

UNA VOZ POÉTICO-MÉTRICA DE CERVANTES: *AQUELINDO EN EL RUFÍAN DICHOSO*

A CERVANTES' POETIC-METRICAL WORD:
AQUELINDO IN EL RUFÍAN DICHOSO

SONIA FERNÁNDEZ HOYOS

Université de Nantes
sonia.fernandezhoyos@univ-nantes.fr

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DE LA TORRE

Catedrático de Lengua y Literatura
jlfdelatorre@gmail.com

RESUMEN: *El rufián dichoso* no es una simple comedia de santos o una hagiografía del estudiante-valentón Lugo en Sevilla (jornada I), ni su metamorfosis definitiva en fray Cristóbal de la Cruz en México (jornadas II y III), sino una ficción erizada de problemas técnicos. De entre ellos, destaca el aquelindo que se canta y baila en el inicio del texto. Mediante un recorrido por opiniones crítico-métricas a propósito de *aquelindo*, nuestro estudio establece la hipótesis de que esta composición adquiere en Cervantes la forma de un romance-jácara en dos quintillas y cinco redondillas, lejos del *perqué* tradicional desde el que se ha intentado explicar.

Palabras clave: *aquelindo*; métrica; romance-jácara; Cervantes; *El rufián dichoso*.

ABSTRACT: *El rufián dichoso* is not merely a hagiography of the student-valentón Lugo in Seville and his definitive metamorphosis into Friar Cristóbal de la Cruz in Mexico. It is a play that presents a number of technical problems, one of those involving the *aquelindo*, the poetic composition sung and danced at the beginning of the play. The present article proposes that it here takes the form of a *romance-jácara* composed of two *quintillas* (five-line stanzas) and five *redondillas* (quatrains), and that it should not be confused with the traditional *perqué*, as previously has been suggested.

Keywords: *aquelindo*; metrics; romance-jácara; Cervantes; *El rufián dichoso*.

Recepción: 11 de febrero de 2017; aceptación: 23 de noviembre de 2017.

Como se sabe, en *El rufián dichoso*, una de las *Ocho comedias...* nunca representadas, Cervantes planteaba dificultades de todo tipo: desde las relacionadas con el mundo del hampa hasta el problema de lo inaprehensible y sagrado, además de cuestiones técnicas, métricas, de sentidos... Así, el título puede entenderse como un ¿oxímoron? o, de otra forma, un rufián o “valentón” (en la expresión de Covarrubias 1611), ¿puede ser *dichoso*?, o también, si dichoso es ‘desdichado’, la primera acepción en Covarrubias, quizá no tenga ese título, aunque si pensamos en la significación del *Diccionario de autoridades*, “Aplicase regularmente al sugeto que logra lo que desea, y lo que hace la vida agradable y feliz” (t. 3, 1732), pudiera entenderse ese título ¿como término anfibológico? y abarcar así esa vida de Lugo, el estudiante-valentón y santo.

El estudiante Lugo en Sevilla y eclesiástico-monje en México (fray Cristóbal de la Cruz) aparece en la comedia como un personaje que evoluciona desde el mundo hampesco (con antecedentes en el ¿*miles gloriosus* latino?, en ¿la picaresca?; en cualquier caso, un mundo de pérdidas y perdedores), aunque la tópica germanesca nunca llega a traspasar los límites de la discreción –no roba, por ejemplo– o de la virtud –no se aprovecha de la mujer casada que se le ofrece, ponemos por caso–, hasta el olor a santidad. A este propósito, quien fuera valentón servil de Lugo-Cruz, Lagartija, ahora metamorfoseado en fray Antonio, enuncia al final de la obra como una *historia ejemplar* de Cruz, al tiempo que enaltece su lienzo manchado de sangre, en la composición que se inicia: “Acabó la carrera / de su cansada vida” (III, vv. 562-563). De este modo, el personaje puede concluir con una muerte que *limpia* el cuerpo como si la reintegración del *alma*, ya santa, *al cielo* permitiera el proceso del apartamiento mundano de un pecador para convertirse en *se ipsum*, en una especie de teología práctica en que la noción de *caritas* recogiera el principio *Deus amat et provide*, que tiene su correlato en ese verso final “¡tanto tu caridad con Dios valía!” (v. 601). Una estética de la redención en la que destacaría el programa que Comedia ofrece al principio de la segunda jornada: *vida libre-vida grave y santa muerte-milagros grandes* (vv. 85-88), en que modelos “reales”, como el consignado por el dominico Agustín Dávila y Padilla (1625), también Zugasti (2007), serían muy secundarios.

El propósito de este trabajo consiste en la revisión y esclarecimiento de una cuestión poético-métrica, el *aque lindo*, que

la crítica tradicional suele unir a la de la cronología, a pesar de que esta última es imposible de determinar con certeza. Realizaremos un exhaustivo recorrido por los aportes de la crítica literaria al asunto y analizaremos los problemas que plantea en relación con el perqué. Posteriormente, justificaremos y pondremos un esquema métrico preciso del aquelindo a partir del estudio poético del texto cervantino.

La voz *aquelindo* se encuentra en la edición de Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (1916, t. 2) y aparece en la jornada I, pp. 25-27 (también en *princeps*, f. 91r; y a partir de 1906, con Hazañas y la Rúa, en todas las ediciones críticas, excepto en la de Núñez Rivera 2015). El fragmento lee:

*Salen dos músicos con guitarras, y Cristóval con su broquel
y daga de ganchos*

LUGO Toquen, que ésta es la casa, y al seguro,
que presto llegue el bramo a los oídos
de la ninfa¹, que he dicho, xerezana,
cuya vida y milagros en mi lengua
viene cifrada en verso correntío².

¹ *Ninfa*: Covarrubias la define como “*Nimpha, latine sponsa...* las desposadas son muchachas, donzellas y bien apuestas, vinieron a llamar a las deidades de las fuentes y los ríos ninfas... Al hombre demasíadamente pulido, delicado y curioso en su vestido y trato suelen llamar ninfa o ninfo”. Pero la significación apropiada aquí es la de ALONSO HERNÁNDEZ (1977, s.v.): “Prostituta tributaria de un rufián”. Véase también, v.gr., DI PINTO 2006 y, para Cervantes, CEJADOR Y FRAUCA 2011.

² *Correntío*: probablemente significa ‘ligero, suelto’. En *La gitanilla* se alude a un romance de “tono correntío y loquesco” (véase la ed. de las *Novelas ejemplares* por Harry Sieber, 1980, t. 1, p. 67). Y en *La gran sultana*: “pero tengo un romance correntío / que le pienso cantar a la loquesca” (III, vv. 232-233). Además, CORREAS (1903 [1626], p. 292), tratando del verso esdrújulo, señala: “El verso Esdrújulo, ó resvaladizo, se usa en las Liras i cançiones, i se haze añadiendo una sílaba baja al de á 7, i al de á 11 en el fin; de manera que el azeno quede en la antepenúltima en el lugar que se estaba con dos bajas después, tan corridas i arrebatadas, que en cuanto á la medida es lo mesmo que antes, que no se cuentan las dos mas de por una, aunque el de 7 parezca que tiene 8 sílabas, i el de 11 tener 12; porque las dos últimas bajas no se han de reputar, como digo, por más que una, por la lijereza con que corren”. SCHEVILL Y BONILLA (1916, t. 2, p. 27) anotan *verso correntío* (I, v. 560) como: “Alusión a la ligereza y soltura del verso”. SUÑÉ BENAGES (2009 [1929], pp. 88-89): “A la loquesca. Locución adverbial. A modo de locos. «Con esto se daba priesa a cantar romances de moros y moras a la loquesca» (*El celoso extremeño*)”. Cita los dos versos de *La gran sultana*. R. MENÉNDEZ PIDAL (1968, t. 2, p. 190, n.

A la xácara³ toquen, pues comienço.

...

Acabada la música, andaremos
aquestas estaciones. Vaya agora
el guitarresco son y el aquelindo.

39) señalaba la importancia del “tono correntío”, que pudiera servir para “verso correntío”, puesto que lo relaciona “con el nombre de *corridos* que se da a los romances en Andalucía y América”. Tras citar la ed. de Rodríguez Marín de *El celoso extremeño* (1917, p. 190) y la ed. de *Comedias y entremeses* de Schevill-Bonilla (1922, t. 6, p. 100), Menéndez Pidal insiste en que el *tono correntío* “se relaciona claramente con el nombre de *corridos* que se da a los romances en Andalucía y en América, canto seguido, propio para una larga relación en monorríma, a diferencia del canto de mayor desarrollo musical, propio para una copla suelta” (t. 2, p. 190). F. Ynduráin, en el “Estudio preliminar” de su edición de las *Obras dramáticas* de Cervantes (1962, pp. xxxvi-xxxvii), también habla del *verso correntío*: “En otra escena se canta «en verso correntío» con música de jácara el «aquelindo»... En la versificación dominan numéricamente redondillas y quintillas, de las que siempre hizo gran uso Cervantes. La redondilla fue la estrofa más usada hasta Calderón, y de ella dice nuestro autor, «que es siempre muy parlera» (*Viaje del Parnaso*). La edición de E. Nagy (1977) no aporta detalles nuevos; tampoco la de Sevilla Arroyo (1997). Para la voz *correntío*, la *Gran enciclopedia cervantina* (2006, t. 3, s.v.) reproduce citas de *La gitanilla*, la indicación de Lugo a los músicos en *El rufián dichoso* (vv. 556-561) y un parlamento de *La gran sultana* (III, vv. 231-235). La acepción que brinda es, al igual que los estudiosos anteriores: “ligero, suelto, desembarazado. *Ex peditus* (Academia, 1832)”. Véase, además, SALAZAR 1961.

³ *Xácara*: la voz no la recoge Covarrubias. Cervantes emplea el término unas veces con el sentido de ‘lengua del hampa’ y otras con el significado de ‘vida que llevan los rufianes’, como en *La ilustre fregona*, en *El coloquio de los perros* y en *El rufián dichoso*. Aunque voces de germanía se encuentran en *Don Quijote*, I, 22; II, 47, *La ilustre fregona*, *El viaje del Parnaso*, *Pedro de Urdemalas*... y, muy especialmente, en el entremés *El rufián viudo llamado Trampagos*. El *Diccionario de autoridades* (1739, t. 6), con la grafía *xacara*: “Composición poética, que se forma en el que llaman Romance, y regularmente se refiere en ella algún suceso particular, o extraño. Úsase mucho el cantarla entre los que llaman Xaques, de donde pudo tomar el nombre”. Añade otra acepción relativamente conocida: “Se llama asimismo una especie de danza: formada al tañido [que se tocaba para cantar o bailar], u son propio de la xácara”. Y todavía: “Se toma también por la junta de mozelos, y gente alegre, que de noche anda metiendo ruido, y cantando por las calles. Dícese, porque por lo común andan cantando alguna xácara”. “En estilo familiar se toma por molestia, o enfado, tomada la alusión del que causan los que andan de noche cantando xácaras... Se toma también por mentira, o patraña: tomado de que las más veces lo es el suceso que en ella se refiere”. Una primera aproximación en COTARELO Y MORI (2000 [1911], t. 1, pp. cclxxiv-ccxc). ALONSO HERNÁNDEZ (1976) se basa en el *Diccionario de autoridades*. Para la complejidad de la jácara, véase LOBATO 2014.

Tocan

Escucha, la que veniste
 de la xerezana tierra
 a hazer a Sevilla guerra
 en cueros, como valiente;
 la que llama su pariente
 al gran Miramamolín;
 la que se precia de ruyn,
 como otras de generosas;
 la que tiene quatro cosas,
 y aun quatro mil, que son malas;
 la que pasea sin alas
 los ayres en noche oscura;
 la que tiene a gran ventura
 ser amiga de vn lacayo;
 la que tiene vn papagayo
 que siempre la llama puta;
 la que en vieja y en astuta
 da quinao a Celestina;
 la que, como golondrina,
 muda tierras y sazones;
 la que a pares, y aun a nones,
 ha ganado lo que tiene;
 la que no se desauiene
 por poco que se le dé;
 la que su palabra y fe
 que diesse, jamás guardó;
 la que en darse a sí excedió
 a las godeñas más francas;
 la que echa por cinco blancas
 las habas y el cedacillo (vv. 556-596).

Todo ese fragmento aparece plagado de aristas, de problemas que el mundo del hampa áureo hoy “oscurece” y obligaría a anotaciones y aclaraciones continuas, que exceden el propósito de este artículo. Sólo anotaremos los términos relacionados con el objetivo principal de nuestro trabajo. Nos centraremos en analizar la voz *aquelindo*. El problema es que no la recoge Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), tampoco Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627). El primero, en cambio, sí registra *lindo*:

Todo lo que es apazible a la vista, hermoso y bien proporcionado. Díxose *a linea*, y está tomado de los pintores, que con las líneas perfilan las figuras, y de allí resulta su hermosura y proporción. Dezir el varón lindo absolutamente es llamarle afeminado, aunque bien dezimos lindo hombre. Aplícase este término lindo a toda cosa que contiene en sí su proporción natural, con hermosura y belleza.

Por supuesto, las poéticas –en sentido amplio– más o menos coetáneas no atienden ni se centran en *aquelindo*; en vano buscaremos en Antonio de Nebrija, *Gramática castellana* (Libro II, 1492); Juan del Enzina, *Arte de poesía castellana* (1496); Gonzalo Argote de Molina, *Discurso sobre poesía castellana* (1575); Francisco Salinas, *De musica. Libri septem* (1577); Miguel Sánchez de Lima, *El arte poética en romance castellano* (1580); Fernando de Herrera, *Anotaciones a Garcilaso* (1580); Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española* (1592); fray Miguel de Salinas, *Tratado de lectura y escritura* (1592); Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética* (1596); Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo* (1602); Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte* (1604); Francisco López de Úbeda, *Tabla poética* (al frente de *La pícarra Justina*, 1605); Juan de la Cueva, *Exemplar poético* (1606); Luis Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética* (1611); Pedro Soto de Rojas, *Discurso sobre la poética* (1612); Francisco Cascales, *Tablas poéticas* (1617); Gonzalo Correas, *Arte grande de la lengua castellana* (1626); P. Juan del Villar, *Arte de la lengua española* (1651). Como era de esperar, tampoco encontraremos nada en el recorrido historicista por teorías métricas áureas en Emiliano Díez Echarri (1970). Ni siquiera el término aparece en escritores coetáneos y, en todo caso, se relaciona con el problema del romance.

Se trata de un término anfibológico en Cervantes: el propio escritor lo había advertido en el *Viaje del Parnaso*: “Yo he compuesto romances infinitos, / y el de los celos es aquel que estimo, / entre otros, que los tengo por malditos” (IV, vv. 40-42). La cuestión en Cervantes, como en el resto de escritores de los siglos XVI-XVII, es que el término *romance* no es unívoco, no es un término en sentido estricto métrico; por ejemplo, en *Don Quijote* se recuerda el romance del caballero que sufre pena de amor o se canta y refunde el de Lanzarote (I, 2), etc.; pero en *Don Quijote* II, 16, en su encuentro con el Caballero del Verde Gabán, se lee: “Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de

romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas”. Y en *La gitanilla*, el romance es una composición en hexasílabos (también se lee en Díaz Rengifo 1592; cf. pp. 38-41 en la ed. de 1977); López Pinciano (1596) –tradicionalmente considerado básico para entender la escritura cervantina– tampoco vincula romance con verso octosílabo y sí con los caballerescos italianos⁴.

Hasta el *Diccionario de autoridades* (t. 5, 1737) no aparece la acepción normalmente popularizada, y hoy aceptada, en la que se incluye a nuestros escritores:

Composición de la Poesía Española, en que se observan alternativamente los mismos asonantes, en todos los segundos y quartos versos de cada copla de las que le componen. El que consta de versos de ocho sílabas se llama Romance llano, o Romance absolutamente, y el que consta de versos de once sílabas Romance heroico, real o endecasílabo. Latín. *Compositio poetica alternis assonantijs distincta*. CERV. Quix. tom. 2. cap. 9. Venía el Labrador cantando aquel romance, que dice: Mala la huvisteis Franceses, en [v. 635] éssa de Roncesvalles.

Pero en todas las poéticas o preceptivas que se pudieron conocer en esos siglos: desde Argote de Molina (1575) hasta Carrillo y Sotomayor (1611), ni siquiera en los metros de la famosa *Tabla poética* de López de Úbeda (1605), se presta atención a esta cuestión métrica⁵.

⁴ Por orden cronológico, el término *romance* se identifica con el *redondillo* o *redondilla*, y en ARGOTE DE MOLINA 1575, se remonta a los visigodos; SÁNCHEZ DE LIMA (1984 [1580], p. 50) sólo se refiere a las *coplas redondillas*; lo mismo definen Díaz Rengifo o Carvallo cuando afirman que es una *redondilla multiplicada*.

⁵ Incluso MENÉNDEZ PIDAL, en su *Romancero hispánico* (1968 [1953], t. 1, p. 7), aunque reconoce que estaba *fijada* la definición de romance como “composición monorríma asonantada en un octosílabo no y otro sí”, antes había señalado que esa voz alternaba con *cantares* (p. 5, como en el Marqués de Santillana). Cuando plantea la métrica de los romances (1968, t. 1, pp. 81 ss.) dedica un apartado a la “Lucha de octosilabismo y heptasilabismo irregulares” (pp. 82-84) y a la “Probable prioridad del octosílabo” (pp. 84-86); por eso el Marqués de Santillana tenía razón cuando afirmaba que los romances “no contaban sílabas con buen orden” (p. 87). Un acercamiento histórico con variedad de metros (por ejemplo, endecasílabos) puede encontrarse en CLARKE 1942, pp. 1-11; 1949, pp. 89-123 (sobre romance y pareado...), y 1961, pp. 13-24. También véase MORLEY 1945, pp. 273-287.

La anotación de Hazañas y la Rúa (1906, pp. 216-218, n. 65), en realidad, se aparta muy pronto de la acepción posible del término por su carencia significativa, por su “sin sentido”:

Cuantas ediciones hemos podido ver de esta comedia dicen en este verso: “el guitarresco son y el aquelindo”, palabra esta última sin sentido. Nuestro docto amigo Rodríguez Marín nos sugiere la idea de que pudiera ser *¡ah, qué lindo!*, primer verso de alguna canción famosa que hubiese dado nombre al tono o música con que se cantara⁶.

Schevill-Bonilla (1916, t. 2, p. 344) anotan: “Cejador (*Tesoro de la lengua castellana*, letra L; Madrid, 1910; pág. 271) considera *aquelindo* como baile, de «¡a, qué lindo!». Correas (*Vocabulario*, pág. 152) trae las frases «¡Oh, qué lindico; mas, oh, qué lindo-que!» y «¡Oh, qué lindo pie de guindo!»”. La primera, siguiendo con Correas, “Fórmase *lindoque*, por gracia”; en la segunda, “Lo primero es ironía, y añaden lo segundo por consonante” (1992, p. 371). Cuando resumen la versificación, Schevill-Bonilla consideran el *aquelindo* como un ‘cantar’, sin más explicaciones. Sin embargo, después agregan: “Calderón, en *El astrónomo fingido*, III, escribe: «Don Diego, por quien se dijo –lo de ¡o qué lindo Don Diego!» (Pág. 514 de la edición de Keil)”. Así pues, el término que aparentemente define lo que se inicia (“Escucha la que veniste”) no aparece en las poéticas, y en otros lugares queda como posible alusión al baile de *¡Ay, qué lindo!*

Según Tomás Navarro Tomás en su *Métrica española* (1972, p. 264), el *aquelindo* es una composición antes llamada *perqué*⁷, la cual ya había definido en su primera edición de 1956:

Más centrado en Cervantes, EISENBERG 1984, pp. 177-192, y 1991, pp. 57-82. Y, sobre todo, DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 2002, pp. 101-110, con contradicciones inesperadas: por ejemplo, no se distingue que históricamente el romance, durante los siglos XVI y XVII, jamás se llamó *romancillo*, o no se hace referencia a los *redondillos-redondillas*, aunque sí a que lo que hoy se conoce como romance permitía la organización en cuatro versos, estribillos o canciones, cuyas medidas habituales eran no sólo los versos octosílabos, sino también los endecasílabos, heptasílabos o hexasílabos. La distinción entre romance *artístico* y *lírico* (cf. ALATORRE 1977) no tiene funcionalidad en nuestro caso.

⁶ A partir de aquí, la anotación de Hazañas y la Rúa deriva, muy por extenso, en conocimientos eruditos que no tienen que ver con la voz que anota, *aquelindo*.

⁷ La discusión del término, en PERIÑÁN 1979, p. 81: “[..., datos] 1. Aparición con título de *perqué* en el *Cancionero de Palacio* (texto n.º 1 atribuido a Diego Furtado de Mendoza), la misma colección contiene otros dos (n.ºs

El pareado octosílabo bajo la forma eslabonada y contrapuesta del perqué, fue recordado por Cervantes, en su pura forma antigua, en la primera jornada de *El rufián dichoso*. La serie de pareados arranca de una redondilla inicial; la misma expresión relativa sirve de principio a todas las parejas métricas; la composición tiene carácter satírico. Al parecer, el perqué era conocido en este tiempo con el nombre de *aquelindo* y se cantaba con acompañamiento de guitarra. El personaje que lo canta en la comedia de Cervantes, después de advertir que estaba compuesto en verso correntío y de pedir a los músicos que tocasen a la manera de jácara, añade: “Vaya agora – el guitarresco son y el aquelindo”: *Escucha la que veniste*, etc.

Y concluye:

Lope recogió el perqué como simple forma métrica compuesta por una serie de dísticos inversos que empezaba con un verso suelto y terminaba con otro. De sus rasgos antiguos había perdido la redondilla inicial, la expresión relativa del principio de cada pareja, el sentido satírico y el carácter de canción. Fue aplicado por Lope más que al diálogo a reflexiones individuales en forma de monólogos, como se ve en *El Argel fingido*, III; *Amor con vista*, II; *Los embustes de Celauro*, III. Bajo la misma escueta forma fue utilizado por Alonso de Barros⁸ y por Cristóbal Pérez de Herrera en sus colecciones de *Proverbios morales*, compuestas cada una de ellas por unos mil pareados contrapuestos...

73 y 154); 2. Arrancando de una redondilla inicial, se compone de estrofas únicas de dísticos octosilábicos «cuya disposición métrica aparece en orden contrapuesto a su disposición sintáctica»; 3. Posible procedencia catalana o provenzal más que italiana (sin demostración); 4. Tendencia a tratar asuntos satíricos y adaptación a formas de cavilación; 5. Difusión mayor en el siglo XVI en textos organizados en series alternadas de preguntas y respuestas (en Encina, Urrea, P. del Pozo y poetas del *Cancionero general* como Quirós y Garcisánchez de Badajoz); 7. Según un recuerdo de Cervantes parece que se conoció con el nombre de *aquelindo*. Termina por indicar que esa “presencia” de perqués no suele señalarse en pliegos y cancioneros.

⁸ Los proverbios de BARROS (1609) se inician tras señalar que con ellos “se prueua cuánto engaño recibe la vista, y la esperanza de las cosas humanas” (f. 1): “Quanto más lo considero, / Más me lastima y congoja, / Ver que no se muda hoja, / Que no me cause algún daño: / Aunque si yo no me engaño / Todos jugamos un juego, / Y un mismo desassossiego, / Padecemos sin reposo”. Mientras que Pérez de Herrera (1618, f. 2) inicia: “Todo es mudable en el mundo, / Y vanidad sin cimiento. / Y no es cumplido contento / Tener en él mucha sobra. / Ni ay perfección en la obra, / Donde falta la humildad”. En el *Corpus diacrónico del español* (CORDE, de la RAE), se arroja el siguiente resultado, entre otros, para la voz *aquelindo*: “Alcaica. V. Estrofa alcaica. Aquelindo. Nombre asignado al perqué en *El rufián dichoso*

Más adelante, en el “Resumen de conjunto”, añade:

Perqué. Serie de pareados octosílabos contrapuestos, generalmente precedidos de una redondilla o quintilla, con la cual enlaza el primer pareado, abba : ac : cd : de : ef, etc. Fue empleado por Cervantes en *El rufián dichoso*, primera jornada, con el nombre de *aquelindo* (p. 537).

El mismo T. Navarro Tomás, cuando analiza el pareado en su *Repertorio de estrofas españolas* (1968, p. 17), dice:

El pareado octosílabo contrapuesto, ab : bc : cd : de, se empleó en el *perqué* a partir del siglo XIV en que inició este género de composición don Diego Hurtado de Mendoza. *Cancionero de Palacio*, núm. 1:

¿Por qué en el lugar de Arcos
no usan de confesión?
¿Por qué la disputación
faze pro a las devedadas?
¿Por qué malas peñoladas
fazen falsos los notarios?

Una variedad del *perqué* consistió en hacer quebrado el segundo verso de cada pareja, como puede verse en “La aventura de la gitana” de los *Romancerillos de la Biblioteca Ambrosiana*, págs. 580-581⁹:

De infinitos cudiciada
por hermosa,
de sabios por virtuosa

[1956, Tomás Navarro Tomás]. La *Gran enciclopedia cervantina* (2005, t. 1, s.v.) reproduce los tres versos (564-566) de Lugo en *El rufián dichoso*, como léxico, ofrece: ‘Nombre de una copla o canción’.

⁹ Hay una imprecisión en ese texto: el título no es “La aventura de la gitana” y sí “La ventura de la gitana”, como se observa en FOULCHÉ-DELBOSC 1919, p. 580. Es el romance o romancillo de noventa versos que aparece con el número 70 y comienza: “En ser de fama subida, / de muchos eres querida, / y requestada”. Siguen luego los versos que cita Navarro Tomás. Foulché-Delbosc maneja un volumen facticio que contiene hasta veinticinco “romancerillos imprimés à Valence de 1589 à 1594. L’existence de cette collection a été signalée pour la première fois par Joseph Müller, professeur à l’Université de Pavie: la description bibliographique des vingt-cinq plaquettes fut communiquée par lui à Ferdinand Joseph Wolf et Conrad Hofmann” (p. 510).

y muy honesta,
de damas por ser dispuesta
a maravilla.

Francisco Ynduráin, en su “Estudio preliminar” del tomo 2 de las *Obras dramáticas* de Cervantes (1962, pp. xxxvi-xxxvii), cuando trata de la versificación de *El rufián dichoso*, recuerda que Ramón Menéndez Pidal (1968, t. 2, p. 190, n. 39) relacionaba el “tono correntío... con el nombre de *corridos* que se da a los romances en Andalucía y América”. Y es que en la escena que nos concierne se canta “en verso correntío”, con música de jácara, el aquelindo, que empieza con una quintilla:

Escucha, la que veniste
de la xerezana tierra
a hazer a Sevilla guerra
en cueros, como valiente;
la que llama su pariente...

después de la cual siguen octosílabos pareados que terminan con uno suelto.

Ynduráin también cita lo que Navarro Tomás dice en su *Métrica* acerca de que el *perqué* es una redondilla inicial seguida de pareados y recuerda que para este crítico la composición sólo mudó su nombre por el de *aquelindo*. Ynduráin termina apuntando la “carencia de pruebas”, por lo cual lanza otra hipótesis: “parece muy probable que el nombre «aquelindo» provenga de un estribillo usado en el canto, con esta frase precisamente”. Después agrega que la letra sola “no nos puede dar idea de cómo resultaría la escena, acompañada de música y baile”, para luego concluir: “En la versificación dominan numéricamente redondillas y quintillas, de las que siempre hizo gran uso Cervantes. La redondilla fue la estrofa más usada hasta Calderón, y de ella dice nuestro autor, «que es siempre muy parlera» (*Viaje del Parnaso*)” (p. xxxvii).

Carlos Fernández Gómez (1967, s.v.) se limita a resumir la nota de Hazañas y la Rúa:

AQUELINDO.— Acabada la música andaremos / a estas estaciones, vaya agora (“Tocan”) / el guitarresco son y el *aquelindo*. *Rufián dichoso*, V, 91. Nota: Para el Sr. Rodríguez Marín, “aquelindo” pudiera ser “¡ah qué lindo!”, primer verso de alguna canción

famosa que hubiese dado nombre al tono o música con que se cantara (V. nota 65 de la ed. cr. de esta obra de don Joaquín Hazañas y la Rúa. Sevilla, 1906, pág. 216).

Un año después de la tercera edición de Navarro Tomás (en realidad utilizaba la segunda edición de *Métrica española*, Las Américas, New York, 1968), Erdman (1973), tras señalar que Lugo canta una “serenata” dedicada a la ninfa jerezana sin provecho alguno, la cual estaba en la cárcel por amiga del rufián “Pierres Papín, el de los naypes”, sigue muy de cerca a Navarro Tomás en lo que toca al tipo de composición utilizado en la obra, y literalmente añade:

...the *perqué* usually manifests an anaphoric structure based on initial repetitions in the first line of each distich. A strophic flourish (*redondilla*, *quintilla*) may introduce the rhyme pairs, or they may simply follow an initial *verso suelto*, the function of which is to generate the disparity between period and rhyme structure. These two variants are, as well, the usual options for terminating the *perqué*. Finally, it is most frequently, though by no means always, satiric in tone (pp. 555-556).

Sin embargo, lo más interesante es la rectificación que propone en la lectura de la comedia: sustituir *aquelindo* en el v. 566 por *la que lindo*, como variante del *perqué* de construcción anafórica, que inicia los versos impares, menos el tercero.

El problema es que, como reconoce Erdman (1973, pp. 556 ss.), a quien seguimos en estas y las siguientes apreciaciones, el *perqué* fue conocido por diferentes nombres: *romance*, *romance a manera de perqué*, *canción*, *coplas*, *chiste* son todas formas documentadas en los cancioneros y pliegos sueltos de los siglos xv y xvi. Más importantes son el *chiste de bendiciones* y el *chiste de maldiciones* en el *Cancionero llamado Flor de enamorados*, titulados así por las palabras *bendigo* y *maldigo* sobre las cuales se construye su estructura anafórica. Su origen es, pues, similar al del título genérico *perqué*. En poemas como el de Johan de Torres, “Por ver el tiempo acauarse”, y de Juan del Encina, “Dezid vida de mi vida”, las preguntas formuladas en dísticos alternos mediante *por qué* son respondidas mediante *porque* en los siguientes. De hecho, cuando la estructura anafórica del *perqué* se basa en *porque*, se titula de esa forma, como en el caso de “Por no tener que librar”, de Mosén Diego de Valera, y el anónimo “Lastimado de

passiones”. Otras instancias de la palabra, sobre la que se basa la estructura anafórica que proporciona al poema su nombre, son *derreniego*, como en el segundo de los tres perqués en pliego suelto: “Síguese vn perqué que dizen de veo veo...”; “Arreneguos”, su equivalente portugués, y en la edición de 1514 del *Cancionero general*, un *nunque*, que aparece en los subsiguientes cancioneros como un *ni que*, del cual, por supuesto, sólo hay un paso a *la que* como designación de un tipo de perqué. Y ese paso puede ser más que una conjetura.

Al prólogo de la edición facsímil del *Cancionero general* de 1511, recopilado por Hernando del Castillo, A. Rodríguez-Moñino añade un “Catálogo de algunos pliegos sueltos fechables, tomados del *Abecedarium B* de D. Fernando Colón” (1958, pp. 118-126)¹⁰. Los perqués son numerosos; algunos de ellos son: “Perqué espiritual en coplas”, “Perqué de veo-veo en coplas con las del huevo” y “Perqué de amores y coplas que dize recordaré mi señora” (núms. 222-224). Resulta crucial la entrada “Ínnigo de Valdelomar, la q delapiaha con un diversorio en coplas” (núm. 149). Esta *la q delapiaha* figura todavía en otro pliego suelto: “Coplas de vnos disparates: nueuamente compuestos. Con otras del A pya ha. E otras de vna labradora y vn gentil hombre” (*Pliegos poéticos góticos* 1957-1961, t. 3, núm. 121). Los “disparates”, con la forma de un perqué, terminan con los versos “y digamos a gran grito / apya ha apya ha”. Ahí sigue el título separado, “Aquí comiença la pya ha nueuamente compuesta”, y el verso 124 *la que*:

Hanme dicho de vna dama
 por cierto de tal apuesto
 que por encubrir su gesto
 descubrió su buena fama
 es vna que siempre llama
 a los hombres lisongeros
 la que nunca por dineros
 hizo cosa desonesta
 la que si siente requesta
 huye siempre descuchar

¹⁰ Antes, RODRÍGUEZ-MOÑINO, en su famoso *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (1970), sólo reseña dos: “Perqué de amores en español”, con el núm. 960, y “Perqué espiritual”, con el núm. 964. En realidad, esta escasez es la que lleva a PERIÑÁN (1979) a establecer un origen difuso y su relación con la *ensalada* (en cierto modo, con la *glosa*) y “una fuerte estructura anafórica” (p. 83).

la que no quiere echar
los ojos nada valdíos...

Podría parecer que este poema establece el estilo para las clases *la que* del género perqué. En el verso 212 está la parodia “Perqué muy gracioso. Agora de nveuo sacado. En que recuenta las tachas que tenía vna Dama. Y va en manera de Hapiaha” (PPG, t. 4, núm. 65). Otro, “Dichosa fue mi ventura”, acompaña las “Coplas de vn galán que llamaua a la puerta del palacio de vna señora; y ella responde pápele coco” (PPG, t. 1, núm. 232), composición de 76 versos de *la que* en que el amante detalla seriamente los encantos de la amada. Por último, como si hubiera que esperar una delineación de algún modo poético del Renacimiento, dos versiones “a lo divino”. La primera es un “Romance hecho a nuestra Señora”, de 56 versos. La segunda es un pliego suelto de 177 versos: “Respuesta muy graciosa sobre las prerogatiuas y excelencias de nvestra señora la virgen maría” (PPG, t. 4, núm. 241). Todos despliegan una estructura anafórica basada en la repetición de *la que* en la posición inicial del primer verso de cada dístico.

La conclusión de Erdman, por tanto, no es más que una reafirmación de su hipótesis inicial. Cervantes escribió “Escucha, la que veniste” dentro del marco de una tradición menor ejemplificada por los cinco *la ques* aducidos aquí. El tipógrafo pudo muy bien haber dispensado lo que él pensó que era una *l* superflua al montar “el guitarresco son y el aquelindo”, pero seguramente Cervantes pretendía que el verso que habría de imprimirse fuese como sigue: “el guitarresco son y el *la que* lindo”.

La edición de Edward Nagy (1977) no añade nada nuevo a la voz *aquelindo* cuando repite conjeturas anteriores: “Pudiera ser: ¡Oh, qué lindo!, el comienzo de un baile o una canción popular”.

Jean Canavaggio (1977, p. 297) apenas si atiende a la versificación; sin embargo, afirma, refiriéndose a la metamorfosis de rufián en santo:

En effet, dès la période sévillane, les modulations du discours dramatique marquent, dans la diversité des milieux évoqués et des péripéties traversées, la continuité d’un destin exceptionnel. Selon que nous nous trouvons dans le monde de la pègre, devant des sévillans de qualité, dans la demeure de l’Inquisiteur Tello ou sur le seuil de la boutique d’un pâtissier, vocabulaire

et style s'adaptent aux personnages et aux circonstances, tandis que l'alternance presque exclusive des *redondillas* et des *quintillas* confère sa rapidité au rythme de l'action.

El estudio de Blanca Perinián (1979) no se ocupa del aquelindo, pero sí del *perqué*, y enmarca en el título genérico de su ensayo-edición, *Poeta ludens*, formas como el disparate, *perqué* y chiste; respecto de la segunda parece

...perfilarse un doble camino [en el siglo XVI...]. Por una parte, las *ensaladas* se sirven de la estrofa [pareados, disonantes o no] apropiándose exclusivamente de su forma abierta de dísticos disociados, especialmente apta para la narración-descripción con abandono... de la disposición anafórica; por otra parte, la arquitectura basada en la repetición ritualizada con su martilleo cada dos versos y su inmovilidad sintáctica, se cargaba de sentido y resultaba extremadamente aprovechable para la expresión hiperbólica de cualidades de la dama o de las cuitas de amor y sus durezas infinitas, así como otros textos didáctico-morales recalcaban... su carácter aforístico (p. 85)¹¹.

¹¹ En el apartado "Textos" de su estudio edita los siguientes *perqués* (pp. 163-181): con el núm. 14, *Maldiciones de Salaya*; en sus 402 versos, la anáfora dominante (*como*) respeta las divisiones internas: "Historias", "Entran las historias castellanas", "Historias romanas", "Historias grecianas" y "Fábulas infernales"; con el núm. 15, *Capítulos y ordinaciones para los Cofrades del muy poderoso Balaguer o Grimillón*, con 280 versos y anáfora de *y*. Textos que no siguen la numeración por "excesivamente largos" (p. 175): 1) *Memorial para una señora que, después de hauerle escuchado un rato lo que le suplicó le oyesse, le dixo al fin que por su fe no le acordaba nada de quanto le auía dicho, pero que se lo diesse por memoria*. Dos recursos anafóricos: *acordaos* y *olbidaos*; 2) *Perqué muy gracioso agora de nueuo sacado en que recuenta las tachas que tenía una dama. Y va en manera de Hapiaha*. Anáfora: *la que*; 3) *Perqué nuevamente hecho*. Anáfora: *la que*; 4) *Las partidas de la gran ciudad de Granada en metro o manera de perqué*. Anáfora: *y*; 5) *Perqué de nueua manera hecho a una señora por Bartholomé de Torres Naharro*. Anáfora: *ay*; 6) *Sermón de amores*. Anáfora: *y*; 7) *Derreniego a unas damas*. Anáfora: *Derreniego*. Una puesta al día de este estudio clásico de Blanca Perinián, sólo para los *perqués*, puede consultarse en ANTONIO CHAS AGUIÓN 2016, que sólo establece un corpus de diecisiete textos para el período que estudia y de los que destaca la forma métrica: "número indeterminado de dísticos, casi sin excepción octosilábicos, disociados sintácticamente; esto es, los pares de versos que quedan unidos por la rima no guardan, sin embargo, unidad sintáctica" (p. 596); la otra característica que explica la denominación es que el término iterado es *porque* o *por qué*, aunque no es el único (se utilizan paronomasias: *revuelve-le vuelve*, *soberbios-proverbios*, etc.). Y concluye: "La adición de diferentes combinaciones estróficas al inicio y al final de las series de «pareados», muy especialmente en forma de

Sevilla-Rey (1995, t. 3, p. 381) sintetizan la nota de Schevill-Bonilla y añaden que así comienza una letrilla de Góngora (ed. Robert Jammes, 1991, núm. 19, pp. 99-101), probablemente de 1610: “¡Oh, qué lindico! / ¡Oh, qué lindoque! / Que pretenda el mercader”, en que los dos primeros versos funcionan como estribillo.

En la “Introducción” a su edición de *El rufián dichoso*, Florencio Sevilla Arroyo observa:

Los más diversos registros, tonos, estilos y metros se dan cita, requeridos por la antífrasis contenida ya en el título de la pieza. Y mucho más importante, se acoplan perfectamente a la interioridad del protagonista, a la vez que evolucionan al compás de su progresiva santificación, como si estuviesen llamados a orquestrarla: la chulería rufianesca imperante en el primer acto desenvuelve un nutrido registro de germanía cabalmente acoplado, en su desenvoltura, al dinamismo de quintillas y redondillas, sin que por ello falte alguna octava, terceto y verso suelto que anticipa la gravedad futura del asunto (1997, p. 67).

Para *aquelindo*, además de volver sobre los aportes de Schevill-Bonilla, repite lo que antes habían añadido él y Rey Hazas acerca del comienzo de la letrilla núm. 19 de Góngora. Éste es el único avance respecto a la edición del teatro completo de Cervantes que Sevilla y Rey habían llevado a cabo en 1987.

Domínguez Caparrós (2002, pp. 98-100), cuando se enfrenta con lo que considera el *perqué* de *El rufián dichoso*, proporciona el esquema métrico de la composición: *abbc : cd : de : ef : fg : gh : hi : ij : jk : kl : lm : mn : no : op*—es cierto que todos los grupos sintácticos de “Escucha, la que veniste” comienzan con anáfora de *la que*. Luego, inmediatamente remite a Navarro Tomás (1972, p. 264) para hablar de que este poema destaca por su “forma antigua” y “carácter satírico”, rasgo este último

...en el que se basa la definición de Sebastián de Covarrubias: “Término bárbaro, significa libelo infamatorio, porque antiguamente se hazían en este tenor: ¿Porqué Fulano haze esto? y ¿Porqué Çutano tiene estotro?, etc. Y de aquella repetición del *porqué* se dixo *perqué*” (p. 99).

«quintillas» trabadas con los dísticos a través de alguna de sus rimas... [da] unidad y coherencia al conjunto, contribuyendo al heteroestrofismo del género que, además, y mediante el recurso de las citas, también dio cabida a categorías como las letras o canciones” (p. 604).

Después de acudir al *Tesoro...*, Domínguez Caparrós añade las entradas del *Diccionario de autoridades*, que insiste en la acepción de ‘libelo infamatorio’, cuyas modalidades se denominan *pasquines*, *perqués* o *provinciales*, acepción que también se encuentra en el *DRAE* (2001), el cual, siguiendo a Corominas, adjudica a la voz origen italiano. Asimismo, a partir del *CORDE*, de la RAE, Domínguez Caparrós cita el *Memorial de pecados y aviso de la vida cristiana*, de Pedro de Covarrubias –con múltiples ediciones, cita la de Sevilla, Cromberger, 1516; el repertorio, en Framiñán 1998–, quien identifica *perqué* con *coplas y libelos infamatorios*. Todavía recuerda que en *Floresta española* (1574), Santa Cruz recogió un *perqué* donde “no quedaba mujer de calidad que tuviese algún vicio que no estuviese en él”.

Periñán (1979) dedica un capítulo al *perqué* y lo relaciona con el *ovillejo*, es decir, con la ‘madeja’ o ‘embrollo’ de su origen italiano. Periñán explicita los dísticos disociados (en ensaladas o glosas) como formas anafóricas, unidades aforísticas, penas amorosas, unidades hiperbólicas. El *perqué* cervantino se relacionaría con esas unidades anafóricas. Además, en *Don Quijote* (II, 34), Sancho cita de manera indirecta un *perqué* al recordar los versos de un “romance antiguo” cantado: “De los osos seas comido, / como Favila el nombrado”. Como recuerda Rodríguez Marín en su edición de *Don Quijote* (1947-1948, t. 6, pp. 96-97), estos versos pertenecen a un pliego suelto en que figura una composición calificada expresamente como *perqué*; se trata de *Las maldiciones de Salaya*, dirigidas a un criado llamado Misancho, las cuales comienzan: “Mucho quisiera apartarme / de no decir maldiciones”.

En 2015, Valentín Núñez Rivera editó el fragmento que nos interesa como “el guitarresco son, y el «la que» lindo” (v. 566, p. 386). Sin aportar prueba alguna, indica que *aquelindo* sería una errata de imprenta; además, anota como si no existiese el artículo de Erdman o ese *la que* aludiera a un esquema poético; posteriormente, en el volumen complementario de su edición (p. 404), se centra en el *perqué* de Navarro Tomás, no sin antes partir de Domínguez Caparrós (2002, pp. 98-100), quien ya hemos visto que analiza métricamente la pieza en cuestión como *perqué*.

Después de este repaso empírico-historicista, podemos constatar que la ficción teatral cervantina ha recibido una atención crítica *desarticulada*, esto es, la premisa fundamental contempla la coherencia lógico-discursiva como una realidad que tiende hacia una ilusión más que a desentrañar el funcionamiento efi-

caz y totalizador, especialmente en lo que toca al aspecto formal, a la polimetría que caracteriza esa producción.

El canto romanesco de Lugo, la jácara, es significativo en los versos endecasílabos que introducen dos guitarras con un son o música bailable y el aquelindo. Es decir, es significativo por el horizonte que establece ese mundo de jaques, un mundo de falacias o, como quiere el *Diccionario de autoridades*, de “mentiras” o “patrañas”, ¿derivado de la picaresca? (al menos es lo que sugieren A. Sánchez 1990 y Kartchner 2006).

Cervantes, en el prólogo al lector de sus *Ocho comedias...*, señala:

Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno: que todas estas cuatro figuras y otras muchas hacía el tal Lope [de Rueda] con la mayor excelencia y propiedad que pudiera imaginarse.

Y todavía:

Sucedió a Lope de Rueda, Navarro, natural de Toledo, el cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa [‘al descubierto’], si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está agora.

En *Don Quijote II*, 12, el mismo caballero dice a Sancho:

...¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

Al margen de las implicaciones más genéricas, el rufián es un arquetipo ligado al pícaro y al inicio de las comedias.

El cantar-jácara en verso correntío con guitarresco son y aquelindo va dedicado a una ninfa jerezana; pero estamos muy lejos de un mundo bucólico, mítico, de un mundo protector o caracterizado por hazañas, asombros y vidas merecedoras de canto, y ante un poema en el que el orden se trastocará en desorden y lo moral en amoral. Y, sin embargo, ni problemas emocionales de infamia, honra, vergüenza, u otros paralelos, se dan en el texto, sino un personaje de mala vida. El traslado a Sevilla está más que justificado en la propia comedia cervantina: "...es tierra do la Sevilla / holgazana se levanta" (I, vv. 542-543), y Rodríguez Marín recordaba que era la *Babilonia de España* por su "desbarajuste público" (1992 [1920], p. 60), la ciudad-mundo, a la cual M. Cavillac dedicó un artículo en 2005.

Cuando comienza el poema –ambiguo en su designación: jácara o romance de y para jaques, en verso correntío o ligero, con sonido de guitarras o baile para el aquelindo–, la ninfa o prostituta será la protagonista absoluta, y técnicamente el canto-baile destacará en la utilización de una figura de repetición, la anáfora, en este caso el *la que*, el cual aparece catorce veces en treinta versos. Si consideramos, como parece aceptable, que los cinco primeros versos son una quintilla-tema, desde el punto de vista métrico, el aquelindo o peculiar romance cervantino estará formado por dos quintillas –de inicio y cierre con el primer verso suelto– y cinco redondillas en pareados. Por lo demás, toda la crítica está de acuerdo en señalar que la redondilla es la estrofa más utilizada en el teatro cervantino, con esquema métrico: *abbcc : ddee : ffgg : hhii : jjkk : lmm : noppo*.

Las diferencias entre Domínguez Caparrós (2002, p. 98) y nosotros se evidencian si tenemos en cuenta tanto el esquema métrico como su aplicación en la Tabla 1.

En defensa de nuestra hipótesis, podemos recordar que el Adán de los poetas, o ese Cervantes ficticio del *Viaje del Parnaso* (cap. 1), es invitado por el dios Mercurio a la "galera hermosa" (v. 242) y a luchar contra los malos poetas. Esta embarcación se describe a partir del v. 247 como *fabricada* de versos, y así, las *ballesteras* o tablas de diferentes clases para mesas entre banco y banco de los galeotes o remeros eran de *ensalada* (v. 247), es decir, centones o canciones de diversos metros o autores, etc. Luego, al llegar al guarnimiento, observa: "La racamenta, que es siempre parlera, / toda la componían redondillas, / con que ella se mostraba más ligera" (vv. 271-273). Y si las redon-

TABLA 1

<i>Domínguez Caparrós</i>		<i>Nosotros</i>	
Escucha, la que veniste de la xerezana tierra	[a] [b]	Escucha, la que veniste	[a; v. suelto de la quintilla- tema]
a hazer a Sevilla guerra en cueros, como valiente;	[b] [c]	de la xerezana tierra a hazer a Sevilla guerra	[b] [b pareado]
la que llama su pariente al gran Miramamolín;	[c] [d]	en cueros, como valiente; la que llama su pariente	[c] [c pareado]
la que se precia de ruyn, como otras de generosas;	[d] [e]	al gran Miramamolín; la que se precia de ruyn,	[d; redondilla en pareados] [d]
la que tiene quatro cosas, y aun quatro mil, que son malas;	[e] [f]	como otras de generosas; la que tiene quatro cosas,	[e] [e]
la que pasea sin alas los ayres en noche oscura;	[f] [g]	y aun quatro mil, que son malas;	[f; redondilla en pareados]
la que tiene a gran ventura ser amiga de vn lacayo;	[g] [h]	la que pasea sin alas los ayres en noche oscura; la que tiene a gran ventura	[f] [g] [g]
la que tiene vn papagayo que siempre la llama puta;	[h] [i]	ser amiga de vn lacayo; la que tiene vn papagayo	[h; redondilla en pareados] [h]
la que en vieja y en astuta da quinao a Celestina;	[i] [j]	que siempre la llama puta; la que en vieja y en astuta	[i] [i]
la que, como golondrina, muda tierras y sazones;	[j] [k]	da quinao a Celestina; la que, como golondrina,	[j; redondilla en pareados] [j]
la que a pares, y aun a nones, ha ganado lo que tiene;	[k] [l]	muda tierras y sazones; la que a pares, y aun a nones,	[k] [k]
la que no se desaiiene por poco que se le dé;	[l] [m]	ha ganado lo que tiene; la que no se desaiiene	[l; redondilla en pareados] [l]
la que su palabra y fe que diesse, jamás guardó;	[m] [n]	por poco que se le dé; la que su palabra y fe	[m] [m]
la que en darse a sí excedió a las godeñas más francas;	[n] [o]	que diesse, jamás guardó; la que en darse a sí excedió	[n; v. suelto de la quintilla] [o; rima abraza- da asonante]
la que echa por cinco blancas las habas y el cedazillo.	[o] [p]	a las godeñas más francas; la que echa por cinco blancas las habas y el cedazillo.	[p pareado] [p] [o]

dillas eran “siempre parleras”, y las más utilizadas en el teatro coetáneo cervantino, y no sólo en los parlamentos de sus personajes, parece aceptable que el aquelindo pueda estar conformado según el esquema métrico que hemos expuesto.

La enunciación técnica no preocupa a Cervantes, y los endecasílabos blancos que precedían al aquelindo –que le debió parecer un hallazgo– dejaban de manifiesto cómo una ninfa-prostituta se canta mejor en octosílabos que en otros metros de arte mayor: lo mítico de una ninfa se ha trastocado radicalmente en la presencia de una vida irregular, en un mundo de arrabal, un *mundus inversus*, en un *mal amor* o, mejor, en una mala vida, corrompida, desgarrada en su propia miseria y en la que el segundo elemento o figura de repetición, *la que*, introduce el antecedente justificador, su origen morisco (no cristiano) y, por tanto, ajeno al “buen” orden. Y esa vida al margen, en su propia marginalidad y miseria, se consuela en el mundo de la *guerra* sevillana, una ninfa-prostituta que contiene eróticamente, que se incardina en la ciudad, en sus márgenes, en la mayor indignidad, en ese ser *ruyn* o lleno de avaricia, que *pasea sin alas* por ‘bruja’. Una prostituta que se acoge a la protección de lo más bajo, a pesar de su pujanza, un *papagayo* o ‘soplón’; que vence en su oficio a su antecedente más preclaro, Celestina, la que a pesar de sus ganancias no *guardó* y, aunque rica y principal o *godeña*, se dedica por muy poco dinero, *blancas*, a artes mágicas que no reportan grandes beneficios económicos, pero completan una *vida airada*.

En consecuencia, esta falta de preocupación y precisión por la polimetría teatral no suele permitir divagaciones críticas, además, normalmente despreciadas, como si fuera posible establecer una nostalgia de la autenticidad métrica, suponer que una “vuelta” sin más a siglos pasados, sin tener en cuenta las diferencias en las redondillas, por ejemplo, o sus soluciones técnicas, como si las novedades pudieran asegurar un “acuerdo”, un consenso entre estudiosos.

Quizá esas novedades no sean tantas en las comedias, como subrayaba Cascales: si la poesía se divide en tres especies principales, o *épica*, *scénica* y *límpica*, la segunda es “dramátic[a] siempre”, como en Aristóteles, Horacio, etc. Cervantes se inscribe en una tradición textual, la que parte de Lope de Rueda, conscientemente al margen de Lope de Vega, a pesar de los críticos (Cotarelo en 1915 o Casaldueiro en 1966; mientras que Canavaggio fue el artífice de la separación lopesca en 1977). Por tan-

to, sin antagonismos excluyentes, en la búsqueda de la *captatio benevolentiae* se ocupa de una lengua con expresiones y vocablos resueltamente vulgares, en que las tensiones dramáticas pueden resolverse en esos resortes métricos que importan más por el *ingenium* de los receptores y el *dictum* que por mecanismos y enunciados que ratificasen hipótesis de otros o tuvieran que convertirse en prácticas líricas (o no) para explicar desde el hoy, el presente, lo que no hacía falta para dar sentido o cohesión a un texto poético del siglo XVII: la *inventio* frente a la *elocutio*, dimensión estética que alcanzaría armonía frente a la desarmonía en una vida airada inédita, cuya finalidad sería precisamente armonizar ese mundo marginal en los límites de la prostitución con el aquelindo.

REFERENCIAS

EDICIONES

- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1615. *Ocho comedias, y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Viuda de Alonso Martín, a costa de Iuan de Villarroel, Madrid.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1906. *Los rufianes de Cervantes*. “El rufián dichoso” y “El rufián viudo”. Ed. Joaquín Hazañas y la Rúa, Impr. Izquierdo y Cía., Sevilla.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1916. *El rufián dichoso*, en *Comedias y entremeses*. Eds. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Imprenta de Bernardo Rodríguez, Madrid, t. 2, pp. 5-110.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1917. *El celoso extremeño*. Ed. Francisco Rodríguez Marín, La Lectura, Madrid. (*Clásicos La Lectura*, 36).
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1922. *Comedias y entremeses*, t. 6. Eds. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Gráficas Reunidas, Madrid.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1947-1948. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Nueva ed. crítica por Francisco Rodríguez Marín, Atlas, Madrid, 10 ts.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1962. *Obras dramáticas*. Ed. Francisco Ynduráin, Atlas, Madrid. (*BAE*, 156).
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1977. *El rufián dichoso*. Ed. Edward Nagy, Cátedra, Madrid. [En 1984, Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini volvieron a editar la obra, junto con *Pedro de Urdemalas*, Cátedra, Madrid].
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1980. *Novelas ejemplares*. Ed. Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 2 ts.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1981. *Poesías completas*, t. 2. Ed. Vicente Gao, Castalia, Madrid.

- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1983. *Viaje del Parnaso*. Ed. y comentarios de Miguel Herrero García, CSIC, Madrid. [Est. prel., pp. 11-20; comentario, pp. 321-941].
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1987. *Teatro completo*. Ed., intr. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1991. *Viaje del Parnaso. Poesías varias*. Ed. Elías L. Rivers, Espasa Calpe, Madrid.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1995. *Obra completa*, t. 3. Eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 1997. *El rufián dichoso*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE 2015. *Comedias y tragedias*. Dir. Luis Gómez Canseco. Ed., est. y anejos de Fausta Antonucci, Alfredo Baras Escolá, Sergio Fernández López, Ignacio García Aguilar, Luis Gómez Canseco, Valentín Núñez Rivera, Valle Ojeda Calvo, Marco Presotto, José Manuel Rico García, Adrián Sáez, Debora Vaccari, Beatrice Pinzan y Martina Colombo, RAE, Madrid, 2 ts.

ESTUDIOS

- ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS 1977. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad, Salamanca. (*Acta Salmanticensia*, 99).
- Gran enciclopedia cervantina* 2005-2017. Dir. Carlos Alvar. Coords. Alfredo Alvar Ezquerro y Florencio Sevilla Arroyo, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, Alcalá de Henares-Madrid, 10 ts.
- ARGOTE DE MOLINA, GONZALO 1926 [1575]. *Discurso sobre la poesía castellana*. Ed. y notas de Eleuterio F. Tiscornia, Victoriano Suárez, Madrid.
- BARROS ALONSO DE 1609. *Proverbios morales*, Sebastián de Cormellas, Barcelona, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000190911&page=1>.
- CANAVAGGIO, JEAN 1977. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Cancionero de palacio* 1945. Ed. crítica, est. prel. y notas de F. Vendrell de Millás, CSIC, Barcelona.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, LUIS 1987 [1611]. *Libro de la erudición poética*. Ed. crítica de Angelina Costa, Alfar, Sevilla.
- CARVALLO, LUIS ALFONSO DE 1958 [1602]. *Cisne de Apolo*. Ed. Alberto Porqueras Mayo, CSIC, Madrid, 2 ts. (*Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*, 25 y 26). [El mismo crítico volvió a editar la obra para Reichenberger, Kassel, en 1997].
- CASALDUERO, JOAQUÍN 1966. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid. (*BRH. Estudios y Ensayos*, 95).
- CASCALES, FRANCISCO 1975 [1617]. *Tablas poéticas*. Ed., intr. y notas de Benito Brancaforte, Espasa Calpe, Madrid.
- CASTILLO, HERNANDO DEL (recop.) 1958 [1511]. *Cancionero general*. Ed. facsímil. Intr. bibliográfica, índices y apéndices de Antonio Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, Madrid.

- CASTRO, AMÉRICO 1918. Reseña de “Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*”, ed. de R. Foulché-Delbosc”, *Revista de Filología Española*, 5, pp. 405-410.
- CAVILLAC, MICHEL 2005. “La ciudad-mundo”, en *La ciudad de Cervantes. Sevilla 1587-1600*. Coord. Francisco Núñez Roldán, Ayuntamiento-Junta de Andalucía-Fundación El Monte-Caja San Fernando, Sevilla, pp. 143-167.
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO 2011 [1905-1906]. *La lengua de Cervantes. Diccionario (crítico-etimológico) de la lengua castellana de “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”*. Ed. corregida, aumentada y ampliada por Delfín Carbonell y James A. Parr, Ediciones de El Serbal, Barcelona. [La primera edición se publicó en Ratés, Madrid, y constó de 2 ts.].
- CHAS AGUIÓN, ANTONIO, con la colaboración de Vicenç Beltran, 2016. “El perquè”, en *Historia de la métrica medieval castellana*. Coord. y dir. Fernando Gómez Redondo, en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltrán y Elena González-Blanco García, Cilengua, San Millán de la Cogolla, pp. 595-604.
- CLARKE, DOROTHY CLOTELLE 1942. “The Spanish octosyllable”, *Hispanic Review*, 10, 1, pp. 1-11.
- CLARKE, DOROTHY CLOTELLE 1949. “Remarks on early romances and cantares”, *Hispanic Review*, 17, 2, pp. 89-123.
- CLARKE, DOROTHY CLOTELLE 1961. “The Marqués de Santillana and the Hispanic ballads problem”, *Modern Philology*, 59, pp. 13-24.
- COROMINAS, J. y J.A. PASCUAL 1984-1991. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 6 ts.
- CORREAS, GONZALO 1903 [1626]. *Arte grande de la lengua castellana*. Publicarlo por primera vez el conde de la Viñaza, Tipografía Matritense Ricardo Fe, Madrid.
- CORREAS, GONZALO 1992 [1627]. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Prol. Miguel Mir. Ed. Víctor Infantes, Visor, Madrid.
- COTARELO Y MORI, EMILIO 2000 [1911]. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Est. prel. e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Universidad de Granada, Granada, 2 ts. [Ed. facs. de la de Casa Editorial Bailly y Baillièrre, Madrid].
- COTARELO Y VALLEDOR, ARMANDO 1915. *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE 1979 [1611]. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid. [Ed. facs. de la de Luis Sánchez, Madrid].
- CUEVA, JUAN DE LA 1986 [1606]. *Exemplar poético*. Ed. crítica de José María Reyes Cano, Alfar, Sevilla.
- DÁVILA Y PADILLA, AGUSTÍN 1625. *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la orden de predicadores, por las vidas de sus varones insignes, y casos notables de Nueva España*, en casa de Ivan de Meerbeque, Bruselas, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000078086&page=1>.
- DÍAZ RENGIFO, JUAN 1977 [1592]. *Arte poética española*. Epílogo de Antonio Martí Alanís, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid. (*Colección Primeras Ediciones*, 7).

- DÍEZ ECHARRI, EMILIANO 1970. *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, CSIC, Madrid. (Anejos de la *Revista de Filología Española*, 47).
- DI PINTO, ELENA 2006. "Cervantes y el hampa: paseo por la lengua de los bajos fondos", *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 2, pp. 1-12.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ 2002. *Métrica de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.
- EISENBERG, DANIEL 1984. "The romance as seen by Cervantes", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, pp. 177-192.
- EISENBERG, DANIEL 1991. "El romance visto por Cervantes". Trad. Elvira de Riquer, en *Estudios cervantinos*, Sirmio, Barcelona, pp. 57-82.
- ENCINA, JUAN DEL 1978 [1496]. *Arte poética castellana*, en *Obras completas*. Ed., intr. y notas de Ana M. Rambaldo, Espasa Calpe, Madrid, t. 1, pp. 1-29.
- ERDMAN, JR., E. GEORGE 1973. "Cervantes' *aque lindo*", *Hispanic Review*, 41, pp. 555-558.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, CARLOS 1967. *Vocabulario de Cervantes*, RAE, Madrid.
- FOULCHÉ-DELBOSC, RAYMOND 1919. "Les romancerillos de la Bibliothéque Ambrosienne", *Revue Hispanique*, 45, 108, pp. 510-624.
- FRAMIÑÁN, M. JESÚS 1998. "El Memorial de pecados de Pedro de Covarrubias (1515): texto y ámbito literario", en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*. (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad, Alcalá de Henares, t. 1, pp. 599-609.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO (coord. y dir.), en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltrán y Elena González-Blanco García, 2016. *Historia de la métrica medieval castellana*, Cilengua, San Millán de la Cogolla.
- GÓNGORA, LUIS DE 1991. *Letrillas*. Ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid.
- HERRERA, FERNANDO DE 2001 [1580]. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid.
- HERRERO GARCÍA, MIGUEL 1966 [1928]. *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Gredos, Madrid. (*BRH. Estudios y Ensayos*, 87).
- JIMÉNEZ PATÓN, BARTOLOMÉ 1988 [1604]. *Elocuencia española en arte*. Ed., intr., notas e índice de términos de Gianna Carla Marras, El Crotalón, Madrid.
- KARTCHNER, ERIC J. 2006. "Picaros, saints, and the New World in Cervantes's *El rufián dichoso*", en *Crosscurrents: Transatlantic perspectives on Early Modern Hispanic drama*. Eds. Mindy E. Badía & Bonnie L. Gasior, Bucknell University, Lewisburg, pp. 85-103.
- LOBATO, MARÍA LUISA 2014. *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO 1973. *Philosophía antigua poética* [1596]. Ed. Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 3 ts. (*Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*, 19-21).
- LÓPEZ DE ÚBEDA, FRANCISCO 1977 [1605]. *Tabla poética*, al frente de *La pícaro Justina*. Ed. Antonio Rey Hazas, Editora Nacional, Madrid, t. 1, pp. 57-59.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN 1968. *Romancero hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*, 2ª ed., Espasa Calpe, Madrid, 2 ts.
- MORLEY, S.G. 1945. "Chronological list of Early Spanish ballads", *Hispanic Review*, 13, pp. 273-287.

- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS 1968. *Repertorio de estrofas españolas*, Las Américas, New York.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS 1972 [1956]. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 3ª ed. corr. y aum., Guadarrama, Madrid.
- NEBRIJA, ANTONIO DE 1980 [1492]. *Gramática de la lengua castellana*. Est. y ed. de Antonio Quilis, Editora Nacional, Madrid.
- NEWELS, MARGARETE 1974. *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Tamesis Books, London.
- PÉREZ DE HERRERA, CRISTÓBAL 1618. *Prouerbios morales, y conseios christianos, muy prouechosos para concierto y espejo de la vida, adornados de lugares y textos de las diuinas y humanas letras, y enigmas filosóficas, naturales y morales, con sus comentos. Diuidido en dos libros*, Luis Sánchez, impressor del rey N.S., Madrid, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000128002&page=1>.
- PÉREZ DE MOYA, JUAN 1995 [1585]. *Philosophía secreta*. Ed. Carlos Clavería, Cátedra, Madrid.
- PERIÑÁN, BLANCA 1979. *Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Giardini, Pisa.
- Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid* 1957-1961. Joyas Bibliográficas, Madrid, 6 ts.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 1963 [1726-1737]. *Diccionario de autoridades*, Gredos, Madrid, 3 ts. [Ed facs. de la de Impr. de Francisco del Hierro, Madrid].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA 2014. *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., Espasa, Barcelona.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO 1992 [1920]. *Perfiles de la Sevilla cervantina. "Discurso preliminar" a la edición de "Rinconete y Cortadillo"*. Pres. Rogelio Reyes Cano, Ayuntamiento, Sevilla. (*Clásicos sevillanos*, 2).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO 1970. *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, Madrid.
- SALAZAR, ADOLFO 1961. *La música en Cervantes y otros ensayos*. Prol. Isabel Pope, Ínsula, Madrid.
- SALINAS, FRANCISCO [Salinae Burgensis, Francisci] 1577. *De musica libri septem. In quibus eius doctrinae veritas tam quae ad harmoniam, quam quae ad rithmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur, & demonstrator*, Excudebat Mathias Gastius, Salamanca.
- SALINAS, MIGUEL DE 1563. *Libro apologético que defiende la buena y docta pronu[n]ciació[n] q[ue] guardaro[n] los antiguos en muchos vocablos y accentos, con las razones que tuuieron y ay para se tener, que fue buena y sabia, y no ignorante ni mala, según[n] que algunos de los modernos ha[n] reprehendido y condenado...*, Pedro Robles, Francisco de Cormellas, Alcalá de Henares.
- SÁNCHEZ, ALBERTO 1990. "Los rufianes en el teatro de Cervantes", en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*. Ed. Víctor García de la Concha, Reichenberger, Kassel, pp. 597-616.
- SÁNCHEZ DE LIMA, MIGUEL 1944 [1580]. *El arte poética en romance castellana*. Ed. Rafael de Balbín Lucas, CSIC, Madrid. (*Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*, 3).
- SANTA CRUZ, MELCHOR DE 1996 [1574]. *Floresta española*. Ed. Maximiliano Cabañas, Cátedra, Madrid.

- SUÑÉ BENAGES, JUAN 2009 [1929]. *Fraseología de Cervantes*, Extramuros, Sevilla. [Facs. de la de Lux, Barcelona].
- VILLAR, P. JUAN DEL 1651. *Arte de la lengua española, reducida a reglas, y preceptos de rigurosa gramática: con notas, y apuntamientos utilísimos para el perfecto conocimiento de ésta, y de la lengua latina*, Francisco Verengel, Valencia.
- YNDURÁIN, FRANCISCO 1962. “Estudio preliminar”, en M. de Cervantes Saavedra, *Obras*. T. 2: *Obras dramáticas*, Atlas, Madrid, pp. vii-lxxvii. (BAE, 156).
- ZUGASTI, MIGUEL 2007. “Algo más sobre las fuentes de *El rufián dichoso* de Cervantes”, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Eds. Germán Vega García Luengos y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 493-513.