

---

# MONOGRÁFICO

---

## TEATRO, FIESTA Y RITUAL EN ESPAÑA

---

## Y SUS VIRREINATOS AMERICANOS

---

### (SIGLOS XVI-XVII)

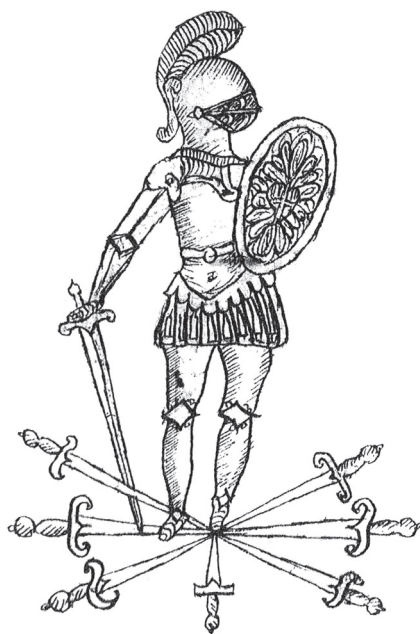
---

EDITOR

---

MIGUEL ZUGASTI

---



---

# RILCE



Universidad  
de Navarra

---

## REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

---

## 2016 / N° EXTRAORDINARIO / 32.3

---

# RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO

ISSN: 0213-2370 / 2016 / NÚMERO EXTRAORDINARIO MONOGRÁFICO / 32.3

---

## CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

DIRECTOR / EDITOR

**Luis Galván**

UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
lrgalvan@unav.es

DIRECTOR ADJUNTO

**Ramón González**

UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
rgonzalez@unav.es

EDITORA ADJUNTA

**Carmen Llamas**

UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
cmllamas@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS

**Miguel Zugasti**

UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
mzugasti@unav.es

**Fernando Plata**

UNIVERSIDAD DE COLGATE  
(EE.UU.)  
fplata@colgate.edu

## CONSEJO EDITORIAL EDITORIAL BOARD

**Francisco Crosas**

UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA  
MANCHA

**Francisco Javier Díez  
de Revenga**

UNIVERSIDAD DE MURCIA

**Rosa García Gutiérrez**

UNIVERSIDAD DE HUELVA

**David T. Gies**

UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

**Luis T. González del Valle**

UNIVERSIDAD DE  
TEMPLE EN PHILADELPHIA (EE.UU.)

**Óscar Loureda Lamas**

UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG  
(ALEMANIA)

---

## CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO / EDITORIAL ADVISORY BOARD

**Ignacio Arellano**

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**Manuel Casado**

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**Víctor García Ruiz**

UNIVERSIDAD DE NAVARRA

**Antonio Briz Gómez**

UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

**Antonio Cortijo**

UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA SANTA  
BARBARA (EE.UU.)

**José María Enguita Utrilla**

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
(ESPAÑA)

**Ángel Esteban del Campo**

UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

**Ruth Fine**

UNIVERSIDAD HEBREA DE JERUSALÉN  
(ISRAEL)

**Catalina Fuentes**

UNIVERSIDAD DE SEVILLA (ESPAÑA)

**Andreas Gelz**

UNIVERSIDAD DE FRIBURGO  
(ALEMANIA)

**José Manuel González  
Herrán**

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE  
COMPOSTELA (ESPAÑA)

**Luciano García Lorenzo**

CSIC. MADRID (ESPAÑA)

**Salvador Gutiérrez  
Ordóñez**

UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

**Johannes Kabatek**

UNIVERSIDAD DE ZÜRICH (SUIZA)

**Ángel López García**

UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

**Esperanza López Parada**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
(ESPAÑA)

**María Antonia Martín**

**Zorraquino**

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
(ESPAÑA)

**Pablo Valdivia**

UNIVERSIDAD DE GRONINGEN  
(PAÍSES BAJOS)

**Juan Villegas**

UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN  
IRVINE (EE.UU.)

**Marc Vitse**

UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE  
MIRAIL. TOULOUSE II  
(FRANCIA)

**Sultana Wahnón**

UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (hasta 1988, RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) se publica dos veces al año desde 1985. Acepta trabajos científicos, escritos en español, sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria. La revista evalúa de forma anónima por pares (*peer review*) las colaboraciones recibidas; ver *Sobre el proceso de evaluación de "Rilce"*. Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales y el Estilo de la revista.

---

#### Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas  
Universidad de Navarra  
31009 Pamplona (España)  
T 948 425600  
F 948 425636  
rilce@unav.es  
unav.es/rilce

#### Suscripciones

Mariana Moraes  
rilce@unav.es

#### Edita

Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Navarra, S.A.  
Carretera del Sadar, s/n  
Campus Universitario  
31009 Pamplona (España)  
T. 948 425600

#### Precios 2016

España  
1 año, 2 números / 40 €  
Número suelto / 25 €  
Resto de Unión Europea  
1 año, 2 números / 50 €  
Número suelto / 30 €  
Resto del mundo  
1 año, 2 números / 55 €  
Número suelto / 30 €

#### Diseño y Maquetación

Ken

#### Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1985

#### Periodicidad: semestral

Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la Revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

*Rilce* ha recibido la certificación de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) como publicación excelente, y es recogida regularmente en las siguientes bases de datos:

- . ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCISEARCH
- . JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- . ERIH (EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- . IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- . LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- . SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- . PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- . THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES



Teatro, fiesta y ritual en España y sus  
virreinos americanos (siglos XVI-XVII)

Rilce. Revista de Filología Hispánica  
Número extraordinario  
monográfico 32.3 (2016)

EDITOR  
MIGUEL ZUGASTI



# RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2016 / VOLUMEN 32.3 / NÚMERO EXTRAORDINARIO MONOGRÁFICO / 32.3 / ISSN: 0213-2370

<b>MIGUEL ZUGASTI</b> Presentación	619-22
<b>JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ</b> “Lisonja igual de la vista que del entendimiento”: material emblemático en las fiestas de beatificación teresiana (1614)	623-52
<b>GEMA CIENFUEGOS ANTELO</b> “Fregenal leal y afectuoso”: teatro festivo en La Raya de Portugal	653-79
<b>ANTONIO CORTIJO OCAÑA</b> Fiesta y teatro: la danza y el baile en la anónima <i>Comedia de la invención de la sortija</i> (Monforte de Lemos, 1594)	680-701
<b>MARÍA LUISA LOBATO</b> Loa de presentación de fiestas: José de Prado y Mariana Vaca en las fiestas de Jaén (1660)	702-14
<b>BEATRIZ CAROLINA PEÑA NÚÑEZ</b> El Inca abraza a la Predicación: el juego de la sortija y la conquista espiritual en la fiesta barroca en honor de Santa María de Guadalupe en Potosí, 1601	715-36
<b>ISABEL SAINZ BARIÁIN</b> El “tocotín” en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural	737-57
<b>HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA</b> Política y censura en una fiesta palaciega: <i>Mentir y mudarse a un tiempo</i> (Palacio del Buen Retiro, 1658)	758-84
<b>PALOMA VARGAS MONTES</b> El rito y el drama en la crónica de fray Diego Durán	785-802
<b>RAFAEL ZAFRA MOLINA</b> Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta	803-32
<b>MIGUEL ZUGASTI</b> Lo cómico y lo serio mezclado en el festejo jesuita para la <i>Comedia de la invención de la sortija</i> (Monforte de Lemos, 1594)	833-64

RESEÑAS / REVIEWS

Calderón de la Barca, Pedro. <i>El príncipe constante</i> . Ed. Joseba Cuñado Landa. <b>José Elías Gutiérrez Meza</b>	865-69
Gutiérrez, Marco A., dir. <i>Diccionario electrónico concordado de términos gramaticales y retóricos latinos – DECOTGREL (Pmai)</i> . <b>M.ª Azucena Penas Ibáñez</b>	869-72
Poot Herrera, Sara, y Antonio Cortijo Ocaña, coords. <i>Sor Juana Inés de la Cruz: la construcción de lo femenino en su obra menor: los mundos cortesano y festivo de loas y villancicos</i> . <b>María José Rodilla</b>	872-76
Romero Blázquez, Covadonga. “ <i>La señora y la criada</i> ” y “ <i>El acaso y el error</i> ”, de Calderón de la Barca: <i>dos comedias palatinas</i> . <b>Daniel Docampo</b>	876-78
Zugasti, Miguel, dir., y Mar Zubieta, ed. <i>La comedia palatina del Siglo de Oro</i> . Número monográfico de la revista <i>Cuadernos de Teatro Clásico</i> 31 (2015). <b>Emilio Pascual Barciela</b>	879-84
Zúñiga Lacruz, Ana. <i>Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina</i> . <b>José Elías Gutiérrez Meza</b>	884-88
SUMARIO DEL VOLUMEN 32	889-93
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	895-96
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	897-98

# Política y censura en una fiesta palaciega: *Mentir y mudarse a un tiempo* (Palacio del Buen Retiro, 1658)\*

## *Politics and censorship in a Palace performance: Mentir y mudarse a un tiempo (Buen Retiro Palace, 1658)*

HÉCTOR URZAÍZ TORTAJADA

Depto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Valladolid  
Plaza del Campus s/n. Valladolid, 47011  
urzaiz@fyl.uva.es

RECIBIDO: 5 DE MAYO DE 2016  
ACEPTADO: 5 DE JUNIO DE 2016

**Resumen:** Estudio de una obra poco conocida del Siglo de Oro, *Mentir y mudarse a un tiempo*, de los hermanos Diego y José de Figueroa y Córdoba, autores igualmente poco frecuentados. Esta comedia fue escrita para ser representada ante Felipe IV y su corte en el Palacio del Buen Retiro, en 1658, y hace referencia a personajes reales del momento (nobles, políticos, militares), mezclando elogios, relación de hechos bélicos y alguna crítica velada. Por otra parte, *Mentir y mudarse* presenta problemas de ecdótica (diferencias sustanciales entre sus testimonios críticos) y de censura (en el permiso que extendió el fiscal Juan Navarro Espinosa). Se conserva en un manuscrito de la BNE, supuestamente autógrafa (aunque con varias manos intervinientes, además de las de los hermanos Figueroa), que presenta curiosos e interesantes atajos de diferente índole (escénicos, censorios), irregularidades en sus licencias de representación, dudas en cuanto a las fechas de su puesta en escena, etc.

**Palabras clave:** Teatro. Siglo de Oro. Hermanos Figueroa. Política. Censura. Navarro de Espinosa. Guerra de Flandes.

**Abstract:** Study of *Mentir y mudarse a un tiempo*, an almost unknown play by Diego and José de Figueroa y Córdoba, Spanish Golden Age playwrights. This play was written to be staged at the Buen Retiro palace (1658), in the presence of Felipe IV and his court; in fact, there are a lot of topical references in the text of the play (battles, political events...). Moreover, *Mentir y mudarse a un tiempo* is affected of some problems of textual criticism (there are big differences between the copies) and irregularities in the process of censorship by the prosecutor Juan Navarro Espinosa. It is preserved in an autograph manuscript (BNE), although with several other hands taking part in the text (scenic shortcuts, *addenda*, some mistakes in the licenses). Finally, there are doubts concerning the dates of its staging.

**Keywords:** Theater. Golden Age. Diego and José de Figueroa. Politics. Censorship. Navarro de Espinosa. War of Flanders.

\* Este trabajo es fruto del proyecto de investigación “CLEMIT- Base de datos integrada del teatro clásico español”, financiado por el MINECO-FEDER, UE, FFI 2015-65197-C3-3-P.



A finales de febrero y comienzos de marzo de 1658 se celebraron en Madrid, con motivo de las Carnestolendas, diversas fiestas teatrales palaciegas en varios reales sitios. Era una de las primeras grandes ocasiones en que se organizaban en Palacio estos deslumbrantes festejos teatrales tras la muerte de su gran artífice, Baccio del Bianco, quien había fallecido en la capital ocho meses antes (en la madrugada del 29 de junio de 1657). Quizá la desaparición del escenógrafo italiano hizo que en las representaciones carnavalescas de 1658 se alternaran más de la cuenta esos fastuosos espectáculos tramoyeros que llamaban “la fiesta grande” (con frecuencia de tema mitológico), con otras piezas de tipo más sencillo, comedias urbanas, de enredo, de capa y espada, etc.

Una de esas sencillas comedias de enredo escritas ex profeso para una representación palaciega fue *Mentir y mudarse a un tiempo*, de los hermanos José y Diego de Figueroa y Córdoba. No se sabe demasiado acerca de estos ingenios áureos, pero los hermanos Figueroa estuvieron bastante relacionados con las fiestas teatrales cortesanas. El mayor de ellos, Diego, nació en Sevilla hacia 1619, pero su familia se instaló después en Madrid, donde nacería José en 1629; Diego murió hacia 1673 y José en 1678. Poco se conoce de sus años de juventud; parece (según cuenta Cotarelo en uno de los pocos trabajos de entidad dedicados a los Figueroa) que estudiaron en Salamanca y que Diego participó en 1638 en el episodio de Fuenterrabía; en 1640 se le concedió el hábito de Alcántara (también a José, en 1649).

A Diego de Figueroa están dedicadas las dos partes de la colección de entremeses *Rasgos del ocio* (Madrid 1661 y 1664), y Cotarelo le consideraba “más poeta y como maestro de su hermano segundo” (149). En cambio, el dramaturgo Francisco de Avellaneda (contemporáneo suyo y autor también de alguna notable fiesta teatral palaciega) consideraba a José, el menor de los Figueroa, “el más florido ingenio de España. [...] ¿Quién le puede negar la gracia de las flores? Sus sainetes son de Santa Cruz, y sus comedias de Aranjuez, por ser todas de placer” (Cotarelo 156). Sea como fuere, y sin entrar en quién aventajaba al otro en talento literario, los estudiosos de las obras dramáticas de estos dos ingenios consideran que adolecen de cierta falta de originalidad argumental, aunque suplen la escasa inventiva con un estilo y un lenguaje correctos, así como con un adecuado tratamiento de los recursos humorísticos.

Escribieron los hermanos Figueroa varias obras en colaboración: *A cada paso un peligro* (1660), *La dama capitán* (que se hizo en 1661 en Palacio), *Leoncio*

y Montano, *La más heroica fineza y fortunas de Isabela* (1668), *Pobreza, amor y fortuna*, *Rendirse a la obligación*, *Vencerse es mayor valor* y *Mentir y mudarse a un tiempo*, representada ante los reyes en el Carnaval de 1658; al estudio de esta comedia dedicaremos las próximas páginas.

Pero reseñemos antes que Diego en solitario escribió *La hija del mesonero o la ilustre fregona* (que se publicó en 1661 como “fiesta que se representó a Sus Majestades en Palacio”), *La lealtad en las injurias*, *La sirena de Tinacria*, *Todo es enredos amor* (también con dudas de paternidad) y un entremés (*La presumida o Doña Rodríguez*, que se conserva manuscrito) y una loa que se representó en el Retiro. Y José en solitario parece que solo tiene una comedia (*Muchos aciertos de un yerro*) y algunos entremeses (*El día de compadres*, *La tranca*), aunque también con dudas de atribución en algunos casos (*La hija del doctor*, que parece ser obra precisamente de Avellaneda).

Es decir, se trata de unos dramaturgos con cierta especialización en las fiestas teatrales palaciegas. Pero el conjunto de obras que han dejado no es muy numeroso ni de una calidad especialmente remarcable. La crítica siempre ha destacado entre su corpus la comedia *Mentir y mudarse a un tiempo*. Cotarelo, en su pionero trabajo sobre los Figueroa, dijo que era una “célebre comedia” (166), una “linda comedia” (167) incluso una “hermosa comedia en que pusieron mano ambos hermanos” (156), aunque la veía muy deudora de otras piezas ajenas, sobre todo una obra muy conocida de Ruiz de Alarcón y otras menos importantes de Calderón y Tirso:

Utilizaron los autores, aunque muy libremente, la de Alarcón titulada *La verdad sospechosa*. El desenlace es también diferente. En Alarcón se castiga al mentiroso: en Figueroa se casa con su dama. Las mentiras de don Diego son ligeras y sin consecuencias; en lo demás es buen caballero. El disfraz de la dama y sus encubiertos amores es recurso empleado por Tirso en *La celosa de sí misma* y por Calderón en *Mañanas de abril y mayo*, con la cual tiene también algún parecido la linda comedia de los Figueroas. (168)

Cotarelo, a propósito de otra comedia de los Figueroa escrita en colaboración, *Pobreza, amor y fortuna*, desliza un nuevo comentario sobre *Mentir y mudarse*: “El gracioso [de *Pobreza, amor y fortuna*] es frío; pero tampoco es mejor el de *Mentir y mudarse a un tiempo*, que parecen hermanos” (169). El juicio general que Cotarelo hizo del conjunto de las obras dramáticas de los hermanos Figueroa es el siguiente:

[Su] principal defecto es la falta de originalidad en los planes de sus obras. No copian servilmente, como a veces hicieron Matos Fragoso, Diamante y aun Moreto; pero los argumentos de sus comedias casi siempre recuerdan otros anteriores. Usaron también del procedimiento llamado entre los latinos *contaminación*; esto es, utilizar dos o más piezas anteriores y tomando algo de cada una formar el asunto de la propia [...]. Pero fuera de eso, sólo elogios merecen en cuanto a la regularidad y acierto en disponer la trama y conducirla lógicamente a su fin; en lo oportuno de los episodios y lo rápido y feliz de los desenlaces.

Tienen, además, una cualidad que pocos de los autores de su tiempo, si se exceptúa Moreto, poseen en grado tan eminente, y es un buen humor sano, una alegría discreta y fina que subyugan dulcemente el ánimo del lector, obligándole a dejar con pena la compañía de tan simpáticos autores al acabarse la obra.

El lenguaje y estilo son buenos, aunque no muy refinados [...]. La versificación es poco variada y escogida: abunda el romance octosílabo, síntoma de decadencia visible [...]. Así y todo tienen cuatro o cinco comedias que no estarán mal en cualquiera antología dramática selecta que haya de formarse. (190-91)

Ignacio Arellano les dedica a los Figueroa unas pocas líneas de su *Historia del teatro del siglo XVII*, donde filia también *Mentir y mudarse a un tiempo* con la famosa comedia de Ruiz de Alarcón: “Diego y José de Figueroa, autores de una reescritura de *La verdad sospechosa* que titularon *Mentir y mudarse a un tiempo*, y de otras comedias como *Pobreza, amor y fortuna*, *A cada paso un peligro*, *La dama capitán*, *Vencerse es mayor valor*” (612).

En un capítulo de la *Historia del teatro español* de Huerta Calvo sobre los dramaturgos menores del siglo XVII le dedicamos al teatro de los Figueroa algo más de atención; en concreto, sobre esta comedia, decíamos:

*Mentir y mudarse a un tiempo*, quizá su comedia más celebrada, se representó ante los reyes durante el carnaval de 1658, y se conoce también como *El mentiroso en la corte*; se trata de una revisión muy libre de *La verdad sospechosa*, de Ruiz de Alarcón, aunque con un tono más desenfadado y menos moralista. (Urzáiz Tortajada 2003, 1232)

Se conservan algunos testimonios de *Mentir y mudarse a un tiempo* (conocida también como *El embustero* o *El mentiroso en la corte*); los más relevantes son un par de ediciones antiguas (la de la *Parte catorce de comedias nuevas*, Madrid 1661; y una suelta madrileña de 1746) y, sobre todo, un manuscrito supuestamente autógrafo (BNE: ms. 14 914) sobre el que vamos a centrar las presentes páginas.

*Mentir y mudarse a un tiempo*, según reza en el ejemplar impreso en 1661 dentro de la *Parte catorce*, era una “famosa comedia” y “fiesta que se representó a Sus Majestades en el Buen Retiro”. En el manuscrito no se reseña al comienzo ninguna información en ese sentido (solo se lee, junto al título, la invocación a “Jesús, María y José”), pero una de las notas de la censura, fechada en 1658, señala, en efecto, que es la comedia de la fiesta que el marqués de Eliche organizó para los reyes en carnavales y que fue muy aplaudida en el Retiro.

El marqués de Eliche (o Heliche, o Liche) era a la sazón don Luis Méndez de Haro y Guzmán de Sotomayor, sobrino de don Gaspar de Guzmán y Pimentel (el famoso conde-duque de Olivares), a quien sucedió como valido del rey cuando cayó en desgracia en 1643. A Luis Méndez, que no tuvo tanto poder en su privanza como el conde-duque, le tocó el papel de superintendente del teatro del Buen Retiro, quien organizaba las fiestas y diversiones que tenían lugar en los jardines, teatros y salones del Palacio. La dedicación del marqués de Eliche a esa labor, para la cual contó con la extraordinaria colaboración de Baccio del Bianco en la creación de decorados, tramoyas y máquinas escénicas, hizo que Bances Candamo llegara a adjudicarle el mérito de introducir el uso del arte de la escenografía. Sin embargo, sus numerosas y difíciles responsabilidades como primer ministro de la corona le hicieron delegar las funciones del puesto de alcaide del Retiro en su hijo Gaspar Méndez de Haro y Guzmán; la cesión se firmó el 3 de agosto de 1654 (Chaves 220).

Curiosamente, en un pasaje de *Mentir y mudarse a un tiempo* (una comedia donde se juega mucho con los nombres de los personajes) se da el siguiente diálogo en torno al apellido Guzmán: el embustero protagonista de la comedia, don Diego, en un ficticio relato a su padre, don Pedro, ya no se acuerda del apellido que había inventado para su supuesta esposa (“Doña Luisa, digo; del / sobrenombre no me acuerdo / que antes le puse”) y dice el primero que se le ocurre: casualmente, Guzmán. Pero el padre se da cuenta (“Si la memoria revuelvo, / de Mendoza me dijiste, / no Guzmán”) y el embustero ha de improvisar esta explicación:

DON DIEGO      También se llama Guzmán,  
 porque su abuelo paterno,  
 don Antonio de Guzmán,  
 por quien tiene de derecho  
 el mayorazgo, dejó  
 cláusula en su testamento  
 de que se llame Guzmán  
 quien le posea. Y por esto  
 doña Luisa, mi mujer,  
 como le está poseyendo,  
 es Mendoza por su padre  
 pero Guzmán por su abuelo. (p. 75, *Parte catorce*)

No parece una coincidencia que Guzmán fuera precisamente el apellido que compartían los marqueses de Eliche y el conde-duque de Olivares (aunque cabe recordar que los hermanos Figueroa también podrían estar aludiendo a los propios cambios que ellos mismos habían hecho en el orden de sus apellidos).

Pero hay en *Mentir y mudarse a un tiempo* esta otra alusión al apellido Guzmán que tal vez fue vetada y que desapareció para siempre de su tradición textual: el embustero don Diego anda requebrando a la tapada dama protagonista, doña Isabel, quien quiere saber cómo se llama (“Decid quién sois: sepa el nombre / de quien me quiere sin verme”). Como no puede negarse, don Diego se inventa su nombre: “Yo me llamo don Benito / Pérez”. “¿Pérez de Guzmán”, pregunta Isabel; y entonces tercia el gracioso Moscón: “No, reina. Por San Millán, / que no puede irse a la mano / en mentir” (es decir, que no puede contener sus mentiras). Creemos que esto último debe decirlo en un aparte (aunque no consta ni en el impreso ni en el manuscrito), o bien preguntárselo a su señor, y que la mención de los apellidos Pérez de Guzmán puede ser una alusión al famoso personaje histórico Guzmán el Bueno o a la propia presencia entre el público que asistió al estreno de un (Méndez de Haro y) Guzmán, el marqués de Heliche.

Puede que no sea casualidad que en el manuscrito encontremos, justo en este punto, un pasaje modificado de forma muy llamativa, a través de un gran trozo de hoja en blanco pegado encima del texto original (hay varios casos más en este códice). Es una intervención del gracioso Moscón replicada por la criada Inés, en la habitual escena de cortejo paralela a la de sus señores, donde

se menciona a Catalina Erauso (la monja alférez), al padre jesuita Juan de Mariana (autor de una célebre *Historia de España*) y esos nombres: Pérez, Benito... El texto originario tapado por esa hoja pegada son catorce versos que ya prácticamente no se pueden leer; con cierta dificultad se puede más o menos intuir al trasluz parte de su contenido, pero algún verso está además concienzudamente tachado en espiral para hacerlo ilegible, con lo que solo hemos podido hacer una transcripción parcial y (lo asumimos) bastante defectuosa:

VERSIÓN ORIGINAL DEL MANUSCRITO, FOL. 13V	VERSIÓN FINAL DEL MANUSCRITO Y EL IMPRESO
<p>MOSCÓN No, reina, por San Millán, que miente; por [¿Urbetana?], no obrar... [?] si nobleza [¿por?] apellidos.</p>	<p>MOSCÓN No, reina, por San Millán, que no puede irse a la mano en mentir:</p>
<p>INÉS ¿Pérez a secas? No he leído tal linaje en Mariana.</p>	<p>INÉS ¿Benito? Es llano que el hombre no es caballero: así se llama el cochero de casa.</p>
<p>MOSCÓN Pues en muchas bibliotecas hay historia de los Pérez. de... [?] La monja alférez, que escribió de las Batuecas; y si de curiosa pecas, [?] pondré [?] en tu [?] [?] .....es llano, que al [xxxxxxxxxxxxx]?</p>	
<p>INÉS Así se llama el cochero de casa.</p>	

En las copias impresas de *Mentir y mudarse a un tiempo* este pasaje figura también así de recortado, con lo que los versos originales desaparecieron por completo de su transmisión textual. Normalmente, en estos manuscritos de representación muchas veces se atajaban determinados pasajes que no se iban a decir en la representación por alguna razón de tipo escénico (ahorro de tiempo, falta de actores, etc.); pero luego estos atajos sí se trasladaban a las versiones impresas, para que el texto no perdiera coherencia. En este caso no: el pasaje se ha ocultado completamente, no sabemos por qué razón, y el texto de reemplazo son apenas esos tres versos que enlazan mal el diálogo de los criados.

Hay en este manuscrito de *Mentir y mudarse a un tiempo* otros varios casos similares que, curiosamente, casi siempre coinciden con menciones de

personajes históricos del momento; es decir, gente contemporánea a la obra, mencionada con su nombre y apellido, que era muy conocida para el público asistente a la representación: empezando por don Juan José de Austria (el hijo bastardo de Felipe IV, gobernador de Flandes y capitán general de sus ejércitos en los Países Bajos) y terminando por el rey de Francia (Luis XIV), pasando por algunos militares que habían participado en la guerra de Flandes junto con don Juan José: Luis de Condé y el marqués de Caracena.

La excusa argumental que permite sacar a colación esos personajes reales coetáneos, para verter sobre ellos grandes elogios, es la relación de ciertos hechos bélicos que protagonizaron (a modo de crónica periodística de actualidad). En el comienzo de *Mentir y mudarse a un tiempo*, justo en su primera escena, vemos a un señor (don Diego) y su criado (Moscón), vestidos de camino y agotados porque acaban de llegar a Madrid; el gracioso Moscón protesta por las carreras de postas:

Desde Olmedo caminamos  
veinticinco leguas fieras:  
mal hubiese el majadero  
que fue el inventor primero  
de postas y de carreras.<sup>1</sup> (p. 67, *Parte catorce*)

Pero luego ya no se vuelve a mencionar la villa del Caballero de la famosa tragedia de Lope de Vega ni se vincula a este par de viajeros con nada que tenga que ver con Olmedo ni con Valladolid: simplemente se inferirá, a partir de una mención de La Coruña, que Olmedo es solo un hito en el camino que les trae desde ese puerto gallego hasta la corte madrileña; y, a su vez, que hasta La Coruña les llevó el barco que les traía desde la guerra de Flandes tras haber servido a las órdenes de los citados personajes reales (don Juan José de Austria y el marqués de Caracena).

Recordemos brevemente los hechos históricos en que participaron y veamos cómo se reflejaban inicialmente en la comedia de los hermanos Figueroa y cómo quedaron después de ciertas injerencias textuales, ya que al marqués de Caracena se le dedicaron en la redacción original grandes elogios que ahora, no sabemos tampoco por qué motivo, se eliminan (y tampoco pasan a

---

1. Esas *fieras* veinticinco lenguas equivalen a unos 121 kilómetros; los mapas modernos señalan que la distancia entre Olmedo y Madrid es de 144 kilómetros.







el 4 de marzo de 1656 desde el puerto de Barcelona destino a Milán, donde recogió al gobernador de dicho estado, el marqués de Caracena. En mayo de ese año don Juan José fue recibido con grandes honores en Lovaina por el príncipe de Condé (generalísimo del ejército de Flandes desde 1652), y poco después llegó a Bruselas; la situación con los Países Bajos era entonces de paz, mientras que con Francia había una guerra abierta y con Inglaterra existían hostilidades a cuenta del comercio con América.

Don Juan José reunió en una Junta de Guerra al príncipe de Condé y al marqués de Caracena (así como al príncipe de Ligne, al conde de Marsín y a don Fernando de Solís) con la intención de lanzar una ofensiva de socorro de la plaza de Valenciennes; en *Mentir y mudarse a un tiempo* se cuenta así:

DON DIEGO

Oíd agora

lo que falta del suceso:  
 embarcado en un navío  
 (monstruo de los elementos  
 que el aire rompe hacia fuera  
 y el agua corta hacia dentro),  
 surqué del mar los cristales  
 y llegué a Flandes a tiempo  
 que el Rey de Francia en persona,  
 abrasando y destruyendo  
 el fértil país de Henao  
 con un campo en que se vieron,  
 llenos de plumas y galas,  
 treinta mil soldados viejos,  
 puso sitio a Valencianes,  
 plaza donde obró el diseño  
 al fortificar sus muros  
 tan militares aciertos,  
 que se adelantó en el arte  
 la ejecución al intento.  
 Llegó la nueva a Bruselas  
 del sitio y aquel mancebo  
 generoso, aquel prodigio  
 de la guerra, cuyo esfuerzo  
 en inmortales archivos

vincula la fama al tiempo;  
 el señor don Juan, en fin  
 (que solo su nombre excelso  
 puede epilogar sus glorias,  
 coronista de sí mismo),  
 viendo que aquella provincia  
 se aventuraba perdiendo  
 la plaza, juntó sus tropas  
 y ya arrestado al empeño  
 de socorrerla en persona,  
 haciendo lisonja el riesgo,  
 salió a campaña y, fiando  
 de aquella facción el peso  
 al de Condé y Caracena  
 (capitanes a quien dieron  
 tan repetidos laureles  
 la fama, el valor y el tiempo),  
 formó el campo en militares  
 escuadrones, dividiendo  
 el ejército en tres trozos,  
 encargó él uno. Mas esto... (fols. 4r-5v)

Para la toma de Valenciennes se dispusieron cuatro ataques: el de la infantería (don Juan José y Caracena), el de las naciones comandadas por el general de la caballería (el príncipe de Ligne), las tropas de Condé y las nuevas fuerzas del conde de Marsín. Los hermanos Figueroa resumieron así la maniobra estratégica:

Salió [don Juan José] a campaña y, fiando  
 de aquella facción el peso  
 al de Condé y Caracena  
 (capitanes a quien dieron  
 tan repetidos laureles  
 la fama, el valor y el tiempo),  
 formó el campo en militares  
 escuadrones, dividiendo  
 el ejército en tres trozos.  
 Encargó él uno... Mas esto

ya os lo habrá dicho la fama  
y, juntamente, aquel pliego  
que escribí dándoos aviso,  
don Juan, del mayor suceso  
que las armas de Filipo  
(sol de España y señor nuestro)  
en esta edad han tenido,  
donde iguales se excedieron,  
sin deber nada a la dicha,  
el valor con el ingenio. (p. 68, *Parte catorce*)

Comandaban las tropas francesas los mariscales Turenne y De la Fertè, a quienes también se alude en la obra de los Figueroa. El 16 de julio fue derrotado y preso De la Ferté, mientras que Turenne pudo batirse en retirada; veamos el pasaje correspondiente en *Mentir y mudarse a un tiempo*:

Basta saber que el contrario  
campo, derrotado al fiero  
choque de nuestros leones,  
sus escuadrones deshechos,  
retirado el Rey de Francia  
de su gente, prisioneros  
dos generales, entradas  
sus trincheras y, en efecto,  
ganada su artillería,  
tiendas, bagaje y pertrechos  
de guerra, quedó la plaza  
socorrida y en eternos  
bronces el nombre esculpido  
de los tres, pues los tres fueron  
los primeros al peligro:  
dígallo el humor sangriento  
que vertieron sus heridas,  
purpúreo heroico trofeo  
que rubricó sus victorias  
en los anales del tiempo.  
Esto supuesto, dejando

aquel famoso suceso  
de la siguiente campaña  
(ya le sabréis, no os lo cuento),  
el socorro de Cambray... (p. 68, *Parte catorce*)

El triunfo de Valenciennes envalentonó a los tercios de Flandes, que un mes después tomaban la plaza de Condé y, en marzo de 1657, la de Saint-Ghislain. Pero se produjo entonces una larga interrupción en la campaña militar, que se atribuye a ciertas dificultades económicas y a las malas relaciones entre don Juan José y el príncipe de Condé. Los franceses se rearmaron y recobraron plazas como Dunkerke, Montmedy y Saint Venant, lanzándose después contra Ostende (allí las fuerzas hispanas sí pudieron resistir) y contando ahora con la ayuda inglesa, sellada en una alianza el 23 de marzo.

Vinieron después las derrotas de Bergas, Fournes, Gravelinas, Ypres... Ante la crítica situación generada con la pérdida de las principales plazas flamencas y la amenaza de perder Bruselas, se empezaba a imponer la necesidad de firmar una paz con Francia, bien directamente o bien a través de una alianza amistosa con Inglaterra; se instó a don Juan José a negociar con el gobierno de Oliver Cromwell, pero éste murió el 3 de septiembre de 1658. En octubre, Felipe IV hizo volver a su hijo para ocuparse del ejército en el nuevo conflicto con Portugal, lo cual aceleró los acuerdos de paz en Flandes: el 7 de noviembre de 1659 don Luis de Haro y el cardenal Mazarino firmaban en los Pirineos la paz entre España y Francia, después de 25 años de guerra.

He aquí el contexto de los sucesos históricos que se cuentan en esta relación de hechos bélicos inserta en *Mentir y mudarse a un tiempo*, que actúa, en este sentido, como gaceta de sucesos políticos, diplomáticos y militares, una función periodística bastante acreditada en el género de la comedia histórica de hechos contemporáneos (Zugasti 24). Pero en *Mentir y mudarse* los hechos bélicos llegan hasta la mención del socorro de Cambray; tras ese último verso que hemos reproducido arriba, se introduce la ligazón de los sucesos históricos con el argumento de la obra a través del siguiente episodio (este ya ficticio) protagonizado por el galán don Diego, que sirve para el ensalzamiento de España:

Digo, en fin, que un extranjero  
capitán italiano,  
como siempre han sido opuestos

a la nación española,  
dijo, arrogante y soberbio,  
que a su nación se debía  
la gloria, el lauro y el premio  
de aquella facción. Yo, entonces,  
tocándome ya el empeño  
por mi patria, le respondo:  
“De vuestra nación confieso  
que en la militar escuela  
ha sido siempre un espejo  
donde se mira el valor.  
Pero con España fueron  
ociosas las competencias  
cuando tan vivos ejemplos,  
ya de antiguas tradiciones,  
y ya de acasos modernos,  
le dan el laurel sagrado  
por primera en el manejo  
de las armas”. Replicome  
y, ya encendido en su pecho  
el odio y en mí la ira,  
llegamos a los aceros  
de las palabras; si bien,  
más dichoso mi ardimiento  
que su arrogancia, le hizo  
medir de una punta el suelo.  
Murió, en fin, y aquella noche,  
fiando a su manto negro  
mi vida, por desusadas  
sendas y rumbos inciertos  
llegué al mar a tiempo que  
daba las velas al viento  
un navío para España;  
embarqueme y su elemento,  
blandamente favorable,  
sin oposición del tiempo  
nos condujo a La Coruña;

parto a Madrid, donde llego  
 a tiempo que la fortuna  
 me avisa, don Juan, al veros,  
 que ya acabaron mis ansias,  
 mis disgustos, mis empeños,  
 mis dudas y mis pesares;  
 pues todo cesa teniendo  
 de mi parte la fineza  
 de amigo tan verdadero. (fols. 4r-8v)

Pero en este cotejo que hemos hecho de los sucesos históricos y de los versos de la comedia *Mentir y mudarse a un tiempo* hemos reproducido hasta el momento la versión atajada del manuscrito, idéntica a la que se lee en los impresos. Veamos ahora cómo era la versión original, recuperando los fragmentos suprimidos (aparecen enjaulados y con una infinidad de noes en los márgenes), que marcamos con una tachadura y ubicamos con los versos que los anteceden y suceden de los ya transcritos arriba. El primer fragmento corresponde con la figura de don Juan José de Austria (y alude a “su heroico nacimiento” y sus cualidades como “príncipe”) y el segundo con “el gran Caracena” (donde se glosan sus glorias y triunfos):

DON DIEGO      Oíd agora  
 lo que falta del suceso:  
 [...]
 vincula la fama al tiempo;  
 aquel, digo, aquel que solo,  
 valiente, [~~¿amable?~~], discreto,  
 cortés, apacible, humano,  
 político en el gobierno,  
 invencible en la campaña,  
 parece que quiso el cielo  
 conformar en la influencia  
 de su heroico nacimiento  
 los planetas y los astros  
 por que [~~¿averiguó?~~] el desvelo  
 de las estrellas al formarse

un príncipe tan perfecto  
 que, pisando la fortuna  
 la corona con sus hechos;  
 el señor don Juan, en fin... (fol. 5r)

Mas esto  
 la elegancia, los acentos  
 del divino cordobés  
 Lucano;<sup>2</sup> porque mis versos  
 [de] cantaran sus hazañas,  
 haciendo el renombre eterno  
 del marqués de Caracena.  
 Mas ya le nombré: ya puedo  
 decir que lo he dicho todo.  
 Porque son tan manifiestos  
 sus triunfos, tan inmortales  
 sus glorias y sus trofeos  
 heroicos tan repetidos,  
 que ya político el tiempo,  
 por excusar a la fama  
 que se embarace en sus hechos  
 y se olvide de los otros,  
 los tiene en su nombre impreso.  
 El gran Caracena, en fin,  
 formó el campo y, dividiendo  
 el ejército en tres trozos,  
 encargó él uno; mas esto  
 ya os lo habrá dicho la fama... (fol. 6r)

No sabemos por qué se recortaron los elogios a estos héroes militares, pero cabe tal vez recordar la recomendación de Pellicer en su *Idea de la comedia de*

2. Marco Anneo Lucano (Córdoba 39-65 d.C.), poeta y dramaturgo hispanorromano, sobrino de Séneca, dio muestras de una gran precocidad literaria; cantó en su *Farsalia* las hazañas de la guerra civil entre César y Pompeyo. Murió también muy prematuramente, a causa de sus sátiras y conspiraciones contra el emperador Nerón. Lope de Vega reclamó a través de su nombre (y el de Virgilio) la función de los poetas y su defensa en un poema de *La vega del Parnaso* (1637): “Nunca hubiera sido Nerón tan fiero príncipe / si hubiera sido a los poetas blando, / pero dio muerte al cordobés Lucano, / y al grande amigo de San Pablo, Séneca” (fol. 28r).

*Castilla* (1635), donde desaconsejaba la introducción de personajes contemporáneos, aunque fuera para elogiar su nobleza y sus hazañas: “Se ha de advertir que las comedias no se han de escribir de personas vivas, que aun para la historia es peligroso, cuanto más para el teatro”.

Lo cita recientemente Ferrer Valls en un artículo dedicado a lo que denomina “la creación de héroes contemporáneos”: personajes que, como bien sabemos, podían fácilmente dejar de serlo y convertirse incluso en villanos: el caso más palmario sería el de la comedia de Calderón *El prodigio de Alemania*, una obra de encargo político para alabar al duque de Frislán (es decir, Albrecht von Wallenstein, el líder del bando católico en la guerra contra el rey de Suecia), que hubo luego de reciclarse para denostarlo cuando cayó en desgracia y fue muerto por traidor, pasando así en poco tiempo de héroe a villano en la misma comedia (Vega García-Luengos). Ferrer Valls aporta un interesante caso apenas conocido de una comedia de Lope de Vega (precisamente sobre la muerte del rey de Suecia, lo cual no creemos que sea casual), que fue prohibida por el Consejo porque –entre otras cosas– la había utilizado para la adulación de don Gonzalo de Córdoba y don Álvaro de Bazán (protectores suyos a quienes ya había dedicado otras comedias de encargo), haciéndoles protagonistas de unas hazañas bélicas en las que ni siquiera habían tomado parte:

Ciertamente Lope no tuvo en cuenta en esta obra los preceptos de Pellicer y sufrió en carne propia los peligros que albergaba el tratamiento de los asuntos contemporáneos, aunque también conociera en otras ocasiones los beneficios que podía deparar el elogio de la nobleza y sus hazañas. (Ferrer Valls 59)

En el caso de *Mentir y mudarse a un tiempo* no parece haberse tenido tampoco en cuenta el consejo de Pellicer, al menos inicialmente, pero alguien luego sí lo puso en práctica a la hora de atajar el texto.

\*\*\*

Presenta el manuscrito de *Mentir y mudarse a un tiempo* otras curiosidades materiales sobre las que creemos que conviene reflexionar. Se trata de ciertas anomalías en sus licencias de representación, extendidas sobre un original con ciertas peculiaridades: en el *Catálogo de manuscritos teatrales de la BNE* leemos que se trata de un códice “de dos letras diferentes, circunstancia que, unida a



las numerosas enmiendas y atajos que contiene, permite considerar el manuscrito como autógrafo” (Paz y Melia 353). En efecto, el manuscrito presenta una gran cantidad de atajos y modificaciones, además de esos mencionados trozos de papel pegados para reemplazar ciertos pasajes muy concretos.

Creo que puede descartarse que tales intervenciones se deban a los censores Navarro de Espinosa y Lanini Sagredo, como ya apuntó Roberta Alviti, especialista en manuscritos de comedias colaboradas. Tras su minucioso estudio del código, la estudiosa llega a las siguientes conclusiones:

Los fragmentos suprimidos probablemente no son atribuibles a los dos censores: en primer lugar, las intervenciones no presentan las características del procedimiento censorio propio de Juan Navarro de Espinosa; y mucho menos pueden atribuirse a Lanini, ya que la grafía de los añadidos que acompañan a los fragmentos no se corresponde con la del dramaturgo-censor. Además, las fórmulas utilizadas, tanto en la primera como en la segunda licencia, inducen a pensar que los aprobadores no operaron corte alguno sobre el texto. (Alviti 104-05; la traducción es nuestra)

En efecto, ninguno de los dos censores hace atisbar en estas notas que hubieran detectado algo punible en la comedia, si bien Navarro de Espinosa (que tenía una acreditada tendencia a quejarse y poner pegas en sus censuras) sí parece sugerir que su aprobación estaba más bien basada en el hecho de que *Mentir y mudarse a un tiempo* ya había sido representada antes para la Corte, por lo que “con tan grande aprobación” (frase en la que se advierte tal vez cierto sarcasmo) podía pasar a los corrales.

Alviti ya identificó una de las manos como la del copista Sebastián de Alarcón, quien intervino en la primera jornada (fols. 8v-11v), y el equipo de *Manos teatrales* ha completado recientemente el estudio de esta cuestión, detectando hasta cuatro copistas más, aunque no identificados. Es decir, hasta cinco manos intervinieron en el texto de este manuscrito de *Mentir y mudarse a un tiempo*, más otras cinco que lo hicieron en las notas de censura, sobre las que conviene tener en cuenta algunos detalles.

Aclaremos en primer lugar que estas notas de la censura se pueden separar en dos grupos: las que corresponden a una puesta en escena de 1658 y las de una reposición de 1685. Pero la secuencia no aparece ordenada en el folio, ya que lo primero que se lee es la licencia del fiscal Sarasa, de junio de 1685.

Las reproducimos aquí en su orden cronológico correcto, aunque hay algunas dudas llamativas en su datación:

Vea esta comedia el señor Juan Navarro [de Espinosa] y dé su parecer.  
En Madrid a 28 de abril de 1658. [rúbrica]

Señor:

Esta comedia es de la fiesta que el señor Marqués de Liche hizo las Carnestolendas<sup>3</sup> a Sus Majestades, que Dios guarde. Tuvo muchos aplausos en el Buen Retiro; parece que, con tan grande aprobación, V.[S.] dará licencia<sup>4</sup> para que se repita en los teatros de esta corte.

Madrid, abril a 31 de 1656.<sup>5</sup>

Fiscal Juan Navarro de Espinosa. [rúbrica]

Madrid, 3 de junio de 1685.

Véala el censor y fiscal, y tráigase.

Señor:

He visto esta comedia por mandado de V.S.I., y no hallo cosa en que se oponga a no merecer que V.S.I. dé licencia para que se represente.

Madrid 12 de junio de 1685.<sup>6</sup>

Don Pedro Francisco Lanini Sagredo.

Vista y aprobada en Madrid a 12 de junio de 1685.

Don Fermín de Sarasa. [rúbrica]

Dos cosas llaman la atención: que el censor Navarro de Espinosa –sobre cuya fama de severo ya se pronunció hace algunos años Ruano de la Haza, y de cuya meticulosidad dan cuenta algunos trabajos recientes (González Martínez; Urzáiz Tortajada 2015)– dató su nota en un día inexistente (el 31 de abril)

- 
3. “3 de marzo”, aclara entre paréntesis Cotarelo en su transcripción. Sin embargo, como veremos, parece más probable que fuera el día 4.
  4. Discrepamos aquí en un par de puntos de la transcripción de Cotarelo, que lee: “que con grande aprobación VS. puede dar licencia”.
  5. “(Es errata: debe decir 1658)”, advierte Cotarelo en este otro paréntesis añadido, aunque no menciona la otra irregularidad: la inexistente fecha de 31 de abril.
  6. Tanto Paz y Melia (353) como Alviti (101) leen aquí “22 de junio”. Podría ser, ciertamente, aunque también es posible leer “12”. La licencia correspondiente (que aparece en la parte superior del folio, mientras que la censura de Lanini ocupa la franja inferior) se fecha claramente a 12 de junio.

y en un año (1656) contradictorio con el de la nota de remisión a él encomendada, de 28 de abril de 1658. Evidentemente, no pudo Navarro firmar su censura dos años antes de que se le encargara.

Ya Cotarelo lo despachó como un simple error, aunque solo en lo que se refiere al año, no al día *fantasma* (“Es errata: debe decir 1658”). Pero es curioso que se cometa una doble equivocación en una frase tan corta: de tres elementos, dos están mal... Alviti dice lo siguiente a propósito de este error:

La solicitud de licencia más antigua se fecha a 28 de abril de 1658; a corta distancia está fijado el visto bueno del fiscal Juan Navarro de Espinosa, fechado a 31 de abril de 1656. Aparte de la evidente anomalía en la fecha de este “Abril a 31”, salta a la vista la contradicción entre las dos fechas: la demanda de licencia sería posterior a la propia licencia; no se puede pensar que la solicitud se refiera a una licencia posterior, ya que se menciona expresamente a Navarro de Espinosa [...]. Es evidente que la fecha equivocada es la fijada por el fiscal Juan Navarro de Espinosa [...]. La errata probablemente está causada por atracción del 6 anterior de la cifra final. (Alviti 105)

Es decir, en su opinión es Navarro de Espinosa quien se equivoca de año (1656 en lugar de 1658) por el propio seis anterior de la fecha 165... Desde luego, es una posibilidad; pero eso no explica el error inmediato del 31 de abril. Ambas fechas, por cierto, aparecen además subrayadas: tanto el 31 como 1656 llevan debajo sendas rayitas, creemos que de la época, que tal vez sean una llamada de atención (aunque también las llevan el 1658 de la nota de remisión a Navarro y el 1685 de la aprobación de Lanini).

Por otra parte, los datos de representación documentados (tanto los conocidos desde hace tiempo como los aportados más recientemente por el DICAT) ciertamente ratifican la fecha de 1658. La propia Alviti se apoya en datos documentados en su día por Shergold y Varey para despejar cualquier duda sobre la fecha:

Una de las dos fechas, por lo tanto, debe ser inexacta; el equívoco se aclaró por un “papel sellado” citado por Shergold e Varey, *Fuentes IV*, pp. 88, 91 y 227, en el que consta que por el Carnaval de 1658 el Marqués de Heliche encargó al *autor de comedias* Francisco de la Calle la puesta en

escena de *Mentir y mudarse a un tiempo* y que el espectáculo tuvo lugar en el Buen Retiro en presencia de los reyes y la corte; las circunstancias referidas en el documento son las mismas reflejadas en la primera censura. (Alviti 105)

Sin embargo, resulta muy curioso comprobar cómo hay también muchas dudas y contradicciones en los documentos citados por Cotarelo, Shergold y Varey, Alviti y DICAT. Aunque se trata de datos bastante farragosos, creemos que puede ser útil transcribirlos y, sobre todo, glosarlos aquí, por la luz que arrojan sobre ciertas interioridades que comportaba la organización de estas fiestas teatrales palaciegas. En primer lugar, hay que reseñar que según Cotarelo la fecha de redacción de *Mentir y mudarse a un tiempo* debía retrasarse hasta 1657, basándose en ciertos datos internos:

En el mismo año [1658] parece que se estrenó ante los Reyes la hermosa comedia en que pusieron mano ambos hermanos, titulada *Mentir y mudarse a un tiempo*, bien que su composición verdadera ha de corresponder al año anterior, según demuestra lo que va dicho antes y se deduce del contexto de la obra.

Para justificar 1658 como año de estreno de *Mentir y mudarse a un tiempo*, Cotarelo aduce los siguientes documentos:

Según una certificación expedida por el escribano de comedias del Ayuntamiento de Madrid, la compañía de Francisco García (*el Pupilo*) que, en 28 de febrero de 1658, había de representar al público la comedia *La adúltera penitente*, no pudo hacerlo porque, de orden de Su Majestad, hubo de ir al Retiro a ensayar la titulada *Afectos de odio y amor* que había de ejecutarse a los Reyes el martes de Carnestolendas. “Y asimismo (añade) llevaron para ensayar otra comedia a Su Majestad a Isabel de Gálvez y a María y a Manuela de Escamilla; y que la comedia a que las llevaron a las susodichas se intitula *El Embustero*, que es de los Córdoba”. (Archivo Municipal de Madrid, 2-198-15.) Por lo visto hasta última hora no se fijó el verdadero título de la comedia *Mentir y mudarse a un tiempo*. (156, n. 28)

Es decir, alrededor del 28 de febrero se reclutan actores de diferentes compañías que estaban trabajando en teatros públicos para llevarles a ensayar co-

medias que se iban a representar ante los reyes. Las actrices Isabel de Gálvez, María de Escamilla y Manuela de Escamilla fueron destinadas a la representación de *El embustero* “de los Córdoba”, o sea, *Mentir y mudarse a un tiempo*, de los hermanos Figueroa. Parece que este título se utilizó varias ocasiones, aunque no compartimos la afirmación de Cotarelo recién citada de que hasta última hora no se decidió el título definitivo: tanto en el manuscrito como en el impreso, la comedia termina con los versos siguientes (según la práctica habitual, un octosílabo da título a la obra):

MOSCÓN                    Y aquí la comedia acaba,  
                                   cuyo título a don Diego  
                                   le viene bien: pues que supo  
                                   mentir y mudarse a un tiempo.

En el DICAT encontramos datos de representación de esta comedia bajo ambos títulos, pero también informaciones curiosas y contradictorias. Así, se dice que *Mentir y mudarse* fue “probablemente representada por Francisco de la Calle en 1658”, así como en muchas otras ocasiones posteriores correspondientes a las últimas décadas del siglo XVII.<sup>7</sup> Pero la información de DICAT correspondiente a las compañías que participaron en las fiestas teatrales de 1658 en Palacio es bastante más extensa y, analizada con atención, refleja unas contradicciones que sugieren algún tipo de conflicto de intereses en torno a *Mentir y mudarse a un tiempo*:

1658: la compañía de Francisco de la Calle tuvo que dejar otros encargos por orden del marqués de Heliche para ensayar tres comedias para Carnaval ante Sus Majestades (*El sol del Prado*, *Los dos Fernandos de Austria* y *Mentir y mudarse a un tiempo*). También la compañía de Francisco García (*el Pupilo*). El notario deja constancia de que ambas compañías juntas representaron el 9 de febrero una fiesta pública en el Palacio del Buen Retiro de Madrid, “en la primera plaza del Retiro”.

7. El 28 de agosto de 1675 la hizo en representación particular la compañía de Martín de Mendoza en el Alcázar de Madrid; el 5 de septiembre de 1680, otra representación particular en el Alcázar; el 7 de abril de 1681, en Valladolid, también por Martín de Mendoza; el 24 de septiembre de 1693, la compañía de Cristóbal Caballero, *Plumilla*, hizo una representación particular en el Alcázar de Madrid; el 22 de abril de 1694, en Valladolid, por la compañía de Isabel de Castro y Vicente Camacho, su marido; el 2 febrero de 1696, la compañía de Andrea de Salazar en el Alcázar de Madrid, representación particular.

[...] Las tres representaciones que Esteban Núñez estaba preparando para Palacio, que eran: *El sol del Prado*, que se representó el día 23 de febrero, *Los dos Fernandos de Austria*, representada el día 24 ó 25 de febrero, y la comedia titulada *Mentir y mudarse a un tiempo*, representada por esas fechas. Tras la súplica de García, “pidiendo muy encarecidamente no se le hiziese tanto daño”, se determinó que Manuela de Escamilla “se quedase en la fiesta grande”, lo que motivó que no se pudiera representar en el corral la comedia nueva que tenía prevista. [...] En su lugar se representó una comedia que no fue del gusto del público por considerarla vieja, “pues le salió mucha gente dejando el corral desamparado”.

Según Andrés de Torres, escribano de Su Majestad, la compañía de Francisco García dejó de representar los días 24, 25 y 26 de febrero por “haverles sacado de su compañía a Ysabel de Gálbez y Manuela de Escamilla para la comedia que se hizo a Sus Majestades en la Zarzuela”. [...] En una declaración, fechada ese mismo 28 de febrero, el autor de comedias Francisco García explicó que ese día se llevaron a las actrices de su compañía Manuela de Escamilla, Isabel Gálvez y María Escamilla para ensayar a Su Majestad la comedia *El embustero*, de don Diego y don José de Figueroa y Córdoba, que se representó en el Palacio de la Zarzuela de Madrid el 4 de marzo.

El autor Francisco García declaró que el 3 de marzo, a pesar de que había mucha gente, no pudo representar en el corral la comedia *La adúltera penitente* porque alrededor de las dos de la tarde, por orden del Marqués de Heliche, se llevaron a Manuela de Escamilla y a otras de su compañía para hacer el último ensayo de la comedia que habían de representar el 4 de marzo.

Según el informe del comisario Gonzalo de los Ríos, el día 3 de marzo Francisco García ‘el Pupilo’ “estubo muy malo y no pudo representar” y el día 4 de marzo la compañía representó, sin Francisco García, bailes y entremeses y contó con la asistencia de numeroso público.

Este hecho supondría, según el comisario, que “no es cierta” la declaración que había hecho el arrendador de corrales, según la cual la compañía de Francisco García no habría representado dicho día 4 de marzo “porque llevaron a Ysabel de Gálbez y Manuela de Escamilla para hazer la comedia a Sus Majestades en la Zarzuela”.

Relatado todo lo anterior, DICAT concluye esta ficha con la siguiente afirmación, que hemos querido aislar por su importancia: “Como puede verse, esta información presenta contradicciones respecto a la anterior, procedente de los pleitos entre la Ciudad y los arrendadores de Madrid”.

Las fuentes del DICAT son más completas que las del archivo municipal de Madrid que resumió Cotarelo (ese certificado del escribano de comedias del Ayuntamiento) y, a través sobre todo de los documentos procedentes de Palacio aportados por Shergold y Varey, vemos que concurren otros cargos públicos que ofrecen datos no siempre coincidentes: un notario (que informa al escribano de lo que estaba reclamando una compañía de actores afectada por el asunto), un escribano de Su Majestad (Andrés de Torres), un comisario de comedias que dice que no es cierta la declaración del arrendador de los corrales, etc.

Parece, en resumen, que entre febrero y marzo de 1658 las compañías de comedias que estaban trabajando en los corrales de Madrid se vieron muy perjudicadas porque les quitaron actrices, por orden del marqués de Heliche, para llevárselas a Palacio a ensayar las comedias que se iban a hacer ante los reyes. Así, el *autor de comedias* Francisco García (alias *el Pupilo*) se queja “pidiendo muy encarecidamente no se le hiziese tanto daño”, ya que al dejarle sin su actriz tuvo que hacer en el corral otra comedia distinta de la prevista, “que no fue del gusto del público por considerarla vieja, *pues le salió mucha gente dejando el corral desamparado*”.

Pero luego los documentos se contradicen en lo que se refiere a nuestra comedia (y a otras): unos dicen que se hizo el 3 de marzo y otros el 4; unos dicen que fue en el Retiro y otros que en la Zarzuela... Si hay que creerlos a todos, por ejemplo, el mismo lunes 4 de marzo se habría hecho *El laurel de Apolo* en el Retiro y *El embustero* en la Zarzuela, al mismo tiempo que los miembros de la compañía que habían quedado para intentar mantener las representaciones en los corrales se dedicaban a hacer lo que podían: bailes y entremeses. “Con la asistencia de numeroso público”, por cierto, según un informe del comisario de comedias, quien tuvo que salir también al paso de las quejas de *el Pupilo* diciendo que si el 3 de marzo no hicieron comedia en el corral fue porque “estuvo muy malo y no pudo representar”, y dando por falsa la declaración del arrendador de corrales de que la causa había sido la concurrencia de sus actrices a los festejos de Palacio. Por si fuera poco, según una relación manuscrita de Luis de Ulloa y Pereira “sobre los festejos celebrados con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero”, el 5 de marzo, martes de Carnaval, no se pudo hacer la comedia prevista en el Retiro

(*Afectos de odio y amor*) porque la que estaba indispuesta era la Reina... Las contradicciones en los datos de representación parecen deberse a conflictos de intereses de unos y otros.

Lo único que parece claro es que a finales de febrero y comienzos de marzo de 1658, con ocasión de las Carnestolendas, varias compañías fueron reclutadas por orden del marqués de Heliche para montar, tanto en el Retiro como en la Zarzuela, diferentes comedias, algunas de ellas piezas de tramoya (lo que llamaban “la fiesta grande”) y otras, comedias de capa y espada más sencillas. Una de ellas debió de ser *Mentir y mudarse a un tiempo* (o *El embustero*), que dos meses después recibió licencia para ser representada al pueblo en los corrales.

Y mientras tanto se sucedían, no lo olvidemos, insistentes críticas a Felipe IV a cuenta de los muchos gastos que estos espectáculos palaciegos generaban, “en vez de invertir tiempo y dinero en el largo conflicto con la corona francesa” (Chaves 218). Estas críticas al rey por el despilfarro están documentadas por el propio Baccio del Bianco en sus cartas pero, sobre todo, por el avisador Jerónimo Barrionuevo en sus crónicas de actualidad política (donde se insiste en que “se gasta el dinero dulcemente, cuando no hay un cuarto”, que cada día que montan uno de estos festejos cuesta “en raciones como en mesas de estrado y otras cosas” no menos de 1000 ducados “no habiendo de dónde sacarlos”). Y como hemos podido ver, estos caros caprichos teatrales comportaban también grandes pérdidas y quebrantos de diferente tipo a las compañías, sometidas a un estrés que les llevaba a dejar las comedias en que trabajaban para ensayar a toda prisa nuevas obras que satisficieran al monarca y su corte; a su vez, parece que las compañías tal vez exageraban los perjuicios sufridos para poder reclamar mejores indemnizaciones.

Concluiremos ilustrando este asunto con uno de los apuntes de Barrionuevo, quien nos dejó una curiosa metáfora con su buena carga de profundidad crítica: haciéndose eco de una vieja creencia folclórica según la cual el proceso vital que se desarrolla dentro del huevo se echa a perder cuando el cielo truena en la tormenta (por lo que se les protegía con ramitas en forma de cruz, o unas tijeras abiertas o una herradura, y se les cantaba y bailaba con ánimo de propiciar la fertilidad y que no se enhuerase la puesta), Barrionuevo traslada la imagen del embrión en el huevo al gusano de seda metido en su capullo:

Para que el gusano de seda no se muera al encapotarse el cielo y echar bravatas, así de truenos como de los rayos que arroja, el remedio único



es tocar guitarras, sonar adufes, repicar sonajas y usar de todos los instrumentos alegres que usan los hombres para entretenerse. Esto acontece con el Rey, que en los mayores aprietos sólo se trata de festines. (Aviso del 26 de junio de 1655)

Las muchas y variadas irregularidades del manuscrito original de *Mentir y mudarse a un tiempo* son apreciables en: a) sus diligencias administrativas con la censura; b) sus alusiones políticas; c) su texto (tal vez por culpa de las dos anteriores, censura y política, aunque no podemos probarlo); d) sus datos sobre puestas en escena. El conjunto de todas estas irregularidades demuestra que todo ese arbitrario dispendio no se hacía sin un cierto coste en la imagen pública de los gobernantes.

#### OBRAS CITADAS

- Alviti, Roberta. *I manoscritti autografi delle commedie del "Siglo de Oro" scritte in collaborazione: catalogo e studio*. Florencia: Alinea, 2006.
- Arellano, Ignacio. *El teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Barrionuevo, Jerónimo de. *Avisos del Madrid de los Austrias*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 1996.
- Chaves Montoya, María Teresa. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- Cotarelo y Mori, Emilio. "Dramáticos españoles del siglo XVII: los hermanos Figueroa y Córdoba". *Boletín de la Real Academia Española* 6 (1919): 149-91.
- DICAT: *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Dir. Teresa Ferrer Valls. Kassel: Reichenberger, 2008.
- Ferrer Valls, Teresa. "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* 18 (2012): 40-62.
- Figueroa y Córdoba, Diego y José de. "Mentir y mudarse a un tiempo". *Parte catorce de comedias nuevas*. Madrid, 1661. 67-87.
- Figueroa y Córdoba, Diego y José de. *Mentir y mudarse a un tiempo*. Biblioteca Nacional de España, Ms. 14.914. 64 ff.
- González Martínez, Javier Jacobo. "La transmisión impresa de un manuscrito dramático censurado: el caso de *El santo negro*, *El negro del Serafín* o *El negro de mejor amo*". *Castilla* 3 (2012): 403-17.

- Paz y Melia, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1934-35. 2 vols.
- Ruano de la Haza, José María. “Dos censores de comedias de mediados del siglo XVII”. *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro: homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*. Eds. Francisco Mundi Pedret y otros. Barcelona: PPU, 1989. 201-29.
- Shergold, Norman D., y John E. Varey. *Fuentes para la historia del teatro en España, IV: Representaciones palaciegas: 1651-1665: estudio y documentos*. Londres: Tamesis, 1973.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. “Solís, Bances Candamo y otros autores”. *Historia del teatro español*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003. 1231-33.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. “Hagiografía y censura en el teatro clásico”. *Revista de Literatura* 153 (2015): 47-73.
- Vega García-Luengos, Germán. “Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein”. *Calderón de la Barca y la España del Barroco*. Coord. José Alcalá-Zamora. Vol. 2. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001. 793-827.
- Zugasti, Miguel. “Lope de Vega y la comedia genealógica”. *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 3 (2013): 23-44.

## SUMARIO VOLUMEN 32

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
PAMPLONA. ESPAÑA  
2016 / VOLUMEN 32  
ISSN: 0213-2370

<b>Guillermo AGUIRRE MARTÍNEZ</b> Forma y abstracción en la poesía de José Ángel Valente	5-31
<b>Álvaro ALONSO</b> "Mira Nero de Tarpeya": el romance, <i>La Celestina</i> y la poesía italiana	32-46
<b>José JAVIER AZANZA LÓPEZ</b> "Lisonja igual de la vista que del entendimiento": material emblemático en las fiestas de beatificación teresiana (1614)	623-52
<b>José BERNARDO SAN JUAN</b> "Pedro Recio de Tirteafuera", un supuesto seudónimo barojiano en la revista <i>Vida Nueva</i> (1898-1900)	309-23
<b>José LUIS BLAS ARROYO Y MARGARITA PORCAR MIRALLES</b> Patrones de variación y cambio en la sintaxis del Siglo de Oro: un estudio variacionista de dos perífrasis modales en textos de inmediatez comunicativa	47-81
<b>Arturo ECHAVARREN</b> Una carta inédita de 1685 en títulos de comedias	324-41
<b>Ana CALVO REVILLA</b> Poética del laberinto en <i>El cerco oblicuo</i>	82-105
<b>Gema CIENFUEGOS ANTELO</b> "Fregenal leal y afectuoso": teatro festivo en La Raya de Portugal	653-79
<b>Antonio CORTIJO OCAÑA</b> Fiesta y teatro: la danza y el baile en la anónima <i>Comedia de la invención de la sortija</i> (Monforte de Lemos, 1594)	680-701
<b>Catalina FUENTES RODRÍGUEZ</b> Los marcadores de límite escalar: argumentación y "vaguedad" enunciativa	106-33
<b>Mar GARACHANA CAMARERO</b> Restricciones léxicas en la gramaticalización de las perífrasis verbales	134-58

<b>Miguel ÁNGEL GARCÍA</b> Los prólogos a <i>Azul...</i> (1890), de Rubén Darío: reflejos y dependencias	159-181
<b>Teresa GÓMEZ TRUEBA</b> El <i>Diario de un poeta recién casado</i> de Juan Ramón Jiménez: el impacto de la ciudad neoyorquina, fragmentación y mestizaje entre géneros	342-63
<b>Iker GONZÁLEZ-ALLENDE</b> Hermandad femenina en el exilio: escritura terapéutica en cartas inéditas de Zenobia Camprubí	364-87
<b>María Luisa LOBATO</b> Loa de presentación de fiestas: José de Prado y Mariana Vaca en las fiestas de Jaén (1660)	702-14
<b>Ilse LOGIE</b> Hacia un renovado vínculo entre la obra y su exterior: <i>El desperdicio</i> de Matilde Sánchez	388-409
<b>Pasuree LUESAKUL</b> Voces excéntricas de la Argentina del siglo XIX en <i>Finisterre</i> de María Rosa Lojo	182-200
<b>Juan MATAS CABALLERO</b> <i>Roma abrasada</i> de Lope de Vega y la tragedia áurea	410-38
<b>Ruth MIGUEL FRANCO</b> Relaciones entre las traducciones castellanas de la <i>Epistola</i> <i>de cura rei familiaris</i> del Pseudo Bernardo	439-66
<b>Ricardo MORANT MARCO</b> Denominación, alternancia onomástica y red denominación de animales domésticos	201-224
<b>Manuel José PEDRAZA GARCÍA</b> Mecenazgo y edición en la primera mitad del siglo XVI: el <i>Florindo</i> de Fernando Basurto (Zaragoza: Pedro Hardouin, 1530)	225-243
<b>Beatriz CAROLINA PEÑA NÚÑEZ</b> El Inca abraza a la Predicación: el juego de la sortija y la conquista espiritual en la fiesta barroca en honor de Santa María de Guadalupe en Potosí, 1601	715-36
<b>Darío ROJAS GALLARDO</b> La historización del español de Chile en <i>Raza Chilena</i> de Nicolás Palacios (1904)	467-88
<b>Isabel SAINZ BARIÁIN</b> El “tocotín” en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural	737-57

Javier SÁNCHEZ ZAPATERO Tan lejos, estando tan cerca: el epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre	489-512
Juana de Jesús SANTANA MARRERO <i>Luego y después: uso discursivo y variación</i>	513-35
Héctor URZAÍZ TORTAJADA Política y censura en una fiesta palaciega: <i>Mentir y mudarse a un tiempo</i> (Palacio del Buen Retiro, 1658)	758-84
Paloma VARGAS MONTES El rito y el drama en la crónica de fray Diego Durán	785-802
Rafael ZAFRA MOLINA Los autos sacramentales en Palacio: algo más que una fiesta	803-32
Miguel ZUGASTI Presentación	619-22
Miguel ZUGASTI Lo cómico y lo serio mezclado en el festejo jesuita para la <i>Comedia de la invención de la sortija</i> (Monforte de Lemos, 1594)	833-64
RESEÑAS / REVIEWS	
Alarcón Sierra, Rafael. <i>“Vértice de llama”: el Greco en la literatura hispanica. Estudio y antología poética.</i> <b>Adrián J. Sáez</b>	536-39
Alcántara Mejía, José Ramón, Adriana Ontiveros y Dann Cazés Gryj, coords. <i>Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita.</i> <b>Hilaire Kallendorf</b>	244-46
Alonso Asenjo, Julio. <i>Teatro colegial colonial de jesuitas de México a Chile.</i> <b>Rodrigo Faúndez Carreño</b>	539-43
Arellano, Ignacio, y Juan Antonio Martínez Berbel, eds. <i>Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro.</i> <b>Víctor Miguel Gutiérrez Pérez</b>	247-51
Blanco, Mercedes. <i>Góngora heroico: las “Soledades” y la tradición épica.</i> <b>Luis Galván</b>	543-46
Bonilla Cerezo, Rafael, y Paolo Tanganelli. <i>“Soledades” ilustradas: retablo emblemático de Góngora.</i> <b>Antonio Rojas Castro</b>	251-53
Brioso Santos, Héctor, y Alexandra Chereches, eds. <i>“Callando pasan los ligeros años...”: el Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609.</i> <b>Shai Cohen</b>	546-48
Calderón de la Barca, Pedro. <i>El príncipe constante.</i>	

Ed. Joseba Cuñado Landa. <b>José Elías Gutiérrez Meza</b>	865-69
Campos Fernández-Fígares, Mar, y Eloy Martos Núñez, coords. <i>Cartografías lectoras y otros estudios de lectura: la lectura en las universidades públicas andaluzas.</i> <b>Pilar Morilla Rozo</b>	549-51
Castany Prado, Bernat. <i>Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges.</i> <b>José Elías Gutiérrez Meza</b>	254-57
Cercas, Javier. <i>El impostor.</i> <b>Francisco Martínez Hoyos</b>	551-55
Deutscher, Guy. <i>El prisma del lenguaje: cómo las palabras colorean el mundo.</i> <b>Carmen M.<sup>a</sup> Sánchez Morillas</b>	556-59
Fernández Pérez, Milagros, coord. <i>Lingüística y déficit comunicativos: ¿cómo abordar las disfunciones verbales?</i> <b>Ángel López</b>	559-66
Fine, Ruth, Michèle Guillemont y Juan Diego Vila, eds. <i>Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII).</i> <b>Juan Manuel Villanueva</b>	567-70
García Santo-Tomás, Enrique, ed. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. <i>Don Diego de noche.</i> <b>Víctor Gutiérrez Sanz</b>	257-60
Garrot Zambrana, Juan Carlos. <i>Judíos y conversos en el Corpus Christi: la dramaturgia calderoniana.</i> <b>Amparo Izquierdo</b>	260-65
Gómez-Bravo, Ana M. <i>Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth Century Spain.</i> <b>Carmen Peraita</b>	570-74
Gutiérrez, Marco A., dir. <i>Diccionario electrónico concordado de términos gramaticales y retóricos latinos – DECOTGREL (Pmai).</i> <b>M.<sup>a</sup> Azucena Penas Ibáñez</b>	869-72
Haro Cortés, Marta. <i>La iconografía del poder real: el código miniado de los “Castigos de Sancho IV”.</i> <b>David Nogales Rincón</b>	574-77
Izquierdo Domingo, Amparo. <i>Los autos sacramentales de Lope de Vega: clasificación e interpretación.</i> <b>Rodrigo Faúndez Carreño</b>	265-68
Kallendorf, Hilaire. <i>Sins of the Fathers: Moral Economies in Early Modern Spain.</i> <b>Antonio Sánchez Jiménez</b>	577-83
Lojo, María Rosa, Marina Guidotti, María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach, eds. Lucio V. Mansilla. <i>Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental.</i> <b>Eugenia Ortiz Gambetta</b>	269-72
López Martínez, María Isabel. <i>La llave de escribir: teoría y creación en los Siglos de Oro.</i> <b>Rosa Eugenia Montes Doncel</b>	583-86
Montoya Juárez, Jesús. <i>Narrativas del simulacro: videocultura,</i>	

- tecnología y literatura en Argentina y Uruguay.*  
**Paulo Antonio Gatica Cote** 586-93
- Nemrava, Daniel. *Entre el laberinto y el exilio: nuevas propuestas sobre la narrativa argentina.* **Javier de Navascués** 273-74
- Orringer, Nelson R. *Lorca in tune with Falla: literary and musical interludes.* **Javier San José Lera** 275-79
- Penas Ibáñez, M. Azucena, ed. *Panorama de la fonética española actual.* **Nuria Polo** 279-82
- Poot Herrera, Sara, y Antonio Cortijo Ocaña, coords. *Sor Juana Inés de la Cruz: la construcción de lo femenino en su obra menor: los mundos cortesano y festivo de loas y villancicos.* **María José Rodilla** 872-76
- Romera Castillo, José, ed. *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33).* **José Elías Gutiérrez Meza** 283-86
- Romero Blázquez, Covadonga. “La señora y la criada” y “El acaso y el error”, de *Calderón de la Barca: dos comedias palatinas.* **Daniel Docampo** 876-78
- Serulnikov, Sergio. *Revolution in the Andes: The Age of Túpac Amaru.* **Chrystian Zegarra** 286-90
- Sierra, Juan Carlos, ed. *La Generación del 50 para niños y jóvenes.* **Juan Carlos Abril** 290-93
- Vélez de Guevara, Luis. *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo.* Ed. Javier J. González Martínez y C. George Peale. **José Elías Gutiérrez Meza** 593-96
- Zugasti, Miguel, Ester Vieira de Oliveira y María Mirtis Caser, eds. *El teatro barroco: textos y contextos. Actas selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO.* **Juan Manuel Villanueva** 596-601
- Zugasti, Miguel, dir., y Mar Zubieta, ed. *La comedia palatina del Siglo de Oro.* Volumen monográfico de la revista *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015). **Emilio Pascual Barciela** 879-84
- Zúñiga Lacruz, Ana. *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro: la figura de la reina.* **José Elías Gutiérrez Meza** 884-88





## INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original que aporte conclusiones novedosas con base en una metodología debidamente planteada y justificada. Se recomienda emplear el formato IMRyD u otro análogo. Solo se admitirán trabajos completamente inéditos que no estén siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores harán llegar sus artículos a través de la PLATAFORMA DE RILCE (<http://www.unav.es/publicaciones/revistas/index.php/rilce/index>) y deberán aportar imprescindiblemente.

Por un lado, título del trabajo (en **español e inglés**), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su correspondiente dirección postal completa (no la dirección personal del autor/a) y dirección electrónica.

Por otro:

- Archivo en formato Word (en el que **no** debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor o autora).
- El texto del original, correctamente redactado en español. También podrán admitirse originales correctamente redactados en inglés.
- El título y un resumen de unas 150 palabras en español y en inglés. Este resumen deberá atenerse al esquema IMRyD u otro análogo.
- Cinco palabras clave en español y en inglés.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20).  
Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20).  
Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”
- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, año.  
Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.  
González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*, texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.  
Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión completa de estas Normas disponible en:

<http://www.unav.edu/web/rilce/informacion-especifica>

## SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE “RILCE”

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por el Consejo de Redacción de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.

2. El Consejo de Redacción envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. Sobre esos dictámenes, el Consejo de Redacción decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso. *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.

3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:

- a. un informe tanto del artículo como de los resúmenes;
- b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) según estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
- c. una recomendación final: publicar o rechazar;
- d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.

4. La fecha de Aceptación por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

Toda la correspondencia, envío de libros o revistas para su reseña, cheques para pagos, etcétera diríjase a:

**RILCE. Biblioteca de Humanidades**  
**Universidad de Navarra. 31009 PAMPLONA. ESPAÑA**  
**T +34 948 425 600. F +34 948 425 636**  
**[rilce@unav.es](mailto:rilce@unav.es) [www.unav.es/rilce/](http://www.unav.es/rilce/)**

Envío de libros para reseña, y reseñas en América del Norte: Prof. Fernando Plata (Romance Languages. Colgate University. 13 Oak Drive. Hamilton. NY 13346-1398. EE.UU. Email: [fplata@colgate.edu](mailto:fplata@colgate.edu))

SUSCRIPCIONES:

ESPAÑA: dos números al año, 40 € (IVA incluido)

RESTO DE UE: dos números al año, 50 € (IVA incluido)

RESTO DEL MUNDO: dos números al año, 55 € (IVA incluido)

NÚMEROS SUELTOS ORDINARIOS: en España, 25 € (IVA incluido); resto, 30

RILCE acepta pagos mediante transferencia bancaria a:

Banco Popular  
Plaza del Castillo, 39  
31001 Pamplona  
Cuenta bancaria 0075 4610 19 0600008016

mediante cheque o tarjeta de crédito (indicando 16 dígitos, nombre del titular y fecha de caducidad).

Para transferencias desde fuera de España deben emplearse las siguientes claves:

IBAN ES04 0075 4610 0600008016  
BIC POPUESMM

Todo tipo de pagos, a nombre de:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. - *Rilce*

RILCE está disponible en la Red para suscripciones e información en [www.unav.es/rilce/](http://www.unav.es/rilce/)

UNIVERSIDAD DE NAVARRA / 31009 PAMPLONA / ESPAÑA  
EDITA: SERVICIO DE PUBLICACIONES

---

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ. "LISONJA IGUAL DE LA VISTA QUE DEL ENTENDIMIENTO": MATERIAL EMBLEMÁTICO EN LAS FIESTAS DE BEATIFICACIÓN TERESIANA (1614)	623-52
GEMA CIENFUEGOS ANTELO. "FREGENAL LEAL Y AFECTUOSO": TEATRO FESTIVO EN LA RAYA DE PORTUGAL	653-79
ANTONIO CORTIJO OCAÑA. FIESTA Y TEATRO: LA DANZA Y EL BAILE EN LA ANÓNIMA <i>COMEDIA DE LA INVENCION DE LA SORTIJA</i> (MONFORTE DE LEMOS, 1594)	680-701
MARÍA LUISA LOBATO. LOA DE PRESENTACIÓN DE FIESTAS: JOSÉ DE PRADO Y MARIANA VACA EN LAS FIESTAS DE JAÉN (1660)	702-14
BEATRIZ CAROLINA PEÑA NÚÑEZ. EL INCA ABRAZA A LA PREDICACIÓN: EL JUEGO DE LA SORTIJA Y LA CONQUISTA ESPIRITUAL EN LA FIESTA BARROCA EN HONOR DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE EN POTOSÍ, 1601	715-36
ISABEL SAINZ BARIÁIN. EL "TOCOTÍN" EN LOS FASTOS NOVOHISPANOS: UNA MUESTRA DE SINCRETISMO CULTURAL	737-57
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA. POLÍTICA Y CENSURA EN UNA FIESTA PALACIEGA: <i>MENTIR Y MUDARSE A UN TIEMPO</i> (PALACIO DEL BUEN RETIRO, 1658)	758-84
PALOMA VARGAS MONTES. EL RITO Y EL DRAMA EN LA CRÓNICA DE FRAY DIEGO DURÁN	785-802
RAFAEL ZAFRA MOLINA. LOS AUTOS SACRAMENTALES EN PALACIO: ALGO MÁS QUE UNA FIESTA	803-32
MIGUEL ZUGASTI. LO CÓMICO Y LO SERIO MEZCLADO EN EL FESTEJO JESUITA PARA LA <i>COMEDIA DE LA INVENCION DE LA SORTIJA</i> (MONFORTE DE LEMOS, 1594)	833-64

---