construcción de una muralla nueva que sustituyera las viejas murallas medievales – que habían sido “ingeridas” por los edificios, o se habían derribado para ensanchar los accesos sobre todo con motivo de las entradas triunfales, o bien se habían convertido en cantera para otras obras– fue una de las cinco soluciones que propuso Pérez de Herrera<sup>1594</sup> para ennoblecer la corte habsbúrgica cuando los rumores del traslado de la Corte empezaron a correr por la ciudad. Se había debatido si la nueva muralla debía cumplir con las funciones de defensa para la guerra<sup>1595</sup>, o para determinar los límites de la villa y ornato, como planteaba Pérez de Herrera, pues debía ser “galana” y no muy alta, porque “principalmente lo que tocara al ornato que importa sea muy lucido para la grandeza y reputación del Príncipe”<sup>1596</sup>. Se trataba de una edificación simbólica para embellecer la capital, cuya imagen debía ser la de una *gran ciudad* “dotada de forma”. Es decir, que Madrid, como afirman Juan de Jerez y Lope de Deza, alcanzaría la categoría de “ciudad, fuerte, elegante y majestuosa”<sup>1597</sup> mediante la dotación de la muralla. Se concretizaba en esas palabras, y en la construcción de la cerca, el ideal de la ciudad. La idea de delimitar el recinto y la forma de la ciudad se asocia con la idea de la villa como centro de una figura geométrica perfecta que tomó fuerza a partir de estas fechas por la inquietud que suscitaba el traslado. Porque como afirman los autores de *Razón de Corte*, la primera ventaja de una corte estable es, precisamente, la “estabilidad” porque “la estabilidad y firmeza la conserva y aumenta” y “de esta inclinación natural proceden los inexpugnables muros de las ciudades”<sup>1598</sup>. Se materializaba también así la simbología de Madrid como “centro profundo de la esfera católica del mundo”<sup>1599</sup>. La construcción de una muralla para el ornato es algo, como ya subrayó Cámara Muñoz, excepcional en el

<sup>1594</sup> Ya en 1597 Pérez de Herrera había propuesto la construcción de la muralla en el *Discurso donde trata las muchas calidades y grandezas de la villa de Madrid* (1598).

<sup>1595</sup> Cámara Muñoz, 1993a, p. 46.

<sup>1596</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 91, correspondiente al fol. 12r del documento.

<sup>1597</sup> Cit. en Cámara Muñoz, 1993a, p. 47.

<sup>1598</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 83, correspondiente al fol. 6r del documento.

<sup>1599</sup> Mira de Amescuas, *Parabien y gracias a la villa*, 1622, fol. 87v. Cit. en Simón Díaz, 1961, p. 15.



panorama europeo, y a la vez interesante, porque indicaba los derroteros hacia los que se dirigía la idea de la ciudad en la Europa del siglo XVI y XVII<sup>1600</sup>, pero también serviría como elemento de control desde diferentes puntos de vista: control fiscal de los productos que entraban en la corte<sup>1601</sup>, control del número de personas que llegaban, control sanitario en momento de grandes pestes y control del ornato público para evitar la expansión descontrolada de la ciudad –tengamos en cuenta que según Quintana la villa pasó de tener 14.000 habitantes cuando Felipe II estableció allí su Corte aproximadamente, a 300.000 personas y a quintuplicar sus casas–<sup>1602</sup> e incitar a la construcción en altura y acabar con las casas a la malicia<sup>1603</sup>. Pero las murallas –o los tramos de cerca– fueron desaparecieron casi por completo durante los reinados de Felipe II y Felipe III, y ya no quedaba rastro en el primer plano de Madrid grabado de Frederik de Wit (1620)<sup>1604</sup>, como ya había señalado Felix Boix<sup>1605</sup>. En este sentido Lope de Vega, en la misma fecha en la que Mancelli realizaba el plano de Madrid, dice:

La conveniencia que en Madrid se advierte,  
para que sea corte al rey de España,  
creciendo van sus fábricas de suerte  
y de cualquiera duda desengaña.

<sup>1600</sup> Cámara Muñoz, 1993a, p. 47. Véase también Cámara Muñoz, 1994b, p. 47 y Cámara Muñoz, 1998, p. 29 y pp. 181-182.

<sup>1601</sup> A través del libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Madrid sabemos, por ejemplo, que en 1601 se acuerda colocar en las cinco puertas de la Villa personas asalariadas para que registren el pan que se introduce, Goitia Cruz, 2015, tomo I, p. 27.

<sup>1602</sup> Véase Quintana, *A la muy antigua...* 1629.

<sup>1603</sup> Cfr. Pérez de Herrera, *Discurso a la Católica y Real magestad...* s/f. Más allá de su función defensiva, las murallas en su función ornamental o simbólica, que es lo que aquí nos interesa, se pone de manifiesto en la tratadística de la época sobre el tema. Véase Castillo de Bovadilla, *Política para corregidores*, 1597, passim, pp. 564-567.

<sup>1604</sup> Sobre la identificación del plano de Madrid de Mancelli con el de Witt, véase, Matilla Tascón, 1980, y Muñoz de la Nava Chacón, 2005 y 2006. En cambio, Marías y Pereda afirman que el plano de Mancelli se ha perdido y no coincide con el plano de Witt basándose, entre otras cosas, en cuestiones técnicas de representación, véase Marías, 1996, p. 108 y Pereda Espeso, 1998. Es probable –y esto es algo que hasta donde sabemos ha pasado desapercibido a la crítica–, que ya existiera en 1600 un plano de calles de Madrid si nos atenemos al texto de Jerez y Deza, quienes afirman refiriéndose a las calles de la Villa que “estuvo todo esto en dibujo” –Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 216 correspondiente al fol. 102r del documento– ya en la fecha en la que ellos escriben el libro (1600-1606). Reguera Rodríguez, autor de la edición crítica que hemos manejado de *Razón de Corte* remite esta referencia a la polémica fecha del plano de Texeira (1604 en los dibujos originales o 1656, fecha de estampación). Sea como fuere, hacia 1600 parece que ya existía un plano de las calles de Madrid que podría haber servido tanto a Mancelli, como a Witt y a Texeira para realizar los suyos. Todo ello está relacionado también con el inventario de las casas madrileñas que órgano de Visita General de Aposento realizó entre 1622 y 1624 y la publicación en 1625 del *Libro de los nombres de las calles de Madrid sobre que se paga incómodas y tercias partes*, véase sobre el tema Corral, 1973a.

<sup>1605</sup> Boix, 1927.

No le importa<sup>1606</sup> a Madrid ser plaza fuerte;  
 no le cercan almenas, ni le baña  
 soberbio mar, que sólo un río pequeño  
 es de los bosques apacible dueño.<sup>1607</sup>

Los ecos de memoriales y textos sobre las “razones de Corte” son evidentes en este fragmento. La villa de Madrid con muralla “el último adorno desta noble villa, dándole el meritísimo nombre de ciudad” de manera que “la corte estaría guardada y segura de enemigos, pestes y malhechores, y tendría cumplido efecto el registro de entrantes y salientes y llegaría al verdadero término de ciudad fuerte, elegante y magestuosa”<sup>1608</sup>. Las murallas fueron desapareciendo porque “creciendo van sus fábricas de suerte”. Lope de Vega se queja en estos versos de que Madrid, entre otras carencias como el río que debían acrecentar, no tenga cerca. Son versos que datan de 1620, anteriores a la Real Cédula dictada por Felipe IV con fecha de 9 de enero de 1625 en que, “reconocido los daños que se causan de no estar cercada la Villa de Madrid [...] por no poder poner en ellas (siendo tantas) la guardia que conviene [...] y a los delincuentes les es fácil salir de ella [...] Y siendo de tanta importancia para la conservación de mi Real Hacienda y las alcabalas y sisas que se pagan”<sup>1609</sup> se da orden de que se cierre la villa a costa del Ayuntamiento para evitar los daños que produce que no esté cerrada, a saber, policía, fiscalidad y sanidad porque hubo emergencias epidemiológicas al año siguiente y en 1629 y 1630<sup>1610</sup>. En realidad, el proyecto de Juan Gómez de Mora es de 1617 donde da indicaciones de los distintos tramos de cerca que debían realizarse. Sabemos que las obras fueron muy lentas<sup>1611</sup> y hacia 1650 abarcaba Monataña del Príncipe Pío, el Buen Retiro y Atocha. En 1672 Jouvin la describe así: “No hay más que un muro sencillo en Madrid, sin fosos, que está abierto de varias puertas, donde hay guardias que no dejan entrar nada sin pagar el derecho del rey”<sup>1612</sup>. Este viajero francés midió también las murallas y dice: “[...] he medido por fuera las murallas de la villa, que encierran todas sus casas y todos sus jardines; de suerte que no hay arrabales en absoluto en Madrid, y todo ese circuito no

<sup>1606</sup> Era sinónimo de *convenir*, en Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 76r.

<sup>1607</sup> Vega, Lope de, *Quien todo lo quiere*, 1635, acto II, fol. 8v.

<sup>1608</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 117-118 correspondiente al fol. 102v-103r del documento.

<sup>1609</sup> Real Cédula del 9 de enero de 1625, publicada en parte en Goitia Cruz, 2015, tomo I, pp. 85-86.

<sup>1610</sup> Véase Molina Campuzano, 2004.

<sup>1611</sup> Tovar Martín, 1983a, pp. 60-62.

<sup>1612</sup> García Mercadal, 1999, vol. III, p. 599.

tiene más que quince mil pasos corrientes”<sup>1613</sup>. Esta cerca aparece en el plano de Texeira (1656) y la maqueta de León Gil de Palacio (1830) del Museo Municipal de Madrid. Estaba muy lejos este “muro sencillo” de ladrillo, como se deduce por las descripciones, de dar ornato y magnificencia a la ciudad. Fue finalmente derribado en 1868.

Esta situación se compensó en parte gracias al arte, la fiesta, la literatura. En este sentido y desde un punto de vista propagandístico, las vistas de Madrid de Wyngaerde, contribuyeron a la difusión de una imagen de Madrid como enclave defensivo<sup>1614</sup>, perdurando esa imagen en el tiempo incluso cuando la muralla de Madrid había perdido esa función para la guerra. Por otro lado, se intentó mantener vivos muchos de los enclaves en los que se alzaban, por ejemplo, las puertas que iban desapareciendo, y que fueron reconstruidas varias veces en ocasión de las entradas triunfales, como memoria histórica de la villa, aspecto sobre lo que volveremos más adelante.

Tuvo en este sentido un papel destacado la literatura, que por otro lado también influyó en la iconografía de la fiesta. En la tradición literaria de la época la imagen de la villa aparece históricamente asociada simbólicamente al fuego por la propiedad de sus murallas de sílex o pedernal de crear chispas al contacto con otros materiales: “Las murallas son de pedernal finísimo, de lo que se saca fuego” y, por tanto, “está cerrada de fuego y armado sobre agua”<sup>1615</sup>. Incluso los extranjeros destacaban que los españoles entre las cosas maravillosas de su tierra elogiaban una ciudad rodeada de fuego<sup>1616</sup>. Navagero, por ejemplo, menciona los Torreones de fuego de Madrid. Esta misma simbología de fuerza y poder que asociaba la muralla al fuego aparece en los “dos escudos por armas: el uno consiste en dos eslabones que están golpeando un pedernal, con unas letras en medio que rodean el escudo” y un epitafio que rezaba *fui sobre agua edificada, mis muros de fuego son, este es mi insignia y blasón*<sup>1617</sup>. De este emblema, recuperado por López de Hoyos, se hace eco Lope de Vega en estos versos:

---

<sup>1613</sup> Ídem.

<sup>1614</sup> Se ha ocupado de este aspecto en las vistas de Madrid de Wyngaerde Fernando Marías. Sobre todo, en la vista definitiva de la villa, con respecto a los dibujos preparatorios, la imagen de la muralla se ha mejorado en el número, ritmo y estado de conservación de las torres para ofrecer la imagen de una ciudad segura y protegida en su forma ideal. María sostiene que incluso la colina es menos escarpada “más amable y cortésana”, Marías, 2002, p. 108.

<sup>1615</sup> López de Hoyos, *Declaración de las armas de Madrid*, 1569, fol. 6v.

<sup>1616</sup> Navagero, *Viaje por España*, en García Mercadal, 1999, vol. II, p. 37.

<sup>1617</sup> López de Hoyos, *Declaración de las armas de Madrid*, 1569, fol. 7.

[...] de amor ciego  
 canta el error  
 del agua que bañó muros de fuego  
 la verde margen de su blanca cinta;  
 y tu por la distinta  
 ribera que hoy envidian tantos Mares  
 respeta Manzanares  
 del gran Pastor la capa en Eliseo<sup>1618</sup>.

La imagen literaria de Madrid en este emblema es el de una ciudad rodeada por las aguas del Manzanares y cercada por los muros de fuego, es decir, bien abastecida y defendida por sus murallas infranqueables, a pesar de los derribos de los que se quejaba López de Hoyos:

Las murallas son de pedernal muy fino, de lo que se saca fuego; tienen en su contorno ciento y noventa torres, de las cuales son muchas caballeros fortísimos, y no puedo dejar de sentir cómo cada día las derrivan<sup>1619</sup>.

Era esta una de las técnicas más viejas para sacar fuego, como menciona Lope en la comedia *El serafín humano*: “y un pedernal y eslabón/ con que piensa encender fuego,/ y abraza el castillo”<sup>1620</sup>.

Otros cronistas siguieron reproduciendo la misma metáfora. Según Gil González Dávila, Madrid:

Tenía, que ya no son tantas, 190 torres de pedernal y argamasa, que dio ocasión a Ruy González Clavijo, Camarero del Rey don Enrique III. y su Embajador en la Corte del Gran Tamorlan de Persia, mostrándole aquel Rey Barbaro las grandezas de su Reino, le dijese el Embajador: el Rey mi señor tiene una Villa en España, que se llama Madrid, cercada de fuego, por el material de que consta su muralla<sup>1621</sup>.

Jerónimo de la Quintana también se extiende en el adagio:

<sup>1618</sup> Vega, Lope de, *Canción en la entrada del ilustrísimo... Francisco Barberini Legado*, 1627, fol. 110r.

<sup>1619</sup> López de Hoyos, *Declaración de las armas de Madrid*, 1569, fol. 5v.

<sup>1620</sup> Vega, Lope de, *El serafín humano*, 1624, fol. 94r. La comedia está fechada entre 1610 y 1615, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 394.

<sup>1621</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, cap. V, fol. 13.

A este adagio, con que antiguamente decían Madrid la Ursaria, o Orsaria, que es lo mismo, cercada de fuego, y fundada sobre agua, parece dio principio aquel gran Orador Ruy González Clavijo Camarero del Rey don Enrique III [...] La razón pues, porque dijeron que estaba cercada de fuego, es porque sus muros son de pedernal finísimo, de que hay mucha abundancia en su comarca [...] Y no solamente se puede decir por la razón dicha, que está cercada de fuego, sino que aun está fundada sobre fuego. Y la razón es, porque siempre que se cava en la peña viva sobre que está fundada [...] con solo cavar en la arena, suelen saltar muchísimas centellas de fuego<sup>1622</sup>.

Lope de Vega propone este mito en *La doncella Teodor*, en la que a modo de acertijo divertido dirigido al público uno de los personajes le pregunta a otro sobre diferentes ciudades y al referirse a Madrid plantea: “¿Cuál es la villa fundada/sobre centellas de fuego?” A lo que el interlocutor responde: “Madrid, sobre pedernales,/ en el Reino de Toledo”<sup>1623</sup>. Y en los *Mártires de Madrid*: “Y si es pedernal mi tierra,/ y fuego su centro encierra”<sup>1624</sup>.

Esta imagen de la muralla de Madrid debe referirse con toda probabilidad al segundo recinto, las viejas murallas cristinas de Madrid<sup>1625</sup>, y los materiales con que se construyeron contribuyeron a la mitificación de la misma<sup>1626</sup>. En general, las murallas eran de argamasa, cal y tierra o en otras ocasiones también ladrillo, piedra o tierra combinada con la fajina<sup>1627</sup>. En el caso de Madrid, el sílex o pedernal fue el material por excelencia, muy duro y resistente, según los preceptos vitruvianos, aunque poco noble<sup>1628</sup>. Por eso Juan de Jerez y Lope de Deza defiende que a pesar de que se dice “de Madrid que es todo pedernal [...] no por eso deja de tener en sí [...] mucha bondad y firmeza para sus

<sup>1622</sup> Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. XXVIII, fol. 31v. más adelante describe los jeroglíficos de Juan Hurtado de Mendoza y Juan López de Hoyos.

<sup>1623</sup> Vega, Lope de, *La doncella Teodor*, 1617, acto III, fol. 54v. Fechada entre 1610-1612, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 314.

<sup>1624</sup> Vega, Lope de, *Los mártires de Madrid*, 1895, acto II, p. 129. Fechada entre 1602 y 1606, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 500.

<sup>1625</sup> Sobre Madrid como bastión fronterizo entre el Califato de Córdoba y los reinos cristianos y la cerca medieval véase Valdeón Baruque, 1991a y 1991b. Barbeito, 1992. Desde el ámbito de la arqueología, véase Marín Perellón, 1987 y Mena Muñoz, 1991.

<sup>1626</sup> Ni los cronistas, ni tampoco Lope, se preocuparon de describir las murallas de Felipe II o de Felipe IV. Goitia Cruz apunta varias razones para este silencio: bien porque los límites eran conocidos por los cronistas, por pura desidia, o por la “inmensa ventaja de disponer de documentos gráficos que explicaban por sí solos la naturaleza y disposición” de las cercas posteriores, Goitia Cruz, 2015, tomo I, p. 88.

<sup>1627</sup> Véase Cámara Muñoz, 1998, p. 33 y ss.

<sup>1628</sup> En *Los mártires de Madrid*, que hemos citado anteriormente, el personaje ofrece una descripción aún más detallada: “En el lugar más famosos/ en todo el mundo consiste./ Nací en Madrid, una villa/ que letras, y armas ha dado,/ donde el bárbaro se humilla,/ y el Orbe prolongado/ es la Otava maravilla./ Sus edificios famosos/ son en pobre pedernal/ altivos, grandes y hermosos,/ que ya la fama inmortal/ los juzga por milagrosos./ Y si es pedernal mi tierra,/ y fuego su centro encierra” en Vega, Lope de, *Los mártires de Madrid*, 1895, acto, p. 129.

edificios”<sup>1629</sup>. Dejando a un lado la nobleza del material, cronistas y escritores destacaron su resistencia y, sobre todo, la característica de las centellas que desprendía al contacto con flechas y lanzas en los ataques bélicos, que se utilizó para configurar la imagen literaria de poder defensivo. Por ser muy abundante en esta zona se utilizó como material de construcción.

Primeramente se tendrá por la mejor cal, la que se hiciere de pedernal, porque vale mas una hanega della que cuatro de otra, aunque es costosa en el dinero [... pero] con una hanega de cal de pedernal se hará tanta obra como con cuatro de la mala<sup>1630</sup>.

En otros versos compuestos para la justa poética en ocasión de la beatificación de San Isidro, la imagen literaria del pedernal se entrelaza con la capacidad de sacar agua de las piedras por parte de su santo patrono:

Que de Isidro llegó el ruego  
 (Siendo su santa oración  
 Del pedernal eslabón)  
 Saltó el agua en vez del fuego<sup>1631</sup>.

En otra comedia Lope ofrece la explicación a los tan alabados muros de fuego de Madrid:

Tristan: Mira señor que no hay fuego  
 en el pedernal, que luego  
 que le toca el eslabón  
 se enciende el aire<sup>1632</sup>.

La importancia de la muralla de Madrid con fines defensivos, fuerte y agresiva en su simbología del fuego, guarda estrecha relación con la memoria histórica de la villa y su papel en el periodo de la Reconquista. El hecho de que esta imagen se mantenga incluso en el siglo XVII, momento en el que la muralla había desaparecido casi por completo y se debatía sobre la construcción de una nueva como ornato de la villa, tiene que ver con la simbología que en la villa de Madrid se había ido fraguando con el paso tiempo. La

<sup>1629</sup> Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, p. 183, correspondiente al fol. 76v del documento.

<sup>1630</sup> Rojas, *Teórica y practica de fortificación...*, 1598, parte III, cap. I, fol. 89r.

<sup>1631</sup> Vega, Lope de, *Justa poética y alabanzas... al bianbenturado San Isidro*, 1620, fol. 57r.

<sup>1632</sup> Vega, Lope de, *El mármol de Felisardo*, 1615, acto III, fol. 270v. Fechada entre 1594-1598, probablemente anterior a 1604, Morley y Bruerton, 1968, p. 56, 251, 591.

importancia de este periodo en la presentación de la ciudad como “alma fronteriza”, tanto en las historias como en la literatura, algo sobre lo que ya hemos insistido al tratar sobre la Virgen de Atocha y la Almudena, determinó que todo este corpus simbólico se mantuviera vivo en épocas posteriores, incluso cuando la muralla de Madrid era en muchos puntos imperceptible, devorada ya como estaba por la expansión de la ciudad y las nuevas construcciones.

La imagen de la muralla de fuego cobraba vida en las fiestas, momento en que en las almenas y las torres se colocaban luminarias que “suministraban luz a toda la ciudad”, embelleciéndola lumínicamente. En cambio, en Madrid, concretamente en 1622, en honor de la canonización de San Isidro Lope dice que las luminarias de Madrid con sus faroles de vidrio:

todos iguales no podían, como en otras ciudades, por la falta de las murallas y almenas; pero como dio la Villa tanta cantidad de hachas para las torres, fueron estas noches insignes, así por esto como por las muchas de que se adornaron ventanas de príncipes, títulos, consejeros, embajadores y otras personas ilustres<sup>1633</sup>.

Se rescataba así la imagen de Madrid cercada de fuego.

#### MADRID, *GUARDADA POR DOS SEÑORAS*

A todo lo dicho anteriormente, hay que añadir que la muralla tenía también una dimensión religiosa en su acepción agustiniana de “policía cristiana”. Y este concepto está relacionado con el de murallas espirituales en oposición a las murallas materiales. Según Kagan, las murallas espirituales derivaban del libro de Isaías del Antiguo Testamento, cuando refiriéndose a Jerusalén afirma que “a tus muros llamarás ‘salvación’ y a tus puertas ‘gloria’”. Estas palabras eran interpretadas en el siglo XVI en el sentido de que era la religión la mejor protección de la ciudad, idea que heredaron con fuerza las ciudades

---

<sup>1633</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas... en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro*, 1622, f. s/n. En otra comedia, ambientada en Burgos y Toledo, uno de los personajes dice: “Belardo: [...] que aunque habéis visto ciudades,/ nunca habéis visto esta villa./No tiene cerca ni arrabal; por eso no hay luminarias” en Vega, Lope de, *La corona merecida*, 1620, acto I, fol. 82r No sabemos a qué ciudad se refiere, porque no da referencias, pero está ambientada en el reinado de Alfonso VIII de Castilla en el siglo XII.

hispanas de América<sup>1634</sup>. A este respecto Baltasar de Medina refiriéndose a México dice que:

Con este amparo vive México no ceñida de murallas materiales, segura porque siempre, como dice Isaías, sus espirituales muros, a los ojos de Dios, la guarnecen y socorren abundantissimamente, sin aparatos de guerra ni militares presidios<sup>1635</sup>.

En esta ciudad la principal línea defensiva y protectora eran, como sugería Baltasar de Medina, los patronos San Casiano y San Hipólito<sup>1636</sup>. Otro ejemplo, lo podemos encontrar en la ciudad de Catania, con el itinerario procesional de la patrona Santa Ágata alrededor de los muros que protegían la ciudad. No eran, pues, solo muros defensivos físicos, sino también espirituales<sup>1637</sup>. En el caso de Castilla, de manera parecida en el siglo XVI se iba configurando la identificación de la comunidad y su historia con ciertos santos que se iban integrando en ella mediante pinturas votivas, esculturas, rogativas y procesiones, a cambio de una protección que nacía en la época de la Reconquista se fue extendiendo a los desastres naturales y enfermedades.

Es curioso que, en este sentido, la imagen literaria de la muralla de la villa de Madrid esté pretendidamente hilvanada con la historia de la Reconquista y los santos Patronos. Ya habíamos visto en el capítulo 3 que la génesis histórico-legendaria de las dos Vírgenes de Madrid, la de Atocha y la de la Almudena, está íntimamente relacionada con la muralla y la Reconquista. En la comedia de San Isidro se afirma, pues, que la ciudad “está guardada destas dos señoras,/segura está la villa, y cosa es cierta”<sup>1638</sup>.

En este sentido, la Virgen de Atocha ayudó a los madrileños a reconquistar Madrid del dominio árabe. Ya habíamos visto en páginas anteriores que fue Lope de Vega el primero que publicó la leyenda de Gracián Ramírez y su victoria contra los moros por intercesión de la Virgen de Atocha:

Oí decir a mi abuelo,

<sup>1634</sup> Véase Kagan, 1997.

<sup>1635</sup> Medina, *Crónica de la Santa provincia de San Diego de México*, 1682, fol. 232r. Cit. en Kagan, 1997, p. 63-64. Este autor usa otra versión.

<sup>1636</sup> Kagan, 1997, p. 76.

<sup>1637</sup> La ciudad y las murallas se representa también en forma de maqueta como una ofrenda devocional en manos del Santo Patrono, véanse los ejemplos propuestos por De Seta, 1991, p. 63.

<sup>1638</sup> Vega, Lope de, *San Isidro Labrador de Madrid*, 1617, acto I, fol. 263r.



téngale Dios en su gloria,  
 que tuvo Gracián recelo  
 de perder la gran vitoria  
 que le dio entonces el cielo.  
 Porque hasta el muro llegó  
 la multitud de los moros  
 que nunca después se vio;  
 mas tal capitán de coros  
 de ángeles la defendió;  
 que fue la hermosa María  
 de Atocha.<sup>1639</sup>

En estos versos las murallas de la ciudad están protegidas por Atocha y un coro de ángeles mandados, pues era Atocha la que tenía la primacía en la defensa de la Monarquía como hemos visto en el capítulo cuarto.

En la cerca del Arrabal estaba la primera puerta de Atocha, en la actual plaza de Jacinto Benavente<sup>1640</sup>. A medida que fue creciendo la ciudad hacia el este se fueron edificando otras dos puertas del mismo nombre a lo largo de la homónima calle. Por este eje de la ciudad discurrían los ceremoniales que iban desde el palacio hasta el convento de Nuestra Señora de Atocha en ocasión fundamentalmente de las victorias militares<sup>1641</sup> corroborando su papel defensivo, además de bodas y nacimientos. Tanto la puerta del arrabal como la de Felipe II debieron de ser construcciones sencillas, meros portillos de materiales pobres<sup>1642</sup>, en claro contraste con la importancia de la puerta y la entrada a la ciudad. La misma configuración pobre llega hasta 1776 cuando Ponz así la describe:

La puerta de Atocha [...] no merecía ser una de las principales de Madrid, como lo es, ni por su materia, ni por su mala forma<sup>1643</sup>.

Por otro lado, una de las tres puertas de la cerca árabe –el resto islámico de la ciudad más conocido<sup>1644</sup>–, de las que constan noticias documentales, era la Puerta o Arco de Santa

<sup>1639</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 264r.

<sup>1640</sup> Gea Ortigas, 2002; Gea Ortigas, 2003.

<sup>1641</sup> Del Río Barredo, 2001.

<sup>1642</sup> Goitia Cruz, 2008, p. 485.

<sup>1643</sup> Ponz, *Viage por España*, 1793, vol. 5, p. 33.

<sup>1644</sup> González Zymla, 2002.

María<sup>1645</sup> o de la Almudena<sup>1646</sup>, punto de comunicación de la antigua Almudena o ciudadela con la medina. Según López de Hoyos era una “torre caballero fortissima, de pedernal” y su fortaleza era argumento de la antigüedad<sup>1647</sup>. Se derribó en 1570 con motivo de la entrada triunfal de Ana de Austria en la ciudad<sup>1648</sup>. Cien años más tarde, en 1672, se construyó el arco que recibió el mismo nombre<sup>1649</sup>. La primitiva puerta, como el resto de la cerca, estaba construida con pedernal y el tramo recto de cerca se abría en un arco de medio punto con un torreón defensivo, que podemos apreciar en la vista de Madrid de Wyngaerde<sup>1650</sup>. Muy cerca de allí, junto a la otra puerta islámica de la que contamos con noticias documentales, la puerta de la Villa o de la Vega, perfectamente identificable tanto en Wyngaerde como en el mapa de Texeira<sup>1651</sup>, es donde los cristianos habían escondido en uno de los cubos de la muralla frente a la invasión musulmana:

Esta señora [Almudena] pues viniendo el Moro  
de Toledo a Madrid [...]  
Piadoso el pueblo de esconderla trata [...]  
Al muro de la Puerta de la Vega  
entregan la divina Imagen [...]<sup>1652</sup>

Y más adelante:

Madrid, por tradición de sus mayores  
busca su Imagen con devota pena,  
donde los africanos vencedores  
tenían de su trigo el Almudena<sup>1653</sup>.

La Virgen de la Almudena<sup>1654</sup> se apareció milagrosamente ante la procesión que en torno a la cerca de la almudayna organizó Alfonso VI en rogativa para encontrar la imagen que los cristianos habían escondido en uno de los cubos de la muralla. Será “rescatada” tras

<sup>1645</sup> Recibió este nombre por estar cerca de la iglesia de Santa María, véase Gea Ortigas, 2002, p. 26.

<sup>1646</sup> Según López de Hoyos, recibía vulgarmente este nombre, véase Amo Horga, 2003, p. 282.

<sup>1647</sup> Cit. en ídem.

<sup>1648</sup> Cruz Valdovinos, 1990, p. 415.

<sup>1649</sup> González Zymla, 2002.

<sup>1650</sup> Se puede apreciar en las dos vistas panorámicas de Viena. Sobre el tema remitimos de nuevo al lector a Kagan, 1986, pp. 110-118 y Galera i Monegal, 1998.

<sup>1651</sup> Sobre el plano de Texeira, véase Molina Campuzano 1960, Pereda Espeso, 2001b y Gea Ortigas, 2006.

<sup>1652</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fol. 111r-111v.

<sup>1653</sup> Ibídem, canto II, fol. 116r.

<sup>1654</sup> González Zymla, 2002.

la Reconquista en 1085 apareciéndosele al Rey en “la cercanía del Almuden, Alholí o Alhóndiga”<sup>1655</sup>. Es así como la muralla se convierte en el “relicario de la imagen”<sup>1656</sup> del tiempo de los Visigodos, incluso anterior en época romana:

La puerta del segundo muro y la más antigua de la villa de Madrid, que ella decía tener cuando los romanos vinieron a España, redificaron asimesmo quella puerta y portada que está entre otras dos torres, que es de la misma suerte que la otra (la de Guadalajara), salvo que no tenía arcos ni corredores ni era tan alta y vistosa como la primera<sup>1657</sup>.

El origen documentado de Madrid se data en el siglo IX y todos los cronistas musulmanes coinciden en que fue Muhammad I quien fundó Madrid<sup>1658</sup>.

El arco en ocasión de la entrada en la villa de Isabel de Valois se encontraba muy deteriorado. El arco de Santa María fue derribado, ante las presiones de Felipe II, para ensanchar la calle y facilitar el paso del cortejo de Ana de Austria en 1570<sup>1659</sup> facilitando la apertura del eje San Jerónimo-Alcázar. Nos ofrece información sobre ello López de Hoyos:

Llegando Su Magestad a la puerta de la segunda muralla deste pueblo, que vulgarmente llaman el arco de la Almudena, la qual con una torre cavallero fortíssima de pedernal se derribó y rompió para ensanchar el passo. Estava tan fuerte que con grandíssima dificultad muchos artífices con grandes instrumentos no podían desencaxar la cantería, que entendieron que no era pequeño argumento de su grande antigüedad. Pero por servir a Su Magestad ninguna cosa avía que se pusiesse delante, teniendo respecto a lo mucho que se deve hazer en su real servicio.

Quedó un tránsito muy claro, espacioso y desenfadado, todo blanqueado y canteado con sus puntas de pirámides y acroterias que deffinen y rematan por lo alto<sup>1660</sup>.

Desde un punto de vista urbanístico no serían estas dos puertas de mucha importancia, pero desde un punto de vista simbólico eran fundamentales para la protección espiritual de los madrileños y la memoria histórica de la villa. En este sentido, contribuye Lope de

<sup>1655</sup> Vera Tassis y Villarroel, *Historia del origen...*, 1692, p. 267.

<sup>1656</sup> *Ibidem*, p. 264.

<sup>1657</sup> González de Amezúa, 1949, vol. III, p. 446.

<sup>1658</sup> González Zyma, 2002.

<sup>1659</sup> Cruz Valdovinos, 1990, p. 414. Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. III, fol. 4v.

<sup>1660</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 242r-242v.

Vega a (re)inventar un pasado visigodo<sup>1661</sup> para Madrid que, de haberlo tenido como sugieren en algunos trabajos Oliver Asín y Cristina Segura<sup>1662</sup>, no es posible identificar y documentar con los restos arqueológicos que se conservan<sup>1663</sup>. Lo que sí es posible afirmar es que los hombres del Siglo de Oro estaban convencidos de que Madrid tuviera un pasado antiguo y los muros, aunque árabes, protegieron la ciudad cristiana.

#### TOLEDO, MUROS DE TOLEMÓN Y BRUTO

A pesar de la orografía de Toledo y su defensa natural al estar asentada en altura –con lo que las comparaciones con las siete colinas de Roma que ya hemos mencionado fueron naturales-, la ciudad había sido fortificada durante el Imperio Romano, los visigodos con el legendario Wamba a la cabeza, repararon la cinta romana y la ampliaron dotándola, según algunos autores, con hasta 150 torres<sup>1664</sup>. Sin embargo, el trazado que ha llegado a nosotros es el árabe con sus puertas en recodo como veremos<sup>1665</sup>. De la misma forma que se intentó (re)inventar el pasado visigodo para la villa de Madrid, Toledo que se enorgullecía de su pasado glorioso visigodo<sup>1666</sup> e intentó rescatar también su origen mitológico-legendario como hemos visto en otros capítulos, y las murallas tenían una “antigüedad” muy especial:

Rey: ¡Adiós, famoso Toledo!  
 ¡Alcázar dorado, adiós!  
 Que hoy me despido de vos  
 porque llamarme no puedo  
 rey de Castilla en los dos.  
 ¡Adiós, muros, fundación

<sup>1661</sup> Juan de Vera Tassis y Villarroel se apoya en Lope para afirmar que “fue la traslación prevenida, y no de repente, pues añade [Lope de Vega] que concurren a ella las Vírgenes de Madrid, coronadas de flores, y cantando la gala, con júbilo reverente, sembraban lirios y azucenas [...]” en Vera Tassis y Villarroel, *Historia del origen...*, 1692, p. 266.

<sup>1662</sup> Asín, 1952; Asín, 1958. Ha lanzado la hipótesis de que hubiera habido un pequeño poblado del siglo VII en lo que hoy ocupa Madrid, siendo Matrice el primer nombre premulsumán. Véase también Segura Graíño, 1997.

<sup>1663</sup> González Zyma, 2002.

<sup>1664</sup> Sobre la imagen literaria de las ciudades y la referencia a la hipérbole numérica de las descripciones ya habíamos remitido a Nuti, 2008.

<sup>1665</sup> En líneas generales, véase sobre el tema Carrero de Dios, 1981.

<sup>1666</sup> Las murallas romanas fueron reconstruidas por Wamba en 674. En la *Primera crónica general de España* Bamba afirma: “renouo los muros de la misma cibdad de Toledo, et fizo los labrar de muy buena obra, e puso sobre las puertas por noblezas piedras marmoles llanas en que fizo escriuir uessos [...] et poner los en las torres de las puertas de la cibdad [...] por onra de los sanctos martires” en Menéndez Pidal, *Primera crónica general de España*, 1997, tomo I, p. 294.

de Bruto y de Tolomón,  
de grande y hermosa vista,  
que voy a la gran conquista  
de los campos de León<sup>1667</sup>.

Recoge aquí Lope de Vega, una tradición que ya estaba asentada. Medina afirma que Toledo era una ciudad muy antigua de que la que hacían mención Estrabón y Plinio, y que fue poblada quinientos años antes del nacimiento de Nuestro Señor “fundada por Tolemon y Bruto, capitanes Romanos”<sup>1668</sup>, datos que ofrecen también Alcocer<sup>1669</sup> y Pisa<sup>1670</sup>; todos ellos seguían el parecer de San Isidoro y Don Rodrigo que hacían derivar de estos dos cónsules romanos el nombre de “Toledo”, aunque en la época hubiera diferentes interpretaciones: por ejemplo, Salazar de Mendoza dudaba de estas interpretaciones<sup>1671</sup>, que en cambio sigue Lope. Se solían asociar los muros a la fundación primera y origen de la ciudad siguiendo las fuentes clásicas como Alberti que hemos mencionado en la introducción de este capítulo.

Por otro lado, la descripción lopesca, heredera de la imagen literaria medieval, ofrece la vista de Toledo definida por sus altos muros<sup>1672</sup> como afirma en la comedia *El Labrador de Madrid* dice Don Pedro de Luján:

Cuando salí, Virgen Santa,  
que llaman del Almudena,  
de tantos milagros llena,  
como de vos Madrid canta.  
Por la puerta de la Vega  
contra el Moro, que sin miedo  
passa por la de Toledo  
y a sus altos muros llega.  
Prometí que si volvía [...]   
os daría los despojos<sup>1673</sup>.

<sup>1667</sup> Vega, Lope de, *El Alcaide de Madrid*, 1916, acto I, vv. 1-10.

<sup>1668</sup> Medina, *Libro de las grandezas y cosas notables de España*, 1549, cap. LXXIII, fol. 198r.

<sup>1669</sup> Alcocer, *Hystoria...*, 1554, Libro I, fol. 11r.

<sup>1670</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. III, fol. 10r.

<sup>1671</sup> Véase Martín Gamero, 1862, p. 98.

<sup>1672</sup> Se ha ocupado de este tema en relación a la descripción literaria de Roma, Nuti, 2008.

<sup>1673</sup> Vega, Lope de, *San Isidro Labrador de Madrid*, 1617, acto I, fol. 269r.

Vemos aquí la fuerza simbólica de la altura de las murallas, como vemos en el caso de Toledo, tanto mejor defendidas cuanto más altas<sup>1674</sup>, de la misma manera que menciona Alberti los altos y gruesos muros de Tiro y Nínive<sup>1675</sup>.

Otro ejemplo lo tenemos en *Las paces de Toledo*:

A este paso, castellanos,  
 presto del Tajo en las ondas,  
 por dicha con sangre vuestra,  
 beberán sus yeguas moras;  
 presto de estos altos muros,  
 en vez de banderas rojas,  
 verán pendones azules<sup>1676</sup>.

Y de nuevo en la *Comedia de Bamba*:

Atanagildo: Detente un poco, oh noble Teófilo  
 que a las altas murallas de Toledo  
 llegaste sin saber este suceso<sup>1677</sup>.

Último aspecto a destacar, como habíamos mencionado al inicio de este capítulo, es que las murallas confieren la ideal *forma urbis*. En el caso de Toledo, Lope menciona lo siguiente:

Mendo: Que tiene ciudad del mundo,  
 a quien el Tajo soberbio,  
 de ser de su inmensa altura  
 para siempre claro espejo,  
 Corona con dulces aguas,  
 y cuyos muros excelsos,  
 por la parte de los montes:

---

<sup>1674</sup> Antes de que avanzara la ciencia militar con los progresos de la artillería, los lugares en alto, sitio natural de las fortificaciones en época medieval, dejaron de ser operativos, pero tardó tiempo en desecharse esta idea de los tratados, aunque obviamente la defensa de lugares interiores sea muy diferente a la de lugares de frontera. Jorge Fratín, por citar, un ejemplo, sigue considerando las ventajas de un sitio alto en el informe de la fortificación de Cagliari en 1595, véase Cámara Muñoz, 1998, p. 30.

<sup>1675</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro IV, cap. III, fol. 116.

<sup>1676</sup> Vega, Lope de, *Las paces de los Reyes y judía de Toledo*, 1946, acto III, escena IV.

<sup>1677</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del rey Bamba*, 1604, acto I, fol. 94v.

compiten con sus extremos<sup>1678</sup>.

El Tajo se convierte en una “corona de dulces aguas” (fig. 13) lo cual nos evoca la imagen circular de Toledo que aparecía en las primeras vistas icónicas de la ciudad, como por ejemplo en la obra de Pedro de Medina, o también en las vistas del *Civitates Orbis Terrarum*. La conceptualización de la ciudad circular –algo evidente en las vistas urbanas a imitación de Jerusalén a partir de la época medieval en que la *forma urbis* quedaba abstraída hacia una forma ideal– nace ya en la Antigüedad clásica de tradición platónica y vitruviana<sup>1679</sup> que adquirió connotaciones simbólicas en época medieval con las formas perfectas de la Jerusalén celeste. La Nueva Ciencia renacentista presentó la ciudad circular como la forma más racional, funcional, económica, bella y proporcionada de todas las estructuras urbanas. Contamos con las interpretaciones ilustradas de la ciudad vitruviana de Fra Giocondo (1511) o Cesare Cesariano (1571) y las ciudades ideales de Sforzinda de Filarete (1471), la Ciudad del Sol de Campanella (1623) o las ciudades fortificadas de Jacques Perret (1601). A pesar de que la evolución de la ciencia bélica viró hacia la forma pentagonal y hexagonal, la forma circular seguía siendo a mediados del siglo XVI para Giovan Battista de Zanchi una forma perfecta, junto con la forma más perfecta que era la cuadrada<sup>1680</sup>.

---

<sup>1678</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 138r

<sup>1679</sup> Véase Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro I, cap. V, fol. 13v.

<sup>1680</sup> Véase sobre el tema Cámara Muñoz, 2017.

## SEVILLA, MUROS DE HÉRCULES



Figura (46): Vista de Sevilla en el *Civitates Orbis Terrarum*, tomo V (1598)

Como hemos mencionado ya para otras ciudades, la iconografía de la ciudad de Sevilla en el siglo XVI aparece siempre caracterizada por las murallas como elemento definidor del perfil de la ciudad. Tanto en las vistas de Wyngaerde de 1567, como en las vistas del *Civitates Orbis Terrarum* (fig. 46), la ciudad de Sevilla se representa, si bien con ciertas imprecisiones, con su imponente circuito amurallado<sup>1681</sup>. Y también en las diferentes descripciones del periodo las murallas son dignas de mención entre las grandezas urbanas. En la *Primera Crónica General*, obra muy conocida de Lope como ya se ha mencionado, Sevilla es “la mejor cercada” y –con la hipérbole numérica como técnica de descripción urbanística como ya hemos comentado– sus muros “son altos sobriamente et fuertes et muy anchos, torres altas e bien departidas; grandes et fechas a muy grant lavor”<sup>1682</sup>. Fue considerada obra romana<sup>1683</sup>, a partir de la lápida de la Puerta de Jerez derribada en 1865

<sup>1681</sup> Morales, 2003.

<sup>1682</sup> Menéndez Pidal, *Primera crónica general de España*, 1997, tomo II, p. 768.

<sup>1683</sup> En relación con la muralla romana de Sevilla, véase González Acuña, 2011, p. 49 y ss.



que decía: “Hércules me edificó [...] / Julio César me cercó / de muros y torres largas / el Rey Godo me perdió / y el Rey Sancto me ganó / con Garci Pérez de Vargas”<sup>1684</sup>. Esta tradición historiográfica se fue heredando desde Alvar García de Santamaría por Luis de Peraza, Alonso de Morgado o Rodrigo Caro<sup>1685</sup>. Alonso de Morgado expresa ya ciertas dudas, sobre la fundación, edificación y población de Sevilla por Hércules o Julio César<sup>1686</sup>, y menciona que en la *Primera Crónica General* aparecen ciertas contradicciones. Efectivamente en esta obra, tan amada y consultada por Lope de Vega, se afirma en el capítulo seis de la primera parte que Hércules, al llegar al sitio donde había de fundarse la ciudad de Sevilla le preguntó a Allas si era un lugar adecuado para una gran ciudad y “él dijo que ciudad había allí muy grande, mas otro la poblaría”<sup>1687</sup> refiriéndose a Julio César. Pero más adelante, en el capítulo siete se afirma cuanto sigue: Hércules “después que esto hubo hecho, fuesse por Guadalquivir [...] mandara hacer la villa sobre los palos, e puso el nombre Hyspalis, e mandola cercar de muro e de torres”<sup>1688</sup>. Lope de Vega sigue esta tradición historiográfica, que además remite a Berosio y Annio da Viterbo –ya habíamos comentado que Lope había seguido a estos falsarios–, como nos informa Luis de Peraza<sup>1689</sup>. Así en *El Capellán de la Virgen* se afirma:

Mendo: [...] Que se me da a mi que tenga  
 tanta grandeza Sevilla,  
 que como a maravilla  
 del mundo, el estraño venga  
 A ver sus muros fundados  
 por Hércules, y ceñidos  
 da los árboles floridos  
 a Minerva consagrados<sup>1690</sup>.

<sup>1684</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. III, p. 152.

<sup>1685</sup> Véase Mata Carriazo y Arroquia, *Crónica de Juan II de Castilla*, 1982, pp. 299-300. Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, tomo I, pp. 130 y ss.; Morgado, *Historia de Sevilla...* 1587, pp. 5 y 42-43. Será con los avances del siglo XX cuando se establezca la datación de la muralla en época árabe, véase Mata Carriazo y Arroquia, 1951. Para el circuito amurallado de época romana véase Morales Martínez, 2007, p. 153.

<sup>1686</sup> En Morgado, *Historia de Sevilla...* 1587 el capítulo 4 es así titulado “De cómo Julio César renovó Sevilla, y de un sacrificio que hizo a los dioses, en razón que sus naturales fuesen los más valientes y animosos de todo el mundo, y la dificultad que hay sobre decir que el mismo Julio César la fundó”.

<sup>1687</sup> Menéndez Pidal, *Primera crónica general de España*, 1997, tomo I, p. 8.

<sup>1688</sup> *Ibidem*, tomo I, p. 10

<sup>1689</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. II, p. 150.

<sup>1690</sup> Vega, Lope de, *El Capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 134v.

Rodrigo Caro la describe así, basándose en los materiales y en la hipérbole del circuito y del número de torres y en el número ideal de las doce puertas:

Tiene la gran muralla desta ciudad en circuito [...] 5 millas y media: pueden ir por encima passeandose dos hombres, sin más de media vara, que ocupa el antepecho de las almenas: la barbacana es tan fuerte, y tal, que pudiera ser muralla de otra ciudad [...] La materia della es de argamasa fortissima [...] en algunas partes es toda de ladrillo, y cantería; las torres, y cubos, que a trechos tiene, son en numero 166, doce puertas, tres postigos<sup>1691</sup>.

En la comedia *La Carbonera* se abre el primer acto con una alabanza a la ciudad de Sevilla, mencionando en concreto sus murallas y la fundación de Hércules:

Rey: No me acuerdo en mi vida haber entrado,  
ciudad insigne en ti sin alegría, [...]  
Tus muros que juzgaba los de Tebas  
Sevilla generosa  
con quien la Goda antigüedad pruebas  
fue primero por Hércules famosa<sup>1692</sup>.

La identificación de la ciudad con sus límites defensivos que le confieren una forma determinada difícilmente puede separarse de la fundación de la misma, como hemos visto también en los ejemplos anteriores.

Por otro lado, compara Lope de Vega a Sevilla con Tebas, la ciudad de las cien puertas, con una clara intención panegirista pues, según Alonso de Morgado, contaba la ciudad hispalense con una quincena de puertas, como veremos más adelante. Esta comparación aparece también en *El ruiseñor de Sevilla*:

Ciudad que a Tebas en grandeza igualas  
a Roma en letras y armas preferida [...]  
Betis que bañas tus cimientos duros  
en la eterna cadena que contemplo  
con eslabones de cristales puros,  
Sevilla hermosa, de grandeza ejemplo,

<sup>1691</sup> Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, 1634, libro II, cap. II, fol. 47v-47r.

<sup>1692</sup> Vega, Lope de, *La carbonera*, 1630, fol. 47v-47r. La comedia está fechada entre 1620-1626 (probablemente 1623-1626), en Morley y Bruerton, 1968, p. 299.

la blanca arena beso de tus muros<sup>1693</sup>.

Se trataba de unos muros fuertes a juzgar por lo que refiere Luis de Peraza, pues “son de una mezcla o hormigón de vivas guijas que para siempre ha de durar y lo que a todos pone admiración es que habiendo pasados más de mil e quinientos años que están hechos, en algunas partes están casi tan nuevos y tan enteros que parece haberlos agora acabado de hacer”<sup>1694</sup>. Alonso de Morgado señala esta característica destacable de la cerca, incluso en el título del capítulo –“Nótese que sus muros nunca fueron rotos”–:

[...] que no se lea de esta ciudad haber sido arrasada su cerca, rota ni aportillada, aun con haber sido Sevilla tan asaltada y combatida<sup>1695</sup>.

Y también Rodrigo Caro:

[...] los muros que hoy tiene Sevilla [...] no han sido jamás rotos, ni aportillados. La verdad es que, los que hoy vemos, y tiene esta insigne ciudad, parecen obra más moderna; mas ellos son de una argamasa tan fuerte, que parece que el tiempo no puede tener imperio en ella<sup>1696</sup>.

Según Lope, la fortaleza de los muros no podía corromperse por el tiempo, pero las crecidas del Guadalquivir eran devastadoras<sup>1697</sup>:

Para alabar a Sevilla [...]  
Deja sus puertas y hermosos  
edificios, y sus muros  
altos, del tiempo seguros,  
y del agua temerosos<sup>1698</sup>.

Y en el *Laurel de Apolo*, Lope nos ofrece una imagen que también es recurrente en la iconografía toledana. En ambas ciudades, los muros se reflejan en las aguas del río:

Finalmente Sevilla,

<sup>1693</sup> Vega, Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, 1622, acto I, fol. 188v-189r.

<sup>1694</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap III, p. 151.

<sup>1695</sup> Morgado, *Historia de Sevilla...* 1587, libro II, cap. 5.

<sup>1696</sup> Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, 1634, fol. 20v.

<sup>1697</sup> Sobre el proyecto de Spannocchi para la ciudad de Sevilla en 1604, véase Cámara Muñoz, 1993b, pp. 170-171.

<sup>1698</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto I, fol. 97r.

sola por todas siete maravilla,  
 por el siniestro lado baña el muro  
 en el espejo puro  
 de las ondas del Betis [...] <sup>1699</sup>.

Como hemos visto en estas líneas, las murallas que a partir del siglo XVI tienen diferentes funciones según la localización geográfica del territorio o la ciudad fortificada, los cambios económicos y los avances militares, en Lope de Vega éstas se representan en las obras con funciones muy determinadas. Por un lado, y en consonancia con la función más destacada de las murallas como fortificación y defensa de la ciudad, hemos analizado el caso de los muros de Madrid, que en las comedias ambientadas en la época visigoda intenta rememorar un pasado glorioso anterior a los orígenes árabes de la urbe; en estas obras, la muralla de Madrid se convierte en defensa no solo de la villa, sino en frontera de un territorio asediado por los musulmanes, “ciudad de frontera”<sup>1700</sup> con sus muros ideológicos en defensa de la fe cristiana y protegidos y encomendados a las vírgenes y santos patronos. Esta misma función, aparece de nuevo en las representaciones de los muros de Toledo.

Por otro lado, las murallas, en ese intento de re(inventar) o reivindicar un pasado glorioso para la ciudad, están ligadas simbólicamente a la fundación primera y mítica de la ciudad y, por tanto, se convertía en una de las excelencias que aseguraba antigüedad y nobleza. Es el caso de Toledo o Sevilla. Es un aspecto que, coexistiendo con las funciones militares de las murallas, dota a esta obra pública de un mayor simbolismo con fines cívicos y de policía urbana.

#### PUERTAS Y TORRES

Las murallas se abrían al campo por las puertas o postigos, que servían de comunicación con la ciudad, a pesar de debilitarla notablemente a efectos defensivos. En época cristinana pasaron bajo la protección de santos y vírgenes y tenían en el siglo XVI varias funciones: servían de ingreso o salida de la ciudad, abriéndose y cerrándose a determinados horarios por el Alguacil Mayor que custodiaba las llaves, la función de defensa que fue desapareciendo gracias a las torres adyacentes, el cobro fiscal de

<sup>1699</sup> Vega, Lope de, *El Laurel de Apolo*, 1630, silva II, fol. 12r.

<sup>1700</sup> Cámara Muñoz, 1998, p. 177.

impuestos por las mercancías que entraban a la urbe, el control de personas en caso de epidemias y, por supuesto, la monumental con su función de recibimiento.

En cambio, los postigos eran pequeñas puertas ocultas que permitían una entrada y salida discreta de la ciudad en situaciones de emergencia, para adquirir funciones de tipo económico que el propio nombre del postigo indica en cada caso. Excepto alguna referencia genérica, no hay nada digno de mención en Lope con relación a estos últimos, a diferencia de lo que sucede con las puertas principales de las ciudades, algo de lo que nos vamos a ocupar en las próximas páginas.

#### PUERTA CERRADA Y DE GUADALAJARA, *LUCIDA ANTIGÜEDAD DE MADRID*

Para el caso de Madrid, en las obras de Lope aparecen mencionadas diferentes puertas; de algunas de ellas ya hemos tratado anteriormente. Ya habíamos mencionado que la cerca árabe tenía tres entradas, la de la Vega<sup>1701</sup> –la que mejor se conoce–, la de Santa María y de la Sagra. La primera puerta de la Vega –o Alvega– se localizaba en el recodo que hace la calle Mayor con la cuesta de la Vega y, hasta el acondicionamiento de la zona de San Jerónimo para las entradas triunfales, esta fue hasta ese momento la entrada principal de la villa por el lado occidental<sup>1702</sup>. Más tarde existieron otras puertas con ese nombre, todas en esa zona localizadas, porque daba acceso a la vega del Manzanares de donde tomó el nombre. En el plano de Texeira podemos apreciar dos torres (fig. 47), aunque los cronistas las describen como una única torre<sup>1703</sup>.



Figura (47): Detalle del plano de Madrid de Pedro de Texeira (Museo de Historia, 1656).

<sup>1701</sup> Véase Gea Ortigas, 2002; Gea Ortigas, 2003.

<sup>1702</sup> Lopezosa Aparicio, 2005, pp. 36-38.

<sup>1703</sup> Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. XVII, fol. 23v.

Se cree que era una entrada recta, típica del modelo de época emiral y califal muy parecida a la puerta de Bisagra en Toledo<sup>1704</sup>. En Lope de Vega esta puerta aparece en comedias ambientadas en época visigoda, pues es allí donde los cristianos escondieron la imagen de la Virgen ante la entrada de los moros:

Al muro de la Puerta de la Vega  
entregan la divina Imagen [...]  
Madrid, por tradición de sus mayores  
busca su Imagen con devota pena,  
donde los africanos vencedores  
tenían de su trigo el Almudena<sup>1705</sup>.

De nuevo la encontramos asociada a la época de las luchas contra los moros en la comedia *San Isidro Labrador de Madrid*:

Cuando salí, Virgen Santa,  
que llaman del Almudena,  
de tantos milagros llena,  
como de vos Madrid canta.  
Por la puerta de la Vega  
contra el Moro [...] <sup>1706</sup>.

No se trata solo de enfatizar la imagen de Madrid como enclave simbólico de la lucha contra los árabes, sino también de resaltar de nuevo la antigüedad de la villa de época visigoda. La puerta de la Vega era, pues, defendida, por la Virgen de la Almudena (fig. 49).

<sup>1704</sup> Sobre la puerta de la Sagra, véase Montero Vallejo, 1985.

<sup>1705</sup> Vega, Lope de, *La Virgen de la Almudena*, 1625, canto I, fol. 111r-111v.

<sup>1706</sup> Vega, Lope de, *San Isidro Labrador de Madrid*, 1617, acto I, fol. 269r.



Figura (48) [izquierda]: Detalle con la Puerta de la Vega y Segovia de *Vista de Madrid desde la salida del Puente de Segovia con toros desmandados* (anónimo, 1650, Museo Municipal de Madrid). Figura (49) [derecha]: Vista de la Puerta de la Vega desde el exterior, (grabado anónimo, Museo Municipal de Madrid).

La Puerta Cerrada –anteriormente llamada Puerta de la Culebra, que según López de Hoyos era la demostración de un pasado griego para la villa de Madrid como hemos tenido ocasión de señalar más arriba–, recibía este nombre porque “era tan estrecha, y tenía aquellas revueltas, escondíanse allí de noche gente facinerosa, y robaban y capeaban a los que entraban y salían”<sup>1707</sup> y para remediar esta situación la cerraron<sup>1708</sup> y fue derribada en 1569<sup>1709</sup>. En los siguientes versos, Lope de Vega parece quejarse muy sutilmente de esta situación con un juego de palabras o acertijo que tan fructíferos fueron en la literatura de la época<sup>1710</sup>:

Padilla: Cual es, aquí la derriengo,  
una puerta que cerrada  
entran, y salen sin cuento,  
cuantos quieren cada día.

Teodor: La misma que en este pueblo  
llaman la puerta cerrada<sup>1711</sup>.

<sup>1707</sup> Cit. en Cámara Muñoz, 1993a, p. 46.

<sup>1708</sup> Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. XVIII, fol. 25v Véase Simón Díaz, 1993, p. 423.

<sup>1709</sup> *Ibidem*, libro I, cap. XVIII, fol. 25r.

<sup>1710</sup> Amo Horga, 2003, p. 265-269.

<sup>1711</sup> Vega, Lope de, *La doncella Teodor*, 1617, acto III, fol. 54v.



Tras el derribo de 1569 para ensanchar el paso, se construyó otra que perduró hasta 1582, por tanto Lope la debió de conocer, pero ya no existía cuando se redactó esta comedia en 1610-1612<sup>1712</sup>.



Figura (50): Detalle del plano de Madrid de Pedro Texeira (Museo de Historia, 1656).

Pero, sin duda, la puerta más mencionada en las obras de Lope de Vega es la Puerta de Guadalajara. La Puerta Vieja de Guadalajara era una puerta de la cerca árabe de tipo califal, como otras muchas de la Villa, según se aprecia en la vista de Wyngaerde<sup>1713</sup>.



Figura (51): Detalle de Vista de Madrid de Anton Van Den Wyngaerde de 1562 (dibujo preparatorio Biblioteca Nacional de Austria).

En 1538 se derriba la torre y se emprende la obra de la Puerta Nueva como parte de las obras de acondicionamiento del Alcázar por parte de Carlos V, pues la puerta Vieja era

<sup>1712</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 314.

<sup>1713</sup> Gómez Iglesias, 1951, p. 329.



muy estrecha para el paso de los carrozas, según la etiqueta borgoñona. En la “Memoria de las obras de Madrid” (anterior a 1567), que se ocupa de las puertas de Madrid detenidamente, ya se mencionaba el derribo de la puerta de Guadalajara para enderezar la calle, pero encontraron obstáculos porque “era fuerte y cosa muy antigua y muy del pueblo” y porque era la memoria de la división entre la villa y el arrabal<sup>1714</sup>. En 1560 con motivo de la entrada de Isabel de Valois se reedificó añadiendo algunos elementos decorativos del programa iconográfico diseñado para el evento<sup>1715</sup>. Se arregló con motivo de la entrada de Ana de Austria en Madrid en 1570<sup>1716</sup>. La puerta Nueva desapareció en 1580<sup>1717</sup>, pero se siguió llamando Puerta de Guadalajara al tramo de la calle Mayor situado enfrente de la embocadura de la calle Milanese. Juan López de Hoyos, en la relación del recibimiento de Ana de Austria nos ofrece la siguiente descripción:

Llegando a esta puerta, que es de la soberbia y antiquísima muralla, se le ofreció toda renovada desde su planta hasta la punta de las pirámides de los capiteles. Ésta tiene dos torres colaterales, fortísimas de pedernal, aunque antiguamente tenía dos caballeros a los lados, inexpugnables, la puerta pequeña, la qual hacía tres vueltas, como tan gran fortaleza. Estos se derribaron para ensanchar la puerta, y desenfadar este paso, porque es de gran frecuencia y concurso. Estas torres o cubos, en que al presente están, hacen una agradable y vistosa puerta de veinte pies de hueco, con su dupla proporción de alto y en la vuelta que el arco de la bóveda hace todo de sillería berroqueña fortísima, hace un tránsito de la una torre a la otra, con unas barandas y balaustres de la misma piedra, todos los quales se doraron. Sobre este tránsito se levanta otro arco de bóveda que hace una hermosa y rica capilla, toda la qual está canteada de oro, y se hizo un altar con una imagen de Nuestra Señora, con Jesu Christo, nuestro Señor, en los brazos, de todo relieve, o, como el vulgo dice, de bulto, todo maravillosamente dorado y adornado con muchos brutescos. Esta imagen está en un encasamento que hace una muy devota capilla y acompaña mucho la imagen, con todo buen ornato de sus términos y frontispicio dorados. Sobre esto, en un encaxe que hace otra manera de baranda, está el ángel de la guarda, que los antiguos llamaban tutelar, que guarda

<sup>1714</sup> Cámara Muñoz, 1994b, p. 37.

<sup>1715</sup> Por González de Amezúa sabemos el estado de la puerta en 1560 y como se reedificó: “la cual redificó la Villa para la entrada de su Magd. con puertas y torres, porque antes estaban destrozadas y derribadas, alcanzó el edificio dellas mucho más de lo que antes estaban, y dieronles con un barniz muy blanco, muy durable y vistoso, con ciertas listas o rayas pardas que formaban un edificio como de las escuadras, artificiosamente puesta, y en el medio de cada una de ellas abrieron una muy larga ventana, con sus rejas verdes guarnecidas de oro en diversas partes. Encima de cada una destas rejas asentaron un escudo dorado y muy vistoso, de altura de doce pies, con las armas de España y de Francia juntas en medio; y después de estas dos torres estaba la puerta, de casi 50 pies en alto y 22 en ancho hermosamente labrada, y encima della estaba una puerta de piedra de muy excelente labor, con un corredor fabricado de la misma piedra [...] Encima deste corredor se levanta un arco hecho de la mesma piedra, de 20 pies de alto, y sobre este se hacía otro corredor pequeño con otro arco de la mesma hechura, de altura 15 pies. Rematábanse estas torres y arcos con muchas almenas”, cit. en Pérez de Tudela Gabaldón, 1998, p. 150.

<sup>1716</sup> Cruz Valdovinos, 1990, p. 415.

<sup>1717</sup> Otros cronistas hablan de 1582, cfr. Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. XVII, fol. 24v.

y ampara el pueblo de los ángeles malos. El qual tiene en la mano derecha una espada desnuda y, al otro lado, un modelo de Madrid, de todo relieve. Sobre todo lo dicho, en contorno de todas las torres, viene una baranda de hierro bien formada. De en medio desta fábrica, suben tres torres con tres pyrámides, que el vulgo llama chapiteles. Éstos son de grande altura muy resplandescentes, porque todos son de hoja de hierro colado, y cada uno tiene quatro chapiteles pequeños, a sus quatro ángulos, en sus remates tiene cada uno un globo y por lo alto tienen los de en medio unas cruces con sus velas doradas, que suben sus globos o acroterias, esto es, en los colaterales, en los quales hay diez chapiteles. La torre de en medio sube algo más, con toda buena proporción de arquitectura. En el remate desta, de los quatro ángulos, suben quatro columnas de mármol muy bien estriadas. Sobre estas se levanta otro chapitel de maravillosa fábrica y singular artificio, en medio del qual, en el hueco que hacen las columnas, pende el reloj, que es una maravillosa campana que se oye tres leguas en contorno del pueblo. Éste también tiene su cruz y vela dorada, con las armas de Madrid; sube sobre los globos y acroterias.

Éste es un cimborio que se levanta por alto treinta y seis pies, es sexevado, va en disminución como pyrámide. Tiene a los quatro ángulos otras quatro pirámides pequeñas de a doce pies de alto; en los huecos de las torres se pusieron quatro colossos hechos de todo relieve; representan unos gigantes de grande altura, con sus guirnaldas de laurel y bastones en las manos, miran por la delantera, y el reverso destas torres, a la mano índice que señalan las horas en el reloj, porque es de <tan> singular artificio que a dos haces se parece, con que haze una agradable y muy sumptuosa perspectiva, y el pueblo tiene mucho ornato<sup>1718</sup>.

Esta misma descripción nos la proporciona Quintana afirmando que esta parte de la muralla que aprovechaba las crestas del terreno en la parte occidental, del norte y del sur, era de origen romano, “antiquísima y fuerte” según López de Hoyos.

Este monumento debía de ser uno de los más importantes de Castilla, pero desgraciadamente se quemó en 1580 por la gran cantidad de luces que el Corregidor Luis Gaytan organizó para celebrar la Victoria de Portugal:

Pusiéronse luminarias y tantos fuegos por toda la Villa que esta noche se quemó la célebre Puerta de Guadalajara perdiéndose allí la memoria de la más lucida antigüedad de que solo ha quedado el nombre en el sitio donde estuvo<sup>1719</sup>.

---

<sup>1718</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 219r-221r. Jerónimo de la Quintana con algunas variaciones también sigue a López de Hoyos en su descripción, Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. XVII, fol. 23v y ss. Capmani y Montpalau, 1863, p. 133-134. Cfr. la descripción de López de Hoyos con Gómez Iglesias, 1951, págs. 331 y ss.

<sup>1719</sup> León Pinelo, *Anales*, 1971, p. 124.

Este evento parece que aceleró la creación de un servicio municipal contra el fuego, cuyo debate se había suscitado ya en 1561 con la destrucción de la ciudad vieja de Valladolid<sup>1720</sup>. En realidad, la desaparición de la puerta facilitó el ensanche de ese gran eje de representación que enlazaba San Jerónimo con el Alcázar y Felipe II aprovechó la ocasión para acondicionar la zona:

No ha sido malo quemarse la puerta de Guadalajara, porque antes embarazaba allí aquella torre, y estará la calle muy buena sin ella, mucho mejor que estaba antes<sup>1721</sup>.

A pesar de que en la época de mayor producción de Lope la puerta ya no existía –en 1560 ya estaba muy deteriorada– y los datos de que disponemos no nos permiten hacer ninguna afirmación fiable, nos atrevemos a entrever en algunos versos de Lope la iconografía de tan monumental puerta Nueva. En primer lugar, su función defensiva como puerta fortificada de la muralla podemos notarla en un parlamento de *La Dorotea*:

Gerarda: Pues si vas a la puerta de Guadalajara [...]

Laurencio: Mala jara que te pase.<sup>1722</sup>

Era desde las poternas desde donde se lanzaban flechas o saetas con arcos y ballestas o jaras, como nos dice Lope.

En segundo lugar, y conscientes de lo audaz de la interpretación, pero basándonos en el *modus operandi* de Lope, podemos vislumbrar el recuerdo de la figura del Ángel de la Guarda que había realizado para la puerta realizado Miguel Martínez en 1567. “Guarda la cara” llamaban a la puerta de Guadalajara y también una referencia a la capilla donde estaba colocada la imagen de la Virgen con el Niño (fig. 53):

Pedro: En esa puerta en efeto  
que llaman Guadalajara,  
y llamó Guarda la cara  
un escudero discreto, [...]  
Mas de que ya en las mujeres  
se han convertido en altare,

<sup>1720</sup> Cfr. Alvar Ezquerra, 1989, p. 227-228.

<sup>1721</sup> Carta de Felipe II a sus hijas (17 de septiembre de 1582), cit. en Gómez Iglesias, 1951, p. 343.

<sup>1722</sup> Vega, Lope de, *La Dorotea*, 1968, acto II, escena II, p. 135.

que capilla, o yo me engaño,  
tiene ornamentos mejores [...] <sup>1723</sup>.

Este tipo de juegos de palabras o adivinanzas citando solo unos pocos datos de la iconografía urbana lo podemos encontrar en otras obras, lo cual nos induce a pensar que Lope con estos versos evocase la ornamentación de la puerta de Guadalajara que él llegó a conocer bien. Este tipo de técnica de representación por la que menciona un edificio o monumento bajo la advocación de un santo mediante la iconografía del mismo sin referencia al nombre es típico de la poética lopesca. Algunos ejemplos los hemos citado ya y los comentaremos más adelante, como el caso del puente de San Martín al que se refiere Lope a través de la mención de la capa del santo <sup>1724</sup>. Otro ejemplo lo encontramos en la comedia *Amar sin saber a quien*, donde uno de los personajes evoca en el escenario el monasterio de San Jerónimo mediante la misma técnica: “subí y piqué al monasterio/del santo, que, como carta,/ hizo sello de una piedra/sobre nema colorada” <sup>1725</sup>; o la referencia a la torre de San Sebastián en *La villana de Getafe*: “mas pasando un día [...] / una cierta calle, /no lejos de adonde al santo flechado/ hacen una torre” <sup>1726</sup>. El elevado número de citas de este tipo en la literatura de la época, así como el carácter popular y el sentido paródico son indicativos, para Morán Turina y Portús Pérez, de lo familiar que era para los españoles del momento la iconografía del santoral y sobre todo de la influencia de la información plástica en la imaginación del pueblo <sup>1727</sup>.

Retomando de nuevo la Puerta de Guadalajara, las imágenes del Ángel de la Guarda y de la Virgen no se perdieron en el incendio de 1580, sino que fueron cambiadas de ubicación: la Virgen acabó en EL COLEGIO DE NIÑAS de Loreto y la imagen del ángel en una ermita al otro lado del río <sup>1728</sup>. Parece que Jerónimo de la Quintana se refiere a la ermita fundada por los maceros del Ayuntamiento que en 1605 decidieron fundar una ermita a la advocación del Santo Ángel de cierto arraigo en la Villa <sup>1729</sup>. Tras el incendio la imagen

<sup>1723</sup> Vega, Lope de, *Santiago el Verde*, 1620, acto III, fol. 109v.

<sup>1724</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, acto I, fol. 98v.

<sup>1725</sup> Vega, Lope de, *Amar sin saber a quien*, 1635, acto I, vv. 298-301. Este y otros ejemplos son analizados en Morán Turina y Portús Pérez, 1997, p. 214.

<sup>1726</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto I, vv. 225-232.

<sup>1727</sup> Morán Turina y Portús Pérez, 1997, p. 214. Estos dos últimos ejemplos y otros son analizados por estos autores.

<sup>1728</sup> Quintana, *A la muy antigua...*, 1629, libro I, cap. XVII, fol. 24v.

<sup>1729</sup> Lopezosa Aparicio, 2008, p. 158 y ss.

del Ángel había sido depositada en la iglesia del Salvador<sup>1730</sup> y de ahí se trasladó a la ermita cercana al puente de Segovia para mantener viva esta devoción. En 1780, ante el estado de ruina de la ermita del Santo Ángel, los maceros solicitaron el humilladero del Cristo de la Oliva para poder seguir venerando la imagen del Ángel<sup>1731</sup>. Por otro lado, y volviendo a la descripción de López de Hoyos, se citan los ángeles como guardianes de la ciudad contra los ángeles malos e identificados con el Genio de la ciudad. En este caso aparece representado con “en la mano derecha una espada desnuda y, al otro lado, un modelo de Madrid, de todo relieve”. Madrid aparece personificado como ángel protector recibiendo a la reina<sup>1732</sup>. Todo apunta a que las referencias de Lope se refieran a esta iconografía.

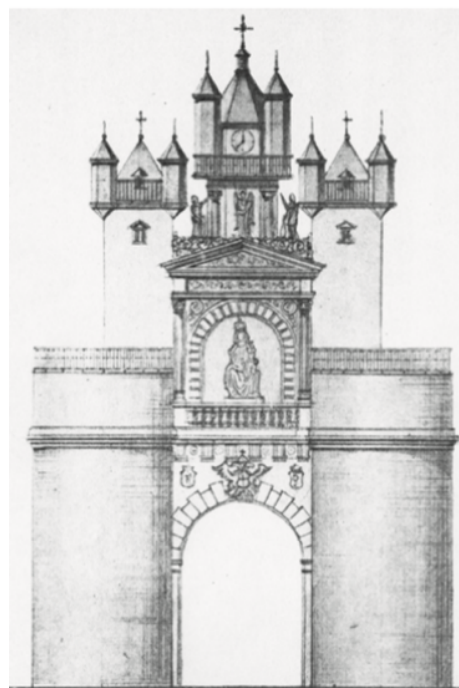
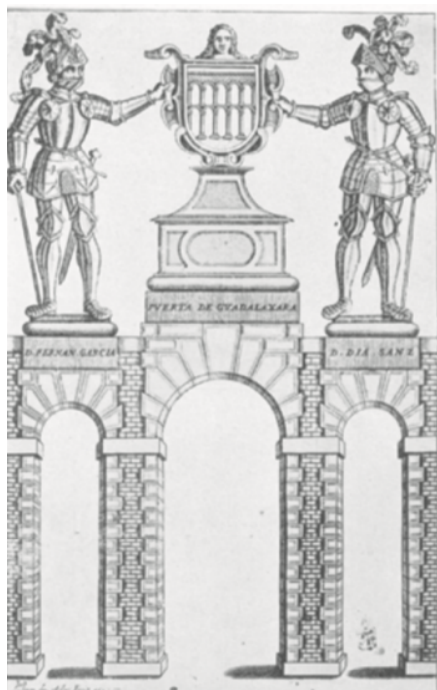


Figura (52) [izquierda]: Puerta de Guadalajara (grabado de Diego de Astor en la *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las grandezas de Castilla* de Diego de Colmenares (1637)

Figura (53) [derecha]: La Puerta Nueva de Guadalajara en Gómez Iglesias, 1951.

El resto de referencias lopescas nos remiten, no a la puerta, sino al centro comercial en el que se convirtió. Ya en época medieval se utilizaban los recodos de las puertas para instalar comercios o dependencias, sin restar esto importancia a su papel defensivo. En

<sup>1730</sup> Cayetano Martín, 1997, p. 182-185, cit en Lopezosa Aparicio, 2008, p. 158.

<sup>1731</sup> Lopezosa Aparicio, 2001, p. 185.

<sup>1732</sup> Velázquez Soriano, Gómez López, Espigares Pinilla y Jiménez Garnica, 2007, p. 276 y 58 respectivamente.

1463 Enrique IV concede el primer mercado franco a la ciudad, aunque se celebraban con anterioridad dos ferias: una de frutas y hortalizas en la puerta de Guadalajara y otro de caballería y animales en la puerta de la Vega<sup>1733</sup>. En concreto, en la vieja puerta de Guadalajara, cuando todavía existía la puerta, se fueron adosando a ellas tiendas, lo cual hacía tan angosta la calle que en 1536 Carlos V instó a su derribo. Por tanto, esta zona en la que se concentraban los comercios madrileños más lujosos con tiendas de seda, brocados, materiales preciosos de oro y plata, etc. tenía un origen más antiguo relacionado con la memoria de la vieja puerta de Guadalajara<sup>1734</sup>. En este sentido, sobradamente conocido en el lujo de los Austrias en ropajes y joyas. La fabricación de telas en la villa no era tan importante como la confección de ropas y la venta de tales productos. Famosa en la puerta de Guadalajara a finales del siglo XVI era la tienda de telas del mercader Francisco de Vega con variados y ricos tejidos de oro, plata, seda, etc<sup>1735</sup>. Y precisamente ese carácter comercial es el que se pone de relieve en las comedias de Lope:

Florencio: [...] hoy, de Guadalajara en la gran puerta,  
haré un empleo en lo que siempre acierta.  
[...] Catorce o quince varas  
del mejor terciopelo de Toledo,  
y un corte de Milán de flores raras  
o de rica labor, si hallarle puedo<sup>1736</sup>.

Los versos que mejor describen el comercio de la zona aparecen en la comedia *Santiago El verde* donde Lope nos ofrece un cuadro bastante completo de los productos que se podían encontrar allí y del tipo de encuentros comerciales:

Pedro: En esa puerta en efeto  
que llaman Guadalajara,  
y llamó Guarda la cara  
un escudero discreto,  
Lisardo, y el novio están,  
sacando telas, tabíes,  
terciopelos, carmesíes,  
pasamanos de Milán.

<sup>1733</sup> Goitia Cruz, 2015, tomo I, p. 67.

<sup>1734</sup> Gea Ortigas, 1999, p. 45.

<sup>1735</sup> Matilla Tascón, 1986, pp. 227-235.

<sup>1736</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto II, fol. 39v.

Yo vi rasos verdemares<sup>1737</sup>.

O también:

Teodoro: Si de la calle Mayor  
no hay tiendas, señora,  
para serviros ahora,  
joyas de tanto valor,  
Puerta de Guadalajara  
Y Platería os darán  
Lo que Lucindo, galán,  
En su promesa declara<sup>1738</sup>

Efectivamente, la puerta de Guadalajara –que “guarda la cara” por ser un sitio donde se gastaba mucho dinero– estaba cerca de la calle de la Platería, zona que formaba también parte del ambiente lujoso del Madrid barroco. Se vendían joyas y ropas muy caras –de ahí que Lope diga *sepulcro de oro y seda*– y, según Pedraza Jiménez, se gastaba mucho dinero –por eso se convertía en langosta (estafador) de los cofres–<sup>1739</sup>.

Otro ejemplo lo encontramos en *Los ramilletes de Madrid*:

Fabio: Mirad se de aquí queréis  
algo en que serviros pueda,  
aunque no es oro, ni seda  
lo que en estas tiendas veis,  
Mas si oro o seda quereis,  
no lejos de aquí la Puerta  
de Guadalajara abierta  
tanto a mi crédito está<sup>1740</sup>.

El propio Lope describe perfectamente la actividad comercial de este tramo de la calle Mayor, en el que él nació –en el actual nº 46 de la calle Mayor– en una comedia fechada en 1610-1612<sup>1741</sup>:

<sup>1737</sup> Vega, Lope de, *Santiago el Verde*, 1620, acto III, fol. 109r.

<sup>1738</sup> Vega, Lope de, *De corsario a corsario*, 1624, acto I, fol. 5v.

<sup>1739</sup> Vega, Lope de, *La vega del parnaso*, 2015, tomo I, p. 693.

<sup>1740</sup> Vega, Lope de, *Los ramilletes de Madrid*, 1618, acto I, fol. 55v.

<sup>1741</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 303.

La puerta de Madrid llamada de Guadalajara, porque antiguamente no tenia mas jurisdicción sus muros, por celestial influencia se dedico a telas, brocados, sedas, oro, joyas, diamantes, perlas, plata y libros, las cosas mas excelentes que honran y dan calidad a una republica: y con la misma ha producido hombres famosos en las letras y en las armas [...] yo solo entre la copia de tantos ingenios, fui lunar feo en rostro hermoso<sup>1742</sup>.

Todo ello está relacionado, como hemos dicho, con la cultura del lujo en los siglos XVI y XVII, y esta zona era un escaparate social en el que mostrar la riqueza y el estatus social de todo linaje. La heterogeneidad y el anonimato que empezaba a aumentar con el crecimiento de la población en las ciudades se combatía con el vestido y la acumulación de bienes de lujo a través de la que se da la exteriorización del estamento noble<sup>1743</sup>.

Todo ese comercio de lujo provocaba también el consecuente movimiento de coches y carrozas que allí se detenían para que damas y caballeros pudieran comprar y galantear. Se desprende también de estos otros versos de una comedia de 1618 o 1619 que allí había “mil coches para vender”:

Don Fernando: Pluguiera a Dios que se usara  
que como suele tener  
mil coches para vender puerta de Guadalajara  
que con dos cédulas que entiende  
el lector más ignorante,  
una atrás, otra delante,  
que dicen: «Éste se vende» [...]   
No digo mal, pues ya tiene  
tantos coches como casas Madrid<sup>1744</sup>

Era tal la afluencia de coches en esta zona, una de las más concurridas de la Corte, que hubo disposiciones de los Alcaldes de Casa y Corte (1609 y 1617) para la prohibición de

<sup>1742</sup> Vega, Lope de, *El conde Fernán González*, 1966, dedicatoria a Luis Sánchez García, secretario supremo del Consejo de la Santa y General Inquisición.

<sup>1743</sup> Véase Rybczynski, 1986 y Abad Zarduya, 2004.

<sup>1744</sup> Ofrecemos aquí el dialogo completo: “Don Fernando: Pluguiera a Dios que se usara/ que como suele tener/ mil coches para vender puerta de Guadalajara,/ que con dos cédulas que entiende/ el lector más ignorante,/ una atrás, otra delante,/que dicen: «Éste se vende»/, que a la mujer que en su casa/ ya puede ser de provecho/ la pusieran en el pecho/ y en la espalda: «Ésta se casa». Ana: Ahora sé que al marido/ das oficio de tirar/ si la carga del casar/ en coche la has convertido. Don Fernando: No digo mal, pues ya tiene/ tantos coches como casas Madrid;/ mas pues no te casas,/ ni tu desposado viene,/ aplicate a un monasterio” en Vega, Lope de, *Quien todo lo quiere*, 1635, acto I, fol. 3r.



que los coches se detuvieran allí –tema del que nos ocuparemos más adelante–, pues hacía las veces de mentidero y murmullo de noticias reales y falsas. En el Pregón general de 1613 –dado a voces en la Plaza de San Salvador y en la Puerta de Guadalajara– se advierte “que todas las personas que fueren en coches a la Puerta de Guadalajara no se paren en ella con ellos, sino fuere estando comprando en las tiendas”<sup>1745</sup>. Ya habíamos comentado anteriormente la multa de 10.000 maravedís y 100 azotes para el cochero que se detuviera allí sin motivo válido, a saber, comprar en las tiendas<sup>1746</sup>. Como podemos ver en los versos de Lope, con esto se quería en realidad evitar la venta ambulante: “que ninguna persona tenga en la dicha Puerta de Guadalajara ningún coche para vender” y que “ninguna persona de ningún estado y calidad que sea osado a estar en coche parado en la Puerta de Guadalajara desde las 10 de la mañana a la una del día, aunque estén comprando mercaderías. Ni ningún mercader sea osado de vender mercaderías ningunas a la dicha hora a personas que estuvieren en coche”<sup>1747</sup>. Tales disposiciones no debieron de surtir mucho efecto, teniendo en cuenta que los versos anteriores de Lope fueron redactados en 1620.

La puerta de Guadalajara era la entrada y el lugar donde comenzaba la villa por formar parte del primer recinto, y era considerada muy antigua, del tiempo de los romanos según los madrileños<sup>1748</sup>. Por eso, en recuerdo de la antigua puerta y de la antigüedad de la villa, solían levantarse arcos triunfales efímeros que suplieran las funciones de la desaparecida puerta<sup>1749</sup>. Lope nos ofrece una descripción de la arquitectura efímera que se erigió en esta puerta con motivo de la entrada de Isabel de Borbón en Madrid en 1615. El acto II de la comedia *Al pasar el arroyo* comienza con una descripción de la entrada:

¡Oh! Lo que os habéis perdido  
por no haber visto la entrada  
de la divina Isabel,  
Princesa de España hermosa,  
del cuarto Felipe esposa,  
digna de engastarse en él [...]

<sup>1745</sup> González de Amezúa y Mayo, 1933, p. 36.

<sup>1746</sup> Cámara Muñoz, 1994b, p. 38.

<sup>1747</sup> González de Amezúa y Mayo, 1933, p. 36. Eran medidas que ya habían sido tratadas en las Ordenanzas de 1585, con escaso acato como vemos.

<sup>1748</sup> González de Amezúa y Mayo, 1949, p. 446.

<sup>1749</sup> Simón Díaz, 1993, p. 465.

Ant.: Cuéntanos por vida tuya,  
lo que ha pasado en Madrid.

A continuación, describe Lope por boca de sus personajes el Prado de San Jerónimo “vestido de luminarias” que “como de estrellas el cielo,/ que por sus torres antiguas/ lugar sus almenas dieron”. Prosigue describiendo la arquitectura efímera al lado de la casa del duque donde “la villa aguardaba,/ cerca de un arco del cielo,/ porque allí se apreció,/ y estuvo en dos horas hecho/ de un palio de blanca tela/ diez y seis varas abrieron/ una generosa calle”. Y pasando por la Calle Mayor “la princesa bendiciendo/ de ventanas y balcones”. Destaca aquí Lope su gusto por uno de los elementos del paisaje urbano madrileño como eran las ventanas, balcones y miradores con sus rejerías<sup>1750</sup>. Y aunque supusieran algún peligro que, por ejemplo, el Bando de Policía de 1591 quiso evitar<sup>1751</sup>, se convirtieron en argumento de elogio de la villa<sup>1752</sup>. Llegan, por fin, a la Puerta de Guadalajara que es lo que aquí nos interesa:

Hicieron  
en ella un arco de seda,  
y los insignes plateros,  
una calle toda de oro,  
ostentación de sus pechos.  
Y advertí, que esta pintura  
es solamente bosquejo;  
que nadie gasta colores,  
si no hay agradecimiento<sup>1753</sup>.

La descripción del arco en Lope es muy sucinta. León Pinelo en su *Anales* nos ofrece una descripción más detallada de la Entrada de la Reina en Madrid, que en coche recorrió la calle de la Platería, la puerta de Guadalajara y la calle Mayor:

[...] y de esta manera iban muy despacio por ver y gozar lo mucho que en las calles había; y en la puerta de Guadalajara había otro arco triunfal de maravillosa invención y costa, de tela de oro y plata, con música de instrumentos y voces; había en él un león con una corona en las manos

<sup>1750</sup> Núñez de Castro contabiliza hiperbólicamente “más de cien mil balcones y rejas de hierro” que hermoseaban la villa, cit. en González García, 1997, p. 110.

<sup>1751</sup> Ver González García, 1997.

<sup>1752</sup> Esto se pone de manifiesto en *Razón de Corte* de Jerez y Deza. Tomo la referencia de González García, 1997, p. 110-111.

<sup>1753</sup> Vega, Lope de, *Al pasar el arroyo*, 1619, acto II, fol. 103r-104r.

ofreciéndola a su Alteza, y en lo alto una ninfa con una flor de lis en las manos y grandes invenciones y curiosidades. Este arco hicieron los mercaderes a su costa [...] <sup>1754</sup>.

En coherencia con el lujo que se respiraba en esta zona de la villa los materiales preciosos utilizados en el arco son el oro, la plata y la seda.

Por lo que se refiere al resto de puertas, sobre el Arco de Santa María o de la Almudena ya nos hemos ocupado a propósito de la muralla de Madrid por lo que no insistiremos aquí y remitimos al lector a ese apartado. No hemos encontrado referencias significativas en Lope sobre la Puerta de Valnadú –quizás por Felipe II la mandó derruir en 1567 con motivo de las obras del Alcázar y Lope quizá no llegó a verla o era muy pequeño para recordarla–, ni sobre otras puertas como la de Moros o la puerta del Sol, por lo que no nos detendremos en ellas.

En resumen, y para dejar claro lo que nos interesa destacar aquí, en la obra de Lope de Vega, además de resaltar la función comercial de las puertas, o la tradición comercial que heredaron los lugares en que se habían erigido estas –como el caso de la Puerta de Guadalajara–, destacan sobre todo las funciones simbólicas de las mismas como memoria de la villa; puertas que fueron reconstruidas con motivo de las entradas triunfales que constituían eventos en los que la ciudad se representaba a sí misma y lanzaba una imagen de sí recibiendo a los visitantes, dándoles las llaves de las puertas que se abrían simbólicamente y permitían a la comitiva regia la entrada al recinto de la ciudad y presentaban la antigüedad y la historia de la villa con la iconografía de los héroes civilizadores. Eran símbolo también de la defensa del cristianismo como el Arco de Santa María, guardiana de la ciudad en Lope, “puerta más antigua de la villa de Madrid”, reconstruida con dos torres para la entrada de Isabel de Valois, como emblema de defensa de la fe contra los herejes. En este sentido, creemos que el papel que jugó Lope fue determinante.

#### *ÁNGEL DE PIEDRA DE BISAGRA Y ALGÚN TORREÓN DE LA PUERTA DE CAMBRÓN DE TOLEDO*

Tuvo Toledo diferentes puertas de mayor o menor importancia que daban acceso a la ciudad. Gamero contabiliza unas 15 puertas que desde la época romana fueron abriéndose

<sup>1754</sup> León Pinelo, *Anales*, 2003, apéndice II, p. 467.

en las murallas toledanas<sup>1755</sup>. Siguiendo a uno de los cronistas de la época de Lope como fue Pisa, tenía Toledo tres puertas “principales” que eran la del Cambrón, la de Bisagra y la llamada Puerta Nueva:

La puerta del Cambrón, fue así llamada vulgarmente por una zarza llamada cambronera, que dicen estaba en la torre, junto a la puerta<sup>1756</sup>, allí nacida, y en nuestra edad se alcanzó a ver: y ahora hay algunas de ellas por la muralla de allí cerca [...] Cambrón y cambronera, dicen que son vocablos Hebreos y Caldeos. Esta puerta se cree primero haber sido edificada por el Rey Bamba Godo: y en nuestros tiempos siendo Corregidor Juan Gutierrez Tello, reedificada, y dedicada a la bienaventurada santa Leocadia, natural y patrona principal de esta ciudad [...] Están en lo más alto hacia la parte de dentro de la ciudad, las armas reales, y más abajo el bulto de la misma santa, y encima los versos del Rey Bamba [...] <sup>1757</sup>.

En *El castigo del discreto* Lope nos ofrece una descripción de las maravillas de Toledo, citando los lugares más emblemáticos a través de algún detalle que los definía –ya habíamos definido estos recursos poéticos como metonimias urbanas en el capítulo segundo—. Cuando menciona la puerta del Cambrón, lo hace de la siguiente manera:

Quieres algún torreón  
de la puerta del Cambrón<sup>1758</sup>

En la Vista de Toledo de Wyngaerde (1563) aparece representada de perfil con el convento de los frailes agustinos a la derecha (fig. 54) y en el *Plano y Vista de Toledo* de El Greco aparece la planta de la puerta con los cuatro torreones y la iglesia de San Martín enfrente por la parte interior.

<sup>1755</sup> Martín Gamero, 1862, p. 141 y ss.

<sup>1756</sup> No se puede afirmar con certeza, pero puede que aluda Lope a esta característica del paisaje toledano en los siguientes versos: “Y por la fe de hijodalgo,/ y por las plantas que tiene/ nuestra ciudad en la piedra,/ corona de augustas sienes.” en Vega, Lope de, *La Paloma de Toledo*, 2019, acto II, vv. 1102-1105.

<sup>1757</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. IX, fol. 20v-20r.

<sup>1758</sup> Vega, Lope de, *El castigo del discreto*, 1617, acto III, fol. 41r.



Figura (54): Detalle de la vista panorámica de Toledo de Anton van den Wyngaerde (Biblioteca Nacional de Austria, 1563).

Lope menciona precisamente los torreones tan identificativos de esta puerta, junto con la imagen de Santa Leocadia. Ya habíamos afrontado en el capítulo tercero la historia de la santa. Cabe solo insistir en la colocación de estatuas de santos protectores en los accesos a la ciudad, dentro del proceso de des-islamización con la cristianización de las puertas y la eliminación de las inscripciones árabes llevado a cabo por Felipe II y Gutiérrez Tello<sup>1759</sup>, siguiendo los preceptos del Concilio de Trento. En 1575 Monegro realiza las esculturas de piedra de Santa Leocadia para la Puerta del Cambrón por orden del ayuntamiento y bajo supervisión de Nicolás de Vergara el Mozo y Diego de Velasco de Ávila. La estatua se colocó en 1576<sup>1760</sup>. La puerta mira hacia la Vega y la santa aparece representada como una romana insistiendo en la antigüedad de las reliquias y de la ciudad. La santa no solo protegía la ciudad, sino que demostraba un origen antiguo para la ciudad de Toledo. Y la inscripción mozárabe, idea del rey goda Wamba<sup>1761</sup>, de la puerta del Cambrón demuestra el origen toledano de la santa<sup>1762</sup>.

Destaca esta puerta en la poética lopesca como enclave en defensa de la fe católica y como memoria de la historia y antigüedad de la ciudad como demuestra el propio poeta en esta relación “[...] la puerta del Cambrón, aunque insigne por su edificio, mucho más por haber entrado por ella a coronarse el clarísimo Rey Godo Vamba [...]”<sup>1763</sup>; era además

<sup>1759</sup> Véase Martínez Gil, 2008, p. 342-343.

<sup>1760</sup> Marías, 1983, p. 138.

<sup>1761</sup> Parro, 1857, cit. en López Torrijos, 1985.

<sup>1762</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, cap. II, fol. 3r. Remitimos al capítulo cuarto.

<sup>1763</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor*, 1605, fol. 8r.

elemento definidor del paisaje toledano como ya hemos tenido ocasión de señalar en el capítulo dedicado a las vistas urbanas:

Ataulfo: Aquestas son las vistillas  
y esta del Cambrón la puerta [...]  
El Castillo San Cervantes  
es este por do a la sagra  
se va, y esta es de visagra  
la puerta de los gigantes.<sup>1764</sup>

Estos últimos versos –que hemos citado en otro capítulo– nos sirven para introducir el tema de la segunda puerta a la que aludíamos más arriba, la Puerta de Bisagra. Las menciones a esta puerta en Lope son numerosas pero muy sucintas, sin descripciones, y limitadas a la función de acceso y salida de la ciudad:

Clarino: Que vendrá esta noche espero,  
o mañana antes del día.  
Salir quiero a preguntar,  
si es que por Bisagra entró<sup>1765</sup>.

Existían dos puertas con este nombre: la llamada Puerta Antigua de Bisagra o Puerta de Alfonso VI y la Nueva Puerta de Bisagra. La Puerta Antigua data de entre el siglo X –la parte inferior– y el siglo XII-XIV –la parte superior–<sup>1766</sup>, y se encontraba:

La puerta de Visagra [...] la que antiguamente en esta ciudad tuvo este nombre, es la que cae entre la del Cambrón y la de Visagra más moderna, la qual casi siempre está cerrada y tapiada, salvo en alguna entrada de Príncipe: y por esta parte se ganó a los Moros esta ciudad por el Rey don Alfonso el primero de Castilla, y de Leon el sexto [...]<sup>1767</sup>.

<sup>1764</sup> Vega, Lope de, *Vida y muerte del Rey Bamba*, 1604, acto II, fol. 105v.-106r.

<sup>1765</sup> Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto I, vv. 784-786.

<sup>1766</sup> Torres Balbás, 1957, p. 636. Esta datación ampliamente aceptada ha sido negada por Valdés Fernández, quien sostiene como datación el siglo XIII según la funcionalidad del edificio, en Fernando Valdés Fernández, 1987. En cambio, Pavón Maldonado sostiene que gran parte del edificio debe datarse en el siglo X como fruto de una única jornada constructiva, en Pavón Maldonado, 1995. Para una descripción detallada de la puerta, véase Miranda Sánchez, 1998.

<sup>1767</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. IX, fol. 20r.

A pesar de ser de época medieval y el debate que esto originó<sup>1768</sup>, algunos cronistas insistieron en el origen antiguo latino del nombre con motivo de la renovación urbanística de esta *noble* zona toledana:

[...] el nombre propio que hasta hoy tiene una de las puertas principales desta ciudad a que ellos pusieron nombre de Via Sacra, que ahora corrompido el vocablo, llamamos de Visagra. El qual nombre le dieron los Romanos en memoria de una calle que entonces había en Roma, llamada Via Sacra [...] Pusose este nombre a quella calle, porque por esta puerta y calle, salían a la tierra que ellos asimismo pusieron nombre, Sacra, por ser tierra fértil de pan, y por ello dedicada a la diosa Ceres [...] Y por la misma manera, por esta puerta y camino de Toledo, en que hay y se coge abundancia de pan<sup>1769</sup>.

Más que el origen romano, era el posterior nombre de origen árabe que daba motivo de controversias:

[...] aunque otros fingen que se llamó de Bibsagra: el qual nombre dicen que le pusieron los Moros en el tiempo que la tuvieron tiranizada: que también dicen que vino de bib, que en lengua Arabiga quiere decir puerta: y así Bibsagra, quería decir la puerta de la Sagra: lo qual no pudo pasar así, porque la misma duda nos quedaría en saber, a la misma sagra, quien le puso el nombre<sup>1770</sup>.

La nueva Puerta de Bisagra ya estaba finalizada (1576)<sup>1771</sup> cuando Lope escribió esta comedia de Bamba (1597-1598)<sup>1772</sup>. Si fue fiel a la ambientación medieval las menciones a la puerta no pueden referirse a la Nueva, sino a la Vieja puerta denominada de Alfonso VI, pues se creía que por allí había entrado el Rey en 1085<sup>1773</sup>. En cualquier caso, desde un punto de vista simbólico e ideológico, poco importa saber si se refiere a la vieja o a la nueva. Lope la describe así:

Id Marique y en la torre  
de Visagra le poned  
Moros, y os haré merced<sup>1774</sup>.

<sup>1768</sup> “No es desechar otra derivación del nombre desta puerta, que venga de Bibsagra, que en lengua Arabiga dice puerta Bermeja, de Bib, que es puerta, y sagra, que es cosa bermeja” en *ibídem*, libro I, cap. IX, fol. 17v-17r.

<sup>1769</sup> Alcocer, *Hystoria...*, 1554, libro I, fol. XIX.

<sup>1770</sup> *Ídem*.

<sup>1771</sup> Sobre esta puerta nueva de Bisagra véase Marías, 1986b, vol. IV, p. 25 y ss.

<sup>1772</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 223.

<sup>1773</sup> Parece ya demostrado que entró por el puente de la Alcántara.

<sup>1774</sup> Vega, Lope de, *La corona merecida*, 1620, acto III, fol. 96r.

Se trataba, antes de la remodelación, de una puerta de tres arcos, los laterales apuntados y el central de herradura, que a su vez cobija un arco de herradura más pequeño enmarcado con un dintel. La puerta, que perdió el portazgo a mediados del siglo XVI con la construcción de la Nueva Puerta de Bisagra, estaba protegida por dos torreones. Puede que Lope se refiera a uno de ellos en estos versos. Esta lectura estaría avalada por el ambiente histórico morisco en el que se circunscribe la escena. Otro dato que nos puede sacar de dudas es el nombre que Lope le da en los versos anteriores (vista verbal de Toledo), al referirse a ella con el nombre de “puerta de los gigantes”, refiriéndose metafóricamente con la palabra *gigantes* “a los soberbios desalmados, blasfemos, tiranos, y hombres sin Dios, y sin conciencia, por ser hijos de la tierra, y no considerar que hay Dios en el cielo”<sup>1775</sup>, es decir a los moros. Era considerada puerta de los Moros no porque los hombres de la época pensasen que la habían edificado ellos, como hemos visto más arriba, sino porque le dieron ese nombre y era el acceso al cementerio árabe que debió de situarse entre el Circo Romano y esta puerta<sup>1776</sup>.

Contamos también con referencias a la puerta Nueva de Bisagra, entrada triunfal de la ciudad:

La moderna y más sumptuosa puerta de Visagra de que hoy se usa, tiene a la salida de la ciudad las armas imperiales de dos águilas y una corona, con castillos y leones de mediana proporción, y doradas [...] En el reverso desta puerta, hacia la parte de entrar en la ciudad, están las armas Reales en piedra blanca, muy vistosas, aunque no muy grandes<sup>1777</sup>.

La puerta serliana rústica que adopta Covarrubias para su diseño encaja perfectamente con la idea imperial basada en un lenguaje clásico. Además, el aspecto militar conferido por las troneras la convierte en un arco de triunfo permanente, con el águila imperial y las columnas del Plus Ultra que enmarcan las armas de Castilla y León. Se realizó además como puerta de doble fachada, una interior hacia la ciudad y la otra exterior hacia el hospital de Tavera y ante la plaza de Marchán, lugar tradicional de fiestas y torneos, donde Covarrubias había ideado una gran plaza. De esta manera, el visitante que llegaba

<sup>1775</sup> Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 436v.

<sup>1776</sup> De Juan García, 1998, p. 331.

<sup>1777</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. IX, fol. 20r.



a Toledo desde el norte contemplaba una “ciudad nueva”<sup>1778</sup> por la zona norte, como nos demuestra la *Vista y Plano de Toledo* de El Greco –y en consonancia con la vista urbana verbal de Toledo que comentamos en otro capítulo–. En el proyecto y las condiciones de Covarrubias no aparece mención al ángel custodio<sup>1779</sup> –de nuevo un ángel como guardián de la puerta– porque para el frontón triangular había pensado en un remate de vasos<sup>1780</sup>. Este nuevo elemento decorativo se instaló después de mano de Hernán González y Bartolomé de Gais. Se trataba de una estatua de 8 pies de alto sobre un pedestal de entre 3 y 4 pies. Con una espada de bronce en la mano derecha y una ciudad encima de un monte en la izquierda, era el guardián de la ciudad. La imagen es heredera del Ángel Custodio pintado en el pilar próximo a la Puerta de los Leones de la Catedral en el que hay una inscripción que dice: “Ut a peste, fame et bello liberemur”. Como todas las puertas protegidas por los diferentes santos cívicos, el ángel custodio era por excelencia el protector de la peste en Toledo<sup>1781</sup>. En la obra *Castigo del discreto* que hemos mencionado más arriba, se van mencionando lugares emblemáticos de la ciudad de Toledo identificándolos con algún detalle de la iconografía general, como era la estatua del ángel:

Quieres el Ángel de piedra  
de la puerta de Visagra<sup>1782</sup>

Se trata de una estatua de gran tamaño y muy vistosa, por lo que era uno de los símbolos de la puerta:

De la parte de fuera desta puerta, como entran a la ciudad, están las armas imperiales grandísimas, y extremadamente labradas en piedra, y doradas, que adornan y hermocean mucho la entrada en esta ciudad: y en lo alto está el Angel custodio tutelar, con una espada en la mano, que defiende y ampara esta misma ciudad: el cual es de piedra, dorado, y muy grande y vistoso<sup>1783</sup>.

Más allá de la fábrica de la puerta, la trascendencia que tuvo a nivel simbólico para Toledo es mucho más importante porque se plasma en ella, junto con el Alcázar de

---

<sup>1778</sup> Díez Del Corral Garnica, 1987, p. 236-238.

<sup>1779</sup> Llompart Moragues, 1974.

<sup>1780</sup> Santos Vaquero, 2006.

<sup>1781</sup> Martínez Gil, 2000a, p. 133.

<sup>1782</sup> Vega, Lope de, *El castigo del discreto*, 1617, acto III, fol. 41r.

<sup>1783</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. X, fol. 21v.

Covarrubias<sup>1784</sup>, el ideal de una nueva Toledo, renovada bajo los postulados clasicistas, en una ciudad de difícil transformación renacentista. Siendo el acceso principal, era uno de los enclaves más significativos para la configuración ideológica de la urbe. En Lope destaca sobre todo ese aspecto, enclave de la Reconquista y puerta guardada por el Ángel Custodio –como tantas otras puertas y muralla protegida por los santos patronos, como hemos señalado también para el caso de Madrid– con todas las connotaciones ideológicas para la ciudad que venimos contemplando. Cabe destacar una vez más la técnica de representación utilizada por el poeta para referirse a un monumento a través de sus rasgos iconográficos. Sin embargo, en este caso la intención no es tanto la de hacer partícipe al espectador mediante la deducción del monumento al que se refiere a través de la iconografía del santo, por ejemplo, al que está advocating, porque en este caso Lope no omite el nombre de Bisagra; más bien se insiste en la puerta como defensa espiritual de la ciudad.

*PUERTA INDIANA, GIRALDA QUE ESTÁ ENCIMA DE LA TORRE Y TORRE DEL ORO, BARCOS DE PLATA DE SEVILLA*

Luis de Peraza compara la ciudad de Sevilla con la Roma aureliana<sup>1785</sup> y contabiliza 14 puertas, “todas labradas por mui gentil arte y por muy ordenado compás”<sup>1786</sup>. Según Alonso de Mogrado, Sevilla contaba con 15 puertas principales<sup>1787</sup>, mientras que Rodrigo Caro, con una intención más ideológica, habla de doce puertas –en una clara comparación con la ciudad ideal de la Jerusalén celestial<sup>1788</sup>– y tres postigos. Muchas de ellas en recodo, fueron reparadas y renovadas a partir del siglo XVI, con el objetivo de reorganizarlas en función de las calles de las que partían originando perspectivas fugadas como sucedió con el Arenal, Carmona, Carne, Jerez, Macarena, Triana y Real. En muchas puertas se procedió con una rectificación y ampliación de los vanos integrando la puerta

<sup>1784</sup> Sobre el Alcázar y la plasmación del ideal imperial en la arquitectura toledana véase Marías, 1983, p. 243 y ss.

<sup>1785</sup> Sobre Sevilla como nueva Roma remitimos de nuevo a Lleó Cañal, 1979.

<sup>1786</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. IV, p. 155.

<sup>1787</sup> Macarena, Sol, Córdoba, Xerez, Carmona, Carne, Triana, Arenal, Goles, Osario, Nueva, Almenilla, San Iván, Azeyete y del Oro, en Morgado, *Historia de Sevilla...* 1587, libro II, cap. 6, fol. 44r

<sup>1788</sup> “Las murallas están construidas con jaspe y la ciudad es de oro puro, similar al terso cristal. Los cimientos de las murallas de ciudad están adornados con todo tipo de piedras preciosas... y las doce puertas son doce perlas; cada puerta es una perla y las calles de la ciudad son de oro puro, como cristal transparente” (Apocalipsis, XXI, 19-20), cit. en De Seta, 1991, p. 21.

en una arquitectura de órdenes clásicos, con inscripciones y grandes escudos de la ciudad<sup>1789</sup>.

Morgado lo describe así:

Vemos todas estas Puertas renovadas, y labradas al uso, modelo y traça de nuestro tiempo, de Canteria labrada, de galana y magnifica sumptuosidad, sin verse ya en ninguna de todas ellas, excepto en la de Sol, y en la de Cordova aquellos rebelines y rebueltas del tiempo antiguo de Moros<sup>1790</sup>.

Hay en estas descripciones, como en las vistas de la ciudad, un maquillaje de clasicismo arquitectónico coherente con la imagen de nueva Roma que se quería dar de la ciudad<sup>1791</sup>. En las vistas de la ciudad de Sevilla aparece el recinto amurallado almorávide. De las vistas y dibujos de Sevilla de Wyngaerde (1567) destaca el formato pequeño en el que se representan dos veces la Torre del Oro con una lista de doce puertas exteriores<sup>1792</sup>. En esos trabajos se aprecia la dificultad del flamenco para realizar una vista de conjunto del recinto amurallado, que llegará en 1585 de la mano de Ambrosio Brambilla, imagen que después será plagiada y difundida en el IV tomo del *Civitates Orbis Terrarum* (1588)<sup>1793</sup>. En ese grabado se ofrece por primera vez la imagen de la ciudad delimitada por su recinto amurallado con sus quince puertas<sup>1794</sup> como la describían los cronistas. En Lope de Vega las referencias a las puertas nos devuelven la imagen de poderío económico de la ciudad de Sevilla durante los siglos XVI y XVII<sup>1795</sup> aunque será por la parte del río por donde desaparezcan más puertas para dejar espacio a los almacenes de la industria portuaria. En este sentido las referencias más frecuentes tienen que ver con la Puerta del Arenal. Lope en la comedia del mismo nombre:

Ortiz: [...] Esta es puerta indiana  
que pare tantos millones

<sup>1789</sup> Sobre la muralla y puertas sevillanas de época almorávide y su difícil datación y reconstrucción del circuito se ha ocupado Jiménez Maqueda y Pérez Quesada, 2013 y Jiménez Martín, 2019.

<sup>1790</sup> Morgado, *Historia de Sevilla...* 1587, libro II, cap. 6, fol. 44v.

<sup>1791</sup> Véase Lleó Cañal, 1979.

<sup>1792</sup> Véase Jiménez Martín, 2017.

<sup>1793</sup> Sobre las vistas de Sevilla véase Kagan, 1996; Cabra Loredó y Santiago Páez, 1988; Díaz Zamudio y Gámiz Gordo, 2018.

<sup>1794</sup> Destacan la de Goles y la del Arenal por su grado de detalle, Díaz Zamudio y Gámiz Gordo, 2018, p. 1023.

<sup>1795</sup> Véase Morales Padrón, 1977.

puerto de varias naciones  
puerta para todos llana<sup>1796</sup>.

Era esta una puerta de origen almorávide del siglo XII y era la principal vía de comunicación entre el Puerto de Sevilla o Puerto de Indias, y el centro de la ciudad. Toma su nombre del espacio arenoso del cauce del Guadalquivir en el que se situaba. Tenía esta puerta a un lado el Arrabal de la Carretería donde se hacían pipas y vasijas de madera para llevar a las Indias un sinfín de líquidos (vino, aceite, vinagre) y a la derecha estaban las tabernas o casas de trato<sup>1797</sup>. La plaza del Arenal era zona de cordoneros, así como la cercana puerta de Triana como veremos.

La Bâb-Taryana árabe o Puerta de Triana recibía su nombre por los tres arcos que tenía según Peraza, a saber, Puerta Trina<sup>1798</sup>. En 1585 se comenzó a edificar una puerta mucho más suntuosa con una calzada de piedra que conducía al puente de Barcas para cruzar a Triana<sup>1799</sup>. En Lope se cita en *Servir a señor discreto*:

Elvira (mulata): [...] maxe Elvirilla esparto  
a la puerta de Triana<sup>1800</sup>.

En las inmediaciones de la puerta de Triana era zona de esparterías ya en el siglo XV en la que esclavos que llegaban a Sevilla<sup>1801</sup> trabajaban majando el esparto y torciendo soga, actividad económica vinculada con el tráfico marítimo<sup>1802</sup>. Debían ser en su mayoría moros esclavos los que se dedicaban a esta actividad artesanal en concreto si Oviedo, comentando el caso de un esclavo que intentó sublevarse, dice que fue castigado “al modo de aquellos moros esclavos que a la puerta de Triana en Sevilla majan esparto”<sup>1803</sup>.

La puerta de la Macarena (Bab–al–Makrin), producto del ensanche del sultán Alí Ibn Yusuf del siglo XII, es, junto con el postigo del Aceite y la puerta de Córdoba, uno de los tres únicos accesos que se conservan de las murallas de la ciudad. Era la entrada que

<sup>1796</sup> Vega, Lope de, *El Arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 425-428.

<sup>1797</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. V, p. 160.

<sup>1798</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. V, p. 160.

<sup>1799</sup> Según Morgado varias puertas fueron renovadas o reconstruidas en este siglo: Triana (1588), Sol (1599), Carmona (1540) y Arenal (1566), véase Álvarez-Benavides y López, 1868.

<sup>1800</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto I, fol. 99v.

<sup>1801</sup> Véase Fra Molinero, 1990, p. 107.

<sup>1802</sup> Véase al respecto Domínguez Ortiz, 1991, cap. II, pp. 31-54.

<sup>1803</sup> Cit. en Cortés López, 1989, p. 106

utilizaban los reyes de visita a la ciudad<sup>1804</sup>, como afirma Peraza al decir de esta puerta que era “donde a juicio de todos comienza Sevilla, y así mismo es la puerta más principal por donde los reyes entran”<sup>1805</sup>. Según Rodrigo Caro era una de las excelencias antiguas de la ciudad, y debate sobre el origen del nombre:

la costumbre antigua fue, según los libros de la disciplina Hetrusca, que para ser ciudad, edificada justamente, había de tener tres templos, de Júpiter, Juno y Minerva [...] y tres puertas votivas dedicadas a tres deidades: las cuales puertas eran santas, por la santidad de los simulacros que en ellas ponían, a que los que entraban, y salían se encomendaban. Juzgo (según los vestigios desta gentilidad) que pudo ser puerta votiva, y dedicada a Hércules la puerta de Goles [...] La otra pudo ser la puerta de Macarena, porque aunque Morgado dice que se llamó así, de un moro llamado Macarena [...] todo esto no es más, que opinión vulgar sin otro fundamento. Lo cierto es que la voz Macarena no es Árabe, antes es puramente Griega [...] y Hércules dicen que tuvo una hija llamada Macaria [...] pudo ser que esta puerta de Macarena, que tiene mucho del nombre de aquella hija de Hércules, fuese dedicada a ella<sup>1806</sup>.

La puerta de la Macarena aparece en algunas obras de Lope de Vega: En *El Amante agradecido* aparece como lugar de reunión<sup>1807</sup>:

Claridano: Hora es de partirme yo,  
que me aguarda, y tengo pena  
en la puerta Macarena  
un hombre que ayer me habló<sup>1808</sup>.

También menciona Lope la puerta de Goles (bab al-Kuhl y bab al-Muaddin) pero con el nombre de Puerta Real. Luis de Peraza argumenta de manera más clara la relación de la puerta y el nombre con Hércules:

<sup>1804</sup> Por poner algunos ejemplos, en 1508 Fernando el Católico y en 1526 Carlos V, mientras que Felipe II lo hiciera por la puerta de Goles, o puerta Real desde entonces. Felipe IV retomó la tradición en 1624. Véase Albaronedo Freire, 2002.

<sup>1805</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. II, p. 149.

<sup>1806</sup> Caro, *Antigvedades y principado de la ilvstrissima ciudad de Sevilla*, 1634, libro I, cap. XI, fol. 20r-21v.

<sup>1807</sup> Se menciona también en el acto II de *Los peligros de la ausencia*.

<sup>1808</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto II, fol. 110r

creo que ha sido por vicio del tiempo mudarse la C en G porque yo sin duda creo que ha de decir de Coles, que es nombre propio de Hércules, que el Her que anteponeamos en este nombre, sobrenombre es, según [...] Juan Annio Viterviense y sobre el Berosio también<sup>1809</sup>.

La puerta de Jerez (Bab-al-Faray) aparece en *La hermosura de Angélica*: “Ya por la puerta de Xerez camina/moviendo al son el paso airoso”<sup>1810</sup> y en *Prisión sin culpa* la puerta de Jerez es el espacio de los duelos:

Lucinda: [...] Sal de prisión, que vamos  
a esa puerta de Xerez,  
donde haré que de una vez  
quien es mas hombre sepamos<sup>1811</sup>.

Otra de las puertas que dan al río “nombran en dos maneras, ó del Ingenio, por que está ingeniosamente hecha contra las furias del Guadalquivir, o por la nombrada torre que cerca della está del Almenilla”<sup>1812</sup>. Descendiendo por el río, la sucesión de puertas que observaba quien descendía el río en barcos era la siguiente: Puerta de la Barqueta, Puerta de San Juan, Puerta Real, Puerta de Triana, Puerta del Arenal y más allá el Postigo del Aceite y la puerta de Jerez. Está numerada en la Vista de Sevilla de Brambilla con el nº 35 y como vemos en el plano es la primera puerta que los navegantes ven al llegar a Sevilla en Barco.



Figura (55): Detalle de la vista de Sevilla de Ambrosio Brambilla (Biblioteca Nacional de Madrid, 1585)

<sup>1809</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. V, p. 161.

<sup>1810</sup> Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto III, fol. 29v.

<sup>1811</sup> Vega, Lope de, *La prisión sin culpa*, 1617, fol. 156r.

<sup>1812</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. V, p. 162.

En la comedia *Los Vargas de Castilla*, donde aparecen variadas referencias a la ciudad hispalense, nos encontramos con una descripción de este itinerario, río arriba, paseo en el que se encontraba alivio durante el verano:

Ahora, cuando Sevilla  
 sale a buscar viento frío  
 a la Barqueta o al río,  
 hacia el Beto o la Almenilla,  
 Y a Guadalquivir que está  
 lleno de enramados barcos,  
 que forman triunfantes arcos  
 para el que a embarcarse va,  
 siendo su corriente ufana,  
 con variedad de hermosuras,  
 una selva de aventuras  
 desde Sevilla a Triana...<sup>1813</sup>

El topónimo árabe de la puerta (Bibarragel) que, coherentemente con el camino hacia el que comunicaba, quería decir Puerta de Alcalá del río, fue sustituido en el silo XVI por el de Almenilla, a consecuencia de la torre cercana: “la llaman del Almenilla, la qual torre es tan nombrada de todos, quanto en tiempos de lluvias muy peligrosa y temida suele ser”<sup>1814</sup>. Conocida también en el siglo XVII como la puerta de la Barqueta<sup>1815</sup> por situarse cerca un servicio de barcas para cruzar al otro lado<sup>1816</sup>. Tanto a la torre de la Almenilla, como al servicio de barcas que dio nombre a la puerta posteriormente, están presentes en estos versos de Lope. La importancia de esta puerta de estilo árabe con recodo nos la ofrece Peraza pues defendía la ciudad de las peligrosas crecidas del río. A principios del siglo XVII Juan de Oviedo emprendió la remodelación de la zona bajo las indicaciones

<sup>1813</sup> Vega, Lope de, *Los Vargas de Castilla*, cit. en Menéndez Pelayo, 1949, vol. 3, p. 99. Se trata de una comedia que sin lugar a dudas para Menéndez Pelayo es de Lope, pero que para otros estudiosos presenta problemas de atribución a pesar de la firma del poeta. Fue insertada en la parte XXVII extravagante en 1633 así que posiblemente fue escrita en el siglo XVII, aunque antes de la fecha de publicación.

<sup>1814</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. V, p. 162. No obstante, Peraza confunde la puerta del Ingenio con la puerta de la Almenilla, véase Morales Padrón, 1989, p. 25.

<sup>1815</sup> Ortiz de Zúñiga, *Anales eclesiásticos*, 1796, t. IV, libro XVII, p. 324. Cfr. Jiménez Maqueda, 1999, pp. 149-159.

<sup>1816</sup> Santaella Ortiz, 2009, p. 35. Para el servicio de barcas que unían las dos orillas véase Aznar Vallejo, 1994.

de Spanoqui, pero la inundación de 1626 hizo que se emprendieran de nuevo los trabajos de fortificación<sup>1817</sup>.

De las puertas-torre de otras urbes hemos hablado anteriormente introduciendo y comentando los datos en el apartado correspondiente de cada ciudad, por lo que no insistiremos aquí. Cabe solo señalar una vez más que fue sobre todo el número hiperbólico de torres lo que describió con mayor insistencia las murallas en literatura, en coherencia también con la mejora del estado de conservación y el ritmo de las torres en el lienzo en las vistas de Wyngaerde, algo de lo que se ha ocupado la crítica como indicábamos más arriba. La ciudad de Sevilla contaba, por ejemplo, según Rodrigo Caro con 166 torres, aunque en el primer plano de la ciudad de Pablo de Olavide (1771) solo se contabilizan un centenar<sup>1818</sup>. Gil González Dávila dice que la villa de Madrid había estado cercada con 190 torres de pedernal y argamasa, aunque redimensiona la afirmación diciendo que “ya no son tantas”<sup>1819</sup>. En Toledo fue Wamba quien adornó la ciudad con muros y torres<sup>1820</sup> es descrita por Braun como ciudad con una fuerte murallas con un perímetro con 150 torres<sup>1821</sup>. En Lope solo hemos encontrado huellas de esta tradición literaria en los adjetivos utilizados para describir las murallas, puertas y torres como son *fuertes* y *altos*, pero el número hiperbólico no es un recurso que hayamos registrado en la poética lopesca.

Sin duda en el paisaje sevillano destaca “especialmente la Torre del Oro, que es obra insigne edificada sobre el río”<sup>1822</sup>. Introduciremos brevemente aquí, por falta de referencias a otras torres fortificadas, los datos registrados en Lope sobre la Torre del Oro de Sevilla, sin duda el elemento urbanístico que aparece con mayor frecuencia en nuestro autor y define el paisaje urbano sevillano<sup>1823</sup>. Esta torre albarrana almohade que aumentó la protección de las atarazanas<sup>1824</sup>, en la historia de Sevilla de Morgado, aparece como símbolo del poder económico del puerto<sup>1825</sup>. Esta Torre junto con la de la Plata se

<sup>1817</sup> Sobre las obras en Sevilla para luchar contra las crecidas del Guadalquivir, véase Pérez Escolano, 1975, capítulo 3.

<sup>1818</sup> Morales Martínez, 2007, p. 154.

<sup>1819</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, cap. V, fol. 13.

<sup>1820</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro II, cap. XXV, fol. 110r.

<sup>1821</sup> Braun y Hogenberg, 1612, fol. 17.

<sup>1822</sup> Caro, *Antigvedades y principado de la ilvstrissima ciudad de Sevilla*, 1634, fol. 20v.

<sup>1823</sup> Por lo que se refiere a Madrid, ya habíamos mencionado que Lope lamenta la falta de torres y almenas por no tener un circuito cerrado completo.

<sup>1824</sup> Véase Torres Balbás, 1934 y Jiménez Martín, 2019.

<sup>1825</sup> Morgado, *Historia de Sevilla*, 1587, libro II, cap. 14, 57v.



insertaban en la cerca de la zona de la Casa de la Moneda. Alonso de Morgado la describe así:

[...] fundada sobre el agua en forma ochavada alta, además la cual es muy recia cantería, aunque entrevienen algunas tapias en ella. Tiene muchas troneras cubiertas [...] es labrada por fuera de azulejos [...] y tiene otras pinturas colocadas por de fuera [...] llamaban del Oro porque se guardaba allí <sup>1826</sup>.

Ortiz de Zúñiga, en cambio, afirma que recibió su nombre por la decoración exterior de azulejos dorados<sup>1827</sup> como describe Peraza: “es labrada por fuera de azulejos en los cuales dando el sol reverbera con agradable resplandor”<sup>1828</sup>. De su apariencia hacia mediados del siglo XVI, tras las reparaciones de principios de siglo, nos ha dejado testimonio gráfico Wyngaerde que la incluye en su vista panorámica tras algunos estudios previos, y también Braun y Hogenberg quienes publicaron vistas de la ciudad hispalense en 1572 y 1618.

Lope de Vega lo cita en varias obras, siempre como símbolo de poder económico relacionado con el comercio y los materiales preciosos que llegaban a Sevilla:

[...] que pueda navegarse Magallanes  
mas seguro, trayendo su tesoro,  
que á la Torre del Oro  
el claro Betis en sereno día <sup>1829</sup>.

Y en *Amar, servir y esperar*:

Cantan: Vienen de San Lucar  
rompiendo el agua  
a la torre del oro  
barcos de plata <sup>1830</sup>.

<sup>1826</sup> Cit. en Espiau Eizaguirre, 1991, pp. 74-75.

<sup>1827</sup> Torres Balbás, 1934, pp. 121-122.

<sup>1828</sup> Cit. en Torres Balbás, 1934, p. 122. Véase este autor para una descripción de la torre y su evolución constructiva.

<sup>1829</sup> Vega, Lope de, *La vega del parnaso*, 2015, tomo III, p. 372.

<sup>1830</sup> Vega, Lope de, *Amar, servir y esperar*, 1635, acto II, vv.1145-1148.

Esta seguidilla aparece también en *El amante agradecido*. En *El Arenal de Sevilla* no podía faltar una referencia a esta torre con que se abre la comedia:

Urbana: Mejor será que lleguemos  
 hasta la Torre del Oro,  
 y todo ese gran tesoro  
 que va a las Indias, veremos<sup>1831</sup>.

También la comedia *Servir a señor discreto* se abre con una mención a Sevilla y lo menciona como una de sus nobles excelencias:

Para alabar a Sevilla [...]
   
Deja la Torre del Oro,
   
y aquellos barcos de plata
   
en que el Indio mar desata
   
su más precioso tesoro<sup>1832</sup>.

La otra torre, “centro visual de la ciudad”<sup>1833</sup> que aparece en la poética lopesca como elemento urbanístico definidor del paisaje sevillano es la Giralda. Este es el único elemento urbanístico que cita en la vista urbana de Sevilla con que se abre el segundo acto de *El amante agradecido*:

Julia: A quien tu pecho se humilla,  
 y tanta humildad pregona? [...]
   
Guzmanillo: Que no, sino la Giralda  
 que está encima de la torre.
   
Julia: Bien alta debe de estar,  
 pues las nubes la bendicen<sup>1834</sup>.

Y a continuación destaca Lope una de las funciones de la Giralda en la Sevilla en fiesta, como reflejo y continuidad de una tradición medieval como era la de colocar luminarias

<sup>1831</sup> Vega, Lope de, *El Arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 13-16.

<sup>1832</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto I, fol. 98r.

<sup>1833</sup> Lleó Cañal, 1979, p. 186.

<sup>1834</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto II, fol. 109r.

en edificios públicos más destacados, puente de las barcas y las almenas y torres de la ciudad<sup>1835</sup>:

Guzmanillo: Noche de San Pedro dicen

que es el fuego elemental.

Julia: Pues qué razón dan?

Guz: Su altura

y los círculos de fuego<sup>1836</sup>.

No tenemos noticia precisa de cómo se colocaban estas luminarias en época de Lope; sabemos que en algunas celebraciones debieron ocupar gran parte de la fachada gótica de la torre. Hernán Ruiz el Joven<sup>1837</sup> se ocupó de elevar la torre con el cuerpo de campanas de 51 metros que medía el alminar a 97,5 metros del cuerpo renacentista. La evolución plástica y constructiva de la torre la plasmó Alejandro Guichot en su famoso dibujo. Tras la fase de construcción del cuerpo de Campanas y su terraza de las azucenas, el cuerpo del Reloj, el del Pozo y las estrellas, el de las Carambolas, así como la decoración de cerámicas y las pinturas de Luis de Vergara, los balcones, altorrelieves y la colocación de la veleta (1558-1568), se procede en 1566 con la iluminación para celebrar eventos religiosos, políticos o militares. Se colocaron 144 puntos de luz en recipientes de bronce y piedra destinados a los cuerpos renacentistas<sup>1838</sup>. Ese número de puntos de luz aumentó notablemente con el tiempo. Por poner un ejemplo, en 1761 con motivo de la proclamación de la Inmaculada Concepción se colocaron solo en la Giralda 4.000 luminarias<sup>1839</sup>. En cualquier caso, y según la impresión plástica y visiva de Lope de Vega, formaban *círculos de fuego*. Esta percepción está influida por el contexto contrarreformista en que se ha situado la obra de Hernán Ruiz. Además del triunfo del cristianismo<sup>1840</sup> en la superposición del cuerpo renacentista sobre el cuerpo árabe: “esta torre de fábrica africana” que “hiciéronla de más augusto parecer” “sobreponiéndole

<sup>1835</sup> La tradición de iluminar los puntos más importantes de la ciudad contaba con una tradición de época medieval, llamada también almenara, Falcón Márquez, 1989, p. 40.

<sup>1836</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto II, fol. 109r. Aparece también mencionada en la comedia *La esclava de su galán*, 1647, acto III, vv. 2343-2344.

<sup>1837</sup> Sobre Hernán Ruiz el Joven, véase Banda y Vargas, 1996 y Morales, 1996, sobre todo pp. 24 y 29.

<sup>1838</sup> Falcón Márquez, 1989, p. 40. Morales no ofrece un número específico; menciona solo el valor ornamental sobre todo de los remates que en su mayoría “cumplían la misión de servir de pebeteros y faroles para las luminarias” en Morales, 1996, p. 27. Sobre la Giralda y sus fases constructivas véase además este autor, Jiménez y Cabeza, 1988 y Banda y Vargas, 1996. Sobre el significado del proyecto de Hernán Ruiz, véase Navascués Palacio, 1982.

<sup>1839</sup> Dato tomado de Callahan, 1989, p. 61.

<sup>1840</sup> Lleó Cañal, 1979.

costosísimo remate, alto seis (cien) pies de labor y ornato más ilustre” y como remate de la torre “en él mandaron poner el coloso de la Fe vencedora”<sup>1841</sup>. Se refiere al denominado Giraldillo, realizada en 1568 por Bartolomé Morel y que Lope describe en *La niña de plata* (1610-1612)<sup>1842</sup> con sus rasgos iconográficos:

Dorotea: Famosa es la Giralda de Sevilla,  
la del escudo, cáliz y palma,  
por la fama pudiera, y la grandeza  
su Alteza enamorarse de su alteza<sup>1843</sup>.

Es en esta significación contrarreformista, en la que Lleó Cañal y Nasvascués sitúan el monumento hispalense, en la que creemos que encuentra explicación la percepción plástica lopesca de la *nueva altura*<sup>1844</sup> de la torre y de las luminarias –en este caso durante las fiestas de San Pedro– directamente relacionada con esa simbología del triunfo del catolicismo y el fuego de la fe cristiana. Curiosamente en estos versos añade Lope el *cáliz*, símbolo inconfundible de la virtud teologal de la Fe y del que la escultura del Giraldillo carece –así como otros rasgos iconográficos propios que la escultura de Bartolomé Morel no posee como el cirio o el libro de los Evangelios–<sup>1845</sup>. Esto confirma aún más la visión lopesca de la victoria contrarreformista de la fe católica.

## PUENTES

Los puentes o “las puentes” como “principal parte del camino” para “servicio de todos”<sup>1846</sup> eran obras de interés público en la ciudad y a partir del siglo XVI eran consideradas obras reales aunque su financiación, construcción y reparación recaía en los concejos a veces con la ayuda de algún mecenas.

<sup>1841</sup> Corresponde a la traducción castellana de Francisco de Rojas a la inscripción latina de Francisco Pacheco, autor de todo el programa iconográfico, que tomo citada de Navascués Palacio, 1982, p. 43.

<sup>1842</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 368.

<sup>1843</sup> Vega, Lope de, *La niña de plata*, 1617, acto I, fol. 106v.

<sup>1844</sup> La comedia de Lope data de 1602 (Morley y Bruerton, 1968, p. 48 y 80), por tanto no hacía tantos años que se habían concluido las obras de Hernán Ruiz. La descripción de la altura de la torre debía recordar las obras bajo el reinado de Felipe II.

<sup>1845</sup> Véase Morón de Castro, 2006.

<sup>1846</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro IV, cap. VI, p. 110(\*)121 y 112(\*)122 respectivamente.

Asimismo, siguieron existiendo los pasos de barcas que rendían económicamente con la propiedad de tasas, barcazgo o barcaje, a los concejos o determinados señores y que aparecen señalados en las *Relaciones Topográficas*. O había también puentes de barcas fijas como el de Torotas que retrató Wyngaerder o el de Triana en Sevilla que podemos apreciar muy bien en un dibujo preparatorio de la panorámica de la ciudad hispalense del flamenco<sup>1847</sup> o el Plano de Sevilla de Juan Álvarez de Colmenares de 1715.

Es la monarquía la que supervisa los proyectos para este tipo de obra pública, y son los concejos los que solicitan el arreglo o la construcción de los puentes (como sucedía con las cercas, murallas, conducciones de agua, caminos y calzadas y el resto de obras públicas) y promueven las obras, pues las pagan en su mayor parte; y hacen partícipes a los vecinos con los «repartimientos», a saber, la repartición de los pagos de las obras públicas.

*¡QUÍTENME AQUESTA PUENTE QUE ME MATA!*

Los puentes y las máquinas de ingeniería hidráulica formaban parte de la iconografía urbana. Para el caso del Manzanares, río tan poco caudaloso<sup>1848</sup>, Felipe II mandó construir un “edificio mas sumptuoso”<sup>1849</sup>. Formaba parte de la red de puentes –Puente Nuevo, del Retamar, Herreño– que Felipe II había ideado para acondicionar la ruta Madrid–Guadarrama hacia el Monasterio de El Escorial que se estaba proyectando<sup>1850</sup>. También por esas mismas fechas se empieza a proyectar el puente de Toledo en ese mismo estilo romano con decoración escurialense, pero se realizará años más tarde<sup>1851</sup>, por lo cual no tenemos rastro en la obra de Lope.

En el poema *Isidro* –ambientado en época del santo–, será el río Manzanares quien profetiza la construcción del puente comparándolo con el famoso acueducto de

---

<sup>1847</sup> Kagan, 1986.

<sup>1848</sup> Sobre la imagen literaria del agua, y en concreto del Manzanares para la villa de Madrid, remito al lector a mi artículo Gutiérrez Prada, 2018 en el que se han publicado también partes de este apartado.

<sup>1849</sup> Pérez de Herrera, *Discurso a la Católica y Real magestad...* s/f. En el poema *Isidro*, el río Manzanares profetiza la construcción de este puente: “Sobre quien espero ver/ aunque en humilde corriente/ una machina excelente/ que de Hercules exceder/ pueda la famosa puente” en Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, fol. 228r. Según apunta León Pinelo costó doscientos mil ducados, en León Pinelo, *Anales*, 2003, fol. 116r.

<sup>1850</sup> Navascués Palacio, 1985, p. 97.

<sup>1851</sup> Navascués Palacio, 1969. Véase también Fernández Casado, 1954.

Segovia<sup>1852</sup>. El Puente de Segovia, una “máquina excelente” según Gil González Dávila, se convirtió en la entrada simbólica a la villa que *había retratado* Wyngaerde para el Rey<sup>1853</sup> (fig. 40). Wyngaerde retrata el antiguo puente de Segovia que más tarde en 1584 fue sustituido por el nuevo, encargado primero a Gaspar de Vega y a su muerte a Juan de Herrera, y que podemos ver ya en la *Vista del Alcázar de Madrid* de Félix Castello de 1630-1640 del Museo Municipal de Madrid (fig. 56) y también en el mapa de Texeira.

Según demuestran los siguientes versos lopescos, para los hombres de finales del siglo XVI esta tipología de puente herreriano resultaba demasiado majestuoso para un río tan poco caudaloso como el Manzanares. Pero la construcción del puente (1584)<sup>1854</sup> coincide en fechas con la utópica idea de hacer navegable el Tajo–Jarama–Manzanares (1582), así que el puente se realizaría con la esperanza de tener en la villa un río más caudaloso, como la misma personificación del río reclama a los corregidores de Madrid:

Laméntase el Manzanares de tener tan gran puente

Habla el río

¡Quítenme aquesta puente que me mata,

señores regidores de la villa;

miren que me ha quebrado una costilla;

que aunque me viene grande me maltrata!

De bola en bola tanto se dilata,

que no la alcanza a ver mi verde orilla;

mejor es que la lleven a Sevilla,

si cabe en el camino de la Plata.

Percibiendo de sed en el estío,

es falsa la causal y el argumento

de que en las tempestades tengo brío.

Pues yo con la mitad estoy contento,

traiganle sus mercedes otro río

que le sirva de huésped de aposento.<sup>1855</sup>

<sup>1852</sup> Sobre la difusión en ámbito hispano del término puente para referirse a un acueducto, véase Arciniega García, 2019, p. 77. Esto nos da una idea de la precisión terminológica de Lope fruto seguramente de su formación en la Academia de Matemáticas, aspecto del que ya nos hemos ocupado.

<sup>1853</sup> Sobre la vista de Madrid de Wyngaerde véase Kagan, 1986, pp. 115-117 y Pinto Crespo y Madrazo Madrazo, 1995, pp. 36-37.

<sup>1854</sup> Navascués Palacio, 1985, p. 97. Véase también Fernández Casado, 1954.

<sup>1855</sup> Vega, Lope de, *Rimas...*, 1792, p. 93-94.



Figura (56): *Vista del Alcázar de Madrid*, Félix Castello, (Museo Municipal de Madrid, 1630-1640)

El río personificado pide trasladar, para tan magnífico puente un río apropiado como el Guadalquivir<sup>1856</sup>, o traer otro río –en clara alusión al proyecto Manzanares–Jarama–Tajo de Felipe II– creando una comparación con la regalía de aposento<sup>1857</sup>. Por otro lado, como señala el poeta, efectivamente los arcos de medio punto debían de resultar demasiado amplios para un río tan poco caudaloso; en contra de tal afirmación se argumentaba que la fortaleza del puente servía contra ciertas tempestades, argumento del que se mofa nuestro autor. En cualquier caso, este puente formaba parte del programa simbólico de embellecimiento de la villa. Es recurrente en Lope la iconografía del poder en general, y en particular en ámbito urbanístico. Sus plásticas descripciones están jalonadas de elementos filípicos de tradición escurialense como obeliscos, bolas y cruces, lo más sobresaliente desde un punto de vista visual y sensorial, símbolos de la universalidad monárquica<sup>1858</sup>.

Los versos recuerdan también la descripción de Brunel:

<sup>1856</sup> En el siglo XVI Sevilla contaban con el Puente de las barcas, del que nos ocuparemos más adelante, que unía Triana con el Arenal del que hablaremos más adelante. Era una pasarela de madera flexible de origen árabe de poca importancia. Quizá por eso Lope reclame un puente como el de Segovia para el río Guadalquivir. Parece ser que los problemas de cimentación y las continuas crecidas del río impidieron la realización de un puente fijo hasta que en el siglo XIX se construyera el Puente de Isabel II, a pesar de la existencia de proyectos como el de Pedro de Andrade en 1585 y el de Andrés de Oviedo en 1629. Véase Domínguez Ortiz, 2006.

<sup>1857</sup> Lope reflexiona aquí sobre los esfuerzos de la ciudad para convertirse en Corte con una sutilísima comparación, quizá con ciertos tintes de crítica velada, entre la canalización –aguas que debían ser *alojadas* en el cauce del río– y la regalía de aposento para el aparato burocrático.

<sup>1858</sup> Cfr. Rincón Álvarez, 2007, p. 79.

El río que pasa al pie se llama Manzanares; es tan pequeño, que su nombre es más largo que lo que él es ancho. Su lecho es arenoso, y en verano está tan seco, que en los meses de junio y julio lo convierten en paseo de carrozas. El puente o la calzada sobre el que lo pasan es largo y ancho y ha costado no sé cuántos cientos de miles de ducados; y no fue un tonto el que lo dijo, cuando le contaban que Felipe II había hecho tal gasto para un río tan menguado, que sería preciso vender el puente para comprar agua<sup>1859</sup>.

Vuelve a insistir Lope en la idea de gran puente para tan pequeño río en la comedia *Lo que pasa en una tarde*:

A la segoviana puente,  
que con berroqueños brazos,  
sin darle ocasión ninguna,  
oprime aquel pobre charco,  
cuyos ojos no ven río,  
por más que estén desvelados<sup>1860</sup>.

En realidad, en los planes de la Monarquía estaba el trasvase de agua que haría navegable el Manzanares, proyecto que no llegó a realizarse, pero por entonces daba a Madrid esperanzas de tener un río como menciona Lope de Vega en 1620 en unos versos tardíos con respecto al proyecto:

y aunque un arroyo sin brío  
os lava el pie diligente,  
tenéis una hermosa puente,  
con esperanza de río<sup>1861</sup>.

De 1620 data la comedia *Quien todo lo quiere* en la que Lope inserta lo que podríamos considerar como un memorial al modo del de Pérez de Herrera de 1600 en el que se ilustraban las mejoras que debían realizarse en la villa para que se convirtiera en Corte. Hemos mencionado más arriba este fragmento. Cabe solo insistir aquí en el proyecto de acrecentar el río, aunque “no le importa a Madrid ser plaza fuerte; no le cercan almenas, ni le baña/ soberbio mar, que sólo un río pequeño/ es de los bosques apacible dueño”<sup>1862</sup>.

<sup>1859</sup> García Mercadal, 1999, vol. III, p. 266.

<sup>1860</sup> Vega, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, 1916, acto I, vv. 407- 412.

<sup>1861</sup> Vega, Lope de, *Justa Poética y alabanzas... al bienaventurado San Isidro*, 1620, fols. 111v y 112.

<sup>1862</sup> Vega, Lope de, *Quien todo lo quiere*, 1635, jornada II, fol. 8v.



Se refleja perfectamente en ellos esa paradójica visión que va de la crítica formuladora a la alabanza y explotación de la desventaja a favor, tan característica del periodo, que afecta tanto al río y su escaso cauce como al puente tan suntuoso.

*LA PUENTE DE AQUEL SANTO MARTÍN, ALCÁNTARA FAMOSO EDIFICIO Y LAS RUEDAS INGENIOSAS DE TOLEDO*

También en Toledo contamos con varios puentes: “Entrase a la ciudad por la parte que el río la rodea por dos puentes de un arco, y ojo cada una grandes, y muy hermosas. La una se llama puente de Alcántara, y la otra de San Martín”<sup>1863</sup> que delimitaba la ciudad de Toledo por la parte de la Vega. El primigenio puente de las Barcas de Toledo con su torreón, de dudoso origen romano<sup>1864</sup>, que Pisa describe como *una puente* “[...] angosta y pequeña, donde muchos peligraban y perecían, cuyas ruinas y cimientos se ven hoy no lejos de la nueva [puente de San Martín] abajo della”<sup>1865</sup>, se rehízo en la Edad Media, conocido también como Baño de la Cava<sup>1866</sup>. Fue sustituido en el siglo XIII, concretamente en 1203, por el puente de San Martín, probablemente a consecuencia de una crecida del río y la consecuente destrucción del puente de madera<sup>1867</sup>. Sería reedificado y reparado por el Arzobispo don Pedro Tenorio, quien dejó un gran legado constructivo en la ciudad de Toledo. Se trata de una obra mudéjar con una torre poligonal que lo ennoblece. Lope de Vega lo menciona en varias obras como enclave de la vista urbana que nos ofrece en la comedia del rey Bamba –algo de lo que ya nos hemos ocupado anteriormente por lo que no insistiremos aquí<sup>1868</sup>–, y haciendo juegos retóricos con el nombre, que ya hemos visto que era una técnica de representación habitual en su poética:

Desde el antiguo palacio

<sup>1863</sup> Medina, *Libro de las grandezas y cosas notables de España*, 1549, cap. LXXIII, fol. 198r.

<sup>1864</sup> De origen romano lo consideraba Lampérez y Romea, 1921, p. 105. En cambio, para “nada subsiste que recuerde la mano de los constructores latinos; nada hay en aquellos estribos ni de argamasa, ni de menuda piedra y cal, que presente parecido con los restos del Circo Maximo, o con los del Acueducto frontero a la llamada Puerta de los Doce Cantos; y aunque resulte verosímil la posibilidad de que el paso fuere conocido y utilizado por los romanos [...] Aquellas “cepas” de mampuesto, que no de argamasa, con sus “pilas de mampostería igual a la de los estribos” en el medio del agua, solo pudieron servir para tender sobre ellas las maderas de un pontón; pero nunca hubieron de constituir un verdadero puente, y menos el de la Ciudad, que tenía el suyo propio en el denominado hoy de Alcántara” en Amador de los Ríos y Fernández de Villalta, 1905, p. 183.

<sup>1865</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XIII, fol. 24v.

<sup>1866</sup> Véase Lampérez y Romea, 1921.

<sup>1867</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XIII, fol. 24v. Lampérez y Romea, 1921, p. 105.

<sup>1868</sup> Remitimos al lector al capítulo segundo.

a quien nombre antiguo dieron  
 Galiana, y Abenamar,  
 con amores y requiebros.  
 Por la puerta de la puente  
 de aquel santo que por medio  
 partió la capa con Dios,  
 que aun quita capas el cielo<sup>1869</sup>.

Recibe el nombre de San Martín “por caer en el distrito y término de la parroquia dedicada a este santo”<sup>1870</sup>, a pesar de que Felipe II quisiera cambiar la advocación al patrono San Julián<sup>1871</sup>. En estos versos, Lope de Vega se refiere a la leyenda del santo y el mendigo. Nos informa Pisa de que “en la primera puerta de esta puente, que es la que se cierra de noche, está la figura de San Martín en una tabla de pinzel”<sup>1872</sup>. ¿Sería acaso la escena a la que se refiere Lope? Esta escena también fue representada por El Greco con un paisaje toledano al fondo. La crítica ha identificado, en la parte baja de la pintura a la derecha, el puente de la Alcántara con sus dos ojos, una de las norias que distribuían agua al río a la derecha y el Alcázar con sus cuatro torres a la izquierda<sup>1873</sup>. En cambio, en función de la memoria histórica toledana hubiera tenido más sentido para El Greco situar la escena con el puente de San Martín con el Monasterio de San Juan de los Reyes. Volviendo a los versos de Lope, parece como si se mencionase indirectamente la leyenda que sobre el puente se forjó en el siglo XIV. Cuenta la leyenda que la mujer del constructor del puente para evitar que, por unos errores de cálculo del marido durante la construcción, cayese sobre él la deshonra, le prendió fuego por la noche para que se pudiera reedificar sin los errores que inevitablemente conducirían al derrumbe de la edificación con “un peligroso fin”.

En cualquier caso, la imagen que realizó Monegro en 1575 para este puente fue la de San Julián por deseo de Felipe II, junto con la de Santa Leocadia para la puerta del Cambrón –que hemos mencionado más arriba-, como protector de este acceso a la ciudad<sup>1874</sup>.

<sup>1869</sup> Vega, Lope de, *El padrino desposado*, 1611, acto I, s/n.

<sup>1870</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XIII, fol. 24v.

<sup>1871</sup> Amador de los Ríos y Fernández de Villalta, 1905, p. 178.

<sup>1872</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XIII, fol. 24v.

<sup>1873</sup> Véase Monguilot Benzal, 2015, p. 62.

<sup>1874</sup> Marías, 1983, vol. II, p. 138.

El otro famoso puente estaba al otro lado de Toledo, más cerca del Alcázar. Era el Puente de Alcántara, que daba entrada y definía el paisaje urbano como demuestran las descripciones y las vistas de la ciudad<sup>1875</sup>. En siglo X, Rasis nos ofrece esta descripción de Toledo: “yace sobre el río Tejo, e sobre el Tejo hay una puente rica e muy maravillosa; e tanto que sotilmente labrada que nunca home puede asinar con verdad que otra tan buena haya fecha en España [...]”<sup>1876</sup>. Los elogios de los escritores árabes, según Pedro Román Martínez<sup>1877</sup>, se corresponderían con el acueducto hoy desaparecido –ya hemos mencionado el uso indistinto de *puente* y *acueducto*– que tuvo Toledo, obra de gran importancia y antigüedad a la que corresponderían tantos elogios. Y serían los cronistas posteriores quienes identificarían el acueducto con el Puente de la Alcántara, descrito con un solo ojo. Ambrosio de Morales la incluye entre las antigüedades de Toledo siguiendo a cronistas anteriores:

Toledo yace sobre el río Tajo, y sobre Tajo hay una puente rica, e muy maravillosa: e tanto fue sotilmente labrada [...] que otra tan buena haya hecha en España. E fue hecha cuando reinó Masomad Elimen. E esto fue cuando andaba la Era de los Moros en doscientos y cuarenta y cuatro años [...]. Parece que habla Rasis de la puente de la Alcántara, que por cubrir todo el río Tajo con un solo arco, y ser su fábrica tan alta y de tanta firmeza tiene toda la maravilla que él dice<sup>1878</sup>.

Pero Morales explica que:

Otros quieren se entienda esto de otra puente que estaba un poco más debajo de la de Alcántara, y se muestran las ruinas dellas hasta agora. Y no entiende si edificó este Rey Moro Mahomad de nuevo aquella puente, o si la mejoró quitando esta que antes había<sup>1879</sup>.

Pisa describe también el puente de Alcántara con un solo ojo:

Es la una puente, llamada de Alcantara, muy famosa, por ser tan grande, y de solo un arco, de obra maravillosa: y por excelencia se llama Alcántara, que es nombre arábigo, y quiere decir lo mismo que en Castellano, puente [...] <sup>1880</sup>.

<sup>1875</sup> El puente de la Alcántara y el de San Martín definen la extensión de la ciudad a uno y otro lado en la vista del primer volumen del *Civitates Orbis Terrarum* (1588). En la vista de Toledo de Wyngaerde de 1563 aparece a la izquierda el puente de la Alcántara. El Greco representó también el puente de la Alcántara en *Vista de Toledo* (1604-1614) y en *Vista y plano de Toledo* (1610-1614).

<sup>1876</sup> Al- Rāzī, *Crónica de Moro Rasis*, 1974. p. 300 cit. en Martín Gamero, 1862, fol. 90r.

<sup>1877</sup> Véase Román Martínez, 1942.

<sup>1878</sup> Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 90v.

<sup>1879</sup> Ídem.

<sup>1880</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XI, fol. 21v.

Afirma que hay diferentes opiniones sobre quién edificó el puente y quién lo reconstruyó, pero sigue a Mariana en la fecha de 657, año en que hubo fuertes lluvias y parte del puente quedó dañado; fue reparado por los cristianos en 1258 “que ya de muchos antes la había recuperado de poder de los Moros”<sup>1881</sup>. Más adelante habla de otro puente, junto al de la Alcántara, “fábrica de maravillosa altura y fortaleza [...] que los Moros hicieron para ornamento y utilidad de esta ciudad”<sup>1882</sup>.

Como vemos, por la información que van proporcionando parece evidente que identifican el Puente de la Alcántara con el acueducto romano. A través de Pérez de Mesa quizá podamos intuir una clave de lectura más ajustada. Este cronista afirma que existía en Toledo una puente que:

es de las más raras, y artificiosas de España, y aun de gran parte del mundo. Es de un solo ojo, o arco altísima, y de estraña firmeza, fabricada de cal y canto, y tan ancha por arriba, que da paso cumplidísimo a toda la muchedumbre de gentes, y carretas, que siempre pasan por encima<sup>1883</sup>.

Debía correspondería esta descripción al acueducto, aunque no lo menciona, porque además retoma las crónicas árabes al referirse a él. Y prosigue más adelante con el puente de la Alcántara:

Mas adelante a otra puerta de la ciudad, y a otra puente sobre el mismo río Tajo. Esta es de dos arcos, labrada con tanta excelencia, y arte, que también es tenida por una de las buenas de España. Desta dicen algunos, que la hicieron de nuevo los Reyes Godos, teniendo su corte en Toledo, otros dicen, que solamente la reedificaron renovando, y poniendo algunas cosas necesarias al edificio antiguo de los Romanos<sup>1884</sup>.

Como vemos en época de Lope se referían al puente de la Alcántara para hablar del acueducto romano que era una de las excelencias y antigüedades de la ciudad. Por otro lado, y paradójicamente, el origen del puente de la Alcántara en las crónicas e historias de ciudades de la época de Lope se sitúa en época medieval por el nombre árabe

<sup>1881</sup> *Ibidem*, libro I, cap. XI, fol. 22r.

<sup>1882</sup> *Ibidem*, libro I, cap. XI, fol. 23v.

<sup>1883</sup> Pérez de Mesa, *Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España*, 1595, libro II, cap. LXXIII, fol. 201r.

<sup>1884</sup> *Ibidem*, libro II, cap. LXXIII, fol. 201r-201v.

Alcántara<sup>1885</sup> “que quiere decir la puente de la puente, porque Alcántara en lengua arábigo quiere decir puente”<sup>1886</sup>. Narbona le asigna un origen godo “por ser aquel el que edificó el Rey Wamba, tan célebre y tan grande, le llamaron los Moros que poseyeron a Toledo, la puente, puente por excelencia”<sup>1887</sup>:

Don Fernando: [...] me dijo: «Oíd, don Fernando.» Yo respondí con voz baja: «¿Dónde?» «Si sois caballero», dijo, «en la puerta Bisagra, o en lo alto del castillo de San Cervantes.» La capa tercio y digo: «Ese lugar se cerca de peñas altas y es más solo y más seguro para sacar las espadas.» Siguíome, paso la puente, edificio del rey Bamba, y al camino de Sevilla subimos entre pizarras.<sup>1888</sup>

Así pues nos resulta difícil distinguir a qué puente se refiere Lope en cada caso, si al acueducto o al puente de la Alcántara, a pesar de que ya hemos indicado que las diferencias las debía conocer bien dada su formación. Garibay afirma que ambos puentes recibían el nombre de Alcántara en época medieval porque “en Castellano quiere decir puente, porque los Árabes llaman Alcántara a la puente”<sup>1889</sup>.

<sup>1885</sup> La crítica se ha ocupado del origen de este puente y entre los autores que han defendido el origen romano, remitimos a Martín Gamero, 1862, p. 627; Amador de los Ríos y Fernández de Villalta, 1905, p. 23; Román Martínez, 1942. Este autor identifica las diferentes partes romanas que aún conserva el puente de la Alcántara. También Fernández Casado lo cataloga como puente romano porque afirma que son más las partes estructurales correspondientes a este edificio que no las de época medieval, Fernández Casado 1979, p. 39.

<sup>1886</sup> Alcocer, *Hystoria...*, 1554, libro I, cap. LII, fol. LVIr.

<sup>1887</sup> Narbona, *Historia de Don Pedro Tenorio*, 1624, tit. II, fol. 117v. Cit. en Amador de los Ríos y Fernández de Villalta, 1905, p. 168. Por poner algunos ejemplos, Garibay atribuía el origen del puente a los árabes en 738 y habría reemplazado a otro que debió existir en época de los godos, Garibay, *Compendio historial de las chronicas*, 1628, libro XXXVII, cap. X, pp. 276-277. Martín Gamero lo data del año 864, Martín Gamero, 1862, fol. 90r. Para otras fechas y fases sucesivas de construcción, véase el material documental reproducido por Fernández Casado, 1979, pp. 68 y ss.

<sup>1888</sup> Vega, Lope de, *Amar sin saber a quien*, 1635, acto I, fol. 152r.

<sup>1889</sup> Garibay, *Compendio historial de las chronicas*, 1628, libro XXXVII, cap. VI, p. 271.

Mendoza: Vámonos a ver la puente,  
que es un famoso edificio.<sup>1890</sup>

Eran puentes, en cualquier caso, que ennoblecían la ciudad. Para los toledanos del siglo XVII el acueducto romano avalaba la antigüedad de la urbe, mientras que el puente de la Alcántara era considerado una de las excelencias de la corte goda.

El puente, situado en la zona más estrecha del río, consta de un gran arco central, de origen romano<sup>1891</sup>, y otro más pequeño de medio punto<sup>1892</sup>. Construido en parte en sillería en diferentes fases constructivas, y de mampostería el contrafuerte y el grueso machón. Ambos lados del puente estaban fortificados, aunque ya hayan desaparecido; el torreón exterior, de origen romano también<sup>1893</sup>, fue reemplazado en tiempos de Felipe V. Al otro lado del puente, mucho más elegante, todavía hoy se puede ver el otro torreón de planta hexagonal.

Debemos deducir, pues, que en época de Lope era creencia difundida que el puente de Alcántara fuese de origen árabe. Lope no menciona origen alguno para este puente, pero la mayor parte de las obras en que se menciona están ambientadas en el periodo de dominio árabe o de Reconquista. *La hermosura de Angélica* nos ofrece la imagen de un Toledo árabe con su puente, ya en manos cristianas:

ya dejan (los alfereces) a la mano diestra el muro  
de la amada ciudad, que a veces miran  
aborrecido ya, cuanto seguro,  
cubierto de mujeres que suspiran:  
y a la siniestra el caudaloso y puro  
río, cuyas arenas de oro admiran,  
y el palacio, que ahora el vulgo llama  
de Galiana de Abenamar Dama.  
Ya las tropas de gente y armas llenas  
las peñas de los montes encubrían,  
y las lanzas los árboles, y apenas  
de la puente de Alcántara salían:

<sup>1890</sup> Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto I, vv. 465-466.

<sup>1891</sup> Román Martínez, 1942, p. 12

<sup>1892</sup> Debía de tener tres arcos, en su origen, como afirma Fernández Casado, 1979, p. 50.

<sup>1893</sup> Román Martínez, 1942, p. 14.

coronadas de Moras las almenas<sup>1894</sup>.

Rostubaldo, hijo del rey Ferraguto de Toledo, prepara el ejército para hacer frente a Medoro en Sevilla (canto XII). Se asocia, pues, la imagen simbólica de Toledo a la historia de la lucha contra los árabes y la Reconquista.

En cualquier caso, las referencias a este puente y su entorno no son frecuentes. En la obra *Por la puente*, Juana Lope nos ofrece un cuadro del paraje que rodeaba esta construcción:

Inés: ¿Adónde vas? Detente.

Juana: Por la Puente de la Alcántara a esas peñas  
desesperadamente<sup>1895</sup>.

La misma descripción de un paisaje áspero la encontramos en *Las Fortunas de Diana*. El personaje de Celio: “pasó la puente de la Alcántara, y comenzó a caminar por la aspereza de aquellas peñas”<sup>1896</sup>. Este paraje inhóspito se debía prestar bien a los duelos entre caballeros<sup>1897</sup> o bien para la ambientación de episodios épicos de batallas legendarias:

Don Diego: Feliciano  
me ha sacado mano a mano  
al río deste lugar.  
Y en la puente de Toledo  
otro hombre salió a su lado,<sup>1898</sup>

Otro ejemplo, lo encontramos en *El Alcalde Mayor*, ambientada en la Edad Media durante el reinado de Alfonso X el Sabio, obra en la que se menciona simplemente “el puente”:

Dinardo: No quiero, que penséis vos  
que ventaja me tenéis  
Sino es que al fin de la puente  
me aguarda algún escuadrón<sup>1899</sup>.

<sup>1894</sup> Vega, Lope de, *La hermosura de Angélica*, 1605, canto XII, fol. 121r

<sup>1895</sup> Vega, Lope de, *Por la Puente Juana*, 1635, acto III, fol. 257r.

<sup>1896</sup> Vega, Lope de, *La Filomena*, 1621, fol. 67r-68v.

<sup>1897</sup> En esta zona, cerca del Castillo de San Servando, se baten en duelo en *Amar si saber a quien*, en *Servir con mala estrella* y en *La paloma de Toledo*, véase Arco y Garay, 1941, p. 39.

<sup>1898</sup> Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto II, vv. 698-702.

<sup>1899</sup> Vega, Lope de, *El alcalde mayor*, 1620, acto III.

Podemos deducir que se trata del Puente de la Alcántara porque era efectivamente “el puente” de Toledo.

Las referencias a este puente son pocas, a pesar de su antigüedad, por lo que la relevancia en el teatro de Lope no es destacable, y no hay ninguna descripción del mismo aparte de la mera mención. Los únicos versos en los que podemos indicar una escueta descripción del puente aparecen en la comedia *El castigo del discreto*, donde *la puente* es sin duda de Alcántara porque cuenta con más de un ojo:

Quieres algún torreón  
de la puerta del Cambrón,  
o algún ojo de la puente  
pues mi pecho te consagra  
sus muros para su yedra<sup>1900</sup>.

En estos versos, Teodora le pide a Pinavel que le traiga algún regalo o recuerdo de Toledo, y él le va proponiendo las excelencias de la ciudad entre las que destaca el puente, en concreto el arco u *ojo*, pues “deleitan la vista con el número”<sup>1901</sup>

Por el contrario, un aspecto sobre el que sí merece la pena reflexionar es el tipo de obras en las que aparece tal mención y la ambientación: *Por la puente, Juana* (época del Emperador), *Las fortunas de Diana* (época de los Reyes Católicos), *Los palacios de Galiana* (Edad Media –siglo XIII), *La hermosura de Angélica*, *El Alcalde Mayor* (reinado de Alfonso X El Sabio), *La gallarda Toledana* (época contemporánea durante el reinado de Felipe III). Excepto en el caso de *La gallarda toledana* que es una comedia de ambientación contemporánea durante el reinado de Felipe III, el resto de obras están ambientadas durante la Edad Media o época de los Reyes Católicos, lo cual evidencia aún más el supuesto origen del puente a un pasado medieval godo que se intenta ennoblecer la ciudad y poner de relieve la lucha toledana contra los herejes enlazando con las políticas contemporáneas de los Austrias.

\* \* \*

<sup>1900</sup> Vega, Lope de, *El castigo del discreto*, 1617, acto III, fol. 41r.

<sup>1901</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro IV, cap. VI, p. 113.



Ya nos habíamos ocupado del artificio de Juanelo en el apartado de las vistas urbanas lopescas y aunque no se trate de un acueducto en sentido estricto no podemos no tratar aquí sobre este artificio de Juanelo<sup>1902</sup> que se había convertido en el icono de la ciudad Imperial. A juzgar por los versos de Lope debía resultar de gran expectación, pues eran muchos los que iban a la ciudad del Tajo a ver esa máquina maravillosa que subía el agua hasta el Alcázar. Asimismo, aparece como metonimia de la propia ciudad con la que se identifica de manera indisoluble:

Veré Valencia que es bella,  
y desde allí iré a Madrid,  
pasaré a Valladolid  
que ya está la Corte en ella.  
En Salamanca veremos  
amigos con quién oí  
la gramática, y de allí  
a Toledo volveremos.  
Veré la Iglesia mayor,  
de Juanelo el artificio<sup>1903</sup>.

En estos versos de la comedia *El amante agradecido* (1602), Lope hace un recorrido por las maravillas de diferentes ciudades españolas, que pueden ser edificios, productos, reliquias, ingenios, gentilhombres, etc. y en el caso de Toledo, además de la Iglesia Mayor, es digno de mención el artificio hidráulico, “una cosa de las más insignes que puede haber en el mundo”<sup>1904</sup>. Esta misma metonimia como técnica de representación urbana, la encontramos de nuevo en *El Arenal de Sevilla* (1603):

Préciese de su edificio  
Zaragoza eternamente,  
Segovia de su gran puente,  
Toledo de su artificio,  
Barcelona del tesoro,

<sup>1902</sup> Para una descripción del ingenio hidráulico, véase Escosura y Morrogh, 1888. Remitimos también a Porres Martín Cleto, 1987; Bernabé Merino, 1994. Moreno Santiago, 2017. Para una reconstrucción del funcionamiento, véase Jufre García, 2008. Sobre Juanelo Turriano, véase Cervera Vera, 1996a y sobre todo Crespo Delgado, 2014 y Zanetti y Yun Casalilla, 2015.

<sup>1903</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto I, fol. 103v.

<sup>1904</sup> Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 90r.

Valencia de su hermosura,  
la Corte de su Ventura,  
y de sus almenas Toro<sup>1905</sup>.

También en *El castigo del discreto* Toledo se identifica con la noria de agua, entre otros muchos atributos:

Teodora: Qué me has de traer?  
Pinavel: tú puedes  
mirar lo que hay en Toledo,  
conforme a lo que yo puedo,  
para que servida quedes.  
Que quieres que traiga una fragua  
de sus espadas famosas,  
o las ruedas ingeniosas  
del artificio del agua,  
acaso para fuente<sup>1906</sup>.

En este caso, será solo el artificio de Juanelo el atributo identificativo de la ciudad que los viajeros, tanto hispanos como extranjeros, apreciaban en sus visitas. De hecho, parece que llegó un momento en el que se quiso cobrar una especie de entrada para admirar la máquina<sup>1907</sup>. Por ejemplo, Bartolomé de Villalba en *El Pelegrino curioso* (1577), un viaje por las cosas memorables de ver en España, se topa con el Alcázar y su artificio:

El pelegrino dió con el artificio del agua que sube al Alcázar, que es la mayor maravilla de las que hoy se ven en lo poblado [...] Y así, como lo veía el pelegrino efectuado, iba notando aquel acueducto tan artificioso y aquel modo de anejar y engoznar un cazo con otro [...] Es artificiosa

<sup>1905</sup> Vega, Lope de, *El Arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv. 401-408.

<sup>1906</sup> Y los versos continúan: “Quieres algún torreón/ de la puerta del Cambrón,/ o algún ojo de la puente,/ pues mi pecho te consagra/ sus muros para su yedra./ Quieres el Ángel de piedra/ de la Puerta de Visagra;/ algún cigarral acaso/ o en la vega quieres ya/ a donde más rasa está/ algunas varas de raso./ Quieres de Zocodover,/ Teodora, alguna ventana?/ O acaso de Galiana/ quieres los palacios ver?/ Resuélvete que me pides?”. Ella en tono burlesco le responde: “Quiero que traigas de allá/ por vuestros moldes ligeros/ dos burlados majaderos,/ para hacer randas acá:/ Traime del agua del Tajo,/ por adonde más se ensancha,/ para lavar cierta mancha,/ que ha de salir con trabajo,/ de la casa de los locos,/ los cuentos que se encarecen/ que muchos cuerdos parecen,/ más yo sé que lo son pocos./ Traeme dos alcarrazas/ de agua de lengua de buey,/ y de la huerta del Rey/ dos famosas calabazas,/ y porque son importantes/ a un mal ganado portillo,/ dos almenas del castillo,/ que llaman de San Cervantes./ Y si al volver sin enojos,/ por Aranjuez te agradas,/ traeme algunas empanadas/ de venados por tus ojos” en Vega, Lope de, *El castigo del discreto*, 1617, acto III, fol. 41r.

<sup>1907</sup> Reti, 1967.

cosa, porque el concierto y compás de los caños no discrepa jamás [...] Así merece por cierto Juanelo eterna fama por haber hecho esta obra<sup>1908</sup>.

Luis Hurtado de Toledo dio también una descripción bastante detallada del artificio en 1576 en el *Memorial de algunas cosas notables que tiene la imperial ciudad de Toledo*:

En la parte más angosta y profunda de este río [...] hay un maravilloso y estupendo edificio que el sutilísimo Janelo Turriano de Cremona, príncipe de la arquitectura, ha formado [...] con ocho órdenes de caños de metal, cuatro en cada escalera, los cuales semovientes y laborantes arrojan dentro del dicho Alcázar dos caños de agua del grueso de un real de a ocho cada caño, y éstos andan y trabajan de noche y de día porque su movedor es el mismo río con unas ruedas y artificio casi sobrenatural [...] <sup>1909</sup>.

Sin duda, quien más datos nos ofrece es Ambrosio de Morales, pues refiere muchos de ellos de primera mano porque el propio Juanelo le enseñó el modelo de acueducto<sup>1910</sup>. El mecanismo consistía en:

enexar o engordar unos maderos pequeños en cruz por en medio y por los extremos, de la manera que en Roberto Valturio está una máquina para levantar un hombre en alto, aunque esto de Juanelo tiene nuevos primores y sutilezas. Estando todo el trecho así encadenado, al moverse los dos primeros maderos junto al río, se mueven todos los demás hasta el alcázar con gran sosiego y suavidad [...] Mas lo que es todo suyo, y más maravilloso (de Juanelo con respecto a Valturio), es haber encajado y engoznado en este movimiento de la madera unos caños largos de latón casi de una braza en largo con dos vasos del mismo metal a los cabos, los cuales subiendo y bajando con el movimiento de la madera, al bajar el uno va lleno y el otro vacío, y juntándose por el lado ambos, están quedos todo el tiempo que es menester para que el lleno derrame en el vacío<sup>1911</sup>.

---

<sup>1908</sup> Cit. en Sánchez Mayendía, 1958, p. 92.

<sup>1909</sup> Cit. en ídem.

<sup>1910</sup> Morales, *Las Antigvedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 90r y ss.

<sup>1911</sup> Morales, *Las Antigvedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 91r.

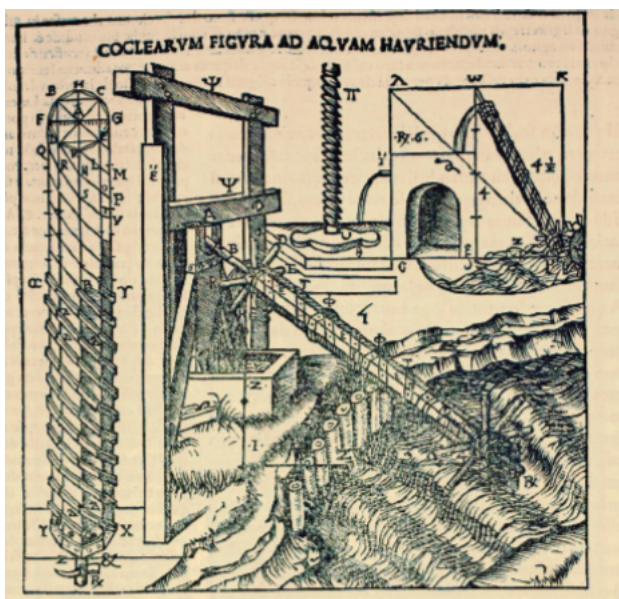


Figura (57): Máquina de Ctesibio en el De Architectura de Vitruvio, según la edición de Cesare Cesariano, 1521

Era un pecanismo que recuerda las máquinas de Vitruvio, sobre todo la llamada “rueda de cajones” y la “máquina de Ctesibio”<sup>1912</sup> (fig. 57).

Lope no será menos dejándonos una descripción poética del mecanismo de subida del agua mediante las ruedas:

[...] y a las ruedas de las norias,  
 adonde llenos caminan  
 los arcabuces que suben  
 hasta que llegan arriba,  
 y los que vacíos bajan  
 otra vuelta que los tiran  
 tornan a subir con agua  
 cuando los altos declinan [...]  
 Subamos, pues, y bajemos,  
 Hasta que en la muerte embistan  
 los arcabuces de barro,  
 donde vive el alma asida<sup>1913</sup>.

Era el mecanismo lo que causaba admiración y parecía “cosa maravillosa que fuese como milagro”. En la descripción de Ambrosio de Morales destacan dos cualidades: la

<sup>1912</sup> Vitruvio, Polión, *De Architectura*, 1582, libro X, cap. XII, fol. 172r-172v.

<sup>1913</sup> Vega, Lope de, *Las mudanzas de Fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*, 1612, acto II, fol. 139r.

aritmética y proporción del mecanismo con “la suavidad y dulzura del movimiento” y la descripción de “los mil quinientos cántaros de agua”<sup>1914</sup> que suben y bajan como apreciamos también en el cuadro lopesco.

Por otro lado, en la poética barroca el tópico de la mudanza se asociaba al artificio de la noria, como destaca en los últimos versos lopescos. Esto se puede ver de una manera más gráfica en el emblema 55 de Sebastián de Covarrubias “Unos suben y otros bajan”<sup>1915</sup> (fig. 58).



Figura (58): Emblema 55 de Sebastián de Covarrubias

Pero volvamos de nuevo al *artificio* con el que el curso natural del agua quedaba supeditado al ingenio humano, que era para los hombres del Siglo de Oro un espectáculo admirable, algo que también sucedía con las fuentes barrocas como veremos. Así lo expresa Luis Cabrera de Córdoba:

Juanelo, milanés, geómetra y astrólogo tan eminente que, venciendo los imposibles de la naturaleza, subió, contra su curso, el agua hasta el Alcázar de Toledo<sup>1916</sup>.

Afirma Ambrosio de Morales que “entre las particularidades de grande maravilla dos ponen mayor espanto”: La primera es la “medida y proporción” de los movimientos, “que estén concordados unos con otros” que se pudo hacer mediante “un arte de proporciones muy diferente y extra de la que comúnmente se enseña en Aritmética”. La segunda es “la

<sup>1914</sup> Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 91r-92v.

<sup>1915</sup> Véase Hernández Miaño, 2015, p. 584.

<sup>1916</sup> Cabrera de Córdoba, *Felipe II...* 1876, p. 394.

suavidad y dulzura del movimiento”, lo cual para Ambrosio de Morales no se pudo hacer sin la “proporción en el sosiego del movimiento” y eso era “cosa rara y nunca oída”<sup>1917</sup>. Según este cronista, más allá de la paternidad de autor, la novedad del artificio no residía tanto en la originalidad del diseño, sino en la proporción del movimiento de los caños que subían y bajaban por la dificultad de los cálculos matemáticos que había detrás<sup>1918</sup>. Es precisamente este aspecto en el que nos interesa insistir por el significado que tiene para los toledanos del siglo XVI y XVII, algo que también se refleja en la poética lopesca. La misma sorprendente descripción de los ingenios humanos que encontramos repetida en varios cronistas, desde Cabrera de Córdoba a Morales, permea incluso la visión de los extranjeros. Federico Zuccaro en 1586 se sorprende de la “cosa stravagantissima a vedere questo ordeño”:

Ha fatto Gianello in questa città il sudetto ordeño per concurre acqua all Alcassero del Re, e dare bere alla città che dentro non ha alltr’acqua, cosa stravagantissima a vedere questo ordeño si per l’artificio suo grandissimo, com’anco per la grandezza che quasi ascende un mezzo miglio di altezza, piblando l’acqua del Tago, che pasa alle radici di esso monte<sup>1919</sup>.

Es precisamente es aspecto en el que más hace hincapié Lope de Vega:

No estaba el Tajo con el verde engaste  
de su florida margen cual solía,  
cuando con esos pies su orilla honraste;  
Ni el agua clara a su pesar subía  
por las sonoras ruedas ni bajaba,  
y en pedazos de plata se rompía<sup>1920</sup>.

Esta poética descripción del efecto óptico que causaban los chorros de agua, nos permite acercarnos al cuadro cotidiano, incluso sonoro, del artificio, que formaba parte de la admiración: el agua que sube por las ruedas oponiéndose a su curso natural, el ruido de las ruedas y del agua que al bajar se rompe en gotas de agua. En otros versos de la *Isagoge* remite de nuevo a las “altas ruedas”<sup>1921</sup>:

<sup>1917</sup> Morales, *Las Antigvedades de las ciudades de España*, 1575, fol. 91v.

<sup>1918</sup> Zanetti, 2016, p. 171.

<sup>1919</sup> Manuscrito de Zuccaro sobre sus impresiones por España, publicado en Domínguez Bordona, 1927.

<sup>1920</sup> Vega, Lope de, *Epístola*, 1856, p. 430.

<sup>1921</sup> Dejando a un lado el ingenio de Juanelo, cabe señalar aquí que el paisaje urbano toledano era definido también por las ruedas o norias de agua a lo largo del río Tajo como demuestra por ejemplo identificada con el n. 4 la vista de Toledo de Brambilla (1585) donde aparece en la margen alta izquierda del grabado

[...] y deja el noble anciano [Tajo]  
 las altas ruedas que devanan plata,  
 por cuyos pies sonoros se dilata<sup>1922</sup>.

Y también en la comedia *El capellán de la Virgen* (1615):

En las ruedas sonoras,  
 que sube sus aguas pienso,  
 por ver si ya de Sevilla  
 vienes a honra a Toledo.<sup>1923</sup>

Por el testimonio escrito de Jehan Lhermite que visitó Toledo en 1596 el artificio se había hecho como es obvio por una cuestión práctica de elevar el agua hasta el Alcázar – conocidos son los problemas de abastecimiento de agua en la ciudad en época de Felipe II-, pero también con el propósito de maravillar, con todas las connotaciones que tenía<sup>1924</sup>. Lhermite había pedido a Juan Bautista Monegro que le dejase alguna imagen o copia del proyecto para que sus lectores pudieran entender qué era y cómo funcionaba el Artificio, pero recibió negativas, lo cual es indicativo del celo con el que se custodiaba el mecanismo del artificio de Toledo. Y esto era así por dos motivos fundamentales: en primer lugar, para que nadie pudiera copiarlo –a pesar de los diferentes modelos que Turriano mandó a Italia–<sup>1925</sup>; y en segundo lugar, y es lo que aquí nos interesa, porque el artificio se convirtió en símbolo de supremacía técnica de la Monarquía española. Cuando el rey de Francia construyó una máquina similar en 1681, ya no hubo necesidad de reparar y reconstruir el artificio de Juanelo porque la función de otorgar prestigio a la corona española ya no tenía sentido<sup>1926</sup>. Tengamos en cuenta además que no había sido fácil salvar el desnivel de 100 metros entre el río y el Alcázar: los Reyes Católicos se habían ocupado del problema del agua en Toledo. Carlos V es informado en 1526 de que se habían comenzado las obras para subir el agua, con un sistema de conducción, un edificio y dos fuentes en la ciudad. El equipo de ingenieros alemanes del Emperador había

---

una noria; o también la noria que El Greco introduce en *San Martín y le mendigo* (1600 aproximadamente) en la parte baja izquierda que el caballo nos ofrece al doblar su pata.

<sup>1922</sup> Vega, Lope de, *La Vega del Parnaso*, 2015, vol. III, vv. 630-632, p. 227. La misma alusión la volvemos a encontrar en Amarilis (v. 1055) y en “Así Fabio cantaba...” de *La Dorotea* (acto II)

<sup>1923</sup> Vega, Lope de, *El capellán de la Virgen*, 1623, acto I, fol. 138r

<sup>1924</sup> Zanetti, 2016, p. 167.

<sup>1925</sup> *Ibidem*, pp. 167-168.

<sup>1926</sup> *Ibidem*, p. 168.

fracasado también, aunque llegaron a realizar un proyecto que había funcionado, pero quizá no todo lo bien que se esperaba; al igual que otro proyecto flamenco, dado a conocer por Llaguno, de 1562<sup>1927</sup>. Tras todos estos esfuerzos, y la Corte ya en Madrid, Juanelo lo consiguió en 1569. Se trataba de una estructura de dos pisos que partía de las cercanías del Puente de la Alcántara hasta el Alcázar. No es, por tanto, de extrañar que la ciudad hiciese alarde de esta maravilla técnica, convirtiéndose en icono y metonimia de la propia urbe, como veíamos en páginas anteriores. Turriano inventó una máquina nueva, unas “ruedas ingeniosas/ del artificio del agua”<sup>1928</sup>. Los versos de Lope se encuentran, pues, en total sintonía con las percepciones de sus contemporáneos y el significado histórico que la máquina tenía.

En 1630 cuando el artificio ya no funcionaba desde 1617, o incluso algunos años antes<sup>1929</sup>, aparece en *El Laurel de Apolo* una descripción del agua que subía al Alcázar para disfrute de la Monarquía, como memoria iconográfica de la ciudad:

Y si del alto Alcázar pretendiste  
 tus olas igualar al fundamento,  
 desde las urnas de tu centro bajo  
 con más razón por las escalas sube,  
 bebiendo de ti mismo como nube,  
 a dar cristal deshecho al edificio,  
 en cuyo frontispicio  
 pueden bañar las aves alemanas  
 las negras alas en las ondas canas<sup>1930</sup>.

<sup>1927</sup> Díez Del Corral Garnica, 1987, p. 249.

<sup>1928</sup> Vega, Lope de, *El castigo del discreto*, 1617, acto III, fol. 41r.

<sup>1929</sup> El artificio funcionó desde 1559 hasta el año de 1617, fecha apuntada en la que se abandonó el artificio definitivamente por un cuidado insuficiente, véanse *Los apuntes cronológicos de Juanelo Turriano y el Artificio* [consultado en línea por última vez el 7 de marzo de 2020]. En cambio, en 1612 un anónimo nos relata el estado que había tenido y el que tenía en esa fecha: “El puente de Alcántara tiene solamente tres arcos [...] Al salir del puente, el río forma una bella cascada, donde se ven varios molinos y el artificio que sube el agua al castillo. Este artificio se construyó, en otros tiempos, por la industria de un cremonés llamado Janello Turriano o della Torre, debido a que la ciudad y el castillo están en un sitio tan alto que no se podía conseguir agua con comodidad. Por este motivo hizo una máquina hidráulica que mediante una gran rueda, vierte el agua de escalón en escalón por vasos y pequeños conductos hasta lo alto, desde donde se distribuye toda la ciudad. Desde la casa del fontanero hasta el río hay 216 escalones. Abajo está el depósito de agua alimentado por un molino, y desde allí, por cazos de madera, y más de ocho mil pequeños canales de madera y latón, sube de uno a otro hasta el castillo. Hace cincuenta años que se construyó, pero actualmente está en su mayor parte roto y lleva cuatro o cinco años sin funcionar” cit. en Sánchez Mayendía, 1958, p. 89. Según esta fuente, funcionaba de manera muy deficiente o no funcionaba desde 1608.

<sup>1930</sup> Vega, Lope de, *El Laurel de Apolo*, 1630, silva I, fol. 8r.



*Pinta* en estos versos Lope una *vista* de esta zona urbana desde la parte de la fachada principal del norte del Alcázar<sup>1931</sup> encomendada a Covarrubias, con su portada comenzada en 1546 con compromiso de labrarla Enrique Egas hijo. El enriquecimiento plástico se debe al almohadillado y los grutescos del arco de ingreso y al escudo imperial<sup>1932</sup> al que hace mención Lope en estos versos cuando se imagina al águila imperial tomando vida y bañando sus alas negras en las aguas que llegan al Alcázar, símbolo de poder monárquico, así como el artificio del agua.

#### LA PUENTE DE LOS BARCOS DE SEVILLA

La iconografía de la ciudad de Sevilla en el siglo XVII destaca por el río, el puerto y el puente. Tanto es así que en la comedia *La doncella Teodor* uno de los personajes introduce un ameno acertijo sobre varias ciudades españolas, dirigido tanto al personaje que responde como a todo el corral de comedias que participa divertido:

Padilla: Mal año, malo va esto.

Qual es aquel passadizo  
entre dos ciudades puesto?

Teodor: Es la puente de los barcos,  
que tiene los dos extremos  
en Sevilla, y en Triana<sup>1933</sup>.

Estos versos demuestran el indisoluble maridaje entre la ciudad y el puente de barcas, convertido casi en metonimia identificativa de la urbe. Téngase en cuenta que la terminología que usa Lope para referirse al puente es el de *barco* –“embarcación de tipo mixto, sin superestructura, pero de estimable capacidad de carga”– y no *barca* –embarcación auxiliar sin velas”<sup>1934</sup>–, siendo el primero que se difundió con el tiempo asumiendo el significado del segundo, el que utiliza con más frecuencia.

Es difícil de creer que Sevilla, siendo una de las ciudades más importantes del Imperio, no haya tenido un puente de piedra hasta el reinado de Isabel II en 1852<sup>1935</sup>, como

<sup>1931</sup> Este mismo punto de vista es el que adopta El Greco en *Vista de Toledo* (1604-1614).

<sup>1932</sup> Véase Nieto, Morales y Checa, 1993, p. 108-111.

<sup>1933</sup> Vega, Lope de, *La doncella Teodor*, 1617, acto III, fol. 54v.

<sup>1934</sup> Aznar Vallejo, 1994, p. 2.

<sup>1935</sup> Véase Alonso Franco, 1999, pp. 39-51. Cit. en Pacheco Morales Padrón, 2018, p. 48.

lamentaba indirectamente Lope en sus *Rimas*<sup>1936</sup> como ya hemos tenido oportunidad de comentar. Hubo diferentes proyectos de realizar en tiempos de Lope un puente de piedra, sobre todo en 1586 con la presentación al Cabildo de seis proyectos, y en 1629 con los avatares climatológicos. Se había planeado un gran puente de sillería almohadillada con 25 arcos, apuntados sobre el cauce, y semicirculares el resto<sup>1937</sup>. Ninguno de los proyectos llegó a realizarse y en el siglo XVI contaban solo con el famoso puente de madera, “porque el río Guadalquivir es allí tan profundo, con el reflujó del mar tan violento, que es imposible el arrojar allí cimientos y construir uno sobre pilotes”<sup>1938</sup>, explica Jouvin en 1672.

Alonso de Morgado nos da algunos datos. Era un puente:

[...] de madera sobre grandes barcos. Y como quiera que ningún maestro ha podido hallar Sevilla que se haya atrevido a dar de piedra puente segura, y permanente (por su mala disposición de sitio, que es todo muy llano, terrizo y arenoso) no ha podido esta gran ciudad otro que pasar con ella [...] Y así paga ella (por vía de arrendamiento) en cada un año más y menos de tres mil y seiscientos ducados a los arrendadores, que se obligan a tenerla reparada, fuerte y entera [...] La cual tiene de largo doscientas y cuarenta varas de medir, y doce de ancho. No debe de haber (según en esto soy informado) alguna puente, ni paso en general, más frecuentado, ni de tanto concurso de gente, cabalgaduras, ganados, coches y carretones como esta puente de Triana<sup>1939</sup>.

Se trataba, por tanto, de un sistema de barcas amarradas por cadenas y sobre las que se apoyaba un tablón de unos 150 metros que permitía el paso. Lope lo describe así en *La esclava de su galán*:

Divídese Sevilla, como sabes,  
por este ilustre y caudaloso río;  
senda de plata, por quien tantas naves  
le reconocen feudo y señorío.  
Es esta puente de maderos graves,  
sin pies que toquen a su centro frío,  
mano que las dos partes, divididas

<sup>1936</sup> Vega, Lope de, *Rimas...*, 1792, p. 93-94. Véase más arriba nota 1858.

<sup>1937</sup> Se ha ocupado del tema Pacheco Morales-Padrón, 2018, p. 49 y ss. Este autor reproduce el grabado del dibujo de Andrés de Oviedo: *Proyecto de un puente entre Sevilla y Triana (1629-1630)*, conservado en el Archivo Municipal de Sevilla.

<sup>1938</sup> García Mercadal, 1999, vol. III, p. 645.

<sup>1939</sup> Morgado, *Historia de Sevilla...* 1587, libro II, cap. 14.

por una y otra orilla, tiene asidas<sup>1940</sup>.

Contamos con una imagen bastante fidedigna en el dibujo preparatorio conservado en Londres que Wyngaerde<sup>1941</sup> realizó para la hipotética vista definitiva de Sevilla que no ha llegado hasta nosotros, pero de la que habla Diego Cuelbis, como hemos visto en las primeras páginas de este trabajo. El artista flamenco representó 13 barcos en total (fig. 59), número que mencionan también otros cronistas<sup>1942</sup> y que parece que disminuyó con el tiempo, pues Fermín Arana de Varflora en el siglo XVIII habla en su *Compendio histórico* de la ciudad de Sevilla ya de 10 barcos y afirma que “antiguamente fueron once”<sup>1943</sup>.



Figura (59): Detalle de la vista panorámica de Sevilla de Anton van den Wyngaerde (Museo Victoria and Albert de Londres).

Era habitual que las gentes y las mercancías –sobre todo productos de la tierra y pesca– cruzaran el río por este puente o mediante los servicios de una flotilla de lanchas toldadas que iban de Triana al Arenal y viceversa<sup>1944</sup>. Esto es algo que se puede apreciar en la *Vista*

<sup>1940</sup> Vega, Lope de, *La esclava de su galán*, 1647, acto I, vv. 29-36. Fechada en 1626 Morley y Bruerton, 1968, pp. 458-460. Vuelve a mencionar el puente en el v. 812 y en el acto III, v. 2325. Fechada en 1626

<sup>1941</sup> Kagan, 1996, p. 332.

<sup>1942</sup> Pérez Aguilar, 2014, p. 37.

<sup>1943</sup> Cit. en Pacheco Morales Padrón, 2018, p. 47.

<sup>1944</sup> Véase Aznar Vallejo, 1994. Este autor se ha ocupado, no solo de cuestiones terminológicas y tipología de barcos como señalábamos más arriba, sino también de cuestiones relacionados con la compra o alquiler

*de Sevilla* atribuida a Sánchez Coello (fig. 16). Durante los días de fiesta, en la Sevilla más ociosa, esa distancia de una orilla a otra se salvaba en barcas enramadas. Esta vista del puerto con las barcas entoldadas –se aprecia muy claramente en la *Vista* de Sánchez Coello– o enramadas se prestaba a un paralelismo de los barcos enramados formando a la vista un bosque, recurso recurrente en la época si Cervantes lo explota también<sup>1945</sup>. Por ejemplo, en *Amar, servir y esperar* lo encontramos:

Barcos enramados  
van a Triana,  
el primero de todos  
me lleva el alma<sup>1946</sup>.

Y de nuevo en *Lo cierto por lo dudoso*:

Río de Sevilla  
¡cuán bien pareces  
con galeras blancas  
y ramos verdes<sup>1947</sup>.

También en la *Dorotea*: “Pues ¡lo que cuentan de sus barcos, con los tendales de ramos de naranjos, en que pasan a Triana y al Remedio”<sup>1948</sup>. Destaca una vez más la vista del puerto y su aspecto más plástico.

---

de navíos, el tipo de mercancías, el precio del fletamento. Nada menciona, en cambio, sobre el transporte de personas.

<sup>1945</sup> “Subimos el río arriba, y, habiendo andado como dos millas, llegó a nuestros oídos el son de muchos y varios instrumentos formando, y luego se nos ofreció a la vista una selva de árboles movibles, que de la una ribera a la otra ligeramente cruzaban. Llegamos más cerca y conocimos ser barcas enramadas lo que parecían árboles, y que el son le formaban instrumentos que tañían los que en ellas iban” en Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, 2017, p. 143. Aunque la novela esté ambientada en lugares utópicos de la geografía europea, nos interesa destacar aquí el acervo cultural común que identifica en las barcas enramadas un bosque en el río.

<sup>1946</sup> Vega, Lope de, *Amar, servir y esperar*, 1635, acto II, vv. 249-252.

<sup>1947</sup> Vega, Lope de, *Lo cierto por lo dudoso*, 1625, acto I, fol. 22r. Véase al respecto Montoto, 1934.

<sup>1948</sup> Vega, Lope de, *La Dorotea*, 1968, acto II, pp. 141-142.

## CAPÍTULO SÉPTIMO

## LA VIDA EN LA CIUDAD

La descripción de la ciudad dentro del perímetro urbano requiere por parte del escritor un conocimiento más real y profundo de la misma. Retomando los gráficos y los datos biográficos de Lope, las dos ciudades que mejor conoció fueron Madrid y Toledo. Por lo que se refiere a escenas de gusto más costumbrista, será Madrid la protagonista y en ella nos centraremos en las próximas páginas. Si Lope de Vega “dibuja” con una pincelada suelta y casi abocetada las *urbs* y los hitos urbanos que venimos analizando desde sus aspectos iconográficos y simbólicos, se muestra mucho más prolijo en datos que tienen que ver con aspectos más inmateriales, con la *civitas*. Las costumbres, fiestas, y vida cotidiana que se generaba en esos espacios urbanos se abren ante nosotros cuando se levanta el telón.

Símbolo de organización del tejido urbano y policía eran las calles largas y rectas que confluían en plazas o fuentes convertidas en el centro de la perspectiva. Tanto en las historias de ciudades como en los relatos de viajeros extranjeros eran dignas de admiración y motivo de los circuitos turísticos. Así el Peregrino de Lope “entró en la insigne Barcelona, donde en ver sus grandezas, hermosas calles y fuertes muros, se detuvo dos días”<sup>1949</sup>. Y en esas calles y plazas que alaba Lope se describen una serie de actividades comerciales y festivas, prueba de la estrecha relación entre *urbs* y *civitas* y de la importancia que habían adquirido en la ordenación del territorio y de la vida urbana.

Las transformaciones que sufrieron las ciudades entre el siglo XVI y XVII se basan en estas dos nuevas tipologías urbanas: la calle y la plaza<sup>1950</sup>. Construir y trazar calles formaba parte de la política del Estado Moderno, y constituyó el elemento urbanístico, junto con la Plaza Mayor, más importante del momento. En toda Europa se estaban trazando y enderezando calles amplias y rectas que procuraban orden y policía al tejido

<sup>1949</sup> Vega, Lope de, *El Peregrino en su patria*, 1605, fol. 15. Sobre la construcción de las murallas en época de Carlos V y otras grandezas valoradas en el relato de viajes del siglo XVI, véase Fernández Lillo, 2004.

<sup>1950</sup> Cfr. Argan, 1964, p. 35. Todos los arquitectos dirigen la mirada hacia la Roma de Sisto V y Domenico Fontana; la larga calle Quattro Fontane y el pórtico berniniano de San Pedro serán los modelos de los que derivaba la tipología de calle y plaza.

urbano y permitían el tránsito de carruajes de una zona a otra y las procesiones en la ciudad en Fiesta.

El tejido urbano irregular de los núcleos medievales se hace cada vez más regular allí donde se podía intervenir desde un punto de vista urbanístico y donde no hubiera fuertes reticencias de los propietarios; “in esso i monumenti pongono accenti che richiamano i motivi supremi e ideali, del corretto e prosastico «decoro urbano»”<sup>1951</sup>. Las fachadas y portadas dejan de tener relación con el interior del edificio, “non sono più il piano frontale di un volume chiuso”, sino que se edifican en función de la calle, se convierten en “le superfici-limite di uno spazio vuoto ed aperto”<sup>1952</sup>, en el telón de fondo del gran teatro urbano de la vida cotidiana.

En este apartado trataremos las calles que aparecen citadas en la ambientación de las comedias y otras obras. Especial relevancia, como decimos, tiene Madrid, por lo que nos centraremos en esta ciudad en primer lugar.

## LA CALLE

### CALLE ESPACIOSA Y LLANA DE MADRID

Gil González Dávila describe la villa como una ciudad con 399 calles y 14 plazas<sup>1953</sup>, mientras que años más tarde Núñez de Castro habla ya de 400 calles y 16 plazas<sup>1954</sup>. Aunque estos datos no sean fiables desde un punto de vista estadístico<sup>1955</sup>, son indicativos de la percepción de crecimiento urbano que se tenía en la ciudad y de la que Lope da cuenta en sus comedias. En este sentido, en la obra *La prueba de los amigos* fechada en 1604<sup>1956</sup> se convierte en un ideario de la conveniencia de la villa para ser Corte, que “bien se ve que aposentarla podía”<sup>1957</sup>, en un momento en el que su “alma, cuando espiró/ su cuerpo, se la llevó/ el cielo a Valladolid”, a pesar de haber sido “cuarenta años huésped de la corte”<sup>1958</sup>. El mismo personaje al que corresponden estas palabras compara la villa

<sup>1951</sup> Ídem.

<sup>1952</sup> Ídem.

<sup>1953</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, cap. V, p. 11. Cit. en Maravall, 1983, p. 254.

<sup>1954</sup> Núñez de Castro, *Solo Madrid es Corte*, 1669, libro I, fol. 9, 11 y 24; cit. en Maravall, 1983, p. 255.

<sup>1955</sup> Cfr. Domínguez Ortiz, 1963.

<sup>1956</sup> Manuscrito autógrafo fechado el 12 de septiembre de 1604, Presotto, 2000, p. 334.

<sup>1957</sup> Vega, Lope de, *La prueba de los amigos*, 1873, acto III, p. 82.

<sup>1958</sup> *Ibidem*, acto III, p. 81.

con Sevilla, siendo Madrid “única maravilla”. Y el interlocutor que contempla la villa afirma:

Tello: ¡Qué majestad vive en él!  
 Desde Lima hasta la Habana,  
 Y desde Cádiz aquí,  
 Lugar más bello no vi.  
 ¡Qué calle espaciosa y llana!  
 ¡Qué edificios! ¡qué alegría!<sup>1959</sup>

La conveniencia de que Madrid sea corte es, según Lope, precisamente la transformación del tejido urbano a la que se estaba sometiendo la villa en función de las necesidades de representación y fiesta de esta “alegre ciudad” con calles cada vez más espaciosas y llanas, como hicieran los romanos que iban “cortando montes, abajando collados, hinchando valles, haciendo puentes, y igualando llanos, y fosos, haciéndolas derechas, y allanándolas con la orden”<sup>1960</sup>. Sería el resultado de una ciudad cada vez más geométrica, regular y ordenada.

También en la comedia *El acero de Madrid*<sup>1961</sup> Lope nos ofrece la idea de la villa como una gran ciudad con sus calles anchas y sus nobles edificios que le dan “gran majestad”, donde “su aire saludable” garantizaba la salubridad en una clara alabanza de Madrid como corte. En 1608-1612 cuando se redacta esta comedia el proceso de regularización del tejido urbano madrileño ya estaba en marcha como veremos más adelante. Era, en fin, la imagen de una ciudad grande, ordenada, salubre y noble:

Octavio: Bien me parece este lugar.  
 Prudencio: Es cifra  
 de todo lo mejor que tiene España;  
 danle gran majestad aquestas calles  
 y el aire saludable que las baña  
 es el más importante cortesano.

---

<sup>1959</sup> Ídem.

<sup>1960</sup> Felini, *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la Alma Ciudad*, 1619, cap. III, fol. 263.

<sup>1961</sup> La comedia fue redactada probablemente entre 1608 y 1612, fechas significativas si tenemos en cuenta que hacía solo dos años que la corte había regresado de Valladolid. Se percibe por parte del autor una clara intención de elogiar Madrid e insistir en las obras para mejora de la villa que debían transformarla en una gran ciudad.

Octavio: Notables edificios

Prudencio: Vanse haciendo<sup>1962</sup>.

Las calles anchas y regulares formaban parte del modelo urbano de la ciudad ideal a la que había que aproximarse en mayor o menor medida. Esto fue algo fácil de conseguir en las ciudades hispanoamericanas –a Cieza de León le admiraban las de Lima, las de México a Francisco Hernández–; en cambio, en el contexto de las ciudades peninsulares donde el tejido urbano medieval condicionaba las obras de mejora y ensanche, las alabanzas a las calles anchas y rectas de Madrid por parte del ingeniero Tibaldi, quien las llega a considerar modélicas por su amplitud, cobra todavía más fuerza dando a la ciudad una resonancia internacional en la época<sup>1963</sup>. El capítulo VI del libro II de Luis de Peraza sobre la Historia de Sevilla está dedicado a las calles, “de su anchura y alegría”, porque “la menos ancha calle de Sevilla es más ancha que la más ancha calle de Toledo, tanto y más, y la más angosta calle de Sevilla, es más ancha dos veces que la más ancha calle de Granada”<sup>1964</sup>. Una visión esta de Peraza que coincide con la de Andrés de Navagero que al visitar España un poco antes, a mediados del siglo XVI, dice que Sevilla “se parece más que ninguna otra de las de España a las ciudades de Italia; sus calles son anchas y hermosas”<sup>1965</sup>. Todas estas alabanzas a las calles más anchas y principales de cada ciudad chocaba, claro está, con la realidad de la mayor parte del entramado de callejas estrechas y oscuras. Así en 1672 Jouvin en su *El viajero de Europa* afirma “Como Sevilla es una ciudad antigua, la mayor parte de sus calles son estrechas y largas”<sup>1966</sup>. Peores son en este sentido las descripciones de Toledo. Pisa da la siguiente descripción:

Por las puertas, y puentes se sube a la ciudad por calles, unas angostas y fragosas, otras llanas y anchurosas y en toda perfección. El haber en Toledo muchas cuestas, y calles agrias, es forzoso por estar la ciudad fundada sobre tierra y montaña: y el haber quedado algunas calles angostas, torcidas, y con veinte revueltas, es uno de los daños que los Moros causaron [...] nunca ha cobrado del todo el lustre y hermosura de calles, que los Romanos y los Godos dejaron en ella. Verdad es que después que los Príncipes Cristianos la cobraron [...] se ha trabajado y tenido cuidado de repararla, y ensanchar y desenfadar las calles, dejando desocupadas en lugares públicos muchas plazas<sup>1967</sup>.

<sup>1962</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto I, fol. 30r-30v.

<sup>1963</sup> Cámara Muñoz, 1994b, p. 40.

<sup>1964</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. VI, p. 163.

<sup>1965</sup> García Mercadal, 1999, vol. II, p. 22.

<sup>1966</sup> *Ibidem*, vol. III, p. 643.

<sup>1967</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XVI, fol. 26r.



Los extranjeros que visitaron España, como Navagero quien afirma que “la ciudad es desigual, montuosa y áspera, y sus calles estrechas”<sup>1968</sup>, o Jouvin que también dan una descripción parecida de Toledo:

Las calles de Toledo son tan estrechas, y casi todas en cuesta que baja o que sube, que no se sirven más que de literas, en lugar de carrozas, a no ser en las calles que están por la parte de la plaza Mayor<sup>1969</sup>.

Esa misma descripción la encontramos en Lope de Vega, quien insiste en la importancia de los arbitrios para las mejoras de la ciudad:

Doña Violante: ¿Y de arbitrios cómo va?

Galván: Burlaste, pues quitar puedo

la niebla a Valladolid,

y los lodos a Madrid

y las cuestas a Toledo.

Elvira: Otro tema como esta

tiene un loco singular,

que promete no dejar

en la ciudad una cuesta<sup>1970</sup>

Al respecto, se fueron derribando murallas y puertas, y allanando, ensanchando y empedrando diferentes calles, con especial predilección por el eje ceremonial de cada ciudad, que en el caso de Madrid iba desde el alcázar hasta la catedral y otros puntos clave del recorrido de Fiesta, desde San Jerónimo hasta el Alcázar. Así en las inmediaciones del Alcázar, dentro del proceso de reforma del mismo y sus alrededores: en 1544 se ordena la traza ancha y derecha de una calle nueva desde el alcázar hasta la iglesia de San Juan, y el mismo trazado rectilíneo debía tener la calle que iba desde la puerta de la Vega hasta el puente de Segovia<sup>1971</sup>; en 1564 se ensancha la puerta de la Vega para permitir la entrada y la circulación de carros. Será una de las insistencias en el documento “Memoria de las obras de Madrid” que data de este periodo. Con la entrada de Isabel de Valois en

<sup>1968</sup> García Mercadal, 1999, vol. II, p. 19.

<sup>1969</sup> *Ibidem*, vol. III, p. 601.

<sup>1970</sup> Vega, Lope de, *La paloma de Toledo*, 2019, acto I, vv. 176-184. Está fechada entre 1610 y 1615, Morley y Bruerton, 1968, p. 526.

<sup>1971</sup> Alicia Cámara ha estudiado los documentos y las cédulas reales, véase Cámara Muñoz, 1994b, p. 33.

1560 y de la entrada de Ana de Austria en 1570 se ensanchan y empiedran las calles por donde debía pasar la comitiva<sup>1972</sup>. Fue el itinerario de Fiesta en Madrid el mejor acondicionado en cuanto a las fachadas y al ensanche de las calles, por eso señala Cámara Muñoz que “Madrid fue antes el recorrido de la Fiesta que la ciudad, que se fue embelleciendo sobre todo a lo largo de este”<sup>1973</sup>. La voluntad de continuar regularizando la traza viaria es evidente en otro documento de 1590 publicado por G. de Andrés por el que conocemos cómo se encontraba el trazado de la villa y la necesidad de hacer calles rectas y anchas, aunque hubiera que derribar casas<sup>1974</sup>.

Así, percibimos en Lope la importancia que iban adquiriendo en Madrid las calles que se iban abriendo y trazando y el frenesí de la construcción que debía ser algo habitual para los madrileños y los viajeros:

Inés: ¡Lindas calles!

Fulgencio: Que te admires  
es justo; casas de fama  
se labran.

Inés: Si el vulgo llama  
ángeles los albañiles,  
de los que tiene, y muy bien,  
Madrid se puede alabar,  
pues que por todo el lugar  
tantos ángeles se ven<sup>1975</sup>.

Los personajes quedan admirados por las calles que todavía están en fase de construcción pues tantos albañiles se ven por todas partes<sup>1976</sup>; como suspendido queda también Salas Barbadillo “al ver en Madrid tanto edificio nuevo y luego ocupado” y al “nacerle cada año nuevas calles y las que ayer fueron arrabales, hoy son principales y tan ilustres”<sup>1977</sup>. Suspenden, pues, el ánimo de los transeúntes las calles y el afán constructivo de edificios.

<sup>1972</sup> Véase Pérez de Tudela Gabaldón, 1998 y Cruz Valdovinos, 1990.

<sup>1973</sup> Cámara Muñoz, 1994b, p. 43.

<sup>1974</sup> La anchura estaba entre los veintisiete y los treinta y seis pies. La media entorno a los treinta pies (8.40 m) era la más adecuada a finales de siglo, véase *ibidem*, p. 42. La autora subraya que estas medidas aparecían también en algún tratado de fortificación, como el de González de Medina Barba de 1599, puesto que la calle ancha era consustancial a la ciudad fortificada al permitir el movimiento de carraos y soldados con mayor velocidad.

<sup>1975</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto III, vv. 3143-3150.

<sup>1976</sup> La fecha de redacción de la comedia es 1610-1614, véase Morley y Bruerton, 1968, p. 64.

<sup>1977</sup> Cit. en Maravall, 1983, p. 255.

Las casas de los grandes nobles<sup>1978</sup> –ornato y grandeza de la villa para Jerez y Deza<sup>1979</sup>– e iglesias con sus magníficas fachadas atrapan la mirada del transeúnte invitando a la contemplación y rompiendo la secuencia rítmica de volúmenes semejantes, donde la nota de *color* la ofrecen las fachadas sus torres<sup>1980</sup> formando la perspectiva de las calles, algo de lo que se ocupaba la Junta de Policía desde 1590<sup>1981</sup>. En *El sembrar en buena tierra* (1616)<sup>1982</sup>, Lope nos traduce esa sensación de secuencias volumétricas en la perspectiva de las calles con la siguiente metáfora:

Celia: Edificios de Madrid  
 tras sí los ojos llevan,  
 porque son como unas joyas  
 con tal labor y belleza,  
 que llama a los albañiles  
 una mi amiga discreta  
 plateros de yeso<sup>1983</sup>.

Las casas de los nobles, ilustres ciudadanos, dan nobleza a la ciudad, sobre todo a Madrid por motivos obvios de traslado de la corte y los nobles. Por ejemplo, en Sevilla cita Luis de Peraza diferentes calles, cuyos nombres “son muy antiguos”<sup>1984</sup> y conferían también antigüedad a la ciudad<sup>1985</sup>, porque “es tan gran muchedumbre la de las calles de Sevilla, y tantos sus nombres, que sería nunca acabar pensarlos todos decir”<sup>1986</sup>. De nuevo la

<sup>1978</sup> Marineo Sículo en 1530 ya describía la villa poblada “de muchos caualleros que en ella tienen sus casas y heredades muy ricas”, cit. en González García, 1997, p. 99. Véase este autor para las ordenanzas y casas palaciegas en Madrid a partir del traslado de la Corte.

<sup>1979</sup> Véase Jerez y Deza, *Razón de Corte*, 2001, fol. 97 y ss.

<sup>1980</sup> Gil González Dávila describía las casas nobles con “muchas hermosura y grandeza” y “adornadas de torres”, González Dávila, *Teatro...*, 1623, cap. V, fol. 12-13.

<sup>1981</sup> Sobre la Junta de Policía de 1590, heredera de la Junta de 1580 de Juan de Herrera, véase González de Amezúa y Mayo, 1926 y 1933; De Andrés, 1976. Winn Sieber, 1985.

<sup>1982</sup> Presotto, 2000, p. 356.

<sup>1983</sup> Vega, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, 1618, acto I, fol. (195r. sic), 185v.

<sup>1984</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. VI, p. 166.

<sup>1985</sup> Comenzando por la calle principal de Sevilla que era la de la Puerta Macarena que a lo largo de su trazado va tomando diferentes nombres (Santa María, San Marcos, Santa Catalina, Calle de la Alhóndiga, Espartería, Alfalfa, San Salvador hasta la calle de Francos, en función de los hitos –plazas, actividades económicas, etc.- por los que va pasando). A continuación, está la calle de la Mar (actual García de Vinuesa), calle de Placentines, calle de Génova, calle de Catalanes, calle de Monteros, calle de Perros, calle Sierpe, calle de Gallegos, calle de Arqueros, calle de Bayona, calle de Castro, calle Muela, Juan de Burgos, calle de Armas, calle de San Vicente, calle de San Lorenzo o La Carrera, calle de las Palmas, Pellejería y, por último cita Cantarranas, Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. VI, p. 166.

<sup>1986</sup> *Ibidem*, libro II, cap. VI, p. 166.

hipérbole se convierte en el instrumento para la descripción de la ciudad<sup>1987</sup>, algo de lo que ya hemos hablado.

De todas estas calles que cita Peraza, en la obra lopesca, además de Puerta Macarena de la que hemos tratado en puertas, pero que también es el nombre de la calle principal de Sevilla, “tan larga que atraviesa toda a Sevilla por la mitad”<sup>1988</sup>, aparecen algunas referencias a la calle de Armas. La comedia *La Niña de Plata* se abre con un elogio a Sevilla y a esta calle en concreto:

Maestre: ¿Qué os parece la ciudad?

Don Enrique: Una octava maravilla<sup>1989</sup>,  
pero con decir Sevilla,  
se dice todo.

Maestre: Es verdad.

Don Enrique: ¿Cómo esta calle se llama?

Maestre: De las armas

Don Enrique: Con razón:  
más pienso que de amor son,  
con tanta bizarra dama;  
y son las más peligrosas  
si esta calle es de sus armas;  
que más que a cien hombres de armas  
temo unas manos hermosas<sup>1990</sup>.

Y en el acto II el Rey da indicaciones de dónde vive la señora:

En la calle de las armas mora:  
son señas de su casa dos balcones  
azules, que al salir el Sol los adora,  
si a mano izquierda como vas te pones,

---

<sup>1987</sup> Nuti, 2002, p. 273.

<sup>1988</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. VI, p. 163.

<sup>1989</sup> También Sevilla es considerada la octava maravilla, aunque no pueda competir con El Escorial: “Tomar: No alabo, España bella,/ tu patria hermosa, tu ínclita Sevilla,/ sino esta clara estrella/ mas una que tu octava maravilla,/ por cuya causa vivo” En Vega, Lope de, *La octava maravilla*, 1930, acto II, vv. 1482-1485.

<sup>1990</sup> Vega, Lope de, *La niña de plata*, 1618, acto I, fol. 103 v. Siguen los versos con las típicas laudes a la ciudad: “Maestre: [...] Cuando tratan de su río (Guadalquivir)/ de sus calles, de su puente,/ de su armas, de su brío,/ de su regal y riqueza [...]”.

te llamarán las flores, y claveles ...<sup>1991</sup>

La “muy ancha y muy alegre” calle de las Armas “comienza desde el Barrio de El Duque, hasta la Puerta de Goles [...] y aunque en este tiempo no hay en esta calle sino muchas casas de caballeros, antiguamente todos los armeros que hacen armas vivieron aquí, y por eso la llamaron la calle de las Armas”<sup>1992</sup>. Al ser la residencia de nobles caballeros, Lope ambienta la vivienda de la dama precisamente en esta calle. Lope nos la describe como una calle con balcones y adornada con flores de varios tipos. Precisamente el origen del nombre también podría remontarse a los numerosos escudos de armas de las fachadas de las numerosas familias nobles que allí vivían<sup>1993</sup>.

La calle tuvo un protagonismo relevante en los festejos organizados con motivo de la entrada de Felipe II a Sevilla en 1570. En la *Victoria de la honra* tenemos de nuevo la mención a esta calle:

Finardo: Pues es bien que os acostéis

en noche de luminarias? [...]

Baldivia: Mas por los dos que por mi,  
donde iremos?

Finardo: A la calle  
de las Armas lo primero.<sup>1994</sup>

Esta comedia, fechada en probablemente entre 1609 y 1612<sup>1995</sup>, está ambientada en 1570 por las referencias que aparecen en la comedia a los festejos. En el momento de la entrada del rey en Sevilla, Lope contaba con 8 años y no es fácil determinar si en ese periodo estuvo en Sevilla. Su niñez y juventud están llenas de lagunas documentales, pero Serrera Contreras<sup>1996</sup> recuerda que en la *Hermosa Ester* (1621) Lope muestra agradecimiento a su tío don Miguel del Carpio “de noble y santa memoria, en cuya casa pasé algunos de los primeros días de mi vida”. No podemos saber si efectivamente Lope se encontraba en

<sup>1991</sup> Ibídem, acto II, fol. 116r.

<sup>1992</sup> Peraza, *Historia de Sevilla*, 1979, libro II, cap. VI, p. 165.

<sup>1993</sup> Véase Collantes de Teran Sánchez, Cruz Villalón, Reyes Cano y Rodríguez Becerra, 1993, vol. I, p. 62-63.

<sup>1994</sup> Vega, Lope de, *La victoria de la honra*, 1635, acto I, fol. 183r. Comienza el primer acto con una alabanza a las fiestas: “Don Antonio (vestido de juego de cañas): Ser primeras maravilla./ Lope (lacayo de librea): Hoy has dejado a Sevilla/ en eterna admiración [...]/ Don Antonio: Brava fiestas. Lope: Bizarria”, ibídem, acto I, fol. 179r.

<sup>1995</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 405.

<sup>1996</sup> Serrera Contreras, 2007, p. 150.

Sevilla en 1570 y fue espectador de los festejos para recibir al rey. En cualquier caso, era muy pequeño para poder mantener vivo el recuerdo. Así que tuvo que ser a través de crónicas o por transmisión oral los conocimientos que de tal evento tuvo Lope. En cualquier caso, introduce en esta obra la mención a dicha calle porque fue uno de los escenarios importantes del recorrido. Para hacernos una idea de las decoraciones que presentaba la calle, reproducimos aquí la descripción de Mal Lara de la calle de Armas para la ocasión del recibimiento que la ciudad organiza al rey:

Y, como luego se ofrecía la calle de las Armas, que fue la primera, que pareció con aquel descanso del espacio ancho, que tiene delante, mostróse, al abrir de las puertas, una hermosa presencia de calle toda adornada de brocados, telas de oro y plata, seda mucha de diferentes colores y guarniciones riquísimas, que en ella no había un tapiz por muy rica estofa que tuviese. Estaban abiertas infinitas ventanas en las paredes, y muchas puertas nuevamente hechas, las cuales estaban (después de bien toldadas) llenas de muchas damas aderezadas tan bien, que pusieron espanto, fuera de las señoras, que en hermosura y riqueza se mostraban liberalmente. Y tiénese por una cuenta fácil haber costado sola la vista de las ventanas, puertas y miradores más de doce mil ducados. Encarecer yo la hermosura de las que había para llevar ventaja a las otras tierras, no se me sufrirá, por ser mi patria Sevilla, pero el aderezo en todas común y igual, no pudo dejar de mover admiración.

Para Mal de Lara “cuatro cosas se tuvieron a maravilla a aquellos tiempos, en esta ciudad”, entre ellas las calles:

La muchedumbre de la gente fue una [...]; El vestido en las mujeres tan honesto y tan bizarro [...] El ornato de las calles era riquísimo, y bien dispuesto, porque ya todos tienen en sus casas salas aderezadas de muchas maneras de costosas redes, sedas y de cueros, que con la pintura suplen el no ser de telas de oro, donde la obra sobrepuja a la materia [...] Y lo cuarto fue la entrada del Río, que fue tan acertada en darse entrada a S. M. por tan buena parte, que no torciese más de una calle para ir a palacio, y las calles fuesen tan anchas y con dos plazas en que se reparase la multitud de la gente, que por todas las bocas de las otras calles trabajaba por tomar buen lugar, y el bueno era ver a Su Majestad. Al medio de la Calle de las Armas, mandó al Duque de Arcos dejase la vara del palio, y tomase caballo, lo cual hizo mudando la ropa en su capa negra, yéndose con los otros grandes [...] <sup>1997</sup>.

---

<sup>1997</sup> Mal Lara, *Recebimiento que hizo la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...1570*.

También González de León la describe como “una de las mejores de la ciudad; con magníficas casas, de una estencion dilatada y recta, y de bastante anchura”<sup>1998</sup>.

Todos estos versos en que se mencionan las calles más importantes de una ciudad en Lope nos evocan las reflexiones de Botero cuando afirma:

Pertenece al arte las calles derechas de una ciudad, y los edificios suntuosos, como palacios, y otras cosas excelentes, y que dan maravilla. [...] Todo finalmente lo que deleita el ojo, y el sentido, y da entretenimiento a la curiosidad, y que tiene novedad, y que es admirable, y excelencia ordinario, grande, y artificioso<sup>1999</sup>.

A mayor número de ciudadanos, mayor número de construcción, lo cual somete las ciudades a un cambio notable de fisionomía. Jerónimo de la Quintana dice que en 1563 había en Madrid 2520 casas y de doce mil a catorce mil personas, mientras que ya en 1598 calcula doce mil casas humildes y trescientas mil personas, algo que coincide con las cuentas de Pérez de Herrera en 1597. Obviamente son cálculos hiperbólicos que ya Madoz había desmentido con un cómputo de unas cincuenta y siete mil personas en 1597<sup>2000</sup>. Eran las casas nobles las mejores labradas, con mejores fachadas y una heráldica de identificación del linaje. Por eso, en los versos anteriores de *Sembrar en buena tierra*, Lope describe una sensación estética visual claramente barroca que tiene que ver tanto con los edificios, como con la calle. Ambos son capaces de “mudar los ojos”<sup>2001</sup>. Ante una fachada barroca en la que la horizontalidad de la misma y del edificio –que por otro lado será lo que proporcione perspectiva a la calle, se resquebraja por la verticalidad de las molduras arquitectónicas decorativas, balcones o rejas– los ojos, como ante una pintura barroca compuesta por una gran cantidad de diagonales que se cruzan zigzagueantes por la superficie de la tela, no encuentran reposo alguno y se desplazan continuamente en todas direcciones siguiendo las líneas de fuerza de las partes vivas de los edificios. La misma sensación visual producía el trazado de la calle, la perspectiva de la misma también arrastra los ojos hacia la zona de fuga del tejido urbano; la belleza colorida de la rítmica de los volúmenes. Asimismo, se percibe una clara relación entre los

---

<sup>1998</sup> González de León, 1839, p. 184.

<sup>1999</sup> Botero, *Diez libros de la razón de estado...* 1593, libro I, fol. 193v.

<sup>2000</sup> Recojo estos datos de González de Amezúa y Mayo, 1926, pp. 401-404.

<sup>2001</sup> Para entender bien el alcance de las palabras del escritor conviene tener en cuenta “mudar” como sinónimo de “llevar”. En Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 117r., voz «Mudar».

edificios que se iban labrando y la orfebrería. Las fachadas de ciertos edificios nobles atraen los ojos del transeúnte, como los destellos de los materiales preciosos que llegaban del Nuevo Continente, como la plata con la que se realizan las joyas. Los edificios se convierten así en las joyas decorativas del trazado urbano. Y, sin embargo, la conocida austeridad y la pobreza de los materiales en el Madrid del siglo XVII, mucho dista de los materiales preciosos del Renacimiento como el mármol. A esta pobreza de materiales se oponía la magnificencia en la decoración, sensorial, plástica, visual; de ahí que Lope hable de “plateros de yeso”. Esta misma comparación que establece una relación metonímica entre los edificios y las joyas, está íntimamente ligado con la cultura de Barroco, la técnica de los destellos de color –destellos de joyas–, de luces y sombras que dan la sensación plástica de movedizo, variable, inestable<sup>2002</sup>.

Todo ello debía suponer una novedad para los madrileños y el viajero extranjero “que vea/ Madrid que lo nuevo agrada”<sup>2003</sup>:

Fulgencio: ¿Dónde está don Juan?

Doña Elena: Ahora

ha salido a pasearse,

que lo trae loco Madrid,

tan lleno de novedades<sup>2004</sup>.

La novedad de una ciudad que se (re)proponía de una manera cambiante y poco definitiva pues, como afirma Alvar Ezquerro, los planes de hacer de Madrid una capital europea a lo largo de este periodo se ven sofocadas por una ciudad real que se transformaba, por un lado, bajo la batuta del Maestro Mayor y, por otro, bajo el capricho impositivo del rápido crecimiento demográfico, algo con lo que tuvo que luchar la Junta de Policía. Un anónimo al llegar afirma que estaba

---

<sup>2002</sup> Todos estos efectos lumínicos impregnan el teatro, la pintura y la poesía de este periodo, relacionados con las ideas estéticas barrocas de novedad, fugacidad, mutabilidad e inconstancia. Sobre este tema, véase Maravall, 1983, p. 357 y ss. Para la sensación de tránsito y movimiento en arquitectura véase Wölfflin, 1978, pp. 63-68.

<sup>2003</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto II, fol. 42v. La comedia está fechada por Arata en 1607-1609 (Arata, 2000) poco después del traslado de la corte.

<sup>2004</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto III, vv. 3279-3282. Téngase en cuenta que Esta comedia está fechada un poco después, entre 1610-1614, Morley y Bruerton, 1968, p. 64.



tan mudada que casi no la conocía. Porque todo lo hallé trocado, palacio, lugar, ministros, trajes, hombres y mujeres. Palacio, remendado; la Puerta de Guadalajara, derrocada; la plaza, quadrada...; los muladares hechos jardines...; muchas casas nuevas y otras derribadas; una puente hecha muy hermosa [...] en resolución, no he visto cosa que no esté mudada<sup>2005</sup>.

En 1623 también Céspedes de Meneses comenta el crecimiento de la ciudad y los cambios porque “poco a poco se fué extendiendo y ampliando” y “todas sus cosas tomaron nuevo ser”: los “apartados campos de sus contornos se convirtieron en vistosas calles, los sembrados en grandes edificios, los humilladeros en parroquias, las ermitas en conventos y los egidos en plazas, lonjas y frecuentes mercados”<sup>2006</sup>. En los siguientes versos parece justificar el escritor ante el público madrileño la lentitud de las obras, por oposición al “Turco” que dispone de tantos esclavos para levantar “máquinas reales”, ventajas de las que no gozaba Madrid, en donde las obras avanzaban mucho más lentamente, pero de manera adecuada, puesto que no había “falta ninguna” que no permitiera la comparación con las antiguas ciudades o máquinas:

Don Félix: ¡No conozco a Madrid!

Lucio: Va por instantes

poblándose de ricos edificios.

Ya sus enanas casas son gigantes;

¡qué portadas, qué ricos frontispicios!

Don Félix: ¿Adónde se hallan tantos materiales

y tanta cantidad destes oficios?

Lucio: Del Turco dicen que para obras tales

da término de solos quince días,

en que levantan máquinas reales.

Don Félix: Serán encantamientos, fantasías.

Lucio: No, sino haciendo que diez mil esclavos

trabajasen juntos con diez mil porfias,

buscando en las naciones los más bravos

y juntando, primero que comience,

desde las piedras los menores clavos.

Don Félix: Esta famosa máquina que vence

mil antiguas ciudades, aunque alguna

apenas a sufrillo se convence,

<sup>2005</sup> Cit. en González de Amezúa y Mayo, 1926, pp. 403.

<sup>2006</sup> Cit. en *ibídem*, pp. 404.

ni tiene para mi falta ninguna<sup>2007</sup>.

Como ya hemos señalado, la idea de ciudad como una máquina, una “fábrica grande e ingeniosa”<sup>2008</sup> en palabras de Covarrubias, creada por el hombre, que crece a desmesura con el aumento de la población<sup>2009</sup>, como el “lugar de los milagros” de la técnica –como se refiere Liñán y Verdugo a Madrid en *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*<sup>2010</sup>–, así es como Lope de Vega ve Madrid: urbe en construcción que no tiene “falta ninguna”.

A pesar de los esfuerzos del escritor por proyectar el Madrid ideal, capital de Corte donde iban apareciendo edificaciones altas con ricos frontispicios, la lentitud de las obras se oponía al rápido crecimiento descontrolado de la Madrid real: casas humildes de un solo piso construidas con materiales pobres como el adobe o el ladrillo con ventanas pequeñas de rejas por motivos de seguridad. Incluso las casas burguesas tenían estas mismas características y solo la fachada diferenciaba un edificio importante de uno humilde<sup>2011</sup>. Las únicas casas altas eran las que cercaban la Plaza Mayor, de cinco pisos, de piedra y ladrillo. Numerosos visitantes dieron descripciones poco halagüeñas de la Villa, como Bertaut en su *Journal d'un voyage*, Alcibe de Bonnescase con su *Relación de Madrid*, quien define las construcciones como toperas, o jaula de pollos según Álvarez de Colmenar en su *Les délices de l'Espagne et du Portugal*. Camilo Borghese a finales del siglo XVI la define como:

[...] bastante grande, llena de habitantes [...] Hay la calle larga, la cual sería hermosa si no fuese por el fango y las porquerías que tiene. Está situada en colinas, y en muchos lugares llena de cuevas. Las casas son malas y feas, y hechas casi todas de tierra, y, entre las otras imperfecciones, no tiene aceras ni letrinas<sup>2012</sup>.

<sup>2007</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto II, vv. 1483-1502. Notamos de nuevo aquí el anclaje a la ciudad como máquina bélica contra el imperio otomano propia del siglo XVI.

<sup>2008</sup> Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 102r.

<sup>2009</sup> Ya hemos comentado con anterioridad, según los datos que aporta Quintana, el ritmo de crecimiento de Madrid, “sepultura de propios y de extraños”, Vega, Lope de, soneto 142, *Poesía Lírica*, 1970, p. 81.

<sup>2010</sup> Cit. en Cámara Muñoz, 1982, p. 50-51.

<sup>2011</sup> Para Mesonero Romano la culpa de construcciones bajas se debía a la multitud de conventos que no permitían que se alzasen contiguos edificios que pudieran privarles de ventilación y luz, véase Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid*, 1861, p. 39 o XXXIX. En cambio, para Deleito y Piñuela se trataba de una mezquindad forzosa debida a la regalía de aposentos; de ahí que no se construyera más de un piso. En Deleito y Piñuela, *Solo Madrid es Corte*, 1942, p. 23. Véase sobre el tema González García, 1997.

<sup>2012</sup> García Mercadal, 1999, vol. II, p. 625.

Así que si, por un lado, Madrid suspendía el ánimo del visitante y los transeúntes se admiraban y maravillaban con tantas novedades constructivas, esta febril etapa constructiva en muchos casos descontrolada fruto del desbordante crecimiento demográfico que provocó el traslado de la Corte, producía en los visitantes y habitantes una sensación muy distinta, de confusión, desorientación y pérdida de identidad. En este sentido, frecuentes fueron las comparaciones de Madrid y Sevilla con Babilonia<sup>2013</sup>, como centros donde es más evidente la concurrencia multitudinaria gentes de diferentes profesiones<sup>2014</sup> que llegaban de todas partes del mundo cada uno con su lengua. Lope afirma que “es Sevilla confusión”<sup>2015</sup> “mundo segundo/en grandeza y variedad” de “tantos hombres cifra” “hermosa confusión” “que Nápoles y París le hacen comparación”<sup>2016</sup>. La compara en ese sentido también con Roma: “Sevilla, o gran teatro/ adonde se suelen ver/ espectáculos del mundo/ dentro en tu mismo hemisferio,/ cual las vio Roma en su imperio”<sup>2017</sup>. Y elogiando las “grandezas [que] tiene Madrid” como “uno de los grandes lugares del mundo” exalta la “bárbara confusión” de esta “Babilonia del mundo/de lenguajes tan diversos”<sup>2018</sup>. Las referencias en otros poetas harían pensar en un *topos* usado ya por Liñán y Verdugo, según Weber de Kurlat<sup>2019</sup>. Lope compara “Babilonia” casi siempre con Madrid, y alguna vez a Sevilla<sup>2020</sup>. Esta calificación adquiere matices de crítica o elogio en función del significado que el escritor quiera imprimir a la escena teatral. En líneas generales la hermosura que iba adquiriendo la ciudad barroca era metafóricamente comprable con la maravillosa Babilonia: “Hermosa Babilonia, en que he nacido”<sup>2021</sup>. Si en el Imperio había una Babilonia, esa tenía que ser

<sup>2013</sup> “Babilonia de España” para Francisco Santos y también para María de Zayas: “Babilonia de España, madre, maravilla, jardín, archivo, escuela [...]”, cit. en Maravall, 1983, p. 247.

<sup>2014</sup> Ídem.

<sup>2015</sup> Vega, Lope de, *El premio del bien hablar*, 1635, acto I, v. 328.

<sup>2016</sup> Vega, Lope de, *El amante agradecido*, 1618, acto II, fol. 109r.

<sup>2017</sup> Vega, Lope de, *El ruiseñor de Sevilla*, 1622, acto III, fol. 203v.

<sup>2018</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto III, fol. 112v.

<sup>2019</sup> Weber de Kurlat, 1975, nota al verso 1990.

<sup>2020</sup> Retomamos de nuevo *El Arenal de Sevilla* para ilustrar la comparación con un fragmento: “Forastero: ¿Esto hay en el Arenal?! ¡Oh, gran máquina, Sevilla!/ Alvarado: ¿Esto solo os maravilla?! Forastero: Es a Babilonia igual./ Pues aguardad una flota, y veréis toda esta arena/ de carros de plata llena,/ que imaginarlo alborota” en Vega, Lope de, *El arenal de Sevilla*, 1618, acto I, vv.393-400. También con Troya se establecen numerosas comparaciones: “Fajardo: [...] Pasemos este verano/ en esta hermosa ciudad [Sevilla]/ que compite en majestad/ con el aplauso troyano” en ibídem, acto I, vv. 585-588.

<sup>2021</sup> Vega, Lope de, soneto 142 en *Poesía Lírica*, 1970, p. 81.

la sede de la Monarquía<sup>2022</sup>. O de una manera más exagerada como “[¡Oh] Babilonia del mundo!”<sup>2023</sup>, cliché que se repite en estos otros versos:

Leonor: Grandeza tiene Madrid  
 Elvira: Es de los lugares del mundo [...]  
 Fernando: ¡Oh, bárbara confusión!  
 Bien dijo el otro en sus versos.  
 que en ellos mismos me fundo,  
 ¡Oh, Babilonia del mundo,  
 de lenguajes tan diversos!<sup>2024</sup>.

Esa comparación con la *urbs* por antonomasia puede implicar asombro elogioso como en este caso, pero censura como veremos más adelante, puntos opuestos entre los que gravitan la ciudad ideal y la real respectivamente. El elogio y la crítica, en función de la trama teatral, se basan en la confusión que Madrid suponía para los habitantes, y tanto más para los forasteros. Se juega de manera indirecta con el origen del nombre de Babilonia, *balál*, “confundir”, algo que ya menciona Lope<sup>2025</sup>. Y la “confusión babilónica” insiste también en la cantidad de lenguas que se oían tanto en Madrid, corte de la monarquía, como en Sevilla, sede del comercio exterior: “Oh! Babilonia, formada/ de lenguajes tan diversos./ Madrastra a los hijos propios/ y madre a los extranjeros”<sup>2026</sup>.

La *confusión* como concepto psicológico para los hombres del barroco era una condición fundamentalmente “urbana”; el hombre se sentía confundido ante la expansión que estaban adquiriendo algunas ciudades, como en este caso Madrid, el anonimato al que condenaba el espacio urbano y que establecía de manera aún más hiriente la diferencia de

<sup>2022</sup> Jerusalén se identificó con la paz eterna y, por tanto, sede de la Iglesia, mientras que Babilonia era la sede de la paz terrena y, por consiguiente, sede del Imperio, asociada a su vez con Roma. Cfr. Bettetini, 1999, pp.23-42.

<sup>2023</sup> Vega, Lope de, *Romance sobre lo que es la corte en Vega*, en *Poesía Lírica*, 1970, p. 411.

<sup>2024</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto III, fol. 112v.

<sup>2025</sup> “Músicos: Juntáronse tantos hombres,/ que hicieron en breve tiempo/ el más notable edificio/ que antes hubo y después dellos;/ pero mirándolos Dios/ desde su alcázar eterno,/ no castigó su locura/ con agua, viento ni fuego,/ sino que por las distancias/ del primero fundamento,/ a la altura donde estaban/ se confundiesen con ellos/ no entendiéndose las lenguas,/con que confusos y ciegos/ se esparcieron por el mundo/ fabricándole de nuevo./ En el campo de Senar/ cuando aquel monstruo, a quien dieron/ el nombre de Babilonia,/ que es confusión en hebreo./ Dios ensalza los humildes/ y derriba los soberbios” en Lope de Vega, *La hermosa Ester*, 1621, acto III, fol. 166v.

<sup>2026</sup> Vega, Lope de, *Romance sobre lo que es la corte en Vega*, en *Poesía Lírica*, 1970, p. 411.

las clases sociales. Esto, por ejemplo, aparece cristalizado no solo en poesía, sino también en las artes figurativas<sup>2027</sup>. Por ejemplo, en *La dama boba* un de los personajes afirma:

Leandro: Es Madrid una talega<sup>2028</sup>  
de piezas, donde se anega  
cuanto su máquina pare<sup>2029</sup>.  
Los reyes, roques y arfiles  
conocidas casa tienen;  
los demás que van y vienen  
son como peones viles:  
todo allí es confusión<sup>2030</sup>.



Figura (60): Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, 1610, emblema 23.

Estos versos –donde Lope pone de manifiesto la confusión y en anonimato de los ciudadanos y las casas de Madrid, exceptuando los nobles y sus ricas moradas– evocan uno de los emblemas morales de Covarrubias, concretamente el emblema 23, en el aparece representado un tablero de ajedrez colgado de una pared y debajo la talega o bolsa donde se colocaban y mezclaban las piezas una vez que se terminaba la partida.

<sup>2027</sup> Obviamente es difícil establecer qué fue primero si la palabra o la imagen, y no es el objetivo de este trabajo indagar sobre ello, pero, en cualquier caso, nos da idea de los clichés culturales como “tipización” cultural. No debe sorprender además que se utilizaran los mismos clichés por unos y otros en un momento en que la copia como proceder artístico era comúnmente aceptado. Cfr. Portús Pérez, 1999, o Alvar Ezquerro, 1989.

<sup>2028</sup> La comparación de la Corte o de la sociedad al juego del ajedrez era tópico frecuente en la literatura del Siglo de Oro.

<sup>2029</sup> La expresión “máquina pare” hace hincapié en la relación maternal, según la teoría que veía en *maternidad* la etimología de Madrid. Cfr. García Santo-Tomás, 2004, p. 28.

<sup>2030</sup> Vega, Lope de, *La dama boba*, 1946, acto I, vv. 106-113.

En la parte de abajo el texto completo recita:

El Rey, la Dama, arfil, roque, caballo. Cada cual de estos tiene en el tablero su casa, su poder, y en el mudarillo se guarda orden y concierto entero: Al fin del juego por mi cuenta ballo, que en el saco el peón entra primero, y al rematar, los bienes y los males de aquesta vida todos son iguales. En tanto que vivimos cada uno tiene su puesto en la república, con cuya variedad se compone y se conserva. Pero llegado el día de la muerte, la tierra nos recibe con tanta igualdad, que no hay distinción del rico al pobre. Y así es como la bolsa de los trejeos en el ajedrez, que acabado el juego, todos entran confusamente en el saco. Y esto nos significa el emblema con el mote Francés. ROY SET PYONS, DANS LE SAC SONT ESGVAVX. Reyes y peones, dentro del saco todos son iguales.<sup>2031</sup>

Que Lope de Vega haya tomado como referencia este emblema parece evidente por las fechas de publicación<sup>2032</sup>; en sus versos Madrid es la bolsa donde tanta gente –piezas– se confunde, los unos con los otros, y el hacinamiento produce anonimato al que consiguen sustraerse solo los nobles. Esta imagen también está ligada a la visión del mundo “confuso laberinto” y del “mundo como teatro” en el que cada uno tiene su papel asignado, que refleja una conciencia de crisis como ya ha resaltado Maravall<sup>2033</sup> procedente de ese mundo fuertemente urbanizado.

Por otro lado, en los versos de Lope se hace referencia a Madrid como una máquina, una “fábrica grande e ingeniosa”<sup>2034</sup> creada por el hombre, algo que ya hemos mencionado. De la imagen humanizada de la ciudad como cuerpo humano, corazón y cabeza, pasa a verse como máquina que “pare”, a saber, crece a desmesura, “lugar de los milagros”<sup>2035</sup> de la técnica en la que vive y el hombre y que tiene la sensación de no saber cómo controlar o manejar<sup>2036</sup>. Asimismo, en estos versos la “máquina que pare” hace hincapié en la relación maternal y la etimología de Madrid<sup>2037</sup>.

<sup>2031</sup> Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, 1610, emblema 23.

<sup>2032</sup> Sebastián de Covarrubias publica en 1610 su obra y Lope de Vega escribe en 1613 *La dama boba* a la que pertenecen esos versos.

<sup>2033</sup> Maravall, 1983, pp. 317-318 y p. 320 respectivamente. Véase los ejemplos variados en literatura que propone este autor.

<sup>2034</sup> Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 102r.

<sup>2035</sup> Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros*, 1980, p. 20, cit. en Cámara Muñoz, 1982, p. 50-51.

<sup>2036</sup> Cámara Muñoz, 1982, p. 50-51.

<sup>2037</sup> Cfr. García Santo-Tomás, 2004, p. 28.

Ese crecimiento demográfico y constructivo crea confusión, por eso en otros casos se equipara la confusión de Madrid con Troya, otra de las ciudades clásicas más recurrentes en la poética lopesca:

Inés: [...] Vine a servir a Madrid,  
desde el valle del Lozoya,  
y temo que en esta Troya [...] he de perderme, si Dios no pone remedio en mí<sup>2038</sup>.

Y ese mismo personaje continúa diciendo:

Inés: Fue tal mi desesperanza,  
que determiné dejar mi tierra y venir al mar de confusión y mudanza<sup>2039</sup>.



Figura (61): Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, 1610, emblema 31.

Todo el que va a la ciudad teme perderse en “los peligros del laberinto”, otra alegoría ampliamente explotada en el Siglo de Oro. En otro emblema de Covarrubias vemos traducidos a imagen y palabras estos mismos conceptos; se trata del emblema 31<sup>2040</sup>. La imagen muestra a un cortesano sentado en el borde de un laberinto. El texto dice así:

Mañana, esotro, partiré a mi casa, dice el entretenido cortesano, un año y otro, en este medio pasa, porque salir de allí no es en su mano: la salud gasta, la hacienda abrasa. Con pretexto de un pensamiento vano, y el más prudente, y cortesano viejo, pierde la vida, y deja allí el pellejo. En el laberinto de Corte había un solo monstruo y aun ese tenía la mitad de hombre pero en la corte hay tanta diversidad dellos tan feroces, y tan carniceros, que todo lo tragan y consumen. Y conociendo

<sup>2038</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto II, vv.1778-1783.

<sup>2039</sup> *Ibidem*, acto II, vv. 1834-1837.

<sup>2040</sup> La relación de fechas es la misma: Lope escribe *La villana de Getafe* hacia 1613 (entre 1610-1614, en Morley y Bruerton, 1968, p. 64).

esto y siendo tan notorio, no hay quien huya de lugar tan funesto, y busque la salida, entreteniéndose unos con la ambición, y otros con la codicia, y muchos con la vanidad, y ociosidad, embelesados, y encantados con la dulce armonía, suave música de las Sirenas. No son pocos los que podían vivir en sus casas, servidos y reverenciados, en su tanto, como unos Reyes; y gustan de andar arrastrados, madrugando y trasnochando, y aun esto les parece que es reinar.<sup>2041</sup>

Esto lo vemos en los siguientes versos de Lope:

Octavio: [...] que dicen que en la corte, los que vienen  
por un mes a negocios, si salieron  
de su casa mancebos y lozanos,  
o se quedan en ella, o vuelven canos<sup>2042</sup>.

Este laberinto mental, es también físico, en un tramado urbano que va cambiando, o donde la gente entra por una puerta y sale por otra, despistando a sus perseguidores, donde doblar esquinas supone perder de vista a las personas entre la multitud de gentes que interaccionaban en los puntos neurálgicos de la ciudad.

Leonor: [...] que en Babilonia tan grande  
no es mucho no hallar un hombre  
con no mas señas que el nombre.<sup>2043</sup>

Y más adelante:

Ludovico: [...] porque la casa tenia  
dos puertas y se salió  
por la que quiso, y que yo  
nuevo en Madrid no sabia<sup>2044</sup>.

Era, por tanto, una ciudad en crecimiento, que por momentos no se reconocía a sí misma, y en la que era fácil perderse y perder la propia identidad.

<sup>2041</sup> Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, 1610, emblema 31.

<sup>2042</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto I, fol. 30v. En este caso la relación de fechas entre la obra de Lope y los emblemas es diferente. *El acero de Madrid* se redactó en 1603. Vemos, pues, un imaginario colectivo cultural compartido como material de la producción artística.

<sup>2043</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto III, fol. 112v.

<sup>2044</sup> *Ibidem*, acto III, fol. 113r.



Veamos ahora cuáles son, dentro de ese entramado urbano, las calles que predominan en la poética lopesca.

*ES MAR LA CALLE MAYOR Y SUS TIENDAS LAS SIRENAS: EL COMERCIO DE LUJO*

Como no podía ser de otra manera, en el callejero lopesco de Madrid destaca, entre otras, la Calle Mayor. La vía contaba con los edificios más altos de la ciudad, junto con la Plaza Mayor –de la que nos ocuparemos más adelante–, cuya fachada exterior se extiende por ella. De un extremo a otro se fueron construyendo conventos, iglesias y palacios y edificios públicos, aglutinando funciones civil, religiosa y privada<sup>2045</sup>.

En las comedias de Lope destaca la vocación comercial de esta calle, aunque no fuera la única, pues era el eje procesional de la villa. Esta dimensión comercial influyó decisivamente en el trazado, pues para que los productos llegasen rápidamente se abren calles y se ensanchan<sup>2046</sup>. Es, además, uno de los lugares de la urbe más recurrentes en las comedias. El trazado de la Calle Mayor, tal y como lo apreciamos en el plano de Texeira, es el resultado de diferentes etapas de crecimiento: un tramo inicial musulmán desde la Puerta de la Vega hasta la Iglesia de Santa María, un segundo tramo medieval hasta la Puerta de Guadalajara, y el tercer tramo bajo Felipe II y Felipe III<sup>2047</sup>. A principios del XVII ya había desaparecido el Arco de Santa María y la Puerta de Guadalajara, en la segunda cerca de la Villa, y se había convertido en uno de los lugares de paseo más urbanizado; tanto en carroza como a pie, la gente circulaba animadamente “haciendo la rúa”<sup>2048</sup>, curioseando ante los escaparates de las tiendas de lujo, sobre todo de los plateros precisamente de la calle Platerías<sup>2049</sup>. Este *locus*, peligro de las tentaciones, también llamado “banco de Flandes, peligro/ del mar donde se anegaban/ coches, que son sus navíos”<sup>2050</sup> o “calle de amargura”<sup>2051</sup> –juego retórico a partir del nombre de la calle que daba acceso a la Plaza Mayor y que se identifica perfectamente en *Verdadero retrato del suntuoso edificio de la plaza de la muy noble villa de Madrid* de Antonio Mancelli (1623,

<sup>2045</sup> Sobre la calle Mayor como escenario de Fiesta véase Montero Vallejo, 1998. Sobre su evolución a través del material gráfico, véase Ros Larena 2001, también 2005.

<sup>2046</sup> Alvar Ezquerro, 1989, p. 213.

<sup>2047</sup> Morán Turina y García García, 2000.

<sup>2048</sup> Deforneaux, 1983, p. 69

<sup>2049</sup> Sobre este tramo de la calle Mayor y la descripción de las tiendas de plateros, véase Corral, 1973b.

<sup>2050</sup> Vega, Lope de, *De cosario a cosario*, 1649, acto II, fol. 32r.

<sup>2051</sup> Vega, Lope de, *La prueba de los amigos*, 1873, acto III, p. 101.

Londres, British Library)<sup>2052</sup> – queda muy bien retratado en los siguientes versos de Lope de la comedia *De corsario a corsario*, comedia que registra mayores referencias sobre la calle mayor y el comercio:

Florencia: Fue acaso y hallarte al paso.

Prudencia: Es un paso muy peligroso.

Florencio: Este pedazo de calle  
solía un hombre llamalle,  
por su encuentro «el paso honroso».

Es mar la calle Mayor,  
y sus tiendas las sirenas,  
que llaman, de engaños llenas,  
al galán que tiene amor.

Pasa acaso y topa aquí  
en estas tiendas su dama;  
el mira o ella le llama;  
ofrece lo que hay allí;  
el apretador curiosos,  
randas, cambray, medias, seda;  
luego, si empeñado queda,  
bien se llama «el paso honroso».<sup>2053</sup>

“Paso dificultoso y peligroso”<sup>2054</sup> para el que va a perder su dinero, honrando<sup>2055</sup> a las damas. Lope, y esto será algo muy frecuente, compara la calle con el mar. La metáfora de las calles como mares y los carros como barcos encuentra una posible explicación en que la navegación no era en el fondo tan ajena al pensamiento de la ciudad en los tratados de fortificación. Francesco de Marchi afirma que las ciudades “si doveriano fare con quella proportione che fanno li valenti maestri di Navi” y Galasso Alghisi comparaba los barcos “come cittadi mobili per gli ampi mari”<sup>2056</sup>. Por otro lado, está el lujo de las tiendas que ejerce su influjo indefectiblemente con las sirenas. Nos ofrece una clara descripción del comercio que había en dicha calle sobre la que ya nos hemos ocupado, sobre todo, de prendas para la mujer en tejidos de seda, cambray o randa.

<sup>2052</sup> Sobre este grabado, véase Muñoz de la Nava Chacón, 2018.

<sup>2053</sup> Vega, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, 1618, Acto II, fol. 186v.

<sup>2054</sup> Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 135r.

<sup>2055</sup> *Ibidem*, fol. 59r.

<sup>2056</sup> Cit. en Cámara Muñoz, 2017, p. 34 y p. 11 respectivamente.

En otros versos de la justa poética por la beatificación de San Isidro Lope afirma:

Con damos, damas, y dueñas,  
 vuestra gran calle mayor  
 es una selva de amor,  
 que llaman Indias pequeñas.  
 Della os diré maravillas<sup>2057</sup>.

El mismo concepto, pero a través de una imagen comparativa diferente, vemos en los siguientes versos de la misma comedia. En este caso, compara a las damas con tordos<sup>2058</sup>, devolviéndonos una imagen a la que los madrileños de entonces estaban acostumbrados: tordos apoyados en las partes vivas de los edificios, en los frontispicios y torres, que salían, los inexpertos, en desbandada al sonido de las campanas de las iglesias, mientras otros permanecían impasibles en sus apoyos, como hiciera el hombre maduro frente al jovencillo en temas amorosos:

Florencio: ¿No has visto en los frontispicios  
 u torres de las iglesias  
 los tordos como racimos,  
 y en tocando las campanas,  
 espantarse del ruido  
 los nuevos, y que los viejos  
 se están quedos? Pues lo mismo  
 pasa en la calle Mayor,  
 donde verás que asistimos  
 los galanes socarrones  
 y los moscateles lindos;  
 las damas tocan aquí  
 las campanas de sus picos;  
 luego se alteran los nuevos  
 y sale el dulce chillido

<sup>2057</sup> Vega, Lope de, *Justa poética y alabanzas... al bianbenturado San Isidro*, 1620, fol. 113r.

<sup>2058</sup> Parece ser que para los madrileños de la época el tordo era un animal que formaba parte de la fisonomía urbana. Nos cuenta Covarrubias lo siguiente: “En San Geronimo de Madrid debe haber treinta y ocho años, un religioso, persona calificada, y de muy buenas partes, tenía un tordo, y este oyéndole tañer un monacordio percibió las voces, y manteniéndole en una alcobita donde el dicho padre tenía su cama nos sentamos cerca della, donde él no nos veía, y habiendo tañido el padre un rato en el instrumento, y cesando canto el tordillo, de manera que quien no estuviera advertido pensara que alguno tocara allá dentro otro monacordio [...]”. En Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 190r. voz «Tordo».

de la plata, que a las tiendas  
 van dando vuelos y brincos;  
 pero los tordos que al son  
 tienen hechos los oídos,  
 en la veleta se están  
 más firmes que el edificio.<sup>2059</sup>

Se compara también el dulce chillido del tordo con el del dinero, ofreciéndonos Lope no solo una imagen de la calle, sino una cacofonía de sonidos típicos<sup>2060</sup> de aquel momento cotidiano.

*EN SUS LOSAS VERÉIS PRESTO A TODO FLANDES: EL MENTIDERO DE SAN FELIPE*

Otro de los referentes culturales que ofrecía la Calle Mayor como punto de encuentro al que se llegaba a pie o en coche, era el *mentidero* del Convento de San Felipe el Real, inaugurado en 1547 pero cuyas obras de renovación y ampliación se alargaron hasta mediados del siglo XVII<sup>2061</sup>. El convento con sus gradas que recorrían el perímetro del edificio, siempre llenas de gentes no solo formaba parte de los enclaves comerciales de la Calle Mayor con sus dos lonjas, la de esta calle y la de la calle Esparteros, debajo de las cuales estaban colocadas las covachuelas a modo de tiendas con el tejado para protegerse; sino que era también un hito cultural con los puestos de libros en la lonja alta<sup>2062</sup> y la venta de pliegos sueltos y noticieros en prosa o verso. Los madrileños se entretenían charlando sobre temas de lo más diverso, sobre noticias que llegaban de diferentes partes del imperio o sobre novedades en temas de política, arte o literatura. De ahí que existieran varios en la ciudad y que estuvieran especializados: el de las «losas de palacio» en los patios interiores del Alcázar para las informaciones políticas que llegaban en los correos reales de las distintas partes del Imperio; el mentidero de los comediantes en la calle León donde se reunían los literatos como Cervantes, Calderón o Lope de Vega; y el más célebre que era precisamente el mentidero de las Gradas de San Felipe a la entrada de la calle Mayor en la confluencia con la Puerta del Sol, frente al palacio del

<sup>2059</sup> Vega, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, 1618, acto II, fol. 187v.

<sup>2060</sup> Sonido del dinero –movimiento económico digno de mención–, de voces y discusiones en los mentideros, de agua de las fuentes, de campanas de los edificios; sonidos todos ellos recurrentes en las comedias como cacofonía típica urbana. Sobre el tema véase García Santo-Tomás, 2004, pp.73-129.

<sup>2061</sup> Sobre el Convento de San Felipe el Real véase Mediavilla Martín, 2017.

<sup>2062</sup> *Ibidem*, sobre todo el capítulo siete.

conde de Villamediana y cercano a la Casa de Correos donde llegaban las cartas de particulares<sup>2063</sup>. Al principio se reunían allí los soldados licenciados o la espera de destino, pero pronto se hizo famoso por las exageraciones y extravagantes noticias generales sobre el Imperio, Flandes, el Turco, etc. En la comedia *De cuando acá nos vino* (1613-1614)<sup>2064</sup> Lope ambienta una escena precisamente en este lugar:

Alférez: Apenas, señor Beltrán,  
 Conozco a Madrid.  
 Beltrán: Es cosa  
 nueva, extraña y prodigiosa [...]  
 Alférez: ¿Cómo llaman este puesto?  
 Beltrán: Las gradas de San Felipe.  
 Alférez: ¡Qué tal vista participo!  
 Beltrán: En sus losas veréis presto  
 a todo Flandes...  
 Alférez: ¿Aquí?  
 Beltrán: Italia y Francia.  
 Alférez: Ya veo  
 tanta gente, que no creo  
 mi despacho<sup>2065</sup>.



Figura (62) : Detalle del plano de Madrid de Pedro Teixeira (Museo de Historia, 1656).

<sup>2063</sup> Deforneaux, 1983, p. 68-69.

<sup>2064</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 92.

<sup>2065</sup> Vega, Lope de, *De cuando acá nos vino*, 1929, acto I, vv. 552-559.

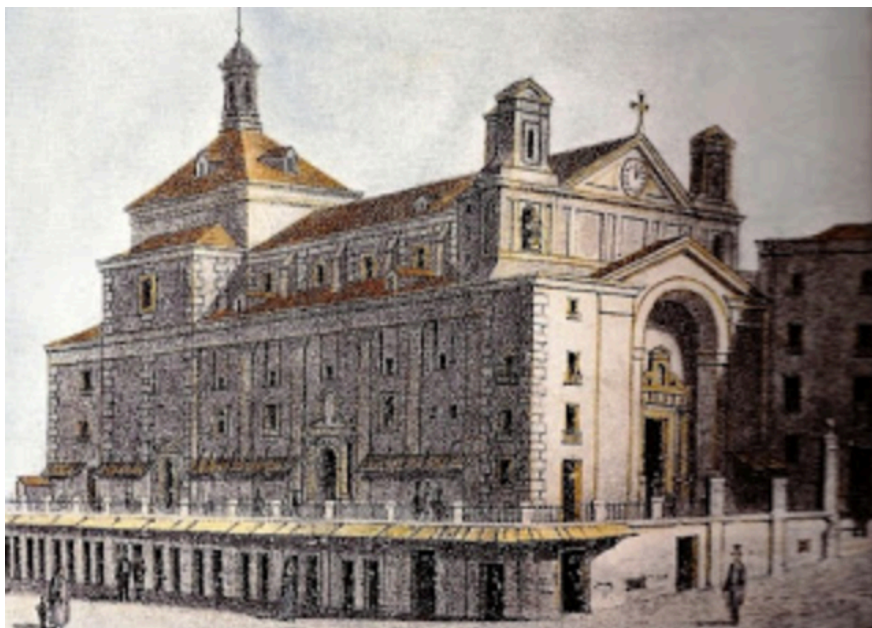


Figura (63): Gradas del San Felipe El Real (grabado anónimo, Museo de Historia de Madrid)

También en la comedia *El desposorio encubierto* un personaje describe:

Leandro: [...] para venir a las once  
a San Felipe, de espacio  
donde está un hombre hecho un bronce  
leyendo su cartapacio,  
que en topando con amigos  
luego allí en discursos grandes  
contamos como hay testigos  
las cosas de Italia y Flandes<sup>2066</sup>.

Se convierte este espacio en lugar de opinión<sup>2067</sup> sobre las más diversas cuestiones y motivo de elogio para la villa. En *La prueba de los amigos*, comedia de la que ya hemos hablado, uno de los personajes comparando Madrid con Valladolid afirma que en la villa hay juego, comedias, esgrima y valentía, “música todo el día”, poesía; y más adelante dice: “Aquí se trata de Flandes,/ hay nuevas de todo el mundo,/ y del y del mar

<sup>2066</sup> Vega, Lope de, *El desposorio encubierto*, 1620, acto II, fol. 150r. Esta comedia está fechada entre 1597 y 1603 –Morley y Bruerton, 1968, p. 310– cuando la corte estaba en Valladolid y es sorprendente que Lope no mencione la mudanza ni alabe Madrid, en toda la comedia de ambientación madrileña.

<sup>2067</sup> A propósito de la opinión pública y el periodo de crisis, véase Maravall, 1983.

profundo/se cuentan mentiras grandes”<sup>2068</sup>. En fin, las noticias corrían por la villa con tal rapidez que afirma Lope:

Son en Madrid los sucesos,  
dígalo un necio o un sabio,  
como las olas del mar,  
que las que atrás se formaron  
a las que delante fueron  
van deshaciendo y borrando.  
¡Qué discreción es vivir  
en pueblos grandes, pues hallo  
que los sucesos de hoy  
a los de ayer olvidaron!<sup>2069</sup>.

#### MALOS Y BUENOS OLORES: LA POLICÍA

No todo eran alabanzas en Lope. También están presentes en la obra cuestiones relacionadas con la policía y limpieza de las calles. Cuando Felipe II decide trasladar la Corte a Madrid, en esta “capital posible”<sup>2070</sup> empieza a demostrar una preocupación constante por cuestiones relacionadas con saneamiento urbano, pues de la limpieza, higiene, salubridad y ornato de la misma dependían aspectos tan importantes como la salud de la población, la comodidad, la evolución demográfica y el aspecto exterior de la ciudad<sup>2071</sup>. A mayor riqueza urbana y mayor número de habitantes, mayor suciedad. La ciudad había pasado de contar con 10.000 habitantes en 1530 a 40.000 tras la llegada de la Corte y a 90.000 en 1598 cuando muere Felipe II y a tener una superficie urbana de 282 hectáreas con lo que había triplicado su superficie en poco menos de 40 años<sup>2072</sup>. En este sentido, la zona de la Plaza Mayor con sus calles contiguas debía de ser una de las zonas más sucias, pues era zona de carnicerías, matadero y en las aceras se vendían

<sup>2068</sup> Vega, Lope de, *La prueba de los amigos*, 1983, acto III, p. 82 y 83.

<sup>2069</sup> Vega, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, 1916, acto III, vv. 2540-2549. Fechada en 1617, Morley y Bruerton, 1968, p. 66.

<sup>2070</sup> Blasco Esquivias, 1998a, p. 50.

<sup>2071</sup> Bovadilla alerta a los corregidores de los principales problemas como la actividad constructiva que deja despojos y cascotes y dificulta el tráfico, las actividades de mercado y vida cotidiana que nos solo generaban inmundicias, sino que además invadían el espacio urbano con colgaduras, cajones y tenderetes que afeaban el aspecto urbano; el trasiego callejero, sobre todo de animales, dejaba las calles llenas de excrementos. De ahí que se intentasen trasladar a las afueras de la ciudad rastros, mataderos, tenerías, etc. Junto a estos problemas, se añadía la falta de empedrado de las calles que producía lodazales y charcos, véase Blasco Esquivias, 1998a y 1998b. Con anterioridad también Alvar Ezquerro, 1989, pp. 216-227.

<sup>2072</sup> Marín Perellón, 1995. Gili Ruis, 2017, p. 69-70.

huevos y se ponían gallineros<sup>2073</sup>. Por ejemplo, en *Los ramilletes de Madrid*, en la que ya hemos visto que Lope sitúa una de las escenas en la calle Imperial, tras describir el comercio que se daba en la misma, termina sus versos con las consecuencias del mismo:

Fabio: Junto a la Plaza Mayor  
 tiene Madrid una calle,  
 que la Imperial se llamó.  
 Trasladó la primavera  
 sus vestidos de color  
 a esta calle, y aun el año  
 todo el suyo trasladó [...]  
 Madruga, Señor, mañana:  
 que el campo siempre engendró  
 amores y pensamientos,  
 y esta es notable ocasión,  
 pues no hay lugar en el mundo  
 que desde el alba á las dos  
 plante un jardín, que á la tarde  
 es piedra, es lodo y peor<sup>2074</sup>.

Por otro lado, los ciudadanos no mejoraban la situación y vaciaban los excrementos y las aguas sucias derivadas de la actividad hogareña cotidiana a la voz de *¡Agua va!* como se registra en las *Ordenanzas* de 1585<sup>2075</sup> y en el *Pregón general* de 1613 en que se prohíbe de nuevo “que ninguna persona desta corte eche ni consienta echar de día, ni de noche, por las ventanas agua ni inmundicias” “hasta dadas las diez de la noche” y “de noche [...] avisando tres veces con la seña de *agua va*”<sup>2076</sup>; o bien por las albañales o canalones que eran muy deficientes con lo que en lugar de mejorar el problema lo agudizaban, aunque ya desde principios del siglo XVI se había establecido que cada vecino debía ocuparse de su propio tramo de calle<sup>2077</sup>.

A la imagen idealizada de la Calle Mayor como hito del comercio de lujo y zona de ocio y entretenimiento, como hemos señalado más arriba, se superpone una realidad bien

<sup>2073</sup> Alvar Ezquerro, 1989, p. 219.

<sup>2074</sup> Vega, Lope de, *Los ramilletes de Madrid*, 1618, acto I, fol. 53r-53v.

<sup>2075</sup> La número 65 prohíbe “que ninguna persona sea osada de echar por las ventanas en las calles publicas agua ni ymundigias ni otra cosa” en González de Amezúa y Mayo, 1926, p. 422

<sup>2076</sup> González de Amezúa y Mayo, 1933, p. 34-35.

<sup>2077</sup> Véase sobre el tema Blasco Esquivias, 1998b y Gili Ruis, 2017, p. 63 y ss.



distinta. En *La dama boba* nos encontramos con el siguiente cuadro costumbrista madrileño de cualquier día al alba:

Clara: Escucha un momento  
 Salía, por donde suele,  
 el sol, muy galán y rico,  
 con la librea del rey,  
 colorado y amarillo;  
*andaban los carretones*  
*quitándole el romadizo*<sup>2078</sup>  
*que da la noche a Madrid,*  
*aunque no sé quién me dijo*  
*que era la calle Mayor*  
*el soldado más antiguo,*  
*pues nunca el mayor de Flandes*  
*presentó tantos servicios*<sup>2079</sup>.

El juego de palabras a partir de servicio, del campo semántico de la guerra a la higiene pública, nos indica que la Calle Mayor era la que más “servicios”, o receptáculos para las inmundicias, presentaba. Ya habíamos mencionado la imagen que Camilo Borghese tenía de la única “calle larga, la cual sería hermosa si no fuese por el fango y las porquerías” y no teniendo “aceras ni letrinas [...] todos hacen sus necesidades en los orinales, los cuales tiran después a la calle, cosa que produce un hedor insoportable”<sup>2080</sup>.

En este periodo, la higiene pública fue una de las prerrogativas de la política del Estado Moderno<sup>2081</sup>, como demuestra Castillo de Bovadilla al dedicarle un capítulo entero titulado *Del cuidado que debe tener el Corregidor de la limpieza de las calles*<sup>2082</sup>. De los “tantos servicios” que menciona Lope en sus versos, también nos habla Wyttts, un acompañante de la Reina Ana, a finales del siglo XVI:

<sup>2078</sup> Romadizo hace referencia a los excrementos arrojados desde las casas, y que Lope asocia metafóricamente a la mucosidad del catarro nasal (romadizo, deriva de reuma).

<sup>2079</sup> Vega, Lope de, *La dama boba*, 1946, acto I, vv. 412-424. Las cursivas son nuestras. Juego verbal con el doble sentido de servicios: los del soldado en las guerras de Flandes y los orinales u otros receptáculos para inmundicias caseras.

<sup>2080</sup> García Mercadal, 1999, vol. II, p. 625.

<sup>2081</sup> Véase Blasco Esquivias, 1998b.

<sup>2082</sup> Castillo de Bovadilla, *Política para Corregidores*, 1597, lib. III, cap. VI.

Tengo esta villa de Madrid por la más sucia y puerca de todas las Españas, visto que no se ven por las calles otros que grandes servidores (como ellos los llaman) que son grandes orinales [...] vaciados por las calles, lo cual engendra una fetidez inestimable y villana [...] pues si os ocurre andar por dentro del fango, que son eso no podéis ir a pie, vuestros zapatos se ponen negros, rojos y quemados. No lo digo por haberlo oído decir, sino por haberlo experimentado varias veces. Después de las diez de la noche no es divertido el pasearse por la ciudad, tanto que, después de esa hora, oís volar orinales y vaciar la porquería por todas partes<sup>2083</sup>.

Todo esto producía una cantidad no indiferente de inmundicias, que a su vez generaba preocupación al Rey en un momento en que se estaban recuperando las teorías aeristas<sup>2084</sup> del contagio de enfermedades en un Imperio asolado varias veces por la peste. En este sentido la peste de 1507 había causado estragos y desde entonces la relación entre higiene y salud empezaba a estar cada vez más clara<sup>2085</sup>. Tengamos en cuenta, además, que la población debía estar sana y fuerte para las labores relacionadas con la defensa y la subsistencia. Entre las medidas que se proponen para, si no resolver, mejorar la situación —como son la distribución de los oficios por zonas, la obligación de los vecinos de barrer y regar la delantera de las propias viviendas— está la obligación de “que haya ejecutores, y bestias, o carretones pagados por sisa, o por repartimiento de los vecinos, voluntario o forzoso, con licencia del Consejo”<sup>2086</sup>, como aparece también en los versos de *La dama boba* (1613<sup>2087</sup>). Las medidas de limpieza con carretones o chirriones eran anteriores al establecimiento de la corte en Madrid, pero ya en 1561 se había establecido por el Concejo que a los dos carros con que contaba la municipalidad se añadieran otros dos para proceder con una limpieza más exhaustiva con cuatro cuadrillas al frente<sup>2088</sup>. En

<sup>2083</sup> García Mercadal, 1999, vol. II, p. 336. La parte en cursiva es nuestra. Nos informa Covarrubias de que en aquella época “servicio y servidor algunas veces se toman por el vaso en que se purga el vientre, que por otro nombre llamamos bacín”. En Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 174r., voz «Servir».

<sup>2084</sup> La corrupción del aire era el fundamento de la teoría aerista, la más difundida en el siglo XVI. Aerismo y contagionismo son teorías incluidas en Covarrubias: “Enfermedad contagiosa, que comúnmente se engendra del aire corrompido”, véase Martínez Gil, 2000a, p. 137 y ss.

<sup>2085</sup> Corral, 2002, p. 46.

<sup>2086</sup> Blasco Esquivias evidencia que Bovadilla, no siendo un técnico teórico, hace simplemente una descripción de la situación sin detenerse a reflexionar en cuestiones técnicas que puedan dar como resultado una resolución del problema. Se limitó a recomendar cegar los arroyos y albañales, limpiar las letrinas, aprovechar el curso bajo de los ríos para lavar ropas o tripas, para tirar las inmundicias o aconsejar a los vecinos que no tirasen los residuos por las ventanas y a reconocer que “este cuidado y diligencia de la limpieza de las calles es muy necesario en todos los pueblos, y mucho más en esta Corte, donde hay tan poca, y es muy importante en todos tiempos, pero mucho más en el de enfermedad o peste [...] y sepa el Corregidor, que de tener limpia la ciudad, él ganará mucha loa, y al pueblo causará salud y contentamiento”, en Blasco Esquivias, 1998a, p. 64-65.

<sup>2087</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 90.

<sup>2088</sup> Gili Ruis, 2017, p. 70.

1565 ya se había dividido la ciudad en ocho cuarteles o distritos de limpieza. Desde la Puerta de Guadalajara por la calle Mayor y Puerta del Sol, quedó al cargo del regidor Pedro Herrera<sup>2089</sup> y con toda probabilidad los muladares correspondientes a esta zona eran los de la Puerta de la Vega y barrancos próximos a la puerta de Toledo. La calle Mayor estaba empedrada, al menos en este tramo cercano a la Puerta de Guadalajara desde las primeras entradas procesionales en la villa (1570-1576)<sup>2090</sup> y existían carretones que se ocupaban de recoger diariamente las inmundicias. Además, por ser esta una de las calles céntricas y comerciales y estar más concurrida de gentes, oficios, carruajes, etc. precisó de intervenciones individualizadas sacando a pública subasta la limpieza de las mismas, conocidas como “obligaciones de limpieza”<sup>2091</sup>. En 1585 se había hecho de la zona de la plaza del Arrabal un cuartel de limpieza específico, lo que induce a pensar con cuánta dificultad se afrontaba la limpieza de la villa. Pocos fueron los resultados que los diferentes pregones de limpieza, recordando las buenas costumbres higiénicas, dieron cuando en 1590 se creó una junta ad hoc, la Junta de Policía y Ornato de la que ya hemos tenido ocasión de hablar. Con Felipe III se le fueron quitando funciones a esta Junta de Policía y Ornato. Así que, en 1600 Pérez de Herrera, ante el traslado de la corte a Valladolid, propone una serie de medidas que ya hemos visto, entre las que cabe destacar aquí las medidas de carácter higiénico-sanitario. Tras la vuelta de la Corte a Madrid y hasta 1614 se produjo un desarrollo sin precedentes que sentaron las bases del servicio de limpieza de la Villa con la reorganización de los cuarteles, cada uno con una cuadrilla que contaba con cuatro carros. Como la Junta de Policía y Ornato era básicamente inoperante, se creó una Superintendencia de Limpieza de Madrid con Diego López de Ayala al frente<sup>2092</sup>. Entre 1611 y 1613 se produjo una reglamentación exhaustiva de las ordenanzas de limpieza de la villa de la mano de Antonio Ricci a quien se le concedió permiso para que hiciera un experimento con unos nuevos carros que había diseñado<sup>2093</sup>: como el primer experimento de 1611 salió bien y se economizó en tiempo y costes con la limpieza de las calles Príncipe, de la Cruz, la plazuela del Ángel y otras calles aledañas, en 1612 se repitió en la Calle Mayor, desde la Puerta de la Vega hasta la plaza de la Puerta del Sol y su prolongación por la Carrera de San Jerónimo, y fue precisamente de la Calle

---

<sup>2089</sup> Blasco Esquivias, 1998b, pp. 22-25.

<sup>2090</sup> Lopezosa Aparicio, 2005. pp. 35 y 36.

<sup>2091</sup> Gili Ruis, 2017, p. 75.

<sup>2092</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>2093</sup> Los carros estaban dotados de dos cubas para regar, dos cubas para las basuras, dos escaleras y una especie de bomba de agua, véase *ibidem*, p. 115-116.

Mayor de la que quedó al cargo Ricci, siendo el primer Visitador de la Limpieza de Madrid<sup>2094</sup>. Y llegamos a lo que nos interesa por tener una relación directa con los versos de Lope de Vega: el 26 de mayo de 1612 la Sala de Gobierno del Consejo de Castilla dio a Madrid un nuevo Pregón que recogía las medidas dadas por los Bandos de la Junta de Ornato y Policía en 1590 y 1591 y las disposiciones dadas por López de Ayala y el corregidor Gonzalo Manuel de 1610 pero actualizadas y mejoradas; entre las disposiciones destaca la obligación de sacar las basuras a las once de la noche en verano y a las diez en inviernos y dejarlas depositadas en el centro de la calle para su recogida<sup>2095</sup>. Por eso, Lope de Vega en los versos anteriores decía que “*andaban los carretones/ quitándole el romadizo/ que da la noche a Madrid*”. Además, Ricci propuso un nuevo sistema de recogida de las basuras, empezando por el Cuartel de Santa Cruz, al que pertenecía la Calle Mayor, por ser el complejo y concurrido. A la calle Mayor le atribuye el sistema de *cumplida limpieza*, es decir, limpieza diaria – por oposición a la *mediana limpieza* o *venturero* relativas a las calles secundarias<sup>2096</sup>, que además tendría que estar limpia todos los días a las 12 de mañana<sup>2097</sup>. Por los versos anteriores de Lope vemos que en 1613 –año de redacción de *La dama Boba*– el problema subsiste, algo que confirman las múltiples multas que el pregón de enero de 1613 fue originando<sup>2098</sup>. A mediados del siglo XVII, según Brunel, Madrid tenía:

Sus calles son todas anchas, pero las peores olientes del mundo. Los que calculan bien todas las inmundicias que allí se tiran, dicen que se las perfuma todos los días con más de cien mil libras de porquería. El pavimento es tan desigual [...] y las carrozas son allí tan pesadas, que el servirse en ellas de lugares tan desiguales es condenarse a la rueda<sup>2099</sup>.

Así que encontramos de nuevo, a través de estas preocupaciones de índole higiénica la dualidad entre la imagen ideal y la real de una calle que era y debía convertirse en Calle Mayor. Esta dualidad está representada por la contraposición entre el comercio urbano, con sus objetos de lujo para las élites, y el estado de su condición higiénica.

---

<sup>2094</sup> *Ibidem*, p. 116-117.

<sup>2095</sup> *Ibidem*, p. 119-120.

<sup>2096</sup> *Ibidem*, p. 122-123.

<sup>2097</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>2098</sup> *Ibidem*, p. 130 y ss.

<sup>2099</sup> García Mercadal, 1999, vol. III, p. 261.

## PORTÁTILES PRADOS Y JARDINES DE MIL ARTIFICIOS: CALLE Y JARDÍN

Frente a la suciedad y malos olores en las inmediaciones de la Plaza Mayor estaba la Calle Imperial<sup>2100</sup>:

Fabio: Óyeme atento, así vivas  
 junto a la Plaza Mayor  
 tiene Madrid una calle,  
 que la Imperial se llamó.  
 Trasladó la primavera  
 sus vestidos de color  
 a esta calle, y aun el año  
 todo el suyo trasladó:  
 que todos sus doce meses  
 la ofrecen o yerba o flor,  
 porque Madrid es tan fértil,  
 que las da a cualquier sazen.  
 Jardineros y aldeanas  
 como cuadros de labor,  
 con mil varios ramilletes  
 componen hileras dos.  
 Allí trae sus macetas  
 codicioso el labrador  
 de Leganés o Getafe  
 Fuenlabrada o Alcorcón.  
 Salen las hermosas damas  
 a ser de este campo sol,  
 y en los ramilletes paran,  
 porque como abejas son<sup>2101</sup>.

La calle Imperial era la calle de la villa donde los jardineros de Leganés, Getafe, Fuenlabrada y Alcorcón y las floristas de Madrid vendían cada mañana tiestos de flores, ramilletes y hierbas<sup>2102</sup>. Era un “jardín Imperial, desta plaza universal”<sup>2103</sup>, lo cual se

<sup>2100</sup> En realidad, en nuestro corpus hemos registrado solo una mención a esta calle en la comedia *Los ramilletes de Madrid*. Sobre el origen de esta calle, hemos percibido errores en Capmani y Montpalau, 1863, p. 229, puesto que este autor remite el origen de la calle a Felipe IV, pero ya vemos por los versos de Lope de Vega que el origen del nombre es anterior.

<sup>2101</sup> Vega, Lope de, *Los ramilletes de Madrid*, 1618, acto I, fol. 53r-53v.

<sup>2102</sup> Arco y Garay, 1941, p. 773.

<sup>2103</sup> Vega, Lope de, *Los ramilletes de Madrid*, 1618, acto I, fol. 55v.

convertía por extensión en una excelencia de Madrid que era “madre de la mejor Madre del suelo/ esta famosa villa que corona/ sus armas con estrellas como el cielo”<sup>2104</sup>. Por otro lado, el fragmento indirectamente nos ofrece un cuadro de la fertilidad de la comarca que abastecía a la villa, tema sobre el que no volveremos porque ya ha sido tratado.

La escena VI de esta comedia está ambientada en la “Plaza Mayor de Madrid con salida a la calle Imperial” como recitan las notas al margen y el personaje de Rosela le dice a Clara:

Rosela: ¿Hay en el mundo jardín  
como aquesta hermosa calle?

Digo que Valencia calle,  
calle su azar y jazmín [...]

¿Hay tan lindo ramilletes?  
¿Hay cuadros tan bien formados?

Clara: Destos portátiles prados  
tanto gusto te prometes [...]<sup>2105</sup>.

Es indudable además la relación que guarda esta descripción urbana con el anhelo de volver a la naturaleza frente a la abrumadora sensación de estar imbuidos en un proceso de urbanización definitivo. Por otro lado, la villa se convierte por extensión de la comparación con Valencia –ciudad con una asentada tradición literaria en este sentido como hemos tenido ocasión de mencionar– en un “paraíso fértil”, un “mundo jardín” lleno de flores en “portátiles prados”.

Dejando de lado las alabanzas, puede parecer curioso que Lope haya elegido esta calle estrecha y pequeña en una comedia escrita, además, mientras la Corte estaba en Valladolid (1603), pudiendo ensalzar otras más importantes. Pero la fecha en la que Lope escribe la obra nos da un indicio importantísimo: ¿no querría Lope, nombrando esta calle, honrar la muerte de la Emperatriz doña María de Austria que dejó parte de su fortuna para reconstruir el Colegio Imperial que estaba situado en un principio en la Casa de don Alonso de Mendoza, ubicada al final de esta calle? Por otra parte, descubrimos por

---

<sup>2104</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 54r.

<sup>2105</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 55r.

Capmani y Montpalau<sup>2106</sup> que en esta misma calle estaba la casa de oficio del fiel almotacén de la Villa que se ocupaba del cuidado de las ventas y compras de mercaderías, cargo que Felipe III pasó del ayuntamiento a esta figura, decisión que parece que tomó estando en Valladolid<sup>2107</sup> –momento en que se redacta la comedia–. Creemos, pues, que no fue casual la elección de esta calle por parte del escritor.

Una vez más tenemos una instrumentalización propagandística del espacio urbano en el que el comercio de flores se convierte en una excelencia de la villa, por un lado, y por otro, en un nivel más profundo de significación de la comedia, como medio cortesano de alabanza a la nobleza y monarquía para obtener favores.

\* \* \*

Otra de las calles madrileñas que aparecen con mayor frecuencia en las comedias de Lope de Lope es la Carrera de San Jerónimo<sup>2108</sup>. El recorrido de la Fiesta condicionó de manera radical el tejido urbano de Madrid porque la penuria de monumentos y antigüedades hizo que se privilegiaran los espacios de ese recorrido, del eje entre el Monasterio de San Jerónimo y el Alcázar. En el acondicionamiento del recorrido se dio especial relevancia a la anchura de las calles y que fueran rectas, como ya hemos tenido ocasión de comentar; por un lado, por motivos prácticos de movilidad de la procesión y los carros y, por otro, por cuestiones de ornato y perspectiva de las calles y los edificios principales que hacían de puntos de fuga. El inicio de ese recorrido era precisamente la carrera de San Jerónimo que hubo incluso que trazar porque todavía en 1567, tras la entrada de Isabel de Valois algunos años antes, era un camino, aunque se hubiera ensanchado<sup>2109</sup>. La calle debía regularizarse para que se viera el Monasterio de San Jerónimo. Para ello había que derribar algunas casas y, ya en época de Felipe III, quienes quisiera labrar las casas allí lo tenía que hacer según la traza dada ya que estaban en “calle tan pública y pasajera”<sup>2110</sup>. Con motivo del recibimiento de Ana de Austria se empedró: “allanose un cerro y se enloso con muchas carretadas de piedra quedando hecha la calzada que hasta hoy

<sup>2106</sup> Capmani y Montpalau, 1863, p. 229-232.

<sup>2107</sup> Ídem.

<sup>2108</sup> Véanse sobre el tema los trabajos de Lopezosa Aparicio, sobre todo 2005.

<sup>2109</sup> Cámara Muñoz, 1994b, p. 43.

<sup>2110</sup> *Ibidem*, p. 44.

permanece entre Madrid y Canillejas”<sup>2111</sup>. Se consideraba una de “las mayores y mejores calles del mundo”<sup>2112</sup> y la mejor salida al campo de la Villa. Abarcaba una zona bastante amplia de la ciudad que comprendía la calle de Alcalá, la Puerta de Alcalá, el Prado de San Jerónimo, el palacio del Duque de Lerma en tiempos de Felipe III, y el Palacio del Buen Retiro, en tiempos de Felipe IV. Situado en el extremo oriental, como si se tratase de una reproducción invertida del enclave de la Monarquía, estaba dividido en tres partes: la septentrional dedicada a la Nobleza; la meridional, con la Huerta-Palacio del Duque de Lerma anexionada a los Conventos de Capuchinos y Santa Catalina, y el Convento de San Jerónimo, lugar de celebraciones áulicas, como símbolos eclesiástico y monárquico; y el centro, la Carrera de San Jerónimo, como hito lúdico de los ciudadanos.

Sin embargo, en las comedias analizadas cuando se habla del *Prado*, se hace referencia a un lugar de recreo o paseo mucho más concreto, es decir, el recinto primitivo. Estaba el Prado dividido en tres tramos de vía, el Prado de Atocha (o Viejo), el de San Jerónimo (también denominado la Carrera de San Jerónimo), y el Prado de los Agustinos Recoletos. Allí tenían sus “huertas” las familias más poderosas de la ciudad<sup>2113</sup>. Era uno de los paseos favoritos de la Villa al que se podía ir a pie, a caballo o en coche. Se convertirá en uno de los lugares emblemáticos de la ciudad por su belleza, lugar de paseos y galanteos, al que se solía acudir por la tarde y en verano hasta altas horas de la noche<sup>2114</sup>. Se ha considera como la prolongación campestre de la Calle Mayor, y junto a la urbanidad de la calle se añadía aquí el frescor de la vegetación y del agua de las fuentes<sup>2115</sup>.

<sup>2111</sup> León Pinelo, *Anales*, 1971, p. 102-103. Véase López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 6v.

<sup>2112</sup> Simón Díaz, 1982, p. 94.

<sup>2113</sup> Desde el norte, en el Prado de Agustinos Recoletos, según el Plano de Texeira, vamos encontrando la casa del Regidor Diego de Henao, después tenemos la huerta del Conde de Baños, entre la calle de San José y del Escorial Alta; a continuación estaba la casa del Duque de Medina de Rioseco y Almirante de Castilla, D. Juan A. Enríquez de Cabrera; en la esquina con la Calle Alcalá estaba la huerta del Regidor Juan Fernández; justo enfrente, al otro lado de la calle, la casa del Marqués del Carpio, Diego López de Haro. Bajando, en el último tramo de la calle de San Jerónimo, se encontraba la casa del Conde de Monterrey, M. de Acevedo y Zúñiga. Enfrente, la magnífica residencia del Duque de Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas. Como se puede apreciar, por lo que venimos exponiendo, había a mediados del siglo XVII una concentración de casas nobles en el eje que dividía Madrid de norte a sur: bajo Felipe II adquirieron importancia las inmediaciones de la Iglesia de Santa María, hito simbólico eclesiástico, y bajo Felipe III la zona que adquirió importancia fue la del Prado, en el extremo oriental, en la que se empezaron a asentar nobles, influidos quizá por el Duque de Lerma que tenía allí su residencia. Posteriormente, bajo Felipe IV se construyó, siguiendo este eje, el otro grande hito monárquico, el Palacio del Buen Retiro. Cfr. Morán Turina, y García García, 2000.

<sup>2114</sup> Deforneaux, 1983, p. 69

<sup>2115</sup> Morán Turina y García García, 2000.



En *Servir a señor discreto* nos ofrece una descripción más detallada del Prado:

Diego: Esta noche podréis salir al Prado  
 Conde: ¿Y qué hay en él más nuevo que sus fuentes  
 y los olmos que ya en gastar han dado  
 la esperanza, en la corte pretendientes?  
 Diego: No faltan coches donde echar el dado<sup>2116</sup>  
 y suceden las suertes diferentes;  
 músicos hay, no faltan por lo menos  
 aires del fresco de las fuentes llenos<sup>2117</sup>.

De nuevo aquí la mirada de Lope sobre la ciudad ideal basada en los conceptos de bien público y ornato, donde lo novedoso se traduce en la naturaleza y en las fuentes en las que se concretiza la novedad técnica: esta última al servicio de los gobernantes en la sorprendente e ingeniosa conducción de las aguas hasta las fuentes “que dan maravilla”<sup>2118</sup> y diversión a los cortesanos<sup>2119</sup>. Es la proyección del jardín en la ciudad que permite refrescarse en los calurosos veranos, al amparo de los árboles. En contraste, Lope ofrece también la otra cara de la medalla, donde el ocio y la diversión supone también un vicio para la población, pues malgastan el tiempo con los dados al son de los músicos<sup>2120</sup>.

Por lo que se refiere de la flora, tenemos aquí la presencia de los olmos y en *Sembrar en buena tierra* menciona también los olivos. El reinado de Felipe II se caracterizó por un interés apremiante en la decoración de la ciudad, que vino a coincidir con el gusto por la Naturaleza, lo cual despertó la atención por el árbol como componente en las reglamentaciones de policía urbana. Durante la segunda mitad del siglo XVI se llevó a cabo, no solo en Madrid, sino también en otras ciudades de la península, un plan de repoblación que incluía plantas exóticas del Nuevo Continente. Por ello afirma Alvar

<sup>2116</sup> Recurrente es el tema de los coches en la literatura satírica, así como las objeciones de los moralistas que criticaron su uso y abuso como veremos más adelante. De ahí que se entienda el interior del coche como lugar donde engañar.

<sup>2117</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto II, fol. 109r.

<sup>2118</sup> Botero, *Diez libros de la razón de estado...* 1593, libro I, fol. 193v. Véase sobre el tema Cámara Muñoz, 2019, de donde tomo la cita.

<sup>2119</sup> Numerosos son los ejemplos de jardines renacentistas en los que los juegos hidráulicos divierten a los visitantes. En este sentido, herederas de las fuentes de la Villa D’Este en Tivoli, son por ejemplo los ingenios hidráulicos del Jardín de Abadía, que Lope conocía bien como demuestra en su Descripción.

<sup>2120</sup> Cfr. Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros*, 1885, sobre todo aviso quinto.

Ezquerria que las intenciones del monarca eran convertir no solo la Villa, sino el “*centro* [de la Península] en lugar de esparcimiento”<sup>2121</sup>. Dentro de esta esfera decorativa de El Prado que nos presenta Lope podemos diferenciar sensitivamente lo visual, lo sonoro y lo táctil: la componente visual abrazaría todos los elementos presentes en los versos, es decir, los árboles, las fuentes, los músicos y los coches como “mobiliario urbano móvil”<sup>2122</sup>. Las fuentes y los músicos entrarían también en la esfera decorativa sonora y como componente táctil tendríamos el frescor de los árboles y las fuentes. Incluso las salidas y fiestas entran dentro del adorno típicamente urbano. En la misma afirma:

Ana: ¿Cuándo iremos a ese Prado?

Félix: Parece que una fiesta,

donde verás qué salidas

le dan adorno y belleza<sup>2123</sup>.

Entendiendo la importancia de esta zona, y quizá atraída por el Duque de Lerma que había empezado a levantar su Palacio en 1603, se fue asentando en este punto de la ciudad la nobleza. Sobre la residencia del Duque de Lerma volveremos más adelante; aquí queremos solo insistir en que se trataba de una zona que permitía la realización de los principios humanístico-manieristas italianos que aunaban en la quinta de recreo a las afueras del centro urbano, la vida ciudadana y la tranquilidad del campo. Así pues, hasta mediados del siglo XVII, fueron construyendo sus residencias exponentes de la nobleza y alta burguesía<sup>2124</sup>.

El Barrio de la Carrera de San Jerónimo, que desde la Puerta del Sol, se unía a El Prado, era, según Morán Turina y García García, la parte lúdica de la Calle Mayor, en la que se encuentran tres motivos de asentamiento: la primera parte del recorrido desde la Puerta del Sol hasta la calle de Cadeceros y del Baño tenía una intención pragmática-habitacional

<sup>2121</sup> Alvar Ezquerria, 1989, pp. 208-209.

<sup>2122</sup> Nos ocuparemos más delante de este último aspecto que tiene que ver con el coche.

<sup>2123</sup> Vega, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, 1618, acto III, fol. 196r.

<sup>2124</sup> Nos basamos en un análisis del plano de Teixeira de 1656: de norte a sur tenemos por orden, la huerta del Conde Baños, frente al convento de Recoletos, después estaba la Huerta del Duque de Medina de Rioseco, Juan A. Enríquez de Cabrera, entre el Prado de Recoletos y la paralela calle de los Reyes. A continuación, hacia el sur, tenía su huerta el Regidor Juan Fernández, en el ángulo entre el Prado de Recoletos y Calle de Alcalá. Enfrente, en la otra esquina de la Calle Alcalá, se encontraban las huertas, de dimensiones más modestas, del Marqués del Carpio Diego López de Haro, del Marqués de Vallamagna, del Duque de Béjar y del Duque de Arión. Más al sur, asomando a la Calle de Atocha poseía el Conde de Monterrey su casa, junto a Gregorio López Madera del Consejo de Castilla.

predominante con una anchura discreta; contaba este tramo con el Convento de la Victoria que era un hito simbólico eclesiástico, lugar de cita y de reunión. Este hito, como si de un juego de espejos se tratara, tenía su correspondiente al final del recorrido con el Convento de las Monjas Bernardas de Pinto; al que se podría añadir el hospital de los Italianos. El segundo tramo más ancho, lo cual permitía la concentración de coches, tema del que nos ocuparemos más adelante, era una especie de antesala lúdica de la Calle Mayor. Aquí también se encontraban hitos eclesiales o nobiliarios como los conventos del Espíritu Santo, de Santa Catalina de Siena y de San Antonio y las casas de la Marquesa del Valle, del Duque de Maqueda, la del Conde de Monterrey y, sobre todas, la del Duque de Lerma, y pretendía reflejar, como si de un espejo se tratase, el enclave monárquico<sup>2125</sup>.

Los cruces de avenidas solían ser lugares oportunos para el ocio, y lo trivial, como señala García Santo-Tomás, palabra cuya etimología deriva de *trivium*<sup>2126</sup> como señaló Ross Chambers “que debía compararse con *quadrivium*, así como el cruce de tres vías se contraponía al más normal y lógico cruce de cuatro caminos”<sup>2127</sup>. Eran lugares oportunos para la charla y los encuentros, la retórica y la elocuencia. De ahí que este tipo de lugares, *trivium*, fueran adecuados para monumentos y arcos de triunfo, puntos de contemplación, reposo y parada<sup>2128</sup>, en contraposición con el movimiento de las calles, y que florecieran en las inmediaciones mesones, pensiones y juegos de azar. Así que no nos debe sorprender que fuese precisamente este punto con su trazado de *trivium*, uno de los Hitos Lúdicos de la ciudad con su Torrecilla de la Música. Y tampoco deberá maravillarnos que precisamente en esta zona se construyese en el siglo XVII el nuevo Juego de la Pelota del Buen Retiro<sup>2129</sup>.

<sup>2125</sup> Morán Turina y García García 2000. Para estos autores la Carrera de San Jerónimo vio frustrada su vocación de Calle Mayor porque apenas tenía vida comercial o motivos donde detenerse.

<sup>2126</sup> La denominación de este autor es ajena a la clasificación de las artes liberales, véase García Santo-Tomás, 2004.

<sup>2127</sup> Traducción nuestra: “which must have been opposed to the quadrivium somewhat as the three-way crossing is opposed to more normal and straightforward four-way crossroads; what flourished there were taverns and brothels and gambling dens”, cit. en *ibidem*, p. 92.

<sup>2128</sup> Argan, 1964, pp. 35-36.

<sup>2129</sup> Con el nº 92 en el Plano de Texeira, el denominado Juego de la Pelota era un edificio de planta rectangular con patio interior donde se jugaba al frontón. Véase Blanco Mozo, 2007, p. 290 y ss. Estos juegos, junto con la música, y todo aquello que tuviera que ver con la diversión y el ocio en una ciudad llena de gente sin ocupación, fue muy vituperado, sobre todo, durante los reinados de Felipe II y Felipe III. Vemos en algunas definiciones de Covarrubias, por ejemplo, el concepto que se tenía de los juegos; *divertirse* o *divertido* era casi sinónimo de *distraerse*, en sentido negativo, de abandonar los negocios y no estar en lo que se hace. Cfr. Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 218v., voz «Divertir».

La comedia de Lope que, de manera más insistente, se ha ocupado de este hito lúdico es *El Acero de Madrid*<sup>2130</sup>. Y es en esta obra en concreto donde aparece la Huerta del Duque<sup>2131</sup> como escenario simbólico de las relaciones lúdico-amorosas de los protagonistas<sup>2132</sup>. Y ello no parece ser casual: el Duque comienza a edificar su residencia a partir de 1603, un poco antes de que la Corte regresara a Madrid<sup>2133</sup>. Durante el periodo que va de 1599 a 1604, Lope había estado alejado del mundo cortesano, hasta que en 1604-1605 la manera de entender la política en España dio un giro radical con la figura del valido; Lerma se convierte en el único intermediario para llegar a los favores de Felipe III. Crea, además, algo que debía resultar de vital importancia para Lope, una imprenta, y el Conde de Saldaña, su hijo, funda una de las academias más importantes en la capital. A él dedicará en 1609 el prólogo de la *Jerusalem Conquistada* –nuevo intento de recibir privilegios<sup>2134</sup>–. Es más, en un tipo de privanza como la de Lerma, en el que las fiestas formaban parte de ese programa de emulación y representación de su propia imagen como manera de mantener la conservación del favor real<sup>2135</sup> la figura profesional de Lope de Vega encontró en espacio privilegiado y vino a coincidir con la consagración de la fama de Lope<sup>2136</sup>. Por todo ello no es de extrañar que Lope eligiera como enclave de esta comedia las posesiones de la familia en la Villa, excusa para alabar al Duque. Las celebraciones, tanto públicas como privadas en las posesiones del valido eran el

<sup>2130</sup> Stefano Arata arroja algo de luz para poder fechar con mayor aproximación esta comedia a partir del análisis de Morley y Bruerton, quienes determinan la fecha gracias a la versificación: “El Acero de Madrid [es] una comedia cuya acción comienza el tercer día de mayo, fiesta del descubrimiento de la Vera Cruz, y que contiene numerosas alusiones a los rituales festivos de primavera. Es legítimo suponer, por consiguiente, que la obra se estrenó en Madrid el 3 de mayo de un año entre 1607 y 1609, en el marco de alguna celebración ciudadana”, véase Arata, 2000, p. 20.

<sup>2131</sup> Durante mucho tiempo se había pensado que la Huerta a la que hacía referencia Lope en esta comedia fuese la del Duque Maceda, cuando en realidad se trata de la del Duque de Lerma, balcón volado hacia el Prado: “Se trata de un error que se remonta por lo menos a Deleito y Piñuela [...] En la época la Huerta del Duque era por antonomasia la del Duque de Lerma y así aparece en diversas comedias [...] No es una casualidad que, tras la caída de Lerma, la huerta desaparezca de la topografía teatral de la comedia de capa y espada”. En *ibidem*, p. 28. Cfr. Arata, 2004.

<sup>2132</sup> Sobre la figura del valido la bibliografía es extensa. Remitimos al lector a Benigno, 1994; Feros Carrasco, 2002; García García, 1996 y 1998; Williams, 2010.

<sup>2133</sup> En 1602 compró una quinta en San Jerónimo a Don Pedro Álvarez para unirla a la casa que ya poseía, algo que consigue en 1603 apropiándose de la callejuela que separaba las dos fincas con aprobación del Ayuntamiento, pero con la condición de que dejar libre la calle de Francos, véase Lopezosa Aparicio, 1998, pp. 458-459. En esa calle, actual calle Cervantes, es donde vivía precisamente Lope de Vega que compra en 1610 una casa con patio por valor de 9.000 reales, véase Arellano Ayuso y Mata, 2011, p. 104 y ss. Sobre esto volveremos más adelante.

<sup>2134</sup> Es precisamente en esta fecha en la que Sánchez Jiménez establece el inicio de su crisis religiosa – véase Sánchez Jiménez, 2006b, p. 135– que en nuestra opinión está relacionada con su vocación de cronista, pues eran los eclesiásticos los que se ocupaban de la redacción de historias y crónicas, véase Quesada, 1992, p. 12 y ss.

<sup>2135</sup> Véase García García, 1996.

<sup>2136</sup> García García, 2003, p. 50. También Wright, 2001b.

instrumento a través del que cobraba protagonismo la imagen personal y pública del valido así como la proyección de su patrimonio y poder, y estrechaba además su relación con los miembros de la corte mediante diversiones y deleites<sup>2137</sup>. De la misma manera funcionaba la comedia de Lope, confirmando y proyectando la reputación del valido<sup>2138</sup> a través de las celebraciones organizadas en la Huerta:

Lisardo: Campos de Madrid, dichosos  
 si sois de sus pies pisados;  
 fuentes, que por ver la huerta  
 del Duque<sup>2139</sup>, subís tan alto  
 el cristal de vuestros ojos  
 que asomáis los blancos rayos  
 por las verdes celosías,  
 muros de sus verdes cuadros;  
 hermosa alfombra de flores,  
 donde tejiendo y pintando  
 está la naturaleza  
 más ha de cinco mil años;  
 arroyuelos cristalinos,  
 ruido sonoro y manos,  
 que parece que corréis  
 tonos de Juan Blas contando,  
 porque ya corriendo aprisa,  
 y ya en las guijas de espacio,  
 parece que entráis con fugas  
 y que sois triples y bajos<sup>2140</sup>.

Nos ofrece con estos versos Lope una maravillosa descripción precisamente de ese cruce entre la Carrera de San Jerónimo y el Prado, en cuya esquina estaba la Huerta. Nos ilustra el poeta el estado suburbano de aquella zona, los campos llenos de flores, con sus fuentes

<sup>2137</sup> García García, 2003, p. 54.

<sup>2138</sup> Sobre el auto sacramental *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, la boda en la Jerusalén/Valencia, Cristo /Felipe III y San Juan Bautista/Lerma, véase Wright, 2001 y Feros Carraco, 2002, p. 193-194.

<sup>2139</sup> La huerta (actualmente Plaza de Neptuno) estaba rodeada por un muro entonces contiguo al Prado de San Jerónimo y estaba coronado por galerías desde donde los invitados del Duque podían gozar de los juegos de cañas o torneos que se celebraban. Esta galería debía de permitir vislumbrar el interior del recinto. De ahí que el agua de las fuentes del Prado pudiese alcanzar en altura la parte superior del muro.

<sup>2140</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto I, fol. 33r.

y arroyos<sup>2141</sup>, cuyo sonido era música que amenizaba los paseos vespertinos de los madrileños. Ahí es donde se construyó, después, la Torrecilla de la Música<sup>2142</sup> (identificada con el nº 67 en el plano de Teixeira)<sup>2143</sup>. Si efectivamente, como dice Stefano Arata, esta comedia se escribió entre los años 1607 y 1609<sup>2144</sup>, por entonces la Torrecilla todavía no se había construido, pues fue una iniciativa de 1620 del Regidor de la Villa, Juan Fernández –que como hemos visto asentó su residencia frente a la del Duque– para alegrar los paseos por esa zona<sup>2145</sup>. Y, sin embargo, que Lope nombre al gran compositor, estimadísimo de él, Juan Blas, justamente cuando describe este rincón, donde aproximadamente 10 años después se construiría una torre destinada a músicos, parece demasiada casualidad. ¿No será que en esta zona era ya habitual hacia 1610 pararse a escuchar a músicos, de ahí que Lope haga semejante comparación aprovechando para alabar a su amigo compositor? En *Servir a señor discreto*<sup>2146</sup>, en la descripción del Prado que hemos transcrito más arriba, Lope ya menciona a los músicos del Prado como algo habitual en 1610-1612<sup>2147</sup>. Quizá esa costumbre fuera el origen de este singular edificio de planta cuadrada de dos pisos rematada con un estilizado chapitel de estilo escurialense que se había implantado en las torres de la ciudad, la misma tipología iconográfica para marcar visualmente los hitos importantes de la ciudad.

---

<sup>2141</sup> Los versos anteriores, en consonancia con las descripciones de abundancia de flora y fauna que hemos comentado en capítulos anteriores, siguen así: “trigos que con amapolas/ y mil amarillos lazos/ sois un tapiz de verduras/ sembrado de papagayos/ álamos verdes” en ídem.

<sup>2142</sup> Sobre la Torrecilla de la Música, véase Lopezosa Aparicio, 1995.

<sup>2143</sup> Morán Turina y García García, 2000. Téngase en cuenta que aquí tocaban músicos también para deleite de los madrileños, Lopezosa Aparicio, 1995; García Herrero, 1930. Para las descripciones anteriores al mapa de Teixeira, véase López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572. Aparece ya en el plano de Witt de 1635.

<sup>2144</sup> Morley y Bruerton proponen las fechas de redacción entre 1608-1612 (véase Morley y Bruerton, 1968, p. 274), mientras que Arata adelanta a 1607-1609 la composición (Arata, 2000, p. 20).

<sup>2145</sup> Lopezosa Aparicio, 1995.

<sup>2146</sup> “Diego: Esta noche podréis salir al Prado [...] No faltan coches donde echar el dado/ y suceden las suertes diferentes;/músicos hay, no faltan por lo menos/ aires del fresco de las fuentes llenos” en Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto II, fol. 109r.

<sup>2147</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 268.

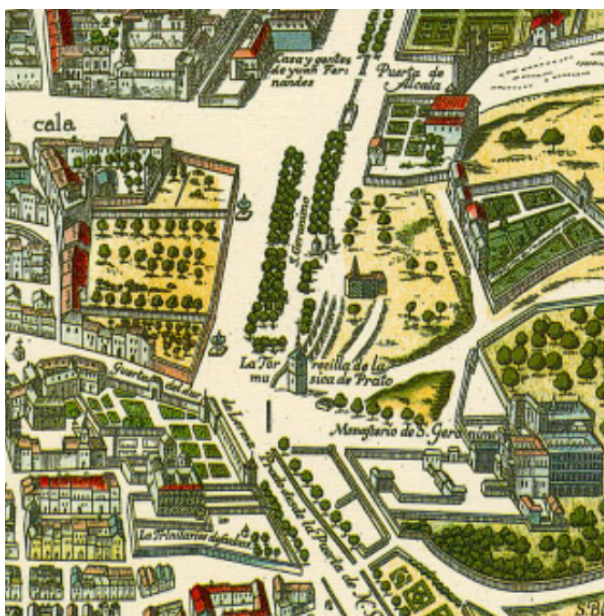


Figura (64): Detalle del plano de Madrid Mancelli-Witt (Biblioteca Nacional de Madrid, 1635).

De este curioso edificio nos aportan testimonio gráfico, aparte del plano de Mancelli-Witt (fig. 64), *El palacio del Buen Retiro* atribuido a Jusepe Leonardo de 1636 (fig. 65), donde aparece la Torre en primer plano a la derecha. El uso que se le daba a la Torre aparece perfectamente evidenciado en una pintura anónima del s. XVII (fig. 66) en la que parece que se hayan distorsionado un poco las distancias, pues la torre estaría al otro lado del arroyo, hacia el Palacio del Buen Retiro, alineada con los árboles que suben hacia la cuesta de San Jerónimo. Esta deliberada deformación nos da idea de la importancia que había adquirido la Torre, si el autor de la pintura no quiso excluirla de su *vista*.

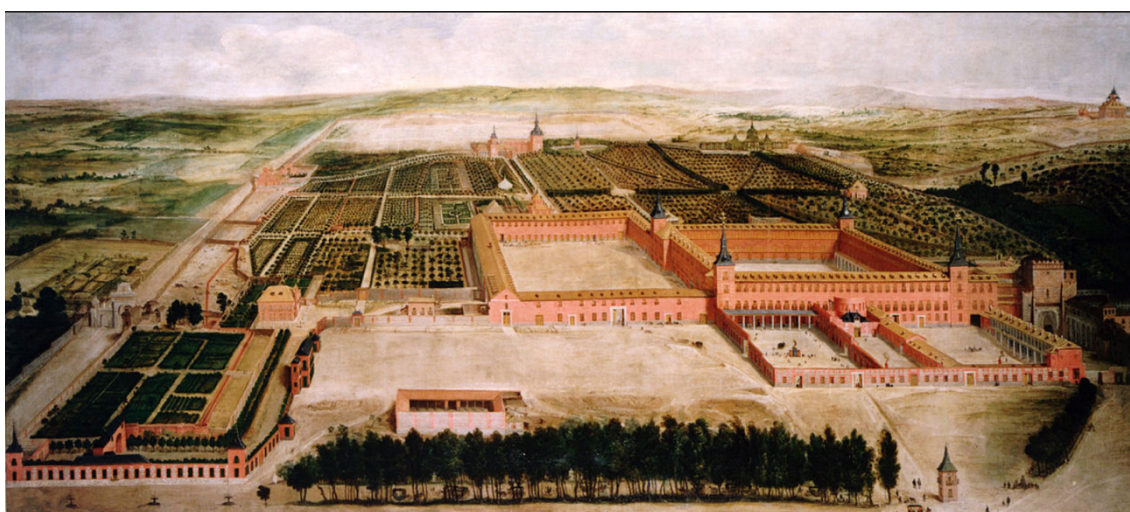


Figura (65): *El palacio del Buen Retiro* atribuido a Jusepe Leonardo de 1636-1637 (Palacio Real del Prado)



En otros versos retoma Lope la misma escena, proponiendo una descripción casi cliché:

Teodora: ¡Qué buen testigo! Esta fría  
 fuente, cuya consonancia  
 basta para desechar  
 del alma toda tristeza,  
 mira, y con cuanta belleza  
 sube hasta querer entrar  
 por ese verde aposento  
 del jardín del Duque; y mira  
 las blancas perlas que tira,  
 rota en pedazos, al viento;  
 mira estos árboles verdes  
 que le hacen toldo y dosel<sup>2148</sup>.



Figura (66): *La Carrera de San Jerónimo* (anónimo, siglo XVII, colección particular)

<sup>2148</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto I, fol. 33v.



De nuevo tenemos aquí el cruce entre la Carrera de San Jerónimo y el Prado<sup>2149</sup>, con la Huerta en la esquina<sup>2150</sup>, y la fuente como “naturaleza artificiosa” o “artificio natural”<sup>2151</sup> que pretendía “naturalizar la ciudad” o “urbanizar el campo”<sup>2152</sup>. Las fuentes como ningún otro elemento suponen la supremacía del arte y la técnica sobre la Naturaleza<sup>2153</sup>, y junto con las huertas y las casas de recreación en los alrededores de la ciudad, permitían un contacto culto y humanista con la naturaleza. Precisamente la supeditación del curso natural del agua invirtiéndolo hacia arriba era una novedad técnica sorprendente, “causando maravilla a los que ven el altura a que sube el agua dellas”<sup>2154</sup>.

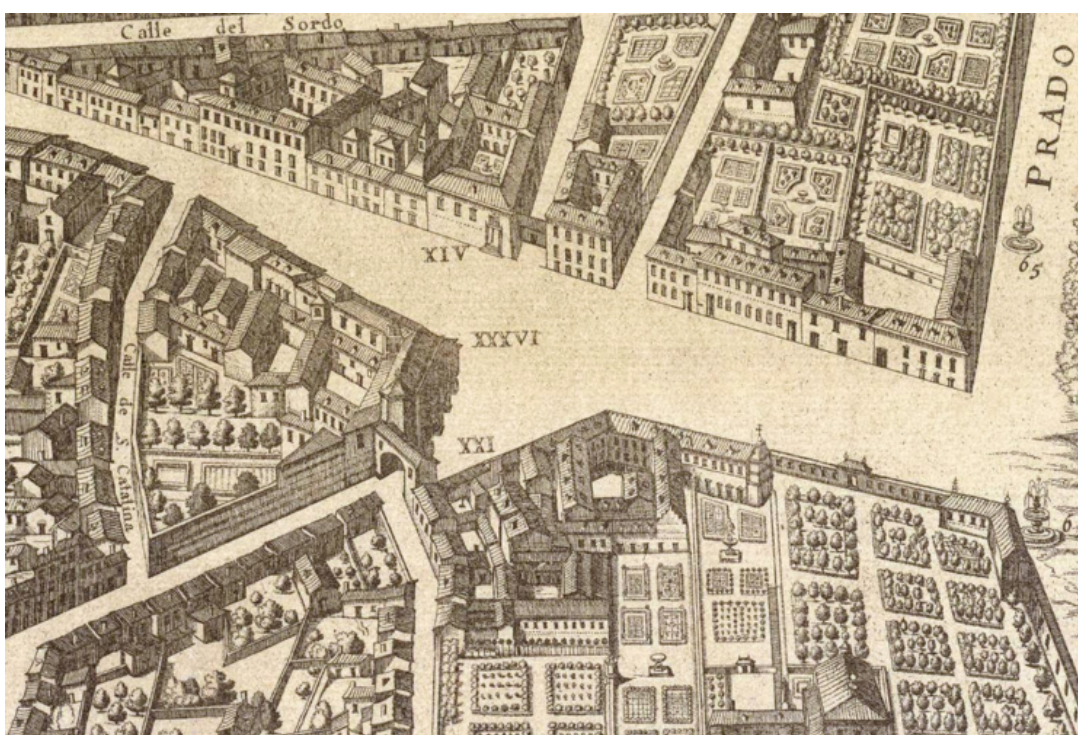


Figura (67): Detalle del plano de Madrid de Pedro de Texeira (Museo de Historia, 1656).

Al parecer la Huerta, verdadera quinta de recreo, podía ser utilizada como zona de ocio<sup>2155</sup>, a la que se debía de acceder por medio del alcaide:

<sup>2149</sup> Véase Lopezosa Aparicio, 2003.

<sup>2150</sup> Véase Porras, 2007; Lopezosa Aparicio, 1998.

<sup>2151</sup> Checa Cremades y Morán Turina, 2001, pp. 125–130. Cervantes hablaba incluso de una “terzia naturaleza” formada por “la naturaleza, incorporada con el Arte, es hecha Artifice i connatural del Arte” en Cervantes Saavedra, *La Galatea*, 1736, p. 267.

<sup>2152</sup> Checa Cremades, 1993, p. 286.

<sup>2153</sup> Véase Orozco Díaz, 1989.

<sup>2154</sup> Quintana, *A la muy antigua... 1629*, libro I, cap. II, fol. 3r. Para las descripciones de El Prado por los viajeros extranjeros, véase Checa Cremades, 1992b y García Mercadal, 1999.

<sup>2155</sup> Veremos más adelante que se usó el espacio para juegos de toros y cañas.

Florencio: Ven, Marcela, por aquí:

entraras a ver la huerta  
del señor Duque.

Marcela: ¿Esta abierta?

Florencio: Llega, que pienso que sí.

Llama al alcaide, Gerardo<sup>2156</sup>.

Se nos ofrece además una muestra de vida cotidiana y costumbres en cuanto al acceso a la Huerta se refiere. Parece ser que el Duque no se estableció hasta 1612, por tanto, en el momento en que se escribe la comedia todavía no sería residente en esta quinta.

Posteriormente el Duque segregaría parte de sus terrenos para las fundaciones de los Trinitarios Descalzos (Convento de Jesús o el nombre oficial de la Encarnación), los Capuchinos del Prado (o Convento de San Antonio del Prado) y la Casa Profesa. Los Trinitarios Descalzos, limitando con la huerta por el sur, se alzó en 1606 en consonancia estilística con el resto de edificaciones de Madrid. Podemos apreciar por el plano de Texeira que debía de ser una construcción con fachada monumental, con planta de cruz latina, cúpula y chapitel. Los Capuchinos Descalzos, segunda fundación del Duque, se empezó a construir en 1612. La tercera fundación, de 1617, se encontraba en las cercanías de la Plaza Mayor, en la Plazuela de Herradores, con la intención de alojar a los jesuitas<sup>2157</sup>.

A propósito de estos dominios, en *Sembrar en buena tierra* (1616), Lope remite al Arco de Lerma o Arco de los Capuchinos a la entrada de la calle del Prado. Se mandó construir bajo trazas de Gómez de Mora en 1615 para unir los conventos de los Capuchinos y Santa Catalina que ocupaba desde 1610 el solar contiguo al Convento de Capuchinos, y extender el área de influencia de la casa-huerta ducal<sup>2158</sup>. Debió ser uno de los pasadizos, o “arquitectura encubierta”<sup>2159</sup>, más monumentales de la Villa, como elemento

<sup>2156</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto II, fol. 43r.

<sup>2157</sup> Véase Morán Turina y García García, 2000.

<sup>2158</sup> Existían varios en Madrid como podemos observar en el plano de Texeira: el de las Descalzas Reales, el del Juego de la Pelota junto a los Caños del Peral o el del marqués de la Laguna en la plazuela de San Juan, inspirado en el arco de Lerma. Véase sobre los arcos en el Madrid del siglo XVII, y en concreto sobre el arco del Duque, Tovar Martín, 1986b, p. 36; Lopezosa Aparicio, 1998, p. 465; De Mora Lorenzo, 2004, p. 266-267.

<sup>2159</sup> Tovar Martín, 1986b.

arquitectónico de distinción social, y también religioso como en este caso, siguiendo los pasos de la monarquía que comisionaba en este tipo de construcciones.

Pues si los diamantes veo,  
te he de dar vna diamanta,  
que *el Arco del Duque* apenas  
pueda en ladrillo engastarla<sup>2160</sup>.

El arco de Lerma se convirtió en un hito y el propio Jerónimo de la Quintana lo menciona en su historia:

el Excelentísimo y Reverendísimo Cardenal Duque de Lerma don Francisco Gómez de Sandoval trasladó este monasterio en nuestros días de mil y seiscientos y diez camino de San Jerónimo, donde antiguamente solía ser el hospital general junto a la casa huerta que tiene en el prado, desde donde hizo un pasadizo a su iglesia, que atraviesa en forma de arco la calle que llaman del Prado<sup>2161</sup>.

En el Plano de Texeira podemos ver perfectamente la amplitud y altura del arco<sup>2162</sup>, que menciona Lope con evidentes muestras de urbanidad y claras intenciones pedigüeñas como era costumbre en la época. Pero lo más interesante es destacar aquí que la obra de Lope se convierte en espejo de las transformaciones de la villa y sus elementos arquitectónicos más destacables y definatorios de la fisonomía de la urbe –junto con los balcones, las rejas o los chapiteles– y distintivos de una clase nobiliar que en estos arcos colocaba sus “tallas y escudos o [...] materiales y adornos a que obedece la arquitectura civil de la capital”<sup>2163</sup>. En el momento de redacción de esta comedia (1616) se estaban solicitando licencias doña Inés de Toledo, marquesa de Cerralbo, para el pasadizo desde

<sup>2160</sup> Vega, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, 1618, acto III, fol. 195r. Solía considerarse el diamante, en ámbito amoroso, símbolo de fortaleza por su dureza. En el río de Madrid se hallaban muchas piedras de diamantes, berruecos, que a la vista, si se labraban, eran iguales; solo carecían de la dureza de aquellos. Cfr. Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1674, fol. 214r-214v., voz «Diamante».

<sup>2161</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro III, cap. LXXVIII, fol. 407r. Cit. en De Mora Lorenzo, 2004, p. 266-267.

<sup>2162</sup> Para las regulaciones de altura y anchura de los pasadizos por Gómez de Mora y Juan de Torrija en relación a la correcta inserción de estos elementos arquitectónicos que no pudieron eliminar, véase De Mora Lorenzo, 2004.

<sup>2163</sup> Tovar Martín, 1986b, p. 34.

su casa a la iglesia de San Norberto o al año siguiente la duquesa de Medina de Rioseco pedía licencia para la misma iglesia duquesa de Medina de Rioseco<sup>2164</sup>.

A esta zona, concretamente a la Calle de Francos<sup>2165</sup> que era una de las antiguas vías de acceso al Prado cortada por las posesiones del Duque de Lerma se trasladó hacia 1610 Lope, como hemos señalado anteriormente, a una casa con jardín para estar cerca del Duque y controlar los movimientos de la Corte<sup>2166</sup>.

En las comedias de Lope de Vega el Prado se convierte, pues, en hito nobiliar con las posesiones del Duque de Lerma, pero también de otros nobles:

Blanca: [...] Esta es noche de San Juan;  
si voy al Prado, está cierto  
que los dos iremos juntos  
donde, quien pudiere hacerlo,  
nos dé las manos en forma  
de promesa y juramento<sup>2167</sup>.

Esta comedia titulada precisamente *La noche de San Juan* está fechada en 1631<sup>2168</sup>, pues en la propia comedia aparecen descritas las circunstancias de la representación, es decir, la fiesta en que se representó la comedia la noche del 24 de junio de 1631 en el jardín del Conde de Monterrey<sup>2169</sup>. La comedia formaba parte de los festejos y había sido encargada por el mismo Olivares<sup>2170</sup>. La descripción lopesca de ese evento y de la casa del conde de Monterrey corresponde con la que hace Gascón de Torquemada de la casa que:

tiene ventanas al Prado de San Gerónimo, tan grandiosa y lucida, de colación a prima noche y después de media noche cena esplendidísima. En lo qual y en dos comedias y diversos coros de

<sup>2164</sup> Véase De Mora Lorenzo, 2004.

<sup>2165</sup> Hacia 1607 Lope vivía en la Calle de los Fúcares, pero una vez que la residencia del Duque estaba lista para que se trasladase allí (1612) se mudó a la calle de Francos. En esa misma calle vivían de oeste a este: Miguel de Cervantes, el licenciado Juan Álvarez de Padilla, Luisa Rojas, el hidalgo Alonso de Gastaneda, la beata de San Francisco Ana Vivas de la Corte, el Licenciado Hurtado y el pintor Pompeo Leoni. Todos ellos en su mayoría, como vemos, personajes cortesanos que pretendían mantener una cierta vinculación con la Corte a través de los validos de Felipe III y Felipe IV.

<sup>2166</sup> Comenta el poeta al Duque de Sessa en una carta escrita en Madrid el 12 de junio de 1611: “La corte se ha mudado a mis barrios y aposentado los oficios en mis vecinos”, Vega, Lope de, *Cartas*, 1985, p. 82

<sup>2167</sup> Vega, Lope de, *La noche de San Juan*, 1635, acto I, vv. 918-923.

<sup>2168</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 70.

<sup>2169</sup> Vega, Lope de, *La noche de San Juan*, 1635, acto I, vv. 558-677.

<sup>2170</sup> Véase Di Pastena, 2006.

música de lo mejor de España, y en la disposición de los enramados y faroles, y en los presentes que hizo a las damas, gastó [el Conde Duque] más de cinco mil ducados<sup>2171</sup>.

Por los versos de Lope, el Prado como vemos era el lugar también para celebraciones recurrentes como San Juan; lugar del Eros durante la noche de San Juan, la fiesta nocturna era especialmente apropiada para el amor y allí acudían las parejas, o los solteros en busca de aventuras amorosas.

Y, por último, aparece también como el escenario de otro tipo de aventuras ambientadas en la Carrera de San Jerónimo y El Prado: recogemos en Lope otra función social de esta zona. En *La dama boba* tenemos un fragmento en el que se dan cuenta de la defensa del honor en el Prado. Para estas funciones se acudía a la zona circunstante del convento de Agustinos Recoletos, hoy desaparecido, situado en un extremo del Prado, ya a las afueras de la ciudad. Esto hacía que fuera especialmente apropiado para duelos entre caballeros<sup>2172</sup>.

Liseo: ¿Tienes que hacer?

Laurencio: Poco a nada

Liseo: Pues vámonos esta tarde  
por el Prado arriba

Laurencio: Vamos  
dondequiera que tú mandes.

Liseo: Detrás de los Recoletos  
quiero hablarte.

Laurencio: Si el hablarme  
no es con las lenguas que dicen,  
sino con las lenguas que hacen,<sup>2173</sup>  
aunque me espanto que sea,  
dejaré caballo y pajes<sup>2174</sup>.

A lo largo de los siglos el caballero se había entrenado con ejercitaciones bélicas de función práctica que se empiezan a perder a finales del siglo XVI. De hecho, el uso de

---

<sup>2171</sup> Gascón de Torquemada, 1991, cit. en Lasso de la Vega Zamora, Sanz Hernando y Rivas Quinzaños, 2010, p. 127. Véase sobre el tema Lopezosa Aparicio 1993, quien menciona el jardín y el relevante acto social que tuvo lugar allí, p. 281.

<sup>2172</sup> Para una profundización sobre el tema del duelo en el Barroco, véase Maravall, 1979.

<sup>2173</sup> Alusión a las espadas.

<sup>2174</sup> Vega, Lope de, *La dama boba*, 1946, acto II, vv. 1345-1354.

broqueles y cuchillos era tema de ordenanza municipal. En 1585 en el *Pregón general para la buena governacion desta Corte* se manda “que ninguna persona sea osado de reboluer ruydos” y tampoco “sacar a los tales ruydos armas, ni tiros de poluora” ni “echar mano a las armas en esta Corte, so pena que le corten la mano, y si hiriere con las dichas armas, muera por ello” y entre las armas prohibidas estaban las “armas dobladas [...] pero que puedan traer una espada y un puñal, con tanto que no lo traygan en la mancebía, ni en otros lugares prohibidos, y no puedan traer daga sin espada”<sup>2175</sup> y “que ninguna ni algunas personas sean osados de tirar con arcabuzes ni escopetas, ni ballestas, ni arcos dentro de los muros desta villa ni en los arrabales de día ni de noche”<sup>2176</sup>. Y como prueba de que eran estos lugares más apartados del caserío se prohíbe vayan “con armas en los ríos ni lauaderos con las mozas”<sup>2177</sup>. Ante el escaso cumplimiento de tales ordenanzas, en parte porque eran pocos los que prestaban atención a los pregones vociferados en la Puerta de Guadalajara o en la plaza de la villa<sup>2178</sup>, se retomó el tema en las ordenanzas sucesivas y así en el *Pregón general* de 1613 se manda “que ninguna persona sea osado de traer en la Corte cuchillo ni otra arma ninguna oculta ni secreta fuera de espada y daga”<sup>2179</sup>. En *La villana de Getafe* se vuelve a mencionar la función de ese espacio como zona para desafiar. Lope y su amo don Félix desafían a don Pedro:

Lope: Oye, señor, pues es mía:  
 al lacayo que traía  
 desafío desde aquí;  
 quiero escribir un papel,  
 que esta noche salga al Prado  
 en cueros.<sup>2180</sup>

<sup>2175</sup> González de Amezúa y Mayo, 1926, p. 114.

<sup>2176</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>2177</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>2178</sup> González de Amezúa y Mayo, 1933, p. 43.

<sup>2179</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>2180</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto II, vv. 1742-1748.

## ¡LINDAS AGUAS!: LAS FUENTES DE MADRID

Como ya hemos adelantado un poco en versos anteriores, las fuentes eran uno de los atractivos de Madrid<sup>2181</sup> en general, “armada sobre agua”, y del Prado en particular<sup>2182</sup>. A la red de conductos árabes se fue añadiendo el agua de nuevos manantiales para llevarla hasta las fuentes públicas que fueron dando comodidad a los madrileños y ornato a la ciudad. La búsqueda de pozos de agua fue una obsesión constante desde el establecimiento de la Corte en Madrid para hacer frente a las nuevas necesidades de la villa. En 1562 Felipe II manda elevar el *Memorial de las aguas que se han hallado en el Prado*<sup>2183</sup> y mandó acondicionar el Prado de San Jerónimo que, antes de 1561, ya era uno de los mayores atractivos del lugar como afirma Pedro de Medina, con árboles y fuentes que debían ser abastecidas por un nuevo viaje de agua, el del Abroñigal Bajo<sup>2184</sup>, empresa que parece dio muchos problemas al Segundo por los desniveles del terreno y pudo en parte resolver el Tercero nivelándose las alturas y dividiendo los cursos de agua en dos – alto y bajo– según un manuscrito de la Biblioteca Nacional<sup>2185</sup>. Posteriormente en 1592 la Junta de Policía y Ornato de Francisco de Mora se ocuparía de inspeccionar las fuentes, en concreto las de Lavapiés, Leganitos y el Prado<sup>2186</sup>.

Contaba el Prado de San Jerónimo con 23 fuentes que suponían uno de los mayores atractivos del lugar y además habían sido las primeras con un claro carácter de ornato urbano<sup>2187</sup>. López de Hoyos nos ofrece una descripción de las que existían en 1570:

se hicieron cuatro fuentes de singular artificio, sumptuosa fábrica y particular compartimiento: todas cuatro son de una muy excelente piedra berroqueña, hace cada una una vacía de diámetro

<sup>2181</sup> Según las fuentes del plano de Texeira, que Morán Turina y García García han catalogado, tenemos en 1656 distribuidas por toda la ciudad las siguientes fuentes: Fuente de la Puerta Cerrada, Fuente del Puente de San Joaquín, Fuente de Matalobos, Fuente del Palo, Fuente de Santo Domingo, Los Caños del Peral, Fuente de San Salvador, Fuente del Humilladero de San Francisco, Fuente de la Plazuela de la Cebada, Fuente del Ave María, Fuente del Hospital General, Fuente de Lavapiés, Fuente de la Calle de los Cabestros, Fuente de la Calle Toledo, Fuente de la Calle del Rosario, Fuente del Caño Dorado y las Fuentes del Prado. Cfr. Morán Turina y García García, 2000.

<sup>2182</sup> Sobre las fuentes de Madrid, véase Ezquerro del Bayo, 1926. Sobre las fuentes de Madrid en la primera mitad del siglo XVII, véase García Herrero, 1930; Díaz y Díaz, 1976; Martínez Carbajo y García Gutiérrez, 2009. Referencia también importante es la tesis de Velasco Medina, 2017, sobre todo la primera parte, pp. 19-258. Véase también el reciente trabajo de Cámara Muñoz, 2019 en el que se comentan sobre todo en las fuentes del Prado.

<sup>2183</sup> Archivo General de Simancas [AGS], *Casa y Sitios Reales*, leg. 247, fol. 46.

<sup>2184</sup> Véase Pinto Crespo, Gil Ruiz y Velasco Medina, 2010. Velasco Medina, 2017, p. 114 y ss.

<sup>2185</sup> Ms. 20.065 de la Biblioteca Nacional de Madrid reproducido en Herrero García, 1930, p. 373-375.

<sup>2186</sup> Cámara Muñoz, 2019, p. 97.

<sup>2187</sup> Ídem.



diez pies, media vara de borde, vaciadas por dentro y aovadas por defuera, asentadas sobre un balaustre de cinco pies de alto, y grande corpulencia en su contorno. Tiene cada fuente unos adoquines de piedra labrados harto polidamente, que tienen de diámetro diez y siete pies<sup>2188</sup>.

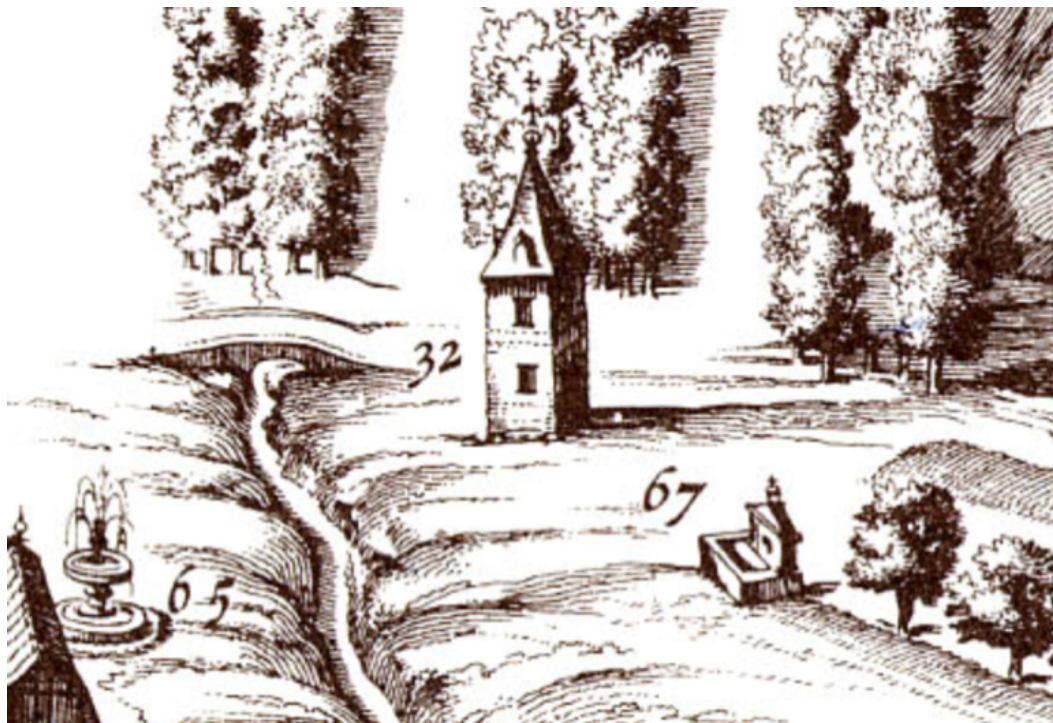


Figura (68): Detalle del plano de Madrid de Pedro de Teixeira (Museo de Historia, 1656).

Entre las fuentes de El Prado era famosa, sobre todo, la del Caño Dorado, al lado de la Torrecilla de la Música, de la que ya hemos hablado. Junto a ella había, frente al Caño Dorado, otra de las “fuentes que por huerta/ del Duque subís tan alto”<sup>2189</sup>, era una de cinco caños cuyas aguas intentan subir “por ese verde aposento/ del jardín del Duque”<sup>2190</sup>. En el plano de Teixeira se identifican una serie de fuentes más ornamentales que la del Caño Dorado con el nº 65 (fig. 68). Aunque sea una representación icónica, nos da una idea de la posición de la fuente. En *El acero de Madrid* (1607-1609) Lope describe probablemente la fuente situada frente a la Huerta descrita por López de Hoyos y que sirvió de modelo para las fuentes del Prado de San Jerónimo diseñadas por el maestro Juan Díez y ejecutas por el cantero Juan de Solano Palacios en 1615:

<sup>2188</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 7v. Cit. en Cámara Muñoz, 2019, p. 97.

<sup>2189</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto I, fol. 33r.

<sup>2190</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 33v.



A la mano derecha de la entrada del Prado da luego la vista en una fuente, de enmedio de la cual salen cinco caños, que suben los cuatro tres pies en alto, y al caer hacen cuatro arcos, que resuenan en el borde de la bacía harto e graciosamente. De enmedio sale otro, que sube más que ninguno<sup>2191</sup>.

Cabe destacar, además, que esta descripción de López de Hoyos coincide con la localización del mapa de Teixeira. Como vemos también López de Hoyos destaca la musicalidad del agua en su descripción de “las cinco fuentes del Prado que hacen tan gracioso murmullo” o el efecto visual del agua que “al caer hacen [...] arcos que resuenan en el borde de la vacía donde caen harto graciosamente” y “hacen muy suave sonido”<sup>2192</sup>.

En las descripciones literarias se destaca la “notable frescura” que procuraban las fuentes, que “no hay sitio de tanto gusto”<sup>2193</sup>. La conveniencia de que la villa fuera corte residía también en los “artífices tan diestros, para los artificios del agua en variedad de surtidores, que se quedan muy a la orilla los más aplaudidos italianos”<sup>2194</sup>. También del sonido, de la musicalidad del agua, pues “al torcer una llave forman concertada música las estatuas, que sirven de adorno a las fuentes, con tanta admiración del discurso, como deleite del oído”<sup>2195</sup>. Esto es algo, por otro lado, que tenemos que relacionar con el hecho de que este paraje suburbano se tocara música como hemos visto:

Baramo: Ay tal aire.

Felisardo: Ay tal correr

de siempre músicas fuentes.

Felisardo: Pues no dudéis, que alabando

a Dios, salen de sus venas,

y van por estas arenas

eternos versos cantando<sup>2196</sup>.

Muchas de estas fuentes eran de aguas muy saludables. Las mejores y más delgadas serían las de la Fuente Castellana, la Fuente Segoviana o Humilladero, el Caño Dorado y Leganitos<sup>2197</sup>, cualidades que también Lope menciona:

<sup>2191</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 7r-8v.

<sup>2192</sup> *Ibidem*, fol. 8r-8v.

<sup>2193</sup> Vega, Lope de, *La discreta enamorada*, 1653, acto II, fol. 68r

<sup>2194</sup> Núñez de Castro, *Solo Madrid es corte*, 1669, libro I, cap. I, p. 13.

<sup>2195</sup> *Ídem*.

<sup>2196</sup> Vega, Lope de, *Los amantes sin amor*, 1620, acto III, fol. 18. O también: “Al son de los arroyuelos/ [...] al son de arroyos sonoros/ cantan las aves a coros./ [...] Suenan del agua las venas,/ instrumento natural [...]” en Vega, Lope de, *La Dorotea*, 1968, p. 149.

<sup>2197</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, libro I, cap. III, fol. 7.

Feliciano: Traila del Caño dorado.

Aurel: ¡Qué linda agua!

Faustino: No ha salido

de la tierra cosa igual

Feliciano: Mejor la de Leganitos

que esto dicen infinitos

Faustino: Si lo dicen, dicen mal

que está pesada con ella

y basta que sean iguales<sup>2198</sup>.

La fuente del Caño Dorado estaba aquí, mientras que la de Leganitos en el camino a San Bernardino<sup>2199</sup>. Estas dos fuentes debían tener “agua dulcissima, limpia, delgada y muy sana [...] como son las de Lavapiés [...]y Leganitos que [...] son extremadas de buenas”<sup>2200</sup>. Según Gil González Dávila, la del Caño Dorado pesaba pesaba 2 libras, 5 onzas, 7 adarmes y 13 gramos<sup>2201</sup>, mientras que la de Leganitos pesaba 2 libras, 5 onzas, 7 adarmes y 16 gramos<sup>2202</sup>, mientras que Lope sostiene que tenían el mismo peso.

Por otro lado, Lope demuestra que el ocio parece estar muy relacionado con elementos naturales o del paisaje artificial, como hemos visto. Sobre todo, las fuentes barrocas eran la personificación de la “naturaleza artificiosa” o “artificio natural”<sup>2203</sup>; las fuentes como ningún otro elemento suponen la supremacía de las artes plásticas que supeditan a la Naturaleza:

Es en esta época cuando se multiplican las fuentes, estanques, arroyos, surtidores y, en general, toda clase de artificios y de juegos de agua [...] las grandes fuentes barrocas como algunas de las

<sup>2198</sup> Vega, Lope de, *El desposorio encubierto*, 1620, acto II, fol. 156r.-156v.

<sup>2199</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, libro I, cap. III, fol. 7.

<sup>2200</sup> Pereda, *Historia de la santa y devotissima imagen de nuestra señora de Atocha...* 1604, libro I, cap. I, fol. 2r-3v.

<sup>2201</sup> Este cronista menciona 22 fuentes en la villa de Madrid con sus pesos, González Dávila, *Teatro...*, 1623, libro I, fol. 7-8. Para las fuentes de Madrid y el modo de pesar las aguas, véase Guerra Chavarino, 2011. En cambio, Jerónimo de la Quintana menciona solo las dieciséis fuentes más antiguas “para que no se pierda la memoria dellas” Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro I, cap. II, fol. 3r-3v. En el Plano de Texeira, en cambio, aparecen representadas en el recinto de Madrid unas 200 fuentes, véase Gea Ortigas, 2006.

<sup>2202</sup> González Dávila, *Teatro...*, 1623, libro I, cap. III, fol. 7.

<sup>2203</sup> Checa Cremades y Morán Turina, 2001, pp. 125-130. Cervantes habla incluso de una terzia naturaleza: “la industria de sus moradores ha hecho tanto, que la naturaleza, encorporada con el Arte, es hecha Artifice i connatural del Arte, i de entrambas a dos se ha hecho una tercia naturaleza, a la qual no sabrè dár nombre” en Cervantes Saavedra, *La Galatea*, 1736, p. 267.

más famosas en Roma, nos muestran bien esa alteración de la materia realizada por obra de lo artístico, que la encauza y lleva a adquirir determinadas formas contrarias a su natural horizontalidad. Conviene tener presente esta superposición del artificio para explicarse en parte la estilización y embellecimiento de lo real<sup>2204</sup>.

Figura (69): Detalle del plano de Madrid de Mancelli-Witt (Biblioteca Nacional de Madrid, 1635).



En las descripciones destaca la novedad del artificio y era habitual que las gentes salieran a contemplarlas y sea un recurso ampliamente explotado en las comedias de Lope de Vega, asociado al Eros, pues la propia estructura de la fuente invitaba a ello al tener “alrededor, labrado de cantería, unos asientos en un semicírculo, para que de verano se goce de una tan excelente recreación” y suponía un buen refresco en verano “porque el agua sale tan desparcida y por tantos caños, que parece siempre llover”<sup>2205</sup>. Por estos motivos, la novedad y el artificio, era habitual que las gentes de Madrid salieran a contemplar las fuentes que poco a poco iban poblando el recinto urbano, recurso ampliamente explotado en las comedias de Lope de Vega, asociado al Eros:

Octavio: Vamos a ver estas fuentes  
si cansada no te sientes<sup>2206</sup>.

<sup>2204</sup> Orozco Díaz, 1989, p. 125.

<sup>2205</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recebimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 8v. Corresponde a la descripción de la fuente del Prado con “más de cien caños”.

<sup>2206</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto II, fol. 43r.

Además, Lope hace referencia a las cuestas de esta zona que todavía no habían sido debidamente allanadas y empedradas.

Estos elementos naturales y artificiales, álamos y fuentes de que habla el escritor en los versos, estaban distribuidos a lo largo de la cuesta de El Prado, algo también muy característico a lo que se alude numerosas veces. En *El acero de Madrid*, la joven paciente de opilación recibe como tratamiento del “pseudomédico” dar paseos por esta zona y así poder encontrarse con su galán:

Belisa: [...] Saldré con este achaque las mañanas,  
tal vez a Atocha, al Prado y al Soto,  
que por ti juzgaré las cuestas llanas<sup>2207</sup>.

El Eros asociado a las fuentes y al agua, y no otra función, era lo más recurrente en las comedias de Lope, y si la comedia es el “espejo de la vida cotidiana” como afirmaba Cicerón, deduciremos que también tenía ese papel en la realidad cotidiana madrileña. Coincide la descripción de Cook cuando dice que era

gozo de la mirada, todo el lleno de riachuelos y fuentes, y el prado con razón está consagrado a Venus, y es apropiado para los amoríos, a propósito para el adulterio, y para poner cuernos<sup>2208</sup>.

Así Lope de Vega en *Los ramilletes de Madrid* dice:

Fabio: Ven á buscar  
a quien quieras y te quiera [...]  
En el Prado [...]  
Bien dices; que es de jumentos  
enamorarse en el prado.  
Pues ir á la iglesia á ver  
mujeres, es de gran maldad<sup>2209</sup>.

<sup>2207</sup> Encontramos en la misma obra otra referencia. Están los personajes en el Prado y Lisardo dice: “Sentaos con ella, señora,/ que no es bien que suba agora/ ese pedazo de cuesta”. Nos refiere Stefano Arata que *subir la cuesta* sería un eufemismo del acto sexual. En Arata, 2000, p.147 nota a pie de página nº 912. Dicha metáfora es posible porque efectivamente en esta zona había un considerable desnivel.

<sup>2208</sup> Cit en Cámara Muñoz, 2019, p. 98.

<sup>2209</sup> Vega, Lope de, *Los ramilletes de Madrid*, 1618, acto I, fol. 53r.

Otro de los enclaves monárquicos sometidos al ornato, policía y comodidad de las aguas y las fuentes en la villa de Madrid fue la Casa de Campo, donde a partir de 1552 se disponía el Rey a crear un bosque a los pies del Alcázar en los terrenos comprados a Fadrique de Vargas<sup>2210</sup>. Destacan en esta villa suburbana la implantación de árboles y su repoblación con fines cinegéticos. En torno al edificio se va a trazar en época filípica la parte del jardín, sobre todo por la parte de la fachada norte, proyecto en el que destacan las figuras de Juan Bautista de Toledo, junto con Jerónimo de Algorta y Jasón el Holandés, vinculados fundamentalmente a resolver el problema de infraestructura hidráulica de estanques y presas, porque entre otras cosas se pensaba en la cría de peces para el consumo, paseos en barcas y las naumaquias cortesanas<sup>2211</sup>. Entre otros animales acuáticos Lope menciona “los cándidos cisnes nadan/ y por cuyos fondos fríos,/ habitan carpas y tencas,/ como el ganado en apriscos”<sup>2212</sup>. También participaron en el ornato del jardín las fuentes con los mármoles de Italia que Juan Bautista de Toledo encarga y preparan los escultores italianos Bonanome y Sormano, este último autor de la Galería de las Grutas<sup>2213</sup> de la que hablaremos más adelante. Entre 1562 y 1567 se configura la parte noble de la Casa de Campo y el jardín reticular en paralelo con la fachada del edificio (norte-sur)<sup>2214</sup> y en dirección este-oeste. De él afirma Lope que no vio “jardín igual”, “verde edificio” “a quien el agua de un risco/ a cada flor daba un caño/ entre arrayanes y mirtos”<sup>2215</sup>. En el eje norte-sur se encuentran los elementos más importantes del mismo como la estatua ecuestre de Felipe III “añadido, entre bellezas tantas,/ este retrato, en bronce, de Filipo,/de cuya vista con razón te espanta”<sup>2216</sup>. Dicha estatua fue un regalo

<sup>2210</sup> Sobre la Casa de Campo, véase Navascués Palacio, Ariza y Tejero, 1991. Para una visión de conjunto de los jardines y Casas del Rey, véase Morán y Checa Cremades, 1986.

<sup>2211</sup> Rivera, 1991, p. 124.

<sup>2212</sup> Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto I, vv. 915-918.

<sup>2213</sup> Rivera, 1991, p. 118. Sanz Hernando, 2006, p. 147.

<sup>2214</sup> Lope de Vega explica los motivos de los reyes para no ampliarlo porque es “una casa,/ aunque pequeña,/ lustrosa, que no han querido/ hacerla mayor los reyes,/ porque está en frente de un rico/ y suntuoso palacio,/ que siendo capaz en sitio/ de aposentar a su dueño,/ parece a la vista un brinco”, Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto I, vv. 843-854. Fue precisamente dotar el entorno del Alcázar de una zona de jardines la primera intención del monarca y la dialéctica de la Casa de Campo con el palacio desde donde el rey podía deleitarse con la contemplación de la naturaleza y sus posesiones es algo que queda reflejado en la vista de Madrid de Wyngaerde que abarca también estos terrenos.

<sup>2215</sup> *Ibidem*, acto I, vv. 360, 840 y 844-846 respectivamente. Da también una descripción de las plantas utilizadas en el jardín por expertos jardineros como Gregorio de los Ríos: “Luego, los hermosos cuadros/ de la primavera, vimos;/ dechados de sus labores,/ sobre la tierra estendidos,/ cebando los libres ojos/ en violetas, en narcisos,/ rosas, azucenas, salvias,/ retamas, claveles, lirios;/ todos con hermosas fuentes,/ y de labores vestidos,/ de afeitadas ajedreas,/ de romeros y tomillos”, *ibidem*, vv. 855-867. Cfr. Armada Díez de Rivera y Porras Castillo, 1991.

<sup>2216</sup> Vega, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, 1916, acto II, vv. 1065-1067. Siguen los versos de esta manera: “¿No parece, León, que está diciendo:/ “Yo soy nieto de Carlos soberano”;/ y que le están los bárbaros temiendo?/ ¿No parece que atado el africano/ y el rey del Asia adoran tanto imperio/ en el bastón

efectivamente del Duque de Florencia. El escultor italiano Giovanni Bologna la comenzó y fue terminada por Pietro Tacca en 1616. Téngase en cuenta que la comedia se redacta en 1617, momento en que la estatua se coloca en la Casa de Campo, lo cual explica la insistencia de Lope en este elemento del jardín<sup>2217</sup>. Los otros elementos de importancia son el mirador y la fuente más importante de los jardines de la que nos habla Lope de Vega:

Esta es, León, la Casa que se llama  
del Campo en esta villa, justamente  
digna del nombre que le da la fama.  
Trujéronle de Italia aquella fuente,  
cuya escultura a Praxiteles diera  
envidia justa en esta edad presente<sup>2218</sup>.

Eran precisamente las fuentes y estanques el elemento destacado para Lope, “lugar más fresco y más conveniente” “sitio de mayor contento”<sup>2219</sup>. Exclama el poeta: “¡Ay fuentes! Si habéis amado/ como de Aretusa escriben/ en Sicilia, si en vos viven”<sup>2220</sup>, comparando las fuentes de la Casa de Campo con un de una de las más famosas fuentes en Sicilia, que en la isla de Ortigia, escenificaba la leyenda de Aretusa y Alfeo tan conocida, visitada y descrita por viajeros extranjeros, literatura que Lope debía conocer. Los propios personajes van a verlas: “Enseñadnos estas fuentes./ Tomé: Las llaves de sus corrientes/ tengo, y mostrárselas quiero./ Entren en aquesta sala,/ verán una fuente en medio”<sup>2221</sup>.

---

de la derecha mano?/ ¿No parece que a justo cautiverio,/ lo que falta del mundo reducido,/ muestran sus armas y su fe el misterio?/ León: De acero he visto y de valor vestido/ al español troyano, a Marte armado/ por el diamante cortador temido;/ pero ninguno a su valor sagrado/ igual en la hermosura y la presencia,/ digno de ser temido y adorado. Marcelo: Dícneme que el gran Duque de Florencia/ fue el dueño de esta máquina sublime,/ de las de Roma insigne competencia./ León: ¡Que tanto el arte un bronce helado anime!/ Marcelo: Parece que, oprimido el gran caballo/ entre el bocado y las espumas, gime” *ibidem*, vv. 1071-1091. La estatua ecuestre fue un regalo efectivamente del Duque de Florencia.

<sup>2217</sup> Es quizá el elemento del jardín en el que más insiste Lope porque más adelante vuelve a describirla: “Mira esta imagen divina,/ del gran Filippo retrato;/ mira este caballo airoso/ como, levantando el pie,/ debajo el mundo se ve,/ aunque sujeto, dichoso./ No hay clavo de los que muestra/ la herradura, que en razón/ de imperio no sea nación/ más sujeta que la nuestra./ Esta basa en que está puesto,/ de jaspe y mármol labrada,/ es el mundo, que a su espada/ se rinde, aunque al suyo opuesto./ Haz cuenta que traen aquí/ los indios el estimado/ hijo del sol, que ha llevado/ a tantas almas tras sí./ Mira del polo oriental/ los diamantes, los olores,/ y de los mares mayores/ perlas, ámbar y coral” vv. 1899-1920.

<sup>2218</sup> *Ibidem*, acto II, vv. 1050-1055.

<sup>2219</sup> Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto I, vv. 163-166. Esta comedia está fechada entre 1601 y 1603, y elogia repetidas veces los jardines: “Ves aquí un campo de aquellos/ que el Metamorfoseos pinta,/ mira esta famosa cinta/ de arroyos puros y bellos./ Mira por esotra parte/ esos cuadros y vergeles/ compitiendo en los pinceles/ naturaleza y el arte” *ibidem*, vv. 205-212.

<sup>2220</sup> Vega, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, 1916, acto II, vv. 1223-1225.

<sup>2221</sup> *Ibidem*, acto II, vv. 1475-1479.

Distribuidos por todo el jardín había numerosos estanques y fuentes de vario tipo: *moriscas* con ladrillos y cerámicas, *italianas* con varias tazas en altura, o *monumentales*<sup>2222</sup> como la fuente que menciona Lope, llamada del Águila, la cual aparece representada en dos óleos del Museo Municipal de Madrid<sup>2223</sup> (fig. 70) y que Lope nos describe de la siguiente manera:

En medio deste jardín  
se ve de alabastro liso,  
la gran fuente que de Italia  
trujeron a Carlos Quinto,  
con ocho marinos dioses  
y cuatro desnudos niños,  
las águilas del Imperio,  
tres tazas, mil artificios,  
que si alcanzara esta edad  
enmudeciera Lisipo  
de ver diversos trofeos  
tan altamente esculpidos<sup>2224</sup>.

Estaba situada en una de las tres plazuelas, la central ochavada, que unía el eje transversal del desarrollo del jardín<sup>2225</sup>. Como evidencia Lope, la fuente se realizaría en Italia y se la trajeron a Carlos V. Este dato contrasta con los trabajos sobre la Casa de Campo que atribuyen la fuente a Giovanni Angelo Montorsoli<sup>2226</sup> como regalo a Felipe II quien la colocaría en la Casa de Campo<sup>2227</sup>. Tenemos una descripción de Ponz que llegó a verla tiempo después:

Consta de cuatro tazas, unas sobre otras. La mayor y más baja es de figura octogonal, puesta sobre tres gradas: en cada ángulo hay una cabeza de león, haciendo pie en la parte inferior una garra del

<sup>2222</sup> Rivera, 1991, p. 123.

<sup>2223</sup> Gimeno Pascual, 1981, p. 67 y ss.

<sup>2224</sup> Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto I, vv. 883-894.

<sup>2225</sup> Para la descripción del jardín, véase Fernández Pérez, González Tascón y Ramírez Vera, 1991.

<sup>2226</sup> Tejero Villareal, 1998; Luengo Añón, 2008, p. 242. Durante algún tiempo se pensó que la fuente sería obra de Sormano, cfr. Ceán Bermúdez, 1800, p. 389 y posteriormente Rivera, 1991. Para una breve historiografía sobre la fuente véase Redondo Cantera, 2020. Esta autora apunta a los versos lopescos de *Lo que pasa en una tarde* –nada menciona en cambio de *La gallarda toledana*– como una de las primeras referencias literarias de la fuente y cuestiona que sea obra de Montorsoli y crea que se realizó anteriormente basándose en cuestiones estilísticas.

<sup>2227</sup> Estaría allí al menos desde 1584 momento en el que el sistema de tuberías para abastecer de agua la fuente estaba listo, Redondo Cantera, 2020. Esta autora razona los motivos por los que se decidió colocar la fuente en la Casa de Campo.

mismo animal; en los espacios intermedios alternan águilas de dos cabezas y máscaras, formando el collar del Toyson una especie de festón, que pende de las cabezas de los leones, de las máscaras y de las águilas. En las molduras de dicha taza hay diferentes labores de conchas, delfines, hojas, etc. Para sostener la segunda taza hay tres figuras de tritones agrupados a una columna, ejecutados con mucha inteligencia y grandioso carácter y en el reverso tienen labores de delfines, conchas y otras cosas. La tercera taza está sostenida por otras tres figuras más pequeñas que las de abajo, esto es, menos que el natural; no tiene representación determinada, y son desnudos de hombres hechos con gran inteligencia. Su relieve es casi entero y están arrimadas a la columna que sostiene dicha taza, en la que hay tres mascarones para echar agua. La taza cuarta se sostiene por tres niños enteramente relevados y una columnita en medio. Las manos y brazos de todas estas figuras se unen mutuamente, y las actitudes tienen contraste y variedad. Encima de la última taza hay un águila de dos cabezas, esto indica que la fuente se hizo en tiempos del emperador Carlos V. Acaso no se armaría entonces, o estaría colocada en alguna otra parte, de donde Felipe II la pudo traer a este sitio<sup>2228</sup>.



Figura (70): Vista de los jardines de la Casa de Campo con la estatua de Felipe III (Anónimo, siglo XVII, Museo de Historia de Madrid).

<sup>2228</sup> Cit. en Rivera, 1991, p. 134, nota 86. Se adoptó durante algún tiempo como válida la hipótesis de Ponz sobre la época de realización de la fuente basada en la iconografía, véase Ezquerro del Bayo, 1926, p. 145.



En estos versos de Lope donde se menciona tanto la fuente del Águila, como la estatua de Felipe III, Lope insiste en la dinastía Austria con el homenaje del padre Felipe II al abuelo Carlos V que era en realidad el significado de la Casa de Campo, más vinculada al pasado a través de elementos como las tres edades, el Toisón, el águila bicéfala o las armas de Castilla y León<sup>2229</sup>.

Otra tipología de fuentes presentes en el jardín estaban *adosados* al muro o abiertas en forma de caverna o gruta como las *rústicas* del dios del agua, Neptuno:

Vimos unas salas de agua  
 cuyos techos, guarnecidos  
 de mil piedras, daban luces  
 como rubíes y jacintos.  
 Viste las paredes yedra  
 con sus hojas y racimos,  
 donde está la cueva antigua  
 y el dios del agua marino,  
 que sobre juncos y helechos,  
 eternamente tendido,  
 hace sudar a las piedras  
 agua por dos mil resquicios,  
 y cuya puerta acompañan  
 dos ninfas, en sus dos nichos  
 de mármol blanco, y de quien  
 hiciera historias Ovidio<sup>2230</sup>.

Como vemos en los versos eran labradas con elementos de los que salía el agua, o esculturas de ninfas o personajes mitológicos<sup>2231</sup> que recrean en este jardín la tradición clásica. Y del más puro gusto manierista, como en tanto otros espacios reales como Aranjuez o villas nobles, era la “sala de las Burlas” como aparece en el mapa de Texeira<sup>2232</sup>, o “sala del agua” en palabras de Lope<sup>2233</sup>, quien pinta una descripción

<sup>2229</sup> Rivera, 1991, 127. Para una interpretación de la fuente, véase Gimeno Pascual, 1981.

<sup>2230</sup> Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto I, vv. 866-882.

<sup>2231</sup> Cfr. Rivera, 1991, p. 123.

<sup>2232</sup> Ídem.

<sup>2233</sup> El término “gruta” fue empleado por Lope de Vega para referirse a estos vanos. Bien es cierto que en España las grutas no se difundieron sobre manera, pero sí los juegos de agua asociados a ellas. A diferencia

pormenorizada de estas salas a lo grotesco. Era un tipo de mecanismo hidráulico que se accionaba por sorpresa mojando a los visitantes, como da testimonio Cosme de Medicis<sup>2234</sup>, que sin saberlo lo habían accionado<sup>2235</sup>:

La sala del agua es  
 un engaño, que del suelo,  
 a quien entra sin recelo,  
 le arroja desde los pies  
 tantas fuentes hacia arriba,  
 que todo en agua le baña.  
 Tú, en esta sala que engaña,  
 jugando el agua lasciva,  
 dirás que así te has mojado<sup>2236</sup>.

Era el elemento plástico, lúdico y técnico –en términos de suscitar curiosidad y sorpresa– más importante del jardín, y creaba un fondo prospectivo a la estatua ecuestre por el eje transversal del jardín, que de la arboleda acaba en la sala de las Grutas. Entre otras características específicas del jardín, fue Alberti en su *De re aedificatoria* (1485) el primero que propuso la gruta con algún artificio o engaño en la ordenación natural del jardín, como “encantadora novedad de la sorpresa”<sup>2237</sup>. La gruta contenía en sí misma significados simbólicos entre las fuerzas naturales y los diferentes objetos en transformación. Por tanto, el jardín científico y el jardín mítico convergen en la gruta, cuyo tema favorito era la idea de sorpresa y maravilla. Lope era muy sensible a este tipo de fuentes, pues en su descripción de Abadía, de fuerte influencia napolitana también<sup>2238</sup>, describe en calve mitológica el jardín del Duque con sus cuadros y fuentes<sup>2239</sup> como

---

de la *grotta* italiana, podríamos hablar de grutas menores o poco desarrolladas como en el jardín de Aranjuez donde, como aquí, se excavaron vanos en el muro para gozar de un lugar fresco y apartado.

<sup>2234</sup> “Disero però che ella v’è, anzi che conducendosi per occulti canali in cima a gl'alberi suddetti ne ricade a guisa di pioggia”, cit. en Rivera, 1991, p. 123.

<sup>2235</sup> Ídem.

<sup>2236</sup> Vega, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, 1916, acto II, vv. 1447-1455.

<sup>2237</sup> Souto Alcaraz, 1996, p. 213. Shearman ya había observado, acertadamente en nuestra opinión, refiriéndose a la gruta del Castello que estas bromas acuáticas, de origen borgoñón (siglo XV) que se habían difundido por toda Europa, a finales del siglo XVI no podían constituir una sorpresa para el visitante refinado que, en realidad, al visitar un jardín, era perfectamente consciente de lo que le esperaba. La sorpresa consistía más bien en la duda de cuándo podía ser víctima de la broma: mientras miraba las flores (Bagnaia), cuando entraba en la gruta (Castello), cuando pasaba por una galería (Villa d’Este), cuando se sentaba en un banco (Pratolino), véase Shearman, 1984; o también tenemos este tipo de mecanismos en la Galería de verduras de Aranjuez. Por tanto, la sorpresa no era la broma en sí, sino cómo había sido ideada y diseñada a nivel técnico e iconográfico.

<sup>2238</sup> Véase sobre el tema, Hernando Sánchez, 2013.

<sup>2239</sup> Sobre esta villa y jardín véase Lozano Bartolozzi y Jiménez Martín, 1984 y Navascués Palacio, 1993a

representación del Parnaso y las puertas o grutas en el paseador del río con mecanismos que “al tiempo de pisar las piedras, dellas/ salen mil fuentes, por curioso extremo;/ porque apenas el pie se pone en ellas,/ cuando importa salir a vela y remo,/ porque el engaño tan sutil se fragua,/ que el suelo es mar y el cielo nubes de agua”<sup>2240</sup>. Al pisar unas piedras se accionaba un mecanismo que, al parecer, inundaba el pavimento y ponía en marcha la lluvia artificial. El efecto de maravilla y sorpresa, unido al valor lúdico burlesco de estas fuentes y los avances mecánico-científicos que imitaban y desafiaban la naturaleza fueron temas centrales del jardín manierista y tuvieron un amplio desarrollo en toda Europa<sup>2241</sup>. En la Capilla de las Uvas el mecanismo hidráulico comprendía todo el espacio de la misma, desde el suelo, las perforaciones de los muros laterales, hasta los tubos a lo largo del perfil de la bóveda que abrían orificios en cada uno de los casetones ocultos por las decoraciones vegetales dando lugar a la lluvia artificial<sup>2242</sup>.

Menciona también Lope un estanque con un monte y un castillo:

Después de otros cenadores  
a diferentes caminos,  
vimos en medio de un mar,  
sobre una peña, un castillo  
a quien en torno asestados  
disparaban dos mil tiros.  
En vez de sus fuegos, agua,  
y en vez de balas, granizos<sup>2243</sup>.

Los especialistas en estanques en la Casa de Campo fueron el holandés Pietre Jansen que para 1562 ya estaba trabajando en tres de ellos a la vez y el maestro Adrian van der Mollen contratado en Flandes por el Cardenal Granvela. Las labores de fuentes y estanques se multiplican entre 1563 y 1567<sup>2244</sup>. Parece que se construyeron hasta cinco estanques cada uno de diferente forma y técnica, todos ellos navegables en barca y comunicados con un

<sup>2240</sup> Vega, Lope de, *Descripción del Abadía*, 1993, vv. 251-256.

<sup>2241</sup> Con respecto a este tipo de mecanismos, en *De re aedificatoria*, Alberti había traído a colación a Plinio el Viejo en cuanto a las descripciones de las grutas artificiales romanas, y Leonardo a propósito de la residencia milanesa de Charles de Amboise había recordado el uso lúdico y decorativo del agua. También en Villa Madama Rafael y Giovanni da Udine habían dispuesto varias fuentes *all'antica* con canalizaciones para la lluvia artificial en las grutas, véase sobre el tema Azzi Visentini, 2002, en especial p. 15.

<sup>2242</sup> Navascués Palacio, 1993a, p. 77.

<sup>2243</sup> Vega, Lope de, *La gallarda toledana*, 1620, acto I, vv. 895-902.

<sup>2244</sup> Rivera, 1991, p. 118 y 120.

sistema de presas: había uno triangular, otro trapezoidal, dos rectangulares, etc. y en medio de ellos sobresalía una fuente o parte del terreno formando islas. En el plano de Teixeira reciben el nombre de estanque grande, del medio, del norte, longuillo y de la higuera<sup>2245</sup>. La descripción de Lope nos recuerda la fuente de la Artillería de la que habla Diego Pérez de Mesa y que describe como “un castillo muy armado y fortificado de artillería” que “es cosa muy de verle, muchedumbre de caños de agua – y al parecer por los versos de Lope también granizo– que de una parte a otra se tiran y tirando se cruzan en aquella guerra y combate”<sup>2246</sup>. Esta fuente tenía un equivalente precedente en la fontana de la Galera en el lado oeste del Belvedere del Vaticano cuyo sistema hidráulico de cañones disparaba agua<sup>2247</sup>.

Insiste Lope, en fin, en la idea del jardín Renacentista, donde “no se puede encarecer de este jardín la belleza” porque “Naturaleza mostró el arte y el poder”<sup>2248</sup>, sobre todo en la Sala de las Grutas como dualidad entre artificio y naturaleza, emblema del poder técnico del rey, o en el caso de Abadía del poder del duque<sup>2249</sup>; una “Arcadia”<sup>2250</sup> como recreación de maravillas clásicas, “griego laberinto”<sup>2251</sup> con sus “cuadros y fuentes”<sup>2252</sup>, esculturas, etc. donde Praxíteles habría sentido envidia. Efectivamente como subraya Lope la disposición del jardín, aun constituyendo uno de los ejemplos más clásicos<sup>2253</sup>, tendía a la confusión y a la indeterminación de un desarrollo axial fragmentado que persigue la ruptura perspectiva típico de la tradicional jardinería hispanomusulmana<sup>2254</sup> y que recibe la influencia también de la ordenación más libre del jardín flamenco<sup>2255</sup>.

Lope no se limita a mencionar la estatua ecuestre y la fuente del Águila. Hace también una descripción del jardín, de las plantas<sup>2256</sup>, pues “bien muestran los jardines que hay en

---

<sup>2245</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>2246</sup> Cit. en *idem*.

<sup>2247</sup> *Ídem*.

<sup>2248</sup> Vega, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, 1916, acto II, vv. 1099-1102.

<sup>2249</sup> Cabría señalar también la importancia del caballo en ambos espacios como virtud de vigor y poder.

<sup>2250</sup> Vega, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, 1916, acto II, v. 1186.

<sup>2251</sup> *Ibidem*, acto II, v. 1194.

<sup>2252</sup> *Ibidem*, acto II, v. 1190.

<sup>2253</sup> Juan Bautista de Toledo había aplicado sus conocimientos del renacimiento italiano, tanto prácticos en la villa de Poggio Reale (Sanz Hernando, 2006, p. 168) o Castel Novo en Nápoles (Rivera, 1991, pp. 122-124), como teóricos serlianos, *ibidem*, p. 114.

<sup>2254</sup> Rivera, 1991, p. 114. Sanz Hernando, 2006, p. 161.

<sup>2255</sup> Rivera, 1991, p. 167 y p. 175, nota 43.

<sup>2256</sup> Para cuando Lope de Vega redacta *Lo que pasa en una tarde* (1617) la primera versión del libro de jardinería de Gregorio de los Ríos ya se conocía, véase sobre el tema Armada Díez de Rivera y Porras Castillo, 1991, Fernández Sanmartín, Fernández Sanmartín y Valero Sánchez, 1991 y Añón Feliú, 1991.

ellos/verde deidad que anima aquestas plantas./ Tan hermoso cristal pasa por ellos”<sup>2257</sup>. Lope demuestra una vez más sus conocimientos técnicos y pasión por la jardinería, plantas y técnica hidráulica en boga en la época y su sensibilidad receptiva a la hora de describirlos.

Pero volvamos de nuevo a las fuentes del Prado y de la villa. Había muchas más fuentes distribuidas por toda la ciudad de Madrid, como hemos tenido ocasión de señalar y de algunas de ellas nos habla Lope en los siguientes versos y no podemos no detenernos, llegados a este punto, porque se ha identificado esta fuente con alguna de las del Prado:

Beltrán: ¿En el Prado no te vi  
hablar, Leonor, con Salucio? [...]  
Yo estuve a todo presente,  
y por testigo te aplico  
la fuente del Abanico  
mira si harto corriente<sup>2258</sup>.

No parecen muy claros los datos que hemos podido recoger en cuanto a su ubicación. Según los versos de Lope se podría pensar en el Prado como posible ubicación, aunque en realidad Lope no afirme tal cosa. Stefano Arata afirma que no se ha encontrado rastro de la fuente en las descripciones antiguas de Madrid, ni en los mapas. Según Ezquerria del Bayo, en cambio, se realizó en 1772 en la cuesta de Harineros una hermosa fuente con pilón rematada con niños que recibía el nombre de Abanico por la forma en la que salía el agua<sup>2259</sup>. Ya hay en 1769 en el plano de Espinosa noticia de una fuente del Abanico<sup>2260</sup> en las inmediaciones de la ermita de San Antonio de la Florida que José del Castillo representó en *La naranjera y un majo junto a la Fuente del Abanico*, datado en 1779 y conservado en el Museo del Prado. En cambio, en una descripción del Retiro de 1865, Cayetano Rosell menciona una fuente del Abanico que estaría situada donde anteriormente habría estado situado el Puente del Parque, ya demolido por entonces, una vez pasadas las caballerizas<sup>2261</sup>. Si nos remitimos a la leyenda de la Fuente del Abanico

<sup>2257</sup> Vega, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, 1916, acto II, vv. 1062-1064.

<sup>2258</sup> Vega, Lope de, *El acero de Madrid*, 1618, acto III, fol. 47v.

<sup>2259</sup> Ezquerria del Bayo, 1926, p. 148. Guerra Chavarino, 2011, p. 283.

<sup>2260</sup> Véase Molina Campuzano, 1960, p. 684. Habla también de ella Ezquerria del Bayo, 1926, p. 148.

<sup>2261</sup> Rosell, 1866, p. 236; Molina Campuzano, 1960; Herrero García, 1930. Díaz y Díaz, 1976 y Herrero García, 1930 no citan la fuente del Abanillo.

que circulaba por Madrid, quizá tengamos algún dato más para poder sostener una ubicación más precisa. Por lo visto, alguna de las fuentes del Recreo Peral, o los caños del Peral como aparece en el plano de Texeira, habían sido la escenografía de encuentros amorosos entre una dama casada y un caballero, descubiertos por el marido porque ella había olvidado allí su abanico. De ahí el nombre popular y quizá sea el origen del nombre de alguna fuente cercana a la zona al pilón de los Caños del Peral, hoy bajo la Plaza de Isabel II. Esta historia se adapta perfectamente en sentido metafórico –que no de localización precisa- a los versos de Lope, pues el personaje que menciona la fuente está reprochando a su amada por cuestiones de celos.

Tenemos referencia también en Lope de la fuente de Lavapiés:

Don Félix: Bésoos mil veces los pies,  
amigo, por el favor.  
Inés: Las manos fuera mejor,  
pues la labor dellas es.  
¡Cuáles son los cortesanos,  
destos de querer besar!  
Palabra no se ha de hablar  
sin besar, o pies, o manos;  
por esto en Madrid se haría  
la fuente de Lavapiés,  
que lavárselos bien es,  
besándolos cada día.<sup>2262</sup>

No parecen muy convencidos, Morán Turina y García García, ni de la etimología relacionada con el lavado de pies, algo que en cambio sí propone en sus versos Lope de manera humorística, ni tampoco de su origen como asentamiento de la judería (Ava-  
puest)<sup>2263</sup>. Sea como fuere, este tipo de relatos insertados en las obras de Lope nos muestran hasta qué punto estos espacios se convirtieron en enclaves de la vida cotidiana madrileña, haciendo de los nombres con los que se identificaban acertijos o juegos de palabras. Como hemos visto en Lope estas descripciones de fuentes eran insertadas para

<sup>2262</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto II, vv. 1870-1881.

<sup>2263</sup> Véase Morán Turina y García García 2000. La fuente se encontraba al final de la calle Ave María y tiene el nº 54 en el mapa de Texeira.

alabar el ornato –creando bonitas perspectivas para las calles<sup>2264</sup>– y poder técnico, tanto del Ayuntamiento como de la monarquía por un lado; y por otro, como “hito esencial del territorio”<sup>2265</sup> en que llegaron a convertirse, en espacios dedicados al galanteo, el ocio recreativo de la villa que tenía lugar en la Carrera de San Jerónimo.

También hemos mencionado que este enclave, por encontrarse apartado del caserío habitado era un lugar propicio para el duelo como demuestran las obras de Lope de Vega.

Tan importantes eran las fuentes de Madrid que en la justa poética en ocasión de la beatificación de San Isidro, Lope escribe: “pues si no me dan premio diré mal de la plaza” recién inaugurada y “de las fuentes”<sup>2266</sup>, las dos excelencias de Madrid en 1620. Lope destaca, pues, como testigo de esa remodelación de la villa entre 1617 –momento el que se crea la Junta de Fuentes<sup>2267</sup> heredera de las competencias específicas de conducción de aguas de la Junta de Ornato y Policía de 1590– y 1620 momento de la beatificación de San Isidro, evento del que nos hemos ocupado y no ocuparemos de nuevo más adelante. Entre estos años se colocaron fuentes en la Plaza de la Cebada, como veremos, Santa Cruz, Puerta Cerrada, Plaza de las Descalzas, San Salvador, Puerta del Sol, Humilladero de San Francisco, Santa Isabel, Recoletos con una influencia de los modelos italianos como señalábamos<sup>2268</sup>. Esa modernización técnica y ornato de fuentes destaca en Lope en sus descripciones de Madrid.

#### CIUDAD PORTÁTIL DE COCHES

“Una ciudad portátil de coches” es la villa de Madrid en *La noche de San Juan*<sup>2269</sup>. La importancia de los coches en este periodo es un aspecto que no podemos pasar por alto en nuestro trabajo. No solo por una cuestión de *policía* de las calles, sino también como comodidad de la circulación; por este motivo empedraban, enderezaban y ensanchaban las calles, como ocurrió en la calle Mayor. Era tal la cantidad de coches que circulaban

<sup>2264</sup> A propósito de una de las fuentes que describe, López de Hoyos afirma: “que graciosa y agradablemente se ofrece a la vista al fin de la calle y arboleda campeando, haze una muy vistosa perspectiva” López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 9r.

<sup>2265</sup> Arroyo Ilera, 1998a, p. 167.

<sup>2266</sup> Vega, Lope de, *Justa poética y alabanzas... al bianbenturado San Isidro*, 1620, fol. 45r. Cit. en Otero Cabrera, 2018, p. 73

<sup>2267</sup> Véase Velasco Medina, 2017, p. 54.

<sup>2268</sup> Véase Díaz y Díaz, 1976.

<sup>2269</sup> Vega, Lope de, *La noche de San Juan*, 1635, acto I, v. 625.

por allí que dice Lope en la comedia *Quien todo lo quiere* (1620<sup>2270</sup>) que en la Puerta de Guadalajara había “mil coches para vender” –versos que ya hemos propuesto al ocuparnos del comerci de lujo en la Calle Mayor–:

Don Fernando: Pluguiera a Dios que se usara  
que como suele tener  
mil coches para vender puerta de Guadalajara  
que con dos cédulas que entiende  
el lector más ignorante,  
una atrás, otra delante,  
que dicen: «Éste se vende» [...]   
No digo mal, pues ya tiene  
tantos coches como casas Madrid<sup>2271</sup>.

Por otro lado, el trazado vial era de anchura considerable en la zona donde mayor circulación de coches debía de haber, a saber, en la Carrera de S. Jerónimo y el Prado, no estando la zona por donde se extendía la ciudad hacia el este determinada a priori por trazados medievales. Con el aumento de la población, aumentaron también los coches en circulación. Se trataba de un “vehículo representativo”<sup>2272</sup>, una “fachada móvil”<sup>2273</sup>, que generó diversas regulaciones entre el siglo XVI y XVII. Quizá por ser el coche un espacio interior íntimo cubierto por una “fachada” representativa hacia el espacio urbano, se relacionara con la casa. De ahí que Lope, diga “ya tiene tantos coches como casas Madrid” comparando el aumento de las construcciones con el aumento de vehículos relacionados, ambos fenómenos, con el aumento de la población, con la institucionalización del coche en ámbito cortesano y con su consecuente transformación del modo de hacer política a través de las relaciones que se establecían por las vías de la ciudad. Digamos que el coche era un despacho móvil y su fachada era la representación urbana proyectada hacia el exterior de ese despacho. Y así la calle más comercial de la villa era “esa calle Mayor [...] / donde son sus edificios / no casas, coches diversos”<sup>2274</sup>.

<sup>2270</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 66, p. 95 y p. 598.

<sup>2271</sup> Vega, Lope de, *Quien todo lo quiere*, 1635, acto I, fol. 3r.

<sup>2272</sup> López Álvarez, 2006a, p. 885. Véase también López Álvarez, 2005 y 2006b. Nos ofrece una bibliografía interesante sobre el tema desde un punto de vista político, más que artístico, de la que destacamos Martín del Olmo, 1977; Fernández Oblanca, 1992.

<sup>2273</sup> Reflexiones interesantes sobre el poder visual, simbólico y el papel sociocultural del coche en este periodo en García Santo-Tomas, 2004, pp. 88-104.

<sup>2274</sup> Vega Lope de, *La burgalesa de Lerma*, 1917, acto II, vv. 1776-1778.



Tenía el coche su origen en el carro grecorromano, atributo propio de los dioses y héroes, algo que seguía estando vigente en el siglo XVII, como legado simbólico, pues el carro por excelencia era el Sol y solo dioses y héroes tenían el poder y la capacidad de conducir el astro, así como en la tierra era privilegio de los reyes. Lope resume la historia de Faetón en *La villana de Getafe*:

Hernando: Pidió Faetón al Sol el carro de oro,  
 venció al importunado padre el ruego,  
 diole las riendas y, corriendo, luego  
 vino a parar sobre el Atlante moro;  
 allí, virtiendo de uno y otro poro,  
 en cambio de sudor, llamas de fuego,  
 cayó sobre el Herídano, que, ciego,  
 le dio sepulcro en lamentable coro.<sup>2275</sup>

Ya en el siglo XVI, en 1578, contamos con una Pragmática de Felipe II que regula su uso. Se estaba empezando a convertir el coche en objeto de distinción social y desde el poder se trataba de limitar su uso cortesano. En 1579 se introduce, por ejemplo, la prohibición de las decoraciones lujosas en las “fachadas” de los coches, para evitar el desorden estamental. Con la llegada de Felipe III al trono, como estrategia de integración de la Monarquía y apropiación de las redes clientelares a bajo coste, se aprobó en 1600 una Pragmática que permitía el uso del coche barato, de menos de cuatro caballos<sup>2276</sup>, lo cual le acarreó no pocas críticas. Pero la verdadera transformación y asimilación del coche por parte del cortesano llegó en 1604 con una Pragmática que institucionalizaba las sillas de mano, a las que Felipe III había prohibido 4 años antes la excesiva decoración y uso. Con la *Pragmatica* de 1611<sup>2277</sup> se producía la “institucionalización del uso coche”<sup>2278</sup> por parte del cortesano: no se podía construir ningún coche con menos de cuatro caballos<sup>2279</sup> y sin pedir permiso, ni se podían dejar ni prestar, y todos ellos debían estar registrados, así como debía registrarse la compra-venta de los mismos. En 1611 resume así Lope de Vega las condiciones de la vida en Madrid: “Madrid se está como V. ex<sup>a</sup>. [duque de Sessa]

<sup>2275</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto III, vv. 1938-1945.

<sup>2276</sup> *Pragmática...*, 1600. Tengamos en cuenta que la manutención de los animales era un coste no indiferente.

<sup>2277</sup> *Pragmática en que se da la forma...* 1611.

<sup>2278</sup> López Álvarez, 2006a, p. 890.

<sup>2279</sup> Esto ya aparecía en la Pragmática de 1578 para restringir el uso del coche, que estaba empezando a convertirse en instrumento de diferenciación social. *Ibidem*, p. 887.

lo dejó: prado, coches, mujeres, cal, polvo, garrotillos, comedias [...]”<sup>2280</sup>. Uno de los privilegios de los que gozaba Lope por servir al duque de Sessa era precisamente el uso del coche, pues Sessa obtuvo licencia para tenerlo y usarlo<sup>2281</sup>.

Se estima que se concedieron 1000 licencias de coches en ese mismo año de 1611. El poeta en septiembre de 1611 dice a un Duque de Sessa en Valladolid que en Madrid “los coches han crecido en número, pues antes los había por escuadras, ahora por legiones, como demonios, y para mayor embarazo traen añadidas dos bestias”<sup>2282</sup>. En la *Pragmática* se dice:

Habiendo entendido los grandes daños que ha causado, y causa en estos reinos el gran número de coches que en ellos hay así en las costumbres y haciendas, como en el ejercicio de la caballería, que del todo se va perdiendo, y afeminándose los hombres que la habían de ejercitar, y tener caballos para esto: de manera que habituados a andar en los coches, y dejando el uso y ejercicio de los caballos, ni saben muchos de ellos andar a caballo, ni los tienen<sup>2283</sup>.

Lope, en *Servir a señor discreto*, una comedia de 1610-1612<sup>2284</sup> recoge la institucionalización del coche por parte de los cortesanos en esas Pragmáticas que acababan de publicarse ante el miedo al desorden estamental y la crítica de la nobleza por el abandono de la equitación y ejercitación bélica que le era propia en el siglo XVI:

Pedro: Hidalgo soy, que no quiero  
decir que soy caballero<sup>2285</sup>.  
Girón: Con esta humildad me agradas;  
y sabes que la nobleza  
está en la limpia hidalguía,  
que lo que es caballería  
más consiste en la riqueza.  
Caballero se deriva  
de caballo, que este nombre

<sup>2280</sup> Carta de Lope de Vega al duque de Sessa, 26-30 de agosto de 1611, Vega, Lope de, *Cartas*, 1985, p. 94.

<sup>2281</sup> Cfr. López Álvarez, 2006a, p. 891.

<sup>2282</sup> Vega, Lope de, *Cartas*, 1985, p. 97.

<sup>2283</sup> *Pragmática*, 1611, cit. en García Santo-Tomás, 2004, nota a pie de página 32, pp. 94-95.

<sup>2284</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 268.

<sup>2285</sup> Cuando el hidalgo había hecho cierta fortuna se autodefinía con el título de caballero. La explicación de Girón coincide puntualmente con lo que sabemos de la historia social y económica de la época, Cfr. Domínguez Ortiz, 1963, cap. II.

le ha dado el caballo al hombre:  
 mira en qué principios estriba  
 Pedro: [...] decilde cuán suyo soy,  
 y que soy un caballero  
 deudo, mire si se engaña,  
 de cuanto hay bueno en España,  
 Pacheco, Puertocarrero,  
 Guzmán, Toledo y Medoza;  
 que tengo ocho mil ducados  
 de renta, calificados,  
 mejor que los que ella goza  
 sobre tablas de navíos  
 de su indiano mercader [...]  
 que si ella mi casa viera  
 en Madrid, y aun mis vasallos,  
 criados, coches y caballos,  
 sospecho que enmudeciera<sup>2286</sup>.

O en estos otros versos de *La villana de Getafe*, una de las comedias donde más referencias al coche se registran –no es de extrañar teniendo en cuenta la fecha de redacción<sup>2287</sup>– y donde queda claro el rango en función del coche y del número de caballos:

Don Pedro: No soy yo de aquellos  
 que con vil interés pueden vencellos;  
 dalda a don Félix, que vendrá empeñado  
 en los cuatro caballos que ha comprado  
 y la caja del coche, que ha traído  
 por las ventas y aldeas más ruido  
 que le diera a Sevilla en las riberas  
 del Betis una escuadra de galeras<sup>2288</sup>.

Suponía el coche un refugio, tanto en invierno del frío y la lluvia, como en verano del calor. Quienes, tras las diferentes Pragmáticas que intentaban poner límites a este privilegio, defendían el uso, utilizaban estos argumentos en beneficio de la salud pública,

<sup>2286</sup> Vega, Lope de, *Servir a señor discreto*, 1618, acto I, fol. 115r.

<sup>2287</sup> La comedia se fecha entre 1610 y 1614, Morley y Bruerton, 1968, p. 64.

<sup>2288</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto II, vv. 1587-1594.

alegando además que alejaban la tentación de los juegos que ofrecía la calle cuando se paseaba a pie<sup>2289</sup>. En contra se argumentaba el daño que producían los coches al empedrado de las calles, y a la honestidad de las mujeres. En cualquier caso, el sonido de los coches era ya distintivo de la villa y Corte<sup>2290</sup>, con lo cual el coche deviene en atributo, visual y auditivo, urbano.

Al parecer, desde la Pragmática de 1611 a 1621 se dieron unas 2300 licencias, 1000 en ese mismo año de 1611, como hemos señalado más arriba. Esto nos da idea del aumento de coches que hubo durante el reinado de Felipe III. En la comedia *Amar sin saber a quien* (1620-1622<sup>2291</sup>) Lope describe la ciudad como lugar de representación de la Corte, llena de personajes nobles, con el nuevo escenario de la Plaza Mayor de lo que nos ocuparemos más adelante, en coche de un lado para otro con las consecuentes incomodidades que eso suponía también:

Limón: ¿Por qué viene a ser honrada  
una ciudad?

Don Luis: Por la gente  
ilustre que la acompaña.

Limón: Ninguna iguala a Madrid,  
pues salen cada mañana  
a su plaza mil hidalgos. [...]

Limón: Poco, pero no me holgara  
más si hubiera peregrino  
visto cuanto pinta el mapa.

Tanto, señor, tanto grande  
honra del mundo, que bastan,  
pesia a tal, a hacer mil hombres  
por las letras y las armas.

Tanta dama, tanto coche  
donde eternamente andan  
coche acá, coche acullá,  
maldiciéndolos quien pasa.

A cual el cuello jaspean,  
a cual un ojo le tapan

---

<sup>2289</sup> López Álvarez, 2006a, pp. 899-900.

<sup>2290</sup> Ídem.

<sup>2291</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 270-271.

con lodos de perejil,  
que fueron carnero y vaca<sup>2292</sup>.

Y un poco más adelante reflexiona Lope también de manera muy poética sobre la contaminación acústica que suponía tanto coche:

Limón: [...]Yo no entiendo si es el cielo,  
señor, ajedrez de estrellas,  
ni si va la noche entre ellas  
en su coche ni en su velo,  
porque no me persuado  
que los días ni las noches  
permitan los cielos coches  
en su silencio sagrado<sup>2293</sup>.

Lope, bien porque estuviera de acuerdo en que eran demasiados los coches que circulaban, bien como portavoz en los corrales de comedias de la ideología habsbúrgica, bien por ambos motivos, en la comedia *El sembrar en buena tierra* (1616<sup>2294</sup>) compara los coches con las naves<sup>2295</sup> y se burla precisamente de las pretensiones cortesanas de ir en coche, sin poder permitírselo:

Galindo: Conforme fuere el comprarle,  
que está la corte de coches  
como el mar con varias naves.  
Hay coches, urcas flamencas,  
coches, galeras reales,  
coches, naves de alto borde,  
coches, pequeños patajes,  
coches, ingleses baúles,  
coches, cofres alemanes,  
perdidos ya los estribos  
de correr por tantas partes.  
Coche he visto de la muerte,  
que le tiran sin tirarle,

<sup>2292</sup> Vega, Lope de, *Amar sin saber a quien*, 1635, acto II, vv. 561-596.

<sup>2293</sup> *Ibidem*, acto II, vv. 781-788.

<sup>2294</sup> Presotto, 2000, p. 356. El autógrafo está fechado el 06 de enero de 1616.

<sup>2295</sup> Los coches eran naves y las calles la mar, cliché de la época del que ya hemos hablado. Solo con el ensanchamiento de las vías puede nacer una metáfora de este tipo.

unos caballos de hueso  
 con encerados por carne.  
 Otros hay tan comedidos,  
 que por no poder pararse,  
 colorados de vergüenza,  
 no hay cuesta donde no paren.  
 Hay caballos de ajedrez  
 con sarna, como estudiantes,  
 y caballos pretendientes,  
 que sola esperanza pacen.  
 Por uno destes se dijo:  
 «caballito, ¿cuánto vales?»  
 Porque tener hambre y coche,  
 no es coche, sino cochambre<sup>2296</sup>.

Lope nos ofrece una descripción del clásico coche aristocrático en *La villana de Getafe* (1610-1614):

Julia: De un coche que puede al Sol  
 servir de rica litera,  
 dentro terciopelo verde,  
 con mil doradas tachuelas  
 sobre molinillos de oro,  
 y cerradas las cubiertas;  
 las cortinas de damasco,  
 con sus franjas de oro y seda,  
 que están llamando las manos  
 a quitallas y a ponellas;  
 con cuatro caballos blancos,  
 y las guarniciones negras,  
 rizas las clines en lazos  
 e cintas rojas, se apean,  
 ¿quién dirás?, Gila y Ramírez,  
 que tu esposo te presenta  
 en cambio de las camisas  
 joya de tanta riqueza<sup>2297</sup>.

<sup>2296</sup> Vega, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, 1618, acto I, fol. 181r.

<sup>2297</sup> Vega, Lope de, *La villana de Getafe*, 1990, acto II, vv. 1968-1985. Vemos por los últimos versos que la cualidad simbólica de aristocracia que tenía la camisa blanca, se estaba extendiendo también a otros objetos y posesiones como el coche.

La descripción de Lope se puede comparar con el coche de Felipe III, en concreto el que utilizó en 1619 en su entrada en Portugal que se encuentra en el Museu Dos Coches de Lisboa. Se trata de un coche de madera arcaico en su género, de cuerpo abierto en rojo y negro con una cubierta con cornisa hilvanada creando formas geométricas. Tenía unas ventanas de vidrio suspendidas por correas –que no están expuestas en el Museo o se han perdido– que hacían las funciones de cortinas. Los pasajeros viajaban protegidos de las inclemencias atmosféricas por unos pesados reposteros. El interior estaba tapizado con terciopelo rojo sobre fondo amarillo. Dibujos floreales centrales con elementos horadados en la talla dorada irradiaban sus formas sobre fondo en damasco carmesí, enriqueciendo los techos de esta tipología de coches. Sobre los asientos, los cojines tenían un sistema de evacuación, usado en los vehículos para viajes largos. Una caja a modo de portaequipajes ocupaba el asiento del cochero. La estructura de rodado delantera era pesada y difícil de maniobrar. El coche era empujado por seis caballos –recordemos: a más caballos, más lujo–, y era conducido por dos hombres, uno delante y otro detrás, ambos en caballos<sup>2298</sup>.

En el reinado de Felipe IV aumentarían en majestuosidad. Para hacernos una idea de cómo evolucionaron estos coches tenemos la Pragmática de 1674 en la que se prohíbe:

bordado de oro, ni de seda, ni afforado en brocado, tela de oro, ni de plata, ni de seda alguna que la tenga, ni con franjas, ni trencillas, ni otra guarnición alguna de puntas de oro, ni de plata, y solamente se puedan hacer de terciopelos, o damascos, o de otras qualesquier telas de seda de las fabricadas en estos Reynos, y sus dominios, o en Provincias amigas con quien tuviere comercio, y solo se puedan guarnecer con franjas, y galones de seda, sin que se puedan hacer ni usar por ninguna persona de qualquier grado, y dignidad que sea, ni traer sus coches, carroças, estufas, ni literas, con labores, ni sobrepuestas, ni labrados los pilares a lo salomónico, y estriados, tallados, ni en otra forma, ni uno ni otro dorado, ni plateado, ni pintado con ningún género de pinturas<sup>2299</sup>.

Esta profusión de lujo y decoraciones en función del rango social se puede apreciar en *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas* (1680, fig. 71). En la imagen se representan varios coches de la época de diferentes clases sociales, pues se perciben diferencias en cuanto a la decoración de sus “fachadas”: desde

<sup>2298</sup> Véase en <http://www.museudoscoches.pt>.

<sup>2299</sup> Cit. en López Álvarez, 2006a, p. 905.

el coche de dos caballos más sencillo, en primer plano, al coche de cuatro caballos con decoraciones doradas y columnillas salomónicas.



Figura (71): *Vista de la Carrera de San Jerónimo y el Paseo del Prado con cortejo de carrozas* atribuido a Jan van Kessel III, 1608, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Si el cortesano no podía vivir en las zonas del poder político, eclesiástico o económico, al menos podía acudir allí en coche, con su “fachada móvil”. No es, por tanto, de extrañar que donde mayor concentración de coches hubiera, fuera en el Prado y en la Calle Mayor.

Así pues, en cuanto al tejido urbano de la villa en Lope de Vega, podemos decir que se centran fundamentalmente en la calle Mayor y la Carrera de San Jerónimo. Ya habíamos mencionado la importancia comercial de esta zona para la clase alta madrileña con sus tiendas de objetos de lujo, pero además la Calle Mayor tenía una fuerte simbología eclesiástica y civil. Eclesiástica primero, en el tramo inicial flanqueado por la Iglesia de Santa María, catedral virtual de Madrid, destino de las procesiones, como por ejemplo el Corpus, y civil después con la llegada del asentamiento nobiliario, estamento que empezó a comprender la importancia de esta calle, espacio sociopolítico de las élites urbanas<sup>2300</sup>. Tenemos precisamente flanqueando la calle por el sur el Palacio del Duque de Uceda, que a imitación de la Corte, compró en 1613 unas casas enfrente de Santa María<sup>2301</sup>. En el tramo final, en la Plazuela de la Villa, se sitúa la Iglesia de San Salvador, con su Torre o Atalaya de la Corte de 1581, símbolo eclesiástico en la época que nos ocupa, pero también civil, pues el Concejo en el siglo XV utilizaba algunas dependencias para

<sup>2300</sup> Cfr. Maravall, 1979.

<sup>2301</sup> Morán Turina y García García, 2000.



reuniones<sup>2302</sup>. En 1619 el Concejo se trasladó de casa, a la de D. Juan de Acuña, Marqués del Valle y Presidente del Concejo de Castilla, pero no de zona, pues la dicha casa estaba en la misma plaza. Aquí mismo Juan Gómez de Mora inicia en 1644 la Cárcel de la Villa, hoy Ayuntamiento de Madrid. El tramo final de esta calle era la Carrera de San Jerónimo, como hito lúdico relacionada con el ocio, los paseos al fresco del agua de las fuentes y con la música de fondo de acompañamiento. Era la arteria más importante, recta y ancha de la villa permitiendo los desplazamientos en coche, esa especie de despachos móviles, como otra forma más de representación del estatus de la nobleza. Se trataba, pues, de un tramo con una fuerza simbólica que afloraba en las comedias de Lope. Esto no es casual, pues fue el tramo elegido para las procesiones ceremoniales incluso antes de que en Madrid se asentara la corte con la entrada de Isabel de Valois en 1560. Por tanto, es lógico que fuera la arteria más representativa del espacio madrileño lopesco. Y no solo desde un punto de vista comercial, simbólico o panegirista –con los elogios a las posesiones que el Duque de Lerma allí tenía–, sino también con sus conflictos y problemas como la policía o el aumento de carruajes. Tenemos en Lope, en fin, una dualidad de imágenes reales e ideales que conviven en la representación de esta capital siempre cambiante y escurridiza.

#### LAS PLAZAS Y LA FIESTA

Las plazas, en la mayoría de los casos, generadas durante la Baja Edad Media, eran lugares en los que se había desarrollado una fuerte actividad mercantil con la concesión de mercados y ferias, o también como plaza de armas en las ciudades ex novo. Según los tratadistas italianos del Quattrocento la ciudad se organizaba en varios centros con diferentes funciones destacando uno de los espacios como “plaza principal”. En este sentido Alberti afirma:

La plaza es una de plateros, y otra de verdureras, otra de bueyes, otra de madera, y las semejantes, a las cuales se les debe en la ciudad lugar y propios ornamentos. Pero la de los plateros conviene que sea la mejor de todas. Los griegos hacían la plaza cuadrada, y la rodeaban con portales grandísimos [...] Entre nuestros italianos la anchura de la plaza tenía dos tercios de la longura, y porque por vieja ordenanza se miraban de allí los juegos de la esgrima, se ponían en el portal las columnas algo raras, y al derredor del portal se ponían las tiendas de platería, y encima en los sobrados enmaderados se aparejaban las cosas que servían para las rentas públicas<sup>2303</sup>.

<sup>2302</sup> *Ibidem*.

<sup>2303</sup> Alberti, *Los diez libros de arquitectura*, 1582, libro VIII, fol. 249.

Entre ellas, la tipología española de plaza mayor regular, “trasposición culta de las plazas porticadas medievales”, es “una de las principales contribuciones de la arquitectura española a la Edad Moderna”<sup>2304</sup> donde no tenían lugar solo los mercados, sino también los distintos festejos, algunos de ellos tan multitudinarios. Los Reyes Católicos habían promovido la construcción en los espacios placeros, nodos de comunicación de calles y caminos, de los edificios municipales (con excepciones como el caso de Madrid en la Plaza de San Salvador), la Alhóndiga o Pósito, la casa de la Panadería, Peso y Carnicería, la cárcel; todos estos edificios en la plaza adquieren un fuerte carácter representativo del poder público.

Pero en la Edad Moderna la función más destacada de la plaza es la de teatro al aire libre, un espacio de representación municipal, monárquica y religiosa, a pesar de que no en todas hubiera referencia explícita alguna a la monarquía o la iglesia – como en el caso de la Plaza Mayor de Madrid, a excepción de la casa de la Panadería como palco real–. En ellas se organizaron espectáculos públicos cada vez más complejos e importantes, de manera que sus edificios eran codiciados por los nobles de la época que querían tener allí su residencia. Era el lugar donde se celebraban las fiestas, tanto civiles como religiosas, las representaciones teatrales, los juegos de cañas y de toros<sup>2305</sup>, las luminarias y los autos de fe. Además, el ceremonial de bodas, funerales, rotativas, fiestas del Corpus, canonizaciones, entradas triunfales, etc. tenían una parada indispensable en la Plaza. La fiesta, como ya han demostrado Bonet Correa y Maravall<sup>2306</sup>, se convierte en el instrumento más eficaz de propaganda y exaltación de la monarquía y encuentra en la plaza el escenario urbano perfecto ante los súbditos que, por un lado, se entretenían, y por otro, quedaban absortos por el espectáculo, eran aleccionados sobre la rígida e inamovible jerarquía social. La monarquía, la iglesia y los poderes públicos exhibían su magnificencia a través de la organización de estos eventos de gran efectismo visual y sonoro, recursos retóricos, emblemas y símbolos muy eficaces desde un punto de vista político. Uno de los mejores ejemplos que se registran en Lope, al servicio con su teatro

---

<sup>2304</sup> Blasco Esquivias, 2018, p. 31. Véase también Bonet Correa, 1978.

<sup>2305</sup> Los torneos y justas se celebraban en toda Europa, mientras que el juego de cañas era típicamente español de origen árabe y consistía a grandes rasgos en varias escuadras de jinetes que se arrojaban cañas, Pérez de Tudela Gabaldón, 1998, p. 158.

<sup>2306</sup> Bonet Correa, 1979 y Maravall, 1983.

del mantenimiento de la estructura social<sup>2307</sup>, lo encontramos en *Al pasar el arroyo*, comedia de la que ya hemos hablado al ocuparnos de la Puerta de Guadalajara y el Paseo de San Jerónimo. En el acto II se hace una relación de la entrada en Madrid de Isabel de Borbón en 1615 dando cuenta de todos los títulos que pasaron por la Calle Mayor, con “la princesa bendiciendo/ de ventanas y balcones,/ cuantos verla merecieron”<sup>2308</sup> –calle que por entonces ya se estaba acondicionando en función de la futura plaza–.

Desde un punto de vista urbanístico, es durante la Edad Moderna cuando las Plazas Mayores adquieren su configuración regular y ornato en función de los cánones del Renacimiento y Barroco. Ya había señalado Marías que las plazas mayores españolas, en su mayoría cerradas, nacieron a partir de espacios placeros abiertos en el entramado urbano, y totalmente reformadas como espacios cuadrados cerrados para “impedir el salto visual de la plaza”<sup>2309</sup>; de ahí que los cronistas –por ejemplo Jerónimo de la Quintana en sus consideraciones sobre la plaza Mayor de Madrid como veremos más adelante– las describan como edificios públicos, un espacio interior de un edificio, como un patio o un claustro<sup>2310</sup>. En Italia influye la teoría *cinquecentista* de Serlio y Palladio, con la plaza abierta en la que se centralizaban las funciones y menos homogénea visualmente; mientras que en España influye más la tendencia *quattrocentista*, con la plaza cerrada como lugar de encuentro debido a su polifuncionalidad y visualmente homogénea e independiente del espacio circundante. Las plazas Mayores como herederas del ágora griega o del foro romano solo puede entenderse en cuanto éstos son el punto de referencia del mundo clásico, pero no se pueden entender como modelos presentes en las trazas del siglo XVI y XVII por ser muy remotos, y no se remontan ni siquiera a los modelos de Sagredo, Cesariano o Serlio<sup>2311</sup>. No tienen equivalencias, por tanto, las plazas mayores españolas en otras áreas culturales, si bien es cierto que hubo en España de la mano de Herrera “una síntesis de la antigüedad con un pasado vernáculo medieval”<sup>2312</sup>, adaptando algunos elementos de la arquitectura nórdica. Son, por tanto, típicamente nacionales. Y su configuración responde a la principal actividad que allí debía celebrarse, a saber, la

<sup>2307</sup> Se ha ocupado del tema Maravall, 1990.

<sup>2308</sup> Vega, Lope de, *Al pasar el arroyo*, 1619, acto II, fol. 103r-104r.

<sup>2309</sup> Marías, 1983, p. 21

<sup>2310</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>2311</sup> Esta hipótesis había sido puesta de manifiesto por Ronald Martín y desmentida por Navascués Palacio, 1993b, p. 7.

<sup>2312</sup> Wilkinson Zerner, 1996, p. 167. La autora con esta afirmación se refiere a los proyectos de Herrera para Zocodover.

fiesta. Por eso se organizó como espacio rectangular cerrado con la ordenación de sus fachadas, altas con respecto al resto del caserío, regularizadas por una serie de balcones, ventanas y vidrieras todas iguales. En este sentido en *La burgalesa de Lerma* nos ofrece un espléndido “cuadro” de la plaza ducal que se terminó en 1609<sup>2313</sup>:

Florelo: Quisiera  
 que hubieras visto, Leonarda,  
 la hermosa plaza de Lerma.  
 Un cuadro como en pintura.  
 Fuertes pilares de piedra,  
 balcones todos iguales,  
 ventanajes y vidrieras [...]
 que la villa entonces era  
 ciudad, corte y huésped rico  
 de majestad y grandeza<sup>2314</sup>.

Aunque la naturaleza de la plaza ducal, en diálogo directo con el palacio, difiera de las plazas mayores como la de Madrid o Valladolid, el canon urbanístico es el mismo. Gómez de Mora conocía la plaza de Valladolid y había trabajado con su tío Francisco de Mora en las trazas de la de Lerma terminada en 1617. En cualquier caso y más allá de las similitudes y diferencias estilísticas y funcionales, lo que aquí nos interesa señalar es la descripción del concepto de “hermosa plaza” en Lope: son plazas con plantas regulares, fuerte pilares de piedra<sup>2315</sup> –que en muchas plazas y calles de origen comercial fueron sustituyendo a los de madera de los soportales– y el ornato, proporción y ritmo de los balcones, ventanas y vidrieras. Esta regulación de las fachadas de la plaza será probablemente lo que más sorprenda al hombre del siglo XVII, inmerso en una ciudad hispana cuyo tejido urbano era bastante compacto, en su mayor parte medieval, y en la que solo unas pocas calles eran anchas y rectas. En medio de esta malla se abría la plaza, que como la Valladolid o Madrid se iban a reformar y regularizar en este periodo, o a

<sup>2313</sup> Véase Alegre Carvajal, 2004, p. 198. Véase esta autora para la villa ducal de Lerma.

<sup>2314</sup> Vega, Lope de, *La burgalesa de Lerma*, 1917, acto I, vv. 901-962. Siguen los versos con una descripción de las fiestas de toros que se organizaron en septiembre-octubre de 1613 y en las que participaron las figuras más destacadas de la nobleza cortesana. Lope pudo admirar unos juegos de toros y cañas muy lucidos en los que destaca la invención de despeñar lo toros al río como en Aranjuez.

<sup>2315</sup> La sustitución de los pilares de madera con piedra fue una prioridad de policía, oranto y seguridad contra el fuego y en el caso de Madrid, entre las ordenanzas de Policía Urbana de 1591, ya se exige la sustitución de “todos los portales de la plaza y calle Mayor, y calles de Toledo y de Atocha, y las demas desta Villa” por “otros de piedra, con sus basas y capiteles de lo mismo” en González de Amezúa y Mayo, 1933, p. 19

crear ex novo como la de Lerma. La de Valladolid fue la primera regular con edificios de alzado uniforme, pilastras de piedra y balcones de hierro, como decíamos (fig. 72). Lerma y Madrid le siguieron en la segunda década del siglo XVII.



Figura (72): Fiestas en la Plaza Mayor de Valladolid de Felipe Gil de Mena, 1656 (Ayuntamiento de Valladolid)

En ese espacio cívico, regularizado y homogéneo, tenían lugar como hemos mencionado los eventos más importantes y populares. Para ello se adornaban las plazas con las mejores colgaduras de terciopelo de mil colores y brillos, como nos ha quedado manifiesto en descripciones y vistas<sup>2316</sup>. Para proteger del tiempo atmosférico se colocaban toldos. Tengamos en cuenta, por ejemplo, la orden de Juan Gómez de Mora en 1620 de colocar ganchos de metal en el remate de la cubierta, lo cual ha sugerido la hipótesis de que colocaran toldos en la plaza a imitación de los anfiteatros antiguos<sup>2317</sup>, referencia al mundo clásico sobre el que volveremos. Esta hipótesis queda confirmada por el grabado anónimo titulado *Vista del Auto de fe celebrado en la Plaza Mayor el 4 de julio de 1632* (Madrid, Museo de Historia). En la arena se levantaban tablados y gradas

<sup>2316</sup> Pedro de Guevara en 1649 la describe así: “Estuvo la grande Plaza/ como un florido jardín,/ dando con sus colgaduras/ mil envidias al Abril./ Terciopelos y damascos/ azul, verde y carmesí/eran de cada balcón/ un vistoso faldellín”, cit. en Simón Díaz, 1967, p. 70.

<sup>2317</sup> Escobar, 2007, p. 150. En otros versos pertenecientes al *Baile del Caballero de Olmedo*, Lope dice: “A jugar cañas/ de la octava de San Pedro/ muy galán parte a Medina/el caballero de Olmedo [...] ya está la plaza cubierta/ de telas y pensamientos/ mil damas a las ventanas/ y en cada ventana un cielo” cit. en parte en Bonet Correa, 2018, p. 20. Este autor atribuye esta descripción a la Plaza Mayor de Madrid.

que circundaban el perímetro de la plaza hasta cierta altura y, en las plazas que no estaban totalmente cerradas como la de Madrid o Valladolid, se levantaban en las calles abiertas entre casa y casa los tablados medianeros o armaduras provisionales creando la ilusión de un espacio cerrado de casa continuas; colocando constantemente estos tablados fue “cuando los arquitectos tuvieron la idea, que aplicarían después en otras Plazas Mayores, de cerrarla en su totalidad”<sup>2318</sup>. Se convertían así en el mayor teatro de la ciudad al aire libre con una buena capacidad, cincuenta mil espectadores en el caso de Madrid, como nos informan los cronistas. Los espectadores observaban el espectáculo desde balcones, ventanas, tejados, buhardillas, nichos de los soportales, gradas en la arena y alzados de madera en las bocacalles. El usufructo del balcón durante las fiestas no era del propietario que era desalojado y reubicado en otras posiciones menos ventajosas, sino de las autoridades. Las localidades que no se repartían por las autoridades podían ser vendidos por los dueños<sup>2319</sup>. Todas estas estructuras provisionales estaban a cargo del Maestro Mayor. En el caso de Madrid, por ejemplo, Juan Gómez de Mora realiza una bella maqueta en 1636 para organizar los balcones de la plaza durante los festejos<sup>2320</sup>. Se alquilaban los balcones por las tardes. A partir de 1620 se estableció el precio de doce ducados para el primer piso, ocho para el segundo, seis para el tercero y cuatro para el cuarto. Antonio de Brunel nos ofrece una conocida descripción de las fiestas de toros que se celebraban en Madrid por San Isidro hacia 1655. En ella nos indica el precio de los alquileres y la afición que nutría el pueblo de Madrid y que hacía de esos alquileres un verdadero negocio:

También pueden alquilarse estos balcones a elevado precio; los primeros y segundos cuestan unos veinte o veinticinco escudos, pese a que en ellos no caben arriba de cinco o seis personas en primera fila. El Rey los manda alquilar para las personas de su consideración [...] Allí es donde se congrega la multitud, que alquila su puesto por más o menos, según el lugar que elige [...] no existe vecino que no desee presenciarlas tantas veces como se realizan; capaces hasta de empeñar todo su ajuar antes de verse faltos de dinero<sup>2321</sup>.

Entre los eventos festivos, la tauromaquia será la rememoración del pasado clásico. Tengamos en cuenta, por ejemplo, la orden de Juan Gómez de Mora en 1620 de colocar

---

<sup>2318</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>2319</sup> Sobre las entradas y boletas, véase Campos Cañizares, 2009, pp. 73-74; cit. en Blasco Esquivias, 2019.

<sup>2320</sup> Se ocupa del tema Blasco Esquivias, 2018.

<sup>2321</sup> Cit. en Checa Cremades, 1992b, pp. 72-73.

ganchos de metal en el remate de la cubierta, lo cual ha sugerido la hipótesis de que colocaran toldos en la plaza a imitación de los anfiteatros antiguos<sup>2322</sup>, algo que aparece claramente reflejado en la representación de la Plaza de Madrid durante un auto de Fe (fig. 73).

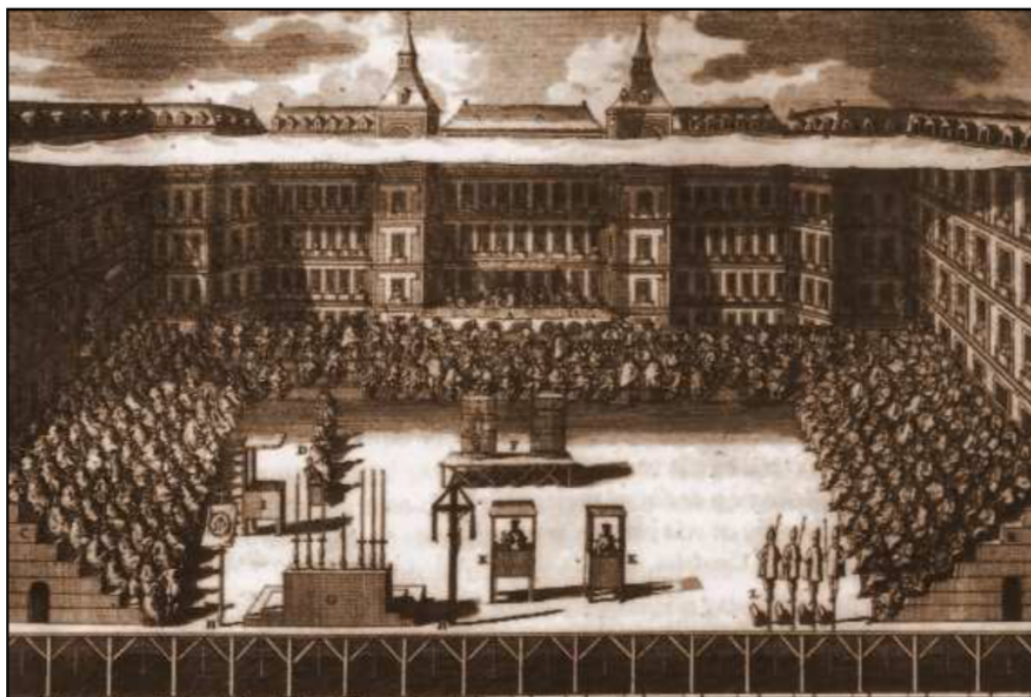


Figura (73): *Jugement de l'Inquisition dans la Plaza Mayor de Madrit* de Bernard Picart (1723).

Asimismo, la comparación de la plaza con un anfiteatro la recoge la literatura varias veces. Juan Antonio de la Peña, por ejemplo, en su *Relación de las fiestas en honor del príncipe de Gales en 1623*: “Anfiteatro digno de que el Monarca de los dos mundos resucitase en ella memoria de las fiestas más célebres de Roma”<sup>2323</sup>. Felipe IV, gran aficionado a los festejos, construyó en el Palacio del Buen Retiro la llamada “leonera”, una especie de circo de planta circular donde combatían las bestias y que vinculaba el monarca con los grandes emperadores romanos y la antigüedad clásica relacionada con el circo y los anfiteatros<sup>2324</sup>. Y en este sentido, el anónimo escritor de la *Relación de 1760* que describe la entrada en Madrid de Carlos III afirma que “nada hay en Europa que se

<sup>2322</sup> Escobar, 2007, p. 150.

<sup>2323</sup> De la Peña, *Relacion de las Fiestas Reales ... para honrar y festejar los tratados desposorios del serenissimo Principe de Gales...1623*. Cit. en Blasco Esquivias, 2018, p. 38.

<sup>2324</sup> Sobre Felipe IV véase Deleito y Piñuela, 1964. Sobre la leonera y el palacio del Buen Retiro, véase Brown y Elliot, 1985 y Banco Mozo, 2007, pp. 526-527.

acerque más a la grandeza de los espectáculos romanos que las corridas de toros<sup>2325</sup>. Esta vinculación del circo romano con la tauromaquia está también presente en Lope:

Florelo: Quisiera  
 que hubieras visto, Leonarda,  
 la hermosa plaza de Lerma [...]  
 Salen los toros, Leonarda,  
 que la romana soberbia  
 no corrió en su anfiteatro  
 del Asia tan bravas fieras<sup>2326</sup>.

Sobre las fiestas de toros celebradas por Lerma volveremos más adelante. Lo que aquí nos interesa subrayar es la comparación de la plaza con un circo o anfiteatro romano. Esta misma comparación se repite en relación a la plaza cuadrada del Buen Retiro que sirvió de escenario para las fiestas de inauguración del 5 de diciembre de 1633 a las que Lope de Vega dedica la silva *Versos a la primera fiesta del Palacio Nuevo*. Olivares organizó para la ocasión, entre otros eventos, juegos de toros sobre los que volveremos más adelante. Bástenos aquí la comparación de la plaza que “honró” el rey antes de retirarse “por las partes cuatro,/ porque mejor le viese/ todo el mundo y real anfiteatro<sup>2327</sup>. No acaso las plazas de toros, como la que realizó Sachetti para Madrid en 1749, tenían planta circular como si de un circo romano se tratara.

Además de los toros, de especial relevancia el toreo a caballo o rejoneo, estaban también los juegos cañas, reservados a la nobleza y la exhibición de fuerza y poder. Era una especie de torneo ecuestre –como la giostra italiana o los carruseles franceses– no sangriento como los toros, en que los nobles a caballo con vestidos muy coloristas

<sup>2325</sup> Anónimo, *Relación de los Arcos, Inscripciones y Ornatos de la Carrera por donde ha de pasar el Rey...* 1760. Cit. en Blasco Esquivias, 2018, p. 56

<sup>2326</sup> Vega, Lope de, *La burgalesa de Lerma*, 1917, acto I, vv. 901-962. Insistimos de nuevo en que en esta comedia se recrea la fiesta que el valido de Felipe III ofreció a la realeza en sus dominios como parte del viaje a Lerma y la Ventosilla emprendido en septiembre de 1613 en el que Lope participa como demuestran sus cartas al Duque de Sessa. Hace una enumeración de los grandes y títulos que participaron en ella, que hemos omitido por extensión. En el acto I que es el ambientado en Lerma nos ofrece un espléndido “cuadro” de la plaza ducal que más tarde comentaremos. Sobre la fiesta como instrumento publicitario y de poder del Duque de Lerma, véase Ferrer Valls, 1991, p. 105 y ss. Ver esta obra también sobre la producción cortesana de Lope durante el reinado de Felipe III, pp. 143-177. También Ferrer Valls, 1993 y García García, 2003, pp. 35-77. Sobre esta comedia véase Alvití, 1999 y 2000.

<sup>2327</sup> Vega Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, p. 537 y ss.



combatían con lanzas de madera y cañas describiendo vistosas figuras<sup>2328</sup>. Porque la fastuosidad de las fiestas no estaba solo en el torneo sino en los caballeros y sus ropajes (fig. 74). De ello nos deja testimonio Lope de Vega, por ejemplo, en la silva a las fiestas del Palacio Nuevo y también en la comedia *El padrino desposado*, obra en la que se inserta una relación de fiestas y juegos de cañas en la que hace una enumeración de nobles con sus coloridos ropajes. Tanto de la silva como de la comedia nos ocuparemos más adelante, al tratar la plaza del Alcázar, porque creemos que la fiesta descrita en la comedia tiene lugar ahí. Bástenos aquí señalar simplemente el colorido del espectáculo: “vieras la esquadra bélica, y bizarra, /que a las caxas y pisaros aplica”; el “Gobernador ilustre de Castilla” “entró solo” “y galán como el lucero” “con lenados y azules arreboles”. “Entre los que salieron más vistosos/ Fue Leyua Batibala el Africano/ con padrinos bizarros y costosos,/ y pajes con bastones en la mano,/ con unos jeroglíficos vistosos” vestido de “blanco y encarnado,/y morado también” muy “gallardo y fresco”. El señor de Piedrahita “blanco y negro calza” y “hasta los cielos/ su empresa ilustre, de penachos llena”, “el de Enriquez” de “negro y plata”, “en armas de oro y negro el de Arias lleva/ algunas mariposas”; “de negro y oro entró luego el de Almada,/ y el de Vargas Indiano a lo Cacique” “y en las picas también banderas bajas”. En fin, “España hasta el cielo se levante,/en penachos y cajas”. Y además “fuego había” de las luminarias encendidas<sup>2329</sup>. Porque no era solo un espectáculo de color, luces y brillos, y movimientos, sino también de sonidos del combate, del metal de las espadas, de las voces, de la música y cajas.

Y a esto hay que añadir también que “a la plaza se iba a ver, pero también a ser visto”<sup>2330</sup> y a hacer alarde de poder también él; “el protagonismo estaba más en los espectadores que en el propio espectáculo”<sup>2331</sup> y esto queda patente en Lope cuando hace esas listas tan extensas de los asistentes a los festejos. En los versos citados más arriba la plaza es comparada con una sortija<sup>2332</sup> en la que están engastadas diferentes piedras preciosas que simbolizan los nobles y títulos que han ido a ver el espectáculo, pues son los ciudadanos ilustres y su representación en este espacio lo que otorga ornato y nobleza a la misma, independientemente de si era la Plaza Mayor, la Plaza del Alcázar o la del Buen Retiro.

<sup>2328</sup> Blasco Esquivias, 2018, p. 38. Sobre la tauromaquia en España en la Edad Moderna, véase Guillaume Alonso, 1994 y Badorrey Martín, 2016.

<sup>2329</sup> Vega, Lope de, *El padrino desposado*, 1611, acto I, s/n.

<sup>2330</sup> Barbeito, 2018, p. 107.

<sup>2331</sup> Ídem.

<sup>2332</sup> Nos evoca además la metáfora de la sortija al juego de la sortija uno de los ejercicios de los rejoneadores nobles en el centro de la plaza.

Sobre la distribución de las autoridades Cassiano del Pozzo nos informa en 1626 en ocasión de la visita del Cardenal Barberini:

Estaba S. M. situado en el centro de la fachada izquierda, en medio de las dos Reinas colocadas algo delante de él sobre ciertos cojinetes. En la ventana de la izquierda está el Cardenal y en la siguiente los prelados, debajo el marqués de Eliche, don Diego Mexia, muchísimos caballeros principales y los meninos del Rey y de la Reina. A mano derecha, las damas, y algo más allá un palco reservado para la Corte del Señor Cardenal. El Marqués del Carpio gobernaba la fiesta, de acuerdo con el gusto de S. M., dando órdenes a cuatro o seis alguacilillos en traje de caballero, que las trasmitían<sup>2333</sup>.

Unos años más tarde también Brunel nos deja en esa descripción de la plaza en fiesta una descripción de la etiqueta en los balcones:

Indudablemente resulta hermosa la vista que ofrece la plaza en dicho día. Toda ella se engalana con el más selecto público de Madrid instalado en los balcones, tapizados con el mayor lujo posible con paños de diversos colores. Cada Consejo dispone del suyo, decorado con terciopelo o damasco del color de su elección, y en él campea su escudo de armas. El del Rey dorado y cubierto con un dosel. La Reina y la Infanta toman asiento a sus lados, y en una esquina, su favorito o primer ministro. A su derecha hay un gran balcón, donde se acomodan las damas de la corte; en los restantes hay gentes de todas clases<sup>2334</sup>.

En la comedia *Amar sin saber a quien* (1620-1622<sup>2335</sup>), por ejemplo, refiriéndose a la recién inaugurada Plaza Mayor de Madrid, Lope destaca sobre todo los espectadores que dan tan nobleza y ornato a las ventanas:

Limón: ¿Por qué viene a ser honrada  
una ciudad?

Don Luis: Por la gente  
ilustre que la acompaña.

Limón: Ninguna iguala a Madrid,  
pues salen cada mañana  
a su plaza mil hidalgos [...]

Don Luis: Por la variedad, hermosa  
naturaleza se llama.

<sup>2333</sup> Cit. en Blasco Esquivias, 2018, pp. 41-42.

<sup>2334</sup> Cit. en Checa Cremades, 1992b, pp. 72-73.

<sup>2335</sup> Morley y Bruerton, 1968, pp. 270-271.

Limón: Por la novedad también,  
 que Madrid es nueva y varia.  
 Es gente tan novelera  
 que suele alquilar ventanas  
 solamente para ver  
 cómo se quema una casa<sup>2336</sup>.

Era, por tanto, espacio de representación de la corte, y era precisamente la presencia de la corte lo que más honraba la ciudad. Sobre todas y cada una de ellas nos vamos a ocupar en las siguientes páginas.



Figura (74): Juan de la Corte, Juegos de cañas en la Plaza Mayor en honor al Príncipe de Gales, 1623.  
 (Madrid, Museo de Historia).

#### *RICA Y BLASONA PLAZA DE LA FAMOSA VILLA*

La plaza Mayor de Madrid nace de la conocida y comercial Plaza del Arrabal que estaba fuera de la cerca y era lugar de mercado y vivienda, además de escenario de eventos festivos<sup>2337</sup>. Junto con la plaza de San Salvador, donde a partir de 1463 había un mercado regular los martes, también en esta plaza se había generado una abundante actividad

<sup>2336</sup> Vega, Lope de, *Amar sin saber a quien*, 1635, acto II, vv. 561-580.

<sup>2337</sup> Sobre la Plaza Mayor de Madrid son referencias imprescindibles Bonet Correa, 1978; Escobar, 2007. En 2018 se publicó un volumen que recogía el ciclo de conferencias celebradas en 2017 con motivo de la celebración por parte del Instituto de Estudios Madrileños del IV Centenario de la Plaza Mayor donde se maneja bibliografía actualizada.

comercial: se vendía pescado, carne y productos de consumo cotidiano y de diferente género, y las agrupaciones por oficios fueron dando nombre a las calles adyacentes<sup>2338</sup>. Para no perder los beneficios del portazgo se amplió la cerca para englobar la plaza dentro del recinto amurallado. Era un espacio poligonal irregular y con un buen desnivel por lo que tuvieron que intervenir para regularizar el terreno. En 1480 se levantó una primera lonja o casa porticada. Hay documentos de mediados del siglo XVI en que se la menciona ya como Plaza Mayor<sup>2339</sup>, pero no será hasta el reinado de Felipe II y el traslado de la Corte a Madrid cuando empiece a adquirir un protagonismo relevante<sup>2340</sup>. Es en ese momento cuando de plaza comercial habitada por judíos, pase a convertirse, en un proceso de monumentalización en una plaza cortesana que sirviera de espacio para el mercado y de escenario para las fiestas, celebraciones y ceremonias de la Corte. En 1580 Juan de Herrera elabora un informe<sup>2341</sup> y Francisco de Mora empieza las obras al año siguiente con una primera ordenación en la que se derribaron las “casas de la manzana” para dar espacio a la construcción de la Casa de la Panadería por Diego Sillero. Francisco de Mora había ideado un edificio de cuatro alturas y planta baja porticada con torres angulares flanqueando los laterales. Esto dio lugar a todo un plan de renovación y dignificación de la zona; en el bando de 1591 con Francisco de Mora se manda sustituir en los portales de la plaza y calle Mayor, Toledo y Atocha los pilares de madera por pilares de piedra con basas y capiteles, algo que ya hemos mencionado, lo cual se convirtió en modelo de ornato y policía de la villa, pues Pérez de Herrera en el memorial de 1600 aconseja seguir este modelo de construcción a los vecinos que labrasen delanteras en la plaza Mayor y en la puerta de Guadalajara hasta la callejuela de San Ginés y en la calle de la ropería que va hacia la plaza. Ese modelo de homogeneidad no era nuevo. A finales del siglo XVI, el arquitecto Francisco de Salamanca, siguiendo los preceptos de Vitruvio y Alberti, había proyectado la transformación de la plaza del viejo mercado mayor como espacio regular, proporcional y armónico propio de una sociedad organizada<sup>2342</sup>. La precursora Plaza Mayor de Valladolid se convirtió, como ya hemos señalado en otro capítulo, en metonimia de la propia ciudad:

---

<sup>2338</sup> También contaba Madrid con una plaza interior como plaza de mercado que era la de San Salvador o de la Villa, que se pensó en ampliar en 1466 y se construyeron soportales delante de las tiendas, algo que no llegó a realizarse.

<sup>2339</sup> Rincón García, 2008, p. 266.

<sup>2340</sup> Sobre la Plaza Mayor, véase García Aser, 1963; Bonet Correa, 1978; Tovar Martín, 1986a; Montero Vallejo, 1987. Para una actualización y ampliación bibliográfica, véase Revilla González, 2018.

<sup>2341</sup> Véase Íñiguez Almech, 1950; García Bustamante, 1976.

<sup>2342</sup> Sobre el origen, evolución y configuración de esta plaza, véase Rebollo Matías, 1989.

Don Félix: [...]  
 como en Lisboa extranjeros,  
 como en Valencia jardines,  
 como en Zaragoza templos,  
 como en Valladolid plaza,  
 como en Salamanca ingenios,  
 como en Córdoba caballos<sup>2343</sup>.

Cuando Lope escribe estos versos en 1613, Madrid todavía no contaba con una plaza de trazado regular y arquitectura uniforme. No acaso dice el personaje Don Félix que no tenía –*todavía* añadimos nosotros– una plaza mayor como la de Valladolid porque las grandezas de Madrid “estaban en aposentos” como el Palacio; o en los jardines como el Prado al que se dirigen por la calle Mayor para contemplar la huerta del Duque ya realizada. Destaca Lope, una vez más, como excelencia el “apacible cielo” e insiste en la rapidez de crecimiento de las fábricas; una ciudad llena, en fin, de “gente de diversos grados [...] damas y galanes [...] armas, valentía y juegos”<sup>2344</sup>.

Tres años después, en 1617 Felipe III encarga un nuevo proyecto a Juan Gómez de Mora para la plaza de Madrid, inspirada en la de Valladolid y que servirá de modelo de otras plazas españolas e hispanoamericanas. En la configuración de la plaza las fiestas de toros fueron un factor determinante. En la plaza del Arrabal era tradición correr toros<sup>2345</sup> por

<sup>2343</sup> Vega, Lope de, *La burgalesa de Lerma*, 1917, acto II, vv. 1772-1777.

<sup>2344</sup> *Ibíd.*, acto II, vv. 1780, 1781-1784, 1786, 1791 y 1794 respectivamente. Reproducimos el fragmento entero para una mayor comprensión: “Mi venida, prosiguiendo,/ digo que gustó de ver/ lo que hay en Madrid Florelo./ Pidiome que le enseñase sus grandezas, a quien luego/ dije que las de Madrid/ estaban en aposentos./ Tomamos los tres un coche;/ vimos el palacio, y dentro/ lo que puso ser posible;/ compró a su hermana un espejo,/ una arquilla de cristal/ y un librito en prosa y verso./ Desde allí fuimos al Prado,/ esa calle Mayor viendo,/ donde son sus edificios/ no casas, coches diversos;/ llegamos a la del Prado/ y, por sus fuentes volviendo,/ vimos la huerta del Duque,/ edificio que os prometo/ que parece a todos bien;/ y por no pasar más lejos,/ le dije que aquí no había/ iglesia como en Toledo,/ ni puente como en Segovia,/ hecha por hércules griego; ni naves como en Sevilla,/ del indiano mundo nuevo;/ Alhambra como en Granada,/ como en Lisboa extranjeros,/ como en Valencia jardines,/ como en Zaragoza templos,/ como en Valladolid plaza,/ como en Salamanca ingenios,/ como en Córdoba caballos,/ en Ávila caballeros/ y vidros en Barcelona,/ sino un apacible cielo/ que cubre fáciles casas,/ que hoy las comienza su dueño/ y mañana vive en ellas,/ a medio secar los techos./ Que era lugar que venía/ de gente en grados diversos,/ todas las grandezas vivas,/ donde hallaría discretos/ en sumo grado, y también/ en el mismo muchos necios./ Damas y galas que traen/ encima en cualquier tiempo/ más de lo que queda en casa;/ armas, valentías, juegos./ Pero que si la hermosura/ tan gran ciudad de mancebo/ quería ver como en cifra,/ donde es secretario el cielo” *ibíd.*, vv. 1742-1798. También Cervantes decía de “Madrid cielo y suelo, de Valladolid, los entresuelos”, es decir, un piso intermedio o balconado de la Plaza Mayor, cit. en Otero Cabrera, 2018, p. 67.

<sup>2345</sup> Bonet Correa ya había señalado que las corridas de toros caballerescas en la Plaza del Arrabal en el siglo XVI y después en el siglo XVII en la Plaza Mayor, en el Buen Retiro, en el Campo del Moro, en el

San Juan y Santa Ana y de ello nos da prueba Lope en la comedia *Los ramilletes de Madrid* comedia publicada en 1618 pero redactada en 1615 como ya se ha comentado.

En el primer acto Lope describe:

El día que celebra a su patrona,  
 madre de la mejor madre del cielo,  
 esta famosa villa que corona  
 sus armas con estrellas como el cielo,  
 la rica plaza, que de ser blasona,  
 fértil de cuanto al aire extiende el vuelo,  
 árboles crían o la yerba pace,  
 fui a ver la fiesta, que con luces hace.  
 Iban pisando la regada arena,  
 tres o cuatro mujeres en mancebo  
 que cada cual pudiera ser Sirena,  
 en el golfo del mar Partenopeo [...]  
 Cupome la más bella y más discreta [...]  
 Prometile ventanas y merienda  
 viendo toros [...] <sup>2346</sup>.

Este fragmento relata someramente los festejos que preparó Madrid con motivo de la entrada de Isabel de Borbón el 19 de diciembre de 1615, aunque en realidad fuera en aquella ocasión la Huerta del Duque de Lerma el espacio cortesano de los “saraos”<sup>2347</sup>. Pero la plaza del Arrabal, aun no siendo el espacio de la procesión fue espacio de corridas. Todos los años se celebraban allí las corridas por los santos patronos San Juan en junio y Santa Ana en julio, y a partir de 1620 en la nueva plaza por San Isidro<sup>2348</sup>. Teniendo en cuenta que sin duda Lope alude a la Santa Patrona se está refiriendo, no a los festejos de la entrada de la reina, sino a las corridas de julio de aquel año en la todavía plaza del Arrabal.

---

Palacio del Duque de Lerma y en otros lugares de la villa, fueron el antecedente de la plaza de toros dieciochesca, véase Bonet Correa, 1990, pp. 141-157. Y también, Bonet Correa, 1975, p. 480.

<sup>2346</sup> Vega, Lope de, *Los ramilletes de Madrid*, 1618, acto I, fol. 54r.

<sup>2347</sup> Sobre la entrada de Isabel de Borbón en Madrid, véase León Pinelo, 2003, p. 110 y ss. Sobre los festejos véanse las relaciones: *Relación de la jornada y casamientos y entregas de España y Francia publicada* en Simón Díaz, 1982, pp. 94-98; y la *Entrada que hizo en Madrid la serenísima princesa de España nuestra señora madama doña Isabel de Borbón* en la British Library, reproducida en León Pinelo, 2003, p. 461 y ss. Sobre los festejos en las propiedades de Lerma, véase Del Río Barredo, 2000, p. 143.

<sup>2348</sup> López Izquierdo, 1982, p. 78. Sobre la fiesta de Santa Ana en la Plaza Mayor de Madrid a partir de 1548, véase Agullo y Cobo, 1974.

Ya entonces, e incluso antes<sup>2349</sup>, se armaban las gradas y tabladros y se alquilaban ventanas para ver toros. Por otro lado, López Izquierdo señala como impulso de la remodelación de la Plaza del Arrabal el hundimiento de la bóveda de la capilla de la Iglesia de San Miguel por el peso del público durante una corrida. Asimismo, son interesantes en este sentido las memorias de don Fernando de Acevedo, Presidente del Consejo de Castilla, durante los años en los que se edificaba la Plaza Mayor, quien afirma que Felipe III a la vuelta de las fiestas de Lerma “vio la plaza sin casas, sino de tablas para hacer un juego de toros y cañas que sirviese para hacer modelo del tamaño que había de quedar”<sup>2350</sup>. Por lo tanto, este tipo de eventos fueron determinantes en la remodelación de la Plaza Mayor, cuya función era evidentemente esta. El 27 de julio de 1617 se correrían los últimos toros en la vieja plaza del Arrabal<sup>2351</sup> y Juan Gómez de Mora emprendería la remodelación.

Conocemos la fisionomía de esta primera plaza gracias a la descripción de Gil González Dávila y a una vista aérea conservada en el Museo Municipal de Madrid (fig. 75). A propósito de este lienzo se ha hipotizado recientemente que pudiera ser de Mancelli de 1622<sup>2352</sup>. El cronista de la villa Dávila, al que sigue Jerónimo de la Quintana poco tiempo después con una descripción idéntica<sup>2353</sup>, se detiene en aspectos como el espacio regular y amplio, la altura de las fachadas, el número de casas, ventanas y balcones de hierro “con grande conformidad, igualdad, y correspondencia”<sup>2354</sup> para los lienzos, los colores de los materiales y la capacidad para alojar espectadores. La rapidez de la fábrica “que labróse la nueva en dos años, cosa que pone admiración, y causa maravilla”<sup>2355</sup>:

<sup>2349</sup> Para las corridas de toros en Madrid por san Juan y Santa Ana en el siglo XV véase Badorrey Martín, 2016, p. 103-104. Agullo y Cobo afirma que en los *Libros de Actas* hay noticias de las celebraciones de toros por San Juan con anterioridad a 1494 mientras que para las de Santa Ana dan noticia a partir de 1594, en Agullo y Cobo, 1974, p. 30. Según Pérez de Tudela en 1560 no existía un lugar donde celebrar las corridas de toros -aunque puede ser que ya en la plaza del arrabal se celebrase desde mucho antes- y con motivo de la entrada de Isabel de Valois la plaza mayor “se allanó y aderezó con tabladros para colocar a los criados del rey” para que pudiesen contemplar el espectáculo de toros, mientras que los reyes, su cortejo y las altas autoridades de la Villa lo contemplaron desde las ventanas de las casas de las inmediaciones, Pérez de Tudela Gabaldón, 1998, p. 159.

<sup>2350</sup> León Pinelo, *Anales*, 2003, p. 352, cit. en López Izquierdo, 1982, p. 81. También Guillaume-Alonso evidencia que, una vez realizadas las primeras demoliciones de la plaza del arrabal, el rey estableció “que para ver si la plaza queda pequeña o grande o si convendrá alargar se hagan unas fiestas de toros y festejo de cañas de capas y gorra”, Guillaume-Alonso, 1994, cit. en Blasco Esquivias, 2018, p. 35. Para esta estudiosa esta actividad resultó “crucial” para “concretar la forma y dimensión del nuevo recinto urbano”, *ibidem*, p. 35.

<sup>2351</sup> López Izquierdo, 1982, p. 81.

<sup>2352</sup> Muñoz de la Nava Chacón, 2018, p. 147.

<sup>2353</sup> Quintana, *A la muy antigua...* 1629, libro III, cap. LVI, fol. 375v-375r.

<sup>2354</sup> *Ídem*.

<sup>2355</sup> *Ídem*.





Figura (75): Perspectiva de la Plaza Mayor, anónimo, ca. 1623 (Madrid, Museo de Historia)

Tiene su asiento en medio de la villa, y de longitud 434 pies, de latitud 334 y en su circunferencia 1536<sup>2356</sup>. Su fábrica está fundada sobre pilastras de sillería cuadradas, de piedra berroqueña [...] Los frontispicios de las casas son de ladrillo colorado, tienen cinco suelos con el que forman el soportal hasta el último terrado; y desde los pedestales hasta el tejeroz segundo 71 pies de altura [...] Las ventanas tienen a 6 pies de claro: las primeras de 10 pies y medio de alto; las segundas de 10; las terceras de 9 y las cuartas de 8, correspondientes en igualdad y nivel, distantes tres pies una de otra. Tiene fin el edificio en terrados de 14 pies de fondo, pendientes para las vertientes de las aguas, cubiertos de plomo [...] Sobre los terrados se levantan azoteas de 8 pies de alto [...] que rematan en globos de metal dorados. Tiene 467 ventanas labradas de una manera y otros tantos balcones de hierro, tocados de negro y oro, y en lo alto un petril de hierro que rodea toda la plaza, que tiene 136 casas y en ellas viven 3700 personas. Y en las fiestas públicas es capaz de 50 mil personas, que gozan con igual contento de los regocijos públicos. Costó todo el edificio 900 mil ducados<sup>2357</sup>.

<sup>2356</sup> Vitruvio aconsejaba para la plaza las siguientes proporciones: “Las plazas han de ser hechas conforme a la copia de la gente, porque no sea pequeño el espacio [...] El ancho será dos tercias partes del largo y así será su forma más larga, y su disposición provechosa para los espectáculos”, Vitruvio Polión, *De Architectura*, 1582, libro V, cap. I, fol. 60v.-66r.\* (corresponde al folio 61r). La plaza Mayor de Madrid se acerca a la medida cierta (el lado menor es a y el lado mayor es raíz cuadrada de dos), véase Navascués Palacio, 1993b, p. 24. Son unas proporciones armónicas de tres/dos “de extrema razón, o Sección Aurea o Número de Oro”, Bonet Correa, 2018, p. 17

<sup>2357</sup> González Dávila, *Teatro...* 1623, libro I, cap. V, fol. 12.



Todas estas cuestiones de proporción, altura, amplitud, gran número de ventanas y balcones y rapidez de construcción ya hemos visto que eran también las cualidades que Lope admiraba en las plazas.

La Plaza empezó su andadura como escenario de numerosas fiestas y desfiles. Fue inaugurada el 15 de mayo de 1620 en ocasión de la beatificación de San Isidro Labrador, otro de los eventos que aquí se empezaron a festejar. Entre las fiestas cabe destacar la del Corpus Christi, San Isidro o la Almudena. Se empezaron a celebrar en la recién estrenada plaza corridas de toros y juegos de cañas. El 1 de julio de 1619 se realizó a modo de prueba una corrida de toros propedéutica a los primeros festejos taurinos y juegos de cañas con motivo de la visita del príncipe de Gales en 1623, de lo cual tenemos testimonio gráfico (fig. 74).



Figura (76): Anónimo, *Vista del Alcázar Real y entorno del Puente de Segovia* (ca. 1670, Museo Soumaya de México).

Para ello se desembarazaba la plaza de los cajones del mercado y se construían los tablados que servían para el tendido, como ya hemos señalado. Los toros pastaban en la Casa de Campo, y antes de los encierros se agrupaban los toros en la Tela (fig. 76). De ahí a la cuesta de la Vega donde había un toril para correrse los encierros por la Calle Mayor y Puerta de Guadalajara hasta la plaza. El rey Felipe II era muy aficionado y los veía desde un balcón del Arco de Toledo.

López Izquierdo, gran conocedor de las corridas de toros en Madrid en época moderna, nos resume lo que ocurría en esa plaza y en la villa que se preparaba para correr toros a propósito de una corrida de 1654:

Días antes de la primera corrida se comenzaba a desalojar la Plaza de los tenderetes del mercadillo y acomodarla para los festejos, levantando los alzados en los arcos, los tendidos de madera con la barrera y las cuatro puertas en su perímetro; los toriles, en las calles Imperial y San Jacinto (actual de Zaragoza); se reparaba la escalera y el salón real de la Casa Panadería; se colocaban los toldos y el dosel en el balcón central de aquella casa para el rey; se ponían las colgaduras y las hachas para iluminar la plaza cuando por hacerse noche había que concluir las corridas; se colocaban toldos en la Tela para que el corregidor, comisarios y demás señores examinaran los toros, que habían pastado días antes en algún soto o dehesa cercana a Madrid y en la Casa de Campo, inmediatamente antes de cada corrida; se hacía un corralón o toril en lo alto de la Cuesta de la Vega, cerca de la puerta; se colocaban atajos o talanqueras en las bocacalles, desde allí hasta la Puerta de Guadalajara y calle Nueva (actual de Ciudad Rodrigo), para efectuar los encierros. A continuación, en la corrida mañanera, se corrían varios toros y se interrumpía para el refrigerio de mediodía, empezando la corrida de la tarde muy pronto, pues los reyes solían comer algunas veces en la Panadería. Duraba cada festejo hasta que el rey se levantaba de su asiento, que, como tan aficionado Felipe IV, no lo hacía hasta que las sombras de la noche se esparcían por el vasto recinto<sup>2358</sup>.

Porque si hubo un tipo de festejo que destacó por encima de las demás en las Plazas Mayores y, por ende, en la de Madrid fueron los toros y los juegos de cañas de los que Lope se muestra gran conocedor y nos ha dejado numerosos fragmentos con descripciones de los combates y luchas<sup>2359</sup>. Proponemos un ejemplo ilustrativo:

<sup>2358</sup> López Izquierdo, 1974, p. 62.

<sup>2359</sup> Sobre fiestas de toros y ambientados en diferentes lugares españoles tratan *El domine Lucas* y *Más mal hay en la Aldegüela*, *La Aldegüela* o *El hijo de la molinera* y *Gran Prior de Castilla*, *Los Vargas de Castilla*,

También yo rompí rejones  
 cuando mozo, y quiero darte,  
 sólo a fin de aconsejarte,  
 algunas breves liciones  
 Resuelto y determinado,  
 busca al toro frente a frente,  
 y sacarás fácilmente  
 el caballo por un lado  
 No le acometas volviendo  
 las espaldas en tu vida;  
 que nunca es buena herida  
 que se ejecuta huyendo<sup>2360</sup>.

A diferencia de los vistosos juegos de cañas, las sangrientas corridas de toros fueron polémicas. Escandalizaba la presencia en la arena de niños y religiosos y fueron prohibidas en el concilio de Trento, como recuerda Cassiano del Pozzo, porque “no tienen nada que ver con la piedad y caridad cristiana” quisieron “abolir tales espectáculos cruentos y vergonzosos”<sup>2361</sup> pero en España se siguieron celebrando y la plaza Mayor de Madrid fue su arena hasta 1846<sup>2362</sup>, aunque con repetidas prohibición como la de 1680 por el cardenal Puertocarrero que las califica de “bestial y diabólica costumbre de nuestra España de correr toros”<sup>2363</sup>. Frente a la popularidad, Lope nos cuenta de tales recelos por parte de la Monarquía en *El Marqués de las Navas*, comedia autógrafa en 1624, fecha muy próxima a las reflexiones de Cassiano del Pozzo:

Yo no sé, ¡por Dios!, qué hallan  
 en ver un toro correr  
 tras un hombre, y si le alcanza,  
 verle volar por los cuernos

---

*La competencia en los nobles, El Marqués de las Navas, La burgalesa de Lerma, El caballero del Olmedo, Peribáñez o el Comedador de Ocaña.* El tema de los toros en Lope de Vega ya ha sido estudiado desde la perspectiva de la funcionalidad literaria, véase Martínez Novillo, 1998; Nitsch, 2002; Cornejo, 2010. Por nuestra parte solo la intuición de que los episodios de toros en Lope están relacionados con un tipo de comedia en la que más parece que se dramatiza una relación de sucesos de la época, como sucede en *El marqués de las Navas*, las fiestas de Alba de Tormes en *El domine Lucas*, las fiestas de El Barco en Ávila en *La Aldegüela*. Todas ellas son comedias en las que aparecen escenas de juegos de cañas y toros que nosotros no tratamos aquí por estar ambientadas en otras ciudades.

<sup>2360</sup> Vega, Lope de, *La competencia de los nobles*, cit. en Martínez Novillo, 1998, p. 52-53.

<sup>2361</sup> Cit. en Blasco Esquivias, 2018, p. 43.

<sup>2362</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>2363</sup> Cit. en *ibidem*, p. 48.

y verle bajar sin bragas;  
 y cuando Dios a los ojos  
 muchas mercedes les haga,  
 descubren otro que el sol  
 nunca le miró a la cara.  
 ¿Este es buen gusto? ¿Por esto  
 un hombre discreto pasa  
 pudiendo estarse entretanto  
 tendido al fresco en su casa?  
 Y no. “¡Bravo toro es éste!  
 Veisle, en el arena escarba;  
 él hará más de una riza,  
 no se dormirá en las pajas.  
 Dios te guarde, caballero;  
 ¡bravo rejón! ¡linda lanza!  
 si le quiso, no le quiso.  
 ¡Qué lindo acero de espalda!  
 La cola le cortó a cercen.  
 ¡Vive Dios si el toro aguarda,  
 que le lleva todo el lomo!  
 Echen otro; aparta, aparta.  
 Vuelvan a cerrar la puerta;  
 ¡qué furia del toril saca!”.  
 Luego le dice: “Abragado;  
 él es de famosa casta;  
 ya partió tras aquel pobre;  
 no hay onza como él; ¡ah perro  
 éste se come las capas!  
 ¿Hay disgusto semejante?  
 ¡Qué calor! ¡Qué sol! ¡Mal haya  
 si yo pagare tablado,  
 si yo subiere a ventana  
 a ver toros en mi vida,  
 aunque a dar lanzadas salgas!<sup>2364</sup>

Estos versos se han entendido por la crítica como el sentimiento antitaurino de Lope de Vega, cuando en la España de aquel tiempo este sentimiento no existía. Experimentaba el hombre del siglo XVII en todo caso un sentimiento encontrado por la fe cristiana que

<sup>2364</sup> Vega, Lope de, *El marqués de la Navas*, cit. en Martínez Novillo, 1998, pp. 48-49.

los prohibía, pero confirman el fervor del español por la tauromaquia –empezando por el propio monarca Felipe IV gran aficionado<sup>2365</sup>– las numerosas prohibiciones recelosas que no acabaron con las celebraciones de toros en la Plaza. Por tanto, los versos de Lope, gran conocedor como vemos del espectáculo, deben entenderse como parte de su profesión de literato al servicio de la Monarquía.

Tan importante eran estos eventos que la idea de derribar la vieja Plaza del Arrabal surge, como ya hemos señalado más arriba, en ocasión de un día de fiesta en el que la muchedumbre que se subía a los tejados había producido el hundimiento de la bóveda de la cúpula de la Iglesia de San Miguel, momento en el que se empezó a temer por el estado de la plaza y los tejados de las calamitosas casas<sup>2366</sup>. Además, los juegos de toros y cañas sirvieron para determinar el tamaño que debía tener la nueva plaza: una vez que se habían derribado las casas de la plaza del Arrabal se organizaron fiestas de toros y cañas y se vio que era pequeña para su principal uso que, aparte del mercado, era la celebración de estos espectáculos. Esto confirma “el poder creciente del espectáculo en la transformación de la Plaza Mayor”<sup>2367</sup> que en el caso de la villa cuenta la Casa de la Panadería como “formidable miradero real”<sup>2368</sup>. Así se decidió tomar mayor espacio. Esto ocurría en finales de 1617, a la vuelta del rey Felipe III de Portugal. Había qué pensar entonces en otros espacios para los juegos.

Mientras se edificaba la nueva plaza Mayor los juegos de toros y cañas hubo de reubicarlos en otros espacios. Así se pensó en un primer momento en la Plaza de la Cebada por no haber otro espacio público amplio en el tejido urbano madrileño. Pero el presidente de Castilla indica al corregidor la conveniencia de organizar las fiestas por Santa Ana de 1618 en la Plaza del Palacio. Ese mismo año en julio se organiza también otra fiesta de toros en la “Plaza” de la Huerta del duque de Lerma<sup>2369</sup>. Por los datos de los

---

<sup>2365</sup> Véase Deleito y Piñuela, 1964.

<sup>2366</sup> López Izquierdo, 1982, p. 82.

<sup>2367</sup> Navascués Palacio, 1993b, p. 18.

<sup>2368</sup> Ídem.

<sup>2369</sup> Solía Lerma deleitar al monarca con máscaras, representaciones teatrales, banquetes, torneos navales y, lo que aquí nos interesa, corridas de toros que había organizado en Valladolid y a partir de 1606 también Madrid. Aquí para esos años de 1618 ya se habían celebrado otras corridas de toro en la Huerta del Duque. Sabemos que en 1603 para obsequiar a los reyes en viaje a Madrid se corrieron toros en las posesiones del duque que, estaba intentado hacer allí en gran palacio y para 1606 con la vuelta de la corte a Madrid había extendido las fábricas de su palacio para dar fiestas y en la huerta, hacia el Prado, se había construido una plaza de toros, véase Ortega Rubio, 2011, p. 81. También Cabrera de Córdoba nos refiere en diciembre de 1603 cuando Lerma estaba todavía acondicionando la huerta de unos

*Libros de Acuerdos* López Izquierdo entiende que el Ayuntamiento se mostraba inquieto por no saber dónde organizar las fiestas. Pero la plaza de Palacio venía siendo escenario de espectáculo: por ejemplo, con la entrada de Isabel de Valois en Madrid en 1560 se celebraron toros y juegos de cañas, entrada en que la plaza del Alcázar que había supuesto el final del recorrido (calle Alcála–puerta del Sol–puerta de Guadalajara–Iglesia de Santa María–Alcázar)<sup>2370</sup>. Sobre los juegos de toros y cañas en el Alcázar volveremos más adelante. Hubo una primera corrida de toros como inauguración de la Plaza el 3 de julio y sucesivamente por Santa Ana el siete de agosto de 1619<sup>2371</sup>. A esta se suman también las que se incluyeron a partir del 15 de mayo de 1620 en honor de San Isidro, evento que oficialmente se considera la inauguración de la nueva Plaza Mayor.



Figura (77): Fiesta Real en la plaza Mayor, (Museo de Historia, 1623).

La Plaza Mayor fue también escenario de beatificaciones y canonizaciones; y en las de San Isidro, como ya hemos tenido ocasión de ocuparnos, Lope tuvo un papel destacado. En 1620 Lope de Vega escribe la *Justa* poética en honor del santo de la que fueron los

---

entretenimientos con toros –incluso de una lucha entre un toro bravo y un tigre– y refiere también de unas fiestas de toros que debían correrse en la plaza de la Huerta por San Juan de 1604, véase Cabrera de Córdoba, *Relaciones...*, 1857, p. 200 y p. 221 respectivamente. Sobre la Quinta del Prior, demolida en el siglo XIX, véase Gea Ortigas, 1992, p. 118.

<sup>2370</sup> Véase Pérez de Tudela Gabaldón, 1998.

<sup>2371</sup> López Izquierdo, 1982, p. 87.

jueces precisamente el superintendente de las obras de la Plaza, Pedro de Tapia, y Alonso de Cabrera<sup>2372</sup>. La importancia de la nueva plaza, y el papel de Lope como cronista, se ve reflejado en esa justa cuando, de no conseguir premio, dirá “mal de la plaza y de las fuentes” que se habían ultimado para los festejos.

En 1620 también se inauguró la plaza como espacio destinado a los autos de fe y, posteriormente en 1624, se estrenó también aquí el Tribunal de la Santa Inquisición<sup>2373</sup>, como testimonio el bello lienzo de Francisco Ricci, *Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid* (1685) del Museo Nacional del Prado. Fue escenario también de las fiestas de Corpus Christi con ese carácter lúdico de los carros y las tarascas; lugar de agasajos para reyes y visitantes. En este sentido una de las primeras visitas celebradas en la Plaza más importantes y suntuosas, como se puede apreciar en el retrato de Juan de la Corte, fue la del príncipe de Gales en verano de 1623 (fig. 74). Fue también escenario de las fiestas de canonización, dos años más tarde, el 19 de junio de 1622. En esas relaciones, Lope describe el carro triunfal de la Fama, que en otras relaciones sobre estas fiestas es mencionado poco, y que se colocó el día de las celebraciones en la Plaza Mayor, aunque nuestro autor no menciona dónde estuvo colocado, quizás por su carácter móvil, pues durante la jornada siguiente fue recorriendo las calles de la villa y se detuvo delante de los altares que habían erigido las diferentes órdenes religiosas. El carro fue realizado por el maestro de obras Juan González por quinientos ducados<sup>2374</sup>. Según Lope, se trataba de:

una tramoya sobre un teatro. Era de cuarenta pies de alto, su fundamento un fuerte, su extremo una nube, encima della la Fama con una bandera en la mano, y cuatro ángeles que volaban alrededor, sin verse su movimiento, como si fuera máquina sovente o autómatas de las que escribe Hieron Alejandrino, jamás vista en España, y tan antigua, que hace della memoria Homero en la *Iliada* con aquellos criados que, fabricados de oro, servían como si fueran vivos; deseo que tuvo Aristóteles en los Políticos, por excusar la molestia del servicio, y ciencia que no despreció Platón y que estimó Arquímedes<sup>2375</sup>.

<sup>2372</sup> Vega, Lope de, *Justa poética y alabanzas... al bienaventurado San Isidro*, 1620, introducción, fol. 8r. Cit. en Otero Cabrera, 2018, p. 73.

<sup>2373</sup> Rincón García, 2008, p. 277.

<sup>2374</sup> Antonio Sáenz, 1994, p. 704.

<sup>2375</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid...1622*, f. s/n.



Por las condiciones dadas en su ejecución<sup>2376</sup> sabemos que tenía forma de castillo, imitando la sillería de piedra berroqueña, con almenas, chapitel y “buelo” para los ángeles. Es en esta “máquina sovente o autómata” en la que se centra la descripción de Lope, obviando otros aspectos como la figura de San Isidro delante del castillo o los escudos de armas reales y los escudos de la villa pintados detrás en el muro. Sobre un voladizo iban estos cuatro hombres<sup>2377</sup> vestidos de ángeles con “medias votillas encarnadas y doradas” sobremedias blancas y calzones blancos. Llevaban alas azules y follaje sobre los mantos. Volaba en torno a la figura de la Fama, una figura femenina vestida con alba blanca y un manto azul, y llevaba un penacho de plumas. Tocaba una trompeta y llevaba una bandera en la mano. Aparecía en una nube en lo alto del carro y, para mayor comprensión, con un letrero que la identificase como la Fama<sup>2378</sup>.

A pesar del manifiesto rechazo de Lope al uso excesivo de las tramoyas, presume en esta descripción de conocimientos sobre máquinas y escenografía citando a Herón de Alejandría, quien había escrito *De gli automati, ouero machine se moventi* que apareció publicada en Italia en 1589 y que coincide con el auge en Italia de la escenotecnia. El interés de los griegos por los inventos de este tipo, pensados para asombrar a los espectadores, eran muy antiguos. Como bien dice Lope, Homero habla de los autómatas creados por Hefesto en la *Iliada*, criados de oro que se movían imitando a los humanos para el servicio personal del dios del fuego. Por otro lado, menciona también a Aristóteles, quien había pensado en prescindir de los esclavos si su servicio fuera ejecutado por las máquinas, como las de Dédalo o Hefesto<sup>2379</sup>, y a Arquímedes, que destacó por sus numerosos inventos.

Esta es una máquina como la del vuelo de Amor, de tradición medieval, conocida en los carros triunfales valencianos<sup>2380</sup>, a pesar de que Lope diga que no había sido “jamás vista en España”.

---

<sup>2376</sup> Véase el estudio de Antonio Sáenz, 1994, p. 704.

<sup>2377</sup> Según el documento de ejecución, no eran figuras, sino hombres de carne y hueso, para dar mayor realidad a toda la tramoya, véase *idem*.

<sup>2378</sup> Antonio Sáenz, 1994, p. 704.

<sup>2379</sup> Aristóteles, *Política*, 1982, libro I, cap. 3, 1253b 33.

<sup>2380</sup> Pedraza, 1982, p. 226.



La plaza Mayor también fue el escenario de las comedias que sobre la *niñez* y la *juventud* de San Isidro le fueron encargadas a Lope, y que se representaron también el día de las canonizaciones en la Plaza Mayor. Para la representación de estas dos comedias se construyeron “cuatro medios carros de extremada pintura al temple”. Los cuatro carros sobre los que se dispusieron los escenarios fueron realizados por el obrero mayor Francisco Sánchez y el pintor Antonio de Monreal por un coste de quinientos ducados<sup>2381</sup>. Se representaron el día antes del comienzo de los festejos frente al alcázar:

la víspera deste día fueron a palacio en alarde con música de trompetas y chirimías todas las danzas que la Villa tenía prevenidas y los carros referidos, como previniendo los ánimos a la esperanza de las fiestas, y alegrando a sus majestades, que favorecieron este día con su real presencia<sup>2382</sup>.

Lope al final de la relación se detiene en los vestuarios y los personajes más ilustres, como parte integrante de la fiesta, que ven y son visto como ya hemos señalado:

La riqueza de los vestidos fue la mayor que hasta aquel día se vio en teatro, porque ahora representan las galas como en otro tiempo las personas, supliendo con el adorno la falta de las acciones. Salieron sus majestades y altezas a los balcones bajos de palacio en el lienzo que confina con la torre nueva, donde estaban los carros, que con las casas que sirven de vestuario, invenciones y apariencias, guarnecían el teatro, que los divide, y en parte eminente al concurso del pueblo, las chirimías y trompetas<sup>2383</sup>.

Y a la plaza llegaron los desfiles de todas “las órdenes con cruces, reliquias y ornamentos” y “llevaban delante sus estandartes con sus imágenes y armas”<sup>2384</sup>. Lope también menciona a los gigantes que animaron los festejos durante todos los días de celebración en diferentes puntos de la ciudad: la iglesia de San Andrés, en el palacio, en las Descalzas, en la Plaza Mayor, en la plaza de San Salvador, en la procesión y junto a los dos carros de las comedias<sup>2385</sup>. De esta manera la Iglesia inunda la ciudad, “luces, música, flores, aromas, etc. –clores, ruidos de todo tipo añadimos nosotros– de una gran «fuerza plástica configurativa»<sup>2386</sup> recorren la ciudad haciendo de toda ella ámbito de lo sagrado”<sup>2387</sup>. Así

<sup>2381</sup> Antonio Sáenz, 1994, p. 705.

<sup>2382</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid...*, 1622, f. s/n.

<sup>2383</sup> *Ibidem*, f. s/n.

<sup>2384</sup> *Ibidem*, f. s/n.

<sup>2385</sup> Antonio Sáenz, 1994, p. 707.

<sup>2386</sup> Gállego, 1969b, p. 507.

<sup>2387</sup> Cámara Muñoz, 1982, p. 56.

la fiesta barroca, tanto religiosa como pública, entretenía fundamentalmente al ciudadano “desechando y olvidando la melancolía que le causa la pobreza”<sup>2388</sup>.

Como vemos, Lope describe algunos de los eventos más importantes que tuvieron lugar en la recién estrenada Plaza Mayor, pero como hemos tenido ocasión de indicar de manera indirecta no era este el único espacio placero de Madrid que aparece en la poética lopesca destinado a la fiesta.

#### LA GRAN PLAZA DE PALACIO

Antonio: [...] Hoy es día de toros, y un asiento  
 en la plaza tendréis que es de Palacio,  
 donde falta a los grandes aposentos.  
 Veréis cifrado el mundo en breve espacio:  
 como en sortijas suelen generosas  
 estar el amatista y el topacio,  
 veréis mil caballeros, mil hermosas  
 damas, y que por ellas los rejones  
 pretenden intentar suertes dichosas.  
 Veréis aquel gran Rey que mil naciones  
 tiemblan, respetan, aman, y obedecen<sup>2389</sup>.

La Plaza del Alcázar era uno de los escenarios para los juegos de toros y cañas y así aparece reflejado en la comedia de *El Marqués de las Navas* de Lope de Vega en un momento en que la tauromaquia estaba en su mayor apogeo y esplendor<sup>2390</sup>. La obra se redacta en 1624 como ya hemos apuntado, momento en que la Plaza Mayor ya estaba concluida e inaugurada y se habían celebrado los juegos de toros y cañas más importantes de la recién renovada plaza en ocasión de la visita del príncipe de Gales. Pero la obra está

<sup>2388</sup> Fernández Navarrete, *Conservación de monarquías y discursos políticos...*, 1626, p. 220.

<sup>2389</sup> Vega, Lope de, *El marqués de las Navas*, 1860, acto I, p. 502. Martínez Novillo ha estudiado el tema de los toros en el teatro de Lope de Vega y ha identificado equivocadamente este escenario como la Plaza Mayor, cuando el propio Lope la identifica en los versos como hemos visto, cfr. Martínez Novillo, 1998, p. 55. Wolfram Nitsch se refiere también a la plaza como la “plaza de Madrid”, y por ende, la plaza Mayor, véase Nitsch 2002, p. 311. En cambio, Manuel Cornejo sigue a Lope e identifica la plaza como la de Palacio, Cornejo, 2010, p. 62. Señala además este autor que analiza los motivos de inserción de este tipo de escenas taurinas en el teatro lopesco que en algunas comedias las referencias obedecen a la voluntad de introducir la relación poética de unas fiestas que tuvieron lugar realmente y que es lícito suponer que fuera escritas por petición de algún mecenas de la nobleza o por los organizadores de la fiesta.

<sup>2390</sup> Véase Deleito y Piñuela, 1964 y Blasco Esquivias, 2018, p. 44 y ss.

ambientada en época de Felipe II, concretamente en 1588 días antes de partir con la Armada Invencible. Sería de suponer que, al hablar de plaza, Lope se refiriera a la vieja del Arrabal, donde era tradición celebrarlos. Por este motivo resulta extraño, y muchos autores han interpretado mal, que Lope haya ambientado los juegos de toros en la Plaza de Palacio, aunque en realidad era un espacio placero en el que se habían organizado eventos de este tipo. El personaje de Felipe, enamorado de Laurencia, la invita a la fiesta y le promete “coche y ventana”, o sea, un transporte discreto y un balcón de una casa para disfrutar del espectáculo de toros.

La plaza del Alcázar nace del espacio que era llamado “Campo del Rey” en la parte oeste del edificio. Los Trastámaras, después de la renovación del Alcázar por parte de Juan II, quisieron dejar vacía esta zona para sus alardes militares “con el propósito de ir perfilando un escenario que, a modo de plaza de armas, se entendía fundamental para el desarrollo de las actividades representativas e institucionales ligadas a la Corte, en tanto que proscenio para la exhibición del poder real”<sup>2391</sup>. Por tanto, las funciones de esta plaza ya se habían ido planteando tiempo atrás, durante el siglo XV. Lope sitúa una escena festiva en esta plaza en una comedia ambientada en 1444 con motivo de las bodas en segundas nupcias de Juan II y Juana Enríquez. Se trata de *El padrino desposado* sobre la que volveremos más adelante. Asimismo, esta plaza –o campo muy espacioso ante el Alcázar– había tenido también funciones de mercado municipal por voluntad de Enrique IV, quien en 1463 había decidido establecer “en mi plaça questa delante de los mis alcázares” un mercado los martes que después por motivos de seguridad, se había desplazado a la plaza de San Salvador<sup>2392</sup>. A finales de siglo se fueron levantando nuevas construcciones en su entorno, pero manteniendo una amplia zona vacía<sup>2393</sup>.

A través de una conocida imagen de Jan Cornelisz Vermeyen del Alcázar (fig. 78) desde el lienzo del Campo del Rey con las torres del Homenaje y del Bastimento realizadas por Enrique III. La imagen nos da idea del lamentable estado de la zona –o plaza– durante el periodo de Carlos V. A finales de la década de los 30, el emperador había intentado integrar el Alcázar con su entorno, impulsando la regularización de la plaza

<sup>2391</sup> Lopezosa Aparicio, 2013, p. 167.

<sup>2392</sup> Montero Vallejo, 1985, p. 1021.

<sup>2393</sup> Alonso Ruiz, 2014.



Figura (78): Grabado de Jan Cornelisz Vermeyen (Metropolitan Museum de Nueva York, 1534).

Esta etapa se concluye en 1543 con las obras de Gregorio de Vigarny con la que se da fin a las obras de regularización del Palacio y de la plaza como espacio de representación regia<sup>2394</sup>. La acotación del espacio tiene lugar en la década de los cincuenta con la construcción de las caballerizas del lado sur “lo que supuso a su vez una cierta privacidad al entorno cortesano y un cierto efecto sorpresa desde el exterior”<sup>2395</sup>. Con esta construcción se daba “consistencia formal a la plaza en lo que hasta entonces era simplemente el despoblado del Campo del Rey”<sup>2396</sup>. Se creó, además para el nuevo Alcázar una nueva fachada a la plaza integrada entre las torres medievales y manteniendo las galerías superiores para la contemplación de los espectáculos que en la plaza se celebraban. Felipe II también construyó un “excepcional mirador” con la Torre Dorada<sup>2397</sup>.

Posteriormente la entrada en Madrid de Isabel de Valois en 1560, que no fue ciertamente la primera ceremonia protocolaria pero sí la más espectacular que la Villa hubiera organizado hasta entonces con la puesta en marcha de arquitectura efímera para ennoblecer los lugares del itinerario<sup>2398</sup>, el corteo acabó su recorrido en la plaza. Por la tarde se organizaron toros –seis<sup>2399</sup>– y juegos de cañas en el patio del Alcázar que se *había*

<sup>2394</sup> En primer lugar, se regulariza la calle que da acceso a la plaza desde San Juan demoliendo las casas que estorban para hacer una calle ancha y derecha. Y terminada la fachada del Alcázar por Vigarny se derriba el viejo templo de San Gil para reeificarlo en una zona próxima que no estorbara la vista del Alcázar, Barbeito, 1992, p. 25 y ss.

<sup>2395</sup> Lopezosa Aparicio, 2013, p. 168. Véase sobre el alcázar Gérard, 1984 y Barbeito, 1992.

<sup>2396</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>2397</sup> Lopezosa Aparicio, 2013, p. 168.

<sup>2398</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>2399</sup> Por el Libro de Acuerdos del Concejo madrileño (reunión del 24 de enero de 1560) sabemos que se compraron 16 animales en total, de los que diez estaban destinados a correrse en la Plaza Mayor y seis en el patio del Alcázar, cit. en Pérez de Tudela Gabaldón, 1998, p. 158.

*aderezado y allanado* para la fiesta<sup>2400</sup>, como ya se puede apreciar en la Vista de Madrid de Anton van Wyngaerde (fig. 79). Curiosamente, en esta imagen aparecen además los toros en la plaza, quizá en referencia precisamente a los celebrados para honrar a la reina.

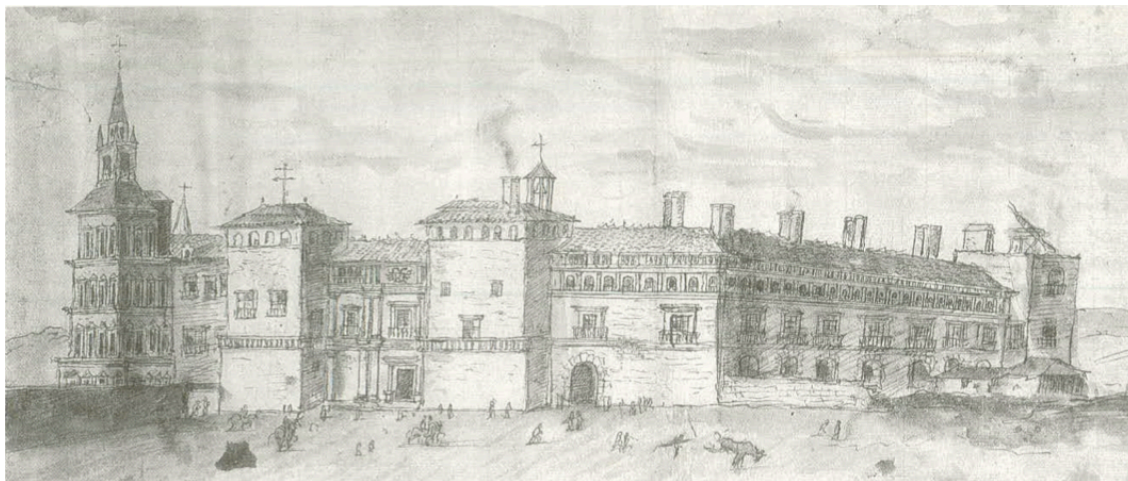


Figura (79): El Alcázar en la *Vista de Madrid* de Anton van Wyngaerde, detalle (Biblioteca Nacional de Austria, 1560)

Con las fiestas para el recibimiento de Ana de Austria en 1570, además de la renovación y adorno de las fachadas a lo largo del recorrido, se arregló también esta plaza de Palacio<sup>2401</sup>, “en el qual lugar ay un campo y plaça muy espaciosa”<sup>2402</sup>.

La regularización de la plaza acotada por las caballerizas totalmente regularizada se aprecia, si bien el grabado no es muy fiel a la realidad, en la imagen que nos proporciona el manuscrito de H. Gundlach, quien viajó a España entre 1598-1599 (fig. 80).

<sup>2400</sup> Lopezosa Aparicio, 2013, p. 161.

<sup>2401</sup> Cruz Valdovinos, 1990, p. 415.

<sup>2402</sup> López de Hoyos, *Real aparato y sumptuoso recibimiento... de Ana de Austria*, 1572, fol. 247v.



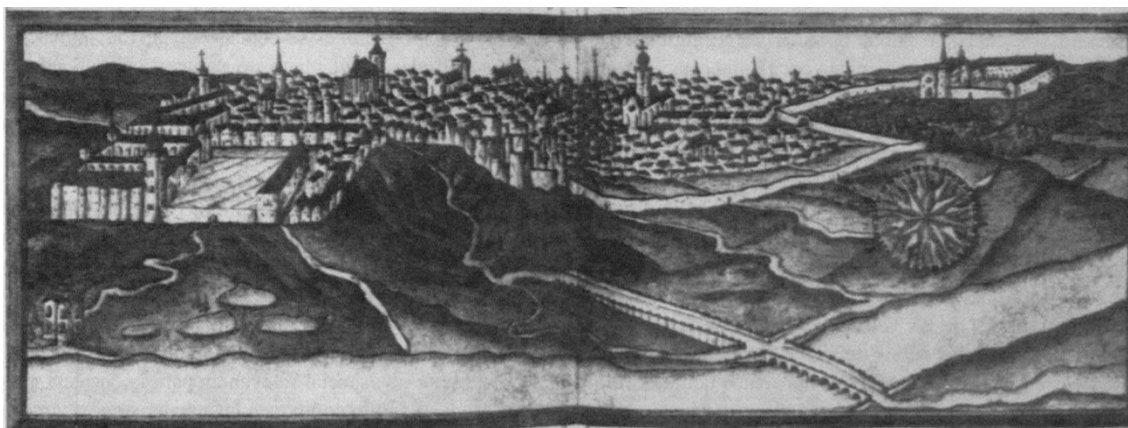


Figura (80): Perspectiva panorámica de Madrid (Manuscrito de H. Gundlach, 1606), reproducido por Herranz, 1998.

El aspecto renovado de la fachada sur a finales del siglo XVI nos la ofrece una imagen anónima de *Les Passetemps* (1596-1597) de Jean L'Hermite (fig. 81)

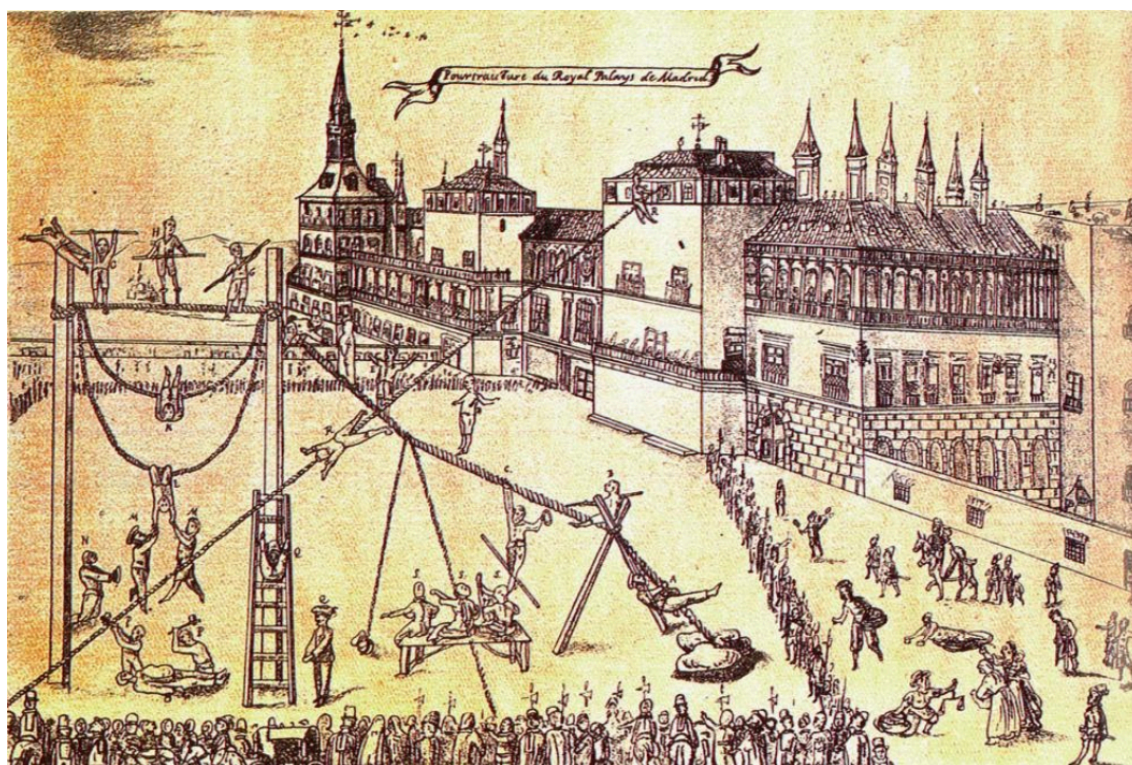


Figura (81): Anónimo, Vista del Real Alcázar de Madrid con los volatineros (*Les Passetemps* de Jean L'Hermite, Museo Municipal de Madrid).

En el dibujo aparece la fachada meridional del Alcázar, en el mes de enero de 1596, durante el espectáculo acrobático de dos hermanos italianos apodados *Los Buratines*. En ella observamos la Torre Dorada y la galería volada hasta la Torre del Homenaje y la

portada que se enmarcaba entre esta y la Torre del Bastimento, además de las torres con chapiteles, herencia de los viajes de Felipe II por el norte de Europa. En esta imagen renovada de la fachada sur y de la espaciosa plaza debía estar pensando Lope de Vega cuando redacta *El padrino desposado*<sup>2403</sup>. A pesar de su ambientación cronológica (1444) y espacial (Toledo), en el acto I se inserta una relación de fiestas celebradas en Madrid que bien nos recuerdan la entrada de Margarita de Austria de 1599<sup>2404</sup>. Téngase en cuenta que la comedia fue escrita entre 1598 y 1600. Los versos se abren con la celebración de los juegos en la plaza de palacio con la fachada –en la que Juan Bautista de Toledo realizó algún cambio y Covarrubias intentó transformar dando mayor énfasis a la portada central y creando la torre sureste– como telón de fondo, si damos por válida la fecha de redacción de la comedia, pues las reformas de Juan Gómez de Mora y la nueva fachada se emprendieron en 1608<sup>2405</sup>:

Don Luis: Junto al lienzo mejor de la gran plaza  
 un teatro famoso se edifica,  
 donde la fiesta y el torneo se traca;  
 entrada y juego, y lo demás se aplica  
 y aunque con pardas nubes amenaza  
 el turbio cielo y maquina tan rica,  
 las ventanas están con damas bellas,

<sup>2403</sup> Lope de Vega también hace referencia a la fachada sur en otros versos de la comedia *El sembrar en buena tierra* (fecha en 1616, Presotto, 2000, p. 356.): “[...] otra iremos a Palacio,/ que ya tiene descubierta/ la cortina de la cara,/ aunque la tiene imperfecta”, en Vega, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, 1618, acto III, fol. 198v. Se refiere a las obras de ampliación del Alcázar Real con el Cuarto de la Reina y la regularización de la fachada, que se prolongaron demasiado, casi dos décadas, desde 1608 hasta 1630, y que supusieron el enfado del Rey en 1615. Hubo problemas en la provisión de materiales, sobre todo piedra y madera, y en la sucesión de las obras. Muerto Francisco de Mora, lo sustituye un joven e inexperto Gómez de Mora que realiza cambios en las trazas iniciales de su tío, lo cual genera cierta desconfianza. Para hacernos una idea del estado de la fachada en 1616, cuando Lope la califica de “imperfecta” tenemos precisamente una relación del 1 de octubre de ese mismo año todavía estaban por acabar la torre de la Princesa, las puertas y ventanas de las galerías del Mediodía y del Cuarto de la Reina que tenían que tener la misma traza y forma que las del Cuarto del Rey “porque las que hoy hay son de prestado unas son chicas y otras grandes y otras viejas” cit. en Barbeito, 1992, p. 100. Las obras exteriores se podían dar por acabadas al año siguiente, cuando se cubrieron las galerías, aunque faltaban por terminar los cuerpos altos de las viejas torres para homogeneizar la imagen de la nueva fachada que se descubrió en 1623 con motivo de la entrada del príncipe de Gales y de lo que nos queda documentación gráfica en la famosa estampa reproducida en los anales del embajador imperial Franz Christopher Khevenhüller donde todavía se parecía una grúa por detrás de la Torre del Cuarto del Rey. Lope la califica con razón de “imperfecta” en 1616, sensación que también debía tener Gómez de Mora, pues al modificar las trazas de su tío, los dos planos de las fachadas de galerías quedaban rotos por un pórtico rehundido que se decidió adelantarlo para que quedase alineado. Para el desarrollo de estas obras y el coste de la nueva fachada a cargo de la villa, véase ibidem, pp. 87-107 y pp. 269-281 respectivamente.

<sup>2404</sup> Sobre la entrada de la reina en Madrid véase Benito Ruano, 1966; Tovar Martín, 1988; Cayetano Martín y Flores Guerrero, 1988.

<sup>2405</sup> Sobre las obras de Juan Gómez de Mora en el Alcázar, véase Tovar Martín, 1983a, pp. 341-347.

con su manto azul con las estrellas.  
 El teatro pues al tiempo que se oía  
 el son confuso de instrumentos tales,  
 el arca de Noé le parecía,  
 cubierta de diversos animales  
 cuatro jueces de la fiesta había,  
 de nadie apasionados ni parciales,

A nuestro juicio no sería descabellado pensar que Lope estableciera un paralelismo entre el tiempo de la comedia en la que se casan Juan II y Juana Enríquez con el tiempo contemporáneo de Lope en que se casan Felipe III y Margarita de Austria. No tenemos constancia de que la crítica haya reparado en ello. A favor de lo que afirmamos hay varios indicios: por un lado, la praxis normal en Lope de establecer paralelismos entre la acción ambientada en épocas remotas y los acontecimientos de su época. Esto es algo estudiado y mencionado ya, por ejemplo, en *Las batuecas del Duque de Alba*<sup>2406</sup>. Por otro lado, hay datos que coinciden tanto en la relación de Lope en esta comedia, como en las crónicas sobre la entrada en Madrid de Margarita de Austria en el otoño de 1599: ambos reportan un tiempo atmosférico que amenazaba con suspender las fiestas. Lope de Vega describe las “pardas nubes” que “amenazan el turbio cielo” o las lluvias que “la fiesta aguaron”<sup>2407</sup>. En cambio, Cabrera de Córdoba dice: “Domingo a los 24 amaneció lloviendo y se pensó que no pudiese hacer la entrada aquel día; pero a las 10 horas serenó el cielo y salió el sol sin que lloviese más”<sup>2408</sup>. Sabemos además que se corrieron toros y juegos de cañas que, según Lope, se celebraron en la plaza del Alcázar, algo que no era inusual. Esto lo podemos confirmar en las *Relaciones* de Luis Cabrera de Córdoba<sup>2409</sup>. Pero además, las crónicas destacan en estos juegos una novedad pues, junto a las tres cuadrillas del

<sup>2406</sup> Pedraza entiende por históricos “los dramas que tienen un referente claro y preciso en la realidad social (extraliteraria), y los protagonizados por personajes que se corresponden y remiten a otros efectivamente existentes” en Pedraza Jiménez, 2012, pp. 7-8.

<sup>2407</sup> Cabrera de Córdoba, *Relaciones...* 1857, p. 46.

<sup>2408</sup> Ídem.

<sup>2409</sup> Tras la descripción del recorrido desde San Jerónimo al Alcázar, dice: “Hubo en el acompañamiento treinta danzas diferentes que regocijaron el día y la gente; aquella noche y otras cuatro se hicieron luminarias por las calles y ventanas, y el jueves adelante salió una máscara de cien caballeros en ocho cuadrillas, vestidos de muy ricas telas, que costó a la Villa más de 15.000 ducados; en la cual salieron los señores que aquí había con S. M., que también se hizo máscara y corrieron delante de Palacio, y en la Plaza de las Descalzas y en la de San Salvador [...]”. Más adelante menciona, como hace Lope, la riqueza de las vestiduras: “la del Duque de Alba fue capas y ropillas y cuchilladas de calzas de tela de oro guarnecidas de tela de plata, con trencillas de tela de plata por los cantos; y otras hubo muy buenas de señores y caballeros que salieron aquí, aunque las más eran de las que sirvieron en Valencia [...]” en *ibídem*, p. 48.



Ayuntamiento, hubo otras tres cuadrillas formadas por caballeros de la Corte<sup>2410</sup>, como demuestran los versos de Lope. Hace una descripción de los participantes –algo habitual en este tipo de composiciones<sup>2411</sup>– colores, músicas y sonidos: “Vieras la esquadra bélica, y bizarra,/ que a las caxas y pisaros aplica,/ hasta llegar donde probó la barra, /midió los pechos, tercio la pica”; “bravos padrinos, chirimías y cajas,/ y en las picas también banderas bajas”. También la decoración y emblemática: “pajes con bastones en la mano,/ con unos jeroglíficos vistofos,/ que no debieron de escriuirse en vano;/ salió dando su fama en voz los ecos”. Además de la descripción detallada de las cuadrillas y los colores de que vestían los diferentes personajes, la novedad estribaba en ellos precisamente, algo sobre lo que insisten las crónicas y también Lope<sup>2412</sup>, pues eran la manifestación de que el torneo medieval es muy teatral, los juegos eran concebidos como “deportes ricamente decorados”, según Johan Huizinga<sup>2413</sup>. Sobre el colorido de los ropajes ya hemos tenido ocasión de hablar, por lo que no insistiremos aquí. Solo señalar que por las descripciones de Lope este juego de cañas seguía la tradición de las mascaradas pues aparecen los disfraces de africano, tudesco, de indiano a lo cacique, y entre los participantes, informa Lope de que también “libró un enano, que de plata y bello/ llevó vestido, y tanto satisfizo,/ que de su valor promete el nombre”. Menciona al Adelantado de Castilla, al marqués de Auñón, de Villamediana, el Cardenal de Toledo, el Gobernador de Castilla, Marqués de Leiva, señor de Piedrabuena; loa la buena ejecución de los torneos de los apellidos Girón, Ramirez, y Ludeña, el de Ortausa, el de Osorio, Pacheco, y de Mendoza, el de Arias, el de Almada, el de Vargas, el asiduo caballero torero Cristóbal de Gavira.

En relación a los premios, del combate “no es bien que diga nada,/sino que el premio cada cual aplique,/ de la pica al Giron y de la espada, / al de Gauria, de galán a Enrique,/ de mejor inuención a don Bernardo./ Duque: y de letra?/ Don Luis: al de Perosa gallardo./ La espada de la folla al Conde dieron”<sup>2414</sup>.

<sup>2410</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 85. Para una relación de los participantes la autora nos remite al *Libro de noticias particulares*, AVM, Sec. 4-122-15, ff. 60v-65r, que ya Tovar Martín había destacado, Tovar Martín, 1988.

<sup>2411</sup> Lope describe el cortejo de participantes, por ejemplo, en las *Fiestas de Denia* o en el romance “A las venturosas bodas...” de 1599.

<sup>2412</sup> Del Río Barredo, 2000, p. 85.

<sup>2413</sup> Cit. en Nitsch, 2002.

<sup>2414</sup> Vega, Lope de, *El padrino desposado*, 1611, acto I, s/n.

Es este un importante documento sobre los juegos de cañas de la época porque, aparte de los tratados<sup>2415</sup> en los que se observa que pasan de ser torneos de campo a juegos urbanos, en las relaciones de fiestas no suelen aparecer descripciones de estos eventos sino, como hiciera Cabrera de Córdoba de este evento, la simple mención como parte del programa festivo de una entrada, cuya descripción del recorrido cobra protagonismo frente a otro tipo de eventos que se mencionan de pasada. Lope hace de nuevo alarde de su habilidad como cronista dando muchos detalles sobre este evento cuyo escenario era la plaza del Alcázar sujeta a reformas dentro de la monumentalización de la villa convertida en Corte. Y nada mejor como un torneo cortesano en un espacio urbano tan destacado.



Figura (82): Detalle del plano de Madrid de Mancelli-Witt (Biblioteca Nacional de Madrid, 1635)

<sup>2415</sup> En este periodo se redactan el *Tratado de la esgrima* de Francisco Roman (Sevilla, 1532), *Tratado de la caballería de la jineta* de Fernando Chacón (Sevilla, 1551), *Tratado de caballería a la gineta* de Pedro de Aguilar (Sevilla, 1572), *Philosofía de las armas* de Jerónimo Carranza (Sanlúcar de Barrameda, 1582), *Libro de la Montería* de Gonzalo Argote de Molina (Sevilla, 1582); *Libro de la jineta en España* de Pedro Fernández de Andrada (Sevilla, 1599), *Discursos, Epístolas y Epigramas* de Artemiro de Rey de Artieda (Zaragoza, 1605), *Exercicios de la gineta* de Gregorio Tapia Salcedo (Madrid, 1643), *Arte de ballestería y montería* de Alonso Martínez de Espinar (Madrid, 1644); *Palestra particular de los exercicios del cavallo* de Andrés Dávila y Heredia (1674).

*LA PLAZA CORONADA DE FÁBRICA REAL PRECIOSO ADORNO: EL BUEN RETIRO*

Otra de las plazas dedicadas a juegos de toros y cañas fue la Plaza Central, Principal o Cuadrada del palacio del Buen Retiro, uno de los primeros espacios que se construyeron en la fase inicial de la programación del edificio<sup>2416</sup>. Para ello se destruyó un jardín y se acondicionó este espacio cuadrado en medio de los edificios principales cuyos balcones daban a ella para la contemplación de los edificios. Según Brown y Elliot, pronto resultó demasiado pequeña, lo que impulsó la construcción de otra, la Plaza Grande y se dividieron los espectáculos, taurinos o de otro tipo, públicos o privados, entre las dos plazas<sup>2417</sup>. En cambio, según las investigaciones de Blanco Mozo, la función de la plaza grande, que se puso en marcha a finales de 1634, estaba ligada a las dependencias de sus galerías con dos juegos de pelota, caballerizas, cocheras y picadero<sup>2418</sup>. A diferencia de la plaza principal, la plaza grande no fue concebida como recinto festivo, aunque en ocasiones se utilizara para ello levantando gradas; pero los alzados no fueron pensados para acoger espectadores como sí sucedía con la plaza principal y sus balcones corridos<sup>2419</sup>. Sea como fuere, el Palacio que el conde-duque Olivares predispuso complacía las aficiones hípicas y de caza y el ímpetu guerrero del monarca<sup>2420</sup>, y en ello los juegos de cañas y toros tenían un papel destacado, canalizando las veleidades marciales del rey<sup>2421</sup>, en la plaza como centro de ocio de la monarquía y de la ciudad. Ambos espacios placeros estaban programados en función de las preocupaciones del conde-duque de Olivares de orientar para sí los consensos de las nuevas generaciones en un momento en que la vieja aristocracia le estaba dejando de lado. Brown y Elliot citan un extenso memorial enviado al Consejo de Castilla en 1632 en el que el valido exponía sus preocupaciones por la deficiente educación de los jóvenes futuros aristócratas en las artes marciales aconsejando equitación, esgrima y juego de la pelota para desarrollar agilidad y ejercicios ecuestres que los preparasen para el campo de batalla. La arena era

---

<sup>2416</sup> Otro de los espacios donde también estaba previsto que Felipe IV se relajara con toros, cañas y juego de la pelota era la plaza de la Priora, al norte del Alcázar, véase Barbeito, 1992, p. 113-127. Sobre el Palacio del Buen Retiro es referencia indispensable el ya mencionado texto de Brown y Elliot, 1985. Véase también Barghahn, 1986 y Blasco, 2001; sobre el proceso de construcción del palacio la tesis de Blanco Mozo, 2007, pp. 299-370 y, en especial, el acondicionamiento y construcción de esta plaza, pp. 524-533-542.

<sup>2417</sup> Brown y Elliot, 1985, p. 65. Sobre la plaza grande, Blanco Mozo, 2007, pp. 533-542.

<sup>2418</sup> Blanco Mozo, 2007, p. 534.

<sup>2419</sup> *Ibidem*, p. 541.

<sup>2420</sup> En 1629 el conde-duque había disuadido al monarca de participar en la crisis de Mantua, Brown y Elliot, 1985, p. 54.

<sup>2421</sup> Guillaume Alonso, 2003, p. 291.

pues indispensable en una corte que pretendía convertirse en palestra con torneos y justas como entrenamiento<sup>2422</sup>.

Entre los festejos iniciales de inauguración del palacio, construido en poquísimo tiempo, se corrieron precisamente toros y cañas en esta plaza de Fiestas construida a gran velocidad a lo largo del año 1633 y cuya ampliación, según Blanco Mozo, se repartirían Juan de Aguilar y Cristóbal de Aguilera<sup>2423</sup> con traza de Crescenzi y Carbonel<sup>2424</sup>. Tan deprisa se construyó esta plaza que hubo serias dudas en una reunión celebrada a finales de octubre de 1633 de que los balcones resistieran para acoger a los ilustres espectadores de esos ansiados juegos de toros y cañas que Felipe IV y el valido Olivares querían celebrar<sup>2425</sup> y de los que tenemos noticias gracia a los *Anales* de León Pinelo, a la anónima *Copiosa relación* de 1633<sup>2426</sup>, a los *Versos a la primera fiesta de Palacio Nuevo* de Lope de Vega<sup>2427</sup>, Calderón de la Barca un auto sacramental, *El nuevo palacio del Retiro*, y algún otro documento que citaremos más adelante<sup>2428</sup>. Con un tiempo seco se daba un mes de plazo para concluir las obras y proceder con la celebración. Los trabajos frenéticos de construcción para tener la plaza lista para el 5 de diciembre de 1633 completaron una plaza casi cuadrada delimitada por cuatro crujías de tres plantas en cuyas esquinas se alzaban torres rematadas en chapiteles de pizarra, estaba construida con materiales pobres como ladrillo y madera, y con piedra algunos elementos vivos de las fachadas –zócalo, cantoneras de las torres y marcos de puertas y ventanas<sup>2429</sup>. Lope de Vega, cual “pregonero de auténtico lujo para publicitar la nueva obra”<sup>2430</sup>, menciona en su silva – obra de encargo seguramente<sup>2431</sup> – tanto la brevedad de las obras del Buen Retiro, así como la construcción de la Plaza cuadrada:

<sup>2422</sup> Brown y Elliot, 1985, p. 67-68.

<sup>2423</sup> Blanco Mozo, 2007, p. 528.

<sup>2424</sup> *Ibidem*, p. 530.

<sup>2425</sup> *Ibidem*, p. 529.

<sup>2426</sup> La *Copiosa relación...* (1633) ha sido reproducida por Pedraza Jiménez, 2013, pp. 102-104.

<sup>2427</sup> Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, pp. 547-562. Sobre este poema como relación o crónica de un evento festivo y el valor de los símbolos y emblemas, véase Villarino, 2002.

<sup>2428</sup> Pedraza Jiménez en un trabajo de 2014 también maneja las descripciones de Matías de Novoa y de Bernardo Monanni en *Mediceo del Principato* que ya había estudiado Ioppoli y Giaffreda, 2012, pero que no presenció los juegos taurinos del día 5 porque, al igual que el embajador veneciano Francesco Corner, “non s’è invitato nessuno; et coloro che vi sono andati hanno saputo a caso la Mattina medesima che vi era preparato il luogo per gli Ambasciatori” cit. en Pedraza Jiménez, 2014, p. 143.

<sup>2429</sup> Blanco Mazo, 2007, p. 531.

<sup>2430</sup> Pedraza Jiménez, 2013, p. 90.

<sup>2431</sup> *Ibidem*, p. 91.

Un edificio hermoso  
*(que nació, como Adán, joven perfecto,*  
*tan breve y suntuoso*  
 que fue, sin distinción, obra y conceto,  
 en cuya idea –a fuerza del cuidado–  
 fue apenas dicho cuando fue formado),  
 apareció este día,  
 con una *plaza coronada en torno*  
 de cuanto ser podía  
 de fábrica real precioso adorno,  
 en quien, por imposible ejecutado,  
*la esfera vio su círculo cuadrado*<sup>2432</sup>.

El palacio “nació, como Adán, joven perfecto”, se construyó muy rápidamente; se había proyectado en 1629 y la construcción duró de 1630 a 1633, momento en que se inaugura oficialmente. Las loas a la rapidez de las construcciones era algo habitual, como hemos visto en el caso de la Plaza Mayor, y Lope hace referencia, en nuestra opinión, con estas alabanzas al poder constructivo de la monarquía<sup>2433</sup>. Dice Lope que “la esfera vio su círculo cuadrado”, es decir, símbolo de lo imposible, de “la cuadratura del círculo”; la perfección de la esfera que se encarna en la plaza cuadrada<sup>2434</sup>. Hay que tener en cuenta también el simbolismo de la esfera para la monarquía hispana a la luz de lo que menciona en los versos siguientes sobre los retratos: “una estrella [...] que a Júpiter divino retrataba”. Felipe IV solía ser retratado como Júpiter, padre de los dioses, con el rayo y el águila, como por ejemplo en el retrato de Rubens de 1628. Es más, es probable que Lope haga referencia a este cuadro que conocía porque le dedicó una silva titulada “Al cuadro y retrato de su Majestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, pintor excelentísimo” que reproduce esa misma imagen<sup>2435</sup> (fig. 83).

<sup>2432</sup> Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, p. 548-549, vv. 25-36. Cit en Brown y Elliot, 1985 y en Barbeito, 1992.

<sup>2433</sup> Pedraza Jiménez ha sugerido que Lope se detiene en la rapidez constructiva del edificio por sentirse identificado con su rapidez creativa, cfr. Pedraza Jiménez, 2013, p. 90.

<sup>2434</sup> Vega Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, p. 549, nota 36.

<sup>2435</sup> “Al cuadro y retrato de su Majestad que hizo Pedro Pablo de Rubens, pintor excelentísimo” que reproduce esa misma imagen: “halló que el cuadro, que acabado estaba,/ representaba una famosa historia,/ de Felipe blasón, de Rubens gloria./ En un caballo le miró tan vivo,/ tan fuerte, tan fogoso, tan altivo,/ que al tiempo que las manos levantaba/ por no romper el lienzo no bufaba./ Estaba el joven dulcemente bravo/ con el fuerte bastón poniendo un clavo/ a la rueda veloz de la Fortuna,/ con que ya no podrá temer ninguna. [...]/ que a la espalda del sol sirvió de ocaso,/ la obligación católica delante/ del Júpiter de España semejante/ a Carlos, su divino bisabuelo,/ rayos nacidos en el mismo cielo;/ a un monstruo hersiarca disparaba,/ que de las propias nubes se formaba./ La Fe sobre los hombros le ponía/ el peso, que contento

Tenemos una descripción de la plaza, de ese “círculo cuadrado” en la *Copiosa relación*:

la plaza [...] parece toda una alcorza, como está nueva. No es grande ni chica; tiene balcones todo alrededor, y lo mismo en el segundo suelo (aunque más chicos) están todos dorados y negros, cosa que hace linda vista<sup>2436</sup>.



Figura (83): *Felipe IV a caballo*, copia de Juan Bautista Martínez del Mazo (1645, Florencia, Uffizi).

Las fiestas de toros y cañas se celebraron el lunes cinco y el seis de diciembre de 1633, respetando la tradicional prohibición de correrlos en domingo. Según la *Copiosa relación*<sup>2437</sup> llovió muchísimo el día anterior, tanto que se pensó en suspender las fiestas. Olivares no se dejó impresionar por el tiempo y la mañana del cinco madrugó para

---

recibía/ de dos alados niños ayudado,/ que alivian a los reyes el cuidado.” Esta silva es analizada por Portús Pérez, 2003, pp. 457 y ss.

<sup>2436</sup> Anónimo, *Copiosa relación...* 1633, fol. 1v.

<sup>2437</sup> Ídem.



supervisar los tendidos “componiendo las puertas y disponiendo el encierro”<sup>2438</sup>. Lope de Vega abre su silva dedicando varios versos al tiempo atmosférico de aquellos días y del día 5 de diciembre que dio una tregua “retirando de un lunes/ la nieve que vistió de plata el martes” dice Lope porque efectivamente el 6 de diciembre nevó en Madrid, pero al final “salió con tal templanza y alegría/ que dio diciembre el tiempo y mayo el día”<sup>2439</sup>. Dice la *Copiosa relación*: “al mediodía [...] empezó a nevar tan fuertemente que cuajó en la plaza mucha (sic.). Y con este temporal, se puso su majestad en la ventana, y se despejó la plaza y empezaron a entrar toreadores [...] Y cuando salimos, había un palmo de nieve en las calles y en el campo”<sup>2440</sup>. Y así Lope afirma que “salió con tal templanza y alegría/ que dio diciembre el tiempo y mayo el día”<sup>2441</sup>.



Figura (84): *Palacio del Buen Retiro en 1636* (Jusepe Lenardo Palacio Real de Madrid)

Asistieron a las fiestas de inauguración toda la Corte. El encargado de hacer la planta para la distribución y repartimiento de ventanas y tablados para los miembros de la corte y la administración, como ya habíamos comentado que sucedía en la Plaza Mayor, recayó en

<sup>2438</sup> Ídem. También, Brown y Elliot, 1985.

<sup>2439</sup> Reproducimos todo el fragmento “Pidió prestado un día/ al verde mayo el rígido diciembre,/ porque visto no había/ rayo de sol su antecesor noviembre,/ cuya corona de guedejas rubias/ peinaban hielos y bañaban lluvias./ Mayo, por que le diese/ otro por él que –cuando el sol le baña-/ tan pardo amaneciese/ que inundase de Ceres la campaña,/ bañando los pinceles de oro y flores,/ hizo las nubes arcos de colores./ Con esto, en el oriente,/ de sereno crepúsculo vestida,/ sacó la hermosa frente,/ de perlas y crisólitos ceñida,/ la blanca y roja aurora, en quien suaves/ lloraron fuente y cantaron aves./ Y no siendo comunes/ tales milagros para todas partes,/ retirando de un lunes/ la nieve que vistió de plata el martes,/ salió con tal templanza y alegría/ que dio diciembre el tiempo y mayo el día”, Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, p. 547, vv. 1-24.

<sup>2440</sup> Anónimo, *Copiosa relación...* 1633, fol. 2v.

<sup>2441</sup> Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, p. 547, vv. 23-24.

la figura de Carbonel<sup>2442</sup>. En la *Copiosa relación* se dice que “los primeros [balcones] se repartieron a todos los consejos para maridos y mujeres; los segundos a personas particulares”<sup>2443</sup>. Los rapidísimos trabajos de construcción de extrema sobriedad sin “ningún elemento arquitectónico o recurso decorativo”<sup>2444</sup> se completaban con unas galerías que serían ricamente vestidas: “en el bacón de su majestad unas antiparas de vidrieras, guarnecidas con terciopelo carmesí y tachuelas doradas. Era cosa estremada, quedando sus majestades como en un relicario”<sup>2445</sup> quizá para protegerlos de las inclemencias del tiempo<sup>2446</sup> y el resto de balcones con pinturas y tapices aportados por miembros destacados del Consejo<sup>2447</sup>, como destaca Lope:

Como se adorna y pinta,  
 en hilos de oro, tela de colores,  
 que con estar distinta  
 una de otra labor, hojas y flores,  
 adonde más la vista desvela,  
 juntas parecen una misma tela,  
 sus lugares tenían  
 consejos, reino, nuncio, embajadores;  
 la esfera componían  
 graves ministros, nobles senadores;  
 que con las armas y las santas leyes  
 potencias de las almas de los reyes.

Monanni había dado una explicación propia: “lor Maestà veddero il detto rinserramento privatamente dalle lor finestre invitate senz’esser viste; perché di questo non assistono persone di qualità”<sup>2448</sup>. Sugería el italiano que nos reyes no debían ser vistos en este tipo de espectáculos y eso tiene relación precisamente con las prohibiciones y recelos que despertó la tauromaquia y que ya había manifestado Cassiano del Pozo cuando en 1626 el rey Felipe IV había homenajado al Cardelan Barberini con una fiesta de toros que observó el Rey desde el palco real de la Panadería y en la ventana izquierda “dotándola

<sup>2442</sup> Blanco Mozo, 2007, p. 530.

<sup>2443</sup> Anónimo, *Copiosa relación...* 1633, fol. 1v.

<sup>2444</sup> Blasco, 2001, p. 93.

<sup>2445</sup> Anónimo, *Copiosa relación...* 1633, fol. 1v.

<sup>2446</sup> Pedraza Jiménez, 2014, p. 151.

<sup>2447</sup> Blanco Mozo, 2007, p. 530.

<sup>2448</sup> Cit. en Pedraza Jiménez, 2014, p. 149.



de celosía, un toldo de damasco y una colgadura dorada<sup>2449</sup> al huésped de honor (fig. 85), decoraciones y preparativos normales en la corte española.



Figura (85): Anónimo, *Fiesta Real en la Plaza Mayor en honor al cardenal Barberini*, (ca. 1626, Museo de Historia de Madrid, detalle)

Retomando los versos de Lope, como ya ha señalado Pedraza, el poeta vuelve a recurrir a la metáfora de la esfera y a las teorías heliocéntricas según las cuales en torno al rey-sol giraban los planetas-ministros. Y también a las metáforas del cuerpo humano: así como el cuerpo dispone de tres potencias (voluntad, memoria y entendimiento), también el rey dispone de las armas y las leyes para actuar sobre la realidad<sup>2450</sup>. Todo ello y las referencias a Felipe IV como Rey Planeta coinciden con el programa iconográfico del palacio<sup>2451</sup>. Pero sobre los participantes cortesanos Lope no ofrece aquí la clásica relación de nombres, solo menciona de manera genérica a los “graves ministros y los nobles senadores”, es decir las distintas autoridades que se habían reunido para la inauguración del palacio. Pedraza lo interpreta como “intencionado silencio” de no mencionar más que al rey y a su valido “todos los demás se disuelven en una masa innominada” a pesar de que en los juegos “participa la flor y nata de la aristocracia” y Lope silencia los nombre

<sup>2449</sup> Cit. en Blasco Esquivias, 2018, pp. 40-41.

<sup>2450</sup> Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, p. 550.

<sup>2451</sup> Véase Stradling, 1989.

“en contra de lo que es habitual en este tipo de composiciones”<sup>2452</sup>. Este estudioso apunta a la explicación que el propio poeta da en los *Versos* ya que “no faltará quien diga/sus colores y patria, y de sus dueños/ la militar fatiga”, siendo en este sentido la *Copiosa relación* la que “cubre ese voluntario silencio” no siendo “particularmente pródiga en nombres”<sup>2453</sup>. Por otro lado, “Lope se escribe, sin duda, a favor del proyecto absolutista del conde-duque” que ve al rey “como centro único del estado”<sup>2454</sup> como confirma el poeta pidiendo perdón a “los que fueron/ dignos de tanto aplauso y alabanza” y afirmando que “donde sale el sol, todo se esconde”<sup>2455</sup>. A esta interpretación sumamos nosotros la de Guillaume-Alonso que ha estudiado el desinterés de la nobleza por estas fiestas de toros, en concreto, y a diferencia de lo afirmado por otros autores, de la escasa participación en ella durante la inauguración del Palacio del Buen Retiro<sup>2456</sup>; y ello se debía al clima de inestabilidad política generalizado, pero también al descontento general por el valido entre la nobleza y su rechazo a su función militar<sup>2457</sup>, lo cual enrareció la inauguración del Palacio. Lo demuestra, según este autor, la brevedad de las relaciones que dedican pocas líneas a la parte de la tauromaquia a diferencia de las relaciones, más prolíficas en este sentido por ejemplo, de la visita del príncipe de Gales en 1623<sup>2458</sup>. Y a ambas razones hay que añadir una tercera, de la que ya hemos hablado, a saber el recelo, y no el desinterés, que la tauromaquia despertaba en la monarquía a partir de las primeras prohibiciones del Concilio de Trento. El “silencio” de Lope quizá se pueda interpretar mejor por esta línea de investigación.

El rey participó como caballero como nos informa León Pinelo y el soneto de Quevedo “Aquella frente augusta que corona...”. Lope compara al rey con un “veloz cometa” que

---

<sup>2452</sup> Pedraza Jiménez, 2013, p. 92.

<sup>2453</sup> Ídem.

<sup>2454</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>2455</sup> En un trabajo posterior de Pedraza alude que las fiestas de toros eran protagonizadas por caballeros particulares y segundones de la alta nobleza que “exigían una estoica disposición de ánimo para correr graves riesgos, y una destreza, una técnica, una habilidad, que solo se adquiría tras intensa dedicación” y que la monarquía y los grandes de España preferían los juegos de cañas con su “mentida batalla que solo pide cierto dominio de las cabalgaduras”, Pedraza Jiménez, 2014, p. 155. Pero la educación del príncipe se basaba precisamente en las artes marciales y el conde-duque de Olivares muestra preocupación por ello como hemos dicho, porque sí es cierto que el interés de la nobleza hacia este tipo de ejercicio estaba en declive.

<sup>2456</sup> Stradilng cuenta setenta participantes en el juego de cañas en 1623 y solo cuarenta en la inauguración del Buen Retiro, Stradling, 1989, p. 233. Esta falta de combatividad choca aún más teniendo en cuenta que ante la prohibición papal de los juegos en época de Felipe II, la monarquía defendía los toros diciendo que era una especie de entrenamiento guerrero para la guerra, Guillaume Alonso, 2003, pp. 295-296.

<sup>2457</sup> Guillaume Alonso, 2003, p. 297.

<sup>2458</sup> *Ibidem*, p. 289.

“apenas dejó estampa de su curso” aludiendo quizá a la rápida retirada del monarca durante la corrida: como sabemos por la *Copiosa relación* a las nueve de la mañana del lunes cinco se celebró un encierro y se corrieron cuatro toros, y por la tarde siguió la corrida pero el rey solo presenció hasta la tercera faena porque se retiró para vestirse para el juego de cañas<sup>2459</sup>:

Como veloz cometa  
 Mata la luz en su mayor discurso,  
 Así el real planeta,  
 Que apenas dejó estampa de su curso,  
 Fue ocaso de si mismo, que no hubiera  
 Lugar, fuera de sí, donde cupiera.  
 Íbase al occidente  
 El sol por lo extremos de la plaza,

Se detiene Lope, como era habitual, en el vestuario del rey que se mimetiza con una flor pétalos blancos –cortesía– y de color encarnado –ejercicio militar y guerrero– es el ideal del noble cortesano, y el dorado de los estambres –átomos de oro–, la majestad<sup>2460</sup>.

Y después describe las cuadrillas de caballeros vestidos de libreas de diferentes colores que al correr rápidos las figuras realizadas se confunden en la retina de los espectadores<sup>2461</sup>:

Mas luego que llegaron  
 Los que con tantas gales le siguieron,  
 Tan veloces pasaron,  
 Que de tanta colores una hicieron:  
 Como se mira un prado, en cuyas flores  
 La variedad confunde las colores.  
 Mira el jinete ardiendo,  
 El acicate en púrpura bañado,  
 Al palio diligente,  
 Y en habiéndose todos ocultado,  
 Volvió a formar nuestro divino Febo

<sup>2459</sup> Anónimo, *Copiosa relación*...1633, fol. 2v.

<sup>2460</sup> Pedraza Jiménez, 2013, p. 96.

<sup>2461</sup> Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, p. 553.

Segundo día por oriente nuevo.

Como vemos, el rey volvió de nuevo a la plaza y Lope describe las figuras de las cuadrillas avanzando y retrocediendo, tirándose las cañas con una mención muy conceptual del juego:

La cuadrilla veloz que se repara  
 Para no recibir, y no es en vano  
 Lo que les quiere dar con propia mano.  
 Entonces invisible,  
 De los que le seguían iba huyendo,  
 Y no siempre posible  
 Tirar al sol los que le van siguiendo  
 de suerte con la adarga se cubría  
 que ella sola parece que corría.

La *Copiosa relación* nos informa de que:

jugáronse las cañas de lo mejor que se ha visto en esta villa de Madrid, y estaba su majestad tan gustoso que no quería dejarlas, y decía: “Va otra, va otra”. En acabando, se quitó la adarga y dio dos vueltas de paso a la plaza, con que se acabó la más linda fiesta, con el más lindo día que se ha visto jamás<sup>2462</sup>.

Algo que poetiza Lope terminando de esta manera su silva:

Antes que se partiese  
 Honró la plaza por las partes cuatro,  
 Porque mejor le viese  
 Todo el mundo y real anfiteatro;  
 Favor, aunque excesivo, no sin arte;  
 Que el sol mejor se ve cuando se parte [...]  
 De todos se llevó también los ojos.

El “real anfiteatro” del “círculo cuadrado” era el escenario perfecto donde el rey “de todos se llevó los ojos”. Los versos de Lope se escribieron, como la *Copiosa relación*, a la honra de las fiestas, “a honra del palacio y plaza nueva”.

---

<sup>2462</sup> Anónimo, *Copiosa relación*... 1633, fol. 2v.

LA PLAZA DE LA CEBADA, *UN JARDÍN Y HUERTA CON TAN ABUNDANTE AGUA*

De la Plaza de la Cebada nos ofrece importantes datos Mesonero Romanos sobre la formación a principios del siglo XVI a partir de unas tierras cedidas en 1536 por la encomienda de Moratalaz, orden de Calatrava, situadas a extramuros de la Puerta de Moros. Según este autor, era más bien un descampado irregular que con el tiempo y el crecimiento de Madrid se convirtió en una plaza. Su origen es mercantil, dedicada al comercio de grano, tocino y legumbres. El origen de su nombre se debe a que en este lugar se vendía y separaba la cebada destinada a los caballos del rey y la de los regimientos de caballería. Posteriormente pasaron a realizarse allí las ejecuciones de los autos de fe que se realizaban en la Plaza Mayor. Aunque tales eventos tenían su origen en la celebración de hogueras y torturas que se llevaban a cabo en esta plaza por la Santa Inquisición a partir de 1478.

En ese lugar se procedió con la construcción de la fuente de la Abundancia –con todas las connotaciones simbólicas que venimos señalando sobre la fertilidad y el abastecimiento en un espacio dedicado a la venta de productos– hacia 1617 diseñada por Juan Gómez de Mora<sup>2463</sup> y ejecutada por el cantero Martín de Cortayre quien la terminó en 1625<sup>2464</sup>.



Figura (86): Fuente de la Abundancia, grabado de Louis Meunier (ca 1665, copia de 1866).

<sup>2463</sup> Díaz y Díaz, 1976, pp. 40-41. Martín Quintana menciona la fecha de ejecución en 1617, Martín Quintana, 2010, p. 34.

<sup>2464</sup> Velasco Medina, 2017, p. 120. Véase este autor para la conducción de aguas de esta fuente del Alto Abroñigal y para los problemas de nivelación de la plaza, ibídem, p. 110 y 120. Véase también Guerra Chavarino, 2011, pp. 289-294 y 359-362.

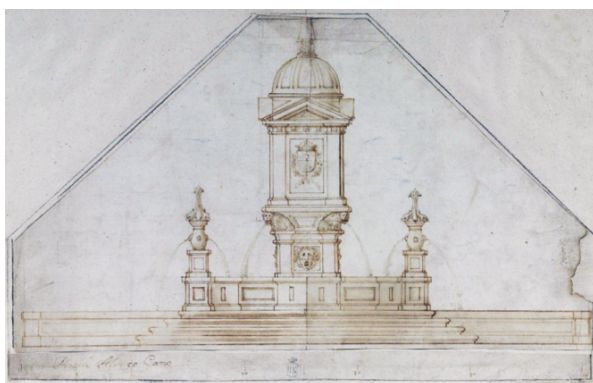


Figura (87) [izquierda]: Fuente de la Abundancia de Juan Gómez de Mora (Biblioteca Nacional de Madrid). Figura (88) [derecha]: Detalle del plano de Madrid de Pedro Texeira (Museo de Historia, 1656).

La fuente ha desaparecido, pero se conserva material gráfico de la época que nos da idea de la fuente y del espacio placero: el proyecto de Juan Gómez de Mora (fig. 87) la Fuente de la Plaza de la Cebada de Louis Meunier (fig. 86) o el plano de Texeira de 1656 (fig. 88).

Con respecto a la función mercantil, Lope de Vega nos ofrece otro dato y es la venta de madera en esta plaza, dato que aparece en las Relaciones de fiestas a San Isidro, porque la Plaza de la Cebada también uno de los escenarios de las fiestas madrileñas: “Prevínose en la Plaza de la Cebada un jardín y huerta de doscientos pies de largo y ochenta de ancho [...] Porque con la fuente de piedra que allí tiene tan abundante agua, se fingieron otras muchas, por ocultas venas, de incomparable vista y artificio”<sup>2465</sup>. Esto fue posible gracias a que la fuente estaba colocada en un lado, debido al uso mercantil del espacio, y no en el centro<sup>2466</sup>. Entre 1616-1618 se había ocupado de la remodelación y regularización del perímetro Juan Gómez de Mora dotándola de cierto monumentalismo con la construcción de la casa del Marqués de la Laguna y también con el proyecto de la hermosa fuente dentro del plan más general de abastecimiento de aguas y de decoro de los espacios placeros con fuentes<sup>2467</sup>. En 1620 fue uno de los espacios, junto con la Plaza Mayor, de que se dispuso para la celebración de la beatificación. El itinerario partía de la cercana iglesia de San Andrés donde se conservaba el cuerpo del santo, para dirigirse después a

<sup>2465</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid...*, 1622, f. s/n.

<sup>2466</sup> Díaz y Díaz, 1976, p. 40.

<sup>2467</sup> Tovar Martín, 1983a, pp. 55-58 y 412.



esta plaza donde se habían colocado dos altares y un arco. De la Plaza de la Cebada se llegaba a la Calle de Toledo donde estaba el tercer altar y al final del tramo el cuarto altar; se entraba luego en la Plaza Mayor donde la Villa había construido otro arco y los dominicos un quinto altar; desde la Calle Nueva se entraba en la Puerta de Guadalajara donde estaba colocado el sexto altar; y desde Platería hasta la Plaza de San Salvador donde se podía contemplar el séptimo y había otro arco triunfal; por ella a la plaza del Cordón –donde se encontraban las casas de Iván de Vargas– y de nuevo a San Pedro y San Andrés con el octavo y noveno altar<sup>2468</sup>. Un itinerario este muy parecido al de las fiestas de 1622, como veremos.

Por tanto, mientras en 1620 se habían colocado aquí en la Plaza de la Cebada dos altares y un arco, en 1622 el arco –que no dio tiempo a realizar<sup>2469</sup>– fue sustituido por dos obeliscos y de nuevo dos altares. Los obeliscos –o pirámides– que conmemoraban a los santos o personas relacionadas con ellos suponían una novedad y diferenciaban las fiestas de 1620 con las de 1622. Convertían además Madrid en una nueva Roma, representada en estas formas arquitectónicas en las que se *asentaba emblemáticamente* la tradición antigua con sus jeroglíficos<sup>2470</sup>. En 1620 el tema central era San Isidro, su vida, milagros y la Villa de Madrid, mientras que 1622 compartió protagonismo con el resto de santos, la monarquía y la Iglesia. En concreto, en esta Plaza las figuras de los obeliscos eran la Inmaculada Concepción y Santa Teresa y el jardín dedicado a San Isidro, así como el altar del humilladero de San Francisco en el que el tema principal era San Isidro y los bueyes arando. Nada raro que este espacio placero se dedicase sobre todo a este santo, puesto que estaba cerca la iglesia de San Andrés con las reliquias del mismo.

En ocasión de la canonización se realiza en esta plaza en junio de 1622 un jardín o huerto con una variedad de plantas naturales dedicada al Santo Labrador por donde pasó la procesión. Se construyeron allí dos pirámides, de las ocho que trazó Juan Gómez de Mora y que se colocaron de dos en dos en la plaza de la Villa, la plaza de San Salvador y la

<sup>2468</sup> León Pinelo, *Anales*, 2003, pp. 138-139.

<sup>2469</sup> La falta de tiempo es una motivación que dan Lope de Vega y León Pinelo. Sin embargo, Portús Pérez evidencia una laguna documental entre los documentos que hablan de los arcos y los que mencionan los obeliscos y sostiene que “la falta de tiempo” en la decisión de estos por aquellos no es creíble porque en las fiestas de beatificación el tiempo de realización de los arcos fue menor. Tampoco los motivos económicos pudieron determinar esta decisión, véase Portús Pérez, 1988b, p. 35 y 37.

<sup>2470</sup> *Ibidem*, p. 37. Según este autor, los motivos del cambio de arcos a obeliscos fue la novedad que suponían. Quizá fuera una idea del Presidente del Consejo de Castilla, *ibidem*, p. 36.

calle de Toledo. Lope alaba esta arquitectura de las pirámides “así por la novedad como por la grandeza y hermosura, dio fama a sus artífices”. Además del trazador, por lo que se refiere a los ejecutores, se presentaron para el encargo del Ayuntamiento el pintor Julio Campaneli y Julio César Sermín, el escultor Leonardo Merlo y Antonio de Herrera, y el ensamblador Lorenzo de Salazar. Parece que el encargo recayó en Herrera, Semín, Salazar y quizá también los pintores Alonso Carbonel y Francisco Esteban<sup>2471</sup>. Lope las describe así:

Remataban sus extremos, conformes a sus figuras, escudos de armas del nombre de Jesús, del Pontífice, del Carmen, del Rey Nuestro Señor y de la señora emperatriz María, de gloriosa memoria, acompañados las banderas de diferentes colores en lazos de velos de plata; fueron todas las figuras excelentes, estudio de los más insignes maestros desta corte, cuya simetría y esbelteza [...] tenía mucho que alabar, que por la brevedad del tiempo parecía imposible. En las escocias sobre los pedestales tenían entre todas treinta y dos escudos de las armas de la villa de medio relieve, doradas y asentadas en sus tarjetas perfectamente. Los que dieron hermosura y adorno a la plaza de Villa tenían sus figuras, la del pontífice San Dámaso, hijo desta villa, como afirman Marineo Sículo y otros graves historiadores; la de San Isidro, de Santa María de la Cabeza, del rey nuestro señor Felipe IV, España y Madrid. Correspondían a estas imágenes sus insignias, y en los recuadros destes pedestales estos jeroglíficos, cuya pintura maravillosa representaba el oro<sup>2472</sup>.

En concreto en esta plaza, las dos pirámides tenían cuatro figuras: aparecía la Virgen sin mancha de pecado con el jeroglífico de “un dragón atravesado de una flecha, que, en vez de plumas, tenía unas ramas de oliva, y en lo alto un arco [...] con una paloma en medio”<sup>2473</sup>. Y a San José le acompañaba el jeroglífico de un cordero en una cesta por un río que discurría por un prado con una pirámide; “debía de aludir el río al Nilo y el cordero a Moisés”<sup>2474</sup>. Al carmelita Elías “pintaron un león sobre un monte con una espada de fuego, y en un templo [...] una mano con una pluma”<sup>2475</sup>. Y, por último, a Santa Teresa de Jesús “un carro de fuego en unas nubes, y en medio un rostro de sol, y en lo bajo un águila mirándole”<sup>2476</sup>.

<sup>2471</sup> Antonio Sáenz, 1994, p. 702. Portús Pérez evidencia la confusión que crean los documentos de archivo debidos a la pujanza a la baja para la realización de los obeliscos. Serían Carbonel, Esteban y siete artífices más los que realizarían los obeliscos a la luz de la documentación estudiada por Pérez Pastor (1914), el Marqués del Saltillo (1953), González Muñoz (1981) y Portús Pérez, que es quien recoge y defiende sus tesis, véase en Portús Pérez, 1988b, p. 37-38.

<sup>2472</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid...*, 1622, f. s/n.

<sup>2473</sup> *Ibidem*, f. s/n.

<sup>2474</sup> *Ibidem*, f. s/n.

<sup>2475</sup> *Ibidem*, f. s/n.

<sup>2476</sup> *Ibidem*, f. s/n.



Los obeliscos medían, según Lope, 74 pies, mientras que Portús Pérez calcula que eran de 56 pies según la postura de Carpanel y Merlo y la declaración de Francisco de Acuña<sup>2477</sup>. En cualquier caso, era una altura considerable que causaría gran expectación “que airosos se veían volar”<sup>2478</sup>.

Además, estaba la plaza ostentosamente adornada, y se colocó, como ofrenda de los hortelanos, labradores y jardineros, una huerta y jardín dedicada al Santo Labrador de “doscientos pies de largo y ciento ochenta de ancho”, según Lope –en realidad fue de ciento sesenta pies por ciento cinco de anchura– para que por ella pasase la procesión. La obra “fue cosa digna de mayores brazos, lucidísima en su género”. A ella le dedica Lope una descripción más detallada, pues era la más importante y además él trabajó en primera persona dedicándole una silva:

Donde los secos pinos,  
partos de Guadarrama y de la sierra  
adonde nace el Tajo,  
dan materia al trabajo  
e ilustran edificios peregrinos  
milagros vio la polvorosa tierra,  
porque en árboles altos convertidos,  
resucitó su humor, y el alma verde,  
que en la aguda segur la vida pierde,  
solicitó las selvas y los nidos  
con tiernas hojas y floridos prados;  
los pájaros vinieron engañados  
al alba, cuya risa perla llora,  
y cantaron la fiesta;  
pero volviendo a la segunda aurora,  
la verde selva hallaron descompuesta,  
y en vez de los arroyos cristalinos,  
los árboles que el céfiro no mueve,  
los mal cortados pinos,  
sobre la cara de la tierra echados,

<sup>2477</sup> Portús Pérez, 1988b, p. 38. Este autor afirma que, si Lope no se equivoca, 18 pies de altura corresponderían al pedestal.

<sup>2478</sup> En palabras de Monforte recogidas en *ibídem*, p. 39.

volviéronse burlados  
 a los eternos montes  
 de nuestros horizontes,  
 que del león y el pez en fuego y nieve  
 permanecen y dan sobra y sustento;  
 que no puede durar lo que es violento<sup>2479</sup>.

Se presenta este espacio, así como la ciudad entera con su enmascaramiento de colgaduras, como un espacio ideal, espejo del Paraíso<sup>2480</sup>, concepto que ya hemos visto que reivindican todas las historias de ciudades. De ahí que Lope insista tanto en los versos sobre los elementos naturales como si de un espacio real se tratara. La construcción de este jardín se prolongó durante varios días, según Lope —en realidad tres jornadas<sup>2481</sup>—, y los destrozos al paso de la procesión debieron de suscitar numerosas críticas si Lope dedica la silva precisamente a este evento, a pesar de las vallas construidas para proteger los sembrados encargada a los carpinteros Jerónimo de la Cruz y Nicolás Sánchez por un coste de ochocientos reales. Las plantas se trasplantaron a la sombra para que las abrasara el sol. Como decíamos da una descripción detallada que luego se encriptará en el epigrama:

con la fuente de piedra que allí tiene tan abundante de agua, se fingen otras muchas ocultas venas de incomparable vista y artificio. Era la mitad del jardín de cuadros de labores, con tanta diversidad y tantas flores en sus espacios, que por no marchitarlas el sol y regarlas el cielo, llovió aquel día. En la parte que pareció de mejor vista estaba nuestro santo labrador arando, que fue justo y lucido advertimiento. Aquí no había género de fruta que no pendiese de los árboles; tanto, que, como en las fábulas antiguas castigaron los dioses a Prometeo por haberles hurtado la llama celestial, aquí pudieran al hortelano de esta fábrica, por haber hurtado a la naturaleza sus frutos. Mas cuando amaneció el alba, las aves que engañadas la habitaron aquel breve espacio, no hallaron ramas en que dormir la misma noche; tal fue el despojo del vulgo en pasando el Santo, como si se hubiera pregonado el saco. A esta huerta, que estaba, como se ha referido, en la plaza donde se vende la madera, hice esta silva (que hemos reproducido antes)<sup>2482</sup>.

Es precisamente el carácter efímero y temporal lo que destaca en la descripción Lope, haciendo uso de una figura muy utilizada en la literatura de la época relacionada con el

<sup>2479</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid...*, 1622, f. s/n.

<sup>2480</sup> Sobre los espacios religiosos madrileños como espejos del paraíso en Madrid, véase Cámara Muñoz, 1982, pp. 49-59.

<sup>2481</sup> Antonio Sáenz, 1994, p. 706.

<sup>2482</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid...*, 1622, f. s/n.

engaño de ser realmente un jardín en lugar de una ficción. Evoca la tan conocida anécdota de los pájaros de Zeuxis que fueron a comer las uvas que tan reales aparecían diseñadas en el cuadro; un trampantojo que engaña los sentidos incluso de los pájaros atraídos por este jardín. Esta anécdota legendaria se convirtió en un tópico muy recurrente en Lope con los pájaros engañados por unas uvas pintadas por Zeuxis, que procede la *Historia natural* de Plinio y recoge Francisco Pacheco, algo que ya hemos mencionado al principio de este trabajo. Baste aquí recordar que el recurso poético al trampantojo en Lope traduce el acúmulo sensorial (vista, oído y olfato) de la fiesta madrileña y la inserción de la naturaleza en la ciudad. Por último, alude al “despojo del vulgo en pasando el Santo”, eventos vandálicos ante los cuales los pájaros se encontraron sin ramas en que dormir aquella noche.

Como ya hemos comentado en otros eventos, Lope describe la construcción de los escenarios para la fiesta en términos de rapidez, simetría y esbelteza, destacando la altura y magnificencia de las figuras, es decir, todo aquello que resultaba maravilloso y de admiración y que suponía una loa a la capacidad técnica de los artífices e indirectamente al poder de la Villa, la Monarquía y la Iglesia. Como maravilloso resultaba aquella plaza convertida en jardín por un día, donde incluso los pájaros confundieron el artificio con la naturaleza, símbolo de la abundancia y fertilidad de la villa. No será casual que la fuente lleve ese nombre en una plaza donde se comerciaban los cereales.

EN LA PLAZA DE ZOCODOVER, *ALLÍ TENÉIS UN BALCÓN*

Otro de los espacios placeros que aparece en Lope de Vega es la plaza de Zocodover en Toledo, que si bien ya no era corte, Lope y sus contemporáneos toledanos albergaron durante algún tiempo que pudiera volver a albergar la Corte<sup>2483</sup>. En cualquier caso, era la plaza de una gran ciudad y nos sirve para comparar las fiestas cortesanas de la corte abandonada. Como ocurriera en las plazas de Madrid, también aparece la función de Zocodover como lugar en el que se juegan cañas y “si hay toros, a la plaza/ he de salir”<sup>2484</sup>. Entre las que se celebraron y que se registran en Lope de Vega, destaca la que tuvo lugar

<sup>2483</sup> Recordemos que Lope en una carta del 14 de agosto de 1604 había afirmado que “dicen en esta ciudad que se viene la corte a ella”, Vega, Lope de, *Cartas*, 1985, p. 68.

<sup>2484</sup> Vega, Lope de, *La Paloma de Toledo*, 2019, acto I, vv. 165-169.

por el nacimiento de Felipe IV<sup>2485</sup> en Toledo. Las fiestas, “casi las últimas seglares” en la “otrora corte, y siempre viuda llorosa”<sup>2486</sup>, fueron organizados por el Corregidor don Alonso de Cárcamo, que ya hemos visto en otros capítulos la cercana relación que tenía con Lope, quien tuvo un papel privilegiado en ellas como reconocido “Poeta Toledano”<sup>2487</sup> –*Al nacimiento del príncipe*<sup>2488</sup>–, escritor de comedias<sup>2489</sup> y mantenedor de la justa poética –que se celebraría el 22 de mayo<sup>2490</sup>–, a la que contribuyó con varios poemas; incluso cronista, si tenemos en cuenta que la *Relación de fiestas*, si no la escribió él, sí la supervisaría porque el Ayuntamiento le encargó la impresión. Es probable por tanto que él redactara algunas partes y que supervisara la redacción de sus ayudantes o admiradores<sup>2491</sup>, aunque en ese caso resulta extraño que la imprimiera la *Relación* de manera anónima teniendo en cuenta sus ambiciones como cronista; precisamente por esa vocación de Lope resulta raro también que dejara en manos de algún “apasionado” o “admirador” tan buena oportunidad profesional. En cualquier caso, y si la *Relación* no fuera de Lope, nos sirve de documento con el que comparar las otras obras lopescas y, en última instancia, para ver hasta qué punto la poética lopesca está ligada al género de las crónicas y relaciones. Pero vayamos por partes y centrémonos en la fiesta.

<sup>2485</sup> Sobre este evento y los festejos en Valladolid, véase Alvar Ezquerro, 2018. Se ocupa de la Relación de fiestas atribuida a Cervantes y también dedica algunas páginas a las fiestas en Toledo. Sobre las fiestas toledanas y Lope de Vega, véase Entrambasaguas, 1969b.

<sup>2486</sup> Alvar Ezquerro, 2018.

<sup>2487</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor*, 1605, fol. 10. Barrera atribuyó la autoría de la *Relación de fiestas* a Lope, lo cual nos da idea del papel destacado que nuestro autor tuvo en ellas. En una carta al duque de Sessa del 3 de septiembre de 1605 el poeta le avisa de que le “envío este librito de las fiestas de Toledo” que Marín relaciona con la *Relación*, Vega, Lope de, *Cartas*, 1985, p. 70. Sin embargo, Entrambasaguas ya había dado algunos datos sobre los libros de cuentas municipales en los que se aclara que se le había encomendado la impresión del libro, y no la redacción véase Vega, Lope de, *La vega del Parnaso*, 2015, tomo I, pp. 281-282. Es probable que también la comedia que se representara en la plaza el 13 de abril fuera de Lope, aunque no hay datos sobre el título ni el poeta, pero la compañía de Porres –autor que representó la comedia– se nutría entonces de las comedias lopescas. El poema “El origen divino de las letras...” que más tarde pasó a titularse *Al nacimiento del príncipe* fue un encargo del Ayuntamiento –y su corregidor don Alonso de Cárcamo– y el arzobispado de Toledo– con don Bernardo de Sandoval y Rojas.

<sup>2488</sup> Sobre esta composición véase la edición y estudio crítico de Pedraza Jiménez y Conde Parrado, 2015, vol. I, p. 279 y ss.

<sup>2489</sup> En la *Relación de fiestas* se habla de una comedia pública en la plaza sin atribución de autor representada por Gaspar de Porras el 13 de abril de 1605 y Pedraza Jiménez sugiere que fuera de Lope porque la compañía teatral por entonces se nutría de sus comedias, ibídem, p. 282. Tenemos además *La noche toledana* que se redactó en ese mismo año y aporta datos que comentaremos.

<sup>2490</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor*, 1605, fol. 25r.

<sup>2491</sup> Entrambasaguas señala que quizá fuera Martín Chacón quien se ocupara de la redacción, Entrambasaguas, 1969b, pp. 29-30. Véase también Pedraza Jiménez y Conde Parrado, 2015, vol. I, p. 281 y Alvar Ezquerro, 2018.

El rey heredero nació en la Corte de Valladolid el 8 de abril de 1605 y Toledo se vistió de fiesta durante nueve días:

Huésped: ¿Qué cosa puede alegrar

más a un español que ver

nacer un príncipe a España?

Alférez: Pienso que en la tierra extraña

fiestas se deben de hacer.

Capitán: En las Indias Orientales

y Antárticas las habrá [...]

En los reinos extranjeros

habrá justo regocijo.

Alférez: Dios guarde ese sol, que es hijo

de tan hermosos luceros [...]

Capitán: ¿Habrá un poco de juego?

Alférez: Si hubiere con quien jugar<sup>2492</sup>.

“En muestras del contento que ha tenido” el Corregidor y la ciudad de Toledo “quiere mostrar su justo regocijo” con fiestas multitudinarias de procesiones y cabalgatas, “jugar cañas, correr toros, hacer paseos y máscaras, poner luces, enviar al cielo fuegos, correos de las nuevas de este parto”; y en todo ello para que “la celebren y bendigan/las alabanzas de divinos versos/ para mayor memoria de que ofrece” Lope como regalo o encargo agasajador “al Príncipe/ a la madre sin par y al padre heroico/ y al Duque felicísimo de Lerma/ honor de Sandoval, gloria de Rojas/ piedra, basa, pirámide, columna/ en que estriba la máquina famosa,/ arquitectura de la madre España”<sup>2493</sup>.

Tan pronto como el Duque de Lerma “dio la venturosa nueva”<sup>2494</sup> repicaron las campanas en Toledo y se juntaron en la Catedral Cabildo y Ayuntamiento para realizar una procesión<sup>2495</sup>. Por la tarde se leyó el pregón con la noticia y el programa de fiestas. Se nombraron comisarios entre otras cosas “para aderezar las plazas y adornarlas”, “para las invenciones de los fuegos”, y “para buscar los toros y [...] trazar las cañas, torneos y

<sup>2492</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto I, fol. 77v.

<sup>2493</sup> Vega, Lope de, *Al nacimiento del Príncipe*, 2015, vv. 259-274.

<sup>2494</sup> *Ibidem*, v. 276.

<sup>2495</sup> Véase la narración de Alvar Ezquerro, 2018.

precios de versos”<sup>2496</sup>. Un poco más adelante en la *Relación de las fiestas* se especifica que se habían programado, como recitaba el pregón de la plaza del Ayuntamiento, “juegos y toros de cañas en dos puestos, de quien se encargaban el Corregidor, y don Luis Fernando de Silva, Alférez Mayor desta ciudad”<sup>2497</sup>. Según la *Relación de las fiestas* el sábado por la tarde se “corrieron toros con maromas” y el domingo hubo más toros en la plaza del Ayuntamiento y “hubo carrera de muchos caballeros, que con diversas galas mostraban su destreza y ánimo”<sup>2498</sup>. No sabemos exactamente cuándo sitúa Lope estos juegos de toros y cañas en la comedia *La noche toledana*, aunque en la *Relación* se lee que “el 27 de abril hubo ayuntamiento [...] que aunque era verdad que en esta ciudad se habían hecho grandes fiestas [...] que aún quedaba el juego de cañas y toros, que había de haber a nueve de mayo –que era un lunes- por haberse alargado hasta entonces, por algunas justas causas” –causa que después nos explique Lope de Vega– y “con todo eso le parecía que para mayor demostración de su buen celo, y deseo, convenía hacer un torneo [...] y que se hiciese en una de las plazas de Zocodover, o el Ayuntamiento [...] y adornar la plaza, y hacer tablados, las vallas y contravallas, apercebir los instrumentos, así de las armas como de la música”<sup>2499</sup>, de modo que “el domingo primero de mayo, se fueron continuando las fiestas y regocijos, saliendo los caballeros a la plaza de Zocodover a ejercitarse en la carrera y escaramuza, con música y nuevas galas”<sup>2500</sup>. Hubo durante todos los días en que duraron las fiestas todo tipo de diversiones, chirimías y trompetas. Hubo comedias, fuegos artificiales, árboles efímeros y teatrales y ruedas para los fuegos. De uno de estos palos encebados nos da noticia Lope:

Lisena: Porque nunca acierta en nada.

Oí cantar en mi aldea  
que la fortuna tenía  
un árbol, donde ponía  
el bien que el mundo desea:  
y que en las ramas colgadas  
estaban joyas, banderas,  
libros, honras, armas fieras,  
dineros, sogas, espadas,

<sup>2496</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor*, 1605, fol. 2.

<sup>2497</sup> *Ibidem*, fol. 2r.

<sup>2498</sup> *Ibidem*, fol. 4.

<sup>2499</sup> *Ibidem*, fol. 9.

<sup>2500</sup> *Ibidem*, fol. 10.

en fin, todo estado humano:  
 cayendo en varias cabezas  
 alegrías o tristezas,  
 como la suerte alcanzaba<sup>2501</sup>.

Por la *Relación* tenemos noticia de que el jueves –¿19 de mayo 1605?– se puso “el árbol en la plaza del ayuntamiento con las cuatro banderas de damasco de diferentes colores, y este día fue regocijado en extremo”<sup>2502</sup> y el sábado –¿21 de mayo 1605?– subió un hombre al árbol “legándose a él con sogas artificiosamente y a pesar de la dificultad del sebo, llegó casi al extremo, y aunque no tocó los precios, por ser el primero mereció dos”<sup>2503</sup>. Se trata del árbol a modo de cucaña, llamado también palo ensebado, que hubo en la plaza del Ayuntamiento que parece evocar Lope con estos versos a pesar de las diferencias, pues en la *Relación* es un árbol por el que se trepa y en los versos de Lope es un árbol que se zarandea para que caigan los premios. La crítica ha interpretado este pasaje como la leyenda del árbol de la Fortuna en cuyas ramas estaban las insignias del poder<sup>2504</sup>. Nosotros creemos que Lope describe un árbol efímero de la plaza del Ayuntamiento que bien pudiera haber servido para trepar y zarandear también como diversión de las fiestas.

Pero centrémonos, por ser lo más destacado en el programa del Ayuntamiento<sup>2505</sup>, en Lope y en la *Relación*, en esas fiestas de toros y juegos de cañas de Zocodover. Los personajes de la comedia buscan alojamiento para tan importante acontecimiento:

Huésped: ¿Qué aposentos están desocupados?  
 Toribio: La sala del balcón y tres de arriba.  
 Huésped: ¿La del segundo corredor? [...]  
 Huésped: Estos días  
 aun pienso que el alcázar fuera estrecho;  
 que todo el mundo acude a ver las fiestas<sup>2506</sup>.

<sup>2501</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto I, fol. 77v.

<sup>2502</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor*, 1605, fol. 3r-4v.

<sup>2503</sup> *Ibidem*, fol. 4v.

<sup>2504</sup> Valbuena Prat, 1924, p. 88 y Calderón de la Barca, 1967, p. 609.

<sup>2505</sup> Ya hemos señalado que el Ayuntamiento se preparaba para “aderezar las plazas y adornarlas” y “buscar los toros y [...] trazar las cañas, torneos” en Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor*, 1605, fol. 2.

<sup>2506</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto I, fol. 77r.

Buscan, como vemos, algún aposento o balcón, para gozar de los espectáculos de la plaza de Zocodover que cumplía funciones de Plaza Mayor<sup>2507</sup> y era la más importante de la ciudad y de la que mayores referencias en Lope se registran. Aquí tenían lugar la celebración de las tradicionales fiestas desde antiguo. Ejemplo de ello lo tenemos en *El labrador venturoso* ambientada en la Edad Media:

Lauro: [...]Pues fiestas, yo le haré fiestas  
al uso de nuestra patria,  
que envidie Zocodover,  
y entre moros Vivarrambla.  
El domingo doy principio<sup>2508</sup>.

Las ventanas eran muy codiciadas y pagadas caras. Uno de los personajes propone a don Florencio una de las ventanas para ofrecerlas a su amada:

Beltran: Si acaso desde el mesón  
en que estoy se puede ver,  
Señora, a Zocodover,  
allí tenéis un balcón...  
Una ventana no mas,  
Y un poco de colación<sup>2509</sup>.

El personaje de don Florencio dice con mucho valor entonces “saldré a la plaza galán” a pesar de que “tienen por leones/a los toros de Jarama” pero sostiene: “gastaré cuatro rejonos/ en sus cuellos arrugados”<sup>2510</sup>.

A diferencia de la Plaza Mayor de Valladolid y de la futura Plaza Mayor de Madrid, en esta plaza en forma de pentágono irregular desembocaban ocho calles estrechas, cuyos nombres nos informan de las diferentes actividades comerciales tradicionales –

---

<sup>2507</sup> Nos dice Pisa que “saliendo de la plaza de Zocodover por el barrio que dijimos del Rey [...] se ofrece otra plaza que dicen la mayor: la qual ha sido ampliada y hecha de mayor capacidad por el año de mil quinientos y noventa y dos: sirve de venderse en ella pan cocido, todo género de frutas, y cosas de pesca, y caza [...] En esta misma plaza son las carnicerías mayores, donde se pesa el carnero, vaca y cabrito, y otras carnes en abundancia” en Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XX, fol. 30r- 31v. Sobre la Plaza Mayor de Toledo, véase Marías, 1983, pp. 48 y ss.

<sup>2508</sup> Vega, Lope de, *El labrador venturoso*, 1635, acto I, vv. 851-855, fol. 199r.-199v.

<sup>2509</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto I, fol. 75r.

<sup>2510</sup> *Ibidem*, acto I, fol. 75v.



Carpintería, Vidriería, Lencería, etc.<sup>2511</sup>—. En el siglo XVI, antes del incendio, había un único arco o puerta, el de la Sangre. Se organizaba en torno a soportales en la planta baja, sobre pilares de granito y las fachadas organizadas con galerías abiertas. Era una plaza cuya función principal era el mercado:

En esta se vende todo género de frutas, y otros bastimentos, continuamente. Y en el día de martes en cada semana se hace en ella mercado franco, de todas provisiones, de aves, de pescados, de aceite, de miel, de tocinos, queso, y todo género de cosas de comer, y otras necesarias a la vida humana<sup>2512</sup>.

Tras el incendio de 1589, el de mayores consecuencias para la reorganización de la nueva plaza de Zocodover, se empezaron las obras que fueron renovando las diferentes fachadas. Pero el deseo de homogeneidad urbanística de Felipe II para la plaza en función de los dos proyectos que le presentó Herrera chocaron frontalmente con el poder catedralicio que en la plaza poseía varias casas. Paralizadas las obras de Herrera, se fueron ensanchando algunas calles que allí confluían, como la Ancha de Lencería o la de la Cuesta del Alcázar, para despejar el camino procesional hacia el Palacio<sup>2513</sup>. Por una pintura anónima de 1656 en la que se representa un auto de fe podemos hacernos una idea de cómo era la plaza en del siglo XVII.

---

<sup>2511</sup> “En lo que toca a la franqueza del mercado de cada martes, se escribe que vinieron el Rey don Enrique el quarto a esta ciudad, fue alegremente recibido, el qual por gratificar a sus moradores el servicio que le habían hecho, les ahorró el alcabala del vino, y les concedió el mercado franco. Esta merced parece haber sido hecha a la ciudad con industrias y diligencia de don Juan de Morales, Dean de Sevilla, y Arcediano de Guadalajara, el qual ganó este mercado franco, con otras libertades para la ciudad [...] Por causa desta franqueza de los mercados, acuden de todas partes de los lugares de la comarca y de la tierra, a vender y a bastecer la ciudad de las cosas necesarias, en precios más moderados que los ordinarios” en Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XX, fol. 30r- 31v.

<sup>2512</sup> Ídem.

<sup>2513</sup> Para la plaza de Zocodover antes de del siglo XVI véase Porres Martín Cleto, 1966. Para la reconstrucción de la plaza a partir del incendio de 1589, véase Marías, 1983, pp. 37-48. En cuanto a los proyectos de Herrera para la plaza, véase Marías, 1977.



Figura (89): *Auto de fe en Zocodover* (anónimo, Museo de El Greco de Toledo, 1656).

Francisco de Pisa describe “la famosa plaza de Zocodover, así llamada por nombre árabe, que es lo mismo que plaza de las bestias” como una “plaza cercada de soportales, en que moran carpinteros, y de otros oficios mecánicos. Y las casas alrededor de la plaza se han renovado y mejorado de nueva y más curiosa labor, con sus balcones de hierro, para ver los juegos o espectáculos, desde el año pasado de mil y quinientos y noventa y dos”<sup>2514</sup>. En concreto dice Pisa que:

En ella se hacen los juegos de cañas, y se corren toros a sus tiempos, y aquí se suele celebrar lo más ordinario el auto de Fé, por el santo Oficio, haciendo a una parte della dos cadahalsos, uno en que se sientan los señores, y otro para los reos y penitentes<sup>2515</sup>.

Era, como vemos, a todos los efectos prácticos la Plaza Mayor de Toledo. Por la imagen y la descripción de Pisa, lo más destacado de la plaza, como sucediera con otras plazas españolas, eran los balcones, el elemento que quizá dio mayor homogeneidad a una serie de fachadas que no se reconstruyeron siguiendo las trazas de Herrera en todas ellas. Y es

<sup>2514</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XX, fol. 30r- 31v.

<sup>2515</sup> Ídem.

precisamente esto lo que destaca Lope de Vega destaca de Zocodover. En *El castigo del discreto*, el personaje entre las cosas dignas de Toledo que le ofrece a su amada, dice:

Pinabel: tu puedes  
 mirar lo que hay en Toledo,  
 conforme a lo que yo puedo,  
 para que servida quedes [...]
   
 Quieres de Zocodover  
 Teodora alguna ventana?<sup>2516</sup>

La relación entre las ventanas y balcones y los usos sociales de la plaza está en los actos públicos religiosos o civiles y en las fiestas. Como ocurriera para los usos de otras plazas ya comentadas aquí, más allá de su función mercantil destaca la celebración de este tipo de eventos en ellas.

En la *Relación* tenemos una larga descripción de los toros y juegos de cañas del sábado 14 de mayo, lo que indica la importancia que estos tuvieron con respecto a otros motivos de la fiesta. A través de ella podemos imaginarnos cómo estaba decorada ricamente la plaza, llena de colores –las vestimentas de los caballeros– y de decoraciones de los balcones, además de los juegos en sí. Lope o el autor de la *Relación*, como de costumbre en este género, pues era sin duda una de las grandes preocupaciones en la celebración de festejos, comenta el tiempo atmosférico: “hacía una tarde clara, y agradable, porque aunque amaneció lloviendo, salió el sol codicioso de ver el regocijo, y serenóse el cielo”. Comenta brevemente en los preparativos del “sábado catorce de mayo” cuando “se encerraron entre las puertas del puente de la Alcantara, y un toril 21 toros”. La plaza de Zocodover estaba “llena de multitud de gente forastera [...] y las ventanas de muchas hermosas damas”. La celebración dio comienzo a las ocho de la mañana “habiendo llegado el Corregidor a un balcón” y “bajaron por los toros, y se subieron once del primero encierro”. Entraron delante de los toros muchos caballeros “de dos en dos, corriendo con garrochones largos, y detrás los comisarios de los toros. Y habiendo entrado en la plaza se encerraron en el toril de la sillería, volvieron por los demás, y encerraron diez en el de la calle del Alcázar”. Por lo que se refiere a los premios dice el autor que iban destinados “a los vaqueros que mejores toros hubiesen encerrado: y con esto hizo la música señal

<sup>2516</sup> Vega, Lope de, *El castigo del discreto*, 1617, acto III, fol. 41v.

para soltar los toros”. Primero “corrieron cuatro hasta cerca de medio día”. Se destaca de esta faena la fiereza de las bestias, “fueron todos tan bravos” que incluso “algunos fue menester enredarlos con sogas, para desjarretarlos: cosa que en Toledo jamás se había visto: y alguno por no bastar trazas le abrieron las puertas”. A pesar de ellos “no hubo desgracia notable” y “hubo mucha gente de a caballo en la plaza, así de ciudadanos como de vaqueros, que con los garrochones largos hicieron famosas fuertes”<sup>2517</sup>.

A continuación, pasa a relatar los festejos por la tarde. A las tres ya “estaba la plaza la más adornada de brocados, telas, y bordaduras, que jamás se había visto, y las ventanas más pobladas de hermosas damas”. Insiste el autor en la fiesta multitudinaria: los espectadores estaban “no solo en los andamios, pero en los balcones y terrados, que parecía imposible poderlos sustentar los edificios”. En ese escenario comienzan los juegos de toros. Como ya hemos comentado en el apartado dedicado a la Plaza Mayor de Madrid, la plaza era un lugar para ver y para ser visto, tanto espectadores como participantes, así que no debe extrañarnos que un pasaje importante de toda relación sea la descripción de los ropajes que formaban parte del espectáculo festivo y eran demostración de lujo y poder: “entraron en la plaza muchos caballeros, que con lacayos bien aderezados, y rejonos de las mismas colores la pasearon, prometiendo mil esperanzas de las hazañas, que después hicieron”. Entre los participantes que primero entraron a la plaza estaba “el Corregidor, y caballero de la ciudad, y puestos en sus sitios se hizo señal para correr los toros”. El primer puesto correspondió a “don Pedro López de Ayala, don Fernando de Cárcamo, hijo mayor del Corregidor, y don Luis Zapata, que en breve espacio hicieron pedazos cuatro, o cinco toros”. A continuación “entró luego Bernardo de Porras, un caballero de Toledo: y habiendo esperado con mucho ánimo tres, o cuatro con una lanza, ninguno le quiso, puesto que cara a cara los acometía con gentil aire, y los buscaba con notable deseo de cumplir lo que había prometido”. Le apadrinaba don Fernando de Cárcamo, quien “dio una cuchillada a un toro, que le abrió gran parte del cuerpo”. Prosiguen las celebraciones con el juego de cañas que comienza “a este tiempo una trompeta, y bajando el Corregidor a tomar su puesto para cañas, los caballeros se salieron de la plaza para ordenar sus cuadrillas”. Se procede con el desalojo de la plaza a las seis de la tarde por parte de don Fernando de Ribadeneira, Mariscal de Castilla, y don Luis Portocarrero Corregidor de Ávila y tras ellos “fueron entrando las trompetas, y

---

<sup>2517</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor*, 1605, fol. 10r. y ss.

atabales, que eran dieciséis por todos, vestidos de tafetán azul y blanco”. Van entrando las primeras cuadrillas de las ciudades: “tras ellas por barrio del Rey entró el puesto de las ciudades: en la primera carrera y pareja, iban don Alonso de Cárcamo Corregidor, y don Luis Fernando de Silva, Alférez Mayor de Toledo: las marlotas eran de raso de oro encarnado, y los capellares de primavera de mil colores, todos guarnecidos de oro, caperuzas de labradores de terciopelo negro, con muchas piezas y piedras, plumas blancas y encarnadas: desta librea entraron otros cuatro, porque eran de a seis las cuadrillas”. La segunda cuadrilla entró después “con marlotas de raso verde, todos bordados de tela de plata, y los tocados con muchas perlas, y plumas blancas”; la tercera con “las marlotas y capellares de raso morado, bordados de la misma tela, tocados y plumas de la misma color con muchas piedras y cifras”. Llegó el turno de los nombres ilustres: “los primeros del cual fueron don Pedro López de Ayala, y don Bernardino de Ayala, y ellos, y los de su cuadrilla llevaban marlotas y capellares de raso blanco, bordados de tela blanca, plumas, tocados, y lanzas blancas, y todos los caballos con jaeces y cubiertas de tela blanca, y en la frente unas puntas, que los hacían parecer unicornios. Fue en extremo vistosa, rica, y celebrada de todos”. La segunda cuadrilla “llevaba marlotas y capellares de raso negro, todos bordados de oro, los tocados y plumas amarillas y negras, con mucha variedad de cifras”. La última cuadrilla entró “con marlotas y capellares de raso leonado, y blanco, bordados de tela y argenterías, tocados, y plumas de los mismo; los postreros fueron don Francisco de Rojas, y don Gonzalo de Carvajal”. Tras la descripción del juego, “abiendo finalmente corrido todos por una y otra parte de la plaza, con grande igualdad, concierto y gallardía”, cada uno salió por un lado de la plaza: “el puesto de la ciudad se fue por barrio de Rey, y el de don Pedro López de Ayala por la calle de las Armas” y una vez que hubieron “mudando caballos, y tomando cañas, y adargas pintadas de diversas cifras, volvieron a entrar en la plaza”. En esta segunda fase guio “el puesto de la ciudad don Luis Fernando de Silva, y el de la calle de las Armas don Bernardino de Ayala, que son su gallarda disposición y gentileza pareció muy bien a todos” y tras ellos “iban los demás del juego que eran de su puesto” y “comenzaron los caballeros a escaramuzar”. En este momento la descripción se hace más retórica y describe las figuras que realizan los caballeros en la plaza con sus ricos vestidos como si de un “cuadro florido” se tratase. Este recurso también lo encontramos en otras relaciones de Lope que hemos visto anteriormente:

Parecían los caballeros con tantas diferencias de libreas, colores, plumas, adargas atravesadas devandas, y adornadas de pinturas, un jardín, o cuadro florido, que el son de los caballos que alentaba la música, y el movimiento del aire en las plumas, que les parecía el mismo que el del agua de las fuentes, y las ramas, y hojas de los árboles.

Destaca la armonía y concierto de las figuras realizadas por los participantes: “comenzaron de la parte del puesto de la ciudad el juego, partiendo una cuadrilla al contrario, con tanta igualdad que parecían un cuerpo” y de la misma manera y “compostura salieron los del otros: y de la misma forma todas las demás cuadrillas, sin que en el espacio deste juego hubiese desigualdad, ni disonancia”. Dice el autor que tan buenos “que muchos caballeros, títulos y hábitos que de varias partes habían venido a ver las fiestas, las alababan, y esforzaban a que durasen, viendo su conformidad y armonía”, esperanza que se repetía en cada celebración. Se termina la relación diciendo que “hubo muchas carreras en la plaza”, pero como se había hecho tarde el Corregidor mandó que no se corriesen más toros “prevención discreta y prudente” y “con la música, y muchos caballeros se fue a su casa”. Pero los caballeros que no tenían ánimo de retirarse habiéndole dejado en casa “tomaron hachas, y regocijando la ciudad, corrieron por las calles y plazas principales hasta la mitad de la noche<sup>2518</sup>”.

A propósito de la dilatación de las fiestas, en la comedia nos dice Lope que fue necesario por indisposición de Pedro López de Ayala, hijo mayor del Conde de Fuensalida:

Celio: La fiesta se dilató,  
aunque a todos ha pesado.  
Gerarda: ¿La fiesta se ha dilatado?  
Lucrecia: ¿Que no es el miércoles?  
Celio: No  
Gerarda: ¿Qué pesadumbre se iguala?  
Pues, ¿cómo se ha descompuesto?  
Celio: Dícese que está indispuesto  
Don Pedro López de Ayala,  
un gran caballero, hijo  
del Conde de Fuensalida.  
Lucrecia: No te pese, por tu vida,  
que se alargue el regocijo;

---

<sup>2518</sup> *Ibidem*, fol. 10r-14r.

que me parece Toledo  
 muy bien, y cuanto se tarda  
 la fiesta, tanto, Gerarda,  
 me alegre más<sup>2519</sup>.

Por la *Relación* sabemos que “se dio un golpe en la mano” en la exhibición y se decidió dilatar la fiesta “por ser este caballero quien es, como porque sacaba un puesto”<sup>2520</sup>.

Como conclusión de las fiestas, el domingo 22 de mayo en el salón del Ayuntamiento se hizo la justa poética y el corregidor recogió los poemas. Lope de Vega hizo una exhortación de las letras humanas y una loa a la ciudad de Toledo. Lope de Vega escribe los versos para la presentación del certamen, una canción al parto de la Reina<sup>2521</sup> y recibe además el primer precio, una sortija de un diamante<sup>2522</sup>.

Ya hemos señalado que los toros no se corrieron solo en Zocodover, sino también en la plaza del Ayuntamiento. Marías señala que, con la remodelación de la plaza de Zocodover, los toros que hasta ese momento se habían corrido en la plaza del Ayuntamiento<sup>2523</sup>, pasan a la plaza de Zocodover, y sin embargo vemos que se celebran en ambos espacios todavía en 1605, cuando las obras en Zocodover, al menos el plan real de urbanización completa se encontraba paralizado por las reticencias de la Iglesia.

Otra de las funciones de la Plaza que destaca Pisa es que “aquí se suele celebrar lo más ordinario el auto de Fe, por el santo Oficio, haciendo a una parte della dos cadahalsos, uno en que se sientan los señores, y otro para los reos y penitentes”<sup>2524</sup> y también los ajusticiamientos civiles<sup>2525</sup>. De esta función nos habla Lope en *Virtud, pobreza y mujer*:

<sup>2519</sup> Vega, Lope de, *La noche toledana*, 1612, acto I, fol. 73r. En la escena siguiente, los personajes se encuentran ante la puerta del Perdón por donde salió la procesión, como ya habíamos visto en el capítulo 3.

<sup>2520</sup> Vega, Lope de, *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor*, 1605, fol. 10r.

<sup>2521</sup> *Ibíd.*, fol. 36r.

<sup>2522</sup> *Ibíd.*, fol. 83r. Véase también Alvar Ezquerro, 2018.

<sup>2523</sup> Se colocaban tablado incluso delante de la puerta del Perdón, Marías, 1983, p. 23.

<sup>2524</sup> Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*, 1605, libro I, cap. XX, fol. 30r- 31v.

<sup>2525</sup> Lope fue familiar del Santo Oficio, pero poco se sabe de este aspecto de Lope y tampoco tenemos muchas referencias al tema de los ajusticiamientos y autos de fe en su teatro. En la biografía de Rennert y Castro se menciona que tomaría parte activa en un proceso de la Santa Inquisición como familiar, cargo que normalmente era uno por aldea, el 21 de enero de 1624 contra el monje franciscano Benito Ferrer por un delito de sacrilegio contra la hostia sagrada. La sentencia por lo visto se ejecutó fuera de la Plaza de



“Don Carlos: [...] Pero como así me trates,/ verame Zocodover/ verter del cuello tu sangre”<sup>2526</sup>. En Zocodover estaba situado el clavicote, una especie de jaula (fig. :) donde los cuerpos de los ajusticiados se descomponían y que se retiraba durante las fiestas o actos públicos. También estaba allí la picota (fig. :)



Figura (90) [izquierda]: *Panorámica de Toledo* de José Arroyo Palomeque, (ca. 1720) y figura (91) [derecha]: detalle de Zocodover

Y en *El Hamete de Toledo* tenemos una cruda descripción de uno de esos eventos:

Tello: Por las mismas.  
 Oíd lo que se ha de hacer de aqueste moro:  
 primeramente, atado en un madero,  
 que vaya puesto en la mitad del carro,  
 le han de sacar pedazos de sus carnes  
 con tenazas ardiendo en todo el cuerpo  
 hasta que no descubra cosa sana;  
 luego, en Zocodover, entrambas manos  
 le han de cortar, y luego, de la horca  
 que ya he mandado hacer, han de colgarle  
 por los pies, la cabeza abajo, a efeto

Alcalá de Madrid. Nuestro poeta era, pues, conocedor de la administración de la justicia, y la celebración de los aleccionadores Autos de Fe.

<sup>2526</sup> Vega, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, 1625, acto I, fol. 211r.



de que muera rabiando deste modo<sup>2527</sup>.

Esta comedia se redactó probablemente entre 1608 y 1610<sup>2528</sup> y en este fragmento se relata el aleccionador ajusticiamiento al que asistió todo Toledo del esclavo árabe Hamete tras el asesinato de varias personas en Toledo siendo corregidor Juan Gutiérrez Tello (1573-1578). Según Madroñal, sería de nuevo el padre Román de la Higuera quien proporcionó a Lope la fuente más importante para esta comedia como, por ejemplo, que el corregidor pusiera un cadalso en Zocodover con horca, braseros y tenazas para ejecutar el ajusticiamiento del esclavo condenado a que le cortasen brazos y pies y le colgaran boca abajo y le cortasen la cabeza<sup>2529</sup>.

---

<sup>2527</sup> Vega, Lope de, *El Hamete de Toledo*, 1617, acto III, vv. 802-813, fol. 77r.

<sup>2528</sup> Morley y Bruerton, 1968, p. 62 y p. 596.

<sup>2529</sup> Véase Madroñal, 2013.



## CONCLUSIONES

## LA LITERATURA COMO FUENTE HISTÓRICA: ¿QUÉ APORTA EL TEATRO A LOS ESTUDIOS SOBRE LA CIUDAD?

En primer lugar, la fuente literaria aumenta el caudal de nuestros conocimientos. Esta ya era una de las características de la historiografía y se especifica en los propósitos regios de la fundación de la Academia de Historia en 1738<sup>2530</sup>.

En segundo lugar, podemos recurrir al texto literario para “sacar a la luz los entresijos de un problema histórico”<sup>2531</sup> y tener una visión de conjunto más amplia. Utilizar en este trabajo los textos dramáticos para analizar la idea y la imagen de la ciudad nos ha permitido evidenciar que este tipo de saberes se difundían de manera transversal, no solo a través de la fiesta –un evento sobrecogedor- sino a través de los corrales de comedias mediante un espectáculo menos ensordecedor desde un punto de vista sensorial, pero muy amado por el vulgo. La galería de maravillas y territorios de un vasto Imperio, con sus ciudades y sus excelencias, eran descritos por los personajes de las obras y asumidos por un espectador absorto en el espectáculo del teatro, tanto en los corrales como dentro de un espectáculo más amplio como era la fiesta.

## ¿QUÉ APORTA ESTE TRABAJO A LOS ESTUDIOS Y CONOCIMIENTOS SOBRE LOPE DE VEGA?

En este sentido, quizá la aportación más importante de este trabajo sean las reflexiones sobre el papel fundamental que Lope ocupó como cronista de la ciudad, sobre todo de Toledo y Madrid. Obviamente, Lope aspiraba a los privilegios que le hubiera podido acarrear el puesto de cronista real –con subvenciones, sueldo y prestigio al servicio del rey–; obtuvo en cambio encargos, si bien saltuarios y puntuales, como cronista local sobre temas de suma importancia para la ciudad de Toledo con la memoria de la mártir romana, del descenso de la Virgen y el papel de San Ildefonso en su defensa o el esplendor godo; así como también el papel destacado para la Villa como cronista de San Isidro. Cabe insistir también en el sinfín de relaciones de fiestas, datos alegóricos, simbólicos y

---

<sup>2530</sup> Véase Jover Zamora, 1992, pp. 24-25.

<sup>2531</sup> *Ibidem*, p. 9.

costumbristas que encontramos insertados en las comedias de Lope y que forman parte de la historia de la ciudad como modelo ideal urbano. Lope no obtuvo el tan ansiado puesto de cronista, pero demostró sus habilidades en toda su obra. Incluso la decisión de tomar los hábitos en 1614 creemos que pueda tener más que ver con su vocación cortesana que con una auténtica crisis espiritual<sup>2532</sup>, pues eran sobre todo los hombres de la Iglesia quienes ocupaban cargos de cronistas e historiadores y no desataban sospechas.

Sin duda lo más interesante para los estudios lopescos es la luz que arroja en cuestiones relacionadas con la corografía y el teatro, y la puerta que abre a futuras investigaciones que se pueden llevar a cabo en este sentido extendiéndolo, por ejemplo, a otros autores. Las notas corográficas que Lope recoge directa o indirectamente, tanto de las fuentes y obras corográficas, como de los debates en los círculos humanistas van impregnando su obra y difundiéndose en los corrales de comedias, en las plazas o en las calles. El teatro, y la fiesta, era para todos; un vehículo de transmisión de ideas, de pautas de conducta, de ideologías y teorías políticas, sociales o morales, y también valores de urbanidad y policía para garantizar una buena convivencia. En este sentido difundía transversalmente ideas sobre urbanismo desarrolladas en obras de diferente naturaleza como tratados o memoriales, que después se concretizaban en ordenanzas y pragmáticas. González de Amezúa ya reparaba en ello en 1926:

¡Cuántas y cuántas alusiones a estos preceptos de orden municipal, unos, de carácter gubernativo, otros, tropiézanse a cada paso en la lectura de nuestras novelas picarescas, comedias, entremeses y obras de costumbres! ¡Qué claridad arrojan sobre frases y episodios que de primer intento se nos hacen ininteligibles u oscuros! ¡Cómo se revela y descubre en todo su amplio panorama, con visos y cambiantes nuevos, la vida española de entonces, más rica, intensa y subjetiva de lo que la pobreza del suelo, la sobriedad en las diarias hazafías y el mismo atraso material de los tiempos hacían prometer!<sup>2533</sup>

Por otro lado, las descripciones corográficas de ciudades que van configurando la imagen de la ciudad en el teatro lopesco, pero que se podría extender a otros autores<sup>2534</sup>, conforman una “galería de ciudades” y excelencias de los territorios del rey. Los mapas, atlas y vistas de ciudades, en papel, en lienzo o al fresco, podían ser disfrutadas por unos

<sup>2532</sup> Sobre la crisis espiritual véase por ejemplo Sánchez Jiménez, 2006b, p. 135 o Arellano Ayuso y Mata, 2011 p. 115.

<sup>2533</sup> González de Amezúa y Mayo, 1926, p. 425.

<sup>2534</sup> La vista de Lisboa en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina es buen ejemplo de ello.

pocos nobles e intelectuales. Sucedió lo mismo con las historias de ciudades, crónicas o relaciones de fiestas, más en una sociedad con un alto grado de analfabetismo. En cambio, la obra teatral estaba dirigida a un espectador muy heterogéneo con diferentes grados de lectura y recepción, pero en cualquier caso “espectador y observador” de esas galerías de ciudades que los personajes describían para él. Se pueden considerar a los personajes de estas obras como testigos de lo que ven y comunican, de manera que las ideas de los parlamentos cobran mayor fuerza expresiva y de calado<sup>2535</sup>. Las notas corográficas pertenecen fundamental al género de las *laudes civitatum*. Podemos hablar, entonces de un realismo ilusionista<sup>2536</sup> enmarcado en el urbanismo de teatro<sup>2537</sup> o, en el caso de actitudes más críticas respecto a la ciudad y la policía, de un realismo atenuado por lo burlesco de las escenas. En cualquier caso, el objetivo no era proporcionar una imagen real de la ciudad, sino ofrecer una panorámica al español del corral de comedias de las grandezas del vasto imperio español concretizadas en las ciudades y sus excelencias, escenarios de la historia, de las victorias y posesiones de los nobles o el monarca. En este sentido, además de valores patrióticos, difundía también los conocimientos que del mundo se tenían en aquel momento.

Relacionado con esto último y, en relación a los estudios lingüísticos y las técnicas de representación de Lope de Vega<sup>2538</sup>, aportamos alguna técnica más de representación de la ciudad como la técnica metonímica o las *vistas urbanas*, panorámicas más amplias de las ciudades, estableciendo un paralelismo entre el arte y el teatro.

#### ¿QUÉ APORTA ESTE TRABAJO A LOS ESTUDIOS SOBRE LA CIUDAD?

En primer lugar, la aportación más significativa en este sentido es que este tipo de trabajos interdisciplinarios amplían el caudal de información sobre la ciudad a un terreno poco desarrollado con este enfoque pero que nos ofrece información de primera mano de testigos de la época. Por tanto, aunque haya que abordarlo con cautela porque se trata de

---

<sup>2535</sup> Lingüísticamente estos parlamentos se construyen a través de los verbos *videndi* (“Vengo a ver este edificio”) que materializan verbalmente lo que el escenario no muestra, véase Arellano Ayuso, 1995, p. 422 y ss.

<sup>2536</sup> Marín, 2007, pp. 18-19. El concepto de “realismo ilusionista” se refiere a la representación de la vida humana –y añadimos nosotros la ciudad– tal y como gustaría que fuese, más optimista, pero siempre basándose en la sociedad contemporánea.

<sup>2537</sup> Gállego, 1969a.

<sup>2538</sup> Kirschner, 1998, aunque esta investigadora se centra sobre todo en escenografía y montaje, por lo que el concepto de “técnica de representación” está relacionada con el espacio escénico y no tanto dramático.

un género celebrativo, abre la puerta a un sinfín de datos que están por estudiar y relacionar con el tipo de documentación de que disponemos y que ya ha sido estudiada.

En segundo lugar, el estudio de la ciudad a través del texto literario ha puesto en evidencia que las cuestiones planteadas en los círculos humanistas sobre la antigüedad de la ciudad, la historia, la arqueología, la historia de los patronos, el urbanismo o la policía se “cuelan” en las obras poéticas –teatrales o de otro tipo de género, formaran éstas parte del programa de fiestas o no–, lo cual demuestra un interés por parte de la aristocracia y de los poderes civiles en esta dirección propagandística, a la que Lope daba respuesta en sus obras y en la difusión de esas ideas. Así el teatro, a diferencia de la fiesta menos cotidiana, se convierte en el instrumento de configuración de una identidad colectiva urbana que conoce y se (re)conoce en una historia, en unos escenarios y mapas mentales urbanos y en unas problemáticas de las que toma conciencia. Y esto último, es quizá, lo más interesante y significativo.

Cabe resaltar, además, que el estudio de la ciudad a través del texto literario demuestra que el proyecto urbano de cada ciudad llevado a cabo por diferentes manos –desde la monarquía y los arquitectos e ingenieros, pasando por los poderes locales de la nobleza y el ayuntamiento y de los círculos humanistas– y en campos tan dispares como la historia, la arqueología, la arquitectura, el urbanismo, la pintura y la literatura, que trataba de mostrar la ciudad como modelo ideal y recuperar el pasado glorioso de la misma, era verdaderamente amplio e interdisciplinar, como amplio e interdisciplinar debe ser el enfoque de estudio.

Del estudio de la ciudad a través del texto literario han ido emergiendo algunas cuestiones históricas sobre las luchas de las ciudades por obtener privilegios por parte de la monarquía, lucha ante la que se doblega Lope de Vega en sus obras para defender diferentes ciudades en función de los encargos que recibiera. En este sentido las contribuciones más importantes tienen que ver con Madrid y Toledo. Era en los corrales de comedias, o espacios urbanos dedicados al teatro y la fiesta donde también se llevaban a cabo estas “contiendas” por demostrar que la propia ciudad era el sitio más antiguo, más fértil, mejor abastecido, con mejores edificios, más cristiano y misericordioso con muchas iglesias, conventos, monasterios, hospitales, con las mejores y más importantes reliquias, con más ciudadanos nobles y, en última instancia, el que mejor podía acoger a la corte.

A través de los datos recogidos en el primer capítulo hemos podido constatar que las ciudades españolas en las que Lope se ambientan un mayor número de comedias son Toledo como capital Imperial histórica y sede la iglesia; Madrid como sede de la Corte a excepción del periodo vallisoletano y Sevilla como centro del poder económico del Imperio. En las tres ciudades vivió Lope y tuvo un papel relevante en los respectivos círculos humanistas consiguiendo encargos de los ayuntamientos que, en algunos casos, como hemos visto en el capítulo cuarto y sexto, lo colocaban en una posición muy cercana a la del privilegiado cronista. En Sevilla con el círculo de Arguijo y Pacheco, en Toledo con Alonso de Cárcamo y la Academia de Fuensalida y en Madrid en el círculo humanista cortesano. Son además los escenarios del poder monárquico, religioso y económico. En la España del Quinientos Toledo y Sevilla “se propusieron a sí mismas como ciudades ideales, como modelos y paradigmas, como ciudades que encarnaban un ideal urbano” y “más tardíamente Madrid por razones fáciles de comprender”<sup>2539</sup>. Sevilla como nueva Roma<sup>2540</sup> y Toledo, “cabeza de España” era emblema de “ciudad antigua y renovada, de ciudad imperial, de segunda Roma o Roma hispana”<sup>2541</sup>. Eran las tres ciudades en las que mejor podía el poeta impulsar su carrera profesional y obtener cargos. Se afincó en ellas durante periodos largos: en Sevilla en 1601 y 1604, en Toledo entre 1604 y 1610 y definitivamente en Madrid a partir de 1610. Estas estancias más o menos largas le permitieron conocer bien las ciudades y dar una imagen mucho más nítida de ellas en sus comedias. A este conocimiento directo se añade la corografía e historia de las ciudades asentada en una tradición oral y literaria encomiástica que intentaba presentar la ciudad como ideal urbano y Lope con su teatro “publicitó” de manera eficacísima. La narración lopesca, como se ha ido viendo en los capítulos sucesivos, proyecta la ciudad en la esfera de lo maravilloso: Madrid en la milagrosa construcción y transformación urbana; Toledo en la ciudad de los milagros de fe; y Sevilla en su milagro económico, abundancia y fertilidad. Por otro lado como hemos ido perfilando con datos, Madrid, Toledo y Sevilla despuntan bajo personalidades diferentes: Madrid aparece en su doble aspecto de cortesana y popular: Lope hace mención de lo beneficioso del clima, de las amplias y largas calles, de la Plaza y Calle Mayor, de las fuentes, de los espacios verdes del Prado y de la ribera del Manzanares para los paseos galantes, frente a la ciudad sucia y

---

<sup>2539</sup> Marías, 1983, tomo I, p. 99.

<sup>2540</sup> Lleó Cañal, 1979.

<sup>2541</sup> Marías, 1983, tomo I, p. 99.

maloliente, la recogida de basuras, el bullicio de la venta ambulante, etc. Asimismo, el poeta se muestra garante al servicio de la difusión de las ordenanzas y pragmáticas tanto en cuestiones de policía, como en aspectos relacionados con el uso del coche o el juego y la fiesta de toros. Toledo se muestra en todo su esplendor histórico como *Civitas Regia* reivindicando una capitalidad perdida y recalificándose como ciudad conventual, sede de la Iglesia, proceso que se evidencia en Lope. La Catedral se configura como el espacio del milagro, donde desciende la Virgen para premiar a la contrarreformista figura de San Ildefonso por la defensa de su devoción. En fin, Sevilla es la capital del florecimiento económico, la abundancia de productos del otro mundo, el bullicio de su puerto fluvial en el que se concentra la vida urbana en la poética lopesca.

En el capítulo segundo hemos propuesto a través del análisis de algunos fragmentos, y sin objetivo de exhaustividad, dos técnicas de representación de la ciudad: las metonimias y las vistas verbales. Mediante el análisis y comparación de las vistas verbales con las descripciones corográficas y la cartografía de la época, ha quedado confirmado que la descripción, presentación o alabanzas de una ciudad en las comedias lopescas depende directamente de la tradición literaria encomiástica de las *laudes hispaniae*. Así como las primeras representaciones gráficas e icónicas de las ciudades españolas –pongamos como ejemplo el libro de Pedro de Medina de 1548– eran herederas de los modelos de mapas mentales de las representaciones verbales de época medieval<sup>2542</sup>, también Lope de Vega en sus representaciones laudatorias de la ciudad recoge esa tradición literaria que influiría a su vez en las representaciones gráficas de las ciudades. En los *Mirabilia* medievales confluyen una sucesión de información donde tienen cabida datos de diferentes fuentes escritas como catálogos topográficos, literatura hagiográfica, sermones, compendios de historia, biografías, etc. que componen una nueva mapatura del espacio urbano. En este género celebrativo de la ciudad, codificado con la *Laudatio Florentinae Urbis* de Leonardo Bruni, destaca la retórica por encima del contenido y la hipérbole –el número de puertas y torres, de calles y plazas, de balcones y ventanas, etc. para el caso nuestro– proyecta la ciudad en la esfera de lo maravilloso. Este tipo de datos que después recogen las historias de ciudades también aparecen en Lope. Hemos intentado sugerir con comparaciones entre las obras de Lope y las corografías de ciudades que el poeta conocía y utilizaba este tipo de obras (historias, descripciones, teatros, corografías de ciudades...)

---

<sup>2542</sup> Tomamos esta idea de las conclusiones a las que llega Nuti en su análisis de la *Roma descrita*, véase Nuti, 2008.



a las que llegó directamente a través de las impresiones de la época o a través de los programas de la fiesta en los que se originaban o daban origen. Por otro lado, la influencia que las vistas urbanas y la cartografía hayan podido surtir en el poeta –que también dependían y completaban la imagen de la ciudad que se había generado a través de las descripciones literarias como decíamos<sup>2543</sup>– tienen más que ver con el punto de vista alto, panorámico, desde el que el poeta ve y contempla directamente, y después imagina en su estudio a la hora de *pintar* descripciones urbanas. En este sentido, es curioso que siendo Madrid la ciudad más representada en el teatro lopesco no haya –o no hemos registrado nosotros– ningún ejemplo de vista urbana madrileña. Hasta los primeros mapas ortogonales que aparecieron de la villa a partir de la segunda década del siglo XVII, no contaba Madrid con ninguna vista global como sucedía con otras ciudades como Valencia o Toledo que a mediados del siglo XVI ya podían presumir de imágenes oficiales que abarcaban todo el perímetro urbano como las de Wyngaerde. En cambio, Madrid era solo la fachada cortesana occidental con el Alcázar, la Casa de Campo, el río y el puente de Segovia. Así, en Lope encontramos solo imágenes fragmentarias de una ciudad que no se podía contemplar y abarcar de un solo vistazo, sino a través de la suma de imágenes superpuestas que van configurando el mapa mental de un Madrid en construcción y en continuo cambio: río, Alcázar, calle Mayor, Puerta de Guadalajara, Prado y fuentes.

De la misma manera que para la realización de la vista a vuelo de pájaro era necesaria, o muy útil, una planta de la ciudad y los variados dibujos desde diferentes puntos de vista que luego iban recomponiendo la imagen panorámica de la ciudad con ayuda de la imaginación y la memoria del artista o cartógrafo, así Lope a la hora de insertar en las comedias estas vistas urbanas debía de recordar e imaginar la ciudad a través de un bagaje de imágenes con base literaria o iconográfica que le servían en la reproducción literaria de una vista de la urbe.

Todas estas vistas de ciudades forman un catálogo de las posesiones del Imperio. En este sentido, la corografía lopesca debe contextualizarse en ese cambio de paradigma de mediados del siglo XVI en el que la autorepresentación de la monarquía y sus territorios era más espacial, que retratística<sup>2544</sup>. Así en la Sala de retratos del Palacio del Pardo o en

---

<sup>2543</sup> Ejemplo de ello fueron los atlas que se fueron estampando en los que al lado de cada imagen cartográfica se añadía el manido texto literario con la descripción corográfica.

<sup>2544</sup> Marías y Pereda Espeso, 2004, p. 143.

el Salón Dorado del Alcázar la clásica galería de retratos genealógicos convivía con escenas de batallas históricas o con las vistas de las ciudades más importantes. Era la imagen de las posesiones del Imperio la que hablaba por sí sola de la dinastía. Muchas de las obras lopescas en las que se insertan estos fragmentos son de encargo, tanto en ámbito cortesano como en ámbito municipal y habría que analizar de manera exhaustiva la relación que existe entre este tipo de corografía lopesca y los encargos, como hemos visto en algunos casos como en *La burgalesa de Lerma* “escrita a honor de su dueño”<sup>2545</sup>, en la que Lope inserta la descripción y vista de la villa.

En el tercer capítulo centrado en la antigüedad de la ciudad hemos propuesto algunos ejemplos rastreados en las obras de Lope relacionados con el origen legendario y mítico de las ciudades y sus fundadores que, siguiendo la historiografía italiana, se fueron perfilando a lo largo del siglo XV y, sobre todo, XVI para las diferentes ciudades españolas. Las ciudades son el verdadero y único escenario de la historia de manera que resulta lógico que su origen se vincule con las fundaciones míticas<sup>2546</sup>. Asimismo, hacían descender todos los territorios del Imperio del mítico fundador Hércules e Híspalo que a su vez eran el origen del linaje de los Habsburgo, fundadores de ciudades también en el Nuevo Mundo<sup>2547</sup>. Tanto las historias de ciudades y crónicas, las relaciones de acontecimientos y la literatura encomiástica, la pintura, la cartografía, la fiesta o el teatro servían a fijar y difundir la nueva conciencia española que se quería inculcar y los propios mitos y héroes<sup>2548</sup> y Lope tuvo un papel determinante.

A esta materia legendaria se le intentó conferir autoridad mediante la arqueología rescatando el legendario pasado clásico tan ansiado, como intentó López de Hoyos para la villa de Madrid. Por tanto, las ruinas son la prueba científica evidente para el hombre del siglo XVII de ese pasado glorioso. Hemos rastreado en las obras lopescas descripciones de las ruinas romanas a las que todo el Renacimiento miraba como evidencia de la antigüedad clásica. No existen datos sobre una posible estancia de Lope en Roma, por tanto hemos sugerido las posibles fuentes literarias de sus descripciones. También aparecen algunas ciudades españolas en ruinas como Sagunto, cuya descripción

---

<sup>2545</sup> Vega, Lope de, *La burgalesa de Lerma*, 1917, acto III, v. 3443.

<sup>2546</sup> Cámara Muñoz, 2000, p. 310.

<sup>2547</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>2548</sup> Véase Ferrer Valls, 2012, p. 54.

en Lope creemos que deriva, en cambio, de un conocimiento directo. En estas descripciones de la ciudad antigua en ruinas despunta la idea de ciudad medieval con la cerca y las torres como elementos definidores del paisaje medieval, herencia estética y literaria del género literario de guías, itinerarios o historias.

La comparación de las ciudades españolas con el mundo antiguo, con las siete maravillas, y sobre todo con Roma, modelo al que equipararse o, incluso superar –evidente prueba de ello dio Núñez de Castro– como intenta hacer Lope en algunas obras, ya se había convertido en un cliché en la época y nuestro poeta es deudor de esa tradición. Por otro lado Roma, o las ruinas en general, aparecen también como ejemplo de las mudanzas de la fortuna.

En el capítulo cuarto se expone el importante papel de Lope en la creación, escritura y teatralización aleccionadora de la historia de la ciudad entendida como ciudad evangelizadora y defensora de la fe católica tras el Concilio de Trento y los cambios e intereses que mudaros. Lope, en última instancia, respondía a los deseos de los poderes públicos de demostrarse como una ciudad fiel a la religión durante la Reconquista y también contra los herejes; fiel a la devoción de la Virgen; fiel a la Corona y su lucha santa, fidelidad que debía pagarse con privilegios a la ciudad por parte de la Corte. En este sentido Lope demuestra sus habilidades como cronista hilvanando y mapeando los espacios y lugares relacionados con el culto y las reliquias de varios santos, santas, obispos y reyes godos. La conversión de Toledo en ciudad convento y de Madrid en Corte se refleja en este proceso de escritura y demostración de milagros y reliquias de los mártires que eran o debían convertirse en santos, siendo determinante la actuación de Lope en el proceso de canonización de San Isidro, del que se denomina cronista<sup>2549</sup>. Cabe mencionar aquí que en 1614 Lope se ordena sacerdote y este evento en la vida del poeta, que la crítica ha interpretado como una crisis espiritual ambigua<sup>2550</sup>, en nuestra opinión debe interpretarse como parte de su estrategia para llegar a ser cronista, mejorar su imagen

<sup>2549</sup> Ya hemos mencionado este título que Lope se dio en el *Isidro* (véase Vega, Lope de, *Isidro*, 1608, fol. 63v.). En el primer testamento de Lope el poeta invoca al “glorioso San Antonio de Padua y San Isidro de Madrid, de quien yo, aunque con rudo ingenio, escribí su vida” en Charle Davis, 2004, p. 146.

<sup>2550</sup> Véase, por ejemplo, Arellano Ayuso y Mata, 2011. A estos estudiosos les resulta extraño que Lope, recién ordenado sacerdote, se marchara a Toledo a casa de una antigua amante, Jerónima de Burgos, véase *ibidem*, pp. 115-117. Resulta menos extraño si pensamos que la decisión de tomar los hábitos estuvo determinada más quizá por motivos profesionales, y no tanto por cuestiones espirituales.

social e impulsar su carrera. Tengamos en cuenta que eran precisamente los eclesiásticos los que recibían este tipo de cargos de historiador<sup>2551</sup>.

En el capítulo quinto hemos ido planteando la influencia que el modelo ideal de ciudad y las descripciones clásicas de las ciudades en los tratados como sitios fértiles, abundantes, jardines del edén, influyeron en la poética lopesca. Esto se ve reflejado en esas listas de productos, de flora y fauna que demuestran también la sensibilidad y el gusto por ese mundo natural y exótico que tomó fuerza a partir del descubrimiento de América y que dio lugar al estudio y catalogación de las diferentes especies conocidas, conocimiento enciclopédico que demuestra Lope en sus obras. Asimismo, se ve claramente reflejado en el poeta, formado en la Academia de Matemáticas, el eco que tuvieron la elección y características del sitio o enclave comentadas en los tratados de arquitectura, que se convirtieron en un modelo repetido de todas y cada una de las historias de ciudades españolas, aunque se adaptasen al caso concreto. Esto es evidente por ejemplo en el caso de Madrid que, no teniendo río caudaloso, ni mar, ni siendo llana, se explotaron otras cualidades como la abundancia de aguas y los aires saludables hasta el punto de que se convirtieron en características claves para la defensa de la villa como Corte, defensa en la que Lope toma partido.

Por otro lado, el río era el enclave por excelencia de la ciudad en el Renacimiento, ríos que tomaban formas humanas y vertían aguas, fertilizaban las ciudades que acogían cerca de sus riberas y se convertían en profetas de la historia y destino de la ciudad. La imagen de la ciudad se refleja en los ríos de manera figurada y literal, como hemos visto en Lope; incluso es el río el que dibuja la *forma urbis* a la ciudad, como hemos señalado en el caso de Toledo. La imagen del río como símbolo de fertilidad en la ciudad se traduce en imagen del poder económico e imperial en el caso de Sevilla.

En el capítulo sexto hemos expuesto las obras públicas que van apareciendo en las obras de Lope. Algunas presentan una fuerte relación simbólica y mítico-legendaria mapeando una ciudad a través de su memoria histórica. Esto sucede, sobre todo, con las murallas, las puertas y los puentes. De las murallas y puertas destaca, por un lado, el origen mítico que hemos resaltado en el capítulo tercero. Los muros nacen con la ciudad y son erigidos

---

<sup>2551</sup> Quesada, 1992, p. 12 y ss. Arellano Ayuso y Mata, 2011 p. 115

por sus héroes fundadores siguiendo la tradición clásica y el rito fundacional que se había establecido por los romanos con la delimitación y surco del perímetro urbano. Así los muros de Toledo son de Tolemón y Bruto, por ejemplo. Aparece en Lope, por otro lado, la cerca urbana como defensa espiritual y religiosa, símbolo de la resistencia contra los herejes y defensa del catolicismo por parte del Monarca. Las murallas se evocan en su dimensión urbana pasada vinculada a la narración histórico legendaria y las reliquias. En ellas está viva la memoria histórica de la ciudad en tiempos de la Reconquista que enlaza con los eventos contemporáneos del poeta. En este sentido hemos visto los ejemplos de Madrid y Toledo. Asimismo, la descripción que en Lope aparece de las murallas urbanas hace referencia a una estética de tradición medieval centrada en la altura de los muros, el número hiperbólico de torres y puertas, los materiales y propiedades y la resistencia ante el enemigo, las inclemencias atmosféricas o las crecidas de los ríos. Así, del paisaje toledano destacan los altos muros, de Madrid los muros de pedernal en su simbología de fuego y en Sevilla el número de sus puertas.

De las calles destaca en la poética lopesca, por un lado, su vocación comercial que estaba empezando a regularse en las ordenanzas sobre todo en cuestiones de policía urbana. Por otro lado, se refleja ese proceso en el que la ciudad medieval intenta adaptarse a los postulados modernos de calles largas y rectas y plazas anchas, con bonitas perspectivas mediante el ornato y comodidad de fuentes que causaban maravilla y que permitían el uso de carruajes.

El tipo de descripción que Lope hace de las calles está en consonancia con los modelos de la época. Los adjetivos *ancho*, *largo*, *derecho*, *amplio*, *espacioso*, *luminoso* aparecen en Alberti, Cataneo, Palladio, Scamozzi o Vasari y responden a una cultura visiva típicamente renacentista en el que la calle es un catalejo que permite penetrar en la ciudad<sup>2552</sup> y conocer el espacio urbano. Como hemos visto Lope utiliza adjetivos como largas y anchas, llanas y de buenas perspectivas; en las que destacan las fuentes que será uno de los elementos más relevantes del ornato público en las comedias de Lope porque efectivamente reflejaba la capacidad técnica de la villa y de la monarquía en la conducción de aguas que se coronaba con fuentes de diversos caños que causaban gran expectación y eran cosa digna de ver, en una evidente rivalidad con Roma. Se convirtieron

---

<sup>2552</sup> Nuti, 2008, p. 127.

en un elemento muy escenográfico de las calles madrileñas y en lugar central de la sociabilidad madrileña como demuestra nuestro poeta.

Asimismo, Lope es heredero de la valoración estética que de las calles y las plazas de tradición literaria en los tratados del siglo XV que retrotrae al mundo natural<sup>2553</sup>: se comparan las calles con jardines floridos como hemos visto con la Calle Imperial o la Plaza de la Cebada de Madrid, símbolo de la abundancia y fertilidad. Y se produce una extensión de esta valoración estética al evento que en ese espacio placero se celebra, como hemos visto para los juegos de cañas descritos también como si de un jardín en movimiento se tratase.

La ciudad es presentada como espacio urbano alegre y en fiesta, sobre todo, a través de esos espacios placeros en los que tiene una importancia fundamental el juego de toros y cañas. Como hemos visto, junto a la función comercial de la plaza, destaca la función festiva, con predominancia absoluta por los juegos de toros y cañas que, como bien demuestra Lope, tuvieron un papel determinante, no solo en las plazas Mayores, sino en otros espacios abiertos del tejido urbano. Por otro lado, son escenario destacado de las procesiones y en ellas se organizaron complejos programas iconográficos; de algunos de ellos da cuenta Lope. En este sentido, no resulta extraño que, en el caso de Madrid, sea ese eje ceremonial que iba desde el Prado hasta el Alcázar pasando por la Calle Mayor el que se convierta en metonimia de la villa entera en el teatro lopesco.

A partir de los datos recogidos tanto de las calles como de las plazas, vemos que predomina en Lope una imagen de la ciudad en fiesta, alegre y bulliciosa. Su teatro se convierte en un espejo “sugestivo” en el que la sociedad se ve y se identifica, haciendo olvidar al espectador la sensación amarga de la vida cotidiana. Comparte la misma función, pues, de la fiesta, capaz de suspender y sugestionar los ánimos de los espectadores y participantes. Así la ciudad celebrada y representativa dará una idea de la ciudad que se extiende y absorbe otras zonas menos amables y cortesanías.

La ciudad y sus espacios, las calles, las fuentes, las plazas, los espacios verdes, son un evidente y eficazísimo instrumento de propaganda para el Ayuntamiento y, en el caso de

---

<sup>2553</sup> *Ibidem*, p. 112.

la Corte para la monarquía que en la ciudad reside, porque es función del Corregidor y del monarca dar comodidad, ornato y policía a sus vecinos y súbditos demostrando así el buen gobierno y las capacidades técnicas a la vanguardia. Pero lógicamente la propaganda necesita de instrumentos mediáticos y la literatura, pero sobre todo el teatro que llegaba a grandes masas de población, se convierte en aliado perfecto. La ciudad tiene quien le cante, sobre todo quien le cante bien, y Lope recibía encargos y premios por ello, pues de lo contrario diría decir “mal de la plaza y de las fuentes” como advertía en la Justa poética a San Isidro en 1620. Se vislumbra así una profesionalidad cronística laudatoria detrás de la figura del poeta.

Lope de Vega estaba imbuido en el gusto estético de su tiempo y tuvo sin duda en los corrales de comedias una relevancia importante a la hora de enseñar a mirar y contemplar la ciudad, de resaltar sus aspectos más modernos escondiendo sus carencias y deficiencias más evidentes, aunque ya hemos visto que en algunas obras sí las menciona, como la proverbial suciedad de Madrid, pero no son estas las imágenes más frecuentes de la ciudad, precisamente porque los encargos eran para “decir bien de la ciudad”.

La poética lopesca, en fin, contribuye a asentar y fijar la historia, la memoria y los mitos de la ciudad y, en algunos casos, como en Madrid con el santo patrono San Isidro, a escribirlos y crearlos ex profeso.





## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ABAD ZARDUYA, Carmen (2004). La vivienda aragonesa de los siglos XVII y XVIII. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores. *Artigrama. Revista del departamento de Historia del Arte*. 2004, n. 19, pp. 409-425.

AGULLO Y COBO, Mercedes (1974). Santa Ana, olvidada patrona de Madrid. *Villa de Madrid*. 1974, n. 42-43, pp. 29-38.

ALBARDONEDO FREIRE, Antonio José (1998). Las trazas y construcción de la Alameda de Hércules. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*. 1998, n. 11, pp. 135-166.

\_\_\_ (2002). *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2002.

ALBERTI, León Battista (1582). *Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberto. Trad. asistida por el alarife Francisco Lozano, y basada en la versión italiana de Cosimo Bartoli. Aprobación de Juan de Herrera*. Madrid: en casa de Alonso Gomez impresor de su Magestad, 1582.

\_\_\_ (2005). *Descriptio urbis romae*. BORIAUD, Jean Yves, FURLAN, Francesco y OLSCHKI, Leo S. ed. 2005.

ALBORG, Juan Luis (1967). *Historia de la poesía española. Tomo II. Época barroca*. Madrid: Gredos, 1967.

ALCIATO, Andrea (1985). *Emblemas*. SANTIAGO, Sebastián de ed. Madrid: Akal, 1985.

ALCOCER, Pedro de (1554). *Historia o descripción de la cibdad de Toledo*. Toledo: Juan Ferrer, 1554.

AL-EDRISI, Xerif (1799). *Descripción de España*. En la Imprenta Real: D. Pedro Pereyra, 1799.

ALEGRE CARVAJAL, Esther (2004). Lerma. En *Las villas ducales como tipología urbana*, Editorial Uned, 2004, pp. 193-205.

ALLUÉ Y MORER, Fernando (1958). Comedias toledanas de Lope. *Sagrario de Toledo*, Valencia: CERES, 1958, pp. 139-158.

ALMASOV, Alexey (1963). *Fuenteovejuna* y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1963, vol. 161, n. 2, pp. 701-755.

ALONSO, Dámaso (1962). Lope de Vega, símbolo del barroco. En ALONSO, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1962, pp. 417-478.

ALONSO FRANCO, Eugenio (1999). *Los puentes sobre el Guadalquivir en Sevilla*. Sevilla: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1999.

ALONSO RUIZ, Begoña (2014). El Alcázar de Madrid. Del Castillo Trastámara al Palacio de los Austrias (ss. xv-1543). *Archivo español de Arte LXXXVII*. 2014, n. 348, pp. 335-350.

ALPERS, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

AL- RĀZĪ, Aḥmad ibn Muḥammad ibn Mūsā (1974). *Crónica del moro Rasis: versión del Aḥbār Mulūk al- 'Andalus*. DE ANDRÉS, Maria Soledad, CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, Diego y ESTARELLAS, Margarita eds. Madrid: Gredos Seminario Menéndez Pidal, 1975.

ALVAR EZQUERRA, Alfredo (1980). El traslado de la capitalidad de Toledo a Madrid en 1561. En *II Jornadas de estudios sobre la provincia de Madrid*. Madrid: Diputación Provincial, 1980, pp. 126-142.

\_\_\_ (1985). *Felipe II, la corte y Madrid en 1561*. Madrid: C.S.I.C., 1985.

\_\_\_ (1989). *El nacimiento de una capital europea. Madrid entre 1561 y 1606*. Madrid: Turner-Ayuntamiento de Madrid, 1989.

\_\_\_ (1990). *La Villa de Madrid vista por los extranjeros en la alta Edad Moderna*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1990.

\_\_\_ (1994). *Relaciones topográficas de Felipe II*. Vol. 3. Madrid: CSIC, 1994.

\_\_\_ (2006). *El Cartapacio del cortesano errante*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.

\_\_\_ (2008). La elección de la corte. La política en los siglos XVI y XVII. En FERNÁNDEZ GARCÍA, Antonio (dir.). *Madrid de la Prehistoria a la Comunidad*. Madrid: Universidad Autónoma, 2008, pp. 139-165.

\_\_\_ (2014). *Un maestro en tiempos de Felipe II. Juan López de Hoyos y la enseñanza humanista en el siglo XVI*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2014.

\_\_\_ (2018). *Felipe IV: el Grande*. Madrid: La esfera de los libros, 2018.

ÁLVAREZ-BENAVIDES Y LÓPEZ, Manuel (1868). *Explicación del plano de Sevilla. Reseña histórico descriptiva de todas las puertas, calles, plazas, edificios notables y monumentos de la ciudad*. Sevilla: Imprenta de A. Izquierdo, 1868.

ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1786). *Compendio histórico de las grandezas de la coronada villa de Madrid, corte de la monarquía de España*. Madrid: El Museo Universal, 1786.

ÁLVAREZ JUNCO, José (2011). *Historia y mito: saber sobre el pasado o cultivo de identidades: [lección inaugural, curso académico 2011/2012]*. Madrid: Departamento de Estudios e Imagen Corporativa, UCM, 2011.

ÁLVAREZ LOPERA, José (1993). *El Greco. La obra esencial*. Madrid: Sílex, 1993.

ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino (1963). *El Escorial en las letras españolas*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1963.

ALVITI, Roberta (1999). “*La burgalesa de Lerma*” di Lope de Vega. Edición crítica. Roma: Università La Sapienza, 1999.

\_\_\_ (2000). La fiesta cortesana y el corral: los diferentes receptores de “La Burgalesa de Lerma”. *Anuario Lope de Vega*. 2000, n.6, pp. 11-18.

AMADOR DE LOS RÍOS, José (1851). La Cueva de Hércules en Toledo. Las últimas excavaciones en la misma. *Semanario Pintoresco Español*, 1851, n. 48, pp. 382-383.

AMADOR DE LOS RÍOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, Rodrigo (1905). *Monumentos arquitectónicos de España: Toledo*. E. Martín y Gamoneda, ed. (en dominio público). Madrid: Imprenta de A. G. Izquierdo, 1905, pp., 171-183.

\_\_\_ (1912). Curiosidades toledanas. La Cueva de Hércules. *La España Moderna*, t. CCLXXXIV, Madrid, 1912, n. 53.

AMO HORGA, Luz María del (2003). *Cercas, puertas y portillos de Madrid, (S.XVI-XIX)*. Dirigida por Virginia Tovar Martín. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

ANDRÉS, Gregorio de (1976). Ordenación urbanística de Madrid dada por Felipe II en 1590. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1976, n. 12, pp. 15-31.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1952). La mitología y el arte español del Renacimiento. *Boletín de la Real Academia de Historia*. 1952, n. 130, pp. 63-209.

ANÓNIMO (1633). *Copiosa relación de las grandiosas fiestas que la Católica Majestad del Rey Nuestro Señor mandó hacer en la villa de Madrid, asistiendo a ellas su Real Persona y los demás príncipes que asisten en la corte, a honra del palacio y plaza nueva*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1633.

ANSÓN NAVARRO, Arturo (2007). La pintura en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa. En MORTE GARCÍA, Carmen y GARCÉS MANAU, Carlos. *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*. ARPIrelieve, pp. 109-115.

ANTONIO SÁENZ, Trinidad de (1994). Las canonizaciones de 1622 en Madrid: artistas y organización de los festejos. *Anales de historia del arte*. (1993-1994), n. 4 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a José María de Azcárate y Ristori), pp. 701-710.

AÑÓN FELIÚ, Carmen (1991). La literatura de jardines en el siglo XVI. Del Hortus al Jardín de Delicias. En FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín y GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. A propósito de la Agricultura de Jardines. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 82-101.

APIANUS, Petrus (1548). Libro de la Cosmographía de Pedro Apiano, el qual trata de la descripción del Mundo, y sus partes, por muy claro y lindo artificio, augmentado por el doctíssimo Gemma Frisio... con otros dos libros del dicho Gemma, de la materia misma. Amberes: En casa de Gregorio Bontio, 1548.

ARATA, Stefano ed. (2000). *El acero de Madrid*. Madrid: Castalia, 2000.

\_\_\_ (2002). Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega. En F. CAZAL, F., GONZÁLEZ, Ch. y VITSE, M. *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp.91-115.

\_\_\_ (2004). Proyección escenográfica de la Huerta del Duque de Lerma en Madrid. En CIVIL, Pierre. *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*. Vol. 1, 2004, pp. 33-52.

ARCAZ POZO, Juan Luis y MONTERO MONTERO, Mercedes (2008). *Maravillas del mundo antiguo*. Madrid: Delegación de Madrid de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2008.

ARCINIEGA GARCÍA, Luis (2019). Arcos, puentes, acueductos: palabras, imágenes y memoria. En CÁMARA MUÑOZ, Alicia y REVUELTA POL, Bernardo. *Arquitectura hidráulica y forma urbana*. Fundación Juanelo Turriano, pp. 65-85.

ARCO Y GARAY, Ricardo del (1941). *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*. Escelicer, 1941.

ARELLANO AYUSO, Ignacio (1995). Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 1995, 19 (3), pp. 411 – 443.

\_\_\_ (1996). El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega. En *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*. Vol. 6. Universidad de Castilla La Mancha, 1996, pp. 37-59.

\_\_\_ y MATA, Carlos (2011). *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid: Homo Legens, 2011.

ARGAIZ, Gregorio de (1671). *La soledad y el campo, laureados por el solitario de Roma y el Labrador de Madrid, San Benito y San Isidro*. Madrid: Francisco Nieto, 1671.

ARGAN, Giulio Carlo (1964). *L'Europa delle capitali. 1600-1700*. Ginebra: Skira, 1964.

ARISTÓTELES (1584). *Los Ocho libros de la República del filósofo Aristóteles traducidos originalmente de lengua Griega en Castellana por Pedro Simón Abril, Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles hermanos, natural de Alcaraz... y declarados por él mismo con unos comentarios*. Zaragoza: Lorenzo y Diego de Robles hermanos, 1584.

\_\_\_\_ (1982). *Ética Nicomaquea. Política*. Antonio Gómez Robledo (ed.). México: Porrúa, 1982.

ARÍZAGA BOLUMBURU, Beatriz (2002). *La imagen de la ciudad medieval: la recuperación del paisaje urbano*. Universidad de Cantabria: 2002.

ARMADA DÍEZ DE RIVERA, Juan, PORRAS CASTILLO, Inmaculada (1991). Las plantas de Gregorio de los Ríos. En FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín y GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. A propósito de la Agricultura de Jardines. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, Ayuntamiento de Madrid, 1991, p. 27-62.

ARROYO ILERA, Fernando (1998a). La imagen del agua: ideas y nociones hidrográficas en las relaciones topográficas de Felipe II. *Madrid, revista de arte, geografía e historia*, 1998, n. 1, p.155-194.

\_\_\_\_ (1998b). *Agua, paisaje y sociedad en el siglo XVI según las Relaciones Topográficas de Felipe II*. Madrid: Ediciones del Umbral, 1998.

ASÍN, Oliver (1952). El nombre de Madrid. *Arbor*. 1952, nº 28, p. 393-426.

\_\_\_\_ (1958). *Historia del nombre «Madrid»*. Madrid: CSIC, 1958.

ATIENZA, Belén (2009). *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*. Ámsterdam- Nueva York: Rodopi, 2009.

AZNAR VALLEJO, Eduardo (1994). Barcos y Barqueros de Sevilla. *Historia. Instituciones. Documentos*. 1994, n. 21 pp. 1-11.

AZZI VISENTINI, Mergherita (2002). “L’ingegnoso artificio nuevamente ritrovato di far le fonti”: il ruolo dell’acqua nei giardini italiani del Rinascimento e dell’età barocca. En *L’acqua nel paesaggio: costruito, mito, storia, técnica*. Atti del Convegno. Trento, 2002, pp. 13-19.

BADORREY MARTÍN, Beatriz (2016). *Otra historia de la tauromaquia: toros, derecho y sociedad (1235-1848)*. Madrid: UNED, 2016.

BANDA Y VARGAS, Antonio de la (1996). *Hernán Ruiz II (Arte Hispalense)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1996.

BAPTISTA LAVANHA, Joan (1622). *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Felipe III N. S. al Reino de Portugal i relacion del solene recebimiento que en el se le hizo*. Madrid: Tomás Iunti, 1622

BARBEITO, José Manuel (1992). *El Alcázar de Madrid*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

\_\_\_\_ (2008). La Plaza Mayor escenario de la Corte. En *Ciclo de conferencias. IV Centenario de la Plaza Mayor*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2018, pp. 107-118.

BARGHAHN, B. von (1986). *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro in the Tradition of Caesar*. Nueva York, 1986, 2 vols.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (2002). *Nueva biografía de Lope de Vega*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (Edición digital basada en la edición de Madrid: Atlas, 1973).

BASE DE DATOS ARTELOPE: *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*. OLEZA, Joan dir. Universidad de Valencia, 2012 [<https://artelope.uv.es/>].

BASE DE DATOS IBSO: *Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro*. FERNÁNDEZ TRAVIESO, Carlota y LÓPEZ POZA, Sagrario dirs. Universidad de Huelva, 2011 [<http://www.bidiso.es/IBSO>].

BASTIANUTTI, Diego L (1987). La inspiración pictórica en el teatro Hagiográfico de Lope de Vega. En CRIADO DEL VAL, Manuel. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1987, pp. 711-718.

BENIGNO, Francesco (1992). *La sombra del rey. Validos y luchas políticas en la España del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1992.

BENITO RUANO Eloy (1966). Recepción madrileña de la reina Margarita de Austria. *AIEM*, 1966, n. 1, pp. 85-98.

BÉRCHEZ, Joaquín y GÓMEZ FERRER, Mercedes (2006). Mirar y sentir la ciudad. La Valencia *al viu* en el siglo XVII. En Peña Velasco, Concepción de la. *En torno al Barroco. Miradas múltiples*. Murcia: Universidad, 2006, pp. 13-28.

BERNABÉ MERINO, María Luisa (1994). El problema del agua en Toledo en la Edad Moderna. *Docencia e Investigación: revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*. 1994, n. 4, pp. 25-40.

BERSHAS, Henry N (1963). Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler. *Hispanic Review*. 1963, n. 31, pp. 109-117.

BETAZZI, M. Beatrice (2007). Le città dipinte: spazio, potere e rappresentazione. *Storicamente. Laboratorio di storia* 3. 2007, n. 19, DOI: 10.1473/stor406.

BETTETINI, María (1999). La città celeste cristiana. En BENEVOLO, L. *La città dell'utopia. Dalla città ideale alla città del Terzo Millennio*. Unicredito Italiano, 1999.

BIGLIERI, Aníbal (2002). Ruinas romanas y la poesía española. *Auster*. 2002, n. 6-7, pp. 11-45.

BIONDO Flavio (1558). *Roma restaurata, et Italia illustrata di Biondo da Forli. Tradotte in buona lingua volgare per Lucio Fauno*. Venecia: Domenico Giglio, 1558.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio (1984). *Historia de Sevilla. La ciudad antigua. De la prehistoria a los visigodos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1984.

\_\_\_\_\_, BOSCH VILA, Jacinto y MORALES PADRÓN, Francisco (1992). *Historia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.

BLANCO MOZO, Juan Luis (2007). *Alonso Carbonel (1583-1669), arquitecto del Rey y del conde-duque de Olivares*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007.

BLASCO, Carmen (2001). *El palacio del Buen Retiro de Madrid. Un proyecto hacia el pasado*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, 2001.

BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (1998a). Madrid, utopía y realidad de una ciudad capital. *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*. 1998, n. 1. pp. 47-72.

\_\_\_\_ (1998b). *¡Agua va! La higiene urbana en Madrid. (1561-1761)*. Madrid: Caja Madrid, 1998.

\_\_\_\_ (2000). El cielo (y el suelo) de Madrid. La incidencia del clima en la capitalidad. En *Felipe II y las artes: Actas del Congreso Internacional 9-12 diciembre 1998*. Madrid: Universidad Complutense, 2000, p. 371-382.

\_\_\_\_ (2018). La Plaza Mayor y la celebración de festejos taurinos. En *Ciclo de conferencias. IV Centenario de la Plaza Mayor*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2018, pp. 31-62.

BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo (2003). *El Edén manchego. El Palacio de los Bazán como Templo de la Fama*. Instituto de Estudios Manchegos de Ciudad Real: CSIC, 2003.

BLÁZQUEZ RODRIGO, Marcelo (1995). *La Gatomaquia de Lope de Vega*. Madrid: CSIC, 1995.

BLECUA, José Manuel (1961). La academia poética del Conde de Fuensalida. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 1961, n. 15.3/4, pp. 459-462.

BLEDA, Jaime (1622). *Vida y milagros del glorioso San Isidro el labrador, hijo, abogado y patrón de la Real Villa de Madrid, por Juan Diácono, arcediano de la misma Villa, con adiciones por el Padre presentado fray Jayme Bleda, predicador general de la Orden de Predicadores, calificador del Santo Oficio de la Inquisición de Valencia. En dos libros dirigidos a la noble, coronada y leal Villa de Madrid*. Madrid: Tomás Junti, 1622.

BOIRA MAIQUES, Josep Vicent (1992). *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. Valencia: Universidad de Valencia, 1992.

BOIX, Felix (1927). Los recintos y puertas de Madrid. *Arte español*, XVI. Tomo VIII, 1927, n. 8, pp. 272-283.

BONET CORREA, Antonio (1975). La antigua plaza de toros de Valladolid. *B.S.A.A.* Tomo 40-41, 1975, pp. 417-426.

\_\_\_\_ (1978). El plano de Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid en 1636. En *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Gustavo Gili, 1978, pp. 35-91.

\_\_\_\_ (1979). La fiesta barroca como práctica del poder. *Diwan*. 1979, n. 5/6, pp. 56-85.

\_\_\_\_ (1990). Arquitectura de las plazas de toros en Madrid. En BONET CORREA, Antonio. *Fiesta poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal, 1990, pp. 141-157.

\_\_\_\_ (1992). Arte Barroco en el Madrid de Calderón de la Barca. En DÍEZ BORQUE, José María, DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio y BONET CORREA, Antonio. *Fiesta Barroca*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1992, pp. 107-120.

\_\_\_\_ (1993). La arquitectura efímera del Barroco en España. *Norba*, 1993, n. 13, pp. 23-70.

\_\_\_\_ (2018). La Plaza Mayor. En *Ciclo de conferencias. IV Centenario de la Plaza Mayor*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2018, pp. 15-29.

BORJA SAN ROMÁN, Francisco de (1935). *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*. Madrid: Imprenta Góngora, 1935.

BOTERO, Giovanni (1593). *Diez libros de la razón de estado. Con tres libros de las causas de la grandeza, y magnificencia de las ciudades de Ivan Botero. Traducido de Italiano en Castellano, por mandado del Rey Nuestro Señor, por Antonio de Herrera su criado*. Madrid: Luis Sánchez, 1593.

BOUZA, Fernando (1998). *Imagen y propaganda: Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 1998.

BRAUN, Georg y HOGENBERG, Franz (1612). *Civitates orbis terrarvm. Coloniae Agrippinae: apud Petrum à Brachel*, 1612-1618.

BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L (1982). The View of Toledo. *Studies in the History of Art*. 1981, 11, pp. 19-30.

\_\_\_\_, JORDAN, William B., KAGAN Richard L. y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1982). *El Greco de Toledo*. Toledo: Alianza Editorial, 1982.



\_\_\_ y KAGAN, Richard L (1984). La Vista de Toledo. En BROWN, Jonathan. *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 37-55.

\_\_\_ y ELLIOT, John (1985). *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1985. (1ª ed. inglesa 1980- Madrid: Taurus, 2003).

BRUNI ARETINO, Leonardo (1899). *Le Vere lode de la inclita et gloriosa città di Firenze, composte in latino da Leonardo Bruni e tradotte in volgare da frate Lázaro da Padova. Con prefazione di Francesco Paolo Luiso*. Florencia: G. Carnesecchi e figli, 1899.

BURCKHARDT, Jacob (1985). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: SARPE, 1985.

\_\_\_ (2004). *La cultura del Renacimiento en Italia*. Traducción de: Teresa Blanco y Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2004.

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín (1994). *La Octava Maravilla del mundo (estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1994.

BUSTOS TÁULER, Álvaro y SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2016). Fadrique Álvarez de Toledo, II Duque de Alba y su inventario de libros (1531): Una biblioteca patrimonial. *Revista General de Información y Documentación, Norteamérica*, 2016, n. 26.

CABRA LOREDO, María Dolores y SANTIAGO PÁEZ, Elena María (1988). *Iconografía de Sevilla, 1400-1650*. Madrid: El Viso, 1988.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis (1857). *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*. Madrid: Martín Alegría, 1857.

\_\_\_ (1876). *Felipe II. Rey de España*, vol. I. Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribauy Cª, 1876.

CABRERA MORALES, Francisco de (1600). *Las iglesias de Roma con todas las reliquias y estaciones...* Roma: Luis Zanetti a instancia de Franzini, 1666.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1967). *Obras completas*. Madrid: Aguilar, Vol. III, 1967.

\_\_\_ (2013). *Comedia famosa, Origen, perdida, y restauracion de la Virgen del Sagrario*, s.l.: s.n., entre 1650 y 1725, (publicación facsímil Madrid: Ayuntamiento; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013)

CALLAHAN, William J (1989). *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid: Nerea, 1989.

CALVO, Florencia (2006). Lope, Cervantes y Numancia: de la resistencia imperial a la legitimación poética. En PARODI, Alicia, D'ONOFRIO, Julia y VILA, Juan Diego. *El*

*Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Asociación de Cervantistas., p. 849-858.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia (1982). El orbe del rey y el laberinto de Dios: Madrid, urbe manierista y barroca. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1982, n. 19, pp. 49-59.

\_\_\_\_ (1986). El poder de la imagen y la imagen del poder: la fiesta en Madrid en el Renacimiento. *Madrid en el Renacimiento* [exposición]. Madrid-Alcalá: Comunidad de Madrid, 1986, pp. 61 – 93.

\_\_\_\_ (1990). *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza, edificio*. Madrid: Ediciones El Arquero, 1990.

\_\_\_\_ (1991). Dos propuestas de catedral para Madrid a comienzos del siglo XVII. Reflexión sobre una arquitectura imaginada. En *Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX). III Jornadas de arte*. Madrid: CSIC, 1991, pp. 33-39.

\_\_\_\_ (1993a). El siglo XVI. La Corte y el castillo. En CÁMARA MUÑOZ, Alicia y GUTIÉRREZ MARCOS, Javier. *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, 1993, pp. 45-56.

\_\_\_\_ (1993b). Murallas para la guerra y para la paz. Imágenes de la ciudad en la España del siglo XVI. *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII Historia del Arte, t. 6, 1993, pp. 149-174.

\_\_\_\_ Y GUTIÉRREZ MARCOS, Javier (1993). *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, 1993.

\_\_\_\_ (1994a). La pintura de El Greco y la construcción de la historia de Toledo en el Renacimiento. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, Hª del Arte*, 1994, t. 7, pp. 37-55.

\_\_\_\_ (1994b). Modelo urbano y obras en Madrid en el reinado de Felipe II. En *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos: Actas del Congreso Nacional*. Madrid: Universidad Complutense, 1994, Tomo I, pp. 31-48.

\_\_\_\_ (1998). *Fortificación y ciudad en los tiempos de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1998.

\_\_\_\_ (2000). Historia y Mito: la ciudad narrada en el Renacimiento español. En *Actas IV Jornadas de Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”*. *Imágenes. Palabras. Sonidos. Prácticas y reflexiones*. Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 307-320.

\_\_\_\_ (2004). Giovanni Battista Antonelli e la definizione professionale dell'ingegnere nel Rinascimento spagnolo. En SARTO, Mario. *Omaggio agli Antonelli. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Gatteo 3-5 ottobre 2003*. Udine: Forum, 2004, pp.163–218.

\_\_\_\_ (2005a). Los guardianes del mar: fortificaciones, torres y atalayas en la costa valenciana (ss. XVI-XVII). En VERA, J. F. *Jornadas del Bicentenario de Torre Vieja, 1803-2003*. Universidad de Alicante, pp. 201-220.

\_\_\_ (2005b). La ingeniería en la pintura española de los siglos XVII y XVIII. En CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *Los ingenieros militares de la Monarquía Hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Ministerio de Defensa y la Asociación Española de Amigos de los Castillos, 2005.

\_\_\_ (2007). De España a Roma. Peregrinar con guía en el Siglo de Oro. En Hernando Sánchez, Carlos José. *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna: actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007*. Madrid: Acción Cultural Española, 2007, vol. II, pp. 767-780.

\_\_\_ (2008). La ciudad en la Literatura del Siglo de Oro. *Anales de historia del arte* (Ejemplar dedicado a: *Firmissima convelli non posse: Homenaje al profesor Julián Gallego*). 2008, n. Extra 1, pp. 121-134.

\_\_\_ y GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo (2011). *La imagen de la ciudad en la Edad Moderna*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.

\_\_\_ (2016). Modelos vs perspectivas en la ingeniería del siglo XVI. *Artigrama*. 2016, n. 31, pp. 257-277.

\_\_\_ (2017). La ciudad en los tratados de ingeniería del Renacimiento. En Cámara Muñoz, Alicia y Revuelta Pol, Bernardo. *La palabra y la imagen. Tratados de ingeniería entre los siglos XVI y XVIII*. Fundación Jaunelo Turriano, 2017, pp. 11-37.

\_\_\_ (2019). Derramar agua en la ciudad: dioses y fuentes. En CÁMARA MUÑOZ, Alicia y REVUELTA POL, Bernardo. *Arquitectura hidráulica y forma urbana*. Fundación Juanelo Turriano, pp. 87-110.

CAMÓN AZNAR, José (1945). Citas de arte en el teatro de Lope de Vega. *Revista de Ideas estéticas*. 1945, n. 9, pp. 233-274.

CAMPOS CAÑIZARES, José (2009). Organización y celebración de corridas de toros en Madrid en tiempos de Felipe IV. En *Actas del XLIII Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español (AEPE), Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo (Madrid, 2008)*. Málaga: AEPE, 2009, pp. 69-80.

CAMPOS CARRASCO, Juan y GONZÁLEZ, Julián (1987). Los foros de Hispalis colonia Romula. *AEspA*, 1987, n. 60, pp. 128-130.

CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel (2006). Lope de Vega y la de Troya. *Anuario Lope de Vega*. 2006, nº12, pp. 57-66.

CAPMANI Y MONTPALAU, Antonio (1863). *Origen histórico y etimológico de las calles de Madrid*. Madrid: Manuel B de Quiros, 1863. (Edición facsímil. Campmani y Montpalau, Fernando Plaza del Amo, 1990).

CÁRCAMO, Alonso de (1595). *Traslado de la carta y relación que embio a su magestad el señor don Alonso de Cárcamo, Corregidor de la Imperial ciudad de Toledo, a cerca*

*del Templo que en ella se ha hallado, del señor San Tyrso*. Toledo: Pedro Rodriguez, 1595.

\_\_\_ (1595). *Al Rey Nuestro Señor, don Alonso de Carcamo su Corregidor en la Ciudad de Toledo ... [Texto impreso]: Deseoso de embiar a V. M. alguna cosa muy con forme [sic] à su gusto y pio zelo, para que se entretenga en la conualece[n]cia de la enfermedad passada ... doy mas larga cuenta à V. M. de lo que se ha descubierto de las ruynas del templo de san Tyrso ...* Toledo : por Pedro Rodriguez, 1595.

CARDUCHO, Vicente (2011). *Diálogos de la pintura*, Madrid: Editorial Maxtor, 2011.

CARMONA MUELA, Juan (2003). *Iconografía de los santos*. Madrid: Istmo, 2003.

CARO BAROJA, Julio (1967). *Vidas mágicas e inquisición*. Madrid: Taurus, 1967.

\_\_\_ (1979). *La estación del amor: (fiestas populares de mayo a San Juan)*. Madrid: Taurus, 1979.

\_\_\_ (1992). *Las falsificaciones de la historia (en relación con la de España)*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

CARO, Rodrigo (1634). *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y chorographia de su convento iuridico o antigua chacillería*. Sevilla: Andrés Grande, 1964.

CARRASCOSA MEGÍA, Joaquín (1981). *Historia de los escudos de la Villa de Madrid*. Madrid: Ediciones Giner, 1981.

CARREÑO, Antonio (2003). La fuerza de las historias representadas. Lope de Vega y las alegorías del poder. En GONZÁLEZ, Aurelio, MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa y VON DER WALDE MOHENO, Lillian. *Estudios de teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. México: Universidad Autónoma de México, 2003, pp. 17-47.

CARRERO DE DIOS, Manuel (1981). *Las murallas y las puertas de Toledo. Temas Toledanos 14*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1981.

CARRIZO GÓMEZ, María José (2013). Las ediciones de Pomponio Mela en España: análisis de la tradición incunable. *EPOS*. 2013, n. 29, pp. 55-78.

CARROBLES SANTOS, Jesús (2014). Ideales y arqueología en el Toledo del Greco: discurso de ingreso. *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. 2014, n. 59, pp. 53-106.

\_\_\_ y MORÍN DE PABLOS, Jorge (2014). Falsos de Toledo: piezas inventadas para la construcción de un ideal cívico. *Revista Antigüedad y Cristianismo*. 2014, n. 29 (año 2012), pp. 141-158.

CASA, Frank P., GARCÍA LORENZO, Luciano y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2002). *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2002.

CASE, Thomas E. (1975). *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega: estudio crítico con textos*. Madrid: Castalia, 1975.

CASTAÑOS Y MONTIJANO, Manuel (1912-1913). El castillo de San Servando. *Arte español*. 1912-1913, n. I, pp. 332-340.

CASTIGLIONE, Baltasar de (1574). *El Cortesano traduzido por Boscan en nuestro vulgar castellano...*, Amberes: Philippo Nucio, 1574.

CASTILLO DE BOVADILLA, Jerónimo (1597). *Política para Corregidores y Señores de Vasallos, en tiempo de paz y de guerra...* Madrid: L. Sánchez, 1597, 2 vols., (edición facsímil de Amberes, 1704; Madrid: I.E.A.L., 1978).

CASTRO, Américo (1965). *Realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1965.

\_\_\_ y RENNERT, Hugo A. (1968). *Vida de Lope de Vega*. Salamanca: Anaya, 1968.

CATANEO, Pietro (1554). *I quattro primi libri di architettura*. Venecia: Aldus, 1554.

CAVILLAC, Michel (2002). El Madrid utópico (1597-1600) de Cristóbal Pérez de Herrera. *Bulletin hispanique*, 2002, n. 2, pp. 627-644.

CAVIRÓ MARTÍNEZ, Balbina (1992). La calle real de Toledo y el llamado plano del Greco. *Beresit: Revista Interdisciplinar científico-humana*. 1992, n. 4, pp. 169-199.

CAYETANO MARTÍN, María del Carmen y FLORES GUERRERO, Pilar (1988). Nuevas aportaciones al recibimiento en Madrid de la Reina doña Margarita de Austria (24 de octubre de 1599). *AIEM*. 1988, n. 25, pp. 387-400.

\_\_\_ (1997). La ermita madrileña (ss. XV-XIX): Una institución singular. *A.I.E.M.* 1997, n. 37, pp. 179-192.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España IV*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800.

CEPEDA, Gabriel de (1670). *Historia de la milagrosa y venerable imagen de N.S. de Atocha*, Madrid: en la Imprenta Real, 1670.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1736). *La Galatea dividida en seis libros*. Madrid: Juan de Zúñiga, 1736.

\_\_\_ (1847). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Gaspar y Roig, 1847.

\_\_\_ (2017). *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Red Ediciones, 2017.

CERVERA VERA, Luis (1969). Reparos en el puente medieval de Lerma a principios del siglo XVII. *Boletín de la Institución Fernán González*. 1969, 1er sem., Año 48, n. 172, pp. 133-136.

\_\_\_ y MOYA BLANCO, Luis (1976). *Sobre las ciudades ideales de Platón*. Madrid: Real academia de bellas artes de san Fernando, 1976.

\_\_\_ (1980). Puerta de la muralla medieval de Lerma. *Boletín de la Institución Fernán González*. 1980, 1er sem., Año 59, n. 194, pp. 33-60.

\_\_\_ (1995). Vitruvio y su ciudad ideal. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*. 1995, n. 129, pp. 323-345.

\_\_\_ (1996a). *Documentos biográficos de Juanelo Turriano*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 1996.

\_\_\_ (1996b). *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. Asociación Amigos del Palacio Ducal, 1996.

CHECA CREMADES, Fernando (1985). Felipe II y la ordenación del territorio en torno a la Corte. *Archivo Español de Arte*. 1985, vol. 58, n. 232, pp. 392-398.

\_\_\_ (1987). *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus, 1987.

\_\_\_ (1992a). *Felipe II. Mecenas de las Artes*. Madrid: Nerea, 1992.

\_\_\_ (1993). El estilo clásico. En NIETO, Víctor, MORALES, Alfredo J. y CHECA CREMADES, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 1993.

\_\_\_ (1994). *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid: Nerea, 1994.

\_\_\_ y MORÁN TURINA, Miguel (2001). *El Barroco*. Madrid: Istmo, 2001.

CHECA CREMADES, José Luis (1992b). *Madrid en la prosa de viaje I (siglos XV. XVI y XVII)*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1992.

CHEVALIER, Maxime (1976). *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976.

CHRÉTIEN, Jean Luc (1992). Le corps mystique dans la théologie catholique. En GODDARD, J.C. y LABRUNE, M. *Le corps*. París: Vrin, 1992.

CHUECA GOITIA, Fernando (1998). *Philippus II Rex*. Barcelona: Lunweg, 1998.

CISNEROS ÁLVAREZ, Pablo (2012). *La imagen grabada de la ciudad de Valencia entre 1499 y 1695*. Tesis de doctorado. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes dir. Universidad de Valencia, 2012.

CIVIL, Pierre (1998). Devoción y literatura en el Madrid de los Austrias: el caso de Nuestra Señora de Atocha. *Edad de Oro*. 1998, n. 12, pp. 31-47.

COCK, Henrique (1876). *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, MOREL FATIO, Alfred y RODRÍGUEZ VILLA, Antonio (eds.), Madrid: Imprenta estereotipia y galva. de Aribau y ca., 1876.

\_\_\_\_ (1883). *Mantua Carpentana, heroice descripta: descripción de Madrid compuesta á fines del siglo XVI en exámetros latinos*. MOREL FATIO, Alfred y RODRÍGUEZ VILLA, Antonio (ed.). Madrid: DG Hernando, 1883.

COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco (1970). *Patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1970.

COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, CRUZ VILLALÓN, REYES CANO Y RODRÍGUEZ BECERRA (1993): COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio, CRUZ VILLALÓN, Josefina, REYES CANO, Rogelio y RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Tres tomos. Sevilla: Consejería de Obras Públicas. Junta de Andalucía, Ayuntamiento, 1993.

COLLINS, Marsha S. (2004). Lope's Arcadia: A Self-Portrait of the Artist as a Young Man. *Renaissance Quarterly*, 2004, n. 57, pp. 882-907.

COMMELIN, Pierre (2017). Divinidades de la mar y de las aguas. En COMMELIN, Pierre. *Mitología griega y romana*. Madrid: La Esfera de los libros, 2017.

CONTENTO BARRANQUERO, José Javier (2014). Los Perolli en La Mancha: nuevas aportaciones. *Archivo Español de Arte*. 2014, Tomo 87, n. 346, pp. 171-178.

CORNEJO, Manuel (2004). Algunas funciones del espacio sevillano en las comedias de Lope de Vega. En DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco y LOBATO LÓPEZ, María Luisa. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Iberoamericana-Vervuert p. 559-570.

\_\_\_\_ (2007). Lope de Vega y las fiestas de Lerma de 1617. La teatralización de «las fiestas de Castilla» en Lo que pasa en una tarde. *Mélanges de la Casa de Velázquez*. 2007, n 37-1, pp. 179-198.

\_\_\_\_ (2010). La funcionalidad de los juegos de toros y cañas en el teatro de Lope de Vega. En CIVIL, Pierre y CRÉMOUX, Françoise. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007.*, Vol. 2, CD-ROM, 2010.

CORNEJO VEGA, Francisco J (2000). Felipe II, San Hermenegildo y la imagen de la «Sacra Monarquía». *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 18, n. 36, 2000, pp. 25-38.

\_\_\_\_ (2005). *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la "sacra monarquía"*. Fundación El Monte, 2005.

CORRAL, Pedro del ed. (1549). *La Crónica del rey do[n] Rodrigo, con la destruycion de España y como los moros la ganaron*. Toledo: Juan Ferrer, 1549.

CORRAL, José del (1973a). Las calles de Madrid en 1624. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1973, n. 9, pp. 643-688.

\_\_\_\_ (1973b). La calle de las Platerías en el siglo XVII. *Villa de Madrid*. 1973, n. 38, pp. 36-38.

\_\_\_\_ (2002). *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVI*. Madrid: Ediciones La Librería, 2002

CORTÉS LÓPEZ, José Luis (1989). *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

CORVISIER, André (1993). *Actes du colloque international sur les plans-reliefs aupassé et au présent*. París: Sedes, 1993.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (1610). *Emblemas morales*. Madrid: Luis Sánchez, 1610.

\_\_\_\_ (1674). *Del origen y principio de la lengua castellana, o Romance que oy se vsa en España / compuesto por el Doctor Bernardo Aldrete... [Parte primera del Tesoro de la lengua castellana, o española; Parte Segunda.../ compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Covarrubias Orozco...; añadido por el Padre Benito Remigio Noydens... de los PP. Clerigos Regulares Menores...]*. Reproducción digital, Madrid: por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1674.

CRESPO DELGADO, Daniel (2014). Juanelo Turriano: ingenio y fama. En CÁMARA MUÑOZ, Alicia y REVUELTA POL, Bernardo. *Ingenieros del Renacimiento*. Fundación Juanelo Turriano, 2014, pp. 9-23.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (2000). Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2000, n. 18, pp. 29-76.

CRUZ, Nicolás Joseph de la (1790). *Vida de San Isidro Labrador, patrón de Madrid, adjunta la de su esposa Santa María de la Cabeza*. Madrid: Imprenta Real; [ed. facsímil en: *Recuerdos de la Villa de Madrid: Vida de San Isidro Labrador*. Madrid: Marco Real Editor, 1986, tomo III].

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (1990). La entrada de la reina Ana en Madrid en 1570. *Anales del instituto de Estudios Madrileños*. 1990, n. 28, pp. 413-452.

CRUZ YÁBAR, Juan María (2015). La capilla madrileña de San Isidro y sus proyectos previos. *Anales de Historia del Arte*. 2015, n. 25, pp. 163-187.

CUART MONER, Baltasar (2004). La larga marcha hacia las historias de España en el siglo XVI. En García Cárcel, Ricardo. *La construcción de las historias de España*. Madrid: Marcial Pons, 2004, pp. 45-126.



\_\_\_\_ (2015). Una mentira hermosa y aparente por su antigüedad. Héroes fundadores, ciudades y libros de historia. En TRUCHUELO GARCÍA, Susana et al. *Civitas: expresiones de la ciudad en la Edad Moderna*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2015, pp. 19-51.

CUERVO, Rufino José (1908). Dos poesías de Quevedo a Roma. *Revue Hispanique*. 1908, n. 18, pp. 432- 438.

CURCIO, Carlo (1941). *Utopisti e Riformatori sociali del cinquecento*. Bolonia, 1941.

DA COSTA, Francisco de Assis (2009). Atlas histórico de ciudades: la ciudad como objeto de investigación. *Revista Perspectivas Urbanas*. 2009, n. 10, p. 3-12.

DACOS, Nicole (1969). *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Londres: Warburg Institute, 1969.

DADSON, Trevor John (1998). *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Arco, 1998.

DAVID PEYRE, Ivonne (1976). La alegoría del cuerpo humano en la península ibérica del Siglo de Oro. *Asclepio*. 1976, n. 28, pp. 243-254.

DAVIS, Charles (2004). *27 documentos de Lope de Vega Carpio en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2004.

DE ANDRÉS, Gregorio (1976). Ordenación urbanística de Madrid dada por Felipe II en 1590. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1976, n. 12, p. 15-31.

DE ARMAS, Frederick A. (1987). Pintura y poesía la presencia de Apeles en el Teatro de Lope de Vega. En CRIADO DEL VAL, Manuel. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1987, pp. 719-732.

DE CASTRO Y ROSSI, Adolfo (1846). *El conde-duque de Olivares y el rey Felipe IV*. Cádiz: Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, 1846.

DEFORNEAUX, Marcellin (1983). *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Argos Vega, 1983.

DE FRÍAS, Damasio (1579). *Diálogo en alabança de Valladolid*. BNE, Ms. 1172, 1579.

DE GAUNA, Felipe (1598). *Libro copiosso y muy verdadero del cassamiento y bodas de las majestades del rey de España don Phelipe tercero con doña Margarita de Austria en su ciudad de Valencia de Aragón ...*, Biblioteca General i Històrica de la Universitat de València, ms. 550, 1598.

\_\_\_\_ (1599). *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*. CARRERES ZACARÉ, Salvador ed. Valencia: Acción bibliográfica valenciana, 1927.

DE JUAN GARCÍA, Antonio (1998). Los cementerios medievales en Toledo. En LÓPEZ ÁLVAREZ, Anna María e IZQUIERDO BENITO, Ricardo. *El legado material hispanojudío, VII Curso de Cultura hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 327-340.

DE LA ESCALERA, José Martínez (1991a). Jerónimo de la Higuera S. J.: falsos cronicones, historia de Toledo, culto de san Tirso. En *Tolède et l'expansion urbaine en Espagne (1450-1650): actes du colloque organisé par la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha et la Casa de Velázquez; Tolède-Madrid, 21-23 mars 1988*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 69-97.

\_\_\_\_ (1991b). La circunstancia toledana de una tragedia de Lope y el nombre Tirso. *Revista de Literatura*. 1991, n. 53, pp. 631-639.

DE LA ESCOSURA Y MORROGH, Luis (1888). *El artificio de Juanelo y el puente de Julio César. Memorias de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid*. Tomo XIII - Parte 2ª. Madrid: Imprenta de Luis Aguado, 1888.

DE LA PEÑA, Juan Antonio (1623). *Relacion de las Fiestas Reales y Iwego de Cañas, que la Magestad Catolica del Rey Nuestro Señor hizo a los veinte y vno de Agosto deste presente año, para honrar y festejar los tratados desposorios del serenissimo Principe de Gales, con la señora Infanta doña Maria de Austria*. Madrid: Juan González, 1623.

DEL CAMPO MUÑOZ, Juan (2004). *Viso del Marqués. Apuntes para una historia y descripción del Palacio de monumentos, Valdepeñas, 2004*.

DELEITO Y PIÑUELA, José (1942). *Solo Madrid es Corte (La capitalidad de dos mundos bajo Felipe IV)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

\_\_\_\_ (1964). *El rey se divierte: (recuerdos de hace tres siglos)*. Madrid: Espasa-Calpe (última edición de Alianza Editorial, 2019).

DELPECH, Françoise (1992). Marques corporelles et symbolique trifonctionnelle: exemples ibériques. En Redondo, Agustín. *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècle*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, pp. 93-106.

\_\_\_\_ (1995). Mujeres, canales y acueductos: contribución para una mitología hidráulica. En GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y MALPICA CUELLO, Antonio. *El agua: mitos, ritos y realidades: coloquio internacional, Granada, 23-26 de noviembre de 1992*, vol. 30. Granada: Anthropos Editorial, 1995, pp. 61-86.

DEL RÍO BARREDO, María José (2000). *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía española*. Madrid: Marcial Pons, 2000.

\_\_\_\_ (2001). Cultura popular y fiesta. En Pinto Crespo, Virgilio. *Madrid, Atlas histórico de la ciudad siglos IX-XIX*. Madrid: Lunwerg Editores, 2001, pp. 324-339.

DE MORA LORENZO, Cristina (2004). El pasadizo en el Madrid de los Austrias (siglo XVII) pervivencia de elementos arquitectónicos encubiertos de tradición medieval. *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 2004, n. 6, pp. 259-287.

DE MORALEDA Y ESTABAN, Juan (1928). El monasterio agaliense de Toledo. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. 1928, n. 35, pp. 130-138.

DE SETA, Cesare (1991). Las murallas, símbolo de la ciudad. En DE SETA, Cesare y LE GOFF, Jacques. *La ciudad y las murallas*. Madrid: Cátedra, pp. 21-66.

\_\_\_\_ (1996). L'iconografia urbana in Europa dal XV al XVIII secolo. En DE SETA, Cesare. *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*. Nápoles: Electa, 1996, pp. 11- 48.

\_\_\_\_ (1999). La fortuna del ritratto di prospettiva e l'immagine delle città italiane nel Rinascimento. En ROMANELLI, Giandomenico, BIADENE, Susanna y TONINI, Camillo. *A volo d'uccello. Jacopo de Barberi e la rappresentazione di città nell'Europa del Rinascimento*. Venecia: Arsenale, 1999, pp. 28-38.

\_\_\_\_ (2001). *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Nápoles: Electa, 2001.

\_\_\_\_ (2002). *La ciudad europea del siglo XV al XX. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*. Madrid: Istmo, 2002.

\_\_\_\_ (2004). *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*. Nápoles: Electa, 2004.

\_\_\_\_ (2008). *La città dei cartografi*. Nápoles: Electa, 2008.

\_\_\_\_ (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*. Nápoles: Einaudi, 2011.

DEVOS, Brent W. (2007). Un aspecto de la técnica dramática de Calderón: la geografía y toponimia en El Tuzaní de las Alpujarras. En SERRANO, Antonio. *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas de Teatro del Siglo de Oro XXI-XXIII*. Edición digital del Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 83-92.

DIAGO, Francisco (1613). *Anales del Reyno de Valencia [Texto impreso]: Tomo primero: que corre desde su población despues del Diluuio hasta la muerte del Rey Don Iayme el Conquistador*. Valencia: en casa de Pedro Patricio Mey, 1613.

DÍAZ Y DÍAZ, María del Sol (1976). Fuentes públicas monumentales del Madrid del siglo XVII. *Villa de Madrid*. 1976, n. 53, pp. 39-50.

DÍAZ ZAMUDIO, Tomás y GÁMIZ GORDO, Antonio 2018. Vistas de Sevilla extramuros del XVI al XVIII. En MARCOS, Carlos L., JUAN GUTIÉRREZ, Pablo J., DOMINGO GRESA, Jorge y OLIVA MEYER, Justo. *De trazos, huellas e improntas. Arquitectura, ideación, representación y difusión. XVII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2018, vol. 2, pp. 1021-1029.

DÍEZ BORQUE, José María (1975). Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español. En García Lorenzo, Luciano y Díez Borque, José María. *Semiología del teatro*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975, pp. 49-92.

\_\_\_ (1976). *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.

\_\_\_ (1980). Públicos del teatro español del siglo XVII. En RUIZ RAMÓN, Francisco. *II Jornadas de teatro clásico español. Almagro 1979*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro, 1980, pp. 61-87.

\_\_\_ (1986). Relaciones de teatro y fiesta en el barroco español. En DÍEZ BORQUE, José María. *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*. Sevilla: Ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40.

\_\_\_ (1987). *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

\_\_\_ (1995). Viajeros extranjeros por la España del siglo XVII. *Compás de Letras*. 1995, n. 7, pp. 79-95.

\_\_\_ (2002). *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.

DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario (1987). *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Forma, 1987.

DI PASTENA, Enrico (2006). La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo. En TRAMBAIOLI, Marcella. *Texto, código, contexto, recepción: Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*. Pescara: Libreria dell'Università Editrice, 2006, pp. 87-108.

DIXON, Víctor (1993). Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign. *BHS*. 1993, n. 70, pp. 79-95.

DOCAMPO, Javier y RIELLO, José (2014). *La biblioteca del Greco [Exposición]*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús (1927). Federico Zuccaro en España. *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1927, tomo III, n. 7, pp. 77-90.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1963). *La sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1963.

\_\_\_ (1991). Orto y ocaso de Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.

\_\_\_ (2006). *Historia de Sevilla: la Sevilla del siglo XVII*. Universidad de Sevilla, 2006.

EGIDO, Aurora (2005). *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Universidad de Zaragoza, 2005.

EISENBERG, Daniel (1996). Cervantes, autor de la Topografía e historia general de Argel publicada por Diego de Haedo. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1996, vol. 16, n. 1, pp. 32-53.

ELLIOT, John Huxtable (1992). A Europe of Composite Monarchies. *Past and Present*, 1992, n. 137, pp. 48-71.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1946). *Vivir y crear de Lope de Vega*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

\_\_\_\_ (1969a). Las Juntas Poéticas en honor de San Isidro y su relación con Lope de Vega. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1969, n. 4, p. 27-133.

\_\_\_\_ (1969b). *Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y 1608*. Madrid: CSIC, 1969.

ESCOBAR, Jesús (2007). La Plaza Mayor y los orígenes del Madrid barroco. Madrid. Nerea, 2007.

ESCOLANO, Gaspar (1610). *Decada primera de la Historia de la insigne y coronada ciudad y Reyno de Valencia, Parte I*. Valencia: Patricio Mey, 1610.

ESCOSURA Y MORROGH, Luis de la (1888). *El artificio de Juanelo y el puente de Julio César*. Madrid: Imprenta de Luis Aguado, 1888.

ESCUADERO CUESTA, José y VERA REINA, Manuel (1990). Excavaciones arqueológicas en la calle Mármoles nº 9. La problemática del sector. *Anuario Arqueológico de Andalucía*. 1988, tomo III, pp. 407-410.

ESPIAU EIZAGUIRRE, Mercedes (1991). La Casa de la Moneda de Sevilla y su entorno. Historia y Morfología. Universidad de Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1991.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo (1627). *Primera parte de la Historia, antigüedades y grandezas de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla: Oficina de Matias Clavijo, 1627.

ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano (2002). Las academias técnicas en la España del siglo XVI. *Quaderns d'història de l'enginyeria*. 2002-2003, vol. 5, pp. 10-19.

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín (1926). Fuentes. En Catálogo de la exposición del Antiguo Madrid. Madrid: Sociedad española de amigos del arte, 1926, pp. 140-152.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (1989). *La Giralda: rosa de los vientos*. Sevilla: Diputación provincial, 1989.

FELINI, Pedro Mártir (1619). *Tratado nuevo de las cosas maravillosas de la alma ciudad de Roma...* Roma: Bartholome Zannette, 1619.

FERNÁNDEZ ALBALADEJO, Pablo (2007). *Materia de España. Cultura política e identidad en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel y MARAVALL, José Antonio (1987). *El Madrid de Felipe II. En torno a una teoría sobre la capitalidad. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de Historia, 1987.

FERNÁNDEZ CASADO, Carlos (1954). Historia documentada de los puentes de Madrid. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. 1954, n. 67, pp. 65-84.

\_\_\_\_ (1979). Historia del puente en España. *Informes de la construcción. Revistas CSIC*, 1979, Vol. 32, n. 310, pp. 39-72.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1880). *Quinquagenas de la nobleza de España*. Madrid: Real Academia de la Historia, vol. I, 1880.

FERNÁNDEZ-MAYORALAS PALOMEQUE, Juan (2015). *Historia de un mito ultramontano: Quo Vadis? y la cuestión romana*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

FERNÁNDEZ MONTES, Matilde (2001). San Isidro, de labrador medieval a patrón renacentista y barroco de la villa y Corte. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. LVI, cuaderno I, pp. 41-95.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Pedro (1626). *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el consejo hizo al señor rey don Felipe III*. Madrid: Imprenta Real, 1626.

FERNÁNDEZ NIETO, Francisco Javier (1970-1971). Aurífer tagus. *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 1970-1971, n. 21-22, pp. 245-260.

FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo (1992). La pasión por los coches en el siglo XVII y su reflejo cómico en los entremeses barrocos. *Archivum*, tomo XLI-XLII, 1991-1992, pp. 105-124.

FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín, GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio y RAMÍREZ VERA, Alfonso (1991). Las proporciones en el jardín de Felipe II de la Casa de Campo. En FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín y GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. A propósito de la Agricultura de Jardines. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 161-182.

FERNÁNDEZ SANMARTÍN, Arturo, FERNÁNDEZ SANMARTÍN, Ernesto y VALERO SÁNCHEZ, Juan A. (1991). Comentario a la Agricultura de Jardines. En FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín y GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. A propósito de la Agricultura de Jardines. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 63-81.

FEROS CARRASCO, Antonio (2002). *El duque de Lerma: realeza y privanza en la España de Felipe III*. Madrid: Marcial Pons, 2002.

FERRER VALLS, Teresa (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis, 1991.

\_\_\_ (1993). *Nobleza y espectáculo teatral*. Valencia, UNED, 1993.

\_\_\_ (2000). Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro (Ejemplar dedicado a *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*), *Cuadernos de teatro clásico*, 2000, n. 13, pp. 63-84.

\_\_\_ (2008). Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa. En EGIDO, Aurora. *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 113-134.

\_\_\_ (2012). Lope y la creación de héroes contemporáneos: La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y La nueva victoria del marqués de Santa Cruz. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 2012, n. XVIII, pp. 40-62.

FERRERAS, Juan de (1716). *Historia de España. Parte tercera. Contiene los sucesos de los siglos V, VI y VII*. Madrid: Francisco de el Hierro, 1716.

FERRI COLL, José María (1995). *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*. Universidad de Alicante, 1995.

FITA COLOMÉ, Fidel (1885). Santuario de Atocha (Madrid). Bulas inéditas del siglo XII. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1885, tomo VII, cuaderno 4, pp. 215-226.

\_\_\_ (1887). *Memoria del Santo Niño de la Guardia escrita en 1554*. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo XI. Cuadernos I-III. Julio-setiembre, 1887.

\_\_\_ (1906). El monasterio toledano de San Servando en la segunda mitad del siglo XI. Estudio crítico. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1906, tomo 49, pp. 280-331.

FLÓREZ, Enrique Fr. (1750). *España sagrada: theatro geographico-historico de la iglesia de España: tomo V, De la provincia carthaginense en particular...* Madrid: Antonio Marín, 1750.

FONTANA, Domenico (1590). *Della trasportatione dell'obelisco vaticano et delle fabriche di nostro Signore Papa Sixto V. Libro I*. Roma: Domenico Basa, 1590.

FRADEJAS LEBRERO, José (1992). De re etimológica burlesca. En BERTOL HERNÁNDEZ, José Antonio, GARCÍA SANTOS, Juan Felipe y SANTIAGO GUERVÓS, Javier de. *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1992, vol I., pp. 303-312.

FRA MOLINERO, Baltasar (1990). *La imagen de los negros en la literatura española de los siglos XVI y XVII*. Indiana University, 1990.

FRANCASTEL, Pierre (1984). *Pintura y Sociedad*. Madrid: Cátedra, 1984.

\_\_\_ (1988). *La realidad figurativa*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 2 vols., 1988.

GALBARRO GARCÍA, Jaime (2014). “San Hermenegildo” de Fernando de Zárata: contexto y lecturas de una comedia de santos. En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena E. *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española: XXXV Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 241-256.

GALERA I MONEGAL, Montserrat (1998). *Antoon van den Wijngarde, pintor de ciudades y hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*. Barcelona: Institut Cartogràfic de Catalunya, 1998.

GALIANO ALCALÁ, Antonio (1844). *Romancero castellano: ó, Coleccion de antiguos romances*. DEPPING, Georges-Bernard ed. Vol. 3, Brockhaus, 1844.

GÁLLEGO, Julián (1969a). El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro. *Revista de Occidente*. 1969, n. 73, pp. 19-54.

\_\_\_ (1969b). L’Urbanisme de Madrid au XVII siècle. En FRANCASTEL, Pierre. *L’Urbanisme de Paris et de l’Europe 1600-1680*. Actas del coloquio internacional de París, centenario de François Mansart. Paris: Klincksieck, 1969, pp. 251-265.

\_\_\_ (1972). El Greco. En Pijuán, J. *Historia del Arte*. Barcelona: Salvat. Vol. VI, 1972, pp. 191-221.

\_\_\_ (1987). *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1987.

GALLEGU MORELL, Antonio (1961). El río Guadalquivir en la poesía española. En *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid: Gredos, 1961, vol. 2, pp. 7-30.

GALLÉN MARCO, Mercedes (1985). Sanidad y urbanismo en Valencia en el siglo XV. *La España medieval*. 1985, n. 7 (Ejemplar dedicado a: *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI. (II)*), pp. 1567-1580.

GAMUCCI, Bernardo (1565). *Libri quattro delle antichità della città di Roma. Raccolte sotto breuita da diversi antichi e moderni Scrittori*. Venecia: Gio. Varisco, 1555.

GARCÍA ASER, Rosario (1963). *La Plaza Mayor de Madrid*. Madrid: CSIC, 1963.

GARCÍA BAQUERO, Antonio y SERRERA MARÍA, Ramón (2007). El Arenal de Sevilla: morfología y estereotipo iconográfico. En FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La Torre del Oro y Sevilla*. Sevilla: Fundación FOCUS-Abengoa, 2007, p. 45-124.

GARCÍA BARRENO, Pedro (1995). La Academia de Matemáticas de Madrid de Felipe II. En GARCÍA BARRENO, Pedro et al. *La Real Academia de Ciencias 1582-1995*. Madrid: Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1995, pp. 9-186.



\_\_\_ (2006). Avatares de la Academia de Matemáticas de Felipe II. En YEVES ANDRÉS, Juan Antonia. *Institución de la Academia Real Matemática*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 2006, pp. 135-195.

GARCÍA BUSTAMANTE, Agustín (1976). En torno a Juan de Herrera y la arquitectura. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 1976, n. 42, pp. 227-250.

GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (2004). *La construcción de las Historias de España*. Madrid: Marcial Pons, 2004.

GARCIA DE LA TORRE, Fuensanta (1981). El retablo del Hospital de San Hermenegildo o del Cardenal en Sevilla. *Apotheca*, 1981, n.1, pp. 67-81.

GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (1996). *La Paz Hispanica. Política exterior del Duque de Lerma*. Lovaina: Lauven University Press, 1996.

\_\_\_ (1998). Política e imagen de un valido. El Duque de Lerma (1598-1625). En *I Jornadas de Historia de la Villa de Lerma y el Valle de Arlanza, Lerma, 7-10 marzo 1996*. Burgos: Diputación, 1998.

\_\_\_ (2003). Las fiestas de corte en los espacios del valido la privanza del Duque de Lerma. En GARCÍA GARCÍA, Bernardo y LOBATO LÓPEZ, María Luisa. *La fiesta cortesana en época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003, pp. 35-77.

\_\_\_ y LOBATO LÓPEZ, María Luisa (2003). *La fiesta cortesana en época de los Austrias*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2003.

GARCÍA GONZÁLEZ, Juan Antonio (2015). Percepciones geográficas de El Greco. Vista y plano de Toledo. *Estudios Geográficos*. 2015, vol. LXXVI, n. 279, pp. 751-760.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Juan (2011). El tópico de la personificación de un río (Presencia del mismo en la literatura latina y en la española). *Revista de Estudios Extremeños*. 2011, vol. 67, n.1, pp. 35-46.

GARCÍA HERNAN, David (2007). *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*. Sílex: Madrid, 2007.

GARCÍA HERRERO, Miguel (1930). Las fuentes de Madrid: reformas de Felipe III. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*. 1930, n. 28, pp. 373-388.

GARCÍA MELERO, José Enrique (2000). *Literatura española sobre artes plásticas*, vol. 1. Madrid: Ediciones Encuentro, 2000.

GARCÍA MERCADAL, José (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999.

GARCÍA MORENO, Luis A. (1993). Los monjes y monasterios en las ciudades de las Españas tardorromanas y visigodas. *Habis*. 1993, n. 24, pp. 179-192.

GARCÍA REIDY, Alejandro (2006). Lope de Vega y la apología de su musa: autoridades clásicas pro domo sua. *Anuario de Lope de Vega*. 2006, n. 12, pp. 127-140.

GARCÍA SANTO TOMÁS, Enrique (2004). *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madrid: Vervuert, 2004.

GARCÍA TAPIA, Nicolás (1987a). Pedro Juan de Lastanosa y Pseudo Juanelo Turriano. *Llull*. 1987, n. 10, pp. 51-74.

\_\_\_\_ (1987b). Nuevos datos técnicos sobre los artificios de Juanelo. *Anales Toledanos*. 1987, n. 24, p. 141-159.

\_\_\_\_ (1990). *Ingeniería y Arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Caja Salamanca, 1990.

GARCÍA VILLADA, Zacarías (1922). *San Isidro Labrador en la historia y en la literatura*. Madrid: Razón y Fe, 1922.

GARIBAY Y ÇAMALLOA, Esteban de (1628). *Compendio historial de las chronicas y vniuersal historia de todos los reynos de España... Tomo IV*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1628.

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen (2009). Vista y plano de Toledo del Museo del Greco (Toledo). *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. 2009, nº 40, pp. 53-62.

GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo (1991). *Gaçeta y nuevas de la corte de España desde 1600 en adelante*, De Ceballos Escalera y Gila, A. ed. Madrid, 1991.

GAUTIER, Teófilo (2008). *Viaje por España*. Valladolid: Editorial Maxtor, 2008.

GEA ORTIGAS, María Isabel (1992). *El Madrid desaparecido*. Madrid: La Librería, 1992.

\_\_\_\_ (2002). *Las Murallas de Madrid*. Madrid: Ediciones la Librería, 2008.

\_\_\_\_ (2003). *Cercas, Puertas y Portillos de Madrid*. Madrid: Ediciones la Librería, 2008. Cito también la edición de 1999.

\_\_\_\_ (2006). *Guía del plano de Texeira. Manual para localizar sus casas, conventos, iglesias, huertas, jardines, puentes, puertas, fuentes y todo lo que en él aparece*. Madrid: Ediciones La Librería, 2006.

\_\_\_\_ y CASTELLANOS OÑATE, José Manuel (2008). *Las murallas medievales de Madrid*. Madrid: Ediciones La Librería, 2008.

GENTIL BALDRICH, José María (1998). *Traza y modelo en el Renacimiento*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 1998.

GÉRARD, Veronique (1984). *De castillo a palacio: el Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Bilbao: Xarait, 1984.

GILI RUIS, Rafael (2017). *Higiene y alcantarillado en el Madrid del Antiguo Régimen*. Tesis doctoral dirigida por PINTO CRESPO, Virgilio. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

GIMENO PASCUAL, Ana María (1981). La Casa de Campo. En *Jardines clásicos madrileños. Catálogo Exposición Museo Municipal*. Madrid, 1981, pp. 67-76.

GOITIA CRUZ, Aitor (2005). Transformaciones urbanas en torno a las reales puertas de la Villa de Madrid (1656-1860). Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2005, II tomos.

\_\_\_ (2008). Efímero y perdurable. Entradas triunfales en el Madrid cortesano: las puertas de Alcalá y Atocha. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 2008, v. 47, n. 47, pp. 465-493.

GÓMEZ DE CASTRO, Alvar (1561). *Recebimiento que la Imperial Ciudad de Toledo hizo a la magestad de la Reyna nuestra señora doña Ysabel, hija del Rey Henrrico II de Francia: quando nueva- mente entro en ella a celebrar las afiestas de sus felicissimas bodas, con el Rey don Philippe nuestro señor II destre nombre*. Toledo: en casa de Juan de Ayala, 1561.

GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes (1995). *Arquitectura y arquitectos en la Valencia del siglo XVI: el Hospital General y sus artífices*. Valencia: Universidad de Valencia, 1995.

GÓMEZ FRAILE, José María (1997). La geografía de la Hispania Citerior en C. Ptolomeo: análisis de sus elementos descriptivos y aproximación a su proceso de elaboración. *POLIS. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*. 1997, n. 9, pp. 183-247.

GÓMEZ IGLESIAS, Agustín (1951). Las Puertas Vieja y Nueva de Guadalajara y otros datos sobre la muralla madrileña. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1951, n. 61-62, pp. 321-344.

\_\_\_ (1967). La transformación de Madrid durante el reinado de Felipe II y la creación de las primeras Juntas de Urbanismo. *Villa de Madrid*, 1967, n. 22-23, pp. 29-40.

GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo (2016). La imagen de la ciudad como estrategia de poder. Pintores y dibujantes en las cortes europeas. En FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Antonio et al. *Representar la ciudad en la Edad Moderna. 1565, Wyngaerde en Alcalá*. UNED, edición digital, 2016.

GÓMEZ-MENOR FUENTES, José Carlos (1973). La sociedad conversa toledana en la primera mitad del siglo XVI. *Simposio Toledo judaico. Toledo 20-22 abril 1972*. Toledo: Toledo universitario, 1973, vol. 2, pp. 51-63.

GÓMEZ MORENO, Manuel (1975). *Iglesias Mozárabes. Arte Español de los Siglos IX*

*al XI*, Madrid, 1919 (reed. facs. Granada, 1975).

GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica (1998). *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (Estudio y documentos)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

GÓMEZ SÁNCHEZ ROMATE, María José (1993). El mito de Troya en las Rimas de Lope. En GARCÍA MARTÍN, Manuel. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, p. 453-460.

GONZÁLEZ ACUÑA, Daniel (2011). *Forma Urbis Hispalensis. El urbanismo de la ciudad romana de Hispalis a través de testimonios arqueológicos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.

GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2011). La Virgen de Atocha en el teatro español del Siglo de Oro. En MAURYA, V. y INSÚA, M. *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 279-293.

GONZÁLEZ DÁVILA, Gil (1623). *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España al muy poderoso Señor Rey Don Felipe IV*. Madrid: Tomás Iunti, 1623.

GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1926). Las primeras ordenanzas municipales de la Villa y Corte de Madrid. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*. 1926, n. 12, pp. 401-429.

\_\_\_ (1933). *El Bando de policía de 1591 y el Pregón general de 1613 para la villa de Madrid*. Madrid: Artes gráficas municipales, 1933.

\_\_\_ (1949). *Isabel de Valois, Reina de España (1546-1568)*. Madrid: Gráficas Ultra, 1949, vol. III.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix (1839). *Noticia historica del origen de los nombres de las calles de esta M.N.M.L.Y.M.H. ciudad de Sevilla ...* Sevilla: José Morales, 1839.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (1997). De ornato y policía en Madrid: Casas principales y ordenación viaria en el Renacimiento. *Revista Anales de Historia del Arte*. 1997, vol. 7, pp. 99-122.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1972). *Historia de la literatura española. Edad Media y Siglo de Oro*. Nueva York: Las Américas, 1972.

GONZÁLEZ MUÑOZ, María del Carmen (1981). Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1981, n. 18, pp. 149-186.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (1998). *La «Libería rica» de Felipe II*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1998.

GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio (1999). Ingenios y máquinas para la industria. En AA.VV. *Felipe II, los Ingenios y las Máquinas* [exposición]. Madrid: Sociedad estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pp. 241-309.

GONZÁLEZ ZÚÑIGA, Claudio (1854). *Diccionario de los geroglíficos [sic] que contienen las medallas antiguas romanas*. Pontevedra: José Vilas (ed.), 1854.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002). Los orígenes de Madrid a la luz de la documentación del Archivo de la Real Academia de la Historia. *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*. 2002, n. 5 (Ejemplar dedicado a: Madrid, Villa y Corte), pp. 13-44.

GOSS, John (1991). *Braun and Hogenberg's The City Maps of Europe*. Studio Editions: Londres, 1991.

GUDIOL, José (1987). *El Greco: 1541-1614*. Londres: Alpine Fine Arts, 1987.

GUERRA CHAVARINO, Emilio (2011). *Los viajes de agua y las fuentes de Madrid. Los viages-qanat*. Madrid: La Librería, 2011.

\_\_\_ (2012). *Historia y leyenda de San Isidro. Milagros, códice, arca mosaica y los Himnos*. Bubok, 2012.

\_\_\_ (2015). Leyenda e Historia de San Isidro Labrador y de Santa María de la Cabeza. *La Gatera de la Villa*. 2015, n. 19, pp. 44-51.

GUILLAUME ALONSO, Araceli (1994). La tauromaquia y su génesis: ritos, juegos y espectáculos taurinos en España durante los siglos XVI y XVII. Bilbao: Ediciones Laga, 1994.

\_\_\_ (2003). Tauromaquia para un rey: la fiesta de toros en la inauguración del Buen Retiro. *Fiestas de toros y sociedad. Actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, pp. 283-301.

\_\_\_ (2008). Territorio y linaje. El espacio fundacional del estrecho de Gibraltar. En DELPECH, Françoise. *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVIe-XVIIe siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, p. 79-101.

GURT I ESPARRAGUERA, Josep María y DIARTE BLASCO, Pilar (2012). La Basílica de Santa Leocadia y el final del uso del Circo Romano de Toledo: una nueva interpretación. *Zephyrus*, 2012, n. 69, pp. 149-163.

GUTIÉRREZ PRADA, Eva (2018). El agua en la imagen literaria del Madrid de Lope de Vega. *Revista Historia Autónoma*, 2018, n. 12, pp. 79-97.

\_\_\_ (2020). Las vistas urbanas en el teatro de Lope de Vega. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 2020, n. 8.2 (en prensa).

HAVERKAMP-BEGEMANN, Egbert (1986). Las vistas de España de Anton Van den Wyngaerde. En KAGAN, L. Richard. *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 1986, pp. 54-67.

HERNÁNDEZ, Miguel (1591). *Vida, Martyrio y Translación de la gloriosa Virgen y Mártir santa Leocadia*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1591.

HERNÁNDEZ JUBERÍAS, Julia (1996). *La península imaginaria. Mitos y leyendas sobre Al-Andalus*. Madrid: CSIC, 1996.

HERNÁNDEZ MIAÑO, Juan de Dios (2015). *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias. Iconografía y doctrina de la Contrarreforma*. Universidad de Murcia, 2015.

HERNANDO, Agustín (1998). *Contemplar un territorio los mapas de España en el "Theatrum" de Ortelius*. Madrid: Centro Nacional de Información Geográfica, 1998.

\_\_\_\_ (2007a). *Coleccionismo cartográfico en el siglo XVII: ejemplares reunidos por Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681) y su significado*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007.

\_\_\_\_ (2007b). El placer de pasearse por los lugares: la posesión de una exquisita colección cartográfica. En MORTE GARCÍA, Carmen y GARCÉS MANAU, Carlos. *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber [exposición]*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, pp. 147-157.

HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (2013). La cultura de la villa entre Nápoles y España: los jardines de los Toledo en el siglo XVI. En ERNESTO DENUNZIO, Antonio y BIRRA, Ciro. *Dimore signorili a Napoli: Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo. Atti del Convegno Internazionale di Studi Napoli 20-22 ottobre 2011*. Nápoles: Palazzo Zevallos Stigliano, Palazzo Reale, 2013. pp. 11-48.

HERRANZ, Juan (1998). Dos "nuevos" dibujos del maestro real Gaspar de Vega: El primer plano del Alcázar de Madrid, atribuido a Alonso de Covarrubias, y el plano de la casa de servicios del Palacio de El Pardo. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.). 1997-1998, vol. 9-10, pp. 117-132.

HERRERA, Pedro de (1617). *Descripcion de la capilla D. Na. Sa. Dl. Sagrario que erigio en la Sta. Iglesia D. Toledo el ... Cardenal D. Bernardo de Sandoual y Rojas, Arcobpo [sic] de Toledo ... y Relon. de la antiguedad de la Sta imagen, con las fiestas de su traslacion ...* Madrid: Luis Sánchez, 1617.

HERRERA, Juan de. *Traça de dos edificios, el uno interior y spiritual y el segundo material, de una Yglesia Maior Collegial que se funde en la villa de Madrid. Con muchos y diversos arbitrios, para la reformación de muchas costumbres del Reyno, ordenados a la renta de la sancta yglesia sin que se toque a acienda de V. Md. ni se pida dineros a la villa de Madrid, echa por el padre fr. Juan de Herrera, predicador de la Orden de San Agustín y natural de la misma villa*, Ms. 246 de la Biblioteca Nacional, Madrid.

HERRERA GARCÍA, Miguel (1930).. Las fuentes de Madrid. Reformas de Felipe III. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*. 1930, n. 28, p. 373-388.

HITCHCOCH, Richard (1973). El rito hispánico, las ordalías y los mozarabes en el reinado de Alfonso VI. *Estudios orientales*. 1973, vol. 8, no 1 (21), p. 19-41.

\_\_\_\_ (1989). La imagen literaria de los mozarabes en el Siglo de Oro. En NEUMEISTER, Sebastian. *Actas del IX Congreso de la AIH*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, vol. I, pp. 487-494.

HOUDOY, Jules (1873). *Tapisseries représentant la conquête du Royaulme de Thunes par l'Empereur Charles Quint*. Lille: L Danel, 1873.

HOWE, Elizabeth T. (1986). Lope de Vega and the Immaculate Conception. *Bulletin of the Comediantes*. 1986, n. 38, pp. 39-53.

HURTADO DE MENDOZA, Juan (1550). *Buen plazer trobado en treze discãtes de quarta rima Castellana segun imitacion de trobas Francesas compuesto por don Juan Hurtado de Mendoza*. Alcalá, 1550.

IACCARINO, María (2004). Le vedute romane di Anton van den Wyngaerde. En DE SETA, Cesare. *L'Iconografia delle Città Europee dal XV al XIX secolo*. Nápoles: Electa, 2004, pp. 170-178

INFANTES, Víctor (1997). Las ausencias en los inventarios de libros y de bibliotecas. *Bulletin Hispanique*. 1997, tomo 99, n. 1, pp. 281-292.

INGARDEN, Roman (1971). Les fonctions du langage au théâtre. *Poétique*. 1971, n. 8, pp. 531-538.

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1950). Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*. 1950, n. 59, pp. 3-108.

\_\_\_\_ (1955). Límites y ordenanzas de 1567 para la Villa de Madrid. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1955, n. 69, pp. 3-38.

\_\_\_\_ (1965). *Las trazas del Monasterio de El Escorial. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 23 de mayo de 1965*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965.

JEREZ, Juan de y DEZA, Lope de (2001). *Razón de Corte*. Reguera Rodríguez, Antonio T. León: Universidad de León, 2001.

JIMÉNEZ, Alfonso y CABEZA, José María (1988). *Turris Fortissima - Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de La Giralda*. Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1988.

JIMÉNEZ MAQUEDA, Daniel (1999). Las puertas medievales y postmedievales de la ciudad de Sevilla. Una aproximación histórico arqueológica. *Cuadernos de la Alhambra*. 1999, n. 35, pp. 149-159.

\_\_\_ y PÉREZ QUESADA, Pedro (2013). ¿En busca de la muralla perdida? A propósito de las características arquitectónicas y el trazado de la muralla taifa de Madinat Išbiliya. *Anales de Arqueología Cordobesa*. 2013, n. 23-24, pp. 293-336

JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (2017). Antón de las Viñas, 450 años después. *Diario de Sevilla*, 28 de diciembre, 2017.

\_\_\_ (2019). *Las murallas de Išbiliya*. Sevilla: Universidad de Sevilla [en línea], 2019.

JOVER ZAMORA, José María (1992). De la Literatura como fuente histórica. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1992, tomo 189, Cuaderno 1, pp. 23-42.

\_\_\_ (1999). *Historiadores españoles de nuestro siglo*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1999.

JUFRE GARCIA, Francesc Xavier (2008). *El artificio de Juanelo Turriano para elevar agua al Alcázar de Toledo (s. XVI). Modelo con escaleras de Valturio*. Lleida: Editorial Milenio, 2008.

JUSTI, Carl (1953). *Velázquez y su siglo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

KAGAN, Richard L. (1982). The Toledo of El Greco. En BROWN, J. *El Greco of Toledo*. Boston Little: Brown and Co., 1982, pp. 35-73.

\_\_\_ (1984a). El Greco y la ley. En BROWN, J. *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*. Madrid: Alianza, 1984, pp. 125-137.

\_\_\_ (1984b). Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco. En BROWN, J. y PITA ANDRADE, J.M. *El Greco: Italy and Spain*. Hanover: University Press of New England, 1984, pp. 85-93.

\_\_\_ (1986). *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 1986.

\_\_\_ (1995a). La corografía en la Castilla moderna. Género, Historia, Nación. *Studia historica. Historia moderna*. 1995, n. 13, pp. 47-59.

\_\_\_ (1995b). Clio and the crown: writing and history in Habsburg Spain. En KAGAN, Richard L. y PARKER, Geoffrey. *Spain, Europe and the Atlantic World: Essays in honour of John H. Elliott*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 73-99.

\_\_\_ (1996). La corografía en la Castilla moderna: género, historia, nación. En ARELLANO AYUSO, Ignacio, PINILLOS SALVADOR, Carmen, VITSE, Marc y SERRALTA, Frédéric. *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, Toulouse-Pamplona, 1993*. GRISO, 1996, vol. 1, pp. 79-91.

\_\_\_ (1997). Un mundo sin murallas: la ciudad en la América Hispana Colonial. En FORTEA PÉREZ, José Ignacio. *Imágenes de la diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla (s. XVI – XVIII)*. Universidad de Cantabria, 1997, pp. 51- 86.



\_\_\_ (1998a). *Urbs and Civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain*. En BUISSERET, David. *Envisioning the City: Six Studies in Urban Cartography*. Chicago, Universidad, pp. 75-108.

\_\_\_ (1998b). *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*. Madrid: El Viso.

\_\_\_ (1999). Los cronistas del emperador. En Navascués Palacio, Pedro. *Carolus V Imperator*. Lunwerg, 1999, pp. 183-211.

\_\_\_ (2000). Cartografía y comunidad en el mundo hispánico. *Pedralbes: Revista d'història moderna*. 2000, n. 20, pp. 11-36.

\_\_\_ (2001). Clío y la Corona: escribir historia en la España de los Austrias. En KAGAN, Richard L. y PARKER, Geoffrey. *España, Europa y el mundo atlántico: homenaje a John H. Elliott*. Marcial Pons, pp. 113-150.

\_\_\_ (2002). Arcana Imperii: Mapas, ciencia y poder en la corte de Felipe IV. En PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando. *El Atlas del Rey Planeta. La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos de Pedro Texeira (1634)*. Madrid: Nerea, 2002, pp. 49-70.

\_\_\_ (2009). Felipe II y el arte de la representación de paisajes urbanos. *Anuario IEHS*. 2009, vol. 24, pp. 95-110.

\_\_\_ (2010). *Los cronistas y la Corona: la política de la historia en España en las edades media y moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2010.

\_\_\_ (2013). Vender el pasado: los historiadores y las genealogías en la España Moderna. En CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco y EVANGELISTI, Silvia. *Comunidad e identidad en el mundo ibérico*. Universitat de València, 2013, p. 149-162.

KEMP, Martin (2000). *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal, 2000.

KIRCHER, Athanasius (2000). *Ars Magna, Lucis et Umbrae. Liber decimus: reproducción facsimilar da edición de 1671 con estudios introductorios e versións ó gallego e castelán*. Santiago de Compostela: Universidad, 2000.

KIRSCHNER, Teresa J. (1998). *Técnicas de representación en Lope de Vega*. Londres: Tamesis, 1998.

\_\_\_ y CLAVERO, Dolores (2007). *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*. Universidad de Alicante: 2007.

KOSSOFF, A. David (1969). Fuentes de *El perro del hortelano* y una teoría de la España del Siglo de Oro. En AA.VV., *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada, 1969, tomo II, pp. 209-214.

KOWZAN, Tadeusz (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros, 1997.

LA BARRERA, Cayetano Alberto (1973). *Nueva biografía de Lope de Vega*. Madrid: Ediciones Atlas, 1973.

LAGUNA, María Concepción (1997). *El Guadalquivir y Córdoba en el Antiguo Régimen. Navegación, conflictos sociales e infraestructura económica*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997.

LAÍNEZ ALCALÁ, Rafael (1958). *Don Bernardo de Sandoval y Rojas: protector de Cervantes (1546-1618)*. Salamanca: Anaya, 1958.

LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente (1921). Murallas, puertas y puentes de Toledo. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 1921, tomo 78, pp. 100-107 (edición digital).

LARA GARRIDO, José (1980). Notas sobre la poética de ruinas en el Barroco. *Analecta Malacitana*, III, 1980, n. 2, pp. 385-399.

LASSO DE LA VEGA ZAMORA, Miguel, SANZ HERNANDO, Alberto, RIVAS QUINZANOS, Pilar (2010). *Palacios de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2010.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1973). La Numancia, de Miguel de Cervantes. *Gaceta ilustrada*. XVIII, 880, 1973.

LEBLIC GARCÍA, Ventura (1994). Orígenes y evolución de los símbolos municipales de Toledo. *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo*. 1994, n. 31, pp. 9-67.

LE GOFF, Jacques (1992). ¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media. En NADAFF, Ramona, TAZI, Nadia y FEHER, Michel. *Fragments para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1992, vol. 3, pp. 12-27.

\_\_\_ y TRUONG Nicolás (2005). *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005.

LEÓN PINELO, Antonio de (1971). *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, transcripción, notas y ordenación cronológica de Pedro Fernández Martín. Madrid: CSIC.

\_\_\_ (2003). *Anales de Madrid de Leon Pinelo. Reinado de Felipe III. Años 1598 a 1621*, facsímil. Valladolid: Maxtor, 2003.

LILLO RODELGO, José Eusebio (1929). *El sentimiento de la Naturaleza en la Pintura y la Literatura española. Siglos XIII al XVI*. Toledo: F. Serrano, 1929.

LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio de (1985). *Guía y avisos de forasteros, adonde se les enseña a huir de los peligros que hay en la vida de Corte...* Madrid: viuda de Alonso Martín, 1620 (Edición digital a partir de la de Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1885).

LLEÓ CAÑAL, Vicente (1975). *Arte y espectáculo: la fiesta del Corpus Christi en Sevilla durante los siglos XVI y XVII*. Sevilla: Diputación provincial, 1975.

\_\_\_ (1979). *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla:

Diputación provincial, 1979 (última edición Real Academia Sevillana de Buenas Letras, 2012).

\_\_\_ (1982). Mercurio en Sevilla. En *Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982, tomo I, pp. 225-230.

\_\_\_ (2008). Siviglia e il suo doppio. En DE SETA, Cesare y MARIN, Brigitte. *Le città dei cartografi. Studi e ricerche di Storia Urbana*. Nápoles: Electa, 2008, pp. 162-168.

LLOMPRAT MORAGUES, Gabriel (1974). El Ángel custodio de la Puerta de Bisagra. *Traza y Baza*. 1974, n. 5, pp.128-130.

LÓPEZ, Tomás (1988). *Descripción de la provincia de Madrid*, Madrid: Facsímil de la edición de 1763.

LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro (2005). Vehículos representativos en la Monarquía hispana de los siglos XVI y XVII. En ANDRADA, Teresa y QUADRAS, Wanderwilde. *Historia del carruaje en España*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas, 2005, pp. 120-149.

\_\_\_ (2006a). Coches, carrozas y sillas de mano en la Monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700. Evolución de la legislación. En *Hispania. Revista Española de Historia*. 2006, vol. LXVI, n. 224, pp. 883-908.

\_\_\_ (2006b). *Poder, lujo y conflicto en la corte de los Austrias: coches, carrozas y sillas de mano, 1550-1700*. Madrid: UAM Ediciones, 2006.

LÓPEZ DE HOYOS, Juan (1569). *Carta al ilustre Senado de la muy noble Villa de Madrid*. En *Hystoria y relaciō verdadera de la enfermedad felicissimo transito y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valoys ...* Madrid: en casa de Pierres Cosin, 1569.

\_\_\_ (1569). *Declaración y armas de Madrid*. En *Hystoria y relaciō verdadera de la enfermedad felicissimo transito y sumptuosas exequias funebres de la Serenissima Reyna de España doña Isabel de Valoys ...*Madrid: en casa de Pierres Cosin, 1569.

\_\_\_ (1572). *Real aparato y suntuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de su Majestad) recibió a la serenísima reina D<sup>a</sup> Ana de Austria*. Madrid, 1572.

LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (1986). *Comedieta de Ponça. Sonetos al itálico modo*. KERKHOF, Maximiliaan Paul Adriaan Maria (ed.). Madrid: Cátedra, 1986.

LÓPEZ DE TOVAR, Gregorio (1789). *Las Siete partidas del sabio rey Don Alonso el Nono; glosadas por el licenciado Gregorio Lopez...* Reproducción digital a partir de Madrid: en la Oficina de Benito Cano, 1789, tomo III.

LÓPEZ GARCÍA, José Miguel (1998). *El impacto de la Corte en Castilla: Madrid y su territorio en la época moderna*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1998.

LÓPEZ GÓMEZ, Antonio, ARROYO ILERA, Fernando y Camarero Bullón, Concepción (1998). Felipe II y el Tajo. En MARTÍNEZ MILLÁN, José. *Felipe II (1527-*

1598): *Europa y la Monarquía Católica*. Madrid: Parteluz, Economía, Hacienda y Sociedad, 1998, vol. II, pp. 501-525.

\_\_\_\_ (1998). *La navegación por el Tajo: el reconocimiento de Carduchi de 1641 y otros proyectos*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1998.

LÓPEZ IZQUIERDO, Francisco (1974). Una temporada de toros en la Plaza Mayor. *Villa de Madrid*, 1974, n. 42-43, pp. 62-70.

\_\_\_\_ (1982). Toros en la Plaza Mayor de Madrid. *Tiempo de historia*. 1982, Año VIII, n. 87, pp. 76-93.

\_\_\_\_ (1993). *Los toros en la Plaza Mayor de Madrid. Documentos*. Madrid: Unión de Bibliófilos Taurinos, 1993.

LÓPEZ TERRADA, María Luz (1986). *El Hospital General de Valencia en el siglo XVI (1513-1600)*, tesis doctoral. Universidad de Valencia, 1986.

LÓPEZ TERRADA, María José (2001). *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores (1600-1850)*. Colección La Valencia del siglo XIX, 1. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2001.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1985). La iconografía de Santa Leocadia de Toledo. *Anales toledanos*. 1985, n. 21. Diputación Provincial de Toledo, pp. 7-45.

\_\_\_\_ (1988). Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVII. *Cuadernos de arte e iconografía*. 1988, Tomo I- n 2., pp. 165-212.

\_\_\_\_ (2000). Juan Bautista Perolli. Obras genovesas. I. *Archivo Español de Arte*. 2000, vol. 73, n. 289, pp. 1-22.

\_\_\_\_ (2002). Juan Bautista Perolli. Obras genovesas. II. *Archivo Español de Arte*. 2002, vol. 75, n. 298, pp. 145-165.

\_\_\_\_ (2009). *Entre España y Génova. El Palacio de Don Álvaro de Bazán en el Viso*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2009.

\_\_\_\_ (2016). Las galerías de ciudades en el siglo XVI” en Fernández Fernández Antonio et al., *Representar la ciudad en la Edad Moderna. 1565, Wyngaerde en Alcalá*, UNED, edición digital, 2016.

LÓPEZ TRUJILLOS, María Rosa (1982). Iconografía de San Ildefonso en el manuscrito Ashburnham. *Anales toledanos*. 1982, n. 14, pp. 7-20.

LOPEZOSA APARICIO, Concepción (1993). La casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1993, n. 33, pp. 277-287.

\_\_\_\_ (1995). Un singular edificio del Prado Viejo de San Jerónimo: la Torrecilla de Música. *Anales de Historia del Arte*. 1995, nº 5, pp. 93-100.

\_\_\_ (1998). La residencia del Duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, traza de Gómez de Mora. *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*. 1998, n. 1, pp. 457-486.

\_\_\_ (2001). La ermita del Santo Cristo de la Oliva, un humilde centro de devoción popular en el camino de Atocha. *Anales de Historia del Arte*. 2011, n. 11, pp. 177-192.

\_\_\_ (2003). *Origen y desarrollo de un eje periférico de la capital, Paseo de Agustinos Recoletos, Paseo del Prado Viejo de San Jerónimo y Paseo de Atocha*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2003.

\_\_\_ (2005). *El paseo del Prado de Madrid, Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII-XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

\_\_\_ (2008). Devociones populares en el Paseo del Prado: San Blas, Santo Ángel de la Guarda y San Fermín. En CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte. Simposium*. Madrid: Ediciones Escorialenses-Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2008, pp. 151-164.

\_\_\_ (2013). Madrid: hacia la preparación de un escenario cortesano. *Anales de Historia del Arte*, n.º. Extra 2, 2013 (Ejemplar dedicado a: VI Jornadas complutenses de Arte Medieval), pp. 159-169.

LOZANO, Cristóbal (1677). *Los Reyes nuevo de Toledo. Descrivanse las cosas mas augustas y notables de la Ciudad Imperial...* Madrid: Imprenta Real Francisco Serrano Figueroa, 1677.

LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar y JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso (1984). Cáceres: jardín de Abadía. *Periferia: revista de arquitectura*. 1984, n. 2, pp. 62-90.

\_\_\_ (2011). *Historia del urbanismo en España II. Siglo XVI, XVII y XVIII*, Madrid, Cátedra, 2011.

LUENGO AÑÓN, Ana (2008). *Aranjuez, utopía y realidad: la construcción de un paisaje*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC y Ediciones Doce Calles, 2008.

LY, Nadine (1995). Lope de Vega. En CANAVAGGIO, Jean y DARBORD, Bernard. *Historia de la literatura española. El siglo XVII. Tomo III*. Barcelona: Ariel, 1995.

MADOZ Y MOLERES, José (1943). *San Ildefonso de Toledo a través de la pluma del arcipreste de Talavera: estudio y edición crítica de la Vida de San Ildefonso y de la traducción del tratado De perpetua virginitate sanctae Mariae contra tres infideles, por el Arcipreste de Talavera*. Madrid: CSIC, 1943.

MADROÑAL DURÁN, Abraham (2012). Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604. *eHumanista/Cervantes*. 2012, n. 1, pp. 300-332.

\_\_\_ (2013). Sobre la fecha, fuentes y otros aspectos de El Hamete de Toledo, de Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 2013, n. 19, pp. 32-66.

\_\_\_\_ (2014). “San Tirso de Toledo”, tragedia perdida de Lope de Vega. *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*. 2014, vol. 2, n. 1, pp. 23-54.

\_\_\_\_ (2015). De santos, fiestas y crítica literaria: El Capellán de la Virgen, de Lope de Vega y las justas poéticas toledanas de 1616. *Boletín Hispánico Helvético*. 2015, vol. 25, pp. 3-21.

\_\_\_\_ (2017). Nuevos datos sobre *El niño inocente de La Guardia* de Lope de Vega. *RILCE*. 2017, vol. 33, n.1, pp. 283-301.

MAL LARA, Juan de (1570). *Recebimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey don Phelipe N.S., va todo figurado con una Breve Descripción de la ciudad y su tierra compuesto por Juan de Mal Lara*. Sevilla: en casa de Alonso Escribano. [Edición digital cotejada con la edición de Manuel Bernal Rodríguez, Sevilla, Universidad, 1992].

MANGAS, Julio y PLÁCIDO, Domingo (1998). *La Península Ibérica en los autores griegos: de Homero a Platón*. Madrid: Ed. Complutense, 1998.

MANGAS MANJARRÉS, Julio (1982). *España Romana: Historia de España Tomo II. España romana (218 a. de J. C.-414 d. de J. C.). La sociedad, el derecho, la cultura*. Madrid: Espasa- Calpe, 1982.

MANN, Richard George (1994). El Hospital de San Juan Bautista de Afuera en Toledo. En *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*. Madrid: AKAL, 1994, pp. 102 y ss.

\_\_\_\_ (1994). *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*. BELSINDE, Isabel trad. Madrid: Akal, 1994.

MANUEL, Frank, E. y MANUEL, Fritzie, P. (1981). *El pensamiento utópico en el mundo occidental*. Madrid: Tesarurus, Col Ensayintas, nº 241-243, 1981.

MANZANO, Frat Joseph (1732). *Vida y portentosos milagros de el glorioso San Isidro, obispo de Sevilla y egregio doctor, y maestro de las Españas, con una breve descripción de su magnifico Templo, y Real Casa de el mismo Señor S. Isidro, en la muy noble ciudad de León*. Salamanca: Imprenta Real, 1732.

MARAVALL, José Antonio (1966). *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones, 1966.

\_\_\_\_ (1967). La idea del cuerpo místico en España antes de Erasmo. En *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Edad Media*. Serie Primera. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1967, pp. 177-200.

\_\_\_\_ (1979). *Poder, honor y élites en el Siglo XVII*. Madrid: Marcial Pons, 1979.

\_\_\_\_ (1981). La tradición de la herencia goda como mito político. En *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1981, pp. 299-304.

- \_\_\_ (1983). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.
- \_\_\_ (1984). La imagen de la sociedad expansiva en la conciencia castellana del siglo XVI. En *Estudios de Historia del Pensamiento Español*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1984, pp. 271-315.
- \_\_\_ (1990). *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.
- \_\_\_ (1998). *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- MARCHÁN FIZ, Simón (1985). La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto. *Fragmentos*. 1985, n. 6, pp. 4-15.
- MARCOS MARTÍN, Alberto (1997). Percepciones materiales e imaginario urbano en la España Moderna. En FORTEA PÉREZ, José Ignacio. *Imágenes de la diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla (s. XVI – XVIII)*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 1997, pp. 15-50.
- MARIANA, Juan de (1950). *Historia General de España*. Madrid: Atlas, vols. 2, 1950.
- MARÍAS, Fernando (1977). Juan de Herrera y la obra urbana de Zocodover en Toledo. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*. 1977, n. 43, pp. 173-188.
- \_\_\_ (1983). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid: CSIC, Vol. 2, 1983.
- \_\_\_ (1986a). Las ciudades del siglo XVI y el urbanismo renacentista. En KAGAN, Richard L. (dir.). *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 1986, pp. 84-106.
- \_\_\_ (1986b). *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Vol. IV. Madrid: CSIC, 1986.
- \_\_\_ (1989). *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1986.
- \_\_\_ (1996). Tipologia delle immagini delle città spagnole. En DE SETA, Cesare. *Città d'Europa. Iconografia e vedutismo dal XV al XIX secolo*. Nápoles: Electa, 1996, pp. 101-116.
- \_\_\_ (2000). La arquitectura de la ciudad de Valencia en la encrucijada del siglo XV: Lo moderno, lo antiguo y lo romano. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 2000, n. 12, pp. 25-38.
- \_\_\_ (2001). *El Greco in Toledo*. Londres: Scala, 2001.
- \_\_\_ (2002). Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana. En PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando. *El Atlas del Rey Planeta*.

«*La Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*» de Pedro Texeira (1634). Madrid: Nerea, 2002, pp. 99-116.

\_\_\_ y PEREDA ESPESO, Felipe (2004). Pedro Texeira nella Spagna del Seicento: tra corografia e cartografia. En DE SETA, Cesare. *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*. Nápoles: Electa, 2004, pp. 143-157.

MARIETA, Juan de (1594). *Historia ecclesiastica y flores de Santos de España: en la qual se trata de todos los Santos martyres que ha auído en ella, desde el tiempo de los Apostoles hasta aora...: va diuidida en seys libros*. Cuenca: Juan Maffelin, 1594.

\_\_\_ (1604). *Historia de la Santísima imagen de Nuestra señora de Atocha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1604.

MARÍN, Diego (2007). Introducción. En VEGA, Lope de. *La dama boba*. Madrid: Cátedra, 2007.

MARÍN PERELLÓN, Francisco (1987). Las murallas árabes de Madrid. En *Actas del Segundo Congreso de Arqueología Medieval Española (Madrid 1924 de enero de 1987)*. Madrid: Consejería de cultura, 1987, vol. 2, pp. 743-754.

\_\_\_, DEL RÍO BARREDO, María José, REYES LEOZ, José Luis de los y JURADO SÁNCHEZ, José (1991). Espacio urbano y propaganda política: las ceremonias públicas de la monarquía y Nuestra Señora de Atocha. En PINTO CRESPO, Virgilio y MADRAZO MADRAZO, Santos. *Madrid en la época moderna, espacio, sociedad y cultura: coloquio celebrado los días 14 y 15 de diciembre de 1989*. Madrid: Queen's University, Department of Spanish and Italian: Casa de Velázquez, 1991, pp. 219-264.

\_\_\_ (1995). La configuración de centro y periferia. En PINTO CRESPO, Virgilio y MADRAZO MADRAZO, Santos. *Madrid, Atlas Histórico de la Ciudad, siglos IX-XIX*. Madrid: Lunwerg Editores, 1995, pp. 88-93.

MARÍN PÉREZ, Andrés (2010). *Guía histórica descriptiva del Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*. Madrid: Editorial Maxtor, 2010.

MARÍN TOVAR, Cristóbal (1999). La jubilosa entrada de Margarita de Austria en Madrid. *Anales de Historia del Arte*. 1999, nº 9, pp. 147-157.

MÁRQUEZ, Carlos (2003). Los restos romanos en la calle Mármoles de Sevilla. *Romula*. 2003, n. 2, pp. 127-148.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1988). *Lope: Vida y valores*, Puerto Rico: Universidad, 1988.

MARTÍN DEL OLMO, Agustín (1977). Los coches en el Siglo de Oro. *Historia y Vida*. 1977, n. 113, pp. 61-73.

MARTÍN GAMERO, Antonio (1862). *Historia de la ciudad de Toledo: sus claros varones y monumentos*. Toledo: Imprenta de Severiano López Fando, 1862.



MARTÍN QUINTANA, Jorge (2010). La antigua Fuente de la Abundancia de la Plaza de la Cebada en la porcelana del Buen Retiro: las artes decorativas como fuente iconográfica y documental del antiguo Madrid. *La Gatera de la Villa*. 2010, n. 3, pp. 34-35.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (2004). La metamorfosis de Toledo en la pintura de El Greco. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. 2004, n. 17, p. 61-80.

MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín y GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro F. (2009). *Fuentes de Madrid*. Madrid: La Librería, 2009.

MARTÍNEZ COMECHE, Juan Antonio (1991). La fundación de los Reales Estudios en la Isagoge de Lope: ¿testimonio o recreación literaria?. *Criticón*. 1991, n. 51, pp. 65-74.

MARTÍNEZ GIL, Fernando (2000a). *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

\_\_\_ (2000b). Religiosidad e identidad urbana en el arzobispado de Toledo (siglos XVI-XVIII). En VIZUETE MENDOZA, J. Carlos y MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma. *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 40-41.

\_\_\_ (2007). *La invención de Toledo: imágenes históricas de una identidad urbana*. Toledo: Alud, Ediciones de Castilla-La Mancha, 2007.

\_\_\_ (2008). De civitas regia a civitas Dei. El imaginario histórico de Toledo en los siglos XVI y XVII. En VIZUETE MENDOZA, J. Carlos y MARTÍN SÁNCHEZ, Julio. *Sacra loca toledana: los espacios sagrados en Toledo*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 319-368.

MARTÍNEZ LEIVA, Gloria y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (2015). *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2015.

MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro (1998). Fiestas de toros en el teatro de Lope de Vega. *Revista de Estudios Taurinos*. 1998, n. 7, pp. 41-68.

MARTÍNEZ PALAZÓN, Juan (1983). Exhumación del cuerpo de San Isidro Labrador y traslados a distintas Arcas. En VV.AA. *San Isidro Labrador. Patrono de la Villa y Corte*. Madrid: Academia de Arte e Historia de San Dámaso, 1983, pp. 71-83.

MARTÍNEZ SALVADOR, Carmen (1992). Fuentes escritas sobre el Madrid árabe. En VALDÉS, Fernando. *Maýrīt. Estudios de arqueología medieval madrileña*. Madrid: Polifemo, 1992, pp. 77-86.

MATA CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan de (1951). Las murallas de Sevilla. *Archivo Hispalense*. 1951, nº 448-449, pp. 9-39.

\_\_\_ (1982). *Crónica de Juan II de Castilla*. Madrid: Real Academia de Historia, 1982.

MATEU Y LLOPIS, Felipe (1989). Temas ibéricos en las «Decadas» de Gaspar Escolano 1610-1611. *Archivo de Prehistoria levantina*. 1989, vol. 19, pp. 319-329.

MATILLA TASCÓN, Antonio (1980). Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid. La incógnita resuelta. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1980, n. 17, pp. 103-107.

\_\_\_\_ (1986). Una tienda de telas de la Puerta de Guadalajara en tiempos de Felipe II. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1986, n. 23, pp. 227-235.

MAURO, Lucio (1558). *Le antichità della città di Roma*. Venecia: appresso Giordano Ziletti, 1558.

MEDIAVILLA MARTÍN, Benito (2017). *El Convento de San Felipe el Real de Madrid*. Madrid: Editorial Agustiniana, 2017.

MEDINA, Baltasar de (1682). *Crónica de la Santa provincia de San Diego de México*. México: Juan de Ribera, 1682.

MEDINA, Pedro de (1549). *Libro de grandezas y cosas memorables de España. Agora de nuevo fecho y copilado por el Maestro Pedro de Medina vecino de Sevilla*. Sevilla: Domenico de Robertis, 1549.

MENA MUÑOZ, Pilar (1991). Arqueología urbana en el término municipal de Madrid (1985-1990). *Arqueología, Paleontología y Etnología*. 1991, vol. I, pp. 201-216.

MENDES DE VASCONCELOS, Luis (1786). *De sitio de Lisboa, sua grandeza, povoação, e commercio. Dialogos de Luis Mendes de Vasconcellos reimpresso conforme a Edição de 1608. Novamente correctos e emendados*. Lisboa: Francisco Luiz Amenos, 1786.

MÉNDEZ SILVA, Rodrigo (1637). *Diálogo compendioso de la antigüedad y cosas memorables de la noble y coronada Villa de Madrid y recibimiento que en ella hizo su Majestad Católica con la grandeza de su Corte a la Princesa de Cariñan, Clarissima consorte del Serenissimo Principe Tomás, con sus Geneologías*. Madrid: Alonso Martín, 1637.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949). *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 33*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1945). Etimología de Madrid y de la antigua Carpetania. *Revista de la Biblioteca, Archivos y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. 1945, n. 14, pp. 3-23.

\_\_\_\_ (1997). *Primera crónica general de España*. Madrid: Gredos, 1997.

MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, Faustino (1982). *Heráldica Medieval Española. I. La Casa Real de León y Castilla*. Madrid: Hidalguía, 1982.

MESONERO ROMANOS, Ramón de (1831). *Manual de Madrid. Descripción de la corte y villa*. Madrid: Imp. de M. de Burgos, 1831.

\_\_\_ (1861). *El Antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid: Establecimiento tipográfico de F. de Mellado, 1861.

MIGUEL RODRÍGUEZ, Juan Carlos de y SEGURA GRAIÑO, Cristina (1998). La política hidráulica de Felipe II en el heredamiento de Aranjuez. *Madrid, revista de arte, geografía e historia*. 1998, n. 1, pp. 195-218.

MILLARES CARLO, Agustín (1961). El cronista Gil González Dávila y sus obras. En *Tres estudios bibliográficos*. Maracaibo: Universidad de Zulia, 1961, pp. 115-192.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada (2010). *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802). Triunfos barrocos. Vol. I*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010.

\_\_\_ y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2012). El Coloso Ribera y los gigantes efímeros en el Barroco europeo. En CALLADO ESTELA, Emilio y NAVARRO SORNÍ, Miguel. *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2012, pp. 727-750.

MIRA DE AMESCUAS, Antonio (1614). *El esclavo del demonio*. En *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores con sus loas y entremeses...* Barcelona: Sebastián de Cormellas al Call., 1614

\_\_\_ (1622). *Parabien y gracias a la villa en Relacion de las fiestas que ha hecho el colegio imperial de la compania de Jesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier por Don Fernando de Monforte y Herrera*. Madrid: por Luis Sánchez, 1622.

MIRANDA SÁNCHEZ, Antonio (1998). Construcción y trazado de la Puerta de Bisagra Vieja. *Anales toledanos*. 1998, n.º 36, pp. 9-26.

MOLINA CAMPUZANO, Miguel (1960). *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, Seminario de Urbanismo, 1960.

\_\_\_ (2004). *Madrid: los siglos sin plano*. Vol. 1. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2004.

MONGUILOT BENZAL, Félix (2015). Entre lo divino y lo humano: los Grecos de la Capilla de San José de Toledo. *Atrio. Revista de Historia del Arte*. 2015, n. 21, p. 54-69.

MONTEMAYOR, Julián (1985). Una ciudad frente a la peste: Toledo a fines del XVI. En *La España Medieval* (Ejemplar dedicado a: La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI (II)), 1985, n. 7, pp. 1113-1131.

MONTERO VALLEJO, Manuel (1985). El entorno del alcázar de Madrid durante la Baja Edad Media. En *la España medieval*. 1985, n. 7, 1985 (Ejemplar dedicado a: La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI (II)), pp. 1011-1026.

\_\_\_ (1987). De la laguna a la Plaza Mayor. La Plaza del Arrabal. *AIEM*. 1987, n. 24, pp. 203-215.

\_\_\_ (1998). *La calle mayor, escenario de Madrid en la época de Felipe II*. Madrid: Artes gráficas, 1998.

MONTOTO, Santiago (1934). *El Arenal de Sevilla en la Historia y en la Literatura*, Sevilla: Silverio Dominguez, 1934.

MONZÓN, Francisco de (1544). *Libro primero d'l espejo de príncipe christiano que trata como se ha d'criar vn príncipe o niño generoso desde su tierna niñez co todos los exercicios y virtudes que le convienen hasta ser varon perfecto....* En Lisboa : e[n] casa de Luis Rodriguez, 1544.

MORA, Gloria (1998). *La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid: CSIC, Ediciones Polifemo, 1998.

MORALES, Alfredo J. (1996). *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid. Akal, 1996.

\_\_\_ (2003). Imágenes renacentistas de los paisajes andaluces. En FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan, ROLDÁN CASTRO, Fátima y ZOIDO NARANJO, Florencio. *Territorio y patrimonio. Los paisajes andaluces*, Granada: Junta de Andalucía, 2003, pp. 154-163.

MORALES, Ambrosio de (1575). *Las Antigvedades De Las Cidades De España Que van nombradas en la Coronica, con la aueriguacion de sus sitios, y no[m]bres antiguos...* Alcalá de Henares: Juan Iñíguez de Lequerica, 1575.

\_\_\_ (1971). *Crónica General de España que continua Ambrosio de Morales cronista del Rey nuestro Señor Felipe II*. Tomo VI. Madrid.

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (2007). Las murallas de Sevilla. En AA.VV. *Ciudades amurallas. Congreso Internacional, Pamplona 24-26 de noviembre de 2005*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007, vol. II, pp. 151-166.

MORALES PADRÓN, Francisco (1989). *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1989.

\_\_\_ (1977). *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977.

MORÁN TURINA, José Miguel y CHECA CREMADES, Fernando (1986). *Las Casas del rey casas de campo, cazaderos y jardines, siglos XVI Y XVII*. Madrid: El Viso, 1986.

\_\_\_ y GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (2000). *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Fundación Caja Madrid, 2000.

\_\_\_ y PORTÚS PÉREZ, Javier (1997). *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997.

MORENO SANTIAGO, Ángel (2017). Maqueta del Artificio de Juanelo Turriano (Toledo). En NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y REVUELTA POL, Bernardo. *Maquetas y modelos históricos: ingeniería y construcción*. Madrid: Fundación Juanelo Turriano, 2017, pp. 228-233.

MORGADO, Alonso de (1587). *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos*. Sevilla: Imprenta de Andrea Piscione y Iuan de Leon, 1587.

MORILLAS ALCÁZAR, José María (1989). El Puerto de Sevilla en pinturas y grabados del siglo XVIII. En Torres Ramírez, Bibiano. *Andalucía, América y el mar: Actas de las IX Jornadas de Andalucía y América*. Sevilla: Diputación de Huelva, 1991, pp. 305-322.

MORLEY, S. Griswold y TYLER, W. Richard (1961). *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Castalia, 1961.

\_\_\_ y BRUERTON, Courtney. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid, Gredos, 1968 (La 1ª edición, en inglés, es de 1940).

MORÓN DE CASTRO, María-Fernanda (2006). La escultura del Giraldillo de la Catedral de Sevilla y su Interpretación Iconológica. En ROMERO TALLAFIGO, Manuel, RUBIO MERINO, Pedro y ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen. *Archivos de la Iglesia de Sevilla: homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2006, pp. 471-515.

MORTIER, Roland (1974). *La poétique des ruines en France: Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève: Librairie Droz, 1974.

MOUNIR SALAH, Mohamed (1992). *El doctor Sosa y la "Topografía e historia general de Argel"*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma, 1992.

MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel (2005). Antonio Mancelli: un corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (I). *Torre de los Lujanes*. 2005, nº 57, pp. 45-79.

\_\_\_ (2006). Antonio Mancelli: un corógrafo, iluminador, pintor y mercader de libros en el Madrid de Cervantes (II). *Torre de los Lujanes*. 2006, nº 58, pp. 165-219.

\_\_\_ (2018). Los orígenes de la Plaza Mayor de Madrid y su representación por Antonio Mancelli. En *Ciclo de conferencias. IV Centenario de la Plaza Mayor*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2018, pp. 129-180.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (1999). Santa María de Atocha: Estrategias de construcción de memoria y modos de apropiación del espacio sagrado (siglos XII-XVII). *Madrid. Revista de arte, geografía e historia*, 1999, n. 2, pp. 477-484.

NARBONA, Eugenio (1624). *Historia de Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo*. Toledo, 1624.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1969). Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos para el puente de Toledo de Madrid. *Villa de Madrid*. 1969, n. 26, pp. 52-66.

\_\_\_\_ (1980). Reflexiones sobre Palladio en España. En ACKERMAN, James S. *Palladio*. Madrid: Xarait, 1980, pp. 13-24.

\_\_\_\_ (1982). Hernán Ruiz y la Giralda de Sevilla. En *Giralda*. Madrid: COAM, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982, pp. 39-45.

\_\_\_\_ (1985). Puentes de acceso a El Escorial. *Archivo español de Arte*. 1985, vol. 58, n. 230, pp. 97-107.

\_\_\_\_, ARIZA, María del Carmen y TEJERO, Beatriz (1991). La Casa del Campo. En FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín y GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. *A propósito de la "Agricultura de los Jardines" de Gregorio de los Ríos*. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 137-159.

\_\_\_\_ (1992). La Catedral de Santa María de la Almudena de Madrid. En *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro* [exposición]. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 167-175.

\_\_\_\_ (1993a). La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 1993, n. 5, pp. 71-90.

\_\_\_\_ (1993b). La Plaza Mayor en España. *Cuadernos de Arte Español*. 1993, n. 83, p. 1-31.

NIETO, Víctor, J., MORALES, Alfredo y CHECA, Fernando (1993). *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 1993.

NITSCH, Wolfram (2002). "Juegos caballerescos en el teatro de Lope. En CARRO CARVAJAL, Eva Belén, PUERTO MORRO, Laura y SÁNCHEZ PÉREZ, María. *Libros de caballerías (de "Amadís" al "Quijote")*: poética, lectura, representación e identidad. Salamanca: Seminario-Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 307-317.

NOGUÉS BRUNO, María (2006). "La octava maravilla" o el simbolismo de El Escorial. En CLOSE, Anthony J. y FERNÁNDEZ VALES, Sandra María. *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), 2006, pp. 475-481.

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso (1669). *Libro histórico político, Solo Madrid es Corte*. Madrid: Domingo Garcia Morrás, 1669.

NUTI, Lucia (1988). The mapped views by Georg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye. *Word & Image*. 1988, vol. 4, n. 2, pp. 545-570.

\_\_\_ (1994). The Perspective Plan in the sixteenth Century. The Invention of a Representational Language. *The Art Bulletin*. 1994, vol. XX-VI, n. 1, pp. 105-128.

\_\_\_ (1996). *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venecia, Marsilio.

\_\_\_ (2002). Lo spazio urbano: realtà e rappresentazione. En CASTELNUOVO, Enrico, FOSSATI, Paolo y SERGI, Giuseppe. *Arti e storia nel Medioevo*. Turín: Einaudi, 2002, vol. I, pp. 241-282.

\_\_\_ (2004). L'artificio del «vero ritratto». En DE SETA, Cesare. *Tra Oriente e Occidente. Città e iconografia dal XV al XIX secolo*. Nápoles: Electa, 2004, pp. 22-28.

\_\_\_ (2008). *Cartografia senza carte. Lo spazio urbano descritto dal Medioevo al Rinascimento*. Milán: Jaca Book, 2008.

\_\_\_ (2010). La rappresentazione della città: ricerche, soluzioni, prototipi. En Calabi, Donatella y Svalduz, Elena. *Il Rinascimento italiano e l'Europa, vol. VI, Luoghi, spazi, architetture*. Treviso: Costabissara-Vicenza: Angelo Colla, 2010, pp. 3-16.

\_\_\_ (2017). El nacimiento de un nuevo género de representación: el retrato de ciudad. En URTEAGA, Luis y NADAL, Francesc. *Modelos de la cartografía urbana española: un análisis histórico*. Barcelona: Universidad, 2017, pp. 33-45.

OLEZA, Joan (2013). Lugares intangibles: el espacio barroco en la comedia nueva de Lope. En GEISLER, Eberhard. *La representación del espacio en la literatura español del Siglo de Oro*. Barcelona: Anthropos, 2013, pp. 206-231.

OLMEDO (2008): OLMEDO, Fernando. Imágenes del Guadalquivir en la estampa (siglos XV-XVIII). En RUBIALES, J. *El Río Guadalquivir*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2008, p. 525-533.

OROZCO DÍAZ, Emilio (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.

\_\_\_ (1974). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Editorial del Centro, 1974.

\_\_\_ (1989). Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco. En *Temas del Barroco en poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1989, p. 118-176.

ORTEGA RUBIO, Juan (2011). *Historia de Madrid y de los pueblos de su provincia*, Maxtor, 2011.

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego (1796). *Anales eclésiasticos y seculares de la M.N.YM.L. ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*. Madrid: en la Imprenta Real, 1796.

OSTROWSKI, Janusz A. (1991). *Personifications of rivers in Greek and Roman art*. Cracovia: Uniw. Jagielloński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.

OSUNA, Rafael (1968). Bodegones literarios en el Barroco español. *Thesaurus*. 1968, n. 23, pp. 206-217.

\_\_\_\_ (1996). *Polifemo y el tema de la abundancia natural en Lope de Vega y su tiempo*. Kassel: Reichenberger, 1996.

OTERO CABRERA, Isidoro (2018). Pedro de Tapia y la construcción de la Plaza Mayor de Madrid: su reflejo en la literatura del Siglo de Oro. En *Ciclo de conferencias. IV Centenario de la Plaza Mayor*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 2018, pp. 63-81.

OTTE, Enrique (1996). Los productos del campo andaluz. En *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*. Sevilla: Fundación El Monte, 1996, pp. 26-56.

PACHECO, Francisco (1985). *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1599)*. PIÑERO, Pedro M. y REYES, Rogelio ed. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1985.

\_\_\_\_ (1991). *Arte de la Pintura (1649)*. BASSEGODA, Bonaventura ed. Madrid: Cátedra, 1991.

PACHECO MORALES PADRÓN, Marcos (2018). Consideraciones sobre la sustitución del puente de barcas de Triana: un proyecto de puente de piedra (1631). *Atrio. Revista de Historia del Arte*. 2018, n. 24, pp. 42-57.

PALLADIO, Andrea (1554). *Le antichità di Roma*. Roma: apresso Vincenzo Lucrino, 1554.

\_\_\_\_ (1625). *Libro tercero de la Arquitectura de Andrea Palladio, que trata de caminos y calzadas y del modo de edificar puentes de madre y piedra [Manuscrito] / traducido de toscano en castellano por Francisco de Praves, arquitecto y maestro mayor de las obras de Su Majestad...* 1625.

PALOL Y SALELLAS, Pedro de (1991). Resultados de las excavaciones junto al Cristo de la Vega, supuesta basílica conciliar de Sta. Leocadia de Toledo: algunas notas de topografía religiosa de la ciudad. En *Concilio III de Toledo XIV Centenario. 589-1989*. Toledo: Arzobispado de Toledo, 1991, pp. 787-832.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1747). *El museo pictórico y escala óptica. Práctica de la pintura en que se trata del modo de pintar á el olio...Tomo II*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1747.

PAMP, Dian J. (1968). *Lope de Vega ante el problema de la limpieza de sangre*. Massachusetts: Northampton, 1968.

PARDO MOLERO, Juan Francisco (2010). Los triunfos de Carlos V. Transferencias culturales y políticas en la exaltación de la monarquía. En DUBET, Anne y RUIZ



IBÁÑEZ, José Javier. *Las monarquías española y francesa (siglos XVI-XVIII): ¿dos modelos políticos?* Madrid: Casa de Velázquez, 2010, pp. 17-30.

PARDO PASTOR, Jordi (2002). La 'poesía de ruinas' en el primer Lope. *Especulum. Revista de Estudios literarios* [en línea]. 2002, n. 20.

PAREDES GROSSO, José Manuel (1985). Tetis y el río Guadalquivir. El Betis y el Tartesos. En *El Jardín de las Hespérides: los orígenes de Andalucía en los mitos y leyendas de la Antigüedad clásica*. Madrid: [s.n.], 1985.

PARELLO, Vincent (2015). La «relación sucinta» de la ciudad de Lisboa en *El Burlador de Sevilla*: un viaje a través del género corográfico. *Criticón* [en línea]. 2015, n. 124.

PARRO, Sixto Ramón (1857). *Toledo en la mano o Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demas célebres monumentos : y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua corte de España, con una esplicación sucinta de la misa que se titula Muzárabe, y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la santa iglesia primada* Toledo: Imp. y Librería de Severiano López Fando, 1857.

PATRIZI, Francesco (1553). *La Città felice*. Venecia: Giovanni Griffio, 1553.

PAVIS, Patrice (1980). *Dictionnaire du théâtre*. París: Editions Sociales, 1980.

PAVÓN MALDONADO, Basilio (1995). La Puerta de Bisagra Vieja en Toledo, nuevas orientaciones sobre la arquitectura medieval toledana. *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. 1995, n. 32, pp. 85-119.

PEDERSEN, Olaf (1993). *Early Physics and Astronomy: A Historical Introduction*. Universidad de Cambridge, 1993.

PEDRAZ, Miguel Vicente y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Juan (2013). El cuerpo como metáfora política en la literatura Castellana Medieval. *STVDIVM. Revista de Humanidades*. 2013, n. 19, pp. 31-45.

PEDRAZA, Pilar (1982). *Barroco efímero en Valencia*. Valencia: Ayuntamiento, 1982.

PEDRAZA GRACIA, Manuel José (2007). La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa. En MORTE GARCÍA, Carmen M. y GARCÉS MANAU, Carlos. *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber. [Exposición] 24 de abril - 3 de junio de 2007, Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca*. Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, pp. 87-95.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (1993). *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, Tomo I.

\_\_\_ y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1996). *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico* (Almagro, julio de 1995). Almagro: Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.

\_\_\_ (2012). Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 2012, n. 28, p. 1-39.

\_\_\_ (2013). Ecos festivos en “La vega del Parnaso”, de Lope de Vega: “Versos de fiesta del palacio nuevo”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Año 89, 2013, pp. 87-106.

\_\_\_ (2014). El entorno taurino de un poema de Lope de Vega versos a la primera fiesta del palacio nuevo. *Revista de Estudios Taurinos*. 2014, n. 34, pp. 141-166.

\_\_\_ y CONDE PARRADO, Pedro (2015). *La Vega del Parnaso de Lope de Vega*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vols. III.

PEDRAZA RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Gema (2011). San Isidro Labrador y su esposa Santa María de la Cabeza, Mariano Salvador Maella. *Pieza del mes de mayo* [en línea] [http://eu.museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/mayo\\_san\\_isidro.pdf](http://eu.museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/mayo_san_isidro.pdf)

PELLICER Y SAFORCADA, Juan Antonio (1791). *Discurso sobre varias antigüedades de Madrid y origen de sus parroquias especialmente de la de San Miguel: con algunas reflexiones sobre la disertación publicada por D. Manuel Rosell acerca de la Aparición de San Isidro Labrador al Rey Don Alonso VIII antes de la batalla de las Navas ...* Madrid: en la Imprenta de Sancha, 1791.

PEÑA DÍAZ, Manuel (2013). *Andalucía: Inquisición y Varia Historia*. Huelva: Universidad de Huelva, 2013.

\_\_\_ (2015). El Guadalquivir: Sueños y representaciones en el Siglo de Oro. *e-Spania*. 2015, n. 21 [en línea].

PERANCHO, Fray Tomás. (1929). *Historia del Real Convento de Atocha*. Madrid, 1929.

PERAZA, Luis de (1979). *Historia de Sevilla*. MORALES PADRÓN, Francisco ed. Sevilla: Artes Gráficas Salesianas, 1979.

PEREDA, Francisco de (1604). *Historia de la santa y devotissima imagen de nuestra señora de Atocha, patrona de Madrid*. Valladolid: Sebastián de Cañas, 1604.

PEREDA ESPESO, Felipe (1998). Iconografía de una capital barroca: Madrid entre el simbolismo y la Ciencia. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. 1998, n. 11, pp. 103-134.

\_\_\_ (2001a). Alcune città della Castiglia-Leon: immagini e memoria dalla letteratura di viaggio. En DE SETA, Cesare y STROFFOLINO, Daniela. *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Nápoles: Eclética, 2001, pp. 118-128.

\_\_\_ (2001b). Immagini di Madrid, fra scienza e arte. En DE SETA, Cesare y STROFFOLINO, Daniela. *L'Europa moderna. Cartografia urbana e vedutismo*. Nápoles: Eclética, 2001, pp. 129-143.

\_\_\_ y Marías, Fernando (2002). *El Atlas del Rey Planeta. La «Descripción de España y las costas y reinos de sus puertos» de Pedro Texeira (1634)*. Madrid: Nerea, 2002.

PÉREZ AGUILAR, Francisco (2014). *El puente de barcas de Sevilla (1171-1852) y puentes de barcas de Sevilla y Cádiz*. Sevilla: Los Libros de Umsaloua, 2014.

PÉREZ BOLDÓ, Amparo y ARROYO ILERA, Fernando (2003-2004). Madrid: agua, corte y capital en los siglos XVI al XVIII. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. 2003-2004, n. 139-140, pp. 175-210.

PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal. *Discurso a la Católica y Real Magestad del Rey D. Felipe nuestro Señor, en que se le suplica, que considerando las muchas calidades y grandezas de la villa de Madrid, se sirva de ver si conuendria honrarla, y adornarla de muralla, y otras cosas que se proponen, con que mereciese ser Corte perpetua, y asistencia de su gran Monarchia*, [Texto impreso], [S.l.]: [s.n.], sin fechar. BNE R/28762/1

\_\_\_. *La forma que parece a propósito tenga la traga de la Yglesia Cathedral o Collegial desta Villa de Md*, Ms. 20065-28 (BNE).

\_\_\_ (1600). *A la Católica y Real Magestad del Rey Don Felipe III Nuestro Señor, suplicando a Su Magestad que atento las grandes partes y calidades desta villa de Madrid, se sirva de no desampararla, sino antes perpetuar en ella la asistencia de su Corte, casa y gran Monarchía*. Madrid. 1600. BN, sing. V.E.: 56-44.

\_\_\_ (1610). *Remedio para el bien y la salud del cuerpo de la República*. Madrid, 1610.

PÉREZ DE MESA, Diego (1595). *Segunda parte de las grandezas y cosas memorables de España, compuesto primeramente por el maestro Pedro de Medina...* Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1595.

\_\_\_ (1980). *Política o Razón de Estado*. Madrid: CSIC, 1980.

PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena (1998). La entrada en Madrid de la reina Isabel de Valois en 1560. *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos de París*. 1998, n. 35, pp. 141-166.

PEREZ ESCOLANO, Víctor (1975). *Juan de Oviedo, 1565-1625 arquitecto en la Sevilla de los Austrias*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. (Se publica con el título *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1977)

PÉREZ GARZÓN, Juan-Sisinio (2001). El nacionalismo español en sus orígenes: factores de configuración. En GARCÍA ROVIRA, Anna María. *España ¿nación de naciones?* Madrid: Marcial Pons, 2001, pp. 53-86.

PÉREZ HERRANZ, Fernando Miguel y SANTACREU SOLER, José Miguel (2006). La «cuestión de España» a las puertas del siglo XXI. *Eikasía*. 2006, n. 3, pp. 1-27.

- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (2002). La Vida de San Ildefonso del ex beneficiado de Úbeda en su contexto histórico. *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*. 2002, n. 20, pp. 255-283.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914). Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas. En *Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Vol. II. Madrid, 1914.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1994). La pintura en el Alcázar. En CHECA, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid: Nerea, 1994, pp. 176-195.
- PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen (1968). La más antigua plaza de toros de Madrid. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1968, n. 3, 1968, pp. 29-4.
- PETRI, Juliani (1628). *Chronicon cvm eivsdem adversariis, et de eremiteriis hispanis brevis descriptio, atque ab eodem variorvm carminvm, Bibliotheca Olivarensi*. L·Lonnium, 1628.
- PINCHART, Alexandre (1875). Les tapisseries représentant l'histoire de la conquête de Tunis. *L'art: revue hebdomadaire illustrée*. 1875, vol. III, n. 1, pp. 418-422.
- PINTO CRESPO, Virgilio y MADRAZO MADRAZO, Santos (1995). *Madrid. Atlas histórico de la ciudad. Siglos IX-XIX*. Madrid: Lunweg, 1995.
- \_\_\_\_\_, GIL RUIZ, Rafael y VELASCO MEDINA, Fernando (2010). *Los viajes de agua de Madrid durante el Antiguo Régimen*. Madrid: Fundación Canal, 2010.
- PIQUERAS FLORES, Manuel y SANTOS DE LA MORENA, Blanca (2017). "Parténope santa": Nápoles en el teatro de Lope de Vega, un acercamiento por géneros. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 2019, n. 25, pp. 103-121.
- PISA, Francisco de (1605). *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antigüedades, y grandeza, y cosas memorables que en ella han acontecido, de los Reyes que la han señoreado, y gobernado en sucesión de tiempos: y delos Arçobispos de Toledo, principalmente de los más celebrados: primera parte con la historia de sancta Leocadia*. Toledo: Pedro Rodríguez, 1605.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier (1985). Antigüedad y emblemática en la entrada triunfal de Felipe II en Sevilla en 1570. *Norba: revista de arte*. 1985, n. 6, pp. 65-84.
- PLATÓN (1981). *Obras completas*. Trad. de ARAUJO, María et al.). Madrid: Aguilar, 1981.
- PONZ, Antonio (1793). *Viage de España: en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella. Tomo 5 Trata de Madrid y sitios reales inmediatos*. Madrid: vuida de don Joaquin Ibarra, 1793.
- PORRAS, Carmen (2007). La huerta del Duque de Lerma en el Paseo del Prado. *Madrid histórico*. 2007, n. 10, pp.16-17.

PORRES MARTÍN CLETO, Julio (1966). Pequeña historia de Zocodover. *Provincia*. 1966, n. 55, pp. 17-49.

\_\_\_ (1967). “Plano de Toledo” de Doménico Theotocópuli El Greco. Toledo: Instituto de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación de Toledo, 1976.

\_\_\_ (1987). *El Artificio de Juanelo. Temas Toledanos*. Toledo: Diputación Provincial, 1987.

\_\_\_ (1994). Los carmelitas descalzos de Toledo y el plano de El Greco. *Anales toledanos*. 1994, n. 31, pp. 177-188.

PORTÚS PÉREZ, Javier (1988a). Lope de Vega y el grabado. *Goya*. 1988, n. 205-206, pp. 46-53

\_\_\_ (1988b). La intervención de Lope de Vega y de Gómez de Mora en las fiestas de canonización de San Isidro. *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*. 1988, n. 95, pp. 30-41.

\_\_\_ (1991). Algunas expresiones de orgullo local en la Sevilla del Siglo de Oro. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*. 1991, n. 4, pp. 135-158. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.4.1991.2179>.

\_\_\_ (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa: Nerea, 1999.

\_\_\_ (2000). *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2000.

\_\_\_ (2001). *Pintura barroca española. Guía*. Madrid: Museo del Prado, 2001.

\_\_\_ (2003). La recepción en España del «arte nuevo» de Rubens. En COLOMER, José Luis. *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaver- de Ediciones y Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, pp. 457-471.

PRAGMÁTICA (1600). *Pragmática, en que se permite traer coches y carrozas en dos caballos y con cuatro, y se prohíbe con seis*. Madrid: Luis Sánchez, 1600.

PRAGMÁTICA (1611). *Pragmática en que se da la forma, cerca de las personas que prohíben andar en coches, y los que puedan andar en ellos, y cómo se hayan de hacer, y que sean de cuatro caballos*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1611.

PRAGMATICAS (1611). *Pragmaticas que han salido este ano de mil y seiscientos y once anos publicadas en cinco dias del mes de enero del dicho ano, demas de las cuales se manda guardar otras que estaban hechas antes y se da la orden que se ha de tener para la ejecucion y observancia dellas*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1611.

PRESOTTO, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Edición Reichenberger, 2000.

PROFETI, Maria Grazia (2012). Lope y las *relaciones de sucesos*. *Revista de Literatura*. 2012, vol. LXXIV, n. 147, pp. 139-164.

PUPPI, Lionello (1976). La città del Greco. En *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. (Granada, 1973). Comité Español de Historia del Arte-Universidad de Granada, 1976, pp. 400-401.

QUESADA, Santiago (1992). *La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1992.

QUINTANA, Jerónimo de (1629). *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*. Madrid: Imprenta del Reino, 1629.

\_\_\_\_ (1637). *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha*. Madrid: en la Imprenta del Reyno.

QUIRING, Heinrich (1935). El laboreo de las minas de oro por los romanos en la Península Ibérica y las arrugas de Plinio. *Investigación y Progreso IX*. 1935, n. 1, pp. 6-8.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1983). *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Madrid: Alianza, 1983.

RAMÍREZ ALEDÓN, Germán (2017). El plano de Valencia de Antonio Manceli (1608): noticias, vicisitudes y aclaraciones de un documento excepcional, pero no único. En AA.VV. *Pasiones bibliográficas II*. Valencia: Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés, 2017, pp. 165-176.

RATCLIFFE, Marjorie (2012). San Ildefonso de Toledo: modelos medievales y ejemplos áureos. *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*. 2012, n. 6, pp. 83-107.

REBOLLO MATÍAS, Alejandro (1989). *La plaza y mercado mayor de Valladolid, 1561-1595*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad; Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, D.L. 1989.

REDONDO CANTERA, María José (2020). An Italian Fountain for the Emperor: The Fuente del Águila (1539). En HELMSTUTLER DI DIO, Kelley y MOZZATI Tommaso. *Artistic Circulation between Early Modern Spain and Italy*. Taylor and Francis, 2020.

RETI, Ladislao (1967). El artificio de Juanelo en Toledo: su historia y su técnica. *Provincia: Revista de la Excma. Diputación Provincial de Toledo*. 1967, n. 60, pp. 3-46.

REYES, Rogelio (1998). El río de Sevilla en la apreciación literaria (desde los textos grecolatinos a la generación del 27). *Archivo Hispalense*. 1998, n. 247, p. 91-114.

RIBADENEYRA, Pedro de (1761). *Flos sanctorum, de las vidas de los santos, escrito por... Pedro de Ribadeneira de la Compañía de Jesús... Aumentado de muchas por los PP. Juan Eusebio Nieremberg y Francisco García, de la misma Compañía de Jesús. Añadido nuevamente... Por el M. R. P. Andrés López Guerrero*. Madrid: Joachin Ibarra, 1761.

RINCÓN ÁLVAREZ, Manuel (2007). *Claves para comprender el Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

RINCÓN GARCÍA, Wifredo (2008). La plaza mayor española, espacio para lo sociedad y el poder. En CABAÑAS BRAVO, Miguel, LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia y RINCÓN GARCÍA, Wifredo. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC, 2008, pp. 265-268.

RINGROSE, David R. (1985). *Madrid y la economía española, 1560-1850: ciudad, corte y país en el antiguo régimen*. Madrid: Alianza, 1985.

RIVERA, Javier (1991). Juan Bautista de Toledo y la Casa de Campo de Madrid: vicisitudes del Real Sitio en el siglo XVI. En FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín y GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio. A propósito de la Agricultura de Jardines. Madrid: Real Jardín Botánico, CSIC, Ayuntamiento de Madrid, 1991, pp. 103-135.

RIVERA BLANCO, Javier José (1982). *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*. Valladolid: Universidad, 1982.

RIVERA RECIO, Juan Francisco (1985). *San Ildefonso de Toledo*. Madrid/ Toledo: Biblioteca de Autores Cristianos-Estudio Teológico de San Ildefonso, 1985.

RODRIGO PERTEGÁS, José Rodrigo (1923). *La urbe valenciana en el siglo XIV* (III Congreso de Historia de la Corona de Aragón). Valencia: Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1923.

\_\_\_\_ (1927). Hospitales de Valencia en el siglo XV: su administración, régimen interior y condiciones higiénicas. *Boletín de la Real Academia de Historia*. 1927, tomo 90, pp. 561-609.

RODRÍGUEZ, Gaspar (1570). *Breve Relación muy verdadera deste recibimiento que al invencible y serenísimo rey Don Phelipe nuestro Señor, se hizo en la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Compuesto en metro castellano por Gaspar Rodríguez, vezino de Jerez de la Frontera, y natural de Mérida. Sevilla, 1570.

RODRÍGUEZ DE ALMELA, Diego (1743). *Valerio de las historias de la sagrada escritura, y de los hechos de España*. Madrid: Blas Román, 1743.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2007). Los reyes Santos. En MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Visiones de la Moanrquía Hispánica*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2007, p. 133-170.

\_\_\_\_ (2009). La ciudad en los frescos del Palacio de El Viso del Marqués. En MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada y ZURIAGA SENENT, Vicent F. *El sueño de Eneas: imágenes utópicas de la ciudad*. Valencia: Universitat Jaume I, Biblioteca Valenciana, 2009, pp. 89-120.

RODRÍGUEZ TEMIÑO, Ignacio (1991). Algunas cuestiones sobre el urbanismo de Hispalis en época republicana. *Habis*. 1991, n. 22, pp. 157-175.

ROECK, Bernd (1991). Jersusalén celestial y espíritu geométrico. Sobre la iconografía y sobre la historia social de las murallas urbanas con el ejemplo de Augsburg. En DE SETA, Cesare y LE GOFF, Jacques. *La ciudad y las murallas*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 287-315.

ROJAS, Cristóbal de (1598). *Teorica y practica de fortificacion, conforme las medidas y defensas destos tiempos, repartida en tres partes*. Madrid: Luis Sánchez, 1598.

ROJAS, Pedro de (1654). *Historia de la imperial, nobilissima, inclita y esclarecida ciudad de Toledo...: fundacion, antiguedades, grandezas y principio de la Religion Catolica en ella y de su Santa Iglesia... vidas de sus arçobispos y Santos y Cosas memorables*. Madrid: Diego Diaz de la Carrera, 1654.

\_\_\_\_ (1663). *Historia de la Imperial nobilissima, inclita y esclarecida ciudad de Toledo, cabeza de su felicissimo Reyno, historiase el reynado de los Godos, la perdida de España; su captividad por la entrada de los Moros, en ella su gobierno; vidas de nuestros Primados Arzobispos, Santos, y cosas memorables de su Ciudad, y Arzobispado: segunda parte*. Madrid: Diego Díaz de Carrera, 1663.

ROMÁN DE LA HIGUERA, Jerónimo (1602). *Discurso sobre si san Tirso mártir fue español y natural de Toledo con ocasión de haber la ciudad establecido cofradía a este sancto*. Ms. autógrafo. Biblioteca de la Real Academia Española.

ROMÁN MARTÍNEZ, Pedro (1942). Los restos de construcción romana del Puente de Alcántara. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*. 1942, n. 58, pp. 3-14.

ROMERO CARRIÓN, Manuel (1973). Toledo en el paisaje del Greco. *Anales toledanos*. 1973, n. 7, pp. 157-174.

ROMO SANTOS, María Concepción y Martín Romo, Alejandro (2016). *Felipe II protector de las Matemáticas*. Sevilla: Punto Rojo, 2016.

ROS LARENA, Rosario (2001). La calle Mayor de Madrid en algunas representaciones gráficas de la Villa (siglos XVI-XIX). *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*. 2001, n. 4, pp. 151-174.

\_\_\_\_ (2005). *La calle Mayor de Madrid: eje y escenario de la Villa*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2005.

ROSELL, Cayetano (1866). *Cronica General de España, o sea Historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones más importantes y posesiones de ultramar... redactada por escritores conocidos...* Madrid: Ronchi, Vitturi, Grillo, 1866.

\_\_\_\_ (2002). *Crónica de la Provincia de Madrid*. Valladolid: Maxtor, 2002.



ROSELLÓ, Vicenç M. (1990). *Les vistes valencianes d'Anthonie van den Wijngaerde (1563)*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1990.

ROZAS LÓPEZ, Juan Manuel (1976). *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.

\_\_\_ y ESPADAS BURGOS, Manuel (1980). Ciudad Real y su provincia en el teatro de Lope de Vega. *Cuadernos de Estudios Manchegos*. 1980, n.10, pp. 141-175.

\_\_\_ (1990). *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1990.

RUANO DE LA HAZA, José M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.

RUBIO PARDOS, Carmen (1973). La Calle de Atocha. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1973, tomo IX, pp. 81-116.

RUIZ, Héctor (2017). Paisaje sagrado y laus urbis en la Vista y Plano de Toledo de El Greco. *L'invention de la ville*, inPress. hal-01622498, 2017.

RUIZ LAGOS, Manuel (1965). Las alegorías inanimadas, como técnica escenográfica en el teatro simbólico de Calderón. *Archivum*. 1965, Tomo 15, pp. 256-274.

\_\_\_ (1966). Una técnica dramática de Calderón: La pintura y el centro escénico. *Segismundo: revista hispánica de teatro*. 1966, n. 3, pp. 91-105.

\_\_\_ (1969). *Estética de la pintura en el teatro de Calderón*. Granada: Universidad de Granada.

\_\_\_ (1981). Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*. 1981, n. 4, pp. 77-130.

RUZ MÁRQUEZ, José Luis y LEBLIC GARCÍA, Ventura (1982). *Heráldica municipal de la provincia de Toledo*. Vol. 3. Toledo: Diputación Provincial, 1982.

RYBCZYNSKI, Witold (1986). *La casa. Historia de una idea*. Madrid: Nerea, 1986.

RYJIK, Veronika (2011). *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*. Woodbrige: Tamesis, 2011.

RYKWERT, Joseph (1985). *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*. Madrid: Hermann Blume, 1985.

SAÍNZ DE ROBLES, Federico Carlos (1962). *Madrid. Crónica y guía de una ciudad impar*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

\_\_\_ (1987). *Por qué es Madrid capital de España*. Madrid: Maeva Ediciones, 1987.

SALAZAR DE MENDOZA, Pedro (1625). *Cronica de el gran Cardenal de España don Pedro Gonçalez de Mendoza, Arçobispo de la muy Santa Yglesia Primada de...* Toledo: en la imprenta de doña Maria Ortiz de Sarauia, 1625.

\_\_\_\_ (1618). *El Glorioso Doctor San Idefonso, Arçobispo de Toledo. Primado de las Españas*. Toledo: Diego Rodríguez, 1618.

\_\_\_\_. *Crónica de la Casa de Ayala, dividido en cuarenta y tres párrafos*. Ms. copiado por Luis de Salazar y Castro.

SALOMON, Noël (1985). *Lo villano en el teatro del siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1985.

SALTILLO, Marqués del (1953). Artistas madrileños (1592-1850). *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 1953, n. 57, pp. 139-141.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1916). *Los pintores de cámara de los reyes de España. Apuntes históricos*. Madrid: Hauser y Monet, 1916.

\_\_\_\_ (1925). “La librería de Velázquez”, *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, 1925, vol. II, pp. 379-406.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2003). Manjar de héroes, manjar de santos: la comida en el *Isidro* y “La Circe”, de Lope de Vega Carpio. En POOT HERRERA, Sara. *En gustos se comen géneros: Congreso Internacional Comida y Literatura*. México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2003, vol. 3, pp. 185-196.

\_\_\_\_ (2006a). Domesticidad, ilusión de intimidad y estrategias de representación en el *Isidro* (1599), de Lope de Vega Carpio. *Ínsula*. 2006, n. 714, pp. 21-24.

\_\_\_\_ (2006b). *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis, 2006.

\_\_\_\_ (2007). Lope, historiador de Indias: las fuentes documentales de *La Dragontea* (1598). *Anuario Lope de Vega*. 2007, n. 13, pp. 133-152.

\_\_\_\_ (2008). «Muy contrario a la verdad»: los documentos del Archivo General de Indias sobre *La Dragontea* y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera. *Bulletin of Spanish Studies*. 2008, vol. 85, n. 5, pp. 569-580.

\_\_\_\_ (2009a). Ars vs. Natura: Lope de Vega y Juan van der Hamen de León. En COLLARD, Patrick, NORBERT UBARRI, Miguel y RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda. *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el Mundo Hispánico en los siglos XVI-XVII*. Gent: Academia Press, pp. 27-43.

\_\_\_\_ (2009b). Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora. En GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Madrid: Iberomamericana, 2009, pp. 191-210.

\_\_\_ (2010). La edición de textos en 2009: el Isidro (1599), de Lope de Vega, y la lista de “Los libros y autores que se citan para la exornación de esta historia”. *Boletín Hispánico Helvético*. 2010, n. 15, pp. 103-139.

\_\_\_ (2011a). *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega y Carpio*, Madrid: Iberoamericana, 2011.

\_\_\_ (2011b). Paralelos entre pintura y poesía durante el Siglo de Oro español: las poses de El Greco y Lope de Vega en la transición de artesanos a artistas. En TIETZ, Manfred y TRAMBAIOLI, Marcella. *El autor en el Siglo de Oro: Su estatus intelectual y social*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011, p. 379-395.

\_\_\_ y OLIVARES, Julián (2011). Lope de Vega y El Greco: Ut pictura poesis en el Toledo del siglo XVII. *Bulletin of Hispanic studies*. 2011, vol. 88, n. 1, pp. 21-42.

\_\_\_ (2012). Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de Nuestra Señora de Atocha (Isidro, cantos VIII y IX) y La Virgen de la Almudena. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*. 2012, n. 18, pp. 175-209.

\_\_\_ (2018). *Lope: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018.

SÁNCHEZ MAYENDÍA, José Cristóbal (1958). El artificio de Juanelo en la literatura española. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1958, n. 103, pp. 73-93.

SANCHIS PALLARÉS, Antonio (2005). *Historia del Grau*. Barcelona: Carena Editors, 2005.

SANTAELLA ORTIZ, Antonio (2009). Murallas y puertas de Sevilla de la Cerca Almohade. *Ben Baso: revista de la Asociación de Profesores para la Difusión y Protección del Patrimonio*. 2009, n. 20, pp. 30-35.

SANTIAGO PÁEZ, Elena (1994). Las bibliotecas del Alcázar en tiempo de los Austrias. En CHECA CREMADES, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid: Nerea, pp. 318-343.

SANTOS, José E. (1997). Para una semántica del motivo de las ruinas en Lope de Vega. Lectura y reformulación en las Rimas de 1609. *University of Pennsylvania Working Papers in Romance Literatures and Philology*. 1997, n. 2, pp. 55-66.

SANTOS VAQUERO, Ángel (2006). Puntualizaciones sobre la puerta de Bisagra. *Anales toledanos*. 2006, n. 42, pp. 147-158.

SANZ CRESPO, Antonio (2016). El empleo de métodos topográficos en las primeras representaciones urbanas. El Greco y el enigma del mapa de Toledo. *CT: Catastro*. 2016, n. 87, pp. 57-86.

SANZ GARCÍA, José María (2002). Madrid, mitos y utopía. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*. 2002, n. extra, pp. 33-125.

SANZ HERNANDO, Alberto (2006). La casa de Campo. En *El jardín clásico en España*:

*un análisis arquitectónico*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica, 2006, pp. 147-176.

SCHRADER, Jeffrey (2006). *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.

SCHULTEN, Adolf (2004). *Hispania. Geografía, etnología e historia*. BOSCH GIMPERA, Pedro y ARTIGAS FERRANDO, Miguel (trad. y ed.). Sevilla: Renacimiento, Biblioteca histórica, 2004.

SCHULZ, Juerguen (1990). Mappe come metafore: cicli murali cartografici nell'Italia nel Rinascimento. En *La cartografia fra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*. Modena: Franco Cosimo Panini, 1990, pp. 97-113.

SEGURA GRAÍÑO, Cristina y DE MIGUEL, Juan Carlos (1998). La política hidráulica de Felipe II en el heredamiento de Aranjuez. *Madrid, revista de arte, geografía e historia*. 1998, n. 1, pp.195-218.

\_\_\_\_ (1997). Madrid en la Edad Media. Génesis de una Capital (873-1561). En JULIÁ DÍAZ, Santos, RINGROSE, David, SEGURA GRAÍÑO, Cristina. *Madrid. Historia de una capital*. Madrid, 1997, pp. 11-158.

SERLIO, Sebastián (1552). *Tercero y quarto libro de Architectura... traduzido de Toscano en Romance por Francisco de Villalpando Architecto*. Toledo, 1552.

SERRA DESFILIS, Amadeo (2009). Historia de dos ciudades sin puerto: El Grau y Valencia en época de Felipe II. En COLLETTA, Teresa. *Tra storia e recupero. Le città portuali dell'impero spagnolo nell'età di Filippo II. L'età del confronto e la riqualificazione dei fronti a mare storici*. Roma: Edizioni Kappa, 2009, pp. 37-54.

SERRALTA, Frédéric (2007). El mito de Troya en la escritura teatral de Lope de Vega. *Hipogrifo*. 2017, vol. 5, n.1, pp. 421-431.

SERRERA, Juan Miguel, OLIVER, Alberto y PORTÚS PÉREZ, Javier (1989). *Iconografía de Sevilla, 1650-1790*. Madrid: El Viso, 1989.

SERRERA CONTRERAS, Ramón María (2007). Lope de Vega y El arenal de Sevilla. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. 2007, n. 35, pp. 149-167.

SESMA MUÑOZ, José Ángel (2003). La creación de la memoria histórica, una selección interesada del pasado. En DE LA IGLESIA DUARTE, José Ignacio y Martín Rodríguez, José Luis. *Memoria, mito y realidad en la Historia Medieval. XII Semana de estudios medievales en Nájera. Actas*. Instituto de Estudios Riojanos, 2003, pp. 13-32.

SHEARMAN, John (1984). *Manierismo*. Madrid. Xarait, 1984.

SICROFF, Albert A. (1985). *Los estatutos de limpieza de sangre: controversias entre los siglos XV y XVII*. Taurus Ediciones, 1985.

SIGÜENZA, Fray José de (1907). *Historia de la orden de San Jerónimo (1605)*. Tomo I. Madrid: Bailliére e hijos, 1907.

SIMÓN DÍAZ, José (1952). *El Colegio Imperial de Madrid*. Madrid: C.S.I.C. 1952, vol. I.

\_\_\_\_ (1961). *Madrid en el siglo XVI. Elogios clásicos de Madrid*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1961.

\_\_\_\_ (1962). Elogios clásicos de Madrid. En AA.VV, *Madrid en el siglo XVI*. Madrid, 1962.

\_\_\_\_ (1964). *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1964.

\_\_\_\_ (1967). Breve historia literaria de la Plaza Mayor de Madrid. *Revista de Literatura*. CSIC. 1967, tomo 31, n. 61-62, pp. 57-74.

\_\_\_\_ (1976). Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. 1976, n. 12, pp. 65-75.

\_\_\_\_ (1977). Tráfico de alabanzas en el Madrid literario del Siglo de Oro. II (1616-1625). *Anales del Instituto de Estudios Madrileños XIV*, pp. 197-202.

\_\_\_\_ (1982). *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

\_\_\_\_ (1993). *Guía literaria de Madrid: De murallas adentro*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1993.

SIRERA, Josep Lluís (1991). Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico. En FERRER VALLS, Teresa y DIAGO, Nel. *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII*. Universitat de València, Departamento de Filología Española, 1991, pp. 55-78.

SKELTON, R.A. (1965). Introducción. En BRAUN, Georg y HOGENBERG, Franz. *Civitates Orbis Terrarum*. Kassel: Bärenreiter, 1965.

SLATER, John (2010). *Todos son hojas: literatura e historia natural en el Barroco español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

SOLEL PUCHOL, Luis (1966). *La Real, muy ilustre y primitiva congregación de San Isidro Labrador de naturales de Madrid*. Madrid: Escelicer, 1966.

SORALUCE BLOND, José Ramón (1987). Ciencia y arquitectura en el ocaso del Renacimiento. Notas para la historia de la Real Academia de Matemáticas de Madrid. *Academia*. 1987, n. 65, pp. 68-107.

SOTO CABA, Victoria (1994). Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco. En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael. *Los imperios orientales en el Teatro del Siglo de Oro, Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1993*. Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pp. 129-142.

SOUTO ALCARAZ, Ángela (1996). Ninfas y grutas. Visiones del mundo interior. En Añón Feliú, Carmen. *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*. Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 209-230.

STRADLING, Robert A. (1989). *Felipe IV y el gobierno de España. 1621-1665*. Madrid: Cátedra, 1989.

TATE, Robert Brian (1970). *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. Madrid: Gredos, 1970.

TEJERO VILLARREAL, Beatriz (1998). Las fuentes genovesas en los jardines de Felipe II. En *Jardín y naturaleza en el siglo XVI: Felipe II, el rey íntimo: Aranjuez, 1998*. Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 399-420.

TOMILLO, Atanasio y PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1901). *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*. Madrid: Real Academia de la Historia.

TORMO Y MONZÓN, Elías (1945). *Las murallas y las torres, los portales y el Alcázar de la Reconquista: creación del califato*. Madrid: Imp. Vda. Estanislao Maestre, 1945.

TORRE ROLDÁN, Mariano de la (1873). Cueva de Hércules. *La Ilustración Española y Americana*. 1873, año 17, n. 2, pp. 31-32.

TORRES BALBÁS, Leopoldo (1934). Las torres del Oro y de la Plata, en Sevilla. *Archivo Español de Arte y Arqueología*. 1934, vol. 10, n. 29, pp. 121-140.

\_\_\_ (1957). El arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba. En *Historia de España*. Menéndez Pidal dir. Madrid: Espasa-Calpe, tomo V, 1957.

TORRES CARRO, Mercedes (1990). Iconografía marina. En *Mosaicos romanos: estudio sobre iconografía: Actas del homenaje "in memoriam" de Alberto Balil Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de abril de 1990*. Guadalajara: Asociación Española del Mosaico, 1990, pp. 107-135.

TOVAR MARTÍN, Virginia (1973). Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha. *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*. 1973, XXII, n. 85, pp. 205-232.

\_\_\_ (1983a). *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

\_\_\_ (1983b). *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

\_\_\_ (1986a). Juan Gómez de Mora, arquitecto y trazador del Rey y Maestro Mayor de obras de la Villa de Madrid. En *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

\_\_\_ (1986b). El pasadizo, forma arquitectónica encubierta en el Madrid de los siglos XVII y XVIII. *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento*. 1986, n. 87, pp. 31-42.

\_\_\_ (1988). La entrada triunfal en Madrid de doña Margarita de Austria. *Archivo Español de Arte*. 1988, n. 244, pp. 385-403.

\_\_\_ y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (1990). *El arte barroco I, Arquitectura y escultura*. Madrid: Taurus, 1990.

\_\_\_ (1994). El Palacio Real de Madrid en su entorno. En CHECA CREMADES, Fernando. *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la Corte de los Reyes de España*. Madrid: Comunidad de Madrid y Nerea, pp. 60-79.

TROPÉ, Hélène (1994). *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV la XVII: los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*. Valencia: Diputación de Valencia- Centre d'Estudis d'Història Local, 1994.

TROUTMAN, Philip (1967). *El Greco*. Londres: Paul Hamlyn, 1967.

TSIOLIS, Vasilis (2005). Tipologías y estructuras. Opus quadratum y opus vittatum en Toledo. *Arqueología romana en Toletum: 1985-2004. Los Monográficos del Consorcio*. 2005, n. 1, pp. 59-64.

\_\_\_ (2010). La mezquita de la Cueva de Hércules y la iglesia de San Ginés. En AA.VV. *Las mezquitas de Toledo. Los Monográficos del Consorcio*. 2010, n. 5, pp. 267-284.

\_\_\_ (2013). La Cueva de Hércules en la construcción ideológica de Toledo. En CID LÓPEZ, Rosa María y GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela. *Debita verba. Estudios en homenaje al Profesor Julio Mangas Manjarrés. Vol. II*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 735-748.

URQUÍZAR HERRERA, Antonio (2017). *Admiration and Awe. Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús y ARANDA ALONSO, María (2011). El templo, la capilla y el camarín de Nuestra Señora de Atocha de Madrid. *BSAA arte*. 2011, n. 77, pp. 119-140.

VALBUENA PRAT, Ángel (1924). Los autos sacramentales de Calderón (clasificación y análisis). *Revue hispanique: Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*. 1924, vol. 61, n. 139, pp. 1-302.

VALDEÓN BARUQUE, Julio (1991a). Reflexiones sobre las murallas de la Castilla medieval. En DE SETA, Cesare y LE GOFF, Jacques. *La ciudad y las murallas*. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 67-87.

\_\_\_ (1991b). Reflexiones sobre las murallas urbanas de la Castilla medieval. LADERO QUESADA, Miguel Ángel, ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel y VALDEÓN BARUQUE, Julio. *Estudios de historia medieval en homenaje a Luis Suárez Fernández*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1991, pp. 509-522.

\_\_\_ (1993). La frontera y el sistema de defensa en la Edad Media. Fortalezas y núcleos urbanos. En CÁMARA MUÑOZ, Alicia y GUTIÉRREZ MARCOS, Javier. *Castillos, fortificaciones y recintos amurallados de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, 1993, pp. 13-20.

VALDÉS, Ramón (2001). Claves e hipótesis para la interpretación de la octava maravilla: fuentes, motivos simbólicos y trasfondo histórico. *Anuario de Lope de Vega*. 2001, n. 7, pp. 165-189.

VALDÉS FERNÁNDEZ, Fernando (1987). La puerta vieja de Bisagra. Notas para una cronología de la muralla de Toledo. *Arqueología medieval española. Actas del II Congreso de Arqueología medieval española*. Madrid: Asociación española de arqueología medieval-Consejería de Cultura y Deporte, 1987, vol. II, pp. 281- 294.

VALDIVIELSO, José de (1618). *Sagrario de Toledo. Poema Heroico*, Barcelona: Estevan Liberos, 1618.

VALVERDE ARRIETA, Juan de (1578). Diálogo de la fertilidad. En *Diálogos de la fertilidad y abundancia de España, y la razón por la que se ha ido encareciendo, con el remedio para que vuelva todo a los precios pasados...* Madrid: Alonso Gómez, 1578.

VANDER-HAMMEN DE LEÓN, Lorenzo (1632). *Don Felipe el prudente, segundo deste nombre, Rey de las Españas y Nuevo Mundo*. Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1632.

VÁZQUEZ MAURE, Francisco (1982a). El plano de Toledo del Greco y su posible origen. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. 1982, Tomo 98, pp. 151-155.

\_\_\_ (1982b). Cartografía de la península: siglos XVI a XVIII. *Boletín de la Real Sociedad Geográfica*. 1982, tomo 98, pp. 215-235.

VEGA, Lope de (1604). *La amistad pagada*- Reproducción digital a partir de la *Segunda parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio...* Zaragoza: Angelo Tauanno, 1604.

\_\_\_ (1604). *La escolástica celosa*. Reproducción digital a partir de la *Segunda parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio...* Zaragoza: Angelo Tauanno, 1604, fols. 75r-101v.

\_\_\_ (1604). *El testimonio vengado*. Reproducción digital a partir de *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio recopiladas por Bernardo Grassa ...* Zaragoza: Angelo Tauanno, 1604, fols. 166v.- 191v.



\_\_\_ (1604). *Vida y muerte del Rey Bamba*. Reproducción digital a partir de la *Primera parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio...*, Çaragoça, Angelo Tauanno, 1604, fols. 91r-119v.

\_\_\_ (1604). *El casamiento en la muerte y los hechos de Bernardo del Carpio*. En Reproducción digital a partir de la *Segunda parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio...* Zaragoza: Angelo Tauanno, 1604, fols. 33v-74v.

\_\_\_ (1604). *La amistad pagada*. Reproducción digital a partir de la *Segunda parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio...* Zaragoza: Angelo Tauanno, 1604, fols. 102r-135r.

\_\_\_ (1605). *El peregrino en su patria*. Barcelona: Sebastián de Cormellas al Call, 1605.

\_\_\_ (1605). *Relación de las fiestas que la Imperial ciudad de Toledo hizo en el nacimiento del príncipe nuestro señor Felipe IV*. Madrid: L. Sánchez, 1605.

\_\_\_ (1605). *El peregrino en su patria*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1605.

\_\_\_ (1605). *La Hermosura de Angélica con otras diversas rimas*. Madrid: Juan Cuesta, 1605.

\_\_\_ (1608). *Isidro. Poema castellano*. Barcelona: Honofre Anglada, 1608.

\_\_\_ (1610). *Las ferias de Madrid*. Reproducción digital a partir de Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio..., Madrid, Alonso Martín, 1610, fols. 342r-372v.

\_\_\_ (1611). *El padrino desposado*. Reproducción digital a partir de *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio: que contiene otras doze ...*, Barcelona: Sebastian de Cormellas al Call, 1611, s/n.

\_\_\_ (1612). *La noche toledana*. Reproducción digital a partir de *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores con sus loas y entremeses las quales comedias van en la oja precedente ...*, Barcelona, Sebastian de Cormellas, fols. 72r-97v.(?)

\_\_\_ (1612). *Las mudanzas de Fortuna y sucesos de don Beltrán de Aragón*. Reproducción digital a partir de *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores con sus loas y entremeses las quales comedias van en la oja precedente ...* Barcelona: Sebastian de Cormellas ..., 1612, fols. 122r-149v.

\_\_\_ (1614). *Peribáñez y el comeddador de Ocaña*. Reproducción digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega Carpio... Sacadas de sus originales: quarta parte*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas, 1614, fols. 77r.-102r.

\_\_\_ (1615). *El mármol de Felisardo*. Reproducción digital a partir de *El fenix de España Lope de Vega Carpio familiar del Santo Oficio b: sexta parte de sus comedias ...*Madrid: la viuda de Alonso Martin, 1615, fols. 257v-277r.

\_\_\_ (1616). *El testigo contra sí*. En *Sexta parte de sus comedias, corregida y enmendada en esta segunda impresión de Madrid por los originales del propio Autor...* Madrid: Juan de la Cuesta, 1616, fols. 165v-187v.

\_\_\_ (1617). *La doncella Teodor*. En *Doce comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por él mismo*. Madrid: la viuda de Alonso Martín Balboa, 1617, fols. 27v-54v.

\_\_\_ (1617). *El Hamete de Toledo*. Edición digital a partir de *Doce comedias de Lope de Vega: sacadas de sus originales por el mismo...: nouena parte*. Madrid: la viuda de Alonso Martín de Balboa, 1617, fols. 55r-78v.

\_\_\_ (1617). *El poster godo*. En *El Fenix de España Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio, octava parte de sus comedias: con loas, entremeses y bayles ...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1617, fols.114v.-135v.

\_\_\_ (1617). *El postrer godo de España*. Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1617.

\_\_\_ (1617). *El vaquero de Moraña*. En *El Fenix de España Lope de Vega Carpio ... octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1617, fols. 201r-223v.

\_\_\_ (1617). *La niña de plata*. En *Doce comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por el mismo*. Barcelona: Sebastian de Cormellas, 1618, fols. 256r-275v.

\_\_\_ (1617). *Angélica en el Catay*. En *El Fenix de España Lope de Vega Carpio ... octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1617, fols. 224r-247r.

\_\_\_ (1617). *El castigo del discreto*. Reproducción digital a partir de *El Fenix de España Lope de Vega Carpio ...: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1617, fols. 25r-48r.

\_\_\_ (1617). *San Isidro, labrador de Madrid*. Edición digital a partir de *Séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1617, fols. 262v.-289v.

\_\_\_ (1617). *Prisión sin culpa*. En *Octava parte de sus comedias: con Loas, Entremeses y Bayles*. Barcelona: Sebastian de Cormellas, 1617.

\_\_\_ (1617). *El niño inocente de la Guardia*. En *El Fenix de España Lope de Vega Carpio...: octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1617, fols. 247v-268r.

\_\_\_ (1617). *Las pobrezas de Reinaldos*. Reproducción digital a partir de *El Fenix de España Lope de Vega Carpio...: septima parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles ...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1617, fols. 49-74.

\_\_\_ (1618). *El sembrar en buena tierra*. Reproducción digital a partir de *Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...: sacadas de sus originales*. Madrid: la viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618, fols. 177r-197r.

\_\_\_ (1618). *El Arenal de Sevilla*. Edición digital a partir de *Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1618.

\_\_\_ (1618). *Los ramilletes de Madrid*. En *Doze comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales ...: onzena parte*. Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1618, fols. 51r-72v.

\_\_\_ (1618). *El galán de la Membrilla*. Reproducción digital a partir de *Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ...: sacadas de sus originales*. Madrid: la viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618, fols. 1-27v.

\_\_\_ (1618). *La venganza venturosa*. En *Décima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1618, fols. 27r-52r.

\_\_\_ (1618). *El amante agradecido*. Reproducción digital a partir de *Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ...: sacadas de sus originales*. Madrid: la viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618 (En Madrid): Juan de la Cuesta, fols. 102v-127v.

\_\_\_ (1618). *Servir a señor discreto*. Reproducción digital a partir de *Doze comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales...: onzena parte*. Barcelona: Sebastian de Cormellas, 1618, fols. 97r-120v.

\_\_\_ (1618). *El acero de Madrid*. Reproducción digital a partir de *Onzena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid: la viuda de Alonso Martín de Balboa, 1618, fols. 28-51r.

\_\_\_ (1619). *La cortesía de España*. En *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Martín, 1619, fols. 70r-95r.

\_\_\_ (1619). *Al pasar del arroyo*. En *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Alonso Martín, 1619, fols. 95v-117v.

\_\_\_ (1619). *Al pasar el arroyo*. Reproducción digital a partir de *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*Madrid: la Viuda de Alonso Martín, 1619, fols. 95v-117.

\_\_\_ (1620). *El alcalde mayor*. En *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1620.

\_\_\_ (1620). *La corona merecida*. Reproducción digital a partir de *Parte catorce de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: Juan de la Cuesta, 1620, fols. 76v-99r.

\_\_\_ (1620). *La gallarda toledana*. Edición digital a partir de *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: Juan de la Cuesta, 1620.

\_\_\_ (1620). *Los amantes sin amor*. Edición digital a partir de *Parte catorce de las comedias de Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1620, fols. 1r-26r.

\_\_\_ (1620). *El desposorio encubierto*. Edición digital a partir de *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1620, fols. 140r.\*-163v.\*.

\_\_\_ (1620). *Justa poética, y alabanzas justas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación, recopiladas por Lope de Vega. Dirigidas a la misma insigne villa*. Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1620.

\_\_\_ (1620). *Santiago el Verde*. Reproducción digital a partir de *Tercena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1620, fols. 51r-117v.

\_\_\_ (1620). *La Francesilla*. Reproducción digital a partir de *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1620, fols. 78r-101v.

\_\_\_ (1621). *La hermosa Ester*. Reproducción digital a partir de *Decima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1621, fols. 145 v.-168.

\_\_\_ (1621). *Descripcion de la Tapada*. En *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*. Barcelona: Sebastián de Cormel, 1621, fols. 99r-114r.

\_\_\_ (1621). *La Filomena con otras diversas rimas, prosas y versos*. Barcelona: Sebastián de Cormel, 1621.

\_\_\_ (1622). *El primer Rey de Castilla*. En Reproducción digital a partir de *Decimaseptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: la viuda de Fernando Correa fols. 112r-137v.

\_\_\_ (1622). *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la: canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro. Con las comedias que se representaron y los versos que en la Justa poética se escribieron. Dirigido a la misma insigne Villa*. Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1622.

\_\_\_ (1622). *La serrana de Tormes*, en *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1622.

\_\_\_ (1622). *Los muertos vivos*. En *Decimaseptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, procurador fiscal de la Cámara Apostólica, y familiar del Santo Oficio de la Inquisición*. Madrid: Fernando Correa de Montenegro, 1622, fols. 84v-112r.

\_\_\_ (1622). *El ruiseñor de Sevilla*. Madrid: la viuda de Fernando Correa, 1622.

\_\_\_ (1623). *El Capellán de la Virgen*. Reproducción digital a partir de *Decimaoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: Juan Gonzalez, 1623, fols. 132v-157.

\_\_\_ (1623). *Quien ama no haga fieros*. En *Decimaoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: Juan Gonzalez, 1623, fols. 236v-256r.

\_\_\_ (1624). *De corsario a corsario*. Reproducción digital a partir de *Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: Juan Gonzalez, 1624, fols. 1r-23r.

\_\_\_ (1624). *El serafín humano*. Reproducción digital a partir de *Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: Juan Gonzalez, 1624, fols. 70-97v.

\_\_\_ (1625). *El Rey sin reino*. En *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: la Viuda de Alonso Martin, 1625, fols. 226v-252.

\_\_\_ (1625). *Roma abrasada*. En *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: la viuda de Alonso Martín, 1625, fols. 178v-202r.

\_\_\_ (1625). *Virtud, pobreza y mujer*. Reproducción digital a partir de *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martin, 1625, fols. 202v-226r.

\_\_\_ (1625). *Lo cierto por lo dudoso*. Reproducción digital a partir de *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid: la Viuda de Alonso Martin, 1625, fols. 27-51r.

\_\_\_ (1625). *El hombre por su palabra*. En *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio: diuidida en dos partes...* Madrid: la Viuda de Alonso Martin, 1625, fols. 153r-176v.

\_\_\_ (1625). *La Virgen de la Almudena. Poema histórico*, en *Triunfos Divinos*, 1625, fols. 103r-127v.

\_\_\_ (1627). *Canción en la entrada del ilustrísimo y reverendísimo señor el cardenal don Francisco Barberini Legado*. En *Corona tragica: vida y muerte de la Serenissima reyna de Escocia Maria Estuarda...* Madrid: la viuda de Luis Sánchez, 1627.

\_\_\_ (1627). *Corona tragica: vida y muerte de la Serenissima reyna de Escocia Maria Estuarda...* Madrid: la viuda de Luis Sánchez, 1627.

\_\_\_ (1627). *Soliloquios amorosos de un alma a Dios: escritos en lengua latina por ... Gabriel Padecopeo; y en la castellana por F. Lope Felix de Vega Carpio ...*Madrid: la viuda de Luis Sánchez, 1627.

\_\_\_ (1630). *El Laurel de Apolo con otras rimas*. Madrid: Juan González, 1630.

\_\_\_ (1630). *La carbonera*. Reproducción digital a partir de *Parte veynte y dos de las comedias del Fenix de España Lope de Vega Carpio y las mejores que hasta aora han salido ...* Zaragoza: Pedro Verges, 1630, fols. 47-66.

\_\_\_ (1635). *Quien todo lo quiere*. Reproducción digital a partir de *Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus verdaderos originales...* Madrid: la viuda de Juan González, 1635, fols. 1-19.

\_\_\_ (1635). *La noche de San Juan*. Edición digital a partir de *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martin, 1635, fols. 67v-90r.

\_\_\_ (1635). *El labrador venturoso*. Edición digital a partir de *Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Juan González, 1635, fols. 192v-213v.

\_\_\_ (1635). *Amar, servir y esperar*. Edición digital a partir de *Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Juan González, 1635, fols. 41r-65r.

\_\_\_ (1635). *Amar sin saber a quien*. Edición digital a partir de *Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Juan González, 1635, fols. 149 v-173r.

\_\_\_ (1635). *La victoria de la honra*. Reproducción digital a partir de *Veinte y vna parte verdadera de las Comedias del fenix de España frey Lope Felix de Vega Carpio ...* Madrid: la viuda de Alonso Martin, 1635, fols. 178 v.-202.

\_\_\_ (1635). *Por la Puente Juana*. Edición digital a partir de *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martin, 1635, fols. 243r.-260r.

\_\_\_ (1635). *La victoria de la honra*. Edición digital a partir de *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martin, 1635, fols. 178v.-202r.

\_\_\_ (1635). *El piadoso aragonés*. Reproducción digital a partir de *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Madrid: la viuda de Alonso Martin, 1635, fols. 202v-224v.

\_\_\_ (1635). *El premio del bien hablar*. Edición digital a partir de *Veintiuna parte verdadera de las comedias de Lope Felix de Vega Carpio*. Madrid: la viuda de Alonso Martin, 1635.

\_\_\_ (1637). *Porfiando vence amor*. En *La Vega del Parnaso*. Madrid: en la Imprenta del Reyno, 1637, fols. 107v-150r.

\_\_\_ (1638). *Las Batuecas del Duque de Alba*. Edición digital a partir de *Parte veinte y tres de las Comedias de Lope Felix de Vega Carpio...* Madrid: María de Quiñones, 1638, fols. 22v-47v.

\_\_\_ (1641). *Barlán y Josafat*. Edición digital a partir de *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del fenix de España frey Lope de Vega Carpio... sacadas de sus verdaderos originales...* Zaragoza: Pedro Verges, 1641.

\_\_\_ (1647). *El último godo*. Reproducción digital a partir de *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...:*

*sacadas de sus verdaderos originales*. Zaragoza: la viuda de Pedro Verges..., 1647, fols. 369r-411v

\_\_\_ (1647). *Lo que ha de ser*. Edición digital a partir de *Parte veinticinco, perfeta y verdadera, de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* Zaragoza: la viuda de Pedro Verges, 1647.

\_\_\_ (1647). *La Vitoria del marqués de Santacruz*. Reproducción digital a partir de *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus verdaderos originales*. Zaragoza: la viuda de Pedro Verges..., 1647, fols. 183r-230r.

\_\_\_ (1647). *La esclava de su galán*. Edición digital a partir de *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Zaragoza: la viuda de Pedro Verges, 1647.

\_\_\_ (1649). *De corsario a corsario*. Bruselas: Huberto Antonio Velpio, 1649.

\_\_\_ (1653). *La discreta enamorada*. Reproducción digital a partir de *Parte tercera de comedias de los meiores ingenios de España ...* Madrid: Melchor Sánchez, 1653, fols. 59v-83r.

\_\_\_ (1653). *La Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio... con una exposicion de los nombres historicos y poeticos...* Madrid: Melchor Sánchez, 1653.

\_\_\_ (1736). *La Dorotea... Añadidos a esta impresión El arte Nuevo de hacer comedias, un catálogo de las obras que este autor escribió, y otro de varios libros de diversión*. Madrid: Librero de Cámara de su Majestad, 1736.

\_\_\_ (1776). *Colección de obras sueltas, assi en prosa, como en verso*. Madrid: Antonio de Sancha, 1776.

\_\_\_ (1777). *La más prudente venganza. Novela tercera a la señora Marcia Leonarda en Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso de Frey Lope Felix de Vega Carpio del hábito de San Juan. Tomo VIII*. Madrid: en la imprenta de Don Antonio de Sancha, 1777.

\_\_\_ (1792). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos. Vol. XI*. Madrid: Imprenta Real, 1792.

\_\_\_ (1792). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Imprenta Real, 1792, vol. XI.

\_\_\_ (1804). *Los locos de Valencia*. Edición digital a partir de la de Madrid: en las Librerías de Castillo, 1804.

\_\_\_ (1825). *Lo cierto por lo dudoso o la mujer firme en tres actos por Don Vicente Rodríguez de Arellano*. Edición digital a partir de la de Valencia: Imprenta de Ildefonso Mompie, 1825.

\_\_\_ (1826). *La Gatomaquia. Poema épico-burlesco*. Madrid: Imprenta de D.M. de Burgos, 1826.

\_\_\_ (1856). *La Filomena, epístola IV a Don Diego Félix Quijada y Riquelme*. En *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio Carpio por don Cayetano Rosell*. Madrid: Rivadeneyra, 1856.

\_\_\_ (1856). *Epístola, Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio por Don Cayetano Rosell*. Madrid: Rivadeneyra, 1856.

\_\_\_ (1856). *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Felix de Vega Carpio por don Cayetano Rosell*. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid: Rivadeneyra.

\_\_\_ (1860). *El marqués de las Navas*. En *Comedias escogidas*. HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. Madrid: Rivadeneyra, 1860, tomo 4, vol. 52, pp. 499-514.

\_\_\_ (1867). *El honrado hermano*. En *Teatro escogido de Lope de Vega con una introducción biográfica de E. De Ochoa*. París, 1867.

\_\_\_ (1873). *La campana de Aragón en Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: Imprenta y estereotipía de M. Rivadeneyra, vol. III, 1873, pp. 35-58.

\_\_\_ (1873). *La prueba de los amigos*. Madrid: Rivadeneyra, 1873.

\_\_\_ (1916). *Las burlas de amor*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1916, vol. I. pp. 39-73.

\_\_\_ (1916). *El Grao de Valencia*. Edición digital a partir *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, vol. I, 1916, pp.513-546.

\_\_\_ (1916). *El alcaide de Madrid*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, vol. I, 1916, pp. 547-584.

\_\_\_ (1916). *Lo que pasa en una tarde*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: Rev. de Arch., Bibl. y Museos, vol. II, 1916.

\_\_\_ (1917). *La burgalesa de Lerma*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega. IV: obras dramáticas*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1917, pp. 30-73.

\_\_\_ (1917). *El abanillo*. En *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1917, vol. III, pp.1-32.

\_\_\_ (1917). *El Argel fingido y renegado de amor*. En *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1917, vol. III, pp. 461-501.

\_\_\_ (1917). *Amor secreto hasta celos*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1917, vol. III, pp. 390-421.

\_\_\_ (1917). *El desconfiado*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1917, vol. III, pp. 477-506.



\_\_\_ (1929). *De cuándo acá nos vino*. En *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1929, vol. XI, pp. 670-711.

\_\_\_ (1930). *La octava maravilla*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1930, vol. VIII, pp. 246-285.

\_\_\_ (1930). *El hombre de bien*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega*. COTARELO Y MORI, Emilio ed. Madrid: RAE, 1930, vol. XII, pp. 299-338.

\_\_\_ (1946). *La dama boba*. Edición digital a partir de *La dama boba*. ZAMORA VICENTE, Alonso ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1946.

\_\_\_ (1946). *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo*. Edición digital a partir de *Obras escogidas*. Madrid: M. Aguilar, 1946, tomo I, pp. 485-519.

\_\_\_ (1950). *Colección escogida de obras no dramáticas de Lope de Vega. Biblioteca de Autores españoles, vol. XXXVIII*. Cayetano Rosell ed. Madrid: RAE, 1950.

\_\_\_ (1966). *El conde Fernán González*. En *Obras de Lope de Vega XVII*. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino ed. Madrid: Atlas (BAE CXCVI), 1966, pp. 103-163.

\_\_\_ (1966). *Hijo por engaño y toma de Toledo*. Edición digital a partir de *Obras de Lope de Vega, XVIII*. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino ed. Madrid, Atlas (BAE CXCVII), 1966, pp. 357-412.

\_\_\_ (1968). *Poesías Líricas*. MONTESINOS, José F. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

\_\_\_ (1970). *Mirando están las cenizas*. En *Poesía Lírica*. GUARNER, Luis ed. Barcelona: Bruguera, 1970, pp. 492-493.

\_\_\_ (1970). *Poesía Lírica*. GUARNER, Luis ed. Barcelona: Bruguera, 1970.

\_\_\_ (1981). *Lírica*. BLECUA, José Manuel ed. Madrid: Castalia, 1981.

\_\_\_ (1983). *Obras poéticas*. BLECUA, José Manuel ed. Barcelona: Planeta, 1983.

\_\_\_ (1985). *Cartas*. MARÍN, Nicolás ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1985.

\_\_\_ (1990). *La villana de Getafe*. Edición digital a partir de *La villana de Getafe*. DÍEZ BORQUE, José María ed. Madrid: Orígenes, 1990.

\_\_\_ (1993). *El caballero del Milagro*, edición digital a partir de *Obras completas de Lope de Vega*. Madrid: Colección Biblioteca Castro, 1993, vol. I.

\_\_\_ (1993). *La pastoral de Jacinto*. En *Obras completas de Lope de Vega*. Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 1993, Vol. VI, pp. 503-602.

\_\_\_ (1993). *El casamiento en la muerte*. En *Obras completas de Lope de Vega*. Madrid: Turner Libros, 1993, vol. IV, pp. 325-409.

\_\_\_ (1993). *Descripción del Abadía. Jardín del Duque de Alva*. En PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. *Edición crítica de las rimas de Lope de Vega II*. Universidad de Castilla La Mancha, 1993, pp. 203-234.

\_\_\_ (1994). *Obras completas. Comedias IX*. Madrid: Turner, 1994.

\_\_\_ (2000). *El acero de Madrid*. ARATA, Stefano ed. Madrid: Castalia, 2000.

\_\_\_ (2007). *La Dragontea*. SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio ed. Madrid: Cátedra, 2007.

\_\_\_ (2008). *La doncella Teodor*. GONZÁLEZ BARRERA, Julián ed. Kassel: Reichenberger, 2008.

\_\_\_ (2015). *La Vega del Parnaso*. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y CONDE PARRADO, Pedro eds. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vols. III.

\_\_\_ (2015). *Al nacimiento del Príncipe*. En *La Vega del Parnaso*. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y CONDE PARRADO, Pedro eds. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. I, pp. 289-322.

\_\_\_ (2015). *Isagoge a los Reales Estudios*. En *La Vega del Parnaso*. PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y CONDE PARRADO, Pedro eds. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. III, pp. 193-251.

\_\_\_ (2015). *El bobo del colegio*. Edición de Purificació Mascarell para el proyecto ARTELOPE. Valencia: Biblioteca Digital ARTELOPE, 2015.

\_\_\_ (2019). *La paloma de Toledo*. Edición digital a partir de BARREDA VILAFRANCA, Cristina. *Linajes y manos en "La paloma de Toledo"*. Edición crítica y digital, tesis doctoral, 2019.

VEGA RODRÍGUEZ, Pilar y VALERA VILLALBA, Lorena (2014). La cueva de Hércules. En *Temas Literarios hispánicos*. ROMERO TOBAR, Leonardo ed. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014, vol. II, p. 155-201.

VELASCO MEDINA, Fernando (2017). *El agua de Madrid: abastecimiento y usos sociales en el Antiguo Régimen*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma, 2017.

VELÁZQUEZ SORIANO, Isabel (1989). Wamba y Paulo: dos personalidades enfrentadas y una rebelión. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Hª Antigua. 1989, tomo II, pp. 213-222.

\_\_\_ y RIPOLL, Gisela (2000). Toletum: la construcción de una urbs regia. En RIPOLL, Gisela y GURT, Josep M. *Sedes Regiae (Ann. 400-800)*. Barcelona: Reial Acadèmia de les Bones Lletres, 2000, pp. 521-578.

\_\_\_\_\_, GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo, ESPIGARES PINILLA, Antonio y JIMÉNEZ GARNICA, Ana (2007). *La Entrada de Ana de Austria en Madrid de Juan López de Hoyos*. Madrid: Archivo Epigráfico de España, 2007.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1633). *La mayor desgracia de Carlos Quinto, y hechizarias de Argel*. Reproducción digital a partir de *Parte veynte y quatro de las comedias del Fenix de España Lope de Vega y Carpio y las mejores que hasta aora han salido ...* Zaragoza: por Diego Dormer, 1633.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1858). *El diablo está en Cantillana*. En *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*. Biblioteca de Autores españoles. Madrid: Rivadeneyra, 1858, tomo II.

VERA TASSIS Y VILLARROEL, Juan de (1692). *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena, antigüedades y excelencias de Madrid*. Madrid: por D. Francisco Sanz, 1692.

VICENTE MAROTO, María Isabel y ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano (1991). *Aspectos de la ciencia aplicada en España del Siglo de Oro*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1991.

VIDAURRE JOFRE, Julio (2000). *El Madrid de Velázquez y Calderón: villa y corte en el siglo XVII / II, El plano de Texeira: lugares, nombres y sociedad*. Madrid: Caja Madrid, Ayuntamiento y Concejalía de Cultura, 2000.

VIGUERA MOLINS, María Jesús (1992). Madrid en al-Andalus. En SÁENZ DÍEZ, Juan Ignacio y ALFARO ASÍNS, Carmen. *Actas del III Jarique de Numismática Hispano-Árabe*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1992, vol. III, pp. 11-35.

VILAR DEVIS, M. Mercedes (1990). *El hospital General de Valencia en el siglo XVII*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 1990.

VILLANUEVA, Fernando y VITALE, Daniele (1990). Los Mármoles de Sevilla II. *Aparejadores*. 1990, n. 33, II trimestre de 1990, pp. 25-28.

VILLARINO, Marta (2002). Versos a la primera fiesta del palacio nuevo, una relación de Lope de Vega. En GONZÁLEZ MEZQUITA, María Luz. *IV coloquio internacional de Historiografía Europea. Cuestiones y propuestas y I jornadas de estudios sobre la modernidad clásica. Octubre de 2001*. Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002.

VILLEGAS, Alonso de (1586). *Flos sanctorum [Texto impreso]: segunda parte y historia general en que se escriue la vida de la Virgen ... y de los sanctos antiguos ...* Barcelona: Juan Pablo Manescal, 1586.

\_\_\_\_ (1615). *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo ... junto con las vidas de los santos propios de España...* Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1615.

VITRUVIO POLIÓN, Marco (1582). *De Architectura diuidido en diez libros, traduzidos de latin en castellano por Miguel de Vrrea ...* Alcalá de Henares: por Iuan Gracian, 1582.

VITSE, Marc (1996). Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel. *RILCE*. 1996, vol. 12, n. 2, pp. 337-356.

VIVAR DEL RIEGO, José Antonio (2015). Símbolos heráldicos de Madrid. En GALENDE DÍAZ, Juan Carlos y CABEZAS FONTANILLA, Susana. *Paseo documental por el Madrid de antaño*. Madrid: Universidad Complutense y Fundación Hospital de San José de Getafe, 2015, pp. 375-397.

VOSTERS, Simón A. (1962). Lope de Vega y Titelmans: cómo el Fénix se representaba el universo. *Revista de Literatura*. Separata. 1962, Tomo XXI, pp. 5-33.

\_\_\_ (1987). Lope de Vega y Rubens. En CRIADO DEL VAL, Manuel. *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*. Madrid: EDI-6, 1987, pp. 733-744.

VRANICH, Stanko B. (1980). La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española. En GORDON, Alan M. y RUGG, Evelyn. *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto: University of Toronto Press, 1980, pp. 764-767.

\_\_\_ (1981). *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, Esquió, Ferrol, Sociedad de cultura Valle Inclán, 1981.

WARDROPPER, Bruce W. (1969). The Poetry of Ruins in the Golden Age. *Revista Hispánica Moderna*. 1969, n. 35, pp. 295-305.

WARMOES, Isabelle (2006). La collection des plans-reliefs français et la question de la représentation du relief chez les ingénieurs militaires (XVIIe-XIXe siècle). En *Les montagnes chez soi. La signification culturelle des plans-reliefs en Europa du XVIe au XXe siècle*, Actes du colloque de Lugano (10-11 septembre 2004). 2006.

WEBER DE KURLAT, Frida (1975). *Servir a señor discreto de Lope de Vega*. Edición crítica. Madrid: Castalia, 1975.

WEINER, Jack (1986). Lope de Vega, un puesto de cronista y La hermosa Ester (1610-1621). En KOSSOFF, A. David, AMOR VÁZQUEZ, José, KOSSOFF, Ruth H. y RIBBANS, Goffrey. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 22-27 de agosto 1983*. Madrid: Istmo, 1986, vol. 2, pp. 727-734.

WETHEY, Harold Edwin (1983). *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

WILKINSON ZERNER, Catherine (1996). *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*. Madrid: Ediciones AKAL, 1996.

WILLIAMS, Patrick (2010). *El gran valido. El duque de Lerma, la corte y el gobierno de Felipe III (1598-1621)*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2010.

WINN SIEBER, Claudia (1985). *The invention of a capital: Philip II and the first reform of Madrid*. Tesis doctoral. Johns Hopkins University, 1985.

WOLF, Kenneth Baxter. (1990). *Conquerors and Chroniclers os Early Medieval Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, 1990.

WÖLFFLIN, Heinrich (1978). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1978.

WRIGHT, Elizabeth R. (1999). Virtuous Labor, Courtly Laborer: Canonization and a Literary Career in Lope de Vega's Isidro. *MLN*. 1999, vol. 114, n. 2, pp. 223- 240.

\_\_\_\_ (2001a). El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español. *Cuadernos de Historia Moderna*. 2001, n. 26, pp. 103-131.

\_\_\_\_ (2001b). *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001.

\_\_\_\_ (2001c). Lope de Vega en el jardín de Lerma. La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. En CASTILLA PÉREZ, Roberto y GONZÁLEZ DENGRA, Miguel. *Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua»*. Granada, 5-7 de noviembre de 1999. Granda: Universidad, 2001, pp. 517-526.

ZAMORA VICENTE, Alonso (2002). *Lope de Vega: su vida y su obra*. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Madrid: Gredos, 1961, 1969 2.<sup>a</sup> ed.)

ZANETTI, Cristiano, CRESPO DELGADO, Daniel y YUN CASALILLA, Bartolomé (2015). *Juanelo Turriano, de Cremona a la Corte: formación y red social de un ingenio del Renacimiento*. Fundación Juanelo Turriano, 2015.

\_\_\_\_ (2016). *Janello Torriani, Genio del Rinascimento* [Exposición Cremona, Museo del Violino, 10 de septiembre de 2016- 29 de enero de 2017)]. Cremona: Fantigrafica, 2016.

ZARAGOZA RUBIRA, Juan Ramón (1964a). El hospital de Inocentes de Valencia en la obra de Lope. *Medicina Española*. 1964, n. 51, pp. 413-424.

\_\_\_\_ (1964b). Lope de Vega y los locos de Valencia. *Medicamenta*. 1964, n. 41, pp. 351-356.

ZOZAYA MONTES, Leonor (2010). Pesquisas documentales para narrar la historia de San Isidro. Gestiones para una canonización iniciada en 1562. *Prisma Social*. 2010, n. 4, pp.1-35.