

La Gatomaquia

Letras Hispánicas

Lope de Vega

La Gatomaquia

Edición de Antonio Sánchez Jiménez

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

1.ª edición, 2021

Ilustración de cubierta:

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© De la introducción y notas: Antonio Sánchez Jiménez, 2021

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. -2021

ISBN: 978-84-

Printed in Spain

Índice

INTRODUCCIÓN	
Un poema excepcional	
El Lope de senectud: datación y contexto de <i>La Gatomaquia</i>	
Género y fuentes de <i>La Gatomaquia</i>	
Zoomaquias: tradición genérica	
<i>Carlo famoso</i> (1566)	
<i>La famosa Gaticida</i> (¿1595?)	
<i>La Gaticida</i> (La gata de Juan Crespo) (1604)	
<i>La Muracinda</i> (c. 1608)	
Pasajes lopescos de tema gatuno	
<i>La Mosquea</i> (1615)	
De la <i>Secchia rapita</i> (1622) al siglo XVIII	
Elogios paradójicos	
Épica culta y <i>romanzi</i>	
¿Obra dramática?	
Vida y literatura: el «tema de <i>La Dorotea</i> » y la locura de amor	
Conclusión: género y fuentes de <i>La Gatomaquia</i> ...	
Estilo: Lope sentencioso, Lope digresivo	
<i>La Gatomaquia</i> y la poesía moral	
Una poética de la digresión	
La silva	

Intención	
El sentido del texto	
ESTA EDICIÓN	
BIBLIOGRAFÍA	
LA GATOMAQUIA	
1. De doña Teresa Verecundia al licenciado Tomé de Burguillos. Soneto	
Silva primera	
Silva segunda	
Silva tercera	
Silva cuarta	
Silva quinta	
Silva sexta	
Silva séptima	
2. A la sepultura de Marramaquiz, gato famoso. En lengua culta, que es en la que ellos se entienden	
NOTAS COMPLEMENTARIAS	
ÍNDICE DE NOTAS	

*A Julia y Miguel,
por los comunes afectos gatunos*

Introducción

UN POEMA EXCEPCIONAL

No hay libro de más atrevida invención verbal en nuestra lengua. Causa delicias el ver a un gran artista dominador del idioma, en plena posesión de sus recursos, desplegar ante el público su fantasía.

(Azorín, *Lope en silueta*, págs. 43-44)

De entre los poemas narrativos de Lope de Vega, ninguno ha conocido la fortuna de *La Gatomaquia*, epopeya burlesca¹ sobre unas guerras gatunas que el Fénix incluyó en el que tal vez sea el mejor de sus libros, las *Rimas huma-*

¹ Véase Cacho Casal (2011) y Bucchi (2013) sobre el género de la épica burlesca, llamado *eroicomico* en italiano, *mock epic* en inglés, *travestissement* en francés, etc. Para una precisa definición del epilío (pequeño poema épico), véase Ponce Cárdenas (2010). Para la problemática diferenciación entre parodia, sátira y burla, véase Simerka (2003: 162-163) y Sánchez Robayna (1982), quien da ejemplos del *Burguillos* y *La Gatomaquia*. Para solventar el problema en pocas palabras diremos que la parodia es una imitación de estilo; la sátira, una reprensión (moral o estilística); la burla, una representación jocosa de lo feo (la *turpitudine et deformitas* de Cicerón, *De oratore*, II, LVIII, 236). Obviamente, las categorías se mezclan en obras determinadas: un texto puede satirizar otro parodiándolo (remedando su estilo) y afeándolo para provocar la risa. Para una reflexión sobre lo burlesco en el Siglo de Oro, véase Cacho Casal (2007) y Arellano (2020: 17-20).

nas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos (1634). Publicado tan solo un año antes de la muerte del poeta, el *Burguillos* es un volumen casi globalmente jocoso que Lope atribuye a un heterónimo llamado Tomé de Burguillos, un licenciado y poeta que se ha marchado a Italia desengañado porque no consigue reconocimiento ni mecenazgo. En el *Burguillos*, *La Gatomaquia* es el poema más extenso, y tal vez el más importante. Es lo que se deduce del «Advertimiento al señor lector» que Lope incluye en los preliminares del volumen. Ahí, el Fénix, quien se presenta cómicamente como recopilador y editor de los textos de Burguillos, designa *La Gatomaquia* piedra angular del cancionero:

Cuando se fue a Italia el licenciado Tomé de Burguillos, le rogué y importuné que me dejase alguna cosa de las muchas que había escrito en este género de poesía faceciosa, y solo pude persuadirle a que me diese la *Gatomaquia*, poema verdaderamente de aquel estilo singular y notable, como vuestra merced lo podrá experimentar leyéndole. Animado con esto, inquirí y busqué entre los amigos algunas rimas a diferentes sujetos, de suerte que se pudiese hacer, aunque pequeño, este libro (pág. 124).

Este protagonismo anticipa el que el poemita tendría entre críticos y lectores en años subsiguientes, en los que llegaría a cobrar vida editorial propia.

A tal punto ha llegado este éxito que *La Gatomaquia* sirve para matizar uno de los anatemas que la porfía «carentista» ha arrojado sobre la cultura española. Si, según ciertos críticos, en España no ha habido Renacimiento, ni Ilustración, ni Modernidad siquiera, no debe sorprender que también se ponga en duda la tradición de la épica culta hispánica, no para negar su existencia (kilómetros de versos la atestiguan), sino su calidad. Según esta tendencia, los escritores de la España áurea no habrían estado a la altura de las circunstancias históricas (las guerras en Italia, Centroeuropa, Lepanto, América) y habrían fracasado a la hora

de producir un género tan típicamente imperial como la epopeya. Grecia tiene la *Iliada* y la *Odisea*; Roma, la *Eneida*; Portugal, *Os Lusíadas*; pero España, arguyen, España no contó con un monumento épico semejante. Sin embargo, en el caso de la epopeya burlesca un solo texto sustenta toda una tradición: *La Gatomaquia*, cuya calidad ha sido casi unánimemente exaltada. Sería fácil acumular juicios apreciativos sobre el «incomparable» poemita del Fénix (Marón y Rama, *Oración*, pág. xiii), desde el hiperbólico de Nicolás Antonio (*Bibliotheca Hispana Nova*, vol. II, pág. 64) a los recientes de Arellano (2020: 29) y Carreño (2020: 259)². Críticos y lectores a una hacen por fin justicia al Lope no dramático y se rinden ante esta perla de nuestras letras³: España no tiene *Iliada*, pero tiene *Gatomaquia*.

Para comprender la epopeya gatuna conviene examinar las circunstancias de su creación en el contexto de la obra lopesca de senectud y de la tradición genérica y fuentes de la obra, que, adelantémoslo ya, se inscribe en la antiquísima línea de la épica burlesca, y más concretamente de la zoomaquia⁴. Además, precisamos analizar la disposición y

² Balcells (1995: 29) considera «un lugar común de la crítica afirmar que Lope de Vega, en la *Gatomaquia*, alcanzó la cima literaria en epopeya burlesca española». Para una reflexión comparativa sobre la recepción de *La Mosquée* y *La Gatomaquia*, véase Luján Atienza (2002: 83-89). Para una colección de juicios favorables sobre la obra (de Baillet, López de Sedano, Juan Andrés, Holland, Marchena, Ticknor, etc.), véase Pierce (1961: 34-35, 41, 52, 56, 59, 62, 66, 115, 120, 146, 153, 169, 179, 180, 183, 198). El propio Pierce (1961: 128 y 155) recoge algunas excepciones en esta tendencia, como la de Martínez de la Rosa, quien aprueba la obra de Lope, pero considera superior *La Mosquée*, o como una reseña del *Quarterly Review* que denigra ambos poemas.

³ Nos hacemos eco aquí de la opinión de Lemcke, para quien *La Gatomaquia* es: «eine der kostbarsten Perlen der spanischen Dichtkunst» (1855: 449).

⁴ Adoptamos la terminología de Bonilla Cerezo y Luján Atienza (2014), quienes indican otros marbetes propuestos por la crítica: «épopées animalières» (Fasquel, 2010: 589) y «zooépica» (Cacho Casal, 2013). Este

estilo de *La Gatomaquia*, para determinar qué aportan a una tradición en la que Lope inserta temas y juegos literarios que venía explorando desde el comienzo de su carrera, pero que empleó con particular intensidad a partir de las *Novelas a Marcia Leonarda* (en *La Filomena* y *La Circe*, de 1621 y 1624, respectivamente) y *La Dorotea* (1632). Asimismo, es necesario dilucidar el mensaje del poema, juguetón y ácidamente burlesco, pero menos satírico de lo que propone la crítica, que ha buscado en estos juegos gatunos una serie de blancos más o menos esotéricos. Por último, debemos fijar un texto crítico que supere algunos errores que arrastra la tradición. Para ello, conviene trazar la historia textual de *La Gatomaquia*, explicar la metodología de nuestra *constitutio textus* y analizar los pasajes textualmente más controvertidos del poema.

EL LOPE DE SENECTUD: DATACIÓN Y CONTEXTO DE «LA GATOMAQUIA»

La Gatomaquia es una epopeya o epilío burlesco en siete silvas (2802 versos)⁵ que, como tantos textos del Fénix, narra la historia de un triángulo amoroso, con su añadidura de celos, excesos juveniles y locuras de amor. Es la trama que el Fénix venía contando desde su juventud, en romances y comedias, la que los lectores le habían leído desde el primer libro que publicó, aunque con la particularidad de

último término se relaciona con el «komische Tierepos» de Schmidt (1953: 45-61), un clásico en el estudio de la epopeya burlesca, y la «zooépica» de Zaggia (2013). Balcells (2016: 47-48) comenta las diferentes opciones que ofrece la terminología.

⁵ Como explicaremos abajo, esta disposición es una de las contribuciones de Lope al género. Por otra parte, la longitud de las silvas es bastante regular. La primera cuenta con 403 versos; la segunda, con 397; la tercera, con 361; la cuarta, con 393; la quinta, con 394; la sexta, con 446; y la séptima, con 408.

que los personajes de *La Gatomaquia* son, obviamente, gatos, y la acción se desarrolla en los tejados de Madrid. El protagonista, Marramaquiz, conoce a la bella Zapaquilda, a la que enamora. Sin embargo, se pone por medio un gato forastero, el opulento Micifuf, quien se convertirá en el antagonista de Marramaquiz. Tras un rápido cortejo, el necesario episodio de celos y una pelea truncada con Marramaquiz, Micifuf logra un compromiso matrimonial con Zapaquilda. Este se ve interrumpido por la aparición en la ceremonia del despechado Marramaquiz, quien rapta a Zapaquilda y provoca la batalla de gatos que da nombre al poema. Este concluye con la muerte del héroe y la celebración de la boda gatuna.

El texto de *La Gatomaquia* apareció por primera vez en 1634, en los folios 87r-139v de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. No se conservan autógrafos ni hay menciones a su preparación fuera de las que encontramos en el *Burguillos* y hemos citado arriba. Por tanto, cualquier hipótesis acerca de la datación del poema será conjetural y deberá asumir el arco temporal en el que se produjeron los textos del *Burguillos*, es decir, entre 1629 y 1634 (Rozas y Cañas Murillo, 2005: 22)⁶, o, en caso contrario, deberá justificar la desviación con pruebas de peso. Por ello, la mayoría de los críticos se inclina por una datación tardía, poco anterior a la fecha de publicación (Cuiñas Gómez, 2008: 51)⁷. No

⁶ Algunos poemas aislados son anteriores, al menos en parte. Así, la canción «Ya, pues, que todo el mundo mis pasiones» (núm. 164) es una reescritura (profunda e irónica) de un poema que se publicó en 1605 (Carreño, 2002b: 363); Lope escribió el romance «A san Hermenegildo» para una justa de 1614 (Sabor de Cortazar, 1982: 13); el soneto «Purpúreo Febo, despreciando el suelo» (núm. 142) debió de redactarlo en 1621 (Blecua, 1989: 1315; Carreño, 2002b: 331), etc. La crítica tendía a situar algunos poemas mucho antes, el núm. 151, por ejemplo, pero esta datación no parece justificada (Arellano, 2019: 519).

⁷ No conviene aunque llegar al extremo de Iglesias Laguna (1963: 659), quien, con argumentos bastante peregrinos, sitúa la composición de al-

faltan, pese a ello, los partidarios de una redacción temprana⁸. Es el caso de Entrambasaguas (1961: 219), quien se inclina por una fecha entre 1605 y 1615, citando, entre otros argumentos de menor peso, la aparición de pasajes gatunos muy parecidos a algunos de *La Gatomaquia* en *Las almenas de Toro* (vv. 1569-1604) y *La dama boba* (vv. 405-490), que se escribieron en torno a 1610-1613 y en 1613, respectivamente⁹. No parece un dato decisivo, pues *La Gatomaquia* contiene también un verso de las *Rimas* y varios de Garcilaso, y no por ello debemos creer que el poemita se escribió antes de 1602. De hecho, es tan sabido que Lope era dado a reescribirse y a reutilizar materiales de obras previas que no es menester citar bibliografía al respecto. Además, Blázquez Rodrigo (1995: 23-24) aporta una serie de datos que indican que *La Gatomaquia* se tuvo que escribir después de 1621 (por las hazañas militares de Lopito aludidas en la dedicatoria)¹⁰ o incluso de 1632 (por el título que confiere a Tomé de Burguillos, licenciado, no maestro, como se le llama en *La Dorotea*). En cualquier caso, esta

gunos pasajes en el mismo otoño de 1634. Concretamente, Iglesias Laguna supone que el rapto de Zapaquilda se hace eco de la fuga de Antonia Clara, hija del poeta, que ocurrió en agosto o septiembre de 1634, cuando el libro ya estaba en la imprenta. Es una de las muchas lecturas forzadas de este estudioso, quien, por cierto, también supone que *La Gaticida* de Albornoz es posterior a *La Gatomaquia* y la satiriza. Los datos que manejamos hacen imposible esta relación, pues una versión de *La Gaticida* se publicó ya en 1604.

⁸ No hemos visto que estos críticos utilicen el pasaje sobre Pantaleón de la Ribera (VII. 149-150), tal vez demasiado sangrante para referirse a un poeta muerto en 1629.

⁹ Fernández Nieto (1995: 154) acepta esta datación, argumentando, erróneamente, que la mayoría de los poemas del *Burguillos* se escribieron también en ese intervalo.

¹⁰ Véase, al respecto, Pedraza Jiménez (1981: 571; 2003: 228). Blecua (1989: 1381) incluso ve en V. 1-2 una alusión al viaje de Lopito a la isla Margarita.

última nos parece la datación más razonable¹¹. Sitúa *La Gatomaquia* en los años finales de Lope, cuando el Fénix repetía obsesivamente la trama triangular que tan familiar les resultaría a los lectores desde las comedias de fin de siglo y la *Arcadia*. De hecho, los aficionados a la obra de Lope acababan de disfrutar de esta historia en la versión dialogada y celestinesca en *La Dorotea* (1632), una de las joyas del llamado «ciclo de *senectute*» de Lope. En él debemos contextualizar, pues, *La Gatomaquia*.

Con ese marbete («ciclo de *senectute*») se conocen desde el clásico estudio de Rozas (1990: 95 y 127) los últimos años de vida de Lope, una etapa melancólica en la que las desdichas biográficas y profesionales parecían sucederse, contagiando a la obra del madrileño un tono depresivo, e incluso cierta manía persecutoria¹². En lo biográfico, le abruman diversos achaques de salud, la enfermedad y muerte de Marta de Nevaes, la fuga de Antonia Clara y el naufragio y muerte de Lopito¹³. En lo profesional, el Fénix veía escaparse sus oportunidades para obtener la posición de cronista real. En poesía, creía perder la batalla contra los cultos (los poetas gongorinos); en teatro, contra los «pájaros nuevos» (los jóvenes dramaturgos de la generación de Calderón). Todo parecían reveses para un poeta que no pensaba haber recibido el reconocimiento debido y que exclamó, por boca de Burguillos, que:

¹¹ Rozas (1990: 199) se inclina por esta posibilidad al señalar que *La Gatomaquia* es el «último impulso para completar» el *Burguillos*. Es posible, pero resulta difícil pronunciarse acerca de la datación relativa de los poemas del libro.

¹² Pedraza Jiménez (1978) anticipaba ya muchas de estas características en su fundamental estudio sobre las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

¹³ El hijo de Lope y Micaela de Luján es el dedicatorio de *La Gatomaquia*, pero cuando esas líneas entraban en imprenta el joven ya se había ahogado, aunque Lope recibiría la noticia más tarde. Su reacción literaria fue la égloga elegíaca «Felicio», que salió en *La vega del Parnaso* (1637).

mis desdichas son como cerezas:
que voy por una y, de una en una asidas,
vuelvo con todo un plato de tristezas.

(*Rimas de Tomé de Burguillos*,
núm. 133, vv. 12-14)

Rozas abre esta etapa de senectud en febrero de 1627, fecha en que Lope redacta su primer testamento. Nosotros proponemos que el ciclo melancólico abarca todo el reinado de Felipe IV, pues ya desde 1621 se amontonan los reveses y obsesiones que, es cierto, se intensifican en los años finales de vida del poeta (Sánchez Jiménez, 2018b: 277-279). Esta nueva segmentación por reinados contribuye a entender la biografía del Fénix y resulta ilustrativa en lo estilístico: 1621, el año de apertura del ciclo, se revela también como el umbral de una propuesta estética que alcanzará su cumbre en las *Rimas de Tomé de Burguillos* y que, por tanto, resulta imprescindible para entender *La Gatomaquia*.

Concretamente, el Lope de senectud trató de alejarse de los corrales para construir una imagen de poeta cortesano, sofisticado y conocedor del mundo. Se presentó como un hombre sabio y desengañado¹⁴, capaz de reflexionar ácidamente sobre su propio pasado y literatura, un viejo cortesano curtido en política, experimentado y elegante, profundo y decidor tanto con los señores como con las damas. Imagen aparte, la lista de obras maestras que produjo en sus años finales es impresionante, tal vez inigualada en nuestra literatura: las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 y 1624), el *Laurel de Apolo* (1630), *El castigo sin venganza* (1631), *La Dorotea* (1632), las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)... La receta ganadora de su estética final consistía en combinar variedad, reflexiones metaliterarias y una característica

¹⁴ Kerr (2017: 131) ve este tono desengañado también en *La Gatomaquia*.

que la crítica solo ha percibido en las *Novelas a Marcia Leonarda*, pero que se extiende a sus otras grandes obras de este periodo: la digresión autoconsciente y cómica. Estos tres rasgos (variedad, metaliteratura y digresión) se pueden apreciar claramente en *La Filomena* y *La Circe* (donde se publican las *Novelas a Marcia Leonarda*), en *La Dorotea* y en el *Burguillos*. Como parte central de este último, *La Gatomaquia*, los presenta de modo muy destacado, hasta el punto que nuestra epopeya gatuna de 1634 no puede entenderse sin calibrar esas características. Sin embargo, antes de realizar esta tarea esencial conviene examinar el contexto genérico y las posibles fuentes de *La Gatomaquia*, para poder dilucidar qué recursos estilísticos toma de ellos y cuáles aporta.

GÉNERO Y FUENTES DE «LA GATOMAQUIA»

En la invocación con que abre la «Silva quinta» de *La Gatomaquia*, y siempre a través de la voz de Tomé de Burguillos, Lope señala el marco e inspiración de su poema gatuno. Tras referirse a la falta de mecenazgo (tema que trataremos abajo), Burguillos sigue explicando que se dedica a cantar batallas de gatos porque:

[también] escribieron muchos sabios,
de los que dice Persio que los labios
pusieron en la fuente Cabalina,
en materias humildes grandes versos.
Mira si de Virgilio fueron tersos,
cuya princesa pluma fue divina,
cuando escribió el *Moreto*, que en la lengua
de Castilla decimos ‘almodrote’,
sin que por él le resultase mengua,
ni por pintar el picador *Mosquito*.
Y ¿quién habrá que note,
aunque fuese satírico Aristarco,

de Ulises el diálogo a Plutarco?
 La calva en versos alabó Sinesio,
 gran defeto tartesio
 (quiere decir que hay calvos en España
 en grande cantidad, que es cosa estraña,
 o porque nacen de cerebro ardiente),
 y también escribió del transparente
 camaleón Demócrito,
 y las cabañas rústicas Teócrito,
 y tanta filosófica fatiga
 Dñocles puso en alabar el nabo,
 materia apenas para un vil esclavo;
 el rábano Marción, Fancias la ortiga
 y la pulga don Diego de Mendoza,
 que tanta fama justamente goza.
 Y si el divino Homero
 cantó con plectro a nadie lisonjero
 la *Batracomiomaquia*,
 ¿por qué no cantaré la *Gatomaquia*? (V. 39-69).

La crítica ha señalado que Lope toma esta lista de uno de sus libros de cabecera, la *Officina* de Ravisius Textor (vol. II, págs. 454-455), y concretamente del epígrafe «Qui de modicis rebus opera scripserunt», esto es, ‘de los que hicieron «en materias humildes grandes versos»’. Este tipo de argumento de autoridad (los antiguos justifican el caprichoso tema de *La Gatomaquia*) es tópico y muy frecuente en obras burlescas (Vosters, 1977: II, 192-193)¹⁵, pero no por ello deja la lista de ser representativa y reveladora. Alterando el orden de la poliantea, el Fénix comienza su enumeración con Virgilio y acaba con Homero: el primero, príncipe de los poetas latinos; el segundo, de los griegos. De hecho, el mantuano es una figura esencial en *La Gatomaquia*: a él aluden los versos iniciales del poema (I. 1-13), y su *arma virumque cano* se cita en *recusatio* en el pasaje que

¹⁵ Véase nuestra nota complementaria a este pasaje.

nos ocupa (V. 30). Ayuno de recompensas, Burguillos (Lope) olvida *Eneidas* e *Iliadas* y se dedica a la epopeya burlesca, como Virgilio con el *Moreto* y el *Culex*. Y, sobre todo, como Homero con la *Batracomiomaquia*, supuesto origen del género y argumento final de esta apología: si incluso Virgilio y Homero cultivaron la épica burlesca, ¿por qué no lo haría Burguillos?

Zoomaquias: tradición genérica

Los orígenes del género se asientan en una amable superchería: atribuir a los dos grandes poetas clásicos ciertos poemillas satíricos que parodiaban sus grandes epopeyas, tratando con estilo heroico ridículas «materias humildes»¹⁶: la salsa de ajos, el mosquito, la batalla de ranas y ratones¹⁷. El poema que narra esta última, la pseudohomérica *Batracomiomaquia*, gozó de gran éxito, más que durante la Antigüedad, en la Edad Media¹⁸, pero su verdadera fortuna se hizo en la era de la imprenta (Fuente Santos, 2010), a partir de las ediciones griegas con traducciones al latín que salieron en 1486 (Venecia) y 1488 (Florencia) (Zaggia, 2013; Torné Teixidó, 2016). Gracias a ellas, el texto se difundió y a finales de la centuria siguiente encontramos imitaciones de la *Batracomiomaquia* en alemán e inglés (Bernabé Pajares, 1978: 324) y, mucho antes, en español: el canto XXIII

¹⁶ Fasquel (2010: 589) señala que según Luzán estas obras se caracterizan por elegir a personajes ínfimos (en este caso, animales) como asunto central de un poema heroico. Otro modo de estilo burlesco, el que Luzán ejemplifica con el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, consiste en una falta de decoro opuesta: que el personaje sea elevado, pero sus acciones, bajas.

¹⁷ A Homero también le atribuían los antiguos una *Aracnomaquia*, una *Psaromaquia* y una *Geranomaquia*, sobre contiendas de arañas, estorninos y grullas, respectivamente (Bonilla Cerezo y Luján Atienza, 2014: 13).

¹⁸ Véase, sobre esta tradición, Balcells (2016: 17-57; 79-87).

del *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata de Chaves y la traducción de Juan de la Cueva (c. 1580) (Cebrián García, 1985; Cacho Casal, 2012b; Torné Teixidó, 2016: 51-52)¹⁹. Italia resultó esencial para la expansión del género, como reconocía ya en el siglo XVIII Ignacio de Luzán²⁰, quien, tratando «Del estilo jocoso» en el capítulo XX de su *Poética* (págs. 237-238), señala como seguidores del poema pseudo-homérico la *Secchia rapita* de Alessandro Tassoni (1622) y el *Orlando innamorato* de Francesco Berni (1541), luego imitado, como se sabe, por Quevedo. Sin embargo, Luzán olvida que las claves del éxito de la épica burlesca son anteriores a Berni y Tassoni, pues se encuentran en los poemas de otro italiano que también cita Lope en *La Gatomaquia* (VII. 143-144)²¹: Teófilo Folengo, quien solía firmar sus obras burlescas como «Merlín Cocayo». Entre 1517 y 1552, este excéntrico poeta mantuano comenzó a dar a conocer su obra macarrónica (*Opus maccaronicum* o *Maccheronee*), en la que se encuentran dos obras que tendrían cierta influencia en España y que podemos considerar antecedentes de *La Gatomaquia*. En primer lugar, el *Baldus* (1521), una parodia de la materia de Francia cuyo final cita Lope en el pasaje de *La Gatomaquia* antes aludido y que tuvo adaptación castellana: el *Baldo* (1542) (Gernert, 2000; 2002). En segundo lugar, la *Moscheide*, una batalla de moscas de clarísima inspiración pseudohomérica que está en la base de *La Mosquera* de Villaviciosa²². En cualquier caso, a partir de la

¹⁹ Torné Teixidó (2016: 52-53) recuerda que muy anterior es la *Batalla campal que los lobos y los perros ovieron*, de Alfonso de Palencia.

²⁰ Autor, por cierto, de una *Gatomiomaquia*.

²¹ Canonica-De Rochemonteix (1991: 35-36) ha demostrado que el Lope de senectud conocía bien la obra de Merlín Cocayo y que la cita en *La Circe*, el *Laurel de Apolo*, *La Dorotea* y, sobre todo, en diversos poemas de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (no solo en *La Gatomaquia*). Antes se había ocupado del tema Mele (1938).

²² Al transcribir el título de la obra de Villaviciosa, lo modernizamos (*La Mosquera*); al referirnos entre paréntesis a la (excelente) edición mo-

difusión de *La Batracomiomaquia* y la imitación de Folen-go, las zoomaquias se multiplicaron en España: la citada digresión del *Carlo famoso*, la *Asneida* (¿1587?) de Cosme de Aldana, *La Gaticida* (1604) de Bernardino de Albornoz, la *Muracinda* (c. 1608) de Juan de la Cueva, *La Moschea* (1615) de José de Villaviciosa, etc. (Acereda, 1990: 185; Cebrián, 1984: 86-87; Núñez Rivera, 2010: 93), textos que demuestran el enorme éxito que este género tuvo en nuestro país. Bonilla Cerezo y Luján Atienza (2014: 17) han estudiado su origen y desarrollo en los siglos xvi-xviii y sostienen que estos poemas conforman «un corpus extremadamente culto» dirigido «a un público cortesano y extraordinariamente refinado»²³. Se trata de un detalle importante para entender *La Gatomaquia*, que se inscribe, como hemos dicho arriba, en una época en la que el Fénix se esforzaba por dar impresión de autor cortesano.

«Carlo famoso» (1566)

Conviene detenerse en algunas de estas zoomaquias españolas previas a 1634 que podrían haber influido en *La Gatomaquia*. Junto a ellas revisaremos también algunos poemas burlescos españoles de temática gatuna que no son estrictamente zoomaquias, pero que deben considerarse como posibles inspiraciones de *La Gatomaquia*²⁴.

derna de Luján Atienza, mantenemos la grafía que elige su editor (*La Moschea*).

²³ En este sentido, Martínez de Miota sostiene en el prólogo a *La Moschea* que el poema de Villaviciosa estaba destinado a «hombres de letras», hasta el punto que «los que no las han estudiado es imposible que puedan juzgar» el libro (Villaviciosa, *La Moschea*, pág. 119).

²⁴ Rodríguez Marín (1935: xxxvii-li) fue el primer crítico en pasar revista a todas estas posibles fuentes de *La Gatomaquia* (solo se le escapó *La famosa Gaticida*), aunque consideraba que ninguna de ellas tuvo influencia real en nuestro epilio gatuno (1935: xxxvi).

Por lo que respecta a las zoomaquias, la obra pionera en nuestro país parece ser la breve batalla de gatos y ratones que Luis Zapata de Chaves incluye en el canto XXIII del *Carlo famoso* (fols. 124v-126r). La batalla se encuentra en una de las diversas digresiones que incluye la obra: un relato en labios de un capitán de barco, un

patrón catalán que se preciaba
de en burlas alegrar sus pasajeros (fol. 124v).

La descripción concuerda con el espíritu burlón pero amable de la historia, que será el que adopte luego *La Gatomaquia*. Sabemos que Lope leyó el *Carlo famoso* (Sánchez Jiménez, 2006c: 174) y que lo usó como fuente de *La con tienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, por lo que esta digresión bien pudo ser el primer contacto del Fénix con el género de la zoomaquia, allá a finales del siglo xvi. El texto de Zapata comienza con un concejo de ratones, quienes se reúnen llamados por un cascabel que recuerda el de la fábula. Este senado es un tópico de las zoomaquias (también hay uno en *La Gatomaquia*, a comienzos de la silva VI), e incluso del género épico desde el comienzo de la *Iliada*. En él, los ratones resuelven armarse usando cortezas de árboles por armadura, cáscaras de nuez por celada, etc. (fol. 125r). A su vez, los gatos eligen por rey a un gato romano (como el protagonista de *La Gatomaquia*) y, vestidos de varios colores y al son del tambor²⁵, a modo de escuadra de infantería, marchan a la guerra. Zapata usa incluso la palabra «gaticida», como Lope (*La Gatomaquia*, III. 288), y señala que los gatos, para asaltar el cuartel de los ratones, que está rodeado por una corriente, se montan en artesas, a modo de barcas (fol. 126r), particular que de nuevo encontramos en *La Gatomaquia* (I. 226). Finalmente, la batalla

²⁵ De nuevo, hay paralelo en *La Gatomaquia* (VII. 1-30).

se interrumpe porque llega el mes del celo de los gatos (fol. 126v), otro un detalle que también está en *La Gatomaquia* (II. 115).

En suma, pese a lo escueto del pasaje de Zapata (39 octavas), se trata de versos importantes, y no solo por su carácter pionero: sabemos que Lope leyó el *Carlo famoso* y hay suficientes detalles comunes con *La Gatomaquia* para sostener que se inspiró parcialmente en el libro.

«*La famosa Gaticida*» (¿1595?)

La segunda obra gatuna de que nos vamos a ocupar es la menos tratada por la crítica, aunque cabría postular que ejerció alguna influencia sobre *La Gatomaquia: La famosa Gaticida* (¿1595?). En 1963, Rodríguez-Moñino (1963: 21-22) advertía acerca de su existencia: un pliego con una obra «compuesta por veinte octavas reales [...] en las que se describe una reunión de gatos sobre un tejado. Cada gato narra sus fechorías y las artimañas utilizadas para lograr las presas ricas que algunas descuidadas mozas dejan a su alcance»²⁶. Los corifeos son «el gato de Lorente», «la gata de doña Ana» y «el gato del cura», felino que ha resultado escaldado. Estos gatos narran sus hazañas hasta que las criadas cuyas cocinas han esquilmado tratan de cogerles a lazo, por lo que tienen que huir, perseguidos, además, por los bodocazos que les dispara un arriero. El pliego, que también describen Palau (1957: 435, núm. 188192) y el diccionario de Rodríguez-Moñino (1997: núm. 401), se compone de cuatro hojas en cuarto. Su autoría se atribuye (erróneamente) a Francisco Navarro, se estima impreso «hacia 1595» (Palau, 1957: 435) y se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek.

²⁶ Véase también Rodríguez-Moñino (2012: 268).

Que sepamos, este poemita solo ha llamado la atención de Díez Fernández (2018), quien lo examina en relación con *La Gaticida* (*La gata de Juan Crespo*) para concluir que *La famosa Gaticida* es «mucho más costumbrista» y que solo comparte con el texto previo «los tópicos en el retrato de los gatos: la obsesión por la comida y la manifestación de la crueldad» contra los gatos (Díez Fernández, 2018: 72). Nadie lo ha examinado en relación a *La Gatomaquia*, aunque algunos factores nos mueven ya de entrada a proponer esa conexión. En primer lugar, la cronología y lugar de publicación de este primer poema burlesco gatuno de las letras áureas resultan sugestivos. *La famosa Gaticida* se publicó en Valencia, en torno a 1595, momento en el que Lope ya no estaba en la ciudad del Turia, pero poco anterior a cuando volvió a ella para las dobles bodas reales de 1599, ocasión en que podría haber visto y adquirido el pliego. Luego, su amor por los gatos²⁷ pudo haberle movido a desempolvarlo en torno a 1613-1615, cuando incluye sendos pasajes gatunos en *La dama boba* y *Las almenas de Toro*. En segundo lugar, los referidos bodocazos pudieron inspirar tanto los que disuelven la primera reunión de gatos de *La Gatomaquia* (I. 160-161) como el desastrado final de Marramaquiz.

En cualquier caso, el esquema de la reunión de unos gatos que cuentan sus latrocinios y al tiempo satirizan la sociedad pudo influir en el romance de Quevedo «El cabildo de los gatos» o «Consultación de los gatos» (*Poesía*, págs. 906-911). El poemita de Quevedo sigue el mismo patrón de *La famosa Gaticida*: sobre los tejados madrileños,

²⁷ Ramón Gómez de la Serna afirma que también le movió el haber visto gatos evolucionar por los tejados madrileños (1950; 1962: 66). Obviamente, el extremo no se puede confirmar, pero Ramón señala que «Quevedo y Lope escriben sus “gatomaquias” porque en el espectáculo de sus tejados del barrio de las Musas, donde los dos habitaban, los gatos eran como letra viva de la noche» (1962: 66).

unos gatos se reúnen para festejar sus robos, que aprenden de los humanos. El de Quevedo es un texto anterior a 1627 (Blecuá, 1990: 906) que algunos han relacionado con *La Gatomaquia* (Acereda, 1992-1993: 19-21; 1996), aunque la conexión no parece evidente. Ya Rodríguez Marín (1935: xlv) advirtió que «tampoco tomó Lope para su *Gatomaquia* cosa alguna del romance». En cuanto al pasaje del bodocazo arriba señalado, lo más probable es que *La famosa Gaticida* fuera la fuente común del romance de Quevedo y *La Gatomaquia*, y tal vez incluso del poema que examinaremos a continuación: *La Gaticida* (*La gata de Juan Crespo*).

«*La Gaticida*» (*La gata de Juan Crespo*) (1604)

Otro poema español de tema gatuno, temprano, pero poco difundido, es la *Muerte, entierro y honras de Crespina Marauzmana, gata de Juan Crespo. En tres cantos de octava rima intitulados la Gaticida* (París, 1604). La obra, que también se conserva manuscrita, narra la muerte y exequias de una gata, a las que unos felinos acuden para llorar a su amiga y contar sus respectivas hazañas. La versión impresa la firma un tal Cintio Merotisso, pero en la manuscrita el poema se atribuye a Bernardino de Albornoz, sin que quepa seguridad alguna acerca de esta autoría (Bonneville, 1977a; 1977b; 1980; Díez Fernández, 2018: 58), ni siquiera sobre la datación del texto, más allá del *terminus ante quem* de 1604 (Díez Fernández, 2018: 71). El poemilla, de entre 146 y 149 octavas, según las versiones, destaca por su intención satírica²⁸ y juega con la dilogía de *gato* ('felino', pero también 'ladrón'), como *La Gatomaquia*. Sin embargo, se acerca más al citado «Cabildo de los gatos» quevedes-

²⁸ Por ejemplo, la obra «está repleta de referencias maliciosas a los monjes» (Díez Fernández, 2018: 67).

co que a *La Gatomaquia* y, como señala Díez Fernández (2018: 62), es obra burlesca, pero no épica. Los posibles parecidos con el poema de Lope (el señalado de los ladrones y un pasaje en que la Fama aboga por alargarle la vida a la gata) son mínimos (Díez Fernández, 2018: 58). Por tanto, parece prudente concluir que es poco probable que el Fénix haya conocido este recóndito texto²⁹.

«*La Muracinda*» (c. 1608)

Tampoco parece que Lope leyera esta zoomaquia del sevillano Juan de la Cueva, obra que quedó manuscrita e incompleta y que narra una batalla de gatos y perros. Los únicos parecidos posibles (realmente mínimos) entre los textos del sevillano y el madrileño se deben a la común adscripción genérica de las obras.

Pasajes lopescos de tema gatuno

En cualquier caso, algo hizo que Lope regresara a los temas felinos mediada la segunda década del siglo, pues alrededor de esa fecha se localizan en sendas comedias del Fénix dos pasajes que la crítica ha definido como «minigatomaquias» (Calvo, 2001: 183). Hablamos de *La dama boba* (1613) y *Las almenas de Toro* (c. 1610-1613, o c. 1615) (Morley y Bruerton, 1968: 90 y 276; Vega García-Luengos, 2005: 244; Moya, 2015: 384). El primer pasaje narra la fiesta que dan unos gatos cuando pare una congénere (vv. 413-488), por lo

²⁹ Tan solo sostiene la opinión contraria Acereda (1996b), aunque con argumentos bastante peregrinos: las dos obras se presentan bajo seudónimo, las dos se pueden dividir en tres partes; las dos juegan con los nombres de los gatos. No nos parece que estas características demuestren que haya relación directa entre los textos.

que poco hay en común con *La Gatomaquia* más allá del tema gatuno, la personificación de los animales con función satírica y algunos nombres propios que el Fénix aprovechará en 1634. En las notas complementarias a nuestra edición iremos señalando estas concomitancias³⁰.

El segundo, el de *Las almenas de Toro*, está más desarrollado y merece que lo citemos por extenso. Se trata de unas redondillas que recita Suero y que dicen así:

Mas todo es poco igualado
al tierno y gruñido amor
de un gato maüllador
por enero en un tejado.

¡Qué cosa es velle rondar
haciendo espada la cola
si no está la gata sola,
que nunca lo suele estar!

Pues si acaso hay dos o tres,
¡qué dama y qué melindrosa
se relame desdeñosa
el lomo, el cuello y los pies!

Llega el gatazo atrevido
y dícele su razón
en lengua que Salomón
no se la hubiera entendido.

Y ella, en un tiple falsete,
respóndele que se vaya,
él le promete una saya
y elle un favor le promete.

Los gatos que en torno están,
ya con los celos crüeles,
suenan colas y broqueles,
y hacia la gata se van.

³⁰ Además, sobre este episodio conviene consultar el trabajo de Rodríguez Mansilla (2020), que sitúa el pasaje en su contexto tradicional y proverbial. Asimismo, señala la presencia de una escena gatuna semejante en *La Dorotea*. Sobre los proverbios felinos véase también Cazal (1997).

Deshónranse unos a otros
hasta llamarse fulleros,
erizan los lomos fieros
y empínanse como potros.

Comiéntase una quistión
que suele durar un día.
La lengua es algarabía,
celos y amor la ocasión.

No hay quien en la paz se halle,
no hay quien los venga a prender,
y para todo caer
desde el tejado a la calle (vv. 1569-1604).

Los paralelismos con *La Gatomaquia* son evidentes: el uso de los gatos como símbolos del amor apasionado³¹, la referencia al enero (mes del celo gatuno), la atribución de características humanas a los animales, pinceladas de sátira social, la alusión a la incomprensible lengua gatuna (todavía no asociada con la poesía cultista), la pelea, la caída, e incluso algunos detalles concretos de *elocutio* («gatazo», «melindrosa», «tiple», «fulleros»).

«La Mosquée» (1615)

Junto a *La Gatomaquia*, los críticos suelen mencionar *La Mosquée* de Villaviciosa entre las mejores epopeyas burlescas en castellano. Tienen razón: el relato de los apuros del rey Sanguileón y sus súbditos en su batalla contra las hormigas, un reverso burlesco de la *Eneida* (Luján Atienza, 2002: 54) muy inspirado por la *Moschaea* de Folengo³²,

³¹ Esta relación es, por otra parte, tópica (Martín, 2012; Díez Fernández, 2019).

³² Sin embargo, Villaviciosa no traduce a Folengo, como señalaba Crawford (1912), sino que lo imita (Luján Atienza, 2002: 63-67). La

exhibe un humor peculiar y gran capacidad versificatoria. Lope no menciona jamás a Villaviciosa ni a su obra³³, y esta se publicó en Cuenca, por lo que cabe la posibilidad de que el Fénix no la conociera. Aun así, es una parte central de la tradición de zoomaquia española de la que pudo haber bebido indirectamente el madrileño.

Desde luego, *La Mosquea* se separa de *La Gatomaquia* por su cercanía al modelo de Folengo, amén de por un fervor escatológico que Lope evita³⁴. Asimismo, existen algunos elementos parecidos. A nivel estilístico, están los neologismos cómicos («lucernigable» y «mosquino» en Villaviciosa, canto I, vv. 285 y 339), los ecos del «taratántara» de Ennio («taparatán» en Villaviciosa, canto II, v. 410), una descripción de la Fama (Villaviciosa, canto III, vv. 1-128), la difusión universal de la belleza de una dama (Villaviciosa, *La Moschea*, canto II, vv. 289-296), los cómicos barcos de los héroes (Villaviciosa, *La Moschea*, canto IV, vv. 167-168; 377-378; 391-392), o incluso en las dudas del narrador (Villaviciosa, *La Moschea*, canto I, vv. 365-366). Son detalles propios del género que no tienen por qué haber llegado a Lope particularmente a través de Villavicio-

tesis de Crawford es insostenible: nótese que Villaviciosa amplifica notablemente la materia, con «8112 versos frente a los 1355 de la antecesora», amén de diversos episodios tomados de Ovidio, Dante, etc. (Nava, 2009: 123).

³³ Para Balcells (2016: 58), esto se debe a que Lope no veía a las epopeyas burlescas españolas como precedentes dignos de su *Gatomaquia*.

³⁴ Sobre la escatología en el poema, véase Nava (2009). Un ejemplo son los juegos de palabras con la palabra *cámara* (que también significaba 'diarrea'), referidos al aula regia de Sanguileón: «En la cámara el rey y senadores / entraron para hacer la real visita, / que el gusto de estos reyes y señores / la cámara apetece y solicita, / llena de mil pastillas y de olores / como cámara adonde el rey habita, / y aun que tenía el Sanguileón hay fama / cama en cámara y cámara en la cama» (canto III, vv. 345-352). En *La Gatomaquia*, Lope evita la sal gruesa, que solo se presenta esporádicamente en la expresión del miedo de la mona y gatos.

sa³⁵. En ello incide Acereda (1990: 187-188), quien concluye que los parecidos (someros) entre *La Gatomaquia*, *La Mosquea* y *La Muracinda* se deben a la tradición genérica común en que se insertan: la épica burlesca, y, más concretamente, la zoomaquia. Esto quiere decir que *La Gatomaquia* incluye diversos episodios inspirados en la *Batracomimaquia*, o por lo menos tradicionales en la épica burlesca desde entonces³⁶, pero no derivados concretamente de ninguno de los poemas mencionados: la caída de Marraquiz desde su extraña montura (episodio que recuerda el *casus belli* de la *Batracomimaquia*), la preparación de los ejércitos contendientes (por otra parte, parodia de un conocido tópico épico), la intervención divina para detener la terrible batalla, etc. (Acereda, 1990: 186-187; Balcells, 1994: 28-30). De la misma tradición provienen los cómicos nombres de los gatos, como señalan Rodríguez Marín (1935: lx) y Acereda (1990: 187-188), y como ha estudiado en particular Vila-Belda (2003). De hecho, en *La Mosquea* también encontramos estos nombres ridículos, que Villaviciosa toma muchas veces de Folengo.

Un rasgo más interesante que abajo consideraremos en detalle son las digresiones, abundantísimas en *La Mosquea*. Muchas tienen temática cómica, como la que explica por qué la luciérnaga tiene luz en el trasero (canto I, vv. 209-240) o la etimología del conquense río Moscas (canto I, vv. 465-520). En una ocasión, el poeta se reprende y confiesa haber violado los preceptos retóricos:

³⁵ Otros pasajes podrían haber seguido un camino opuesto, pues Villaviciosa los podría haber leído en obras tempranas de Lope: la digresión sobre Cupido y las abejas (canto IV, vv. 313-336) fue materia de un famoso romance lopesco (*Romances de juventud*, núm. 32, «Por los jardines de Chipre»), aunque, obviamente, lo más probable es que también aquí estemos ante un caso de fuente común y que Villaviciosa hubiera leído la anacreóntica que inspiró al Fénix.

³⁶ Véase, sobre las convenciones del género, Luján Atienza (2002: 25-45).

Mas ya dirán que del intento salgo
y del primer propósito me mudo,
que de lengua satírica me valgo,
la reprensión tomando por escudo.
Perdone algún moscón, si ha dicho algo
con que le ofenda mi talento rudo,
que por la pena que me da su enojo
dejo los versos y la pluma arrojo (canto I, vv. 577-584).

Muchas de estas digresiones son tópicos de la poesía culta, como el paseo del carro del sol por el cielo (canto II, vv. 1-136) o la cronografía de comienzos del canto IV. Es decir, se trata de ampliificaciones habituales, normalmente situadas al comienzo de los cantos, más que de verdaderas digresiones que obstruyan la narración. Solo una se sale de esa norma, pues muestra una autoconsciencia del hecho de que las digresiones fastidian al lector, y un humorismo al respecto, que nos parecen notables:

El benigno lector tenga paciencia,
a cuya corrección estoy sujeto,
y no juzgue a poética licencia
si extrañas flores en la historia meto,
sino que soy estrecho de conciencia
en la escritura histórica y prometo
que lee en su lengua la verdad que imita
la traducción retórica mosquita (canto II, vv. 57-64).

Repetimos que es la excepción en el libro, pues las demás se presentan sin más, como elementos normales en la épica culta. No obstante, en su erudito y detallado estudio de los recursos retóricos de Villaviciosa, Luján Atienza (2002: 36-37) las enumera y sostiene que son «parte sustancial de la obra» y «muestra [...] de su humorismo y de su juego con las normas literarias, pues precisamente lo que la preceptiva considera marginal y desviado alcanza en nuestro autor centralidad hasta el punto de que dos cantos en-

teros son digresivos (los aludidos I y VIII)». Luján Atienza prosigue explicando que el prologuista de *La Mosquea*, Martínez de Miota, trató de disculpar este rasgo, sin ver que «las digresiones son específicamente un elemento de burla formal de la obra, y que la verosimilitud surge precisamente de la coherencia de esta burla digresiva con toda la retórica del texto, mantenida por una constante amplificación de elementos mínimos». Según Luján Atienza, estas digresiones distinguirían *La Mosquea* de obras como *La Gatomaquia*, pues en ella «Lope les da un tinte severo que contrasta con la ligereza del asunto». Aquí discrepamos con el erudito editor de *La Mosquea*, como explicaremos abajo al tratar el tema con la atención que merece.

De la «Secchia rapita» (1622) al siglo XVIII

En cualquier caso, no fueron los zoomaquistas españoles los responsables del enorme éxito de la epopeya burlesca en la Europa de la segunda mitad del XVII y, sobre todo, XVIII. Ese honor se debe a la *Secchia rapita* (1622) de Alessandro Tassoni³⁷, que no es una zoomaquia, sino la narración de la disputa entre los habitantes de Bolonia y Módena sobre un cubo robado³⁸. El estilo de Tassoni es épico y su aliento

³⁷ Sobre la importancia del poema de Tassoni en el debate sobre el lugar de los géneros burlescos y su relación con el espíritu barroco (en su unión de tradición e innovación), véanse Cacho Casal (2011: 79-81) y Cabani (2013: 11 y 17). Sobre su parodia de la poesía del momento (también en parte presente en *La Gatomaquia*), véase Lazzarini (2014: 114-116). Por otra parte, recuérdese que unos años antes de Tassoni, en 1618, Francesco Bracciolini publicó su *Dello scherno degli Dei*, una parodia del *Adone* que se disputa con la *Secchia rapita* el honor de haber revitalizado la epopeya burlesca italiana (Cabani, 1999: 153-155; Lazzarini, 2014).

³⁸ Obviamente, el esquema del robo es de origen homérico (el de Helena de Troya por parte de Paris) y está en la base de muchas epopeyas burlescas: recordemos, por ejemplo, *The Rape of the Lock* (sobre un me-

puramente burlesco, pero los poetas dieciochescos adoptaron el esquema y «strada nuova» de Tassoni dotándolo de una intención satírica que anima las célebres epopeyas burlescas del siglo ilustrado: *The Rape of the Lock* y *Dunciad*, de Alexander Pope, *La guerre civile de Genève*, de Voltaire, y *Le lutrin*, de Nicolas Boileau. Esta moda también afectó a la España del XVIII, donde se volvieron a imprimir los más ilustres representantes del género: *La Mosquée* de Villaviciosa (en 1732 y 1777) y, sobre todo, *La Gatomaquia* lopesca (en 1706, 1770, 1778, 1792 y 1796). Concretamente, la obrita de Lope alimentó un verdadero torrente de zoomaquias, la mayoría de las cuales no solo se inspiran en ella, sino que la citan. Nos referimos a la *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo³⁹, a *La Gatomio-maquia* de Luzán, a *La Perromaquia* de Francisco Nieto Molina⁴⁰, a *La Perromaquia* de Juan Pisón y Vargas⁴¹,

chón robado) o, por supuesto, *La Gatomaquia*, donde Marramaquiz rapta a Zapaquilda. Véase Blázquez Rodrigo (1995: 117-118), quien aduce además *El rapto de Proserpina*, de Claudiano, que Lope tradujo en su juventud.

³⁹ Bonilla Cerezo y Luján Atienza (2014: 33) recuerdan que la crítica suele enfatizar la relación entre la *Burromaquia* y *La Gatomaquia* (por ejemplo, Garau, 1994: 380), aunque la primera se acerca mucho más a *La Mosquée*.

⁴⁰ Nieto Molina es uno de los autores más lopescos del elenco. No solamente se refiere a *La Gatomaquia* (junto a la *Burromaquia* y *La Mosquée*) en el prólogo a su obra, sino que toma una broma de Lope (I. 19-21): «Perros aplaudo, ¿qué podrán decir: / que elijo por asunto una perrera / o que soy un poeta dado a perros?» (Nieto Molina, *La Perromachia*, págs. 217 y 218). Como señalan Bonilla Cerezo y Luján Atienza (2014: 49), «la historia del rey Mamarruz, la infanta Carabagua y Chasquisquiva, obligado galán y sumiso raptor de la perrita protagonista, no difiere en demasía del triángulo amoroso ideado por Lope en *La Gatomaquia*».

⁴¹ De nuevo, la obra es muy lopesca, en la trama y diversos detalles de *elocutio*. Entre ellos cabe destacar uno de importancia: es la única zoomaquia española que está en silvas. Además, Pisón y Vargas rinde homenaje explícito al Fénix en varios pasajes, como el siguiente: «¡Oh quién tuviera en suma / del Fénix español la tersa pluma / y a costa del desvelo, / re-

etc.⁴², hasta el punto de que podemos concluir que a partir del siglo XVIII *La Gatomaquia* se convirtió en el principal representante (y modelo) del género en la poesía española, compitiendo con la misma *Batracomiomaquia*.

Elogios paradójicos

Sin embargo, la zoomaquia no es el único referente al que acude Lope en la famosa lista de la silva V, donde encontramos obras que nada tienen que ver con contiendas de animales, ni siquiera con la épica burlesca. En efecto, el pasaje que empieza «La calva en versos alabó Sinesio» (V. 52) también acoge elogios paradójicos o adoxográficos, otra tradición clásica retomada por los humanistas (Miller, 1956)⁴³. Son textos asimismo paródicos, pues toman el estilo del elogio para aplicarlo a objetos inesperados e indignos de loa, ya sea por su ruindad, ya por su pravedad. Como explica Cacho Casal (2003: 105 y 107-108), los elogios paradójicos fueron muy populares en el Renacimiento y Barroco: el género suponía un «desafío retórico» y «demostración de

montando su vuelo, / llegara a tal esfera / que el desempeño acreditar pudiera! / Pero es loca esperanza / el tiro dirigir donde no alcanza. / Mi necesidad confieso / sin que deje por eso / de seguir lo emprendido, / pues cuando salga mal nada hay perdido: / si no logro la dicha de imitarlo / conseguiré la gloria de intentarlo, / y a la luz de su clara *Gatomaquia* / hará sombra mi oscura *Perromaquia*» (Pisón y Vargas, *La Perromachia*, pág. 350).

⁴² Para las imitaciones dieciochescas de *La Gatomaquia*, véase también Balcells (1994: 32-35; 2016: 143-148), quien incluso encuentra una en valenciano: la *Gatomaquia valenciana* de Bertomeu Tormo. Carlos Brito Díaz nos da amablemente noticia de otra: la *Perenqueneida* (1800), de Miguel Cabral de Noroña, sobre los amores de un sochantre y una monja. Véase al respecto Díaz Armas (2014).

⁴³ Recordemos, entre otros, el *Elogio de la mosca* de Luciano. Sobre esta tradición de los *paradoxa encomia*, véase Vian Herrero (1988).

ingenio» extremadamente apreciado por los círculos más cultos del momento⁴⁴.

Quizás con la intención de reforzar la imagen culta y sofisticada a la que nos referimos arriba, Lope pareció sentirse especialmente atraído por los elogios paradójicos en sus años finales, pues incluyó sendos poemas a la pulga en *La Dorotea* y las *Rimas de Tomé de Burguillos*⁴⁵. Además, en el pasaje de *La Gatomaquia* que estamos comentando el Fénix muestra estar perfectamente al corriente de la tradición del género, que relaciona con su epopeya gatuna.

Podría objetarse que estos elogios forman una tradición distinta de las zoomaquias y épica burlesca, pues no son epopeyas, ni siquiera textos narrativos. Sin embargo, estas dos líneas tienen puntos en común que justifican su presencia en la lista lopesca. Zoomaquias y elogios adoxográficos concuerdan en su jocosa ruptura del decoro (recurramos de nuevo al «en materias humildes grandes versos», V. 42) y en su carácter paródico, pero también en la apelación a un lector ideal culto, receptor perfecto de este juego literario. De hecho, el Fénix no fue el único que asoció estos dos subgéneros: la *Batracomiomaquia* se difundió también en la célebre antología de Caspar Dornavius, el *Amphiteatrum sapientiae socraticae joco-seriae* (1619), junto con la *Utopía* de Tomás Moro y un considerable número de elogios paradójicos antiguos y modernos (Cacho Casal, 2003: 106). Por último, señalemos que esta conexión se encuentra asimismo en *La Mosquea* de Villaviciosa, aunque no aparece en el exordio del poema, como ocurre en *La Gatomaquia*, sino en los preliminares, donde la «Apologética» de Antonio Martínez de Miotra cita a Merlín Cocayo

⁴⁴ En ello abunda Núñez Rivera (2010), quien contextualiza esta tradición en los hábitos de los círculos académicos del momento.

⁴⁵ Véase, al respecto, Vosters (1977: II, 181-268).

(Villaviciosa, *La Moschea*, pág. 116)⁴⁶ y luego traza una genealogía mixta muy semejante a la lopesca. En ella, Martínez de Miota atribuye a Villaviciosa

el pensamiento de Homero, que cantó la *Batracomiomaquia*, que es la guerra de las Ranas y los Ratones; el de Favorino Filósofo, que alabó la *Cuartana*; el del príncipe de los poetas latinos que celebró las obsequias del *Mosquito*; el de Ovidio, que honró a la *Pulga* con su envidia y con un epigrama; el de Erasmo que alabó la *Bobería*; y finalmente el de Pedro Mexía que alabó al asno. (Villaviciosa, *La Moschea*, págs. 118-119)

En suma, la epopeya burlesca y el elogio paradójico se consideraban ya en el xvii modalidades afines⁴⁷ y constituyen el contexto genérico fundamental de *La Gatomaquia*.

Épica culta y «romanzi»

Sin embargo, las epopeyas burlescas, los poemas gatunos y los elogios adoxográficos no son el único contexto literario de *La Gatomaquia*. Si la obrita de 1634 es un poema paródico, y si toda parodia tiene un objeto, *La Gatomaquia* tiene que apuntar a un texto o textos que imitaría, ya risueña, ya mordazmente (abajo lo veremos). Esos textos parodiados también serían, pues, fuentes de la obra del Fénix.

Al respecto, la crítica ha avanzado varias opiniones. Todas deberían pasar por el hecho, obvio, de que *La Gatomaquia*, como zoomaquia y épica burlesca que es, parodia la épica culta (Simerka, 2003: 170), esto es, la poesía heroica

⁴⁶ Villaviciosa se refiere varias veces a Merlín Cocayo (*La Moschea*, págs. 137, 139, etc.).

⁴⁷ Recordemos, al respecto, que en el celeberrimo *Elogio de la locura* Erasmo se respalda con la autoridad de la *Batracomiomaquia* (Vian Herrero, 1981: 146).

de estirpe virgiliana que practicó el propio Lope en *La Dragonteá*, el *Isidro* y la *Jerusalén conquistada*. Este género aparece evocado ya desde la alusión virgiliana de los primeros versos de *La Gatomaquia* (I. 1-13)⁴⁸ y resulta evidente tanto en la temática del poema como en su estilo. De la primera, destaquemos la combinación de guerras y amores; del segundo, el carácter sublime⁴⁹ y unos tópicos característicos: el símil épico, la visita al mago, la descripción de los ejércitos y la batalla, etc. Además, el modelo de parodia de *La Gatomaquia* abarca los *romanzi* italianos de Boiardo y, sobre todo, Ariosto⁵⁰, cuya versión de la épica culta Lope adoptó en *La hermosura de Angélica* (1602). *La Gatomaquia* también imita el modelo del *romanzo* y alude en diversas ocasiones a los personajes de los grandes poemas italianos⁵¹, que aportan al poema el episodio de la locura celosa (*pazzia*) de Marramaquiz (IV. 335 y ss.), a la que nos referiremos abajo. Al respecto, Balcells (1995: 29) sostiene que una de las grandes contribuciones de Lope a la epopeya burlesca española fue, precisamente, esta mezcla de tradiciones épicas: la zoomaquia y el *romanzo*. Con *La Gatomaquia*, el Fénix supo construir «un relato que remonta a dos filiaciones paradigmáticas diferentes a la vez, la de la *Batracomiomachia*, y la orlandiana de Ariosto y de Boyardo», esto es la «parodia animalística de origen pseudohomérico,

⁴⁸ Cebreiro (2021) apunta también algunos posibles rasgos de parodia de las epopeyas homéricas. No nos parece que sean parodia directa, pero sí estamos de acuerdo en que, como afirma Cebreiro (2021: 204), la presencia de Homero es importante en la obra, a través de la materia del rapto de Helena, que Lope compara con el de Zapaquilda.

⁴⁹ Sobre la teoría de los estilos y su adaptación a la España áurea, véase Mañero Lozano (2009).

⁵⁰ Ya Fitzmaurice-Kelly (1907: 179) consideraba la obra «a vigorous travesty of the Italian epics». MacDonald (1954) incide en esta relación.

⁵¹ Hay menciones directas o alusiones a personajes o motivos ariostescos en I. 130-131, II. 114, IV. 83-84, IV. 333-341, V. 84, V. 105, VI. 2, VI. 13-15, VII. 75. Véase Blázquez Rodrigo (1995: 90-94).

y [...] la parodia caballeresca italiana» (1995: 30)⁵². Prosigue Balcells:

En efecto: las epopeyas de burlas de la Edad de Oro conciernen a uno de los dos modelos mencionados, o no conciernen a ninguno de ellos, o se acude a una tercera fuente, pero el cruce de los puntos de partida solo lo efectúa la *Gatomaquia*, toda vez que, por ejemplo, en la *Muracinda*, de Juan de la Cueva, gravita la *Batracomiomaquia*, o en el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, de Quevedo, gravita el *Innamorato* boyardesco, mientras en la *Gaticida*, de quien se escondió tras el pseudónimo de «Cintio Merotisso», no repercute canon alguno, y en la *Mosquea*, de Villaviciosa, fue la *Mosqueide*, de Teófilo Folengo, la parodia inspiradora⁵³ (1995: 30).

Pese a la claridad de *La Gatomaquia* al respecto, no han faltado críticos para quienes Lope no parodió los *romanzi*

⁵² Véase también Calvo (2001: 161).

⁵³ Balcells (1995: 30) explica que la originalidad del poema de Lope estriba, precisamente, en esta mezcla: «Por consiguiente, Lope de Vega ha sido, entre los épicos de los siglos XVI y XVII, el único escritor que, en la modalidad que nos ocupa, elaboró un poema en el que se aúnan aquel par de instancias, la de la obrita helenística, y sobre todo la ariostesca, de las que se sirve para concebir ciertos supuestos argumentales y por ende de estructura, para la plasmación de escenas paralelas, y para contraponer algunas pautas tanto de la *Batracomiomaquia* como del *Orlando furioso*». Pedraza Jiménez (2003: 234-235) lo expresa con precisión: «El argumento [...] se parece en algunos momentos a la *Iliada* homérica, y no recuerda en absoluto a su pretendido modelo: la *Batracomiomaquia*. Lope va espigando actitudes y situaciones de muy diversa procedencia: los celos, del *Orlando*; el rapto de Zapaquilda, de la *Iliada*; el ambiente, de la comedia. La mezcla de elementos de distintas obras se constata en versos como el que describe a Micífuf llorando “como en París el moro, en Troya el griego” (VI, 91, pág. 1498). Marramaquíz es, según los momentos, una caricatura de Orlando o de Paris; Micífuf, de Durandarte, Medoro o Menelao; Zapaquilda, de Angélica o Helena».

(Gasparetti, 1932: xxxiv-xxxviii). Sin duda, estos estudiosos niegan tal extremo porque asocian parodia con sátira, conexión frecuente, pero no necesaria (Hutcheon, 1981; 1984; 1986), sobre la que luego volveremos. Recordemos que la parodia es una imitación irónica (Domínguez Caparrós, 1994: 98) y que la ironía implica distancia, pero no obligatoriamente mordacidad⁵⁴. En el caso de Lope, parece evidente que *La Gatomaquia* parodia el estilo de la épica culta y que lo hace dentro de la tradición de la *zootomaquia*, el poema gatuno, el elogio paródico y los *romanzi*. Lo atestiguan los episodios arriba mencionados, así como las menciones directas de Ariosto y sus personajes. Pero igualmente patente es que el Fénix no los saca a relucir para fustigarlos, sino para reescribirlos de manera risueña, pero amable.

⁵⁴ Técnicamente, la ironía es un modo de hablar figurado o tropo, aunque también se puede considerar una figura de sentido (Quintiliano, *Sobre la formación del orador*, *Obra completa*, vol. III, lib. VIII, cap. VI, núms. 54-56; lib. IX, cap. 1, núm. 3; cap. 2, núms. 44-53). Consiste en dar a entender (o en interpretar) una cosa diversa a la literalmente dicha, aunque no necesariamente contraria a ella, como se suele afirmar. En el caso de *La Gatomaquia*, la clave está en el divorcio entre materia y estilo: lo que se narra son hazañas gatunas contadas con el lenguaje inflado de la épica culta; lo que se da a entender (o se interpreta) es que los gatos son muy distintos de los héroes épicos. Sobre la diferencia entre dar a entender (énfasis en el emisor y su intención autorial) e interpretar (énfasis en el receptor y el contexto comunicativo), véase Hutcheon (1994: 10 y 13); sobre el sentido de la parodia (mensaje contrario vs. mensaje diverso), véase también Hutcheon (1994: 12-13). Sobre la parodia en la Antigüedad, Edad Moderna y postmodernidad, véase Rose (1993). Sobre *La Gatomaquia* como parodia positiva (no mordaz) de la anterior obra de Lope, véase Torres (2008). Sobre la parodia en Góngora y Lope véase ahora Kerr (2017), quien interpreta obras paródicas de estos ingenios (entre ellas, *La Gatomaquia*, a la que dedica el capítulo 4) como un producto típico de poetas de edad tardía que usan ese tono para asumir su «alienación».

¿Obra dramática?

Amén de señalar la épica culta, la crítica ha dado en porfiar acerca de la relación entre *La Gatomaquia* y el teatro lopesco, en el que se basaría y que parodiaría con la ya varias veces mencionada amabilidad. Fernández Nieto (1995), uno de los estudiosos más insistentes en proponer esa lectura «comediesca» de *La Gatomaquia*, aduce para demostrarla argumentos tan livianos como el número de versos de la obrita (más o menos el que tenían las comedias), la polimetría⁵⁵, el uso de figuras retóricas, el hecho de que los versos finales del poema «parecen el inicio de una obra dramática», una adaptación teatral de 1961⁵⁶, la fácil división de su trama en tres partes (planteamiento, nudo y desenlace), a modo de actos, la presencia de ciertos pasajes semejantes en obras dramáticas del autor, la distribución de los personajes (dos galanes, una dama, un padre, criados, etc.), el ritmo de la obra, etc. En su opinión, tales ragos harían de este poema «en realidad, una comedia de capa y espada con

⁵⁵ Y nótese que la verdadera polimetría lopesca, la de la comedia nueva, combina los versos tradicionales castellanos (el octosílabo) con los de procedencia italiana (endecasílabo y heptasílabo), lo que no tiene nada que ver con la polimetría propia de la silva.

⁵⁶ Se trata de la obra *Los tejados de Madrid o El amor anduvo a gatas*, de José Bergamín, que adapta *La Gatomaquia* al teatro con motivo del quinto centenario del nacimiento del poeta. Fernández Nieto (1995: 157) apunta que la llevó a las tablas el grupo «Zampanón». Véase también Carreño (2020: 10). Fernández Nieto (1995: 160) menciona varias obras teatrales más: una farsa cómica llamada *Zapaquilda o la Metempsicosis* «cuya acción transcurre en Méjico en 1800», *La gata de Mari-Ramos*, *El jardín de Vargas*, *El gato y la montera*, *Los gatos de Madrid*, *Zapaquilda de viaje*, *La Gatomaquia* (adaptación para público juvenil de Jaime Capdevila) y *El gato Micifuf*. Añadamos la reciente adaptación de Pedro Villora y José Padilla (2009), que Xouplidis ha comparado con el original de 1634 (2020).

desenlace dramático presentada en molde de poema épico burlesco» (1995: 156-160).

Son argumentos bastante peregrinos que podrían aplicarse para sustentar la esencia dramática de casi cualquier obra, por ejemplo, *La Regenta*. La novela de Clarín también usa figuras retóricas, se podría adaptar a las tablas, es susceptible de dividirse en planteamiento, nudo y desenlace⁵⁷, menciona obras teatrales (*Don Juan* y los dramas de honor calderonianos) y presenta a dos galanes, una dama, una figura paterna y ciertos criados como protagonistas principales. Lo que estamos avanzando es una reducción al absurdo, y por tanto supone un argumento frívolo, pero lo usamos para subrayar que el paralelismo entre *La Gatomaquia* y las comedias lopescas no es sostenible ni se apoya en el poemita, sino en factores externos, como la obvia conexión entre el Fénix y el teatro, que ha llevado a algunos a tildar sus novelas de «comediescas» (Yudin, 1968; 1969), a sacar a colación las tres unidades cuando se comenta la *Jerusalén conquistada*, etc. Es decir, parece una teoría más debida a la inercia de algunos lectores que al verdadero carácter de *La Gatomaquia*, obra que no es en absoluto dramática, como sabemos, sino un epilio burlesco.

Sin embargo, los críticos que han usado metáforas dramáticas para referirse a *La Gatomaquia* son legión (Campo, 1948: 171; Pierce, 1961: 303-304), y cuentan entre ellos a notables lopistas y atinadísimos filólogos, como Pedraza Jiménez (1981) y Rozas (1982 y 1990: 27 y 159). Es más, las teorías del primero sobre *La Gatomaquia* como parodia del teatro de Lope están muy extendidas, por lo que conviene revisarlas brevemente:

⁵⁷ El argumento de las tres partes también lo presenta Acereda (1996: 87), para quien el planteamiento serían las silvas I, II y III; el nudo, las IV, V y VI, y el desenlace, la VII. El propio Acereda define el poema como «obra a caballo entre el género dramático y el épico» (Acereda, 1996: 83).

Frecuentemente se ha señalado lo que nuestro poema tiene de remedo de la épica ariostesca; menos comentada, pero no de menor importancia, es la parodia que Lope hace de su propio teatro. En los sonetos de las *Rimas de Burguillos* se burla de sus producciones líricas anteriores; en *La gatomaquia* se ríe de las extravagancias que a los 72 años veía en su obra dramática. No se propuso una parodia estricta ni del poema épico, ni de la comedia española. Con libertad absoluta va elaborando una trama, unas situaciones y unos comentarios a las mismas que son, a un tiempo, remedo del mundo épico clásico-renacentista y del universo dramático de sus centenares de comedias. Mezcla elementos de distintas procedencias y crea un poema paródico que no se sujeta al pie forzado de caricaturizar punto por punto a un género o estilo. (Pedraza Jiménez, 1981: 572)

Pedraza (1981: 573) prosigue explicando que *La Gatomaquia* hace una parodia «risueña», pues «los personajes están mirados desde arriba, pero con ternura» y la burla «no es sino una manera de seguir disfrutando con la creación de situaciones absolutamente teatrales, ahora escritas desde una conciencia distanciada»⁵⁸.

Es difícil estar de desacuerdo con un aspecto esencial de esta argumentación: los juicios de Pedraza sobre el tono de *La Gatomaquia*, que nos parecen muy acertados⁵⁹. Sin embargo, discrepamos en la importancia que Pedraza concede a la supuesta base teatral de la obrita gatuna, tesis que ha obtenido un inusitado apoyo (Balcells, 1994: 30; Blázquez Rodrigo, 1995: 295-309; Acereda, 1996: 83; Calvo, 2001;

⁵⁸ Pedraza Jiménez retoma algunos de estos argumentos en 2003 (228-240), añadiendo otros que no cambian el panorama: que la extensión de *La Gatomaquia* es parecida a la de las comedias de la época (2003: 228), por ejemplo.

⁵⁹ Los plagia Blázquez Rodrigo (1995: 309) al señalar que el «Lope viejo [...] se ríe benévolutamente del Lope mozo». Véase la formulación original de esta tesis en Pedraza Jiménez (1981: 580).

Fasquel, 2010: 599 y 611; Pitotto y Scamuzzi, 2010: 10; Arellano, 2019: 75). Pese a él, lo cierto es que ni el esquema del triángulo amoroso, ni el que las damas y galanes tengan criados o se intercambien regalos, ni la presencia de los celos, rondas, bravatas, furia amorosa y justicia poética⁶⁰, que son los argumentos que usa Pedraza para mostrar el supuesto carácter dramático de *La Gatomaquia* (1981: 573-580)⁶¹, ninguno de estos argumentos, repetimos, apunta a rasgos exclusivos de la comedia nueva, pues no son elementos genéricos (o macrogenéricos, o propios de la *Naturform* «teatro» o «drama», como se quiera), sino temáticos, y por tanto susceptibles de tratarse en diversos géneros literarios. De hecho, Lope usa esta materia en algunas de sus comedias, pero también en su prosa y poesía narrativa, amén de, por supuesto, en *La Dorotea*. A nuestro juicio, la crítica se deja llevar aquí del peso del enorme corpus de comedias de Lope, pero también de un uso metafórico de términos como «teatral» o «dramático», que emplean para describir situaciones exageradas, pero no propiamente relativas al mundo de la escena, y que, si quisiéramos, podríamos llamar también «novelescas»⁶². Pero *La Gatomaquia* no es una novela. Tampoco, obviamente, teatro, ni siquiera una obra basada en el teatro, sino en la tradición de la épica burlesca, como hemos propuesto arriba.

⁶⁰ Por cierto, no sabemos hasta qué punto la derrota de Marramaquiz se pueda calificar de justicia poética.

⁶¹ Blázquez Rodrigo (1995: 295-309) solamente los repite y amplifica, sin citar su fuente. Calvo (2001) los aplica, concreta y acertadamente, al teatro histórico del Fénix.

⁶² Encontramos este tipo de vocabulario en Pedraza Jiménez (1981: 574), quien describe la actitud de Zapaquilda ante Marramaquiz como «teatral» («En un efecto muy teatral, la gata, que estaba tranquila y descuidada, se atilda y compone en cuanto presiente la llegada de Marramaquiz»), usa la palabra «escena» para hablar de un episodio determinado, etc. Como hemos señalado, los términos son acertados como metáforas, pero no como pruebas de adscripción genérica.

Esta situación no cambia si añadimos el que, a nuestro ver, es el argumento más importante para sostener la tesis de Pedraza: el final de *La Gatomaquia*, donde se alude a una comedia con el tema de los amores de Micifuf y Zapaquilda.

y, para celebrar el casamiento,
llamaron un autor de los famosos,
que, estando todos en debido asiento,
en versos numerosos
con esta acción dispuso el argumento,
dejando alegre en el postrero acento
los ministriles, y de cuatro en cuatro
adornado de luces el teatro (VII. 401-408).

Sin embargo, lo cierto es que el hecho de que el propio Lope imaginara que se pudiera hacer una comedia sobre el asunto de las bodas gatunas no da carácter dramático a *La Gatomaquia* ni la hace parodia (no dramática) del teatro de Lope. Por tanto, y contra este tópico crítico, sostenemos que con *La Gatomaquia* Lope no parodia su teatro de juventud. Más bien, la obrita retoma una serie de temas y actitudes vitales que aparecen en algunas comedias del Fénix (Cebreiro, 2021: 203), pero que no son estrictamente dramáticos y que, de hecho, se encuentran con mucha mayor densidad y ambición en obras narrativas como la *Arcadia* o *La Dorotea*, que son dos de las fuentes más importantes de la epopeya gatuna por su amplitud y ambición, y que vamos a examinar enseguida.

*Vida y literatura: el «tema de “La Dorotea”»
y la locura de amor*

Recientemente, Carreño (2020: 385) relaciona tanto la estructura básica de *La Gatomaquia* como su temática particular con una serie de textos lopescos entre los que se cuentan comedias, obras líricas y obras narrativas:

El eje estructural de *La gatomaquia* lo forman la amada (gata), su galán (gato) y el rival, motivo recurrente en Lope, cuyo substrato autobiográfico semeja las relaciones entre Lope de Vega, Elena Osorio y el rival, Francisco Perrenot de Granvela. Su consecuente elaboración abarca varios géneros (poesía, novela, comedia) y define toda una trayectoria literaria: romancero morisco y pastoril, comedia de *Belardo el furioso* (1588), novela pastoril *Arcadia* (1599) [sic], «ciclo de los mansos» y, finalmente, *La Dorotea*.

Es decir, estamos ante lo que se ha dado en llamar «el tema de *La Dorotea*» (Morby, 1950)⁶³, por la merecida difusión que ha gozado esta obra y por el trabajo de Trueblood (1974) sobre las diferentes «pre Doroteas» en la obra lopesca⁶⁴. Reducido a sus rasgos centrales, el argumento narra la ruptura de una relación por la intromisión de un rival rico y tiene obvios correlatos biográficos en la tormentosa relación entre Lope y Elena Osorio a la que aludía Carreño arriba⁶⁵. El estudio de Trueblood (1974) nos exime de trazar el desarrollo de este material en la obra lopesca, por lo que bastará con subrayar que aparece con especial intensidad en dos momentos de su vida, la juventud (ro-

⁶³ Ya Azorín (1960: 40) notó la conexión entre estas obras: «*La Gatomaquia* es la contrapartida de *La Dorotea*. En la conciencia o subconciencia de Lope, *La Gatomaquia* está enlazada profunda e íntimamente con *La Dorotea*». La idea parece ser de Croce (1940: 61), quien también indica la presencia del tema en obras como la *Arcadia* y *Belardo el furioso* (1940: 17; 61).

⁶⁴ Aunque, en puridad, el motivo debería llamarse «tema de la *Arcadia*», pues es en esta obra, la más exitosa en vida de Lope, donde aparece explorado a fondo por primera vez. Croce (1940: 17) le niega esta importancia a la *Arcadia* porque, en su opinión, en ella «il disenganno è enunziazione letteraria e convenzionale, senza intime risonanze». Bajo esta opinión subyace el prejuicio contra la literatura pastoril que también expresa Vossler (1933: 169).

⁶⁵ Carreño (1987) señala con acierto que la insistencia de *La Gatomaquia* en Helena (I. 41; VII. 333) lleva a pensar en Osorio.

mances, ciertas comedias, *Arcadia*) y senectud (*La Dorotea*, *La Gatomaquia*). Concretamente, los tratamientos más profundos del tema están en la *Arcadia* y *La Dorotea*: ahí encontramos el enamoramiento, la aparición del rival adinerado, los celos, los juegos con sentimientos de terceros, los malentendidos, la ruptura. El Marramaquiz de *La Gatomaquia* correspondería al Anfriso de la *Arcadia* y al don Fernando de *La Dorotea*; Zapaquilda, a Belisarda y Dorotea; Micifuf, a Salicio y don Bela; Micilda, a Anarda y Marfisa⁶⁶. Obviamente, cada obra aporta matices diferentes: los pastores/nobles de la *Arcadia* son serios, admirables, incluso; los personajes de *La Dorotea* son en ocasiones cínicos⁶⁷; los de *La Gatomaquia* resultan tragicómicos⁶⁸. Además, hay diferencias de la trama, que responden a los intereses literarios de Lope en ese momento determinado: en la *Arcadia*, la ruptura de los amantes se da por malas lenguas y unos malentendidos con los que el Fénix examina el problema de la ambigüedad de los signos; en *La Dorotea*, Dorotea es casi una paradójica prostituta y su relación con

⁶⁶ Carreño (2020: 385) explora estas equivalencias y añade alguna más (los magos): «Las correspondencias son obvias: el Zaide del romanero morisco, el Belardo del pastoril y de la comedia tienen su doble en el Anfriso de la *Arcadia*; ambos en el noble Fernando de *La Dorotea* y todos ellos, como remedo guiñolesco, en el gato Marramaquiz. Las mismas equivalencias las presentan los personajes femeninos centrales (Jacinta, Belisarda, Dorotea, Zapaquilda) y el rival (Nemoroso, Salicio, don Bela, Micifuf), y hasta los secundarios: Pinardo-Polinesta, Gerarda, Garfíñanto, Cristalina, Anarda, Marfisa y Micilda. La autobiografía literaria es ridículamente dramatizada como versión animalasca en *La gatomaquia*. La ironía es clave: la frustración amorosa queda representada en unos amores felinos». Véase también Ruggerio (1966: 71), quien propone la lógica cautela que es siempre necesaria al comparar hechos biográficos y literatura.

⁶⁷ Para la relación entre *La Gatomaquia* y *La Dorotea*, véase Blázquez Rodrigo (1995: 175-253).

⁶⁸ Fasquel (2010: 629-630) insiste acertadamente en la paradójica dignidad de los personajes de *La Gatomaquia*: aunque paródicos, los gatos son personajes heroicos.

Fernando se rompe por el desgaste; en *La Gatomaquia*, el énfasis está en la personalidad de Zapaquilda (el contraste entre su veleidad inicial y su firmeza durante el rapto) y, sobre todo, en la desgracia de Marramaquiz.

En cualquier caso, es importante resaltar el juego entre vida y literatura. Pese a la distancia cronológica con los hechos originales (la ruptura de Lope y Elena Osorio data de 1587), algunos lectores del Fénix debían de reconocerlos, por la insistencia con que el autor los recordaba. Con ese juego, el volcánico Lope de 1587 se había convertido en moro o pastor en comedias, romances y la *Arcadia*, y de esos textos beben, a su vez, *La Dorotea* y *La Gatomaquia*. Todos mezclan un célebre episodio biográfico con ecos literarios: los celos y locura de Orlando al enterarse de los amores de Angélica y Medoro⁶⁹. Anfriso, don Fernando y Marramaquiz son ejemplos del «Lope furioso» (Heiple, 1988), episodios donde los casi patológicos celos del poeta y sus hiperbólicas vivencias se convertían en literatura tras pasar por un filtro ariostesco⁷⁰. En ese sentido, nos parece certera la apreciación de MacDonald (1954), quien ya advertía de la importancia del *Orlando furioso* (en su opinión, más que de *La Batracomiomaquia*) en la formación de *La Gatomaquia*, y concretamente en la degradación de los héroes épicos y el tema de los celos y la locura de amor, que es el que ahora nos interesa. Como explicamos arriba y definiendo Balcells (1995), *La Gatomaquia* debe mucho a las dos tradiciones que opone MacDonald: la zoomaquia y los *romanzi*. Si Lope adopta la zoomaquia como forma de su parodia, el tema de *La Gatomaquia* es más bien ariostes-

⁶⁹ Para un elenco de las obras en que Lope desarrolló los celos y la locura de amor, véase Sánchez Jiménez (2018b: 53); para un estudio del tema de la locura de amor en Lope, véase Heiple (1988) y Morros Mes-
tres (1998).

⁷⁰ Sobre los celos de Lope, véase Sánchez Jiménez (2018b: 51-54).

co⁷¹, como se puede comprobar midiendo el escaso peso que tiene en la obrita la batalla gatuna en sí (VII. 1-349), en oposición a los amores de los tres gatos, que ocupan casi todo el poema. Y ese tema ariostesco está íntimamente relacionado con la biografía del poeta.

En suma, mediante su lectura de Ariosto Lope asocia con su vida el tema de la locura de amor y el triángulo amoroso. Sin embargo, a la altura de 1634 el Fénix no regresa más que ocasionalmente al texto italiano, que ya no es el referente directo de *La Gatomaquia*: este referente son las decenas de obras que nuestro poeta había compuesto sobre el tema desde los años 80 y, en particular, el texto más importante (la *Arcadia*) y el más cercano cronológicamente (*La Dorotea*), que *La Gatomaquia* rehace de modo burlesco. Estos dos volúmenes son el objeto de la amable parodia de *La Gatomaquia*, donde el loco de celos es un gato y la *pazzia* se cura no con las artes liberales y el palacio del Desengaño, como en la *Arcadia*, sino con una pedestre purga.

Conclusión: género y fuentes de «La Gatomaquia»

En suma, *La Gatomaquia* se entronca en el género de la épica burlesca, y concretamente de la zoomaquia, algo evidente ya desde su título, que conjuga un animal (*Gato-*) y un sufijo recurrente en muchos de estos textos desde el modelo pseudohomérico (*-maquia*). A su vez, esa conexión ayuda a explicar la relación del poema con algunos textos castellanos previos que hemos revisado, y a los que con contadas excepciones (el *Carlo famoso*) nada parece deber

⁷¹ «*La Gatomaquia* [...] marque une influence plus nette de la matière du roman, mais point de sa forme. Contrairement à ce qui se produisait dans *La Moschea*, l'amour est au cœur du poème de Lope» (Fasquel, 2010: 595). Ya Sabor de Cortazar (1982: 19-20) insistía en que la línea narrativa del poema lopesco se aparta del *entrelacement* típico del *romanzo*.

en particular (Rodríguez Marín, 1935: xxxvi). Como el propio Lope explica al comienzo de la silva V, *La Gatomaquia* también bebe de la tradición del elogio paródico, a la que hay que sumar el *romanzo* ariostesco y las sátiras gatuñas, de las cuales solo *La famosa Gaticida* parece haber influido directamente en dos episodios de la obra del Fénix. Además, y como es habitual en Lope, *La Gatomaquia* tiene elementos de literaturización de la vida (Spitzer, 1932), y en concreto del célebre episodio de los amores de juventud entre el poeta y Elena Osorio. Es el «tema de *La Dorotea*», que Lope emplea en decenas de obras entre las que destacan la *Arcadía* y *La Dorotea*, que también deben contarse entre las fuentes de *La Gatomaquia*.

ESTILO: LOPE SENTENCIOSO, LOPE DIGRESIVO

En el espectáculo de sus tejados del barrio de las Musas, donde los dos habitaban, los gatos eran como letra viva de la noche (Gómez de la Serna, 1962: 66).

«*La Gatomaquia*» y la poesía moral

Un elemento de la tradición de las zoomaquias, así como del elogio burlesco y los *romanzí*, era la sátira, la preocupación por censurar costumbres o estilos literarios desviados. La crítica ha enfatizado acertadamente este aspecto de *La Gatomaquia*, que nota Pedraza Jiménez (2003: 230), para quien la obrita satiriza usos y costumbres⁷², «pero se abstie-

⁷² Otros autores en subrayarlo han sido Campo (1948: 12), Arco y Garay (1941: I, 233), Díez y Jiménez-Castellanos (1964: 12) o Rozas (1990: 204). Para Conchado (1996: 442) el hecho mismo de que los protagonistas sean gatos ('ladrones') es una reflexión sobre la sociedad del momento. Calvo (2001: 163) recuerda con acierto que *La Gatomaquia*

ne de moralizar sobre las mismas». Puntualicemos que sí que moraliza, aunque con cierta indulgencia. Por ejemplo, Burguillos censura el gasto en trajes (I. 95-96; V. 230-236), la astrología judiciaria (II. 239-242), la venalidad de ciertas damas (II. 271-272), las modas literarias (III. 63-64), la veleidad de los señores (IV. 319-321), las habladurías sobre la castidad femenina (V. 189-192), la deshonestidad de ciertos venteros (VII. 49-50), los pleitos (VII. 206-215). Son temas tópicos, como las meditaciones de Burguillos sobre el engaño a los ojos (II. 333-338), la vanidad de las cosas humanas (II. 239-242; IV. 182-186; IV. 285-287) o la importancia de la libertad (IV. 199-203 y V. 392-394), mensaje de *aurea mediocritas* que el Fénix venía proponiendo, de nuevo, desde *La Filomena* (Sánchez Jiménez, en prensa). En otras ocasiones, las escenas que la crítica ha calificado de «costumbristas» (el sarao de gatos, por ejemplo, V. 197-208) no resultan explícitamente satíricas, pero el mero hecho de que presenten costumbres humanas protagonizadas por gatos invita a observarlas con nuevos ojos y, por tanto, a aprobarlas o rechazarlas. Además, *La Gatomaquia* es una obra sentenciosa, que incluye *dicta memorabilia* sobre el amor, la fortuna, las mujeres, la sabiduría, etc., y que obviamente los lectores de la época sabían apreciar, como notamos en el ejemplar UCM (*vide infra*). Hasta veinticinco sentencias hemos detectado en el poema⁷³, de las que proponemos esta como ejemplo:

Siempre las novedades son gustosas (I. 289).

debe leerse, como todo el *Burguillos*, buscando bajo «la corteza aristofánica la verdad platónica», como indica el «Advertimiento al señor lector» (*Rimas de Tomás de Burguillos*, pág. 127).

⁷³ Las siguientes: I. 92, I. 141-142, I. 194-195, I. 225, I. 278, I. 289, I. 298-299, II. 18, II. 123, II. 124, II. 132-133, II. 239-242, II. 298-299, II. 301, II. 341-343, II. 397, III. 102-103, III. 318, IV. 129-130, IV. 136-137, V. 77-78, VI. 56-57, VI. 191, VI. 386, VI. 389. Reseña varias Blázquez Rodrigo (1995: 133-134), quien las llama «generalizaciones».

En suma, *La Gatomaquia* tiene una faceta moral, pues la moralidad no tiene por qué ser plúmbea. Burguillos no sermonea, pero sí moraliza, y este equilibrio entre burlas y veras es, precisamente, uno de los mayores méritos estilísticos de la obra.

Además de satirizar las costumbres del momento, *La Gatomaquia* es también una sátira y parodia de la poesía culta o cultista, contra la que Lope llevaba batallando casi desde el mismo inicio de la polémica gongorina. *La Gatomaquia* es, pues, también una sátira literaria, aunque tal vez menos de lo que se afirma⁷⁴: pese a que este elemento aparece en el soneto introductorio y en el epitafio a Marramaquíz, en el texto en sí es relativamente escaso, pues solo lo hemos localizado en seis pasajes, ni siquiera uno por silva⁷⁵. Sin embargo, sumado a los otros elementos que hemos ido reseñando, esta sátira de los cultos destaca porque vuelve a sacar a relucir el tema de la literatura, tan presente en el Lope de senectud en general y en el *Burguillos* en

⁷⁴ Por ejemplo, Rozas (1990: 158) sostiene que estas menciones satíricas de la poesía culta son «insistentes». Trambaioli (2001: 195-196; 201; 202) lleva este afán a detectar supuestas alusiones a los cultos en la indumentaria gatuna, en la pelea entre Marramaquíz y Garraf, en los regalos que Micifuf le entrega a Zapaquilda, etc. Llega a sostener que, como la carne de cerdo es la más mencionada en el poema, *La Gatomaquia* es una sátira contra los conversos y, por ende, anticultista (Trambaioli, 2001: 202-203). Tampoco parece que sean sátiras cultistas la profusión de citas o el mero uso de la silva, *pace* Pitotto y Scamuzzi (2010: 6 y 8). Ni siquiera las diferentes trasposiciones que enumera Rodríguez-Marín (1935: lix) son necesariamente parodias del estilo gongorino en particular, sino del sublime en general. Tampoco nos parece, *pace* Kerr (2017: 133), que en *La Gatomaquia* Lope adopte la silva para parodiar las *Soledades*.

⁷⁵ Son los siguientes: la gata y la mona que hablan en lengua culta (I. 278; IV. 270-271), el romance incomprensible del poeta al uso (III. 48-49), la mención de la transposición (IV. 364-365), la parodia de los pleonasmos (V. 136-139) y el neologismo «en culto» *quirotecas* (VI. 87-89). Góngora aparece mencionado en VII. 42, con Lucano, pero el pasaje no parece una chanza.

particular. Como hemos señalado ya, *La Gatomaquia* es una obra metaliteraria en la que la reflexión jocosa sobre la poesía —propia y ajena— está al orden del día. La befa de la poesía culta es un aspecto más de esta metaliteratura.

Una poética de la digresión

Hemos repetido en varias ocasiones que, pese al sentimiento de amargura que llevó a Lope a escribir *La Gatomaquia*, la obrita es risueña. Esta amabilidad se debe, en primer lugar, a que sus burlas satíricas no son mordaces. En segundo lugar, a que el Fénix se ríe de los demás, pero también de sí mismo. Además, la comicidad de la obrita no depende solo de la sátira, sino también, y sobre todo, de una serie de recursos burlescos de índole puramente estilística, esto es, literaria. Es el caso de la ruptura del decoro y de todos los elementos paródicos que hemos repasado arriba, pero también de los ripios intencionales (II. 128-129) y de otro recurso que caracteriza *La Gatomaquia* y que supone la principal contribución estilística de Lope a la poesía burlesca: la digresión cómica y autoconsciente.

Obviamente, la poesía épica culta que parodia *La Gatomaquia* tiene un alto componente digresivo y no hace falta remitirse a los escudos de Aquiles y Eneas, o a la cicatriz de Ulises, para demostrarlo. En la épica áurea, este modelo se asume perfectamente. Así, además de encontrar écfrasis, analepsis, catábasis, paréntesis amorosos y otros tópicos propios del género, en las epopeyas del momento hallamos amplificaciones de la narración con elementos secundarios. Estos abundan en las aperturas y cierres de los cantos, que se pueblan con tópicos como la llegada del día o de la noche, el cansancio del poeta o las apelaciones a la amada o al mecenas. Además, el *romanzo* aportó otro rasgo estilístico cercano a la digresión que Ariosto y compañía tomaron de la tradición medieval (el *roman courtois* y los libros de caba-

llerías) y bizantina: el *entrelacement*, es decir, el entrelazamiento de diversos hilos narrativos que el narrador va tomando y dejando, los cuales, al alejarnos de la trama principal, se pueden considerar, de modo poco ortodoxo, digresiones⁷⁶.

Lope emplea todos estos recursos en su épica seria, y particularmente en *La Dragontea*, *La hermosura de Angélica* y *Jerusalén conquistada*. *La Gatomaquia*, sin embargo, no tiene acción secundaria, por lo que no usa el citado *entrelacement*. Sí otro tipo de ampliaciones propias del género de la epopeya, como los símiles, que hemos marcado en las notas a pie, pero que es difícil calificar de digresiones⁷⁷, o como las invocaciones o fórmulas de inicio o final de canto. Estas digresiones no son peculiares de Lope ni de *La Gatomaquia* y forman parte de las convenciones narrativas del momento.

Sin embargo, sí que merece la pena subrayar otras digresiones que resultan mucho más especiales. Nos referimos a los comentarios constantes de Burguillos sobre su propio discurso, que a menudo hemos marcado con paréntesis en nuestro texto:

la blanca o negra lana
(que alguna vez la lana ha de ser negra) (I. 178-179).

(trasposición se llama esta figura) (IV. 365).

⁷⁶ La teoría de Quintiliano permite, en cualquier caso, verlas así. Incluso la narratología (Panico, 2001: 481; 485).

⁷⁷ Como explica Milhe Poutingon (2012: 20-21), los rasgos que permiten distinguir las digresiones en general son la longitud y la pertinencia (y la segunda determina la primera), cualidades que son siempre relativas. Además, las digresiones se suelen caracterizar por la presencia de fórmulas de apertura y cierre, que en el caso de *La Gatomaquia* puede ser un «en fin» (un ejemplo en IV. 147). A la digresión dedica Quintiliano todo un capítulo (*Obras*, libr. IV, cap. 3). Para un análisis del concepto de digresión en la retórica clásica y en la narratología, véase Panico (2001).

Lope incluye estas interrupciones ridículas (por pero-grullescas o impertinentes) a lo largo de toda la obra⁷⁸: para comentar elementos de rima, para disputar sobre la verosimilitud de un pasaje, para señalar modelos previos, etc. Entre ellas destacan las relativas a la omnisciencia narrativa y a la *evidentia*. Son las referidas a la patria del caballero que alancea toros (III. 243-244), al dueño de cierto perro (V. 97), a la precisión narrativa de Ariosto (VI. 6-8) o al tipo de árboles junto a los que suenan los clarines (VII. 226-227). Estas digresiones son metaliterarias porque su tema es el narrar (II. 109-110) o el versificar (II. 54-57), pero también hay otras de materia diversa que también resultan metapoéticas, pues su longitud e impertinencia nos hacen reflexionar acerca de las convenciones narrativas y de nuestro deseo de seguir la trama. En estas digresiones, el Fénix hila temas de modo disparatado, casi por libre asociación de ideas o en estilo de «bernardinadas» ('disparates'), lo que produce un efecto cómico. Así, a comienzos de la silva IV la anécdota sobre el amor de las monas (en principio, un modo de ilustrar la furia amorosa de los felinos) da lugar a una reflexión sobre veracidad, a una invitación a ir a Tetuán a ver a estos animales, a un comentario sobre Tito Livio y a otro sobre Venecia, sus góndolas y canales. Una ridícula serie de asociaciones muy semejante aparece en VII. 72-144, e incluso a comienzos de la silva VI. Ahí, los juramentos de Micifuf se comparan con los de Rodamonte, y estos, con los de Agamenón, y luego pasamos a tratar de las frutas de La Vera, para acabar diciendo que todo lo dicho era «campo de estender la pluma» (VI. 37).

⁷⁸ Por ejemplo, en II. 42-45, II. 54-57, II. 109-110, II. 122-133, III. 22-27, III. 69-79, III. 80-83, III. 91-95, III. 137-148, III. 243-244, IV. 33-66, IV. 103-105, IV. 165-167, IV. 182-186, IV. 206-222, IV. 350, IV. 376-383, V. 100-104, VI. 1-37, VI. 56-63, VI. 70-72, VI. 78-84, VI. 122-136, VI. 207-214, VI. 219-220, VI. 325-338, VII. 72-144, VII. 226-227.

Un poco más adelante, una reflexión sobre la iconografía de la Ocasión sirve para que Burguillos hile diversas pero-grulladas (VI. 56-63). Y así sucesivamente, pues las digresiones jocosas se extienden a lo largo del poema y en muchas ocasiones vienen acompañadas de una *correctio* o epa-nortosis, como la siguiente:

Pero ¿dónde me llevan niñerías,
que en Italia se llaman bagatelas,
ingiriendo novelas
en tan funestos casos,
más dignos de Marinos y de Tasos,
que de Helicon son solos y soles,
que de mis versos rudos españoles? (VI. 78-84).

El recurso es, pues, plenamente autoconsciente, pues Burguillos reconoce que está «ingiriendo novelas» en su materia narrada y violando las reglas de la retórica⁷⁹. Nótese, sin embargo, que incluso en medio de esta *figura correctionis* tenemos otro paréntesis (VI. 79), lo que redobla el efecto cómico.

La mayoría de los críticos ha notado la presencia de digresiones en *La Gatomaquia*⁸⁰, aunque pocos han puesto de relieve su importancia. Entre ellos destacan Pedraza Jiménez (2003: 238) y Carreño (2020: 392), el primero de los cuales relaciona sagazmente estas digresiones con los «intercolumnios» de las *Novelas a Marcia Leonarda* y las califica de «guiños», es decir, de usos conscientes y cómplices. Recientemente, Kerr (2017: 155) explica que son «the true

⁷⁹ Recordemos esta reflexión de la silva IV: «Mas, dejando cansadas digresiones, / que el retórico tiene por viciosas, / aunque en breves paréntesis gustosas» (IV. 103-105).

⁸⁰ Solo Fasquel (2010: 601), sorprendentemente, niega que el poema sea digresivo: «dans *La Gatomaquia*, Lope évite les interminables digressions qui parasitent les épopées sérieuses». Probablemente se refiere a la ausencia de acción secundaria y *entrelacement*.

centre of the poem», pues parte de la estética de *La Gatomaquia* está en construir y, a un tiempo, destruir un sistema, poniendo de relieve su andamiaje: «Almost every action and thought of the cats is an exhibition of the tools used to create it, while the meta-commentary provides a framework around, within and without which the feline drama snakes» (Kerr, 2017: 155).

En el otro extremo, no faltan quienes malinterpretan completamente las digresiones de la obrita, entendiéndolas como efectos de la improvisación (Campo, 1948: 9) o quejándose de lo que consideran motivo de la excesiva longitud de la obra (Rennert y Castro, 1968: 314) y no es sino uno de los rasgos esenciales de su estilo.

Su importancia es, en todo caso, evidente. Lo indica Campo (1948: 13), quien señala que las digresiones de *La Gatomaquia* «son variadísimas y surgen por el menor motivo, saltando como chispas que prenden vorazmente en una materia inflamable»⁸¹. El propio Campo (1948: 9 y 11) considera que mediante estas «divagaciones o incoherencias conscientes» Lope parodia las digresiones propias de la poesía épica, pero nos parece más acertada otra de sus opiniones (1948: 13), la que define estas digresiones como

cortes súbitos infligidos a la materia poética, que distraen al oyente de la marcha única de la acción. La verbosidad consciente de que hace gala Lope, su calurosa facundia, no convierten el poema en una incoherente narración; por el contrario, tienden a obrar en el ánimo del lector haciéndole ver que se trata de un simple juego, de un poético entretenimiento.

⁸¹ Blázquez Rodrigo (1995: 131) plagia todo este pasaje, y muchos otros de su monografía, que se alimenta de ideas, formulaciones y párrafos enteros de Rodríguez Marín (1935), Campo (1948) e incluso Sabor de Cortazar (1982), que toma literalmente o deforma sin indicar su procedencia.

La diferencia con el tipo de *excursus* que encontramos en obras como *La Mosquera* es evidente: pese a lo que afirma el por otra parte eruditísimo e imprescindible trabajo de Luján Atienza (2002: 35), las de *La Gatomaquia* no son serias. Más bien, son muestra de un tipo de humor absurdo y metaliterario: esta acumulación de disparates viola conscientemente todas las reglas narrativas del momento y llama la atención del lector sobre las mismas. Además, destaquemos que se trata de una apuesta estética de largo aliento: Lope llevaba reflexionando sobre la digresión e incluyendo digresiones de diversa índole desde finales del siglo xvi, con la *Arcadia* (1598) y *La hermosura de Angélica* (1602)⁸². Esta tendencia, que al fin y al cabo es un impulso de la época (Croce, 1940: 25), llegó a convertirse en toda una estética años más tarde, en *La Filomena* y *La Circe*, gracias a las epístolas y, sobre todo, a las *Novelas a Marcia Leonarda* (Sánchez Jiménez, 2013). En ellas encontramos ya estas digresiones autoconscientes y cómicas que hemos subrayado en *La Gatomaquia*, pasajes que interrumpen la narración para darle un tono desenfadado y conversacional, pero también para romper el relato y jugar con la curiosidad del lector. Como en *La Gatomaquia*, las digresiones de las *Novelas a Marcia Leonarda* son de lo mejor de la obra.

La silva

El último rasgo estilístico de *La Gatomaquia* que vamos a examinar es su forma métrica, la silva. Se trata de una elección en cierto modo extraña: el vehículo más habitual para la epopeya en España eran las octavas, que Lope usa

⁸² Obviamente, muchas de las digresiones de *La hermosura de Angélica* son de estilo ariostesco y responden al *entrelacement* de los diversos hilos narrativos. En esta obra encontramos, por cierto, ejemplos de epantosis tras la fórmula final (III, vv. 305-309; XX, vv. 173-176). También los hallamos en el *Isidro*, por ejemplo en VII. 81-85.

en *La Dragontea*, *La hermosura de Angélica*, la *Jerusalén conquistada* y la *Corona trágica*. Por tanto, cabría esperar que, para parodiar la épica culta, *La Gatomaquia* también las empleara, como hace, por ejemplo, Villaviciosa en *La Mosquea*. La silva es una novedad, pues no se había usado nunca para el estilo heroico (Balcells, 1995: 31; 2016: 70), aunque sí para esa peculiar propuesta heroica que son las *Soledades* (Blanco, 2012).

Sin embargo, no parece que el uso de la silva en *La Gatomaquia* tenga que ver con Góngora, ni tan siquiera con un posible intento de reclamar una forma poética que el Fénix había sido el primero en usar en España (con su silva «Apolo», en las *Rimas* de 1604)⁸³. Más bien, debe de haberla elegido por su flexibilidad (Campo, 1948: 8; Balcells, 1994: 31-32; Fasquel, 2010: 612-613), muy propia para los cambios de tono y chascos al lector de *La Gatomaquia*. Además, es posible que haya que relacionar esta elección con los afanes palaciegos de Lope, quien en estos años usaba la silva para sus obras más cortesanas (Trambaioli, 2001).

INTENCIÓN

Toda esta información sobre el contexto (el ciclo de senectud), el marco genérico, las fuentes y el estilo de *La Gatomaquia* es esencial para entender qué llevó a Lope a escribir este epilio gatuno en los últimos años de su vida.

⁸³ El género se asentaría en España con las *Flores de poetas ilustres* (1605) y, sobre todo, con las *Soledades* gongorinas (Montero y Ruiz Pérez, 1991), por lo que se le escapó de las manos a Lope, quien debía de acordarse amargamente de que él había sido el introductor de la combinación métrica con que había triunfado su gran rival. Para un estudio de las silvas lopecas, véase Folgar Brea (2010), y sobre todo Carreño (2020), quien presenta un catálogo de ellas (2020: 334) y, además, traza una historia de la forma, que relaciona con las *Silvae* de Estacio y que asocia con el afán de innovación (Carreño, 2020: 335-339).

Antes de adentrarnos en algunas de las teorías al respecto, y de proponer la nuestra, conviene recordar que hay otros factores que no hemos tenido ocasión de tratar en detalle y que han de superponerse a ellas. Por ejemplo, el hecho evidente de que Lope parece haber sentido cierta predilección por los gatos, como demuestra en varias obras (Salembien, 1932b: 296; Herrero, 1935: 23-79; Conchado, 1996: 432). Nos parece que esta inclinación debió de hacerle ver con especial simpatía la tradición de poemas gatunos que hemos ido desgranando arriba. Asimismo, hay que considerar la tradicional asociación entre gatos y amor, clara en *La Gatomaquia* y en la literatura del momento, que también debió de pesar a la hora de presentar en 1634 la última versión del tema de la *Arcadia* y *La Dorotea*.

La crítica ha propuesto muchas y muy diversas maneras de entender *La Gatomaquia*. Una recurrente es leerla en clave, como sugiere, por ejemplo, Iglesias Laguna (1981: 658-659), quien sostiene que el rapto de Zapaquilda se hace eco del de Antonia Clara (que no fue rapto) y el entierro de la gata Crispina, en *La Gaticida* (obra anterior a 1604), del de Marta de Nevarés (en 1632). O Trambaioli (2001: 204-205), para quien el hecho de que uno de los gatos de la obra sea de La Mancha y que el nombre de un caballo aparezca en el «Coloquio de los perros» supone que debemos leer *La Gatomaquia* en clave anticervantina⁸⁴. Algo menos arriesgada podría parecer en principio la propuesta de Rozas (1982; 1984; 1990: 157-162)⁸⁵, para quien

⁸⁴ Otra lectura, no menos excéntrica y desconcertante, es la que propone San José Lera (2007: 191-194): entender *La Gatomaquia* como una parodia de las novelas de caballería y, por tanto, como una imitación de Cervantes. Sin embargo, lo que San José Lera entiende como ecos de los prototipos caballerescos son más bien rasgos que los libros de caballería tienen en común con el *romanzo* o la *Arcadia*, que sí que son fuentes de *La Gatomaquia*.

⁸⁵ La idea también aparece en Rozas y Cañas Murillo (2005: 45-50 *et passim*), ya llevada al paroxismo.

toda la obra (todo el *Burguillos*, toda la producción de senectud, incluso) sería una sátira personal contra Pellicer, a quien Lope odiaba porque se hizo campeón de la poesía cultista y porque le arrebató, según el entender del Fénix, el puesto de cronista real. La enemistad personal entre estos dos ingenios existió, pero Rozas la convierte en supuesta clave de *La Gatomaquia* hasta extremos delirantes: el color del pelaje de Micifuf haría que este gato fuera una personificación ridiculizada de Pellicer; los sucesos con Zapaquilda serían una sátira del matrimonio del cronista (de cuya vida matrimonial, por demás, nada se sabe); el supuesto ambiente teatral de la obrita sería una parodia de las comedias de Pellicer, etc. Incluso el arcabuzazo que mata a Marramaquiz aludiría al que festeja el *Anfiteatro de Felipe el Grande*⁸⁶. Son conexiones indemostrables, peregrinas incluso, pero que han gozado de cierto predicamento entre los críticos debido a la autoridad de Rozas⁸⁷, sin duda uno de los grandes lopistas de la historia.

Más razonable nos parece la propuesta de Azorín (1960: 32), para quien *La Gatomaquia* es el extremo opuesto de *La Dorotea*: frente al humor «romántico, enamorado» del Lope que escribe la segunda, «*La Gatomaquia* es la obra escéptica, burlona y antirromántica, profundamente antirromántica, del poeta». Por tanto, «*La Gatomaquia* es la contrapartida de *La Dorotea*» (1960: 40), pues el epilio burlesco es antiheroico y jugueteón. Como ocurre en *La Dorotea* con don Fernando y la protagonista, bajo los gatos del poemita se adivinan siempre las pasiones del Lope de juventud:

⁸⁶ Rozas parece olvidar que también Lope celebró esa hazaña cinegética en alguna comedia (Ferrer Valls, 1996: 52), así como que aprobó el libro e incluyó un poema en él (*Anfiteatro*, fol. 16v).

⁸⁷ Dixon (1985) lleva la interpretación de Rozas al extremo de sostener que el «príncipe» que mata a Marramaquiz es trasunto de Felipe IV: según esta lectura, ya desbocada, Felipe IV mataría simbólicamente a Lope.

La Gatomaquia es el poema burlesco de lo que más ha pungido a Lope a lo largo de su vida. Esta obra es el poema irrisorio de los celos. Respira en todas sus páginas antirromanticismo. Lo que antes causaba el fervor, el entusiasmo, la cólera, el despecho de Lope, ahora es satirizado (1960: 40-41).

Si añadimos que también *La Dorotea* es bastante burlesca, cínica incluso, la lectura nos parece certera, al menos porque subraya la conexión entre estas dos grandes obras del ciclo de senectud (Croce, 1940: 61). Es una idea que retomaremos abajo al enfatizar la importancia del «tema de *La Dorotea*» en *La Gatomaquia*, importancia que hace del epilio gatuno una nueva versión de la *Arcadia* y, en consecuencia, de *La Dorotea*.

El sentido del texto

La Gatomaquia debe entenderse como una pieza esencial de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Por tanto, comparte el tono del libro de 1634, aunque le añade un giro específico, en parte debido al género en que se inscribe, que tiene un componente narrativo.

Las *Rimas de Tomé de Burguillos* es una obra en gran parte satírica y burlesca, una parodia de la literatura petrarquista y de los afanes y perfiles del propio Lope, y, por tanto, un libro muy metaliterario (Sánchez Jiménez, 2006a: 182-236). Además, el *Burguillos* es una reflexión amarga sobre la situación de los poetas (o, más bien, del propio Lope) en la España de Felipe IV. Y es que Burguillos explica que se ha dado a escribir «disparates» porque las circunstancias no le dejan otra opción:

Si escribo veras, nadie las entiende;
si burlas, vos decís que no las haga;

si alabanzas, ninguno me las paga;
¿pues qué tengo de hacer, si todo ofende? (núm. 94, vv. 5-8).

Entre estas circunstancias, el v. 7 subraya la ausencia de mecenazgo, que fue una de las grandes preocupaciones de Lope durante toda su carrera, pero que se agudizó en estos años finales. Este problema se relaciona en particular con los géneros históricos y con la épica, modos que cantan las hazañas de grandes señores que apoyan económicamente al poeta. Sin este sustento, denuncia Burguillos, la epopeya se hace imposible y solo queda consolarse con chanzas:

Bien fuera justo del flamenco Marte
cantar las iras, pero yo pretendo
templar tristezas despreciando el arte (núm. 6, vv. 12-14).

Por tanto, el *Burguillos* es en gran parte un libro de risa, pero una risa ácida, al estilo de las carcajadas de Demócrito ante las locuras del mundo.

La Gatomaquia desarrolla estos argumentos ya desde los versos iniciales, donde, tras la recapitulación pseudo-virgiliana, Burguillos entronca su texto con la tradición épica («no del todo olvidado / del fiero taratántara», I. 11-12) y, sobre todo, explica que se ha dedicado a escribir extravagancias para distraerse de la falta de mecenazgo y de los reveses de fortuna:

que, como otros están dados a perros
o por ajenos o por propios yerros,
también hay hombres que se dan a gatos
por olvidos de príncipes ingratos
o porque los persigue la fortuna
desde el columpio de la tierna cuna (I. 19-24).

Burguillos insiste en este tema a lo largo de la obra. Cuando Marramaquiz recompensa al sabio Garfiñanto, el heteró-

nimo comenta que ya es desdicha habitual de estos eruditos el no ser pagados por sus desvelos (II. 278-280). Luego, la silva siguiente explica que los poetas que se han dedicado a componer jácaras lo hacen porque nadie les paga epopeyas, y por tanto tienen al vulgo por mísero mecenas (III. 69-79).

Antes advertimos que el ciclo de senectud debe abrirse en 1621 por diversas razones. Una es porque este tipo de quejas sobre el mecenazgo llevaban apareciendo en la obra lopesca desde comienzos del reinado de Felipe IV. *Verbi gratia*, véase esta de *La Filomena*:

Mas, como nunca paga lo que debe
la patria, dejé aparte
las trompetas de Marte (pág. 84).

En *La Gatomaquia* tales ideas se presentan de forma muy descarnada en la programática apertura de la silva V. Antes de trazar la genealogía de obras burlescas que examinamos arriba, que es una justificación secundaria⁸⁸, Burguillos explica por qué ha escrito tal obra. Y esa explicación denuncia la falta de mecenazgo:

que, como no se usa
el premio, se acobarda toda musa,
porque, si premio hubiera,
del Tajo la ribera
la oyera en trompa bélica sonora
divinos versos, hijos del Aurora (V. 31-36).

Su plectro será, como el de Homero en la *Batracomiomachia*, «a nadie lisonjero» (V. 67), porque nadie hay ya que pague alabanzas (Conchado, 1996: 472). La situación es propicia para la melancolía, pero *La Gatomaquia* no es *La Filo-*

⁸⁸ Así lo indica la sintaxis, el «fuera de que» (V. 31) que liga las dos partes de la argumentación (Conchado, 1996: 471).

mena y Burguillos ha decidido comportarse como Demócrito, no como Heráclito, y reír, más que llorar. Burguillos afirma que quiere escribir disparates para «templar tristezas», y nada más a propósito para ello que estas historias de gatos:

¡Oh, quién, para olvidar melancolías
de las que no se acaban con los días,
un gato entonces viera
con bota y calza entera! (VI. 74-77).

Ver tanto gato, negro, blanco y pardo
en concurso gallardo
de dos colores y de mil remiendos
dando juntos maúlllos estupendos,
¿a quién no diera gusto,
por triste que estuviera,
aunque perdido injustamente hubiera
un pleito, que es disgusto,
después de muchos pasos y dineros
para leones fieros? (VII. 206-215).

Este recurso a la risa «terapéutica» (Trueblood, 1974: 163; Pedraza Jiménez, 2003: 240) para olvidar las desgracias que acosan al poeta es, nos parece, la esencia de *La Gatomaquia*. Es, además, el motivo por el que las burlas que recoge el epilio tienen un regusto triste, pero no mordaz: la función principal de la inmensa mayoría de las bromas de *La Gatomaquia* no es fustigar a nadie, sino distraer y consolar al poeta. Por eso los protagonistas son gatos, gatos que nos recuerdan fundamentalmente al joven Lope, pues en esta obra el autor mira con indulgencia y algo de melancolía sus locuras de juventud.

Para hacerlo, como explicamos arriba, el Fénix eligió el género del epilio burlesco, y más concretamente la zoomaquia, que renovó reforzando su carácter metaliterario: *La Gatomaquia* remite a la tradición pseudo-homérica (*Batracomiaquia*), pero también al elogio paródico y a los *romanzi*

ariostescos, y, sobre todo, a la obra previa de Lope, en especial a la *Arcadia* y *La Dorotea*. Todo el *Burguillos* refleja paródicamente la literatura del Fénix, entre otras cosas porque *Tomé de Burguillos* es una versión jocosa —y entrada en quilos— del madrileño. Sin embargo, dentro de esta obra previa, los sonetos se centran más en la parodia del petrarquismo, mientras que *La Gatomaquia*, aunque presenta algunas menciones y citas de Petrarca y Garcilaso, parodia más bien una historia, pues su carácter narrativo le permite hacerlo. Esa historia es, como hemos dicho, la de los amores de juventud de Lope, mil veces pasada por la literatura, pero especialmente desarrollada en la *Arcadia* y *La Dorotea*.

Si añadimos un par de elementos más y resumimos nuestros argumentos de arriba, la imagen se completa. Nos referimos a las dos características de estilo que hemos examinado: el carácter satírico y las digresiones. Hemos dicho que en *La Gatomaquia* hay un elemento de sátira de las costumbres de su tiempo, pues el mero hecho de presentar a gatos comportándose como humanos (acicalándose, cortejándose, bailando chaconas, peleándose) permite mirar los usos contemporáneos con distancia. Además, los comentarios satíricos y las sentencias otorgan cierto aspecto moral a la obra, aunque en ella Lope emplea un tono ligero y se guarda de sermonear. Asimismo, hay un componente de sátira literaria contra los cultos, bien que menor del que se suele señalar: solo seis menciones, más las de los sonetos de Teresa Verecundia y el epitafio a Marramaquíz. Este elemento cómico y metaliterario se refuerza mediante el uso de peculiares digresiones jocosas que llaman la atención sobre el proceso mismo de narrar y que forman parte de la estética que Lope llevaba proponiendo desde la publicación de *La Filomena*. Gracias a esta conjunción de ingredientes, *La Gatomaquia* es un texto divertido, fresco, atractivo, en el que Lope demuestra su maestría verbal y, al tiempo, su profundo conocimiento del alma humana.

Esta edición⁸⁹

HISTORIA DEL TEXTO: TESTIMONIOS

La Gatomaquia solo se imprimió una vez en vida de Lope, en la edición prínceps de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez), concretamente en los folios 87r-139v. El volumen debió de salir a comienzos de 1635, según se deduce de las fechas de los paratextos. Las aprobaciones las firman dos ilustres poetas y amigos de Lope, José de Valdivielso y Francisco de Quevedo, y son del 17 y 27 de agosto, respectivamente; la suma del privilegio, del 12 de septiembre; la fe de erratas, que firmó el licenciado Murcia de la Llana, del 17 de noviembre; la suma de la tasa, del 22 de noviembre. Por tanto, y suponiendo el habitual ritmo de trabajo de un pliego por prensa y día (Giuliani, 2002: 14-15), el libro tardaría unos dos meses y medio en imprimirse⁹⁰ y estaría en las librerías en marzo de 1635. Fue la última de sus obras que vería impresa Lope, quien murió el 27 de agosto de ese año.

Se conserva un número elevado de ejemplares de esta edición, obviamente en diversos estados de conservación.

⁸⁹ Para una historia del texto de *La Gatomaquia* y, en general, del *Burguillos*, véase Cuiñas Gómez (2007).

⁹⁰ El volumen tiene 160 folios en cuarto (Profeti, 2002: 303).

Profeti (2002: 301-304) los describe con pulcritud, aunque los catálogos informatizados nos permiten añadir algún ejemplar nuevo a la lista. De hecho, tomamos como texto base de nuestra edición uno de ellos, el de la Biblioteca Nazionale de Nápoles (X.LI.G53, y disponible en Google Books). Se trata de un ejemplar muy limpio de los problemas de entintados defectuosos, caída de tipos, etc., que suelen ser comunes en los productos de la imprenta manual del siglo XVII y que encontramos en otros testimonios. Hemos cotejado nuestro texto base con otros ejemplares de la princeps del *Burquillos*: el de la Biblioteca de los Capuchinos, de Sevilla (XVII.c.226) (tampoco reseñado por Profeti), uno de los ejemplares de la Biblioteca Nacional de España (U/1901), el de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, de la Universidad Complutense de Madrid (BH FLL Res.540, también ausente del catálogo de Profeti) y el facsímil de la Cámara Oficial del Libro de Madrid (1935), que reproduce el ejemplar U/8459 de la Biblioteca Nacional de España. En la tabla de variantes reseñamos las pequeñas diferencias arriba aludidas.

La edición de 1634 es la fuente de todas las posteriores, comenzando por la de 1674 (Madrid, Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida), donde *La Gatomaquia* también aparece en el contexto de las *Rimas de Tomé de Burquillos*. Se conservan diversos ejemplares de ella (Profeti, 2002: 307-309).

En cuanto a las ediciones dieciochescas del *Burquillos*, la crítica suele señalar una de 1706 (Madrid, Imprenta Real) que menciona la *Exposición Bibliográfica* (Junta, 1935: 209), pero ha desaparecido. En cambio, conservamos la edición de 1778 (Madrid, Antonio de Sancha, págs. 171-262), en el volumen XIX de las *Obras sueltas*, y una edición que no reseñan Profeti (2002) o Arellano (2019), pero sí Cuiñas Gómez (2008: 74): la de 1792, en el tomo XI de la *Colección de poetas españoles* (Madrid, Imprenta Real, págs. 107-202). Además, hay una edición de 1796 que tampoco conocen los

críticos. En suma, el siglo XVIII es importante en la historia textual de *La Gatomaquia* por la aparición de estas ediciones, y en particular la de las *Obras sueltas*, pero también porque los editores del Setecientos son los primeros en publicar *La Gatomaquia* exenta del resto del *Burguillos*, en el tomo II del *Parnaso español* de Sedano (Madrid, Joaquín de Ibarra, 1770, págs. 207-306). Además, en este volumen *La Gatomaquia* se asocia a los dos sonetos que editamos con él, el epitafio de Marramaquiz y el soneto de doña Teresa Verecundia, poemas que el editor comenta en cierto detalle:

Hállanse impresos con *La Gatomaquia* y ahora han seguido el mismo orden. El primero es una graciosa sátira contra el estilo que llamaron *culto*, del cual procuraba Lope burlarse en cuantas ocasiones se le ofrecían, y también puede ofrecerse por una invectiva contra el antiguo abuso de los epitafios pomposos y campanudos, que prueba el lenguaje oscuro y misterioso con que solían afectar el estilo de las inscripciones sepulcrales. Guarda muy bien las leyes del soneto y del epitafio dentro de la esfera de lo irónico y ridículo, aunque le convendría haber reservado la mayor fuerza para el pensamiento de conclusión y evitar el defecto más común de todos los sonetos, en que suele quedar fría y debilitada la sentencia final. El segundo que enuncia Lope, a nombre de doña Teresa Verecundia, está desempeñado con mayor acierto que el antecedente, así en la gracia del pensamiento como en el orden con que le conduce a su prueba y a su conclusión, siendo uno de los mejores que publicó su autor bajo este título del licenciado Tomé de Burguillos, e igualmente se puede presentar por una graciosa sátira contra la antigua costumbre y enojosa pedantería de insertar poesías de autores fingidos o anónimos en alabanza de toda especie de libros malos y buenos, que hasta pocos años ha no hemos visto desterrada de entre nosotros. (págs. xix-xx)

Además está la citada edición de 1796, que cotejamos para nuestra edición y que trae *La Gatomaquia* en el con-

texto de una selección de poemas lopescos, entre los cuales hay unos sonetos del *Burguillos*.

En suma, las ediciones españolas del XVIII son las siguientes:

La Gatomaquia, en *Colección de las Obras sueltas de Lope de Vega Carpio*, vol. XIX, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, págs. 171-262.

La Gatomaquia, en *Parnaso Español*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1770, págs. 207-306.

La Gatomaquia, en *Colección de poetas españoles*, vol. XI, Madrid, Imprenta Real, 1792, págs. 107-202.

La Gatomaquia. Poema burlesco, en *Poesías escogidas del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio, presbítero del hábito de san Juan, con un discurso sobre la oda por Marmontel*, Madrid, imprenta de Villalpando, 1796, págs. 246-364.

Asimismo, en el siglo XVIII aparece la primera de las dos traducciones de *La Gatomaquia* al alemán que conocemos, la de Bertuch:

Die Gatomachia, oder die Katzenkrieg, en *Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur*, Weimar, Carl Rudolf Hoffmann, 1780, vol. I, págs. 116-212⁹¹.

En cuanto al siglo XIX, Cuiñas Gómez (2008: 75) explica que consolida la tendencia a desgajar *La Gatomaquia* del *Burguillos*. La primera edición de la centuria es *La Gatomaquia. Poema épico burlesco* (Madrid, Repullés, 1807), a la

⁹¹ Iglesias Laguna (1981: 659-660) sostiene que E. T. A. Hoffmann se debió de inspirar en *La Gatomaquia* para idear sus *Opiniones del gato Murr* (*Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 1819-1821). Iglesias Laguna solo conocía la traducción de 1855 y admitía que la dificultad de su hipótesis estribaba en que la traducción alemana de la obra lopesca era posterior a la aparición del *Gato Murr*. Sin embargo, ahora sabemos que Hoffmann sí pudo haber leído *La Gatomaquia*, en esta traducción de 1780 que hemos localizado.

que siguen otras muchas. De hecho, el XIX es el siglo dorado de *La Gatomaquia*, poema que en varias ocasiones se publica acompañado de otras obras burlescas que tienen animales como protagonistas, como *El murciélago aleroso* o *La Perromaquia*. Concretamente, las ediciones de *La Gatomaquia* que hemos localizado en el siglo XIX son las siguientes⁹²:

La Gatomaquia. Poema épico burlesco del licenciado Tomé de Burguillos, Madrid, Repullés, 1807⁹³.

La Gatomaquia, en *Poesías selectas castellanas*, ed. de José de Quintana, Madrid, París, Baudry, 1807. Se trata de un texto clave en la historia editorial de *La Gatomaquia*, pues de él dependen no solo las reediciones de 1837, 1838 y 1861 (ya con el nombre de *Tesoro del Parnaso español. Poesías selectas castellanas...*), sino la edición de la Biblioteca de Autores Españoles, en 1856, todavía muy leída en el siglo XX. Sigue el texto de 1778, aunque añadiendo algunas enmiendas acertadas.

La Gatomaquia, en *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, recogidas y ordenadas por don Manuel Josef Quintana*, vol. III, Madrid, Gómez Fuentenebro, 1817, págs. 75-171.

La Gatomaquia, en *Poesías escogidas de Lope de Vega y de Juan de Jáuregui*, Madrid, Sancha, 1821, págs. 107-224.

La Gatomaquia. Añadida al fin la célebre sátira del murciélago del maestro fr. Diego González, Madrid, M. de Burgos, 1826.

⁹² Hemos completado la información del *Catálogo* (Junta, 1935) y Profeti (2002: 128-129) con la que proporciona Cuiñas Gómez (2008: 75) y nuestros propios esfuerzos.

⁹³ No la hemos podido consultar. La noticia de su existencia aparece en el *Catálogo* (Junta, 1935: 195). Cuiñas Gómez (2007: 139), quien parece haberla visto, explica que se trata de una edición de pequeño formato e ilustrada a plumilla.

- La Gatomaquia*, en *Rimas de Tomé de Burguillos* (selección), Paris, Didot, 1828⁹⁴.
- La Gatomaquia*, en *Tesoro del Parnaso Español. Poesías selectas castellanas*, ed. de José de Quintana, Madrid, Paris, Baudry, 1838, págs. 264-288.
- La Gatomaquia*, ed. de Alberto Lista, Madrid, Cuesta, 1840⁹⁵.
- La Gatomaquia*, Barcelona, Roca, 1844⁹⁶.
- La Gatomaquia*, Sevilla, la Paz, 1852.
- La Gatomaquia*, en *Handbuch der Spanischen Litteratur*, ed. de Ludwig Lemcke, Leipzig, Friedrich Fleischer, 1855, págs. 449-499.
- La Gatomaquia*, en *Colección escogida de obras no dramáticas de Lope de Vega*, ed. de Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 38, Madrid, Rivadeneyra, 1856, págs. 435-452. Tiene reediciones a lo largo del siglo (1872).
- La Gatomaquia*, en *Tesoro del Parnaso español, poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, recogidas y ordenadas por don Manuel Josef Quintana*, Paris, Baudry, 1861, págs. 263-287.
- La Gatomaquia*, Madrid, El Cascabel, 1867.
- La Gatomaquia*, Madrid, señora viuda e hijos de D. J. Cuesta, 1867.
- La Gatomaquia*, Madrid, Diego Valeso, 1872.

⁹⁴ No hemos podido consultar esta edición. Según Cuiñas Gómez (2007: 131), se hizo «respondiendo a un deseo de corrección, por esto se ha cotejado el texto de las diferentes ediciones conocidas entonces en Francia».

⁹⁵ Rodríguez-Marín (1935: xiii) aclara que «aunque en la portada de una edicioncita de *La Gatomaquia* publicada en Madrid, en 1840, se llama “2a edición anotada y corregida por D. Alberto Lista”, no hubo tales anotaciones: solo tres brevísimas notas (diecisiete líneas) se añadieron en una página postiza que se encuentra en pocos ejemplares». En los que hemos manejado no hay tal página.

⁹⁶ El texto de *La Gatomaquia* es el mismo que 1826.

La Gatomaquia y La Perromaquia, ed. de Francisco Nieto de Molina, en *Biblioteca Universal. Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros*, vol. 38, Madrid, Aribau, 1878⁹⁷.

La Gatomaquia, en *Joyas de la literatura española*, ed. de Fernando Soldevilla, Paris, Garnier, 1885, págs. 104-181.

La Gatomaquia, Málaga, R. G. Martín, s. a.

Además, encontramos unas selecciones de *La Gatomaquia* en las *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* de José Marchena (Burdeos, Pedro Baume, 1820, vol. II, págs. 594-597). Por último, señalemos que en el XIX aparece una segunda traducción alemana de la obra a cargo de A. Herrmann: *Die Kater. Ein komisches Heldengedicht von Lope Felix de Vega Carpio* (*Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 13, 1858, págs. 85-116 y 343-368) (Pierce, 1961: 161-162).

A continuación, los siglos XX y XXI confirmarán el éxito del poema gatuno. Centrándonos ahora tan solo en las ediciones críticas o anotadas⁹⁸, hemos identificado las siguientes:

La Gatomaquia, ed. de Antonio Gasparetti, Firenze, La Nuova Italia, 1932. Se trata de la primera edición anotada de la obra⁹⁹. Su valor es desigual, pues sigue el texto de 1856 (que, a su vez, sigue el de Quintana, de 1807 y reediciones) y combina notas muy útiles con otras bastante desviadas, como denunció, tal vez con demasiada displicencia, Rodríguez Marín (1935: lxxv-lxxvi). Por otra parte, la introducción contiene aportaciones notables que hemos señalado arriba, amén de una enmienda.

⁹⁷ El volumen incluye también *La Batracomiomaquia*.

⁹⁸ Véase un comentario de las demás en Cuiñas Gómez (2007: 133-137).

⁹⁹ Como indicamos arriba, la de 1840 se anuncia como anotada y corregida por Alberto Lista, pero no hay rastro de esas notas.

La Gatomaquia, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, C. Bermejo, 1935. Se trata de una edición completísima, quizás la más importante en la historia del texto¹⁰⁰. Rodríguez Marín soluciona gran parte de los problemas de la obra y desarrolla un trabajo que citamos profusamente en nuestras notas.

La Gatomaquia, ed. de Agustín del Campo, Madrid, Castilla, 1948. De nuevo, estamos ante una edición anotada con importantes aportaciones que citamos en nuestras notas y, sobre todo, en la Introducción. Sigue el texto (y, a veces, las notas) de Rodríguez Marín, pero aporta muchos pasajes paralelos de *La hermosura de Angélica*, la *Jerusalén* e, incluso, el *Isidro* y el *Orlando furioso*. Es una edición excelente, injustamente olvidada. Muchos pasajes de la introducción fueron plagiados por el padre Marcelo Blázquez Rodrigo (1995).

La Gatomaquia, ed. de Pilar Díez y Jiménez-Castellanos, Zaragoza, Ebro, 1964. Se trata de una edición anotada, muy dependiente de los eruditos trabajos de Rodríguez Marín (sus ediciones del *Quijote* y *La Gatomaquia*, algunas de cuyas notas repite literalmente). Díez y Jiménez-Castellanos muestra mucho gracejo y capacidad para solventar rápidamente los problemas de anotación contextual, aunque siempre epitomando las notas de Rodríguez Marín. Aporta algunas propuestas interesantes que citamos en las notas complementarias.

La Gatomaquia, ed. de Celina Sabor de Cortazar, Madrid, Castalia, 1982. Edición admirable e importantísima, la segunda en aliento y erudición tras la de Rodríguez Marín, que completa en muchos aspectos. También la cita-

¹⁰⁰ Tal vez con demasiado énfasis, Acereda (1990: 184) señala que de todas las ediciones publicadas en el siglo xx, la de Rodríguez Marín es «con mucho la mejor». Pierce (1961: 196) consideraba que «no es fácil que esta edición sea mejorada en mucho tiempo».

mos en abundancia. Ha tenido gran influencia en ediciones y trabajos subsiguientes¹⁰¹.

La Gatomaquia, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, págs. 1339-1413. Se trata de una edición de anotación muy ligera, pero que propone algunas enmiendas de tradición dieciochesca que han sido adoptadas por editores posteriores, a menudo desconocedores de la historia de esos cambios.

La Gatomaquia, en Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002, págs. 374-380. Esta edición aporta numerosos detalles de contexto en la anotación, completando las de Rodríguez Marín y Sabor de Cortazar en especial en lo referente a la relación de *La Gatomaquia* con el resto de la obra de Lope.

La Gatomaquia, en Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Cátedra, 2008, págs. 439-560. Esta edición, duramente criticada por Arellano (2012 y 2019), tiene algunos errores de puntuación e interpretación, pero también aciertos que nos hacen citarla en algunas notas. Además, y como explicamos abajo, se revela textualmente mucho más fiel que las otras a la *prínceps* de 1634, que es el texto base que todas afirman seguir.

La Gatomaquia, en Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2019, págs. 564-681. Esta edición soluciona bastantes problemas de puntuación (propuestas que hemos adoptado) y presenta una anotación

¹⁰¹ En algunos autores, esta deuda llega al plagio, como denuncia firme pero elegantemente Luján Atienza (2002: 11) comentando la relación entre la introducción de Sabor de Cortazar y la monografía de Blázquez Rodrigo (1995).

rica y generalmente acertada. Asimismo, propone diversas alternativas textuales al texto de la princeps. Sin embargo, todas estaban ya presentes en las ediciones dieciochescas o en Quintana, pese a que el editor no lo señala. Es más, aunque Arellano afirma tomar el texto de la princeps, diversos rastros (*vide infra*) muestran que lo más probable es que trabajara con un descendiente de *Obras sueltas*, que luego no acabó de limpiar al cotejarlo con 1634.

La Gatomaquia, en *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, ed. de Ignacio Arellano, New York, IDEA, 2020, págs. 93-192. Se trata de una reimpresión del texto de 2019, con una introducción levemente adaptada.

En nuestra tabla de variantes, indicamos las de los testimonios principales, que son los que contiene este elenco sinóptico. En él también señalamos las abreviaturas que empleamos para referirnos a los textos en la tabla y en el estudio textual:

- BN* Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino / Alonso Pérez, 1634. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale, Nápoles.
- BNE* Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino / Alonso Pérez, 1634. Ejemplar de la BNE, U/1901.
- Cap* Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino / Alonso Pérez, 1634. Ejemplar de la Biblioteca del Convento de Capuchinos, Sevilla.
- Fac* Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino / Alonso Pérez, 1634. Facsímil publicado por la Cámara Oficial del Libro, Madrid, 1935.

- UCM Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta del Reino / Alonso Pérez, 1634. Ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid, BH FLL Res.540¹⁰².
- 1674 Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida. Ejemplar de la Universidad Complutense de Madrid, BH FLL 23679.
- 1770 Vega Carpio, Lope de, *La Gatomaquia*, en *Parnaso español*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1770, págs. 207-306.
- 1778 Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en *Obras sueltas de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, págs. 171-262.
- 1792 Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en *Colección de poetas españoles*, Madrid, Imprenta Real, 1792, págs. 107-202.
- 1796 Vega Carpio, Lope de, *La Gatomaquia. Poema burlesco*, en *Poesías escogidas del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio, presbítero del hábito de san Juan, con un discurso sobre la oda por Marmontel*, Madrid, imprenta de Villalpando, 1796, págs. 246-364.
- 1807 *La Gatomaquia*, en *Poesías selectas castellanas*, ed. de José de Quintana, Madrid, Paris, Baudry, 1807.

En cuanto a los editores modernos (Gasparetti, Rodríguez Marín, Sabor de Cortazar, Blecua, Carreño, Cuiñas Gómez y Arellano), usaremos como abreviaturas las tres primeras letras de sus primeros apellidos (*Gas, Rod, Sab, Ble, Car, Cui, Are*). En el caso de la edición de Quintana, a

¹⁰² Este ejemplar está subrayado, al parecer por una mano de la época. Suele señalar versos sentenciosos o con base en los clásicos.

la que nos referimos ocasionalmente en el estudio textual, la indicaremos mediante su fecha (1807). No consignamos sus variantes en la tabla, aunque en el estudio textual comentamos las que resulten de interés.

ESTUDIO TEXTUAL Y «CONSTITUTIO TEXTUS»

Como señalamos arriba, nuestro texto sigue la edición prínceps de *La Gatomaquia* en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, a la que añadimos su soneto prólogo (de doña Teresa Verecundia) y, a modo de epígrafe final, el epitafio a Marramaquiz (núm. 51)¹⁰³. En particular tomamos el texto del ejemplar de la Biblioteca Nazionale, el más limpio que hemos cotejado, aunque tiene una errata que solventamos y que probablemente se deba a la caída de los tipos y a su mala reposición:

V.107 la sala *BNE Cap Fac UCM* 1674 1770 1778 1792 1796 :
sa la *BN*

En general, la prínceps del *Burguillos* es una edición relativamente descuidada que necesita diversas intervenciones, muchas de ellas introducidas ya en el siglo XVIII.

I.112 Adonis 1778 1792 : a Adonis 1634 1674 1770 1796

II.349 sentida 1770 1792 : sentada 1634 1674 1778 1796

III.2 Cinosura 1770 1778 1792 1796 : Ciñosura 1634 1674

IV.100 su 1770 : sus 1634 1674 1778 1792 1796

IV.157 cierzo 1778 1796 : cierto 1634 1674 1770 1792

V.68 *Batracomimaquia* 1770 1778 1792 1796 : *Batroconomaquia* 1634 1674

¹⁰³ Seguimos al hacerlo una idea de Campo (1948: 107), quien lo edita así. Asume su idea, sin mencionarle, Rozas (1982): «Este epitafio debería ir al final de *La Gatomaquia*». Arellano (2019: 72) también subraya que este soneto «bien podría haber cerrado [*La Gatomaquia*] como coda final (paralela a la apertura de la señora Verecundia)».

- V.113 Taborlán 1796 : Tarbolán : 1634 1674 1778 : Tamerlán
1770 1792
- V.138 pleonasmos 1770 1778 1792 1796 : plenasmos 1634 1674
- VI.27 de Plasencia 1770 1778 1792 : de la Plasencia 1634
1674¹⁰⁴
- VII.98 Eustacio 1770 1778 1796 : Estacio 1634 1674 1792
- VII.126 no 1778 1796 : om 1634 1674 1770 1792
- VII.231 iba 1792 : iban 1634 1674 1770 1778 1796
- VII.386 llorando 1778 1792 : llorado 1634 1674 1770 1796

Se trata siempre de enmiendas exigidas por la sintaxis o necesarias para solventar erratas obvias (IV.157, V.68, V.138), o errores culturales que podrían deberse al cajista y que no hay por qué atribuir a Lope (VII.98). Otras de nuestras intervenciones, sin embargo, están inspiradas en enmiendas de los editores modernos, de los que solo indicamos el primero en proponerlas:

- II.328 requebraba *Rod* : requebrando 1634 1674 1770 1778
1792 1796
- III.72 poemas *Sab* : poetas 1634 1674 1770 1778 1792 1796
- III.157 ve 1807 : de 1634 1674 1770 1778 1792 1796
- III.214 referís *Rod* : referir 1634 1674 1770 1778 1792 1796
- IV.100 su 1807 : sus 1634 1674 1770 1778 1792 1796
- V.126 el *Gas* : y el 1634 1674 1770 1778 1792 1796
- V. 163 picebruñida *Rod* : de pie bruñida 1634 1674 1770 1778
1792 1796
- V.248 toda *Ble* : todo 1634 1674 1770 1778 1792 1796

De ellas algunas las dicta la sintaxis: II.328, III.157, III.219, IV.100 y V.126. Otras son simples erratas, motivadas por una *lectio faciliior* (V.163) o una metátesis (V.113). Por último, III.72 y V.248 vienen exigidas por la rima. Amén de la que indicamos arriba, *Sab* propone también la siguiente, que resulta mucho más curiosa:

¹⁰⁴ Esta errata pervive en ediciones modernas como *Cui*.

I.263 exenta *Sab* : exento 1634 1674 1770 1778 1792 1796

Como decimos, solo la trae *Sab*, quien dice hallarla en su testimonio. Sin embargo, la editora también indica que este testimonio es *Fac*, donde se lee claramente «exento» («exempto»). La palabra, pues, parece un error de lectura de *Sab*, pero, en cualquier caso, y paradójicamente, es un error acertado. El motivo es que el *exento* de los testimonios es problemático, porque los referentes masculinos más cercanos son *humo* (I. 261) e *imposible* (I. 262), que resultan absurdos, o *tanto gatazo* (I. 256), que está muy alejado y que, además, exigiría una concordancia en plural. Tal y como leemos la frase, el adjetivo depende de *longaniza* (I. 261), sustantivo al que también refiere *alcanzarla* (I. 262). Por todo ello, consideramos necesaria y plausible la enmienda, que adoptamos. Además, existen motivos textuales que justificarían el error de los cajistas: la atracción de *tanto* y *cuanto*, ambos terminados en *-to*, en el verso siguiente (I. 264).

Por último, conviene señalar que hay dos casos en los que la enmienda a la *príncipeps* se introduce en 1674, edición que solventa dos erratas meridianas:

III.96 mas, ay 1674 1770 1778 1792 1796 : may, ay 1634

VI.267 agradeció 1674 1700 1778 1792 1796 : agradeció 1634

1674 sigue la *príncipeps* a plana y renglón, por lo que trae incluso la fe de erratas de 1634. Además, tiene algún error nuevo:

I.9 y 1634 1770 1778 1792 1796 : om 1674

Y aporta una variante más interesante que las dos indicadas arriba. Se trata de una enmienda que exige la sintaxis y que adoptamos en nuestro texto crítico:

V.233 cuestan 1674 1792 : cuesten 1634 1770 1778 1796

Ya centrándonos en las ediciones del siglo XVIII, 1770 inicia el proceso de regularización ortográfica propio de los impresos de la centuria, por lo que crea un rastro de variantes que, en mayor o menor grado, 1770 tiene en común con las otras dos ediciones dieciochescas, pero que no hemos recogido en la tabla porque no ofrece ningún interés para la *constitutio textus*. Nos referimos a restauraciones de grupos cultos (por ejemplo, el *efeto* de 1634 se convierte en *efecto*; *vitoria*, en *victoria*, etc.) e incluso a regularizaciones del vocalismo átono y demás modernizaciones de tendencia normativa (*escuro* se convierte en *oscuro*; *agora*, en *ahora*, etc.). Además, 1770 trae errores como los siguientes, que proceden de no haber leído con atención la fe de erratas de 1634 y 1674:

III.17 suelos 1634 1674 1778 1796 : cielos 1770 1792

VI.249 encumbre 1634 1674 1796 : encubra 1770 : encoubre 1778 : encubre 1792

VII.116 que hacer 1634 1674 1792 : que a hacer 1770 1778 1796

Pese a estos defectos, esta edición de 1770 es importante en la historia textual de *La Gatomaquia*, pues introduce algunas enmiendas tal vez obvias, pero necesarias:

III.2 Cinosura 1770 1778 1792 1796 : Ciñosura 1634 1674

V.68 *Batracomimaquia* 1770 1778 1792 1796 : *Batroconomaquia* 1634 1674

V.138 pleonasmos 1770 1778 1792 1796 : plenasmos 1634 1674

Asimismo, 1770 aporta una corrección en la que no han reparado los estudiosos, pero que les habría ahorrado más de una nota innecesaria:

VII.98 Eustacio 1770 1778 1796 : Estacio 1634 1674 1792

En cuanto a la edición de 1778, se publicó en las monumentales *Obras sueltas* de Lope que preparó Cerdá y Rico, y tuvo muchísima difusión e impronta en las ediciones posteriores. Es una edición bastante cuidada, que sigue la *princeps*:

IV.217 en 1634 1778 1796 : *om* 1674 1770 1792

Parece haber llegado a la enmienda de Eustacio, arriba señalada, de modo independiente:

VII.98 Eustacio 1770 1778 1796 : Estacio 1634 1674 1792

Tiene algunos errores aislados, como el siguiente, que se debe a no haber prestado atención a la fe de erratas de 1634:

VII.116 que hacer 1634 1674 1792 : que a hacer 1770 1778 1796

Además de las regularizaciones ortográficas propias de una edición dieciochesca, 1778 introduce algunas enmiendas *ope ingenii* muy acertadas, como las siguientes:

I.112 Adonis 1778 1792 : a Adonis 1634 1674 1770 1796

IV.157 cierzó 1778 1796 : cierto 1634 1674 1770 1792

VII.126 no 1778 1796 : *om* 1634 1674 1770 1792

VII.386 llorando 1778 1792 : llorado 1634 1674 1770 1796

Otras, sin embargo, parecen innecesarias y no las hemos adoptado en nuestro texto crítico:

III.146 fue prudente 1634 1674 1770 1792 1796 : fue él prudente 1778

Pese a la difusión, calidad y claridad de 1778, la siguiente edición dieciochesca, 1792, parece seguir el texto de 1674:

V.233 cuesten 1634 1770 1778 1796 : cuestan 1674 1792

Como es propio de las ediciones dieciochescas, 1792 lleva a cabo numerosas regularizaciones ortográficas. De hecho, y en comparación con las otras ediciones del siglo, 1792 resulta mucho más extrema, pues el prurito normativo lleva al editor a cambiar vocablos que considera arcaizantes:

IV.206 yerro 1634 1674 1770 1778 1796 : error 1792

Además, 1792 añade varios errores, algunos por hiper-corrección:

I.229 otros 1634 1674 1770 1778 1796 : otro 1792

I.283 Micifuf 1634 1674 1770 1778 1796 : Mucifuf 1792

I.327 traducidas 1634 1674 1770 1778 1796 : deducidas 1792

II.137 hipondríaco 1634 1674 : hipocóndrico 1792

V.175 nata 1634 1674 1770 1778 1796 : nota 1792

Existen muchos más que no hemos consignado en la tabla de variantes, pues los señalados bastan para comprobar que esta edición empeora la de 1778.

Solamente introduce una enmienda acertada:

VII.231 iba 1792 : iban 1634 1674 1770 1778 1796

Se trata de un pasaje de cierta importancia, pues lo adoptó Quintana, y algunos editores modernos (*Rod, Are*), quienes, como explicamos abajo, no dan muestras de conocer el acierto del editor dieciochesco.

1796 es la edición menos consultada, aunque también tiene cierto interés. Adopta la regularización ortográfica y la modernización normativa propia de las ediciones dieciochescas, lo que resulta en una serie de variantes que no incluimos en la tabla, por ser sistemáticas, y que 1796 lleva al extremo de corregir el uso de los pronombres personales.

I.151 le 1634 1674 1770 1778 1792 : la 1796
I.152 las 1634 1674 1770 1778 1792 : los 1796

Además, 1796 introduce bastantes errores:

I.220 firme 1634 1674 1770 1778 1792 : fino 1796
I.355 pozo 1634 1674 1770 1778 1792 : pono 1796

Textualmente, 1796 sigue a 1778:

IV.157 cierzo 1778 1796 : cierto 1634 1674 1770 1792

Aunque hay que subrayar también que 1796 es una edición intervencionista, con variantes que parecen responder a un prurito de estilo, pues no alteran ni el significado ni el metro:

I.337 hallaba 1634 1674 1770 1778 1792 : hallase 1796
I.358 oh, amor 1634 1674 1770 1778 1792 : amor 1796

Además, 1796 fue la primera edición en proponer la siguiente enmienda, que también adoptamos:

V.113 Taborlán 1796 : Tarbolán : 1634 1674 1778 : Tamerlán
1770 1792

En cuanto a las ediciones modernas, todas afirman seguir la *princeps*. Sin embargo, hay un pasaje que nos provoca ciertas dudas y que nos hace pensar que tal vez solo *Cui* tome estrictamente el texto de 1634. El pasaje es el siguiente:

I.112 Adonis 1778 1792 1796 *Gas Rod Sab Ble Car Are Cui* : a
Adonis 1634 1674 1770

Se trata de una enmienda *ope ingenii* de 1778. Solo *Cui* indica aquí que 1778 enmienda el texto de la *princeps* y

que ella elige adoptar esa lectura. Por tanto, o los demás editores eliminan sin avisar (y tal vez sin darse cuenta) esa «a» o usan el texto de *Obras sueltas* o alguno de sus descendientes, texto que luego habrían cotejado con 1634, aunque olvidando limpiar ciertos rastros de la edición dieciochesca, como el que nos ocupa. Otro pasaje confirma esa impresión para, al menos, *Car y Are*:

VII.386 llorando 1778 1792 *Rod Sab Ble Are* : llorado 1634 1674 1770 1796 *Cui*

De las ediciones modernas que adoptan la variante, solo *Car y Are* lo hacen sin señalarla como divergente de la *príncipe*, por lo que parecen tomar su texto de 1778 o alguna edición dependiente de ella.

Además, conviene subrayar otros tres pasajes controvertidos. El primero es el siguiente:

II.36 ver 1634 1674 1770 1778 1792 *Sab* : ve 1778 1796 *Rod Ble Car Cui Are*

Como se puede observar, se trata de una enmienda introducida por 1778 y luego adoptada por los editores decimonónicos y modernos. Excepto *Sab*, que no la acepta, y *Rod*, que nada señala, los editores modernos indican que es una enmienda (aunque no su procedencia). Sin embargo, la enmienda nos parece innecesaria: aunque los editores que la adoptan entienden que el verbo tiene que concordar con el sujeto (*Ella*, en II. 25), lo cierto es que también lo podemos interpretar como un infinitivo dependiente de *antes de*, al igual que *oír* (II. 35). Por consiguiente, expresamos nuestra lectura mediante la puntuación y mantenemos la lectura de la *príncipe*, que nos parece correcta.

Igualmente excepcional, aunque por motivos diferentes, es II. 208:

De los editores modernos, *Rod* y *Are* también traen *efeto*, aunque sin señalar la enmienda, que también se encuentra en Quintana y las ediciones que le siguen (*Gas*). Nosotros la incluimos porque es necesaria para la rima consonante que pretendió Lope: si a oídos áureos *efecto* rimaba con *sujeto*, porque la consonante implosiva no se pronunciaba, a los nuestros no hay tal rima. Para mantenerla, y para seguir los criterios fonéticos que explicamos enseguida en los Criterios de edición, la enmienda resulta imprescindible.

Por último, existe otro pasaje muy revelador acerca de las ediciones modernas:

VII.231 iba 1792 : iban 1634 1674 1770 1778 1796

La enmienda la recoge Quintana, de donde pasa a *Gas*, quien afirma seguir el texto de Quintana. Sin embargo, también la toman sin ningún tipo de comentario *Rod* y *Are*, aunque sostienen que siguen el texto de la princeps.

CRITERIOS DE EDICIÓN

Siguiendo la práctica habitual en este comienzo de siglo XXI, nuestra edición presenta el texto de *La Gatomaquia* modernizando la ortografía en todo aquello que no afecte a la fonética. Por tanto, abandonamos grafías arcaizantes sin valor fonético (*cuydados*, *dexad*, *teatro*, *Gatomaquia*) para adoptar los usos actuales (*cuidados*, *dejad*, *teatro*, *Gatomaquia*). Asimismo, regularizamos la ortografía en lo referente a separación de palabras (editamos *de este*, no *des-te*; *de ella*, no *della*), acentos, vocales y consonantes dobles. Una modernización semejante es la que afecta a los usos de *g* y *gu*, que nos ha llevado a editar *griguiescos* por *grigiescos*, entendiendo que la pronunciación era sonora y palatal en

la época, no sorda y velar¹⁰⁵. Igualmente moderna es nuestra puntuación de los poemas, que obviamente se inspira en ocasiones en la tradición editorial previa. Mediante dicha puntuación hemos intentado clarificar la sintaxis y sentido de los versos de Lope. Hemos optado por señalar la diéresis métrica para facilitar la lectura; sin embargo, no indicamos las sinéresis, por no haber signo ortográfico para hacerlo.

El mismo criterio fonético que nos hace modernizar grafías nos mueve a conservar vocablos cuya escritura representa los usos fonéticos de la lengua áurea. Nos referimos a simplificaciones de grupos consonánticos latinos (*estraña*, *vitoria*, *espósito*), asimilaciones de infinitivo más pronombre (*vencelle*, *cantallas*), metátesis (*reñilda*), formas verbales arcaizantes (*fuistes*), arcaísmos léxicos (*agora*) y vacilaciones en el vocalismo átono (*azutea*, *escuro*, *minestril*), diptongaciones (*convenencia*) o consonantes implosivas (*albañir*), etc. En suma, modernizamos la grafía de las palabras, no su sonido.

Estas normas no pueden soslayar ciertos casos dudosos. Por ejemplo, hemos modernizado diptongos palatalizados (editamos *hiedra*, no *yedra*; *hielo*, no *yelo*), aunque tal vez se podía argüir que la pronunciación áurea de estos vocablos estaba más cerca de una consonante que de una semiconsonante, por lo que tal vez podríamos haber mantenido la grafía de la *príncipeps*, pero no lo hacemos porque nos parece que la pronunciación palatal es, aún hoy, un alófono de esa combinación fonémica. Y en aras de la claridad y la métrica, pero violando nuestro criterio ortográfico, editamos *Scévola*, no *Escévola* (que suele alterar la medida del verso) o *Cévola*, lo que probablemente se acercaría más a la pronunciación de la época (recordemos el perro *Cipión* —*Escipión*— cervantino).

¹⁰⁵ Que el cajista usaba g y gu de modo irregular lo podemos ilustrar con V. 139: «pestañeando asombros, guiñó pasmos». La *príncipeps* escribe «giñó».

En cualquier caso, aplicamos estos mismos criterios de edición a las palabras extranjeras (latinas e italianas), cuya grafía modernizamos siempre y cuando ello no interfiera con la rima y métrica.

De modo semejante, las citas de las notas e introducción presentan grafía modernizada.

Dichas notas son de dos tipos: a pie de página colocamos las imprescindibles para comprender rectamente el texto y solventar tanto dificultades lingüísticas y sintácticas como alusiones; al final del libro hemos situado las notas complementarias, donde aportamos más información y damos noticia de interpretaciones o explicaciones que haya podido suscitar el pasaje en cuestión. Aunque citamos siempre a los editores anteriores cuando tomamos datos de ellos, queremos dejar también constancia general de que los hemos usado y apreciado, y de que sin trabajos como los de Rodríguez Marín (1935), Sabor de Cortazar (1982), Carreño (2002), Cuiñas Gómez (2008) y Arellano (2019) no habríamos podido llevar a cabo nuestra labor.

Por último, quisiéramos mostrar también nuestro agradecimiento a varias personas que nos han ayudado en mayor o menor medida durante el proceso de elaboración de este trabajo: el eruditísimo Fernando Rodríguez-Gallego, Pastora García, Marco Dias, Manuel Olmedo, Luis Gómez Canseco, Rodrigo Olay, Sebastián León. A todos ellos, y en especial a los grandes lopistas cuyos trabajos hemos consultado (Entrambasaguas, Blecua, Vosters, Rozas, el diáfano Pedraza Jiménez, el sin par y querido Carreño), mil gracias.

VARIANTES

Esta tabla presenta las variantes de los testimonios consultados, aunque solo incluye las erratas de la *príncipe* (1634), exceptuando las que indica la fe de erratas de la dicha edición, que no consideramos necesario señalar. Tampoco in-

cluimos en esta tabla meras variaciones gráficas (*efeto* modernizado en *efecto* durante el siglo XVIII, por ejemplo), como explicamos en los Criterios de edición. A la hora de consignar las variantes, seguimos los criterios de Prolope (2008).

- I.7 instrumento *BN Fac 1674 1770 1778 1792 1796* : instrumento *BNE Cap UCM*
- I.9 y *1634 1770 1778 1792 1796* : *om 1674*
- I.84 purpúrea *BN Cap Fac UCM 1674 1770 1778 1792 1796* : purpurca *BNE*
- I.88 disones *BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796* : disenes *Fac*
- I.112 Adonis *1778 1792 1796* : a Adonis *1634 1674 1770*
- I.127 medidas *1634 1674 1770 1778 1792* : mensuradas *1796*
- I.140 la *1634 1674 1770 1792 1796* : le *1778*
- I.151 le *1634 1674 1770 1778 1792* : la *1796*
- I.152 las *1634 1674 1770 1778 1792* : los *1796*
- I.187 y *BN Cap Fac UCM 1674 1770 1778 1792 1796* : *om BNE*
- I.197 fuesen *BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796* : fusen *Fac*
- I.220 firme *1634 1674 1770 1778 1792* : fino *1796*
- I.229 otros *1634 1674 1770 1778 1796* : otro *1792*
- I.230 después *BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796* : despuos *Fac*
- I.234 disfraces *BN BNE Cap Fac 1674 1770 1778 1792 1796* : di fraces *UCM*. *Se trata de un problema de entintado defectuoso.*
- I.248 se *1634 1674 1778 1792 1796* : *om 1770*
- I.255 compensaba *BN BNE Cap Fac 1674 1770 1778 1792 1796* : eompensaba *UCM*
- I.263 exenta : exento *1634 1674 1770 1778 1792 1796*
en *1634 1674 1770 1778 1792* : a *1796*
- I.283 Micifuf *1634 1674 1770 1778 1796* : Mucifuf *1792*
- I.292 y *1634 1674 1770 1778 1796* : e *1792*
- I.303 con *BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796* : çon *Fac*
- I.322 Bufalía *1634 1674 1770 1778 1792* : Busalía *1796*
- I.327 traducidas *1634 1674 1770 1778 1796* : deducidas *1792*

I.330 Es más 1634 1674 1770 1778 1792 : más 1796
 I.337 hallaba 1634 1674 1770 1778 1792 : hallase 1796
 I.355 pozo 1634 1674 1770 1778 1792 : pono 1796
 I.358 oh, amor 1634 1674 1770 1778 1792 : amor 1796
 I.360 y 1634 1674 1770 1778 1792 : om 1796
 I.370 piramizaba 1634 1674 1770 1778 1792 : piramidaba 1796
 I.383 muere BNE Cap Fac UCM 1674 1770 1778 1792 1796 :
 mu re BN. *Se trata de un problema de entintado o caída del tipo.*
 I.401 son 1634 1674 1778 1792 1796 : sin 1770. *Estaba señalada como errata en la fe de 1634.*

II.4 costado 1634 1674 1770 1778 1792 : corrado 1796
 II.36 ver 1634 1674 1770 1778 1792 : ve 1778 1796
 II.42 Atis BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796 :
 Ath s Fac
 II.64 colérico 1634 1674 1770 1778 1792 : celérico 1796
 II.79 le vuelve 1634 1674 1778 1792 1796 : revuelve 1770. *Estaba en la fe de erratas de 1634.*
 II.104 al 1634 1674 1770 1778 1792 : en 1796
 II.137 acento 1634 1674 1778 1792 1796 : tono 1770
 hipondríaco 1634 1674 : hipocondríaco 1770 : hipocóndrico
 1778 1792 1796
 II.163 chamelote 1634 1674 1770 1778 1796 : camelote 1792
 II.180 u 1634 1674 1792 : y 1770 1778 1796
 II.193 destituida 1634 1674 1770 1778 1792 : destituido 1796
 II.208 efeto 1770 1796 : efecto 1634 1674 1778 1792
 II.226 resmellado 1634 1674 1770 1778 1796 : remellado 1792
 II.255 decirnos 1634 1674 1770 1778 1792 : deciros 1796
 II.271 Anteros BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796 :
 Antero Fac. *En Cap, la s final ha sido añadida a mano, en tinta negra, al parecer en la época.*
 II.291 miraba BN BNE Fac UCM 1674 1770 1778 1792 1796 :
 miraban Cap
 II.295 comerse 1634 1674 1778 1792 1796 : comía 1770
 II.298 amor 1634 1674 1770 1778 1796 : amor que 1792
 II.328 requebraba : requebrando 1634 1674 1770 1778 1792
 1796
 II.349 sentida 1770 1792 : sentada 1634 1674 1778 1796
 II.363 le 1634 1674 1770 1778 1792 : lo 1796

- II.371 efeto 1634 1674 1770 1778 1792 : efectos 1796
- II.374 han BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796 : ha
Fac
- quieren BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796 : quie-
re Fac
- II.393 ninguna 1634 1674 1770 1778 1792 : ninguno 1796
- III.2 Cinosura 1770 1778 1792 1796 : Ciñosura 1634 1674
- III.15 sol 1634 1674 1770 1778 1792 : el sol 1796
- III.17 suelos 1634 1674 1778 1796 : cielos 1770 1792
- III.23 tienen 1634 1674 1770 1778 1796 : tiene 1792
- III.25 quien BN BNE Cap Fac 1674 1770 1778 1792 1796 :
qu en UCM
- III.30 zapatos BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796
: capatos Fac. *Es difícil discernir si esta errata se debe a un entintado defectuoso de la cedilla de la ç o al uso de un tipo erróneo (c por ç).*
- III.36 plumas 1634 1674 1778 1792 1796 : pluma 1770
- III.72 poemas : poetas 1634 1674 1770 1778 1792 1796
- III.94 sus cédulas 1634 1674 1770 1778 1796 : su cédula 1792
- III.95 sus BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796 : sas
Fac
- III.96 mas, ay 1674 1770 1778 1792 1796 : may, ay 1634. *En UCM hay una corrección superpuesta en tinta.*
- III.115 le 1634 1674 1778 1792 1796 : les 1770
- III.139 con 1634 1674 1778 1792 1796 : de 1770
- III.146 fue prudente 1634 1674 1770 1792 1796 : fue él prudente 1778. *La aclaración no parece necesaria.*
- III.148 pudiera 1634 1674 1770 1778 1792 : podía 1796
- III.157 ve : de 1634 1674 1770 1778 1792 1796
- III.189 estimar 1634 1674 1778 1796 : estimo 1770 1792. *La errata, que estaba corregida en la fe de la princeps, pasa a las más descuidadas de las ediciones posteriores.*
- III.214 referís : referir 1634 1674 1770 1778 1792 1796
- III.238 invierno 1634 1674 1770 1792 1796 : hibierno 1778
- III.260 deciendo 1634 1674 1770 1778 1792 : descendido 1796
- III.264 todo en campo 1634 1674 1778 1796 : todo campo
1770 1792. *Estamos ante el mismo caso que en III.189.*
- III.288 gaticida 1634 1674 1770 1792 : gatizada 1778 1796

- III.292 necesidad *BN BNE Cap Fac* 1674 1770 1778 1792 1796 : n cesidad *UCM*
- III.305 cándida 1634 1674 1770 1778 1792 : candilla 1796
- III.318 desenvainada 1634 1674 1770 1778 1796 : desenvainado 1792
- III.343 fueran 1634 1674 1770 1778 1792 : fuesen 1796
- III.352 crea *BN BNE Cap Fac* 1674 1770 1778 1792 1796 : cre *UCM*
- IV.24 es solo 1634 1674 1770 1778 1792 : solo es 1796
- IV.72 con 1634 1674 1770 1778 : en 1792 1796
- invierno 1634 1674 1770 1792 1796 : hibierno 1778
- IV.74 urnas *BN BNE Cap Fac* 1674 1770 1778 1792 1796 : uinas *UCM. Parece un problema de entintado deficiente.*
- IV.100 su 1770 : sus 1634 1674 1778 1792 1796
- gata rígidas 1634 1674 1778 1792 1796 : gatarícidas 1770. *Era errata corregida en la fe de la princeps.*
- IV.106 gatíferos *BN BNE Cap Fac* 1674 1770 1778 1792 1796 : gat feros *UCM*
- IV.141 amar 1634 1674 1770 1778 1792 : amor 1796
- IV.157 cierzo 1778 1796 : cierto 1634 1674 1770 1792
- IV.181 llegar 1634 1674 1770 1778 1792 : llevar 1796
- IV.185 solo 1634 1674 1770 1778 1792 : sola 1796
- IV.196 efeto 1634 1674 1770 1778 1792 : afeto 1796
- IV.206 yerro 1634 1674 1770 1778 : error 1792
- IV.213 abarcas 1634 1674 1770 1778 1792 : albarcas 1796
- IV.215 en 1634 1674 1778 1792 1796 : om 1770. *De nuevo, el error se debe a que el editor de 1770 no consultó la fe de erratas de la princeps.*
- IV.217 en 1634 1674 1778 1796 : om 1770 1792. *La errata se debe a no haber consultado la fe de la princeps, donde aparece reseñada.*
- IV.222 huesos *BN BNE Cap UCM* 1674 1770 1778 1792 1796 : hueses *Fac*
- IV.236 Propúsole 1634 1674 1770 1778 1792 : Propúsolo 1796
- IV.295 al agua el hielo 1634 1674 1770 1778 1796 : el agua al hielo 1792
- IV.346 los 1634 1674 1770 1778 1796 : las 1792
- IV.350 y, llamando a Borbón, «Borbor» decía 1634 1674 1778 1792 1796 : y que borbor decía

1770. La errata estaba corregida en la fe de la princeps.

IV.355 le 1634 1674 1770 1778 1792 : lo 1796

le 1634 1674 1770 1778 1792 : lo 1796

V.2 antárticos 1634 1674 1770 1778 1796 : antártivos 1792

V.68 *Batracomimaquia* 1770 1778 1792 1796 : *Batroconomaquia* 1634 1674

V.83 que 1634 1674 1770 1778 1792 : *om* 1796

V.95 o 1634 1674 1770 1778 1796 : y 1792

V.97 flamenco 1634 1674 1770 1778 1792 : famenco 1796

V. 107 la sala *BNE Cap Fac UCM* 1674 1770 1778 1792 1796 :
sa la *BN*

V.113 Taborlán 1796 : Tarbolán : 1634 1674 1778 : Tamerlán
1770 1792

V.116 en Pirro 1634 1674 1778 1792 1796 : imperio 1770. *La errata estaba en la fe de 1634.*

V.125 casas 1634 1674 1770 1778 1792 : salas 1796

del 1634 1674 1770 1778 1796 : de 1792

V.126 el : y el 1634 1674 1770 1778 1792 1796

V.138 pleonasmos 1770 1778 1792 1796 : plenasmos 1634
1674

V.155 grigüesco 1634 1674 1770 1778 1792 : grigiesto 1796

V.159 gatos 1634 1674 1778 1792 1796 : gatas 1770

V.163 picebruñida : de pie bruñida 1634 1674 1770 1778 1792
: de pie bruñido 1796

V.164 grigüesco 1634 1674 1770 1778 1792 : grigiesto 1796

V.172 amena 1634 1674 1778 1792 1796 : llena 1770. *La errata estaba en la fe de 1634.*

V.175 nata 1634 1674 1770 1778 1796 : nota 1792

V.178 Burro *BN BNE Cap UCM* 1674 1770 1778 1792 1796 :
Burros *Fac*

V.192 tenga 1634 1674 1770 1778 1796 : tema 1792

V.233 cuestan 1674 1792 : cuesten 1634 1770 1778 1796

V.248 toda : todo 1634 1674 1770 1778 1792 1796

V.251 Gatafura 1634 1674 1770 1778 1796 : Gatifura 1792

V.285 amenazas *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : amenacas
*Fac. Parece problema de entintado defectuoso de la cedilla de la ç,
o incluso de desgaste del tipo, pues el problema es recurrente en el
fin de la obra.*

- V.296 leído *BN BNE Cap Fac* 1674 1770 1778 1792 1796 : leído *UCM. Problema de entintado.*
- V.309 Taborlán 1634 1674 1778 : Tamerlán 1770 1792 : Taborlán 1796
- V.321 cazador *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : cacador *Fac. Vide* V.285.
- V.328 zarcillos *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : carcillos *Fac. Vide* V.285.
- V.330 a robar 1634 1674 1770 1778 1792 : y robar 1796
- V.338 y 1634 1674 1770 1778 1792 : ni 1796
- V.358 solo soy 1634 1674 1770 1778 1792 : soy solo 1796
- V.359 que a 1634 1674 1770 1778 1792 : así 1796
- V.377 tiernos 1634 1674 1778 1792 1796 : verdes 1770
-
- VI.10 las 1634 1674 1770 1778 1796 : la 1792
- VI.27 de la Vera 1634 1674 1770 1778 1792 : en la Vera 1796
de Plasencia 1770 1778 1792 1796 : de la Plasencia 1634 1674.
La enmienda es necesaria porque el verso es hipermétrico sin ella.
- VI.52 esperanza *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : esperanca *Fac. Vide* V.285.
- VI.62 alcanzarle *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : alcancale *Fac. Vide* V.285.
- VI.64 tardanza *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : tardanca *Fac. Vide* V.285.
- VI.66 zapatero *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : capatero *Fac. Vide* V.285.
- VI.67 zapatero *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : capatero *Fac. Vide* V.285.
- VI.68 después *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : despnés *Fac*
- VI.70 calza *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : calca *Fac. Vide* V.285.
- VI.80 ingiriendo 1634 1674 1778 1792 1796 : inquirendo 1770
- VI.92 pasearse *BN BNE Cap* 1770 1778 1792 1796 : pisearse *Fac UCM*
- VI.111 rosa *BN BNE* 1770 1778 1792 1796 : roa *Cap Fac. En Cap la s se ha añadido a mano.*
- VI.128 los 1634 1674 1770 : les 1778 1792 1796
- VI.135 con los frutos 1634 1674 1778 1796 : om 1770 : a los frutos 1792

- VI.154 y 1634 1674 1770 1778 1792 : om 1796
- VI.161 Oh, cuántas 1634 1674 1770 1778 1792 : Y cuántas 1796
- VI.170 Gatalea 1634 1674 1770 1778 1792 : Galatea 1796. *Hipercorrección.*
- VI.243 si BN BNE Cap 1770 1778 1792 1796 : s Fac
- VI.249 encumbre 1634 1674 1796 : encubra 1770 : encubre 1778 : encubre 1792
- VI.256 en Grecia 1634 1674 1770 1778 1792 : Grecia 1796
- VI.257 doctrina 1674 1770 1778 1792 1796 : doctrina 1634 (*el tipo de la t está invertido*).
- VI.267 agradeci6 1674 1700 1778 1792 1796 : agredeci6 1634
- VI.327 cabeza BN BNE Cap 1770 1778 1792 1796 : cabeza Fac. *Vide V.285.*
- VI.352 Zurr6n BN BNE Cap 1770 1778 1792 1796 : Curr6n Fac. *Vide V.285. Este caso es peculiar porque la C es may6scula.*
- VI.365 de 1634 1674 1770 1778 1792 : del 1796
- VI.387 mundo BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1792 1796 : mudo Fac
- VI.394 la espada 1634 1674 1778 1792 : a la espada 1770 : espada 1796
- VI.402 caperuza BN BNE Cap 1770 1778 1792 1796 : caperuca Fac. *Vide V.285.*
- VI.404 Muza BN BNE Cap 1770 1778 1792 1796 : Muca Fac. *Vide V.285.*
- VI.407 Zurr6n BN BNE Cap 1770 1778 1792 1796 : Curr6n Fac. *Vide V.352.*
- VI.422 y a que 1634 1674 1770 1778 1792 : el que 1796
- VI.442 Perdona 1634 1674 1770 1778 1792 : Perdone 1796
- VII.14 gobiernan BN BNE Cap 1674 1770 1778 1792 1796 : gobierna Fac : g biernan UCM
- VII.45 la BN Fac 1674 1770 1778 1792 1796 : a BNE Cap UCM. *Fac tiene la l pintada a mano.*
- VII.51 ca6ones BN BNE Cap Fac 1674 1770 1778 1792 1796 : ca6cnes UCM. *Problema de entintado.*
- VII.64 la asegura 1634 1674 1770 1778 1796 : le asegura 1792
- VII.72 Ni 1634 1674 1770 1778 1792 : No 1796
- VII.98 Eustacio 1770 1778 1796 : Estacio 1634 1674 1792

- VII.116 que hacer 1634 1674 1792 : que a hacer 1770 1778 1796. *La errata estaba reseñada en la fe de 1634.*
- VII.126 no 1778 1796 : *om* 1634 1674 1770 1792 1796
- VII.142 leteas BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1794 1796 : beteas *Fac*
- VII.166 cómico BN BNE Cap UCM 1674 1770 1778 1794 1796 : gómico *Fac*
- VII.181 tiros BN BNE Cap *Fac* 1674 1770 1778 1792 1796 : ciros UCM
- VII.196 el 1634 1674 1770 1778 1792 : *om* 1796
- VII.202 la 1634 1674 1770 1778 1792 : *om* 1796
- VII.231 iba 1792 : iban 1634 1674 1770 1778 1796
- VII.242 scampa 1634 1674 1770 1778 1792 : estampa 1796
- VII.268 al 1634 1674 1770 1778 1792 : hacia el 1796
- VII.270 Zurrón BN BNE Cap 1770 1778 1792 1796 : Currón *Fac. Vide V.352.*
- VII.281 anfitrióniades 1634 1674 1770 1778 1796 : anfitrióniade 1792
- VII.297 derrumba 1634 1674 1770 1778 1792 : derrumban 1796
- VII.313 ni 1634 1674 1770 1778 1792 : sin 1796
- VII.386 llorando 1778 1792 : llorado 1634 1674 1770 1796

Bibliografía

Citamos las *Rimas de Tomé de Burguillos* por la edición de Carreño (2002b), aunque hemos consultado las de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo (2005), Macarena Cuiñas Gómez (2008) y Arellano (2019). Algo semejante ocurre en el caso de las *Novelas a Marcia Leonarda*: hemos utilizado las ediciones de Francisco Rico (1968) y Marco Presotto (2007), algunas de cuyas sugerencias aprovechamos, pero seguimos y citamos la de Carreño (2002a). Por último, un caso paralelo es el de *La Dorotea*: hemos consultado las ediciones clásicas de Edwin S. Morby (1987) y José Manuel Blecua (1996), pero seguimos la más reciente de Donald McGrady (2011). Cuando consideramos necesario modificar la puntuación de cualquiera de estas ediciones lo hacemos sin señalarlo.

Para las abreviaturas de las ediciones usadas (BN, BNE, Cap, Fac, UCM, 1770, 1778, 1792) y modernas (1826, Gas, Sab, Ble, Car, Cui, Are), *vide supra*, en «Nuestra edición».

El Abencerraje, ed. de Eugenia Fosalba, Madrid, Real Academia Española, 2017.

ABIZANDA BALLABRIGA, José María, «La medicina en el siglo XVIII: la triaca magna de Andrómaco el Mayor», *Bulletin Hispanique*, 37, 1935, págs. 396-399.

ACEREDA, Alberto, «Hacia una revalorización de *La Gatomaquia*», *Anales de Filología Hispánica*, 5, 1990, págs. 183-190.

— «Tradición y originalidad de un romance de Quevedo: *El cabildo de los gatos*», *Universitas Tarraconensis. Revista de Filología*, 14, 1992-1993, págs. 3-22.

- «La “Consultación de los gatos” de Quevedo: relaciones con Lope de Vega y el teatro menor de la época», *El escritor y la escena*, ed. de Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996a, págs. 83-91.
- «*La Gaticida* de Cintio Merotisso como posible antecedente lopesco», en *Texto y espectáculo. Selected Proceedings of the Fifteenth International Golden Age Spanish Theater Symposium (March 8-11, 1995)*, ed. de José Luis Suárez García, York, Spanish Literature Publications, 1996b, págs. 34-46.
- ALATORRE, Antonio, «Fortuna varia de un chiste gongorino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, 1961, págs. 483-504.
- ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín, «Lope de Vega y el hombre enfermo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 161-162, 1963, págs. 435-535.
- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2012.
- ALONSO, Dámaso, *En torno a Lope*, Madrid, Gredos, 1972.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El léxico del marginalismo en el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.
- ÁLVAREZ Y SÁENZ DE BURUAGA, José, «Las ruinas de Emérita e Itálica a través de Nebrija y Rodrigo Caro», *Revista de Estudios Extremeños*, 3-4, 1949, págs. 564-579.
- ANTONIO, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Nova*, Romae, Nicolai Angeli Tinassii, 1672.
- APOLODORO, *Biblioteca*, ed. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda, Madrid, Gredos, 2009.
- AQUAPENDENTE, Fabricio, *Crisol de la cirugía*, Valencia, Benito Macé / Carlos Macé, 1676.
- ARCO Y GARAY, Ricardo, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, 2 vols., Madrid, Escelicer, 1941.
- ARELLANO, Ignacio, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Nueva York, IDEA, 2012.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, en *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Nueva York, IDEA, 2020.

- ARELLANO TORRES, Ignacio, «El Escarramán a lo divino: dos poemas de Lope de Vega en imitación de Quevedo», *La Perinola*, 21, 2017, págs. 223-243.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, trad. de José María Micó, Madrid, Espasa, 2010.
- ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, ed. de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1978
- *Problemas*, ed. de Ester Sánchez Millán, Madrid, Gredos, 2004.
- ARTIGAS, Miguel, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega: el *Anti-Jáuregui* del Liz. D. Luis de la Carrera», *Boletín de la Real Academia Española*, 12, 1925, págs. 587-605.
- AZAUSTRE, Antonio, y CASAS, Juan, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2011.
- AZORÍN, *Lope en silueta (con una aguja de navegar Lope)*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- BALCELLS, José María, «La *Batracomiomaquia* y la epopeya burlesca en la Edad de Oro», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. de Túa Blesa et al., vol. II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, págs. 25-30.
- «La *Gatomaquia*: de la innovación al canon», *Edad de Oro*, 14, 1995, págs. 29-35.
- *La epopeya burlada: del «Libro de buen amor» a Juan Goytisolo*, León, Universidad de León, 2016.
- Baldo (Sevilla, Dominico de Robertis, 1542)*, ed. de Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- BARRIOS, Juan de, *Verdadera medicina, cirugía y astrología*, México, Fernando Balli, 1607.
- BELTRÁN, Vicente (ed.), Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.
- BERNABÉ PAJARES, Alberto (ed.), Homero, *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Madrid, Gredos, 1978.
- BERNIS, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam Nova Editio*, ed. de Alberto Colunga y Laurencio Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1977.
- BIZZARRI, Hugo O., *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2015.

- BLANCO, Emilio, y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Lope de Vega, en la encrucijada de la novela (corta): sentencias y aforismos en las *Novelas a Marcia Leonarda* (1621 y 1624)», *Revista de Filología Española*, 96, 2016, págs. 39-59.
- BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe: Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, París, Champion, 1992.
- *Góngora heroico: las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- BLÁZQUEZ RODRIGO, Marcelo, *La Gatomaquia de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1995.
- BLECUA, José Manuel (ed.), Lope de Vega Carpio, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1989.
- (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Dorotea*, Madrid, Cátedra, 1996.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Los nidos de antaño: estudio y edición del *Discurso en defensa de las comedias de frey Lope Félix de Vega Carpio* y en contra del «Prólogo crítico» que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra (1768) y de *Los críticos de Madrid: en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas* (1768), de Francisco Nieto Molina», en *La luz de la razón. Literatura y cultura del siglo XVIII*, ed. de Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, págs. 319-382.
- BONILLA CEREZO, Rafael, y LUJÁN ATIENZA, Ángel L. (eds.), *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2014.
- BONNEVILLE, Henry, «La muerte de la gata de Juan Crespo, poema gatuno del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 57, 1977, págs. 25-210.
- «“La muerte de la gata de Juan Crespo”, poema del Siglo de Oro», en *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1977b, págs. 211-221.
- «Sobre el posible autor de “La gata de Juan Crespo”, poema epicoburlesco del Siglo de Oro», en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto*, Toronto, University of Toronto, 1980, págs. 118-122.

- BOSMAN, P. R., «King Meets Dog: The Origin of the Meeting Between Alexander and Diogenes», *Acta Classica*, 50, 2007, págs. 51-63.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, *Sevilla en la prosa de ficción del Siglo de Oro*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.
- BUCCHI, Gabriele (ed.), *L'eroicomico dall'Italia all'Europa. Atti del convegno Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, Pisa, ETS, 2013.
- BUSTAMANTE, Jorge de, trad., Publio Ovidio Nasón, *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*, Anvers, Pedro Bellerro, 1595.
- CABANI, Maria Cristina, *La pianella di Scarpinello: Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1999.
- «Introduzione», en *L'eroicomico dall'Italia all'Europa. Atti del convegno Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, ed. de Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, págs. 9-26.
- CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, págs. 9-26.
- «La épica burlesca y los géneros poéticos del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 30, 2011, págs. 69-92.
- *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012a.
- «Luis Zapata y el poema heroico: historia, entretenimiento y parodia», *Criticón*, 115, 2012b, págs. 67-83.
- «Una variante eroicómica: la tradizione zooepica in Spagna e la *Muracinda* di Juan de la Cueva», en *L'eroicomico dall'Italia all'Europa. Atti del convegno Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, ed. de Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, págs. 137-154.
- CALVO, Florencia, «“Dejando alegre en el postrer acento...” . Burguillos: un receptor privilegiado del teatro de Lope», *Filología*, 33, 1-2, 2001, págs. 157-185.
- CAMPO, Agustín del (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Madrid, Castilla, 1948.
- CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, *El poliglottismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.

- CANTER, H. V., «The Paraclausithyron as a Literary Theme», *The American Journal of Philology*, 41, 1920, págs. 355-368.
- CARNERO, ANTONIO, *Historia de las guerras civiles que ha habido en los estados de Flandes*, Bruselas, Juan de Meerbeque, 1625.
- CARO BAROJA, JULIO, *Vidas mágicas e Inquisición*, 2 vols., Madrid, Taurus, 1967.
- CARREÑO, ANTONIO, «Lope de Vega, *La Gatomaquia*, Ed. Celina Sabor de Cortazar, Madrid, Castalia, 1982, 230 páginas», *Hispanic Review*, 55, 1987, págs. 109-111.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2002a.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca, Almar, 2002b.
- *Que en tantos cuerpos vive repetido (las voces líricas de Lope de Vega)*, Madrid, Cátedra, 2020.
- CASTRIOTA, CONSTANTINO, *Del sapere utile e dilettevole*, Nápoles, 1552.
- CASTRO, AMÉRICO, «Más sobre boquirrubio», *Revista de Filología Española*, 6, 1919, págs. 290-298.
- CASTRO, JUAN DE, *Historia de las virtudes y propiedades del tabaco*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1620.
- CAZAL, FRANÇOISE, «Gatos y gatas en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo de Correas (1627)», *Criticón*, 71, 1997, págs. 33-52.
- CEBREIRO, LUCIO R., «Notas sobre la parodia de la épica clásica en la España barroca: *La Gatomaquia* de Lope de Vega», en *Visiones histórico-literarias de España y el Nuevo Mundo en la tradición clásica (siglos XVI-XIX)*, ed. de Jesús Paniagua Pérez y Ángel Ruiz Pérez, Berlin, Peter Lang, 2021, págs. 199-220.
- CEBRIÁN GARCÍA, JOSÉ (ed.), Juan de la Cueva, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- «Juan de la Cueva, traductor de la *Batracomimaquia*», *Revista de Literatura*, 47.93, 1985, págs. 23-39.
- CEJADOR Y FRAUCA, JULIO, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*, ed. de Abraham Madroñal Durán, Barcelona, Serbal, 2008.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico *et al.*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2004.

- *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CHAUCHADIS, Claude, «Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Criticón*, 39, 1987, págs. 77-113.
- *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, PUM, 1997.
- CHEVALIER, Maxime, *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1968.
- *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre el orador*, ed. de José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002.
- CLARAMONTE, Andrés de, *La Estrella de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1991.
- *El nuevo rey Gallinato*, en *Comedias*, ed. de María del Carmen Hernández Valcárcel, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983, págs. 175-286.
- Colección de documentos inéditos para la historia de España*, tomo XLII, Madrid, viuda de Calero, 1863.
- CONCHADO, Diana, «Ludismo feroz: *La Gatomaquia* de Lope de Vega y la épica burlesca», *Moenia: Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, 2, 1996, págs. 421-484.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta poesis Ovidiana* de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, págs. 366-421.
- CORNEJO, Manuel (ed.), Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. II, págs. 459-610.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Víctor Infantes, Madrid, Visor, 1992.
- CORTÉS LÓPEZ, José Luis, *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.
- CORTIJO, Adelaida, y TREVIÑO SALAZAR, Elizabeth (eds.), Lope de Vega Carpio, *La villana de Getafe*, en *Comedias de Lope de*

- Vega. *Parte XIV*, coord. de José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, vol. I, págs. 241-414.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *La descendencia de Lope de Vega*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CRAWFORD, J. P. Wishersham, «Teófilo Folengo's *Moschaea* and José de Villaviciosa's *La Mosquée*», *PMLA*, 27, 1912, págs. 76-97.
- CROCE, Alda, *La Dorotea di Lope de Vega. Studio critico seguito dalla traduzione delle parti principali dell'opera*, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1940.
- CUEVA, Juan de la, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. de José Cebrián García, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- CUÍÑAS GÓMEZ, Macarena, «Historia textual del *Burguillos*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, 10, 2007, págs. 125-151.
- (ed.), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Cátedra, 2008.
- CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- DAVIES, J. Colin, «*Reditus ad Rem*. Observations on Cicero's Use of Digression», *Rheinisches Museum für Philologie*, 131, 1988, págs. 305-315.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948.
- *Solo Madrid es corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966a.
- *También se divierte el pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966b.
- DEMETZ, Peter, «The Elm and the Vine: Notes Toward the History of a Marriage Topos», *PMLA*, 60, 1958, págs. 521-532.
- DÍAZ ARMAS, Jesús, «Noticias sobre una parodia épica de Miguel Cabral: la *Perenqueneida*», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 58, 2014, págs. 245-261.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «Las dos *Gaticidas*: juegos y tópicos», *Criticón*, 133, 2018, págs. 57-76.
- «El gato de los siglos de oro y sus variables impregnaciones eróticas: los aruños de don Quijote», en *Sex and Gender in*

- Cervantes / Sexo y género en Cervantes. Essays in Honor of Adrienne Laskier Martín*, ed. de Esther Fernández Rodríguez y Mercedes Alcalá Galán, Kassel, Reichenberger, 2019.
- DÍEZ Y JIMÉNEZ-CASTELLANOS, Pilar (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Zaragoza, Ebro, 1964.
- DIODORO SÍCULO, *Biblioteca histórica. Libros IV-VIII*, trad. de Juan José Torres Esbarranch, Madrid, Gredos, 2004.
- DIOSCÓRIDES, *Acerca de la materia medicinal*, 2 vols., Madrid, Instituto de España, 1968-1969.
- DIXON, Victor (ed.), Lope de Vega Carpio, *El perro del hortelano*, Londres, Tamesis, 1981.
- «*La Gatomaquia*. By Lope de Vega. Edited by Celina Sabor de Cortazar», *The Modern Language Review*, 80, 1985, págs. 962-963.
- DLE, véase *Real Academia Española*.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, «Sobre funciones literarias de la parodia», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. de Túa Blesa et al., vol. II, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, págs. 97-103.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna y otros estudios de marginados*, Granada, Comares, 2003.
- DURÁN, Agustín (ed.), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., Madrid, Rivadeneira, 1851.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles (1700-1767)*, Gijón, Trea, 2015.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, ed. de Teresa de Santos, Madrid, Cátedra, 1991.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Dos sátiras inéditas de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 21, 1934, págs. 795-857.
- «Un hito cronológico en el Siglo de Oro», *Correo Erudito*, 2, 1942, págs. 172-174.
- *Estudios sobre Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946-1958.
- *Lope de Vega y su tiempo*, Barcelona, Teide, 1961.

- ERASMO DE RÓTTERDAM, *Adagia*, Basileae, Joa. Frobenius, 1523.
- ESLAVA, Antonio de, *Noches de invierno*, ed. de Julia Barella, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986.
- ESPINEL, Vicente, *Vida de Marcos de Obregón*, ed. de Samuel Gili Gaya, 2 vols., Madrid, Clásicos Castellanos, 1923.
- ESTIENNE, Charles, *Dictionarium historicum ac poeticum omnia gentium, hominum, deorum, regionorum, locorum, fluuiorum ac montium antiqua recentioraque, ad sacras et profanas historias, poetarumque fabulas intelligendas necessaria vocabula*, Lugduni, apud Herculeum Gallum, 1579.
- FASQUEL, Samuel, «Le barde et le bouffon. La geste burlesque à l'époque de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 112, 2010, págs. 587-632.
- FERNÁNDEZ, Jaime, «El amor y sus definiciones en la obra de Lope de Vega», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Münster, 20-14 de julio de 1999, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 2001, págs. 531-539.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *Segundo tomo del Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Armada Española desde la Unión de los Reinos de Castilla y Aragón*, 9 vols., Madrid, Museo Naval, 1972-1973.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, 3 vols., Madrid, Real Academia Española, 1971.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, «La Gatomaquia de Lope, de poema a comedia», *Edad de Oro*, 14, 1995, págs. 151-160.
- FERRER VALLS, Teresa, «El vellocino de oro y El amor enamorado», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XII-XIII Jornadas del teatro de Siglo de Oro*, ed. de José Berbel, Heraclio Castejón, Antonio Orejudo y Antonio Serrano, Almería, Diputación de Almería, 1996, págs. 49-63.
- FERRI COLL, José María, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro*, Alicante, Universidad de Alicante, 1995a.

- «El *Superbi colli* de Castiglione y la poesía española de ruinas en el Siglo de Oro», en *Relaciones culturales entre Italia y España*, ed. de E. Giménez, J. A. Ríos y E. Rubio, Alicante, Universidad de Alicante, 1995b, págs. 53-61.
- FICHTER, William L., «Color Symbolism in Lope de Vega», *The Romanic Review*, 18, 1927, págs. 220-231.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *El sembrar en buena tierra*, Nueva York, Modern Language Association of America, 1944.
- FITZMAURICE-KELLY, James, *A History of Spanish Literature*, Londres, Heinemann, 1907.
- FLORIT DURÁN, Francisco, y RUIZ IBÁÑEZ, José Javier, «Precisiones en torno a la biografía del soldado Lope Félix de Vega Carpio», *Monteagudo*, 1, 1996, págs. 103-118.
- FOLGAR BREA, Esteban, *Las silvas de Lope de Vega*, Madrid, Bubok, 2010.
- FONTÁN, María, «El guardainfante», *Rinconete*, 19 de abril de 2006, https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_06/19042006_02.htm. Última consulta el 30 de enero de 2020.
- FOSTER, Edward, *The Icy Fire. Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond, «Notes sur le sonnet *Superbi colli*», *Revue Hispanique*, 11, 1904, págs. 225-243.
- FREIXAS, Margarita, «Notas sobre la presencia de Lope de Vega en el *Diccionario de Autoridades*», *Anuario Lope de Vega*, 10, 2004, págs. 41-61.
- FRENK, Margit, *Corpus de la Antigua lírica popular hispánica (siglos XV-XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.
- *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, 2 vols., Madrid, Castalia, 2003.
- FUCHS, Barbara, *Exotic Nation. Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- FUCILLA, Joseph G., «Notes sur le sonnet *Superbi colli* (rectificaciones y suplemento)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 31, 1955, págs. 51-90.
- «*Superbi colli*» e altre saggi. *Notas sobre la boga del tema en España*, Roma, Carucci, 1963.
- FUENTE SANTOS, Juan de la (ed.), Vicente Mariner de Alagón, *Batracomimaquia e Himnos homéricos*, Madrid, CSIC, 2010.

- GARAU, Jaume, «La parodia de la épica culta en el declinar de la estética barroca: *La Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo», *Revista de Literatura*, 56.112, 1994, págs. 371-390.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo, *El ocio en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 1999.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, «No comer pan a manteles... ni con la condesa holgar», *Al-Ándalus: Revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, 32, 1967, págs. 211-216.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Madrid, Real Academia Española, 2013.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana, 2013.
- GARGANO, Antonio, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Napoli, Liguori, 1988.
- GASPARETTI, Antonio (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Florencia, La Nuova Italia, 1932.
- GELIO, Aulo, *Noches áticas*, ed. de Santiago López Moreda, Madrid, Akal, 2009.
- GERNERT, Folke, *El Baldo (guía de lectura)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- «El Baldo (1542): cuarta parte del ciclo *Renaldos de Montalbán*», *Edad de Oro*, 21, 2002, págs. 335-348.
- GESNER, Konrad, *Historia animalium*, 5 vols., Tiguri, Christophorus Froschoverus, 1551-1587.
- GIULIANI, Luigi, «La Cuarta parte: historia editorial», en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. de Luigi Giuliani y Ramón Valdés Gázquez, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols., I, págs. 7-30.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.), Lope de Vega Carpio, *El acero de Madrid*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012a, vol. I, págs. 263-466.
- (ed.), Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, RAE, 2012b.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, y NAVARRO ANTOLÍN, Fernando (eds.), Benito Arias Montano, *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, Huelva, Universidad de Huelva, 2005.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Gatomaquias», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 4, 1950, págs. 233-255.
- *Quevedo*, Madrid, Austral, 1962.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- *Romances*, ed. de Antonio Carreira, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
- *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, 2 vols., Madrid, Castalia, 2001.
- HALSTEAD, F. G., «The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy», *Hispanic Review*, 7, 1939, págs. 205-219.
- HEIPLE, Daniel L., «Lope furioso», *The Modern Language Review*, 83, 1988, págs. 602-611.
- HERNÁNDEZ, Francisco, trad. y (ed.), Plinio, *Historia natural*, en *Obras completas de Francisco Hernández*, vol. IV, México, UNAM, 2015, http://www.franciscohernandez.unam.mx/04_indice_tomo04.html, última consulta el 4 de junio de 2020.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «La fauna en Lope de Vega», *Fénix*, 1, 1935, págs. 23-79.
- *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- HERRERO LLORENTE, Víctor-José (ed.), M. Annaeo Lucano, *La Farsalia*, vol. I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- HESSE, José, *El deporte en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1967.
- HIDALGO, Juan, «Vocabulario de germanía», en *Romances de germanía de varios autores con el vocabulario*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779, págs. 151-200.
- HOFFMANN, E. T. A., *Opiniones del gato Murr*, ed. de Ana Pérez y Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 2008.
- HOLGADO REDONDO, Antonio (ed.), M. Anneo Lucano, *Farsalia*, Madrid, Gredos, 1984.
- HOMERO, *Odisea*, ed. de José Luis Calvo, Madrid, Cátedra, 2009.
- HORNBLOWER, Simon, y SPAWFORTH, Antony (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1591.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- HURTADO, fray Juan, *Sermones para los domingos y fiestas de adviento*, Zaragoza, Pedro Cabarte, 1614.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990.
- HUTCHEON, Linda, «Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, 1981, págs. 140-155.
- «Authorized Transgression: The Paradox of Parody», en *Le singe à la porte: vers une théorie de la parodie*, ed. de P. B. Gobin et al., Nueva York, Peter Lang, 1984, págs. 13-26.
- *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen, 1986.
- *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres, Routledge, 1994.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio, «Bernardino de Albornoz y su antilopesco poema *La gaticida famosa*», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, Edición 6, 1981, págs. 647-672.
- IGLESIAS ZOIDO, Juan Carlos, «Lope y la arenga militar», *Anuario Lope de Vega*, 18, 2012, págs. 114-145.
- JUNTA DEL CENTENARIO DE LOPE DE VEGA, *Catálogo de la Exposición Bibliográfica de Lope de Vega*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1935.
- KENISTON, Howard, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1937.
- KERR, Lindsay G., *Luis de Góngora and Lope de Vega. Masters of Parody*, Woodbridge, Tamesis, 2017.
- LAMA, Víctor de, «Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, ed. de José María Díez Borque, Inmaculada Osuna y E. Llergo, Madrid, Visor, 2010, págs. 367-389.
- LAPESA, Rafael, «Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo», en *Festschrift Walther von Wartburg zum 80 Geburtstag*, ed. K. Baldinger, Tübingen, Max Niemayer, 1968, págs. 523-551.

- LAPUENTE, Felipe Antonio, «Más sobre los seudónimos de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 657-669.
- LARA GARRIDO, José, «Notas sobre la poética de las ruinas en el Barroco», *Analecta Malacitana*, 3, 1980, págs. 385-399.
- «El motivo de las ruinas en la poesía española de los siglos XVI y XVII (Funciones de un paradigma nacional: Sagunto)», *Analecta Malacitana*, 6, 1983, págs. 223-277.
- Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1999.
- LAZZARINI, Andrea, «Poesia eroicomica e satira poetica: Tassoni, Bracciolini, Marino», *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, 1, 2014, págs. 107-147.
- LEGUINA, Enrique, *Los maestros espaderos*, Sevilla, Enrique Bergalli, 1897.
- *Glosario de voces de armería*, Madrid, Librería de Felipe Rodríguez, 1912.
- LEMKE, Ludwig, *Handbuch der Spanischen Litteratur*, Leipzig, F. Fleischer, 1855.
- LEÓN, Sebastián, «Chacona, ¡sátira es!», *Diablotexto Digital*, en prensa.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*, México, Colegio de México, 1950.
- *Dido y su defensa en la literatura española*, Londres, Tamesis, 1974.
- LIPKIN, Lawrence, *The Life of the Poet*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.
- LIVIO, Tito, *Historia de Roma desde su fundación. Libros XXXI-XXXV*, ed. de José Antonio Villar, Madrid, Gredos, 2001.
- LLAMAS, Jacobo, *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016.
- LOBATO, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro: literatura de los márgenes*, Madrid, Iberoamericana, 2014.
- LONDOÑO, Sancho de, *El discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mayor y antiguo estado*, Bruselas, Roger Velpius, 1589.
- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las Emblemas de Andrés Alciato*, 1655, Menston, Scholar Press, 1973.

- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, *Los clásicos del Siglo de Oro y la inspiración poética*, Valencia, Pre-textos, 2003.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «La difusión y recepción de la *Antología Griega* en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 15-67.
- «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 2008, págs. 821-838.
- LOZANO VELILLA, Arminda, «Alejandro ante el cínico Diógenes: la confrontación del pensamiento y la acción», en *Alejandro Magno: hombre y mito*, ed. Jaime Alvar y José María Blázquez Martínez, Madrid, Actas, 2000, págs. 153-169.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. de Luc Torres, Madrid, Castalia, 2010.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (ed.), José de Villaviciosa, *La Moschea. Poética inventiva en octava rima*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002.
- LUQUE, Juan de, *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del año*, Lisboa, Juan de Lira, 1608.
- LUZÁN, Ignacio de, *La Poética (ediciones de 1737 y 1789)*, ed. de Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974.
- MACDONALD, Inez, «Lope de Vega's *Gatomaquia*», *Atlante*, 2, 1954, págs. 1-18.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- MANRIQUE, Jorge, *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.
- MAÑERO LOZANO, David, «Del concepto de *decoro* a la “teoría de los estilos”: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 111, 2009, 357-385.
- MARCOS PÉREZ, José María, «La pasión del cisne: el mito de Leda y Zeus en sus fuentes y sus recreaciones», *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 14, 2000, págs. 203-231.
- MARÍN PINA, María del Carmen, «De Rodamonte a las rodomontadas: la conversión de un héroe carolingio en género bufo», en *Amadís de Gaula: quinientos años después*, ed. de

- José Manuel Lucía Megías, María del Carmen Marín y Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, págs. 471-502.
- MARÓN Y RAMA, Damián, *Oración en que se persuade que es menor mal sufrir ratones que tener gatos en nuestras casas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1789.
- MARTIN, Adrienne, «Erotismo felino: las gatas de Lope de Vega», *AnMal Electrónica*, 32, 2012, págs. 405-420.
- MARTÍN GONZÁLEZ, María Ángeles, *El Real Sitio de Valsain*, Madrid, Alpuerto, 1992.
- «Valsain: el bosque de Segovia», en *Jardín y naturaleza en el reinado de Felipe II*, ed. de Carmen Anón Feliú y José Luis Sancho Gaspar, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, págs. 525-448.
- MARTÍNEZ, Christine D., «Alejandro y Diógenes: inversión e ironía en *El villano en su rincón* de Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 43, 1991, págs. 21-30.
- MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro, «Fiesta de toros en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Estudios Taurinos*, 7, 1998, págs. 41-68.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *Retórica*, vol. I, Valencia, Herederos de Jerónimo Conejos, 1757.
- MCGRADY, Donald, «Merlín y sus mentiras: el pasaje más oscuro de *La gatomaquia*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 83, 1996, págs. 239-243.
- (ed.), Lope de Vega, *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, págs. ix-xxiv.
- (ed.), Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Gredos, 2011.
- MELE, Eugenio, «Lope de Vega, Merlin Cocai e Luciano», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 112, 1938, págs. 323-328.
- MÉNAGE, Monsieur, *Dictionnaire etymologique ou origines de la langue françoise*, París, Jean Anisson, 1694.
- MENAGIO, Egidio, *Le origini della lingua italiana*, Geneva, Giovanni Antonio Chouët, 1685.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. de Antonio Castro, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1989.
- MILHE POUTINGON, Gérard, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, París, Garnier, 2012.

- MILLER, Henry Knight, «The Paradoxical Encomium with Special Reference to Its Vogue in England, 1600-1800», *Modern Philology*, 53, 1956, págs. 145-178.
- MONARDES, doctor, *Segunda parte del libro de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven al uso de medicina*, Sevilla, Alonso Escribano, 1571.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. de Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- MONTERO, Juan, y RUIZ PÉREZ, Pedro, «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, págs. 19-56.
- MONTOTO, Santiago, «Contribución al vocabulario de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 28, 1948, págs. 466-477.
- MORALES PADRÓN, Francisco, *Sevilla insólita*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- MORBY, Edwin S., «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*, 18, 1950, págs. 195-217.
- (ed.), *La Dorotea*, 1632, de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1987.
- MORLEY, S. Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- MOROSINII, Angeli, *Floris Italicae linguae libri novem*, Venetiis, apud Io. Guerilium, 1604.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (ed.), Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, Barcelona, Crítica, 1995.
- «La enfermedad de amor y la rabia en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, págs. 209-252.
- MOYA, Cristina (ed.), Lope de Vega Carpio, *Las almenas de Toro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. de José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, vol. 2, págs. 379-551.
- MUÑOZ, Andrés, *Viaje de Felipe Segundo a Inglaterra*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1877.
- NAVA, Gabriela, «El “cuerpo estropeado de mil modos” en el inframundo de *La Moschea*», *Acta Poetica*, 30, 2009, págs. 119-141.
- NAVARRO, Francisco, *La famosa Gaticida*, Valencia, Pellería vieja, ¿1595?

- NICANDRUS COLOPHONI, *Theriaca*, Valentiae, Ioannem Mey Flandrum, 1552.
- NIETO MOLINA, Francisco, *La Perromachia*, en *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel L. Luján Atienza, Madrid, Iberoamericana, 2014, págs. 215-306.
- NOBLE-WOOD, Oliver, *A Tale Blazed Through Heaven: Imitation and Invention in the Golden Age of Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- NORDEN, Janet B., «*La Gatomaquia*: The Laying to Rest of Polyfemo», *Romance Notes*, 26, 1985, págs. 44-49.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Tradición retórica y erotismo en los *Paradoxa Enkomia* de Hurtado de Mendoza», en *El sexo en la literatura*, ed. de Luis Gómez Canseco, Pablo L. Zambrano y Laura P. Alonso, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, págs. 99-122.
- (ed.), Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- OLMEDO GOBANTE, Manuel, «“El mucho número que hay de ellos”: *El valiente negro en Flandes* y los esgrimistas afrohispanos de *Grandezas de la espada*», *Bulletin of the Comediantes*, 70, 2018, págs. 67-91.
- «De espadas y cañas: esgrima y astrología en las jácaras de Quevedo», *La Perinola*, 23, 2019a, págs. 215-230.
- *La esgrima del Siglo de Oro y su literatura*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Chicago, 2019b.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Ruinas y jardines: su significación y valor en la temática del Barroco», en *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Archivum, 1981, págs. 119-176.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Ayacucho, 1978.
- UDIN, Caesar, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, León de Francia, J. Bautiste Bourlier y Laurence Aubin, 1675.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *The Art of Love and Other Poems*, ed. de J. H. Mozley, Cambridge, Loeb, 2004.
- *Heroides and Amores*, ed. de Grant Showerman, Cambridge, Harvard University Press, 1977.
- *Metamorphoses. Books I-VIII*, ed. de Frank Justus Miller, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- *Metamorphoses. Books IX-XV*, ed. de Frank Justus Miller, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

- *Tristia. Ex Ponto*, ed. de Arthur Leslie Wheeler, Londres, William Heinemann, 1924.
- PACHECO DE NARVÁEZ, Luis de, *Compendio de la filosofía y destreza de las armas de don Jerónimo Carranza*, Madrid, Luis Sánchez, 1612.
- *Modo fácil y nuevo para examinarse los maestros en la destreza de las armas y entender sus cien conclusiones o formas de saber*, ed. de Manuel Valle Ortiz, Santiago de Compostela, AGEA, 2011.
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, vol. X, Barcelona, Palau, 1957.
- PANCORBO, Fernando, y LEÓN, Sebastián, «Chaconas y zarabandas condenadas», en *Ámbitos artísticos y literarios de la sociabilidad de los Siglos de Oro*, en prensa.
- PANICO, Maria, «La *digressio* nella tradizione retorico-grammaticale», *Bollettino di Studi Latini*, 31, 2001, págs. 478-496.
- PARKER, Geoffrey, *The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659. The Logistics of Spanish Victory and Defeat in the Low Countries' Wars*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», *Anuario de Filología*, 4, 1978, págs. 391-418.
- «La *gatomauia*, parodia del teatro de Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. de Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, págs. 565-580.
- *El universo lírico de Lope de Vega*, Madrid, Laberinto, 2003.
- «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales, Madrid, Iberoamericana, 2006, págs. 77-88.
- «El entorno taurino de un poema de Lope de Vega: *Versos a la primera fiesta del palacio nuevo*», *Revista de Estudios Taurinos*, 34, 2014, págs. 141-166.
- «Lope de Vega ante la fiesta de los toros», en *Tauromaquia: historia, arte, literatura y medios de comunicación en Europa y América*, ed. de Fátima Halcón y Pedro Romero de Solís, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016, págs. 565-590.

- PEDRELL, Felipe, *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol, 1897.
- PELLICER DE TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello, 1630.
- *Anfiteatro de Felipe el Grande*, Madrid, Juan González, 1631.
- (ed.), *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid, Francisco Martínez, 1634.
- PERSIUS, *Juvenal and Persius*, ed. de G. G. Ramsay, Cambridge, Harvard University Press, 1969.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. de Jacobo Cortines, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1997.
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1961.
- PINEDA, Juan de, *Segunda parte de la agricultura cristiana*, Salamanca, Diego López y Pedro de Adurza, 1589.
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé, *Fastiginia o fastos geniales*, trad. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Colegio de Santiago, 1916.
- PISÓN Y VARGAS, Juan, *La Perromachia*, en *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*, ed. de Rafael Bonilla Cerezo y Ángel L. Luján Atienza, Madrid, Iberoamericana, 2014, págs. 347-428.
- PITOTTO, Elisabetta e Iole SCAMUZZI, «Crisi e parodia dell'eroe epico: *La Gatomaquia* di Lope de Vega e la *Batracomiomachia*», *Artifara*, 10, 2010, págs. 1-31.
- PLATA PARGA, Fernando (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El pastor Fido*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el licenciado Jerónimo de Huerta, médico y familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y ampliada por él mismo con escolios y anotaciones*, Madrid, Luis Sánchez, 1624.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas IV. Aristides-Catón, Filopemén-Flaminio, Pirro-Mario*, ed. de Juan M. Guzmán Hermida y Óscar Martínez García, Madrid, Gredos, 2008.
- Poema de Fernán González*, ed. de Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1984.
- POLO DE MEDINA, Salvador Jacinto, *Poesía*, ed. de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Cátedra, 1987.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.

- «De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos», *Criticón*, 100, 2007, págs. 115-142.
- «De un epilio inédito y un poeta desconocido: “Céfalo y Porcris”, de Antonio Cuadrado Maldonado», *Lectura y Signo*, 5, 2010, págs. 151-188.
- (ed.), Gutierre de Cetina, *Rimas*, Madrid, Cátedra, 2014.
- Primeira parte do index da livraria de musica do muito alto e poderoso rey dom João o IV, Nosso Senhor*, Lisboa, Paulo Craesbeck, 1649.
- Primera parte del jardín de amadores*, Zaragoza, Hospital real y general de Nuestra Señora de Gracia, [1611].
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega. Las «Partes» de comedias*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- PUERTO SARMIENTO, Francisco Javier, *La triaca magna*, discurso de ingreso en la Real Academia Nacional de Farmacia, Madrid, 2009.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras de don Francisco de Quevedo*, Bruselas, Francisco Foppens, 1660.
- *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
- *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- QUINTILIANO DE CALAHORRA, *Obra completa*, 5 vols., Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001.
- RAVISIUS TEXTOR, Johannes, *Cornucopiae Io. Ravisii Textoris Epitome*, Lugduni, apud haered. Seb. Gryphii, 1560.
- *Dictionarium poeticum quo vulgo inscribitur eludidarius carminum*, Antuerpiae, apud Michaellem Hillenium, 1536.
- *Epitheta*, París, Reginaldum Chaudiere, 1524.
- *Epithetorum opus absolutissimum*, Venetiis, apud Marcum Antonium Zalterium, 1588.
- *Epitome Epithetorum cum eiusdem synonymis poeticis*, Lyon, Franciscum Raphelengium, 1590.
- *Officinae epitome*, 2 vols., Lyon, Seb. Gryphius, 1560.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2014. Disponible en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>. Última consulta el 12 de junio de 2020.
- REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1998.
- RENNERT, Hugo y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.
- RICO, Francisco, «Para el prólogo del *Lazarillo*: el deseo de alabanza», en *Actes de la Table Ronde Internationale du CNRS. Picaresque espagnole*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1976, págs. 101-116.
- *et al.* (eds.), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha. Volumen complementario*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2004.
- RIPA, Cesare, *Iconologia*, 2 vols., ed. de Piero Buscaroli, Torino, Fògola, 1988.
- RIVERO DE TORREJÓN, Alfonso, «Álvaro de Bazán y Benavides», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, www.rah.es, consultado el 10 de abril de 2020.
- RODRÍGUEZ, Alfred y RODRÍGUEZ, Luz, «Dos notas a *La Gatomaquia* de Lope de Vega», *Romance Notes*, 20, 1980, págs. 393-396.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Múnich (1589-1602)*, Valencia, Diputación Provincial, 1963.
- *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. de Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Mérida, Editora Regional, 1997.
- *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los Siglos de Oro*, ed. de Víctor Infantes, Cáceres, Genuève, 2012.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «Para el texto de *La dama boba*: el parto de la gata como tema burlesco», *Hipogrifo*, 8, 2020, págs. 161-173.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *El Loaysa de «El celoso extremeño»*, Sevilla, Francisco de P. Díaz, 1901.
- (ed.), Lope de Vega, *La Gatomaquia*, Madrid, C. Bermejo, 1935.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *De Tachtigjarige Oorlog in Spaanse ogen: de Nederlanden in Spaanse historische en literaire teksten (circa 1548-1673)*, Nijmegen, Vantilt, 2003.

- *The Dutch Revolt through Spanish Eyes: Self and Other in Historical and Literary Texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Oxford, Peter Lang, 2008.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, e Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- ROMÁN, Jerónimo, *Segunda parte de las repúblicas del mundo*, Salamanca, Juan Fernández, 1595.
- ROMANOS, Melchora, «La construcción del drama histórico a partir de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, págs. 697-705.
- Romancero*, ed. de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Castalia, 2010.
- ROSE, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- ROZAS, Juan Manuel, *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982, en línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-de-vega-y-felipe-iv-en-el-ciclo-de-senectute-0/html/ff8da5d0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_14.html#I_0_, última consulta el 4 de julio de 2020.
- «Lope contra Pellicer: historia de una guerra literaria», en *La literatura en Aragón*, ed. de Aurora Egido, Zaragoza, Tipo Línea, 1984, págs. 67-100.
- *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ROZAS, Juan Manuel, y CAÑAS MURILLO, Jesús (eds.), *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, de Lope de Vega Carpio, Madrid, Castalia, 2005.
- RUGGERIO, Michael J., «Lope and His Role as *Figura del donai-re*», *Romanische Forschungen*, 78, 1966, págs. 64-89.
- RUIZ MORCUENDE, Francisco, «El tono del ¡Ay, ay, ay!», *Revista de Filología Española*, 5, 1918, págs. 182-187.
- SABOR DE CORTAZAR, Celina (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomauquia*, Madrid, Castalia, 1982.
- SALAS, Alberto Mario, *Las armas de la conquista*, Buenos Aires, Emecé, 1950.
- SALEMBIEN, Léontine, «Le vocabulaire de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 34.2, 1932a, págs. 97-127.

- «Le vocabulaire de Lope de Vega (suite)», *Bulletin Hispanique*, 34.4, 1932b, págs. 289-310.
- «Le vocabulaire de Lope de Vega (suite et fin)», *Bulletin Hispanique*, 35.4, 1933, págs. 368-391.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Cuellos, valonas y golillas: leyes suntuarias y crítica política en *No hay mal que por bien no venga*, de Juan Ruiz de Alarcón», *Bulletin of the Comediantes*, 54, 2002, págs. 91-113.
- (ed.), *La «Segunda parte del desengaño del hombre» (pliego suelto de 1615), de Félix Lope de Vega Carpio*, Pliegos volanderos de Griso, Pamplona, Griso, 2004.
- «Un misterio virgiliano en *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca», *Bulletin of the Comediantes*, 57, 2005, págs. 425-439.
- *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006a.
- «Pedro de Oña y su *Arauco domado* (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del “taratántara” a las “barquillas”», *Hispanic Review*, 74, 2006b, págs. 319-344.
- (ed.), *El Sansón de Extremadura. Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, Newark, Juan de la Cuesta, 2006c.
- «La génesis del *Isidro* (1599) y la carrera literaria de Lope de Vega: a propósito de la *rota Vergilii*», *Anuario Lope de Vega*, 16, 2010, págs. 143-153.
- (ed.), *Lope de Vega Carpio, Arcadia. Prosas y versos*, Madrid, Cátedra, 2012a.
- «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista* 22, 2012b, págs. 357-374.
- «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, ed. de Valentín Núñez Rivera, Barcelona: Studia Aurea / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, págs. 99-114.
- «Algunos chistes astrológicos de Lope de Vega», *Criticón*, 122, 2014a, págs. 41-52.
- «Otro soneto apelativo a la noche en Lope de Vega: *El príncipe perfeto* (c. 1612-1614)», *eHumanista*, 27, 2014b, págs. 407-414.

- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra, 2015.
 - «Algunas metáforas astrológicas en Lope de Vega: las sinastrias en *El cuerdo loco* (1607), *La Circe* (1624) y las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)», en «*Los cielos se agotaron de prodigios*»: *Essays in Honor of Frederick A. de Armas*, ed. de Christopher B. Weimer, Kerry K. Wilks, Benjamin J. Nelson y Julio Vélez Sainz, Newark, Juan de la Cuesta, 2018a, págs. 167-179.
 - *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018b.
 - «Panorama interior: poesía de ruinas en Lope de Vega», en *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari, Madrid, Visor, 2019, págs. 113-137.
 - «Arellano, Ignacio (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Iberoamericana, 2019. ISBN: 978-84-9192-059-5. 790 págs.», *Arte Nuevo*, 7, 2020a, págs. 327-340.
 - «Orfeo, Anfión, Tubal: la música y sus inventores en tres disquisiciones musicales de Lope de Vega (*Arcadia*, *El peregrino en su patria*, *Pastores de Belén*)», en «*La palabra en la cadencia*»: *la visión de la música desde la literatura (siglos XVI y XVII)*, ed. de Fernando J. Pancorbo y Sebastián León, Kassel, Reichenberger, 2020b, págs. 157-180.
 - «*La famosa gaticida* (Valencia, Francisco Navarro, ca. 1595) y los orígenes de *La Gatomaquia*: estudio y edición», *Anuario Lope de Vega*, 27, 2021, págs. 425-448.
 - «Epitafios a los vivos: biografía, honras fúnebres y gloria poética en los epitafios de Lope de Vega», *Studi Ispanici*, en prensa.
 - «Perfil autorial en los sonetos de *La Filomena* (1621)», *Studia Aurea*, en prensa.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, y CRIVELLARI, Daniele (eds.), *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2019.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO, eds., Lope de Vega Carpio, *Rimas y otros versos*, Madrid, Real Academia Española, en prensa.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)», *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, 18, 1982, págs. 63-70.

- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Tomé de Burguillos o el triunfo del *Quijote*. Una lectura de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», *Criticón*, 100, 2007, págs. 167-199.
- SCHMIDT, Karlenst, *Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos*, Halle, Niemeyer, 1953.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 2000.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *El villano, en su rincón*, en *Come-dias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. de Enrico Di Pastena, Madrid, Gredos, 2008, vol. I, págs. 67-199.
- SHAKESPEARE, William, *Love's Labours Lost*, ed. de John Kerrigan, Londres, Penguin, 1982.
- SIMERKA, Barbara, *Discourses of Empire. Counter-Epic Literature in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University, 2003.
- SPITZER, Leo, *Die Literarisierung des Legens in Lope's Dorotea*, Bonn, Kölner Romanische Arbeiten, 1932.
- STEPHANUS, Carolus, *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum*, Genevae, Samuelis Chouët, 1660.
- TÁCITO, Agricola. *Germania. Dialogus*, ed. de M. Hutton y W. Peterson, Cambridge, Loeb, 2000.
- Tasa de los precios a que se han vender las mercaderías*, Madrid, Juan González / Martín Gil de Córdoba, 1628.
- TERLINGEN, Johannes Herman, *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVII*, Ámsterdam, Noord-hollandsche uitgevers, 1943.
- TERREROS Y PANDO, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas, francesa, latina e italiana*, 4 vols., Madrid, viuda de Ibarra, hijos y compañía, Madrid, 1786-1793.
- TERRÓN GONZÁLEZ, Jesús, *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990.
- Tesoro*. Véase COVARRUBIAS HOROZCO.
- THOMAS, Werner (ed.), *De val van het Nieuwe Troje. Het beleg van Oostende. 1601-1604*, Leuven, Davidsfonds, 2004.
- TORNÉ TEIXIDÓ, Ramón, «Aportaciones y notas sobre la difusión de la épica animalésca en manuscritos de la *Batracomiomaquia* hasta el s. XVI», *Lectura y Signo*, 11, 2016, págs. 47-57.

- TORRES, Isabel, «Lope de Vega's *La Gatomaquia* and Positive Parody», *Calíope*, 14, 2008, págs. 5-22.
- TORRES, Luc (ed.), Francisco López de Úbeda, *La pícara Justina*, Madrid, Castalia, 2010.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El viejo Lope se divierte: parodia y sátira literaria en *La Gatomaquia*», en *Per ridere. Il comico nei Secoli d'Oro*, ed. de Maria Grazia Profeti, Florencia, Alinea, 2001, págs. 183-209.
- TRUEBLOOD, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «La “Loa del juego de la pelota” en el contexto de los autos sacramentales calderonianos: historia textual y fortuna escénica», *Anuario Calderoniano*, número extra 1, 2017, págs. 221-233.
- VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso, *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*, Málaga, Universidad de Málaga, 2015.
- VALERIANO, Pierio, *Hieroglyphica*, Lugduni, apud Bartholomaeum Honoratum, 1586.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El acero de Madrid*, ed. de Luis Gómez Canseco, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. I, págs. 263-466.
- *Las almenas de Toro*, ed. de Cristina Moya, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. de José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, vol. 2, págs. 379-551.
- *Arcadia, prosas y versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- *El Arenal de Sevilla*, ed. de Manuel Cornejo, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012, vol. II, págs. 459-610.
- *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- *Barlán y Josafá*, en *Veinticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España*, Zaragoza, Pedro Verges, 1641, fols. 238r-258v.

- *Belardo el furioso*, en *Lope de Vega. Comedias II*, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.
- *El caballero del milagro*, ed. de Santiago Restrepo y Ramón Valdés Gázquez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. de Luis Sánchez Laílla, 2 vols., Madrid, Gredos, 2016, vol. II, págs. 971-1153.
- *El caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 2011.
- *Cartas, documentos y escrituras del dr. frey Lope Félix de Vega Carpio*, vol. 2, ed. de Krzysztof Sliwa, Newark, Juan de la Cuesta, 2007.
- *Los celos de Rodamonte*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 13, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1902, págs. 371-411.
- *La Circe, con otras rimas y prosas*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, págs. 351-747.
- *Corona trágica. Vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda*, 1627, en *Lope de Vega. Poesía, V*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, págs. 211-413.
- *De cosario a cosario*, ed. de Enrico Di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIX*, en prensa.
- *La dama boba*, ed. de Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. de Marco Presotto, vol. III, Lérida, Milenio, 2007, págs. 1293-1466.
- *Don Diego de noche*, en *Dos comedias atribuidas a Lope de Vega*, ed. de Valentín Azcune Fernández, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, págs. 208-353.
- *La Dorotea*, 1632, ed. de Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- *La Dragontea*, 1598, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. de Agustín G. de Amezúa, 4 vols., Madrid, Real Academia Española, 1989.
- *Estefanía la desdichada*, ed. de Violeta Romero, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, vol. II, págs. 627-827.

- *Las ferias de Madrid*, ed. de David Roas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. de Silvia Iriso, 3 vols., Lérida, Milenio, 1998, vol. III, págs. 1823-1954.
- *La Filomena*, 1621, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, págs. 1-349.
- *Guardar y guardarse*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Real Academia Española, 1930, págs. 206-238.
- *La hermosura de Angélica*, ed. de Marcella Trambaioli, Madrid, Iberoamericana, 2005.
- *Isidro. Poema castellano*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.
- *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, en *Lope de Vega. Poesía, III*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- *Laurel de Apolo*, en *Lope de Vega. Poesía, V*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2004, págs. 539-701.
- *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, ed. de Teresa Ferrer Valls, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. II, Madrid, Gredos, 2012, págs. 321-458.
- *El molino*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 3, Lérida, Milenio, 1997, págs. 1547-1686.
- *La noche de San Juan*, ed. de Anita K. Stoll, Kassel, Reichenberger, 1988.
- *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- *Nunca mucho costó poco*, en *Dos comedias atribuidas a Lope de Vega*, ed. de Valentín Azcune Fernández, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, págs. 354-506.
- *Pastores de Belén: prosas y versos divinos*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.
- *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. de Donald McGrady y Juan Oleza, Barcelona, Crítica, 1997.
- *El perro del hortelano*, ed. de Paola Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coord. de Laura Fernández y Gonzalo Pontón, vol. I, Madrid, Gredos, 2012, págs. 53-262.
- *El pleito por la honra*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, vol. 8, ed. de Marcelino Me-

- néndez Pelayo, Madrid, Real Academia Española, 1898, págs. 365-399.
- *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón san Isidro*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1622.
 - *Rimas*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
 - *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
 - *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
 - *Rimas sacras*, ed. de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Iberoamericana, 2006.
 - *Romances de juventud*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015.
 - *El servir con mala estrella*, ed. de Laura Canto Valdivielso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. de Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio, 2005, vol. I, págs. 649-770.
 - *Valor, fortuna y lealtad*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Tomo VII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, págs. 329-362.
 - *La vega del Parnaso*, dir. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, 3 vols., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015.
 - *La villana de Getafe*, ed. de Adelaida Cortijo y Elizabeth Treviño Salazar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. de José Enrique López Martínez, Madrid, Gredos, 2015, vol. I, págs. 241-414.
 - *El villano, en su rincón*, ed. de Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. de Enrico Di Pastena, Madrid, Gredos, 2008, vol. I, págs. 67-199.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Imitar, emular, renovar en la Comedia Nueva: Cómo se comunican dos estrellas contrarias, reescritura calderoniana de *Las almenas de Toro*», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, págs. 243-264.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, *El parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2006.

- «La ruda zampoña de Polifemo: autorrepresentación y parodia en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora», *RILCE*, 26, 2010, págs. 214-230.
- VIAN HERRERO, Ana, «La *Batracomimaquia* y *El Crotalón*: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 4, 1981, págs. 145-162.
- «Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la hormiga* de Juan de Jarava», *Dicenda*, 7, 1988, págs. 449-494.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Lope y la polémica sobre astrología en el Seiscientos», *Anuario Lope de Vega*, 15, 2009, págs. 219-243.
- La vida y hechos de Estebanillo González*, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990.
- VILA-BELDA, Reyes, «Onomástica y humor en *La Gatomaquia* de Lope de Vega», *Hispanic Research Journal*, 4, 2003, págs. 207-221.
- VILLAVICIOSA, José de, *La Moschea. Poética inventiva en octava rima*, ed. de Ángel Luis Luján Atienza, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002.
- VÍLLORA, Pedro, y PADILLA, José, versión de *La Gatomaquia*, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2009.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, ed. de José Carlos Fernández Corte, trad. de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 2006.
- *Opera*, ed. de R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1969.
- VITORIA, Baltasar de, *Primera parte. Teatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca, Antonia Ramírez, 1620.
- *Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, Imprenta Real / Juan de san Vicente, 1657.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
- VOSTERS, Simon A., *Lope de Vega y la tradición occidental*, 2 vols., Madrid, Castalia, 1977.
- WARDROPPER, Bruce, «The Poetry of Ruins in the Golden Age», *Revista Hispánica Moderna*, 35.4, 1969, págs. 295-305.
- XOULPIDIS, Panagiotis, «La máscara felina en *La Gatomaquia*», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 33, 2020, págs. 99-110.

- YNDURÁIN, Domingo, «Enamorarse de oídas», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesium celebranti dicata. 2. Estudios de literatura y crítica textual*, ed. de Fernando Lázaro Carreter y Emilio Alarcos Llorach, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 589-603.
- YUDIN, Florence L. «The *Novela Corta* as Comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 45, 1968, págs. 181-188.
- «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81, 1969, págs. 585-594.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.
- ZAGGIA, Massimo, «Per una storia del genere zooepico fra Quattro e Cinquecento: testi e linee di sviluppo», en *L'eroicomico dall'Italia all'Europa. Atti del convegno Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, ed. de Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, págs. 27-53.
- ZAPATA DE CHAVES, Luis, *Carlo famoso*, Valencia, Joan Mey, 1566.

La Gatomaquia

1
De doña Teresa Verecundia
al licenciado Tomé de Burguillos

SONETO

Con dulce voz y pluma diligente,
y no vestida de confusos caos,
cantáis, Tomé, las bodas, los saraos,
de Zapaquilda y Micifuz valiente.

Si a Homero coronó la ilustre frente 5
cantar las armas de las griegas naos,
a vos de los insignes marramaos
guerras de amor por súbito accidente.

1. 1-2 El tono de esta pulla a los cultos es muy lopesco. Contrástese con estos versos del primer soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «oíd de un caos la materia prima, / no culta como cifras de receta» (núm. 3, vv. 5-6) (Campo, 1948: 113).

1. 3-4 *Tomé* es el heterónimo de Lope que escribe *La Gatomaquia*: Tomé de Burguillos. Un *sarao* es «la junta de damas y galanes en fiesta principal y acordada» (*Tesoro*, s. v. *serao*). *La Gatomaquia* narra las bodas frustradas de Zapaquilda y Micifuz, interrumpidas por el *súbito accidente* (v. 8) que supuso la intervención de Marramaquiz.

1. 7 Los *marramaos* son los ‘gatos’, pues la palabra es una onomatopeya de maullido (*DLE*, s. v. *marramao*). Rodríguez Marín (1935: 95) trae algunos pasajes paralelos en los que Lope usa el vocablo. Véase también Fernández López (1971: I, 759).

Bien merecéis un gato de doblones
(aunque ni Lope celebréis o el Tasso
Ricardos o Gofredos de Bullones),

10

pues que por vos, segundo Gatilaso,
quedarán para siempre de ratones
libres las bibliotecas del Parnaso.

1. 9 *gato* «se llama también la piel de este animal, aderezada y compuesta en forma de talego o zurrón para echar y guardar en ella el dinero» (*Aut.*, s. v.).

1. 10-11 Lope de Vega y Torquato Tasso aparecen aquí como modelos de la gran epopeya, el primero por su *Jerusalén conquistada* (1609), protagonizada por Ricardo Corazón de León, y el segundo por su *Gerusalemme liberata* (1581), cuyo héroe es Gofredo de Bullón.

1. 12 El afán lopesco por convertirse en un nuevo Garcilaso de la Vega, príncipe de los poetas, aparece aquí en clave jocosa merced a la parano-masia (*Gatilaso*). Lope usa esta técnica con afán burlesco en el poema: «Zapinarciso y Gatimarte» (I. 272).

La Gatomaquia, del licenciado Tomé de Burguillos

*A don Lope Félix del Carpio,
soldado en la armada de su Majestad*

SILVA PRIMERA

Yo, aquel que en los pasados
tiempos canté las selvas y los prados
(estos vestidos de árboles mayores
y aquellas de ganados y de flores),
las armas y las leyes 5
que conservan los reinos y los reyes,
agora, en instrumento menos grave,
canto de Amor süave
las iras y desdenes,
los males y los bienes, 10
no del todo olvidado
el fiero taratántara, templado
con el silbo del pífaro sonoro.

I. 3-4 Rodríguez Marín (1935: 98) señala: «Dícelo al revés, más parece por gracejar que no por yerro: los ganados y [las] flores vense en los prados, y no en las selvas».

I. 12-13 Lope evoca aquí los instrumentos bélicos que representan el género épico del que también participa *La Gatomaquia*. *Taratántara* es

Vosotras, Musas del castalio coro,
 dadme favor, en tanto 15
 que con el genio que me distes canto
 la guerra, los amores y accidentes
 de dos gatos valientes,
 que, como otros están dados a perros
 o por ajenos o por propios yerros, 20
 también hay hombres que se dan a gatos
 por olvidos de príncipes ingratos
 o porque los persigue la fortuna
 desde el columpio de la tierna cuna.
 Tú, don Lope, si acaso 25
 te deja divertir por el Parnaso
 el holandés pirata,
 gato de nuestra plata
 que infesta las marinas
 por donde con la armada peregrinas, 30
 suspende un rato aquel valiente acero
 con que al asalto llegas el primero
 y escucha mi famosa *Gatomaquia*,

una onomatopeya por el sonido del tambor militar o caja (Rodríguez Marín, 1935: 98-99). El *pífar* o pífano es una flauta militar (*Tesoro*, s. v. *pífar*; *Aut.*, s. v. *pífano*). Nótese en contraste entre el *fiero* tambor y el (dulce) *pífar*.

I. 14 La fuente Castalia estaba consagrada a las Musas, que otorgaban la inspiración poética.

I. 19-21 *Darse alguien a perros*: «irritarse mucho» (*DLE*, s. v. *perro*).

I. 22 *príncipes*: ‘señores’.

I. 24 *desde el columpio de la tierna cuna*: la *cuna* se puede presentar como un *columpio* porque mece al niño. Nótese la hipálage (lo tierno es el niño que la cuna contiene, no la cuna en sí).

I. 26 *divertir*: ‘distraerte’ (Rodríguez Marín, 1935: 100). El *Parnaso* aquí es sinécdoque por la poesía.

I. 28 *gato*: aquí, ‘ladrón’.

I. 29 *marinas*: ‘costas’ (*Aut.*, s. v. *marina*).

I. 31 *suspende*: ‘deja’.

I. 33 *famosa*: ‘excelente’.

así desde las Indias a Valaquia
 corra tu nombre y fama, 35
 que ya por nuestra patria se derrama
 desde que viste la morisca puerta
 de Túnez y Biserta
 armado y niño, en forma de Cupido,
 con el marqués famoso 40
 de mejor apellido,
 como su padre por la mar dichoso.
 No siempre has de atender a Marte airado,
 desde tu tierna edad ejercitado,
 vestido de diamante, 45
 coronado de plumas, arrogante,
 que alguna vez el ocio
 es de las armas cordial socrocio
 y Venus en la paz, como san Telmo,
 con manos de marfil le quita el yelmo. 50
 Estaba sobre un alto caballete
 de un tejado sentada
 la bella Zapaquilda al fresco viento,

I. 34 La sintaxis expresa un deseo que se ofrece a Lopito si se para a escuchar al poeta: 'ojalá (*así*), si lo hace, su fama recorra el mundo, de uno a otro extremo (desde las *Indias*, al oeste, al principado de *Valaquia*, en la actual Rumanía, al este)'.

I. 38-39 También a Cupido le pintan como a un niño armado, como Lopito cuando atacó el norte de África con el marqués de Santa Cruz, a los quince años de edad.

I. 41-42 El *marqués de mejor apellido* es el de Santa Cruz, don Álvaro de Bazán y Benavides. Heredó la posición de su padre (don Álvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz) al frente de las galeras del rey.

I. 48 *cordial socrocio*: 'reconfortante'. Figuradamente, 'distracción amena' (Rodríguez Marín, 1935: 103).

I. 49-50 *Venus* calma a Marte como *san Telmo* las tempestades.

I. 51 *caballete*: «El lomo que levanta el tejado en medio de él, para que cayendo en vertiente forme las alas que cubren la casa, y escurra el agua por las canales, hasta que apartadas afuera queden sin mojarse las paredes» (*Aut.*, s. v.).

lamiéndose la cola y el copete
tan fruncida y mirlada 55
como si fuera gata de convento.
Su mismo pensamiento
de espejo le servía,
puesto que un roto casco le traía
cierta urraca burlona 60
que no dejaba toca ni valona
que no escondía por aquel tejado,
confín del corredor de un licenciado.
Ya que lavada estuvo
y con las manos, que lamidas tuvo, 65
de su ropa de martas aliñada,
cantó un soneto en voz medio formada

I. 54 «El cabello que las damas traen levantado sobre la frente llamamos copete» (*Tesoro*, s. v. *copo*).

I. 55-56 *fruncida y mirlada*: 'arreglada'. «Fruncir» «vale recoger la orilla de la ropa, haciendo unas arruguillas» (*Tesoro*, s. v.), por lo que la gata está adornada, como una prenda con cenefas. Por su parte, «mirlado» es «el hombre compuesto y mesurado con artificio» (*Tesoro*, s. v. *mirla*). Por el contexto, se deduce que las gatas de convento estaban especialmente cuidadas y bonitas.

I. 57-60 Nótese la sintaxis: la gata se mira en su mismo pensamiento, aunque podría haber usado como espejo unos azulejos que le traía una urraca ladrona. *Puesto que*: 'aunque'. Véase Keniston (1937: 28.44 y 29.72). El *casco* mencionado debe de ser un cascote de cerámica vidriada en el que la gata se pueda mirar (*Aut.*, s. v. *casco*).

I. 61 La *toca* era un tocado femenino; la *valona*, un tipo de cuello: «Adorno, que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira angosta de lienzo fino, que caía sobre la espalda, y hombros, y por la parte de adelante era larga hasta la mitad del pecho» (*Aut.*, s. v.).

I. 63 *corredor*: «Especie de galería cubierta o descubierta, que se hace en las casas al rededor, o en parte de los patios o jardines para tomar el sol, o divertirse con las vistas que ofrece» (*Aut.*, s. v.).

I. 66 *aliñada*: 'adornada'. La piel de marta se solía usar para hacer vestiduras lujosas. En este caso, la gata tiene sus propias martas, que es su pelaje, que ha preparado usando sus patas, previamente lamidas.

I. 67 *voz medio formada*: 'sotto voce' (Rodríguez Marín, 1935: 104).

en la arteria vocal con tanta gracia
 como pudiera el músico de Tracia, 70
 de suerte que cualquiera que la oyera
 que era solfa gatuna conociera,
 con algunos cromáticos disones
 que se daban al diablo los ratones.
 Asomábase ya la primavera
 por un balcón de rosas y alhelíes, 75
 y Flora con dorados borceguíes
 alegraba risueña la ribera;
 tiestos de Talavera
 prevenía el verano,
 cuando Marramaquiz, gato romano, 80
 aviso tuvo cierto de Maulero,
 un gato de la Mancha, su escudero,
 que al sol salía Zapaquilda hermosa
 cual suele amanecer purpúrea rosa
 entre las hojas de la verde cama, 85
 rubí tan vivo que parece llama,
 y que con una dulce cantilena

I. 68 *La arteria vocal* es ‘la cavidad bucal, la boca’.

I. 69 El *músico de Tracia* es Orfeo.

I. 72-73 La gata adorna su canto con cromatismos, es decir, con notas separadas por el intervalo de un semitono. A los ratones estos maullidos les resultan disonantes, sin duda porque temen a los que los emiten.

I. 76 *Flora* es la diosa de las plantas en flor. Los *borceguíes* son un calzado de cuero blando que se ponía bajo los zapatos o botas.

I. 78 La cerámica de Talavera, en el reino de Toledo, era famosa ya en la época.

I. 79 *prevenía*: ‘preparaba’.

I. 80 Un *gato romano* es uno «manchado a listas de pardo y negro» (*Aut.*, s. v.).

I. 81 El nombre de *Maulero* es jocoso y se deriva, como los de muchos gatos del texto, de una onomatopeya de maullido. Además, una *maula* es un ‘engaño’ (Arellano, 2019: 569).

I. 85 La *verde cama* es, aquí, el ‘cáliz’ de la flor, con sus sépalos verdes rodeando los pétalos (Arellano, 2019: 569).

en el arte mayor de Juan de Mena enamoraba el viento.	
Marramaquiz, atento	90
a las nuevas del paje (que la fama enamora desde lejos) —que, fuera de las naguas de pellejos del campanudo traje	
(introducción de sastres y roperos, doctos maestros de sacar dineros),	95
alababa su gracia y hermosura, con tanta melindrífera medida—, pidió caballo y luego fue traída una mona vestida	100
al uso de su tierra, cautiva en una guerra que tuvieron las monas y los gatos. Púsose borceguíes y zapatos de dos dediles de segar abiertos,	105

I. 88 Juan de Mena (1411-1456) fue un poeta cordobés que escribió numerosos versos en *arte mayor* castellana. Nótese que lo que cantó Zapquilda era, más bien, un soneto (forma que no está en arte mayor castellana, sino en endecasílabos).

I. 93-94 *naguas*: ‘enaguas, faldas interiores’. Son *de pellejos* porque la gata solo va vestida con su piel, que el poeta imagina en forma acampada, a la moda de las damas del xvii.

I. 90-96 Nótese la sintaxis, con dos incisos que marcamos con paréntesis: Maulero alaba no solo el traje (el pelaje) de la gata, sino su porte; *naguas*: ‘enaguas’.

I. 98 *melindrífera*: neologismo formado sobre ‘melindre’, por lo que la *melindrífera medida* sería ‘gravedad melindrosa’ (Arellano, 2019: 569).

I. 99 *luego*: ‘inmediatamente’.

I. 101 Se sobreentiende que la *tierra* de esta mona es Berbería, y en particular Tetuán, como apunta Sabor de Cortazar (1982: 81) señalando el verso I. 144, abajo.

I. 105 Los *dediles de segar* son unos dedales que usaban los segadores.

que con pena calzó, por estar tuertos;
 una cuchar de plata por espada;
 la capa colorada,
 a la francesa, de una calza vieja,
 tan igual, tan lucida y tan pareja 110
 que no será lisonja
 decir que Adonis en limpieza y gala,
 aunque perdone Venus, no le iguala;
 por gorra de Milán, media toronja,
 con un penacho rojo, verde y bayo 115
 de un muerto por sus uñas papagayo
 que, diciendo: «¿Quién pasa?» cierto día,
 pensó que el rey venía
 y era Marramaquiz que andaba a caza
 y halló para romper la jaula traza; 120
 por cuera, dos mitades que de un guante
 le ataron por detrás y por delante,
 y un puño de una niña por valona.

I. 106 *con pena*: 'con dificultad'; *tuertos*: 'torcidos'.

I. 107 *cuchar*: 'cuchara'. Es forma común en Lope.

I. 108-109 *calza*: 'media masculina'.

I. 112-113 *Adonis* se usa aquí como antonomasia y ponderación de belleza masculina. Era amante de *Venus*, a quien pide jocosamente perdón Burguillos por el comentario (Rodríguez Marín, 1935: 106).

I. 114 Ya Covarrubias señala que las gorras buenas las traían de Milán (*Tesoro*, s. v. *gorra*). La *toronja* es el 'pomelo'.

I. 115 *bayo*: «color dorado bajo que tira a blanco» (*Aut.*, s. v.).

I. 116 *de un muerto por sus uñas papagayo*: 'de un papagayo muerto por sus uñas'. El hipérbaton es jocosos y posible parodia de los usos gongorinos.

I. 117-119 Lope juega aquí con las palabras que se solían enseñar a los papagayos: «¿Quién pasa? El rey, que va a caza» (Rodríguez Marín, 1935: 106; Sabor de Cortazar, 1982: 82; Frenk, 2003: I, 1513).

I. 120 *traza*: 'modo'.

I. 121 *cuera*: «especie de chaqueta de piel que se usaba antiguamente sobre el jubón» (*DLE*, s. v.).

I. 123 *puño*: «adorno hecho de lienzo o de encajes blancos alechugados, que unido o separado de la manga de la camisa, se pone rodeado a

Era el gatazo de gentil persona
 y no menos galán que enamorado, 125
 bigote blanco y rostro despejado,
 ojos alegres, niñas mesuradas
 de color de esmeraldas diamantadas,
 y a caballo en la mona parecía
 el paladín Orlando que venía 130
 a visitar a Angélica la bella.
 La recatada ninfa, la doncella,
 en viendo el gato, se mirló, de forma
 que en una grave dama se transforma,
 lamiéndose a manera de manteca 135
 la superficie de los labios seca
 y, con temor de alguna carambola,
 tapó las indecencias con la cola
 y, bajando los ojos hasta el suelo,
 su mirlo propio la sirvió de velo, 140
 que ha de ser la doncella virtuosa
 más recatada mientras más hermosa.
 Marramaquíz entonces, con ligeras

la muñeca» (*Tesoro*, s. v.); *valona*: «adorno que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira de lienzo fino que caía sobre la espalda y hombros, y por la parte de adelante era larga hasta la mitad del pecho» (*Aut.*, s. v.). La valona era cuello de cazadores o estudiantes y, como el puño, solía estar hecha de encaje, de ahí que el gato pueda usar un puño de niña para adornar su cuello usándolo de valona.

I. 124 *de gentil persona*: 'de buena presencia'.

I. 127-128 *niñas*: 'pupilas'. Marramaquíz tiene ojos verdes.

I. 130-131 *Orlando* y *Angélica* son personajes del *Orlando furioso* de Ariosto. Angélica, además, es la protagonista de *La hermosura de Angélica* (1602), de Lope.

I. 133 *se mirló*: 'se entonó, afectó gravedad' (*Aut.*, s. v.).

I. 137 *carambola*: 'engaño, trampa' (*Aut.*, s. v.). Zapaquilda desconfía de las intenciones del galán.

I. 140 *mirlo*: «gravedad y afectación en el rostro» (*Aut.*, s. v.).

plantas batiendo el tetüán caballo,
que no era Piedehierro o Piedegallo, 145
le dio cuatro carreras,
con otras gentilezas y escarceos,
alta demostración de sus deseos,
y, la gorra en la mano,
acercose galán y cortesano 150
donde le dijo amores.
Ella, con las colores
que imprime la vergüenza,
le dio de sus guedejas una trenza
y, al tiempo que los dos marramizaban 155
y con tiernos singultos relamidos
alternaban sentidos,
desde unas claraboyas que adornaban
la azutea de un clérigo vecino
un bodocazo vino 160
disparado de súbita ballesta,
más que la vista de los ojos presta,

I. 144 Marramaquiz espolea a la mona (*tetüán caballo*, por su origen norteafricano) batiéndole los ijares con los talones (*Aut.*, s. v. *batir*), más que con las *plantas* de los pies.

I. 145 *Piedehierro* es nombre habitual de caballo; *Piedegallo* también se refiere a un equino, pero podría ser paródico, pues *hacer pie de gallo* es «lo que hacer noche; por desaparezca algo» (*Correas, Vocabulario*, pág. 590).

I. 155 *marramizaban*: 'maullaban tiernamente'. *Marramao* es onomatopeya del maullido gatuno en época del celo (*DLE*, s. v.).

I. 156-157 *singultos*: cultismo, 'sollozos' (*Aut.*, s. v. *singulto*). Los gatos se turnaban (*alternaban*) para expresar sus sentimientos mediante tiernos suspiros. *Relamidos* podría tener el sentido actual ('afectado', *DLE*, s. v.), aunque no lo documentamos en la época.

I. 159 *azutea*: 'azotea'. Este *clérigo* debe de ser el licenciado de I. 63.

I. 160-161 *bodocazo*: 'disparo de una ballesta de bodoques'. El *bodoque* era una bola de barro endurecido (*Aut.*, s. v.).

I. 162 *más que la vista... presta*: 'más rápida que la vista'.

que, dándole a la mona en la almohada,
 por de dentro morada,
 por de fuera pelosa, 165
 dejó caer la carga y, presurosa,
 corrió por los tejados,
 sin poder los lacayos y criados
 detener el furor con que corría.
 No de otra suerte que en sereno día 170
 balas de nieve escupe y, de los senos
 de las nubes, relámpagos y truenos
 súbita tempestad en monte o prado,
 obligando que el tímido ganado
 atónito se esparza, 175
 ya dejando en la zarza,
 de sus pungentes laberintos vana,
 la blanca o negra lana
 (que alguna vez la lana ha de ser negra),
 y hasta que el sol en arco verde alegra 180
 los campos, que reduce a sus colores,
 no vuelven a los prados ni a las flores,
 así los gatos iban alterados
 por corredores, puertas y terrados,

I. 163 *almohada*: eufemismo cómico por ‘trasero’.

I. 165 El sujeto de la oración es *la mona*, que dejó caer a su jinete (*la carga*).

I. 170 y ss. Se abre aquí un largo símil que compara la desbandada de los gatos bajo la lluvia de bodocazos con la huida de un rebaño de ovejas cuando estalla una tempestad. Recordemos que el símil es un recurso típico de la poesía épica.

I. 177 La zarza está ‘orgullosa de sus laberintos de pinchos’, es decir, de sus intrincadas ramas provistas de púas.

I. 179 Reflexión jocosa sobre los epítetos (*blanca*, para *lana*) (Rodríguez Marín, 1935: 110).

I. 180 Se refiere al *arco iris*.

I. 181 Metafóricamente, el arco iris comunica su color a los campos, pues los ilumina y restaura a su habitual verdor, ya no oscurecido por la tempestad.

con trágicos maúlllos,	185
no dando, como tórtolas, arrullos,	
y la mona, la mano en la almohada,	
la parte occidental descalabrada	
y los húmidos polos circunstantes	
bañados de medio ámbar como guantes.	190
En tanto que pasaban estas cosas	
y el gato en sus amores discurría	
con ansias amorosas	
(porque no hay alma tan helada y fría	
que amor no agarre, prenda y engarrafe)	195
y el más alto tejado enterneecía,	
aunque fuesen las tejas de Getafe,	
y ella con ñifiñafe	
se defendía con semblante airado,	
aquel de cielo y tierra monstruo alado	200
que, vestido de lenguas y de ojos,	
ya decrepito viejo con antojos,	
ya lince penetrante,	
por los tres elementos se pasea,	

I. 187-190 La *parte occidental* es el ‘trasero’ (que llama también *almohada*), descalabrado por el bodocazo. Mediante jocosas imágenes astrológicas (*polos circunstantes*) y de perfumería (*ámbar*), Lope expresa que la mona se ha orinado (y/o defecado) de miedo.

I. 195 *engarrafe*: ‘aferre’ (*DLE*, s. v. *engarrafar*).

I. 196-197 Del pasaje se entiende que las tejas fabricadas en Getafe eran particularmente duras.

I. 198 *ñifiñafe*: el vocablo parece creación de Lope. Tal vez sea onomatopeya del bufido de los gatos mezclada con ñiquiñaque: «voz inventada, de ninguna significación, que se suele usar por el vulgo para desprecio de algún sujeto o cosa» (*Aut.*, s. v.).

I. 200-201 El monstruo es la Fama, personaje alegórico que se suele pintar cubierto de símbolos, que aquí son ojos y lenguas.

I. 202-203 La Fama es antigua como un viejo, pero todo lo ve, por lo que lleva *antojos* (‘anteojos’). Además, su vista es penetrante como la del lince.

I. 204 *tres elementos*: aquí, ‘aire, mar y tierra’.

sin que nadie le vea,	205
con la forma elegante	
de Zapaquilda discurrió ligero	
uno y otro hemisfero,	
aunque con las verdades lisonjera,	
y en cuanto baña en la terrestre esfera,	210
sin excepción de promontorio alguno,	
el cerúleo Neptuno,	
plasmante universal de toda fuente,	
desde Bootes a la Austrial Corona	
y de la zona frígida a la ardiente.	215
Esto dijo la Fama, que pregona	
el bien y el mal, y, en viendo su retrato,	
se erizó todo gato	
y dispuso venir, con esperanza	
del galardón que un firme amor alcanza.	220

I. 206-208 La Fama recorre (*discurrió*) el mundo ponderando la belleza de Zapaquilda.

I. 209 La Fama es *lisonjera* con las verdades de la belleza de Zapaquilda porque, aunque la gata es hermosa, la Fama exagera. Nótese la concordancia *ad sensum*: el sujeto de la frase es *monstro*.

I. 210-212 *en cuanto baña... Neptuno*: 'En toda la tierra que rodea el mar'. *Cerúleo* ('azul') es uno de los epítetos que recomienda Ravisius Textor para describir el mar (*Epitheta*, fol. 259r).

I. 203 *plasmante*: 'que da forma' (*Aut.*, s. v. *plasmar*). Neptuno hace brotar las fuentes y manantiales (Vitoria, *Primera parte*, vol. I, lib. 3, pág. 356).

I. 214-215 'Desde un extremo a otro del mundo'. *Bootes* es la constelación del Boyero, que contiene la estrella Arturo (*Aut.*, s. v.). Representa el hemisferio boreal. En contraste, la *Austrial Corona* (la *Corona Australis*) solo se ve en el austral. De modo semejante, la *zona frígida* ('fría') son los polos; la *ardiente*, los trópicos.

I. 216 La Fama ha ido hablando favorablemente de la belleza de Zapaquilda (*aunque con las verdades lisonjera*).

I. 217 El *retrato* de Zapaquilda, se entiende, que es lo que les lleva la Fama.

Los que vinieron por la tierra en postas
 trujeron, por llegar a la ligera,
 solo plumas y banda, calza y cuera;
 los que habitaban de la mar las costas
 (¡tanto pueden de amor dulces empresas!) 225
 vinieron en artesas,
 mas no por eso menos
 hasta la cola de riquezas llenos;
 y otros, por bizzaría,
 para mostrar después la gallardía, 230
 en cofres y baúles
 sulcando las azules
 montañas de Anfitrite,
 y alguno, que a disfraces se remite
 por no ser conocido, 235
 en una caja de orinal metido.
 Con esto, en muchos siglos no fue vista,
 como en esta conquista,
 tanta de gatos multitud famosa
 por Zapaquilla hermosa. 240
 Apenas hubo teja o chimenea
 sin gato enamorado,

I. 221 *postas*: «los caballos que están prevenidos o apostados en los caminos, a distancia de dos o tres leguas, para que los correos y otras personas vayan con toda diligencia de una parte a otra» (*Aut.*, s. v. *posta*).

I. 226 La *artesa* es un «cajón cuadrilongo, por lo común de madera, que por sus cuatro lados va angostando hacia el fondo y sirve para amasar el pan» (*DLE.*, s. v.). Los gatos las usan como barcas, como los *cofres* y *baúles* abajo.

I. 229 *bizzaría*: «gallardía, valor» (*DLE.*, s. v.).

I. 232 *sulcando*: 'surcando'. Es forma común en Lope: cfr. «Sulca del mar de Amor las rubias ondas» (*Rimas de Tomé de Burguillos*, núm. 17, v. 1).

I. 233 *Anfitrite* es la diosa del mar y mujer de Neptuno. Las *montañas de Anfitrite* son las olas.

I. 236 *caja de orinal*: «vasera para guardar el orinal» (Arellano, 2019: 575).

de bodoque tal vez precipitado,
 como Calisto fue por Melibea;
 ni ratón parecía 245
 ni el balbuciente hocico permitía
 que del nido saliese
 ni queso ni papel se agujeraba,
 por costumbre o por hambre que tuviese;
 ni poeta por todo el universo 250
 se lamentó que le royesen verso;
 ni gorrión saltaba
 ni verde lagartija
 salía de la cóncava rendija.
 Por otra parte, el daño compensaba 255
 que de tanto gatazo resultaba,
 pues no estaba segura
 en sábado morcilla ni asadura
 ni panza ni cuajar, ni aun en lo sumo
 de la alta chimenea 260
 la longaniza al humo,
 por imposible que alcanzarla sea,

I. 243 *de bodoque... precipitado*: 'Alguna vez derribado por un bodo-que'.

I. 244 Calisto se cayó de una tapia del jardín de Melibea (Rojas, *La Celestina*, acto XIX, pág. 323).

I. 245 *parecía*: 'aparecía, se dejaba ver' (*Aut.*, s. v. *parecer*).

I. 254 *por costumbre... tuviese*: 'por mucha costumbre o hambre que tuviese'.

I. 251 Que los ratones roían versos es un detalle que aparece en otro poema del *Burquillos*: «Vete a roer legajos procesales, / fiero animal, o versos de poetas» (núm. 96, vv. 1-2). Véase Carreño (2002b: 389).

I. 255-256 *Por otra parte... resultaba*: los gatos mantienen a raya a los ratones, pero también llevan a cabo diversos latrocinios.

I. 257-258 *asadura*: 'entrañas' (*Aut.*, s. v.).

I. 259 *cuajar*: «última de las cuatro cavidades en que se divide el estómago de los rumiantes» (*DLE*, s. v.); *en lo sumo*: 'en lo alto'.

I. 261 Las longanizas se solían colgar en lo alto de la chimenea para que se ahumaran.

exenta a la porfía en la esperanza,
 que tanto cuanto mira tanto alcanza. 265
 Entre esta generosa, ilustre gente,
 vino un gato valiente,
 de hocico agudo y de narices romo,
 blanco de pecho y pies, negro de lomo,
 que Micifuf tenía
 por nombre, en gala, cola y gallardía 270
 célebre en toda parte
 por un Zapinarciso y Gatimarte.
 Este, luego que vio la bella gata
 más reluciente que fregada plata,
 tan perdido quedó que noche y día 275
 paseaba el tejado en que vivía,
 con pajes y lacayos de librea
 (que nunca sirve mal quien bien desea),
 y sucediole bien, pues luego quiso
 (¡oh, gata ingrata!) a Micifuf Narciso, 280
 dando a Marramaquíz celos y enojos.
 No sé por cuál razón puso los ojos
 en Micifuf, quitándole al primero
 con súbita mudanza
 el antiguo favor y la esperanza. 285

I. 263-264 Ni siquiera la longaniza colgada en lo alto de la chimenea está *exenta* ('libre', *Aut.*, s. v. *exento*) a la *porfía* ('empeño, insistencia') de los gatos, alentados por su *esperanza*, a la que nada parece imposible.

I. 265 *generosa*: 'noble' (*Aut.*, s. v. *generoso*).

I. 272 Antonomasias cómicas, merced al neologismo que mezcla raíces gatunas con las palabras *Narciso* (por la belleza) y *Marte* (por la valentía). *Zapinarciso* se forma sobre *zape* («voz que se usa para espantar los gatos», *Aut.*, s. v.), como *Zapaquilda*; *Gatimarte*, sobre *gato*.

I. 276 Pasear la calle de la dama era propio del galanteo áureo. En su versión gatuna, Micifuf pasea el tejado de Zapaquilda.

I. 277 *librea*: 'uniforme de los criados de un señor' (*Aut.*, s. v.). Este alarde es lo que provoca que Burguillos pondere el cortejo (I. 278).

I. 278 Nótese la sentencia, que por la bisemia del verbo *servir* es aplicable a otros campos, no solo al amoroso.

¡Oh, cuánto puede un gato forastero,
 y más siendo galán y bien hablado,
 de pelo rizo y garbo ensortijado!
 Siempre las novedades son gustosas:
 no hay que fiar de gatas melindrosas. 290
 ¿Quién pensara que fuera tan mutable
 Zapaquilda, crüel y inexorable,
 y que al galán Marramaquiz dejara
 por un gato que vio de buena cara,
 después de haberle dado 295
 un pie de puerco hurtado,
 pedazos de tocino y de salchichas?
 ¡Oh, cuán poco en las dichas
 está firme el amor y la fortuna!
 ¿En qué mujer habrá firmeza alguna? 300
 ¿Quién tendrá confianza,
 si quien dijo mujer dijo mudanza?
 Marramaquiz, con ansias y desvelos,
 vino a enfermar de celos,
 porque ninguna cosa le alegraba. 305
 Finalmente, Merlín, que le curaba,
 gato de cuyas canas, nombre y ciencia
 era notoria a todos la experiencia,
 mandó que se sangrase
 y, como no bastase, 310
 vino a verle su dama,
 aunque tenía en un desván la cama
 adonde la carroza no podía

I. 288 Nótese la hipálage: los que están ensortijados son los dedos del gato garboso.

I. 289 De nuevo, el verso es sentencioso.

I. 295-297 Parece que quien regaló estas golosinas a Zapaquilda fue Micifuf, *pace* Sabor de Cortazar (1982: 93).

I. 302 Nueva sentencia misógina.

I. 309 Las sangrías (extracción de sangre del enfermo) eran una parte esencial de la medicina áurea.

subir, por alta y por la estrecha vía,
 pero, en fin, apeada, 315
 entró, de su escudero acompañada.
 Mirándose los dos severamente,
 después de sosegado el accidente,
 él con maúllo habló, y ella con mirlo
 (que fuera harto mejor pegarla un chirlo), 320
 pero, por alegralle la sangría,
 le trujo su criada Bufalía
 una pata de ganso y dos ostiones.
 Él se quejó con tímidas razones
 en su lenguaje mizo, 325
 a que ella con vergüenza satisfizo,
 quejas que, traducidas, de él y de ella,
 así decían: «Zapaquilda bella,
 ¿por qué me dejas tan injustamente?
 ¿Es Micifuf más sabio? ¿Es más valiente? 330
 ¿Tiene más ligereza, mejor cola?
 ¿No sabes que te quise elegir sola
 entre cuantas se precian de mirladas,
 de bien vestidas y de bien tocadas?
 ¿Esto merece que un invierno helado 335
 de tejado en tejado
 me hallaba el alba al madrugar el día
 con espada, broquel y bizzarria,

I. 316 *escudero*: 'criado'.

I. 320 *chirlo*: «herida en el rostro prolongada» (*Aut.*, s. v.). Se solían dar con cuchillo, pero, en el caso gatuno, el método sería el araño.

I. 322 Probablemente, el nombre de la gata se forma sobre una onomatopeya del bufido (Vila-Belda, 2003: 212). Vuelve a aparecer en III.52.

I. 321-323 *ostiones*: 'ostras grandes' (*DLE*, s. v. *osti6n*). Era costumbre traer regalos a los enfermos, especialmente al visitar a uno que había sufrido una sangría (*Aut.*, s. v. *sangría*). Eso se llamaba, precisamente, *alegrar la sangría* (Rodríguez Marín, 1935: 116-117).

I. 325 *mizo*: 'gatuno'. Véase la nota a 1.12-14.

más cubierto de escarcha
 que soldado español que en Flandes marcha 340
 con arcabuz y frascos?
 Si no te he dado telas y damascos,
 es porque tú no quieres vestir galas
 sobre las naturales martingalas,
 por no ofender, ingrata a tu belleza, 345
 las naguas que te dio naturaleza.
 Pero, en lo que es regalos, ¿quién ha sido
 más cuidadoso, como tú lo sabes,
 en cuanto en las cocinas, atrevido,
 pude garrafiñar de peces y aves? 350
 ¿Qué pastel no te truje, qué salchicha?
 ¡Oh, terrible desdicha!
 Pues no soy yo tan feo,
 que ayer me vi, mas no como me veo,
 en un caldero de agua que de un pozo 355
 sacó para regar mi casa un mozo
 y dije: “¿Esto desprecia Zapaquilda?
 ¡Oh, celos!, ¡oh, piedad!, ¡oh, amor!, reñilda”».

I. 335-341 Recreación del tema clásico de la ronda del galán a la puerta de la casa de la amada. Lope la ilustra con la imagen del soldado español en Flandes. Los *frascos* sirven para guardar la pólvora.

I. 344 Las *martingalas* son un tipo de calzas que tenían una trampilla de tela en la parte trasera para que quien las llevaba pudiera hacer las necesidades sin quitárselas. En este caso, las *naturales martingalas* son el pelaje que cubre las patas traseras de la gata.

I. 346 *naguas*: ‘enaguas’, es decir, ‘combinación o faldas interiores que se llevan debajo de la falda’.

I. 350 *garrafiñar*: ‘garrapear’, «quitar una cosa agarrándola» (*DLE*, s. v.).

I. 353 Eco paródico de un célebre pasaje de la égloga II de Virgilio (vv. 25-26) (Rodríguez Marín, 1935: 118).

I. 354 *mas no cómo me veo*: ‘pero no en el [lamentable] estado actual’.

I. 358 *reñilda*: ‘reñidla’.

No suele desmayarse al sol ardiente
 la flor del mismo nombre, y la arrogante 360
 cerviz bajar humilde, que la gente
 por la loca altitud llamó gigante;
 ni queda el tierno infante
 más cansado después de haber llorado
 de su madre en el pecho regalado, 365
 que el amante quedó sin alma. ¡Oh, cielos,
 qué dulce cosa amor, qué amarga celos!
 Ella, como le vio que ya exhalaba
 blandamente el espíritu en suspiros
 y que piramizaba 370
 entre dulces de amor fingidos tiros,
 porque no se le rompa vena o fibra,
 el mosqueador de las ausencias vibra,
 pasándole dos veces por su cara.
 Volviele en sí, que aquel favor bastara 375
 para libralle de la muerte dura,
 y luego con melífera blandura

I. 359 Se abre aquí un nuevo y doble símil, esta vez para comparar al alicaído y enfermo Marramaquíz con una flor marchita o con un niño cansado.

I. 359 Esta flor es el heliotropo o girasol (Gasparetti, 1932: 23).

I. 362 «Gigantea. Lo mismo que girasol» (*Aut.*, s. v. *gigantea*).

I. 370 *piramizaba*: 'moría como Píramo'. Es un neologismo jocoso de Lope.

I. 371 Nótese el hipérbaton cultista, también jocoso.

I. 372 *porque*: 'para qué'. Zapaquilda teme que Marramaquíz muera de amor.

I. 373 *mosqueador*: «llaman en estilo festivo la cola de las bestias» (*Aut.*, s. v.). Suponemos que la gata mosquea las *ausencias* porque las aparta, pues sirve para saludar al recién llegado (lo contrario del ausente), o bien porque evita ausencias con sus halagos. Rodríguez Marín (1935: 119) supone que las *ausencias* son el 'trasero', pues este se muestra cuando uno se marcha.

I. 377 *melífera*: 'llena de miel, llena de dulzura'.

le dijo en lengua culta:
 «Si tu amor dificulta
 el que me debes, en tu agravio piensas 380
 tan injustas ofensas,
 que, aunque es verdad que Micifuf me quiere
 y dice a todos que por mí se muere,
 yo te guardo la fe como tu esposa».
 Cesó con esto Zapaquilda hermosa, 385
 sellando honesta las dos rosas bellas,
 que siempre hablaron poco las doncellas,
 que, como las viudas y casadas,
 no están en el amor ejercitadas.
 Bajaba ya la noche 390
 y las ruedas del coche,
 tachonadas de estrellas
 (brilladores diamantes) y centellas,
 detrás de las montañas resonaban;
 los pájaros callaban, 395
 dejando el campo yermo,
 cuando los pajes del galán enfermo
 en el alto desván hachas metían
 que alumbrar la carroza prevenían.

I. 378 Recordemos que la *lengua culta* es «en la que ellos [los gatos] se entienden», según reza el epígrafe al soneto a la tumba de Marramaquiz, *supra* (núm. 1).

I. 379-381 *Si tu amor... ofensas*: 'si tu amor pone en duda el amor que me debes, esas injustas sospechas redundan en tu propio agravio'.

I. 384 *fe*: 'fidelidad'.

I. 385 *Cesó*: aquí, 'calló'.

I. 386 *las dos rosas bellas*: metafóricamente, 'los labios'.

I. 387-389 *que siempre... ejercitadas*: 'las doncellas hablan poco [sobre amores], pues no están acostumbradas al amor, al contrario de lo que sucede con las casadas y viudas'.

I. 390-394 La descripción de la llegada del día o, como en este caso, de la noche, era habitual en la poesía culta del Siglo de Oro, normalmente basándose en modelos latinos.

I. 398 *hachas*: 'antorchas'.

Entonces los amantes
(que son los cumplimientos importantes),
ella por irse, y él quedarse a solas,
se hicieron reverencia con las colas.

400

I. 401 *cumplimientos*: ‘cumplidos’.

SILVA SEGUNDA

Convaleciente ya de las heridas
de los crüeles celos
de Micifuf, Marramaquiz valiente
(aquellos que han costado tantas vidas
y que en los mismos cielos 5
a Júpiter, señor del rayo ardiente,
con disfraz indecente
fugitivo de Juno,
su rigor importuno
tantas veces mostraron 10
que en fuego, en cisne, en buey le trasformaron
por Europa, por Leda y por Egina),
con pálida color y banda verde,
para que la sangría se le acuerde,
que amor enfermo a condolerse inclina, 15

II. 4 El paréntesis no altera la sintaxis de la frase principal: 'Ya convaleciente de las heridas de los celos, el valiente Marramaquiz paseaba por el tejado de Zapaquilda, todo pálido y con una banda verde, para recordarle a la bella la sangría'.

II. 11-12 El deseo amoroso, más que los celos, llevó a Júpiter a transformarse en *toro* para raptar a *Europa*, y en *cisne* y en *llama* para acostarse con *Leda* y *Egina*.

II. 13 El gato está pálido porque está convaleciente. Lleva en el brazo una *banda verde* porque quiere mostrar tanto su reciente enfermedad como su estado de ánimo: esperanza.

II. 15 *que amor... inclina*: 'el amor enfermo inclina a sentir compasión de él'.

paseaba el tejado y la buharda
 de aquella ingrata cuanto hermosa fiera.
 Quien ama fieras, ¿qué firmeza espera?
 ¿Qué fin, qué premio aguarda?
 Zapaquilda gallarda 20
 estaba en su balcón, que no atendía
 más de a saber si Micifuf venía,
 cuando Garraf, su paje,
 si bien de su linaje,
 llegó con un papel y una bandeja. 25
 Ella la cola y el confín despeja
 y la bandeja toma,
 sobre negro color labrada de oro
 por el indio oriental, y con decoro
 mira si hay algo que primero coma 30
 (ofensa del cristal de la belleza,
 propia naturaleza
 de gatas ser golosas
 —aunque al tomar se finjan melindrosas—
 y, antes de oír al paje, 35
 ver las alhajas que el galán envía,
 qué joya, qué invención, qué nuevo traje).
 En fin, vio que traía
 un pedazo de queso
 de razonable peso 40
 y un relleno de huevos y tocino,
 Atis en fruta que produce el pino
 entre menuda rama

II. 23-24 *su paje... linaje*: 'su paje, aunque era pariente suyo'.

II. 26 El *confín* es, aquí, el de la cola, es decir, el 'trasero'. Por tanto, la gata se levanta al ver el envío.

II. 31-34 La afición a las golosinas empaña la belleza de las gatas (el *cristal* de su belleza porque el *cristal* se asociaba con la piel blanca, considerada hermosa), pero ser golosas es su carácter (*propia naturaleza*), aunque cuando reciben algo finjan poco interés.

II. 37 *invención*: 'emblema o mote galante'.

en la falda del alto Guadarrama,
 por donde van al Bosque de Segovia, 45
 y luego, en fe de que ha de ser su novia,
 dos cintas que le sirvan de arracadas,
 gala que solo a gatas regaladas,
 cuando pequeñas, las mujeres ponen,
 que de rosas de nácar las componen. 50
 Tomó luego el papel y, con sereno
 rostro apartando el queso y el relleno,
 vio que el papel decía:
 «Dulce señora, dulce prenda mía,
 sabrosa (aunque perdone Garcilaso 55
 si el consonante mismo sale al paso)
 más que la fruta del cercado ajeno:
 ese queso, mi bien, ese relleno
 y esas cintas de nácar os envío,
 señas de la verdad del amor mío». 60
 Aquí llegaba Zapaquilda, cuando
 Marramaquiz, celoso, que mirando
 estaba desde un alto caballete
 tan gran traición, colérico arremete

II. 42-44 *Atis en fruta... Guadarrama*: 'piñones'. Es decir, la bandeja trae queso, un relleno, piñones, dos cintas y un papel. *Atis* fue un pastor que se enamoró de Cibeles y acabó convertido en pino (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 689).

II. 45 El *Bosque* es el palacio de Valsaín, palacio y casa de recreo segoviana de Felipe II a la que se conocía como la «Casa del Bosque de Segovia» (Martín González, 1992 y 1998).

II. 47 *arracadas*: «pendientes» (*Aut.*, s. v.).

II. 48 *regaladas*: 'muy cuidadas, mimadas'.

II. 49 *cundo pequeñas*: 'cuando son pequeñas'.

II. 50 «Rosa. Se llama también el lazo de cintas o cosa semejante que se forma en hojas con la figura de la rosa, especialmente el que tiene su color» (*Aut.*, s. v.).

II. 54-57 Eco explícito (y humorístico) de unos célebres versos de Garcilaso: «Flérída, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno» (*Obra*, Égloga III, vv. 305-306). El *consonante* es la 'rima'.

y echa veloz, de ardiente furia lleno, una mano al papel y otra al relleno. Garraf se pasma y queda sin sentido, como el que oyó del arcabuz el trueno estando divertido,	65
a quien el ofendido tiró una manotada con las fieras uñas, de suerte que, formando esferas por la región del aire vagaroso, le arrojó tan furioso	70
que en el claro cristal de sus espejos pudo cazar vencejos, menos apasionado y más ocioso. No de otra suerte el jugador ligero le vuelve la pelota al que la saca, herida de la pala resonante;	75
quéjase el aire, que del golpe fiero tiembla, hasta tanto que el furor se aplaca, y chaza el que interviene, el pie delante. El gatazo arrogante, sin soltar el relleno, despedaza	80
el papel, que en los dientes con la espuma celosa vuelve estraza,	85

II. 69 *divertido*: 'distráido'.

II. 72 *formando esferas*: «dando volteretas en el aire» (Sabor de Cortazar, 1982: 102).

II. 73 *vagaroso*: «que vaga, o que fácilmente y de continuo se mueve de una a otra parte» (DLE, s. v.).

II. 75-77 *que en el claro... ocioso*: 'que, con menos saña y más ocio, pudo cazar vencejos en el claro cristal de los espejos del aire'. Tal fuerte es el golpe y tanto tiempo pasa en el aire Garraf que tiene ocasión de dedicarse a cazar vencejos, ya sin ira ni prisas (*menos apasionado y más ocioso*).

II. 78 y ss. Nuevo símil, esta vez del contexto del juego de pelota, que sirve para ilustrar el vuelo de Garraf.

II. 83 *chaza*: 'detiene la pelota antes de que llegue a la raya' (*Aut.*, s. v. *chazar*).

y a Zapaquilda atónita amenaza.
 Como se suele ver en las corrientes
 de los undosos ríos quien se ahoga, 90
 que, asiéndose de rama, yerba o sogá,
 la tiene firme, de sentido ajeno,
 así Marramaquiz tiene el relleno,
 que, ahogándose en congojas y desvelos,
 no soltaba la causa de los celos. 95
 ¡Oh, cuánto amor un alma desespera,
 pues cuando ya se ve sin esperanza
 en un relleno tomará venganza!
 Mas, ¿quién imaginara que pudiera
 dar celos el amor, en ocasiones, 100
 con rellenos de huevos y piñones?
 Mas ¡ay de quien le había
 hecho para la cena de aquel día!
 Huyose al fin la gata y con el miedo
 tocó las tejas con el pie tan quedo 105
 que la amazona bella parecía
 que por los trigos pálidos corría
 sin doblar las espigas de las cañas,
 que de tierras estrañas
 tales gazapas las historias cuentan. 110
 Los miedos que a la gata desalientan
 la hicieron prometer, si la libraba,
 al niño Amor un arco y una aljaba,

II. 89 y ss. Símil, esta vez para ilustrar la firmeza con la que Marramaquiz se agarra al relleno.

II. 105-110 *tocó las tejas... cuentan*: espoleada por el miedo, Zapaquilda corre tan rápido como la *amazona* Camila, de quien cuenta Virgilio que era tan veloz que en su carrera no doblaba las espigas de los trigos (*Eneida*, VII, vv. 808-811), noticia que a Burguillos le parece una patraña (*gazapas*, *Aut.*, s. v. *gazapa*), como las que se suelen contar cuando se habla de tierras lejanas.

de aquel celoso Rodamonte fiero	
hasta pasar las furias del enero,	115
el cual juró olvidarla y en su vida,	
desnuda ni vestida,	
volver a verla ni tener memoria	
de la pasada historia	
y buscar algún sabio	120
para satisfacción de tanto agravio.	
Pero fueron en vano sus desvelos,	
que amor no cumple lo que juran celos	
y tanto puede una mujer que llora	
que vienen a reñirla y enamora,	125
creyendo el que ama, en sus celosas iras,	
por una lagrimilla mil mentiras;	
y, como Ovidio escribe en su <i>Epistolio</i> ,	
que no me acuerdo el folio,	
estas heridas del amor protervas	130
no se curan con yerbas,	
que no hay para olvidar a amor remedio	
como otro nuevo amor, o tierra en medio.	
Garraf, en tanto que esto se trataba,	
estropeado a Micifuf llegaba,	135
mayando tristemente	
en acento hipondríaco y doliente,	
como suelen andar los galloferos	
para sacar dineros,	
manqueando de un brazo	140

II. 114 *Rodamonte*, personaje de Boiardo (*Orlando innamorato*) y Ariosto (*Orlando furioso*), es prototipo de hombre enloquecido por el rechazo amoroso.

II. 115 En *enero* se sitúa la época del celo de los gatos (Sabor de Cortazar, 1982: 105).

II. 128 *Epistolio*: neologismo cómico.

II. 130 *protervas*: 'tenaces' (*Aut.*, s. v. *protervo*).

II. 137 *hipondríaco*: 'melancólico'.

II. 138 *galloferos*: 'pobre holgazán' (*Aut.*, s. v. *gallofero*).

colgado de un retazo
 y débiles las piernas,
 una cerrando de las dos linternas
 por mirar a lo bizco.
 Luego en el corazón le dio un pellizco 145
 la mala nueva, que adelanta el daño
 haciendo el aposento al desengaño,
 y díjole: «¿Qué tienes,
 Garraf amigo, que tan triste vienes?». 150
 Entonces él, moviendo tremolante
 blanda cola detrás, lengua delante,
 le refirió el suceso,
 y que Marramaquiz papel y queso
 y relleno también le había tomado, 155
 como celoso airado,
 como agraviado necio,
 con infame desprecio,
 con descortés porfía,
 y que de tan estraña gatería
 Zapaquilda, admirada, 160
 huyó por el desván, la saya alzada,
 que lo que en las mujeres son las naguas
 de raso, tela o chamelote de aguas
 es en las gatas la flexible cola,
 que *ad libitum* se enrosca o se enarbola. 165
 Contole que, de aquella manotada,
 con su cuerpo afligido,

II. 140-141 *manqueando... retazo*: el pobre en cuestión lleva un brazo en cabestrillo.

II. 143 *linternas*: 'ojos' (Hidalgo, «Vocabulario», pág. 179; Alonso Hernández, 1979: 113).

II. 146-147 El sujeto de la frase es *pellizco*: este presentimiento que tiene Micifuf al ver llegar a Garraf prepara su espíritu para el *desengaño*.

II. 161 *la saya alzada*: 'con la saya alzada'.

II. 163 *chamelote de aguas*: 'tela con visos o destellos'.

II. 165 *ad libitum*: 'a voluntad'.

de miedo helado y de licor teñido,
 descalabró los aires
 y, con otros agravios y desaires, 170
 que prometió vengarse por la espada
 de haberle enamorado a Zapaquilda
 y hablarla en el tejado de Casilda,
 una tendera que en la esquina estaba,
 y dijo que pensaba, 175
 en desprecio y afrenta de sus dones,
 hacer de los listones
 cintas a sus zapatos.
 ¡Oh, celos!, si entre gatos,
 de burlas u de veras, 180
 formáis tales quimeras,
 ¿qué haréis entre los hombres
 de hidalgo proceder y honrados nombres?
 No estuvo más airado
 Agamenón en Troya 185
 al tiempo que, metiendo la tramoya
 del gran Paladión, de armas preñado,
 echaron fuego a la ciudad de Eneas
 de ardientes hachas y encendidas teas
 (causa fatal del miserable estrago 190
 de Dido y de Cartago,
 por quien dijo Virgilio,
 destituida de mortal auxilio,

II. 168 *licor*: aquí, y cómicamente, 'orina'.

II. 171 El sujeto es Marramaquíz.

II. 177 Estos *listones* son las cintas que Micifuf había regalado a Marramaquilda.

II. 185 *Agamenón* era el caudillo de las huestes aqueas en la guerra de Troya.

II. 186-187 *la tramoya... preñado*: 'el engaño del caballo de Troya, repleto de armas'.

II. 188 *ciudad de Eneas*: 'Troya'.

II. 193 *mortal*: 'humano'.

que llorando decía:	
«¡Ay, dulces prendas cuando Dios quería!»),	195
ni Barbarroja en Túnez,	
ni el fuerte Pirro, ni Simón Antúnez,	
este bravo español y griego el otro,	
que Micifuf, como si fuera potro	
relinchando de cólera, en oyendo	200
el fiero y estupendo	
furor de su enemigo.	
Mas, prometiendo darle igual castigo,	
se fue a trazar el modo	
de vengarse de todo,	205
que a un pecho noble, a un ínclito sujeto,	
mayor obligación, más celo alcanza	
de poner en efeto	
desempeñar su honor con la venganza.	
Marramaquiz, en tanto,	210
desesperado por las selvas iba	
para buscar el sabio Garfiñanto,	
al tiempo que el Aurora, fugitiva	
de su cansado esposo,	
arrojaba la luz a los mortales	215
y el Sol, infante en líquidos pañales	
de celajes azules,	
mandaba recoger en sus baúles,	
para poder abrir los de oro y rosa,	
el manto de la noche temerosa,	220

II. 195 Burguillos cita aquí a Virgilio (*Eneida*, libr. IV, v. 651) por mediación de Garcilaso (soneto X, v. 1).

II. 196-197 *Barbarroja* fue un famoso corsario berberisco; *Pirro*, un rey del Epiro; *Simón Antúnez*, un soldado español.

II. 201 *estupendo*: 'asombroso' (*Aut.*, s. v.s).

II. 213-214 El marido de la *Aurora* es Titón, *cansado* porque era viejísimo (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 690).

II. 217 *celajes*: 'colores que encienden los rayos del sol al tocar en las nubes' (*Aut.*, s. v.).

aunque era todo el manto de diamantes
 en el zafiro nítido brillantes
 ojos del sueño, el hurto y el espanto.
 Este gatazo y sabio Garfiñanto,
 cano de barba y de mostachos yerto, 225
 de un ojo resmellado y de otro tuerto,
 bien que de ilustre cola venerable
 y que sabía con rigor notable
 natural y moral filosofía,
 por los montes vivía 230
 en una cueva oculta
 cuya entrada a las fieras dificulta,
 como el de Polifemo, un alto risco.
 No se le daba un prisco
 de riquezas del mundo, que estimaba 235
 solo el sol que Alejandro le quitaba
 a aquel que, de los hombres puesto en fuga,
 metido en un tonel era tortuga.
 ¡Bien haya quien desprecia
 esta fábula necia 240
 de honores, pretensiones y lugares
 por estudios o acciones militares!
 Sabía Garfiñanto astrología,
 mas no pronosticaba,

II. 226 *resmellado*: 'dañado'.

II. 229 La *filosofía natural* se ocupaba de las leyes que rigen el cosmos; la *moral* es la ética.

II. 232-233 *cuya entrada...* *risco*: 'cuya entrada impide a las fieras un gran peñasco, como el del cíclope Polifemo'.

II. 234-238 *No se le daba...* *tortuga*: 'no le importaban nada las riquezas del mundo, pues solo estimaba el sol que Alejandro Magno le quitaba a Diógenes (quien vivía en un tonel, como la tortuga en su concha)'. El *prisco* es un tipo de melocotón (*Aut.*, s. v.).

II. 243-244 Aunque Garfiñanto es astrólogo, no trata de adivinar el futuro (*pronosticar*). Lo que sigue es su razón para no hacerlo (todo está sujeto a Dios), a la que se une una sátira de los astrólogos y sus predic-

que decía que el cielo gobernaba	245
una sola virtud que le movía,	
a cuya voluntad está sujeto	
cuanto crío, que todo fue perfeto;	
no sacaba almanaques	
ni decía que en Troya y los Alfaques	250
verían abundancia	
de pepinos y brevas,	
muchas lentejas en París y en Tebas,	
y que cierta cabeza de importancia,	
sin decirnos adónde, faltaría;	255
que por mujeres Venus prometía	
pendencias y disgustos,	
como si por sus celos o sus gustos	
fuese en el mundo nuevo.	
Pero, volviendo a nuestro sabio Febo,	260
después de consultado,	
dijo a Marramaquiz que su cuidado	
en vano a Zapaquilda pretendía	
y que solo sería	
remedio que pusiese en otra parte,	265
vengándose con arte,	

ciones en *almanaques*, textos que solían incluirlas (Durán López, 2015).

II. 250 *Los Alfaques* es una isleta frente a Valencia (*Tesoro*, s. v.). La conjunción de este lugarejo con la célebre *Troya* es jocosa.

II. 256 El verbo que rige esta subordinada es *decía* (II. 250): Garfiñanto no pronosticaba nada de esto.

II. 258-259 Pelearse por celos o amores de mujeres es tan antiguo como el mundo, por lo que pronosticar estas disputas no tiene mérito.

II. 260 *sabio Febo*: aquí, ‘Garfiñanto’, pues es astrólogo y Apolo es el dios de las artes (Rodríguez Marín, 1935: 128), particularmente, aquí, las adivinatorias. Nótese la fórmula de fin de digresión (*sed redeo ad propositum*) (Quintiliano, *Obra*, libr. IX, cap. 3, núm. 87).

II. 262 *cuidado*: ‘amor’ (*Aut.*, s. v.).

los ojos, divirtiendo el pensamiento,
 que amar era crüel desabrimiento,
 más que traer un áspid en las palmas,
 en no reciprocándose las almas, 270
 que Amor se corresponde con Anteros,
 y más si lo negocian los dineros.
 Destitüido el gato
 ya de mortal socorro,
 se fue calando el morro 275
 y diole una salchicha,
 por no mostrarse a Garfiñanto ingrato,
 que no pagar la ciencia
 es cargo de conciencia,
 mas dicen que de sabios es desdicha. 280
 Pensando en quién pusiese, finalmente,
 de toda la gatesca bizzarría
 la dulce enamorada fantasía
 para verse de amor convaleciente,
 se le acordó que en frente 285
 de su casa vivía un boticario
 de cuyo cocinante vestüario
 una gata salía

II. 264-267 *y que solo... pensamiento*: 'y que el único remedio sería que pusiese los ojos en otra, distrayendo el pensamiento y vengándose con elegancia'.

II. 268-270 *que amar... almas*: 'que, si no había correspondencia de las almas, amor era una amargura cruel, tanto como llevar un áspid en la mano'.

II. 271 *Anteros*: 'amor recíproco' (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 688).

II. 273-274 *Destituido... socorro*: 'desprovisto el gato ya de cualquier ayuda que le pudiera ofrecer un mortal'.

II. 275 *calando el morro*: 'bajando la cabeza con ademán de enfado o tristeza' (*Aut.*, s. v. *calar el morro*).

II. 280 El sujeto del verso es *no pagar la ciencia* (II. 278).

II. 281-284 Marramaquiz quiere seguir el consejo de Garfiñanto y poner los ojos (aquí *la dulce enamorada fantasía*) en otra gata, para olvidar a Zapaquilda.

que la bella Micilda se decía	
y, sentada tal vez en su tejado,	290
miraba, como dama en el estrado,	
los nidos de los sabios gorriones,	
dejando pulular los embriones	
y, en viendo abiertos los maternos huevos,	
comerse algunos de los ya mancebos.	295
Admitiendo este nuevo pensamiento,	
más que su voluntad, su entendimiento	
(que amor en las venganzas se resfría,	
emprende mucho y ejecuta poco),	
por entonces templó la fantasía,	300
que aquello es cuerdo lo que duerme un loco.	
Estaba el sol ardiente	
una siesta de mayo calurosa,	
aunque amorosamente,	
plegando el nácar de la fresca rosa	305
que producen los niños abrazados,	
huevos del cisne y huevos estrellados,	
pues que los hizo estrellas,	
cuando Micilda con las manos bellas	
la cara se lavaba y componía	310

II. 291-295 *miraba... mancebos*: '[Marramaquíz] la miraba estar como dama en su estrado y dejar crecer los embriones de los gorriones para luego comérselos, ya más grandes'. El *estrado* era una sala cubierta con alfombras y cojines donde se sentaban las damas áureas (*Aut.*, s. v.). *Pulular* es, metafóricamente, 'crecer', «empezar a brotar y echar renuevos» (*Aut.*, s. v.).

II. 298 *se resfría*: 'se enfría, pierde vigor'.

II. 299 *emprende mucho y ejecuta poco*: 'intenta mucho pero lleva a cabo poco'.

II. 300 *que aquello... loco*: 'un loco solo es cuerdo mientras duerme' (Arellano, 2019: 593).

II. 303 *siesta*: 'la hora más calurosa del día' (*Aut.*, s. v.).

II. 305-307 La fuerza del sol pliega los pétalos de la *rosa*, semejantes a *nácar*. Las rosas salen a final de mayo, bajo el signo de Géminis (gemelos hijos de Leda y el *cisne*, y convertidos en estrellas). Nótese el chiste en *estrellados* ('hechos estrellas', pero también 'fritos').

no lejos del tejado en que vivía
 Marramaquiz, que ya con más cuidado
 la miraba y servía,
 en fe del Garfiñanto consultado,
 cuando al mismo tejado 315
 Zapaquilda llegó por accidente.
 El gato, viendo la ocasión presente
 para que su deseo
 la diese celos con el nuevo empleo,
 llegándose más tierno y relamido 320
 a Micilda, que ya de vergonzosa
 estaba más hermosa,
 y equívoco fingiendo
 falso desprecio, descuidado olvido,
 en su venganza misma padeciendo 325
 amorosos deseos
 (tales son del amor los devaneos),
 requebraba a Micilda, a quien pensaba
 ofrecer los despojos
 de aquella guerra, paz de sus enojos, 330
 y a Zapaquilda a lo traidor miraba
 en las intercadencias de los ojos,
 tan extraño sentido
 que es menos entendido
 mientras que más parece que se entiende, 335
 pues siempre con engaños se defiende,
 que, si las luces de los ojos miras,
 basta ser niñas para ser mentiras.

II. 319 *empleo*: 'dama a la que se galantea' (*Aut.*, s. v.).

II. 331 *a lo traidor*: 'de través' (Rodríguez Marín, 1935: 130) o, mejor, 'subrepticamente'.

II. 332 *intercadencias*: aquí, metafóricamente, 'alteraciones'.

II. 333 *sentido*: se refiere a la vista o, mejor, a la mirada.

II. 338 *niñas*: dilogía, 'pupilas', pero también 'que están la niñez' (*DLE*, s. v. *niño*).

Micilda, a quien tocaba en lo más vivo el amor primitivo	340
(porque, como doncella, fácilmente a lo que entonces siente la tierna edad se rinden y avasallan), hablando con los ojos cuando callan, de buena gana dio fácil oído	345
a los requiebros del galán fingido, con que ya andaban de los dos las colas más turbulentas que del mar las olas. Zapaquilda, sentida de aquella libertad (que es propio efeto de la que fue querida sentir desprecio donde vio respeto), murmurando entre dientes amenazaba casos indecentes entre personas tales,	350 355
en calidad y en nacimiento iguales. Como se ve gruñir perro de casa mirando el que se entró de fuera en frente, estando en medio de los dos el hueso, que ninguno por él de miedo pasa,	360
parando finalmente las iras del canículo suceso en que ninguno de los dos le come, obligando a que tome un palo algún criado que los desparte airado	365

II. 340 *primitivo*: 'primero' (Rodríguez Marín, 1935: 131).

II. 343 El sujeto *ad sensum* es *las doncellas* (Rodríguez Marín, 1935: 131).

II. 354-356 Zapaquilda amenaza con hacerles a los nuevos amantes cosas indecorosas para su situación social.

II. 357 Se abre aquí un nuevo símil, esta vez canino.

II. 362 *canículo*: 'perruno'.

II. 366 *desparte*: 'separa' (*Aut.*, s. v. *despartir*).

y deja divididos,
 quedando el hueso en paz y ellos mordidos,
 así feroz gruñía
 Zapaquilda envidiosa, 370
 efecto de celosa,
 aunque al gallardo Micifuf quería,
 que hay mujeres de modo
 que, aunque no han de querer, lo quieren todo
 porque otras no lo quieran 375
 y luego que rindieron lo que esperan
 vuelven a estar más tibias y olvidadas.
 Finalmente, las gatas encontradas,
 siendo Marramaquiz el hueso en medio
 (tal suele ser de celos el remedio), 380
 a pocos lances de mirarse airadas
 vinieron a las manos, dando al viento
 los cabellos y faldas,
 y, en tanto arañamiento
 turbadas de color las esmeraldas, 385
 maullando en tiple, y el gatazo en bajo,
 cayeron juntas del tejado abajo
 con ligereza tanta
 (aunque decirlo espanta,
 por ser como era el salto 390
 cinco suelos en alto
 hasta el alero, del tejado fines)

II. 367 *divididos*: 'separados' (*Aut.*, s. v. *dividir*).

II. 371 La envidia es un *efecto* o consecuencia de los celos.

II. 375 *porque*: aquí, 'para qué'.

II. 385 Estas *esmeraldas* deben de ser los ojos de las gatas, cuyo color se oscurece con la ira.

II. 386 Los gatos maúllan en su tono correspondiente: las gatas, agudo (*en tiple*); el gato, grave (*en bajo*).

II. 391 *cinco suelos*: 'cinco pisos' (*Aut.*, s. v. *suelo*).

II. 392 *hasta el alero... fines*: 'hasta los confines del alero del tejado' (Sabor de Cortazar, 1982: 121).

que no perdió ninguna los chapines,
quedando el negro amante,
después de tan estraños desconsuelos,
muerto de risa en acto semejante:
¡tan dulce es la venganza de los celos!

395

II. 393 *chapines*: 'zapatos femeninos con elevadas suelas de corcho' (Bernis, 1962: 19).

II. 394 *negro*: 'desgraciado' (*Aut.*, s. v.).

SILVA TERCERA

Distaba de los polos igualmente
la máscara del sol, y Cinosura,
primera cuadrilátera figura,
con la estrella luciente
que mira el navegante, 5
bordaba la celeste architettura;
velaba todo amante
por el silencio de la noche oscura
y en el indiano clima el sol ardía,
en dos mitades dividido el día, 10
cuando, gallardo, Micifuf valiente
paseaba el tejado de su dama,
que sangrada en la cama
la tuvo el accidente
dos días que faltó sol al tejado 15
y estuvo la cocina sin cuidado,

III. 2 *Cinosura*: 'la Osa Menor'.

III. 1-6 *Distaba... architettura*: 'la noche (*máscara del sol*) estaba justo entre los dos polos y la Osa Menor que miran los navegantes, constelación de forma de cuadrilátero, bordaba el cielo con la estrella polar'.

III. 9 En España es de noche, pero el sol se encuentra en las Indias Occidentales.

III. 15 Metafóricamente, el *sol* es la bella Zapaquilda.

III. 16 *sin cuidado*: 'sin preocupación', porque Zapaquilda no estaba para robar aprovechando los descuidos de las cocineras.

no por la altura de los siete suelos,
 mas por el sobresalto de los celos.
 Iba galán y bravo:
 un cucharón sin cabo, 20
 de estos de yerro, de sacar buñuelos,
 por casco en la cabeza,
 que en ella tienen la mayor flaqueza,
 pues no suelen morir de siete heridas
 (por quien dicen que tienen siete vidas) 25
 y un golpe en la cabeza los atonta:
 así la tienen a desmayos pronta;
 broquel de cobertera;
 espada de a caballo, que antes era
 cuchillo viejo de limpiar zapatos, 30
 que él solía llamar *timebunt gatos*;
 y, por las manchas de los pies y el anca,
 natural media blanca,
 y capa de un bonete colorado
 abierto por un lado; 35
 plumas de un pardo gorrión, cogido
 por ligereza, pero no por arte.

III. 17 La altura de pisos (*suelos*) de los que cayó Zapaquilda era de cinco en la silva anterior (II. 391).

III. 25 *quien*: 'las cuales' (Keniston, 1937: 15.225 y 15.226).

III. 28 *broquel*: 'escudo pequeño y redondo' (*Aut.*, s. v.). Como *broquel*, Marramaquíz usa una *cobertera* ('tapadera') de olla (*Aut.*, s. v.).

III. 29-30 La *espada de a caballo* era más corta y ancha que la ropera y se usaba sobre todo para dar tajos, no estocadas.

III. 31 Nombre jocosco construido sobre el salmo 101, 16, *timebunt gentes*.

III. 33 Las medias que lleva Marramaquíz son naturales (su pelaje) y son de color blanco.

III. 34 El *bonete* era un gorro sin visera ni alas (*Aut.*, s. v.).

III. 37 *arte*: aquí, 'maña' (*Aut.*, s. v.).

Así rondaba el nuevo Durandarte, galán favorecido, porque son los favores de la dama guarnición de las galas de quien ama.	40
Dos músicos traían instrumentos a cuyo son y acentos cantaban dulcemente, y así, llegando del balcón enfrente	45
de Zapaquilda bella, cantaron un romance que por ella compuso Micifuf, poeta al uso, que él tampoco entendió lo que compuso.	50
Mas, puesta a la ventana con serenero de su propia lana hasta que Bufalía le trujo un rocadero	
que por más gravedad y fantasía sirvió de capirote y serenero,	55
y en medio de lo grave del romance süave, les dijo con despejo, pareciéndole versos a lo viejo,	
que jácara cantasen picaresca,	60

III. 38 *Durandarte* era originalmente el nombre de la espada de Rol-dán, pero en España se tomó por el de un héroe carolingio (Rodríguez Marín, 1935: 137).

III. 41 *guarnición*: 'adorno' (*Aut.*, s. v.).

III. 43 *acentos*: 'suavidad y dulzura musical' (*Aut.*, s. v. *accento*).

III. 48 Este *poeta al uso* es una sátira del poeta culto o gongorino, como sugiere el verso siguiente (Sabor de Cortazar, 1982: 125).

III. 50 *serenero*: 'abrigo para la cabeza' (*Aut.*, s. v.). El que lleva puesto Zapaquilda es su propio pelaje.

III. 53 *rocadero*: 'cucurucho' (*Aut.*, s. v.).

III. 59-60 La gata se queja porque el romance que cantan los músicos es anticuado y pide una jácara, género poético-musical que cantaba la vida de personajes de los bajos fondos, como los jaques.

y, así, cantaron la más nueva y fresca,
 que, para que lo heroico y grave olviden,
 hasta las gatas jácaras les piden:
 ¡tanto el mundo decrepito delira!
 Aquí se resolvió la dulce lira 65
 y en dos lascivos ayes,
 andolas, guirigayes
 y otras tales bajezas
 cantaron, pues, las bárbaras proezas
 y hazañas de rufianes, 70
 que estos son los valientes capitanes
 que celebran poemas
 de aquellos que en estremas
 necesidades viven, arrojados
 al vulgo como perros a leones, 75
 que la virtud y estudios mal premiados
 mueren por hospitales y mesones.
 ¡Verdes laureles de Virgilio y Enio!
 ¿perecer la virtud y los ingenios?
 Mas ¿quién le mete a un hombre licenciado 80
 más que en hablar de solo su tejado?,
 que no le dio la escuela más licencia,
 que es todo lo demás impertinencia.
 Cuando aquesto pasaba,
 Marramaquiz estaba 85
 inquieto y acostado,

III. 66-67 Estos *ayes*, *andolas* y *guirigayes* son canciones vulgares.

III. 70 *rufianes*: 'proxenetas' (*Aut.*, s. v. *rufián*).

III. 74-75 Los poetas que componen este tipo de canciones lo hacen empujados por la necesidad de enfrentarse a los gustos del vulgo, como *perros* a quienes se lanzara a pelear contra *leones*.

III. 78 Indignado, el poeta invoca la gloria de dos célebres poetas romanos, Virgilio y Ennio.

III. 80 Burguillos, supuesto autor del poema, se presenta como *licenciado*.

treguas pidiendo a su mortal cuidado,
 pero, como el amor le desvelaba,
 dio, de sentido falto,
 desde la cama un salto, 90
 compuesta de pellejos, otro tiempo conejos
 que en el Pardo vivían
 y en la cola sus cédulas traían
 para seguridad de sus personas 95
 (mas, ¡ay, muerte crüel!, ¿a quién perdonas?).
 Saltó, en efeto, como el conde Claros
 y, armándose de ofensas y reparos,
 vino de ronda al puesto por la posta,
 por ver si había moros en la costa 100
 y, no siendo ilusión el pensamiento
 (que del alma el primero movimiento
 pocas veces engaña),
 no suele débil caña
 en las espadas verdes esparcidas, 105
 del aire sacudidas,
 hacer manso rüido
 con más veloz sonido

III. 87 *cuidado*: 'dolor' (*Aut.*, s. v.).

III. 91-95 La cama de Marramaquiz está hecha de pieles de conejos que ha cazado en el Pardo, pese a que estaba prohibido hacerlo (por lo que, ridículamente, los conejos llevaban *cédulas* indicando que había coto de caza).

III. 97 Alusión al célebre romance del conde Claros («Media noche era por filo») (*Romancero*, núm. 23).

III. 98 *ofensas y reparos*: 'armas ofensivas y defensivas'.

III. 99 *por la posta*: 'rápidamente' (*Aut.*, s. v. *posta*).

III. 102 *primero movimiento*: 'primer impulso' (*Aut.*, s. v.).

III. 104 Nuevo y doble símil, que compara la ira de Marramaquiz al ver a su enemigo con una caña movida por el viento y con los altibajos febriles de un enfermo.

III. 105 *espadas verdes*: aquí, y metafóricamente, 'hojas de las espadañas'.

como rugió los dientes;
 ni entre los accidentes 110
 del erizado frío
 al enfermo sucede
 aquel ardor contrario
 como de ver tan loco desvarío,
 que apenas le concede, 115
 entre uno y otro pensamiento vario,
 respiración y aliento,
 de la vida instrumento,
 helado y abrasado
 entre ardores y hielos, 120
 que al frío de los celos
 frígido fuego sucedió mezclado,
 que con distinto efeto
 en un mismo sujeto
 viven, siendo contrarios: 125
 la causa es una y los efectos, varios.
 Miraba a Zapaquilda en la ventana
 hablando con su amante
 sin miedo de la luz de la mañana,
 que coronaba el último diamante 130
 del manto de la noche, que iba huyendo,
 y cantando y tañendo
 los músicos con tanto desenfado
 como si fuera su tejado el Prado,
 que nunca los amantes 135
 previnieron peligros semejantes:
 así los embeleca

III. 109 *rugió*: 'rechinó' (*Aut.*, s. v. *crujir*).

III. 111 *erizado*: 'que eriza' (Sabor de Cortazar, 1982: 129).

III. 130-131 El último diamante del manto de la noche es la última estrella que se ve en el cielo por la mañana.

III. 134 El *Prado* era un famoso paseo madrileño.

III. 137 *embeleca*: 'engaña' (*DLE*, s. v. *embelecar*).

amor, de Ceca en Meca,
 como olvidado Antonio con Cleopatra,
 la gitana de Menfis que idolatra, 140
 que, ciego de su gusto, no temía
 el César, que siguiéndole venía,
 porque, si fue romano Octaviano,
 también Marramaquíz era romano,
 y si valiente César y prudente, 145
 no menos fue prudente que valiente,
 que en su tanto, los méritos mirados,
 César pudiera ser de los tejados.
 Como detrás del árbol escondido
 mira y advierte con atento oído 150
 el cazador de pájaros el ramo
 donde tiene la liga y el reclamo
 para, en viendo caer el inocente
 jilguero, que los dulces silbos siente
 del amigo traidor que le convida 155
 a dura cárcel con la voz fingida,
 y apenas ve las plumas revolando
 entre la liga, cuando
 arremete y le quita, no piadoso,

III. 138 *de Ceca en Meca*: 'de un sitio a otro' (*Aut.*, s. v. *andar*).

III. 139-140 Marco *Antonio* estaba totalmente distraído (*olvidado*) debido a sus amores con *Cleopatra*, reina de Egipto (*gitana*, esto es, 'egipcia'), donde está *Menfis*.

III. 142 *César*: aquí, 'Octavio Augusto', el *Octaviano* de III. 143.

III. 144-145 Juego de palabras: Octavio era *romano*, pero también lo era Marramaquíz, gato romano (I. 80), por el color del pelaje.

III. 149 Se abre aquí un símil que compara a Marramaquíz espiando a los amantes con un cazador al acecho.

III. 152 *Liga* y *reclamo* son adminículos para cazar pájaros: la *liga* es una sustancia pegajosa en la que quedan atrapados (*Aut.*, s. v.); el *reclamo*, un pájaro domesticado cuyo canto atrae a sus congéneres silvestres (*Aut.*, s. v.s).

III. 155 *amigo traidor*: el susodicho reclamo.

III. 159 *piadoso*: 'compasivo'. El cazador no saca al pájaro de la liga para liberarlo, sino para matarlo.

sino fiero y crüel, así el celoso 160
 Marramaquiz atento
 esperaba el primero movimiento
 del venturoso amante, que decía
 con dulce mirlamiento:
 «Dulce señora mía, 165
 ¿cuándo será de nuestra boda el día?
 ¿Cuándo querrá mi suerte que yo pueda
 llamaros dulce esposa,
 que entonces para mí será dichosa?
 ¡Ay, tanto bien el cielo me conceda! 170
 Mas fue nuestra fortuna
 que Júpiter jamás por ninfa alguna,
 aunque se transformaba
 en buey que el mar pasaba,
 en sátiro y en águila y en pato, 175
 nunca le vieron transformarse en gato,
 porque si alguna vez gatiquisiera,
 de los amantes gatos se doliera».
 Con voz enamorada,
 doliente y desmayada, 180
 la gata respondía:
 «Mañana fuera el día
 de nuestra alegre boda,
 pero todo mi bien desacomoda
 aquel infame gato fementido, 185
 Marramaquiz, celoso de mi olvido,
 que, en llegando a saber mi casamiento,

III. 169 *será dichosa*: su suerte, se entiende.

III. 171 *fortuna*: aquí, 'desgracia' (Rodríguez Marín, 1935: 144).

III. 174-175 Júpiter se transformó en toro (aquí, *buey*) por Europa, en *sátiro* por Antíope, en águila por Gánímedes y en cisne (aquí, *pato*) por Leda.

III. 177 *gatiquisiera*: neologismo cómico, 'amara transformado en gato'.

III. 178 *se doliera*: 'se compadeciera' (*Aut.*, s. v. *dolerse*).

hubiera temerario arañamiento,
 y estimar vuestra vida
 me tiene temerosa y encogida, 190
 que es robusto y valiente,
 y en materia de celos, impaciente:
 mejor será matalle con veneno».
 Aquí, de furia lleno,
 respondió Micifuf: «¿Por un villano 195
 pierdo el favor de vuestra hermosa mano?
 ¿Él, señora, lo estorba?
 ¿Es, por ventura, más que yo valiente?
 ¿Tiene la uña corva
 más dura que la mía 200
 o más agudo y penetrante el diente
 entre la mostachosa artillería?
 ¿Qué hueso de la pierna o espinazo
 se me resiste a mí? ¿Qué fuerte brazo?
 ¿Yo no soy Micifuf? ¿Yo no diciendo 205
 por línea recta, que probar pretendo,
 de Zapirón, el gato blanco y rubio
 que después de las aguas del diluvio
 fue padre universal de todo gato?
 Pues ¿cómo agora, con desdén ingrato, 210
 tenéis temor de un maullador gallina,
 valiente en la cocina,
 cobarde en la campaña,
 y referís por invencible hazaña
 dar a Garraf, un gato mi escudero 215
 (que, fuera de ser gato forastero,
 es agora tan mozo

III. 202 *mostachosa*: neologismo jocoso, ‘de los bigotes’.

III. 207 Como otros personajes de *La Gatomaquia*, el nombre de este gato se forma sobre la onomatopeya *zape*. Véase Vila-Belda (2003: 213-214).

que apenas tiene bozo), una guantada con las uñas cinco, si de repente dio sobre él un brinco?	220
¡Qué Cipión, del africano estrago! ¡Qué Aníbal de Cartago! ¡Qué fuerte Pero Vázquez Escamilla, el bravo de Sevilla!	
Por esos ojos, que a la verde falda de las selvas hurtaron la esmeralda, que si entonces me hallara en el tejado que no llevara, como se ha llevado, el queso y el relleno.	225
¿Y queréis que le mate con veneno?	230
Esa es muerte de príncipes y reyes, con quien no valen las humanas leyes, no para un gato bárbaro, cobarde, cuyas orejas os traeré esta tarde y de cuyo pellejo,	235
si no me huye con mejor consejo, haré para comer con más gobierno una ropa de martas este invierno».	
Aquí Marramaquiz, desatinado, cual suele arremeter el jarameño	240

III. 218 *bozo*: «el primer vello que apunta a los jóvenes sobre el labio superior» (*Aut.*, s. v.).

III. 221 *¡Qué Cipión... estrago!*: comienza aquí una serie de exclamaciones sarcásticas. *Cipión* es Escipión Africano, *estrago* de los africanos porque destruyó Cartago.

III. 223 Este *Pero Vázquez de Escamilla* era un valentón del momento (Quevedo, *Poesía*, núm. 865, vv. 81-84).

III. 225-227 *Por esos ojos... que*: 'Os juro por esos ojos, tan verdes que parece que hurtaron las esmeraldas a la verde falda de las selvas, que'.

III. 236 *con mejor consejo*: 'con mejor resolución [para él]'.

III. 237 *gobierno*: 'autoridad' (*Aut.*, s. v.).

III. 240 Este símil compara la ira de Marramaquiz con la de un toro del Jarama (*jarameño*) en plena carga.

toro feroz, de media luna armado,
 al caballero con airado ceño,
 andaluz o estremeño
 (que la patria jamás pregunta el toro),
 y por la franja del bordado de oro 245
 caparazón meterle en la barriga
 dos palmos de madera de tinteros,
 acudiendo al socorro caballeros,
 a quien la sangre o la razón obliga,
 al caballo inocente, que pensaba 250
 cuando le vio venir que se burlaba:
 «Gallina Micifuf» —dijo furioso,
 el hocico limpiándose espumoso—,
 «blasonar en ausencia
 no tiene de mujeres diferencia. 255
 Yo soy Marramaquiz, yo noble al doble
 de todo gato de ascendiente noble:
 si tú de Zapirón, yo de Malandro,
 gato del macedón Magno Alejandro,
 diciendo, como tengo en pergamino 260
 pintado de colores y oro fino,
 por armas un morcón y un pie de puerco
 de Zamora ganados en el cerco,

III. 241 *media luna*: aquí, 'cuernos'.

III. 242 *caballero*: aquí, 'toreador a caballo' (Sabor de Cortazar, 1982: 136), aunque estos solían ser nobles, por lo que tal vez el sustantivo aluda doblemente a su condición de jinete y gentilhombre.

III. 245-246 Este *caparazón* es la cubierta que protege al caballo de las embestidas del toro.

III. 247 *madera de tinteros*: 'cuerno'.

III. 248-249 Estos caballeros acuden a auxiliar al corneado impulsados por su nobleza (*sangre*, quizás también parentesco con el jinete) o por su razonamiento.

III. 254-255 *blasonar... diferencia*: 'alardear en ausencia del rival es comportarse como lo harían las mujeres'.

III. 260-267 Marramaquiz describe su escudo de armas, parodia de la heráldica de la época.

todo en campo de golas sangriento más que rojas amapolas, con un cuartel de quesos asaderos, roeles en Castilla los primeros. No fueron en cocinas mis hazañas, sino en galeras, naves y campañas; no con Garraf, tu paje, con gatos moros, las mejores lanzas, que yo maté en Granada a Tragapanzas, gatazo Abencerraje, y cuerpo a cuerpo en Córdoba a Murcifo, gato que fue del regidor Rengifo, y de dos uñaradas deshice a Golosillo las quijadas por gusto de una miza, mi respeto, y le quité una oreja a Boquifleteo, gato de un albañir de Salobreña; la cola en Fuentidueña quité de un estirón a Lameplatos, mesonero de gatos, sin otras cuchilladas que he tenido, y la que di a Garrido, que del Corral de los Naranjos era,	265 270 275 280 285
--	---

III. 264 *golas*: ‘gules’, es decir, rojo pintado con líneas verticales muy juntas (*Aut.*, s. v. *gules*; *DLE*, s. v. *gules*).

III. 266 *cuartel*: término heráldico, ‘cada una de las cuatro partes en que se divide un blasón’ (*Aut.*, s. v. *cuartel*).

III. 267 *roel*: «pieza redonda en los cuarteles de los escudos de armas» (*Aut.*, s. v.).

III. 271 *las mejores lanzas*: ‘los mejores lanceros’.

III. 273 Los Abencerrajes eran una noble familia de moros de Granada.

III. 275 *regidor*: «la persona destinada en ciudades, villas o lugares para el gobierno económico» (*Aut.*, s. v.).

III. 278 *miza*: ‘gata’; *respeto*: en germanía, ‘amante’ (Alonso Hernández, 1979: 159).

III. 286 *Corral de los Naranjos*: ‘Patio de los Naranjos’, de la catedral de Sevilla (Brioso Santos, 1998: 200; Morales Padrón, 2005: 133).

por la espada primera,
 único gaticida.
 Pero es hablar en cosa tan sabida
 decir que el tiempo vuela y no se para, 290
 que no hay cara más fea que la cara
 de la necesidad, y la más bella,
 aquella del nacer con buena estrella,
 que alumbra el sol y que la nieve enfría,
 que es oscura la noche y claro el día. 295
 Esa gata crüel que me ha dejado
 por tu poco valor verá muy presto,
 siendo aqueste tejado
 el teatro funesto,
 cómo te doy la muerte que mereces 300
 porque mi vida a Zapaquilda ofreces,
 llevando tu cabeza presentada
 a Micilda, que es ya mi prenda amada,
 Micilda, que es más bella
 que al vespertino sol cándida estrella 305
 Venus, que rutilante
 es de su anillo espléndido diamante.
 Esta sí que merece la fe mía,
 mi constancia, mi amor, mi bizzaría,
 que no gatas mudables 310
 que, si por su hermosura son amables,
 son por su condición aborrecibles,
 amigas de mudanzas y imposibles».

Aquí sacó la espada ruginosa

III. 288 *único*: 'singular, destacado' (*Aut.*, s. v.).

III. 289 *Pero es hablar... sabida*: 'Pero es hablar de lo consabido'.

III. 299 *teatro*: 'escenario' (*Aut.*, s. v. *theatro*).

III. 302 *presentada*: 'como regalo' (*Aut.*, s. v. *presentar*).

III. 305-306 *cándida*: 'de un blanco brillante' (*Aut.*, s. v. *cándido*). Venus es el lucero del alba.

III. 308 *fe*: 'fidelidad amorosa'.

III. 314 *ruginosa*: 'herrumbrosa' (*Aut.*, s. v. *ruginoso*).

de la vaina mohosa 315
 y a los golpes primeros
 se llamaron fulleros
 (si bien no hay deshonor desenvainada),
 y Zapaquilda, huyendo,
 del súbito temor la sangre helada, 320
 dejose el serenero en el tejado.
 Los músicos, en viendo
 el belicoso duelo comenzado,
 huyeron como suelen,
 que no hay garzas que vuelen 325
 tan altas por los vientos,
 dicen que por guardar los instrumentos,
 y mil razones tienen,
 pues que solo a cantar en ellos vienen,
 que mal cantara un hombre si supiera 330
 que había luego de sacar la espada,
 que tanto el pecho altera,
 ni pudiera formar la voz turbada,
 que hay mucha diferencia, si se mira,
 de dar en los broqueles o en las cuerdas, 335
 pasar la espada el pecho o por la lira
 el arco, hiriendo las pegadas cerdas.
 Andaba entonces Guruguz de ronda

III. 317 *fulleros*: 'tramposos' (*Aut.*, s. v. *fullero*).

III. 318 *si bien... desenvainada*: 'aunque una vez desenvainada la espada no hay deshonor posible en los insultos que se entrecruzan los que riñen'.

III. 325 Nótese el símil, que en este caso compara la huida de los músicos con el vuelo de unas garzas.

III. 334 *si se mira*: 'si bien se considerará'.

III. 335 *broqueles*: 'escudos' (*Aut.*, s. v. *broquel*).

III. 337 *el arco... cerdas*: 'el arco tocando las cuerdas cubiertas de pez'.

III. 338 *Guruguz*: nombre de resonancias cómicas, probablemente construido sobre *grullo* o *gurullo* —en germanía, 'alguacil' (Hidalgo, «Vocabulario», pág. 177; Alonso Hernández, 1979: 160)—, tal vez cruzado con el topónimo del monte Gurugú, en Marruecos.

con una escuadra vil de sus esbirros,
 cuyo abuelo, nacido en Trapisonda, 340
 curaba hipocondríacos y cirros,
 y, viéndolos andar a la redonda
 como si fueran Césares o Pirros
 —los dos valientes gatos
 con fuerte anhelo descansando a ratos—, 345
 llegaron a ponerse de por medio,
 que fue difícil, pero fue remedio.
 Mas, como respetar a la justicia
 de gente principal respeto sea,
 y lo contrario, bárbara malicia, 350
 luego Marramaquiz rindió la espada.
 (¿Quién habrá que lo crea?)
 Mas, viendo Guruguz que no quería
 que el amistad quedase confirmada,
 sino permanecer en su porfía, 355
 llevolos a la cárcel, enojado,
 cuando Febo dorado
 asomaba la frente
 por las ventanas del rosado oriente,
 como si azúcar fuera, y de colores 360
 en campo verde iluminó las flores.

III. 339 *esbirros*: 'alguaciles' (*Aut.*, s. v. *esbirro*).

III. 340 *Trapisonda*: ciudad armenia de resonancias caballerescas.

III. 341 *cirros*: 'tumores' (*DLE*, s. v. *cirro*). El ripio con *Pirros*, abajo, es cómico.

III. 342 *andar a la redonda*: propio movimiento de esgrimidores batiéndose.

III. 345 *anhelo*: 'resuello' (*Tesoro.*, s. v. *anhélito*).

III. 351 *luego*: 'inmediatamente'.

III. 353-356 Guruguz intenta que los gatos rivales hagan las paces, pero, al negarse estos (permaneciendo en *su porfía*), se enfada y los lleva a la cárcel.

III. 360 Juego metaliterario: Burguillos se burla de su propio y tópico epíteto (*rosado*), comparando a Febo con el *azúcar rosado*, «azucarillo hecho con agua de esencia de rosas» (Rodríguez Marín, 1935: 153).

SILVA CUARTA

Quien dice que el amor no puede tanto
que nuestro entendimiento
no puede sujetarle es imposible
que sepa qué es amor, que reina en cuanto
compone alguna parte de elemento 5
en el mundo visible.
¡Oh, fuerza natural incomprehensible
que en todo cuanto tiene
una de las tres almas
a ser el alma de sus almas viene! 10
¿Quién no se admira de mirar las palmas
en la región del África desnuda,
cuando su fruto en oro el color muda,
con solo aquel ardor vegetativo
amarse dulcemente? 15
Que en lo demás que siente

IV. 1-6 *Quien dice... visible*: 'Quien cree que nuestro entendimiento puede dominar el amor no conoce el poder de este, que reina en todo el mundo'.

IV. 9 Según el *De anima* de Aristóteles (lib. II, cap. 3; lib. III, cap. 8), el alma tiene diversas facultades: vegetativa (la única que tienen las plantas), sensitiva (de los animales, que también tienen alma vegetativa) y racional (de los humanos, que reúnen las tres).

IV. 11 *palmas*: 'palmeras'. Sus *frutos* son los dátiles, dorados al madurar.

IV. 16 *que en lo... siente*: 'porque en las demás cosas que sienten', es decir, 'que tienen alma sensitiva'.

no es mucho que de amor el fuego vivo
 imprima sentimiento
 y natural deseo
 con lazos de pacífico himineo. 20
 La fiera, el ave, el pez, en su elemento
 todos aman y quieren
 por la razón de bien lo que es amable.
 Pues ama lo que es solo vegetable,
 si de ningún sentido el bien inferen, 25
 entre las cosas que por él adquieren
 algún conocimiento
 (perdonen cuantas aves y animales
 de su distinto gozan elemento),
 ningunas son iguales 30
 en amor a los gatos,
 exceptando las monas,
 que hasta en esto se precian de personas,
 y, ya que no en esencia, en ser retratos,
 porque acontece, con el hijo al pecho, 35
 abrazalle con lazo tan estrecho
 que le hacen exhalar la sensitiva
 alma vital: así el amor les priva,
 que fue en la estimativa conocido,

IV. 17 *de amor el fuego vivo*: 'el fuego vivo de amor'.

IV. 20 *himineo*: 'himeneo', es decir, 'matrimonio' (*Aut.*, s. v. *hymeneo*).

IV. 21 *en su elemento*: entiéndase, 'en su elemento respectivo', tierra, aire y mar.

IV. 24-31 *Pues ama...gatos*: 'puesto que incluso los seres que solo tiene alma vegetativa [, como las palmeras,] aman, y eso sin usar sus sentidos para buscar el bien, ninguna iguala a los gatos entre las cosas que sí tienen sentidos (y dicho sea con perdón de las aves y animales que gozan de su elemento particular)'. El antecedente de él (IV. 26) es *sentido*. Nótese el violento hipérbaton de IV. 29.

IV. 34 y *ya... retratos*: 'y, ya que no lo son [humanas] en esencia, lo son porque son nuestros retratos'.

IV. 35-38 *porque acontece... alma vital*: 'a veces, estas monas que llevan al hijo al pecho lo abrazan con tanto amor que lo matan'.

del natural sentido.	40
Y si por opinión crítico alguno tiene que amor tan loco no puede haber en animal ninguno, váyase poco a poco	
al africano Tetüán, adonde	45
verá cómo, a los árboles trepando esta del hombre semejanza propia, de que hay allí gran copia, ya sale con el hijo, ya se esconde, y a los que van o vienen caminando	50
con risa de monesco regocijo muestra el peloso hijo. Mas fuera disparate, si no es que en ellas trate,	
ir por ver una mona	55
hasta el África un hombre, que, si de Tito Livio llevó el nombre muchos hombres a Roma, fue corona de los historiadores, que solo aquellas cosas superiores	60
dignas por fama de admirable espanto es bien que cuesten tanto, como ver a Venecia, <i>perché chi non la vede non la precia,</i> que al cielo desde el agua se avecina	65

IV. 38-40 *así el amor... sentido*: 'de este modo el amor, que conocieron usando su juicio (*estimativa*), les priva de su instinto natural' y les lleva a matar a sus hijos.

IV. 48 *copia*: 'abundancia'.

IV. 54 *trate*: 'comercie'.

IV. 57-59 *que si de... historiadores*: 'que, si bien es verdad que muchos fueron a Roma a ver a Tito Livio, es porque fue flor (*corona*) de historiadores'.

IV. 64 *perché... precia*: Refrán (cuasi) italiano: 'porque quien no la ve no la aprecia'.

y en góndolas por coches se camina.
 Los gatos, en efeto,
 son del Amor un índice perfeto
 que a los demás prefiere,
 y quien no lo creyere, 70
 asómese a un tejado
 con frías noches de un invierno helado,
 cuando miren las Hélices noturnas
 las estrelladas urnas
 del frígido Acüario: 75
 verá de gatos el concurso vario
 por los melindres de la amada gata,
 que sobre tejas de escarchada plata
 su estrado tiene puesto
 y con mirlado gesto 80
 responde a los maúlllos amorosos
 de los competidores,
 no de otra suerte, oyendo sus amores,
 que Angélica la bella
 de Ferragut y Orlando, 85
 amantes belicosos,
 cuando andaban por ella
 sin comer y dormir, acuchillando
 franceses y españoles,

IV. 69 *prefiere*: 'antepone' (*Aut.*, s. v. *preferir*). El Amor sitúa a los gatos ante otros indicios (índices) de su poder.

IV. 73-75 *cuando... Acüario*: 'cuando las osas Mayor y Menor vean el signo de Acuario', es decir, 'en enero-febrero'.

IV. 76 *concurso*: «número grande de gente junta» (*Aut.*, s. v.).

IV. 78 Las tejas tienen *escarchada plata* por los hielos del frío invernal.

IV. 83 Se abre aquí un símil que compara la multitud de gatos que acuden a la gata en celo con la de paladines (*Ferragut y Orlando*) que se disputaron el amor de Angélica en el *Orlando furioso*.

de que no se le dio dos caracoles.	90
¿Qué cosa puede haber con que se iguale la paciencia de un gato enamorado en la canal metido de un tejado hasta que el alba sale,	
que, en vez de rayos, coronó el oriente	95
de carámbanos fríos la frente?, pues sin gabán, abrigo ni sombrero, Febo oriental le mirará primero que él deje de obligar con tristes quejas las de su gata rígidas orejas,	100
por más que el cielo llueva mariposas de plata cuando nieva? Mas, dejando cansadas digresiones, que el retórico tiene por viciosas, aunque en breves paréntesis gustosas,	105
presos los dos gatíferos campeones por no querer hacer las amistades y responder soberbias libertades, dicen que Zapaquilda y la bella Micilda,	110
tapadas de medio ojo con sus mantos de humo,	

IV. 90 *de que... caracoles*: 'lo que no le importó un comino'. Se refiere a Angélica, quien, pese a las disputas y hazañas de sus dos pretendientes, acabó enamorándose de otro hombre: Medoro.

IV. 98 *Febo oriental*: 'el sol de la mañana'.

IV. 99 *obligar*: «adquirirse y atraer la voluntad y benevolencia de otro» (*Aut.*, s. v.).

IV. 104 *viciosas*: 'defectuosas, erradas'.

IV. 106 *campeones*: 'campeones, paladines'. Recordemos que los gatos fueron llevados a la cárcel por no querer hacer las paces.

IV. 108 *libertades*: 'impertinencias' (*Aut.*, s. v. *libertad*).

IV. 111 Era propio de las damas áureas salir *tapadas* con el manto cuando no querían ser conocidas; *de medio ojo*: 'con solo un ojo a la vista'.

IV. 112 *mantos de humo*: 'mantos de seda negra muy fina' (*Aut.*, s. v. *humo*).

que es llegar a lo sumo
 de un amoroso antojo,
 fueron a ver sus presos, 115
 que en tanta autoridad tales excesos
 parecen desatino.
 En fin, Micilda enamorada vino,
 con que a toda objeción amor responde:
 así la infanta doña Sancha al conde 120
 Garci Fernández, preso, visitaba
 en la oscura prisión del rey su padre,
 dicen que con deseos de ser madre,
 que había días que sin él estaba.
 Cada cual de las dos imaginaba 125
 que la otra venía
 por el que ella quería,
 y con este engañado pensamiento
 (que nunca tienen mucho fundamento
 los celos), comenzaron a mirarse, 130
 en manifestación de sus enojos,
 tirándose relámpagos los ojos.
 ¡Oh, quién las viera entonces levantarse
 sobre los pies derechas
 a ver si eran verdades las sospechas 135
 y de ser descubiertas recatarse!:
 condición de los celos esconderse,
 quererse declarar y no atreverse,
 que, como son desprecio del paciente,

IV. 116-117 *que en tanta... desatino*: 'que en gente tan señorial parece desatino hacer tales excesos'. Se refiere a visitar a los gatos en la cárcel.

IV. 120-123 A quien visitó *doña Sancha* en la cárcel fue a su amado Fernán González.

IV. 124 *que había días... estaba*: 'porque hacía días que estaba alejada de él'.

IV. 136 *recatarse*: 'recelar, temer' (*Aut.*, s. v.).

IV. 139 *desprecio del paciente*: 'menoscabo del que los sufre'.

huye de que se entienda lo que siente, 140
 que amar siempre se tuvo por nobleza
 y los celos por acto de bajeza,
 como si amor pudiese estar sin celos,
 que más pueden estar sin sol los cielos:
 testigo Juno, y Pocris, a quien llora 145
 Céfalo por los celos de la Aurora.
 En fin, después de sufrimiento tanto,
 quitó Micilda de la cara el manto
 a la siempre celosa Zapaquilda
 y ella, echando las uñas a Micilda, 150
 con el rebozo, el moño.
 No suele por los fines del otoño
 quedar la vid ñudosa en los sarmientos
 de los marchitos pámpanos robada,
 sin resistencia a los primeros vientos 155
 (que con nevado soplo y boca helada
 cierzo dejó cadáver con la fiera
 mano), que floreció la primavera,
 como las dos quedaron en la rifa;
 ni Fátima y Jarifa 160
 por el Abencerraje Abindarráez;

IV. 145-146 Tanto *Juno* como *Pocris* pueden ser testigos del poder de los celos, siempre presentes cuando se ama. *Céfalo* mató accidentalmente a su amada *Pocris*, quien le espiaba porque sentía *celos de la Aurora*.

IV. 151 *rebozo*: «embozo» (*Aut.*, s. v.) y, concretamente, «la toca o beca con que cubrimos el rostro, porque se da una y otra vuelta a la boca» (*Tesoro*, s. v.).

IV. 152 Nuevo símil, que compara las parras vaciándose de hojas ante el viento otoñal con las gatas desvestidas ante los zarpazos de su oponente. Tras él, la disputa de *Zapaquilda* y *Micilda* se compara con otras riñas literarias.

IV. 157 *cierzo*: 'viento del norte, frío y seco' (*Aut.*, s. v.).

IV. 158 Quien *floreció* durante *la primavera* es la *vid*, ahora despojada por el *cierzo*.

IV. 159-160 *Jarifa* es la amada del *Abencerraje*, pero esta *Fátima* y las disputas de los celos parecen cómica invención de Burguillos.

ni por Martín Peláez,
 que del Cid heredó la valentía,
 doña Urraca y María de Meneses
 (aquella a quien pedía 165
 con palabras corteses
 las nueces su galán, si no bailaba):
 así celoso amor las provocaba.
 En fin, a puros tajos y reveses
 de las rapantes uñas aguileñas, 170
 desmoñadas las greñas
 y el solimán raído,
 quedaron desmayadas sin sentido,
 haciendo cada cual la gata morta.
 No fue con esto la prisión más corta, 175
 pero salieron de ella finalmente,
 que el tiempo, con los bienes o los males
 dejando siempre atrás todo accidente,
 que fue final acción de los mortales,
 vuela sin detenerse, 180
 dejándose llegar para perderse.
 Así pasó la gloria de Numancia
 y la brava arrogancia
 de la fuerte Sagunto,
 porque la tierra toda es solo un punto 185

IV. 162-164 *Martín Peláez* es un personaje del romancero del Cid y de *El servir con mala estrella* (Calvo, 2001: 177-178), pero estas *doña Urraca* y *María de Meneses* parecen inventadas (Rodríguez Marín, 1935: 164) o, al menos, trastocadas, como explicamos en nota complementaria.

IV. 170 *rapantes*: ‘que rapan’ (*Aut.*, s. v. *rapante*), por lo afiladas.

IV. 172 *solimán*: ‘maquillaje’.

IV. 174 *haciendo... morta*: ‘haciéndose las débiles’.

IV. 182-183 Para enfatizar el poder destructor del tiempo (*tempus edax rerum*), Burguillos trae a colación dos ciudades de la Antigüedad: *Numancia*, destruida por los romanos, y *Sagunto*, por los cartagineses.

de la circunferencia de los cielos;
 pero ¿qué desatino de las Musas
 me lleva a tan estrañas garatusas?
 Las iras del amor y de los celos
 pasaron adelante 190
 en uno y otro amante,
 pero Marramaquiz, aconsejado
 de sus amigos, remitió el cuidado
 al amor de Micilda,
 mas como el que tenía a Zapaquilda 195
 era del alma verdadero efeto,
 aunque disimulaba a lo discreto,
 andaba triste y de congojas lleno.
 ¡Mísero del que vive en cuerpo ajeno
 y por un amoroso desvarío 200
 pierde la libertad del albedrío,
 que no la compra el oro,
 porque es de todos el mayor tesoro!
 Tenía las mandíbulas de suerte
 que era un retrato de la Muerte fiera, 205
 aunque es yerro pintarle calavera,
 porque aquella es el muerto, y no la Muerte.
 La Muerte ha de pintarse una figura
 robusta, de crüel semblante airado,
 los fuertes pies en una piedra dura, 210
 si no sepulcro en pórfido labrado,
 con reyes y monarcas,
 hasta el que calza rústicas abarcas,

IV. 185-186 *porque... cielos*: ponderación de la pequeñez del ser humano y de nuestro planeta en el conjunto del universo.

IV. 188 *garatusas*: 'embrollos'.

IV. 199 *vive en cuerpo ajeno*: porque, según el tópico, el amante vive donde ama (Serés, 2000).

IV. 212 y ss. Como exige el tópico, Burguillos enfatiza el poder universal de la muerte señalando que afecta tanto al magnate como al campesino (*el que calza rústicas abarcas*), a la bella dama y al bárbaro.

damas que sujetaron capitanes
 y, en ásperas naciones, 215
 por bárbaras regiones
 de fieros mamelucos y soldanes,
 y, pintadas al uno y otro lado,
 la Enfermedad, la Guerra y la Desgracia,
 Parcas que tantas muertes han causado 220
 por tantos desconciertos,
 que huesos ya no es Muerte, sino muertos.
 No aprovechaba la hermosura y gracia
 de Micilda a quitar al pobre amante
 la memoria tenaz, que Amor escribe 225
 con la flecha crüel en el diamante
 del alma donde vive
 y, compitiendo con el tiempo, quiere
 que viva en ella cuando el cuerpo muere.
 En estos medios, Micifuf intenta, 230
 a su competidor viendo remoto,
 por medio de Garrullo, su compadre,
 que había sido gato en una venta,
 pedirla por mujer a Ferramoto,
 de Zapaquilda padre. 235
 Propúsole Garrullo,
 con prudente maúllo,
 las partes de su amigo,
 como de ellas testigo,
 sin otras consecuencias 240
 que atajaban celosas diferencias.

IV. 217 *mamelucos*: 'soldados del sultán'; *soldanes*: 'sultanes'.

IV. 230 *en estos medios*: 'mientras'.

IV. 238 *partes*: «dotes naturales que adornan a alguna persona» (*Aut.*, s. v.).

IV. 240-241 *sin otras... diferencias*: 'además de otras cosas de importancia (*consecuencias*) que servían para neutralizar las diferencias entre los galanes'.

Ferramoto era un gato
 de buen entendimiento y de buen trato,
 cano de barba y negro de pellejo,
 persona que en la verde primavera 245
 de sus años jamás en la ribera
 de Manzanares se le fue conejo,
 porque sirvió de galgo
 a cierto pobre y miserable hidalgo
 que con él se alumbraba, 250
 y de suerte de noche relumbraba
 que, pensando una moza que era lumbre
 las niñas de los ojos, que brillantes
 en la ceniza estaban relumbrantes,
 yendo al hogar, como era su costumbre, 255
 sin pensar darle enojos,
 le metió la pajuela por los ojos.
 Nunca, sin esto, gato marquesote
 oposición le hizo.
 Oyó de buena gana lo propuesto 260
 y del novio galán se satisfizo,
 aunque, llegando a concertar el dote,
 de seca mimbre un cesto
 dijo que le daría,
 que de cama de campo le servía; 265

IV. 250 *que con él se alumbraba*: el hidalgo venido a menos usaba los ojos del gato, que brillan en la oscuridad, para alumbrarse, pues no tenía para velas o lámparas.

IV. 251-257 *y de suerte... ojos*: una moza que quería encender una pajuela en la lumbre, confundió los ojos del gato con ella, tanto relumbraban. La *pajuela* es un «pedazo delgado de cañaheja o cuerda mojado en alcrebite o azufre que se usa en las casas para encender prontamente luz» (*Aut.*, s. v.).

IV. 258 *sin esto*: 'con la excepción de este episodio'; *marquesote*: 'presuntuoso'.

IV. 262 La palabra *dote* era de género ambiguo en la época.

IV. 265 *cama de campo*: 'cama particularmente amplia' (*Aut.*, s. v.).

seis sábanas de lienzo de narices,
 con algunos fragmentos, por tapices,
 de viejos reposteros;
 cuatro quesos añejos casi enteros
 y una mona cautiva que tenía 270
 que hablaba en lengua culta y la entendía,
 sin otras menudencias.
 Con estas conveniencias
 las capitulaciones se firmaron
 y el día de la boda concertaron. 275
 Marramaquiz estaba,
 en ocasión tan triste,
 como por burla y chiste,
 jugando a la pelota
 con un ratón a quien pescó de paso, 280
 que de un baúl de versos del Parnaso
 a una maleta rota,
 aunque llena de pleitos y escrituras,
 pasaba haciendo gestos y figuras:
 tal suele acontecer un triste caso 285
 en medio de la vida,
 que no hay seguridad en cosa humana.
 Ya con veloz corrida
 daba esperanza vana
 al mísero animal; ya le volvía; 290
 ya le arrojaba en alto,
 mojado de temor, de aliento falto,
 y en medio del camino le cogía,

IV. 266 *lienzo de narices*: 'pañuelos para sonarse la nariz'.

IV. 268 *reposteros*: 'paños que se colgaban para adornar la pared' (*Aut.*, s. v. *repostero*).

IV. 274 *capitulaciones*: 'pactos' (*Aut.*, s. v. *capitulación*), en este caso matrimoniales.

IV. 292 El ratón se ha orinado de miedo. Véase un caso parecido en II. 168.

como quien tira al vuelo,
 diciendo: «Tente», como al agua el hielo; 295
 ya con las manos mizas
 le daba por los lados
 algunos bofetones regalados,
 cuando llegó Tomizas,
 Tomizas, su escudero, y sin aliento 300
 le dijo el casamiento concertado
 de Micifuf y Zapaquilda ingrata,
 y, sintiendo perder su dulce gata,
 dejó el pobre animal que, desmayado,
 apenas acertaba con la vida, 305
 mas, puesto en fuga, la libró perdida,
 que quien no ha de morir, si la fortuna
 revoca la sentencia,
 nunca le falta diversión alguna.
 En aquella dichosa intercadencia, 310
 a Tomizas, en fin, la diligencia
 valió una manotada con la zurda,
 que, cuando no le aturda,
 no es poco para zurda manotada,
 que le dejó la cara desgatada. 315
 ¡Esto gana traer del mal albricias!
 ¡Oh, cuánto, Amor, de la razón desquicias

IV. 295 *diciendo... hielo*: el hielo (o, más bien, el frío) hace detenerse al agua, pues la congela (Arellano, 2019: 622).

IV. 296 *mizas*: 'gatunas' (véase 2. 12-14).

IV. 298 *regalados*: 'suaves'. Marramaquiz modera la fuerza de sus zarrazos para no matar pronto al ratón.

IV. 304 *pobre animal*: 'el ratón' con el que estaba jugando Marramaquiz al recibir la noticia.

IV. 309 *diversión*: 'desvío, separación' (Sabor de Cortazar, 1982: 162).

IV. 310 *intercadencia*: «interrupción» (*Aut.*, s. v.).

IV. 313 *cundo no le aturda*: 'aunque no le aturda'.

IV. 316 *albricias*: 'regalo que se recibe al traer una buena noticia' (*Aut.*, s. v.).

un noble caballero!
 Por eso ningún paje ni escudero
 se fie en la privanza, 320
 que es fácil en señores la mudanza
 y el sol es gran señor y nunca para;
 en rueda más mudable, a la Fortuna
 se parece la dama doña Luna,
 que nunca vemos de una misma cara. 325
 Dejando la pelota el triste amante,
 de celos y de amor perdido y loco,
 que la vida y la honra tiene en poco,
 vino a su casa con tristeza tanta
 que se metió debajo de una manta 330
 y luego, provocado a mayor furia,
 de una carrera se subió al tejado:
 así, desnudo, Orlando, provocado
 de no menor injuria,
 cuando leyó los rótulos del moro 335
 que decían: «Amor, que sin decoro
 en la buena fortuna te gobiernas,
 aquí gozó de Angélica Medoro»,
 en el papel de las cortezas tiernas
 de aquellos olmos, de su bien testigos, 340
 para el francés Orlando cabrahígos.

IV. 320 *privanza*: 'favor de un poderoso' (*Aut.*, s. v.).

IV. 326 Esta *pelota* era el pobre ratón.

IV. 333 *así desnudo Orlando*: 'así hizo el desnudo Orlando'. Nuevo símil procedente del mundo ariostesco.

IV. 335 Alusión al *Orlando furioso* de Ariosto, concretamente al célebre episodio en que Orlando lee en las paredes de una cueva y en la corteza de unos árboles pruebas acerca del amor de Angélica y el moro Medoro (canto XXIII, estrs. 106-109).

IV. 338 *gozó*: 'poseyó sexualmente' (*Aut.*, s. v. *gozar una muger*).

IV. 341 El *cabrahígo* es una higuera silvestre, pero aquí solo sirve para hacer alusión a los cuernos de Orlando (*cabra*) (Rodríguez Marín, 1935: 170).

Bajó Marramaquiz desesperado
 y, entrando en la cocina,
 sin respeto de Paula y de Marina,
 esclavas del ausente licenciado, 345
 como laureles y álamos los mira
 donde Climene por Faetón suspira.
 Los pucheros y cántaros quebraba,
 vertió la olla en la sazón que hervía
 y, llamando a Borbón, «Borbor», decía; 350
 y a tanto mal llegó su desatino
 que sacó media libra de tocino
 que andaba como nave en las espumas
 y, si no se le quitan, se le mama:
 ¡tanto pueden los celos de quien ama! 355
 Una perdiz con plumas
 quiso tragarse y no dejaba cosa
 que no la deshiciese,
 por alta que estuviese:
 reluciente espetera,
 derribando sartenes y asadores,
 y, con estas demencias y furores,
 en una de fregar cayó caldera
 (trasposición se llama esta figura) 365
 de agua acabada de quitar del fuego,
 de que salió pelado.

IV. 346-347 Las hermanas de *Faetón*, hijas de Climene, se convirtieron en álamos a la orilla del Po cuando su hermano pereció en él (Ovidio, *Metamorfosis*, libr. II, vv. 340-366). Marramaquiz mira a las criadas, pero hace tan poco caso de ellas como si fueran *laureles* o *álamos*.

IV. 349 *en la sazón*: 'en el momento'.

IV. 350 Cómicamente, Burguillos imagina que al hervir la *olla* está llamando a *Borbón* (apellido de una noble familia francesa), por el ruido que hace la ebullición (*borbor*, con onomatopeya).

IV. 354 *se le mama*: 'se lo come'. El léismo es habitual en los escritores castellanos del Siglo de Oro.

IV. 365 *trasposición*: 'hipérbaton' (*Aut.*, s. v. *transposición*).

Pero, viniendo luego
 el señor licenciado,
 dijo que era veneno que tendría 370
 algún vecino que matar quería
 ratones de su casa,
 hecha de rejalgar traidora masa,
 y, a su servicio ingrato,
 por matar los ratones mató el gato. 375
 Y dijo bien, según los aforismos
 de Nicandro, que son los celos mismos
 un veneno tan súbito que apenas
 toca la lengua cuando ya las venas
 y el corazón abrasan: 380
 tan presto al centro de la vida pasan,
 que no hay frías cicutas ni anapelos
 como solo un escrúpulo de celos.
 En fin, de ver el gato lastimado,
 que le había criado, 385

IV. 373 *rejalgar*: «arsénico» (*Aut.*, s. v.). Nótese la anástrofe (*traidora masa hecha de rejalgar*).

IV. 374 *a su servicio ingrato*: 'sin agradecer el servicio que le hacía [el gato]'.

IV. 376 El sujeto es *el licenciado*, que había dicho que el gato había sido envenenado.

IV. 377 *Nicandro* de Colofón fue un médico griego del siglo II a.C. autor de la *Theriaca*, sobre antídotos, y la *Alexipharmaka*, sobre venenos (Rodríguez Marín, 1935: 171; Sabor de Cortazar, 1982: 165; McGrady, 2011: 51).

IV. 382 *cicuta*: «una especie de cañaheja, cuyo zumo es mortífero, del cual usaban los atenienses para matar a los que hallaban culpados y dignos del último suplicio, haciéndoles beber un vaso de ella» (*Tesoro*, s. v.); *anapelo*: «una mala hierba venenosa que nace entre los berros» (*Tesoro*, s. v.).

IV. 383 *escrúpulo*: aquí, literalmente «cierto peso pequeño, cuya cantidad se reputa por la tercera parte de una dracma y la vigésimacuarta parte de una onza, del cual usan los boticarios, especialmente en las confecciones de cosas venenosas o activas en primer grado» (*Aut.*, s. v.). Véase Sabor de Cortazar (1982: 166).

envió por triaca,
que todo venenoso ardor aplaca,
de la magna que hacen en Valencia,
de que tenía una redoma sola
cierto farmacopola.

390

El gato, con paciencia,
respeto de su dueño,
tomó dos onzas y rindiose al sueño.

IV. 386 *triaca*: 'contraveneno'.

IV. 388 *de la magna que hacen en Valencia*: la *triaca magna* era tenida por excelente (Rodríguez Marín, 1935: 171-172).

IV. 390 *farmacopola*: 'boticario'.

SILVA QUINTA

¡Oh, tú, don Lope!, si por dicha agora
por los mares antárticos navegas;
o surto en tierra cuando al puerto llegas
preguntas a la Aurora
qué nuevas trae de la bella España, 5
donde tus prendas amorosas dejas,
y por regiones bárbaras te alejas;
o miras en los golfos
de la naval campaña
por donde vino Júpiter a Europa 10
encima de la popa,
sin velas de Mauricio ni Rodolfos
(más traidores que fue Vellido de Olfos),
sereno el rostro, en la dormida Tetis,

V. 1 *por dicha*: 'acaso' (Rodríguez Marín, 1935: 173). Comienza aquí una larga apelación al hijo de Lope, dedicatario del poema. El verbo principal, *escucha*, está en V. 22, abajo.

V. 2 *antárticos*: 'australes, del hemisferio sur'.

V. 3 *surto*: 'fondeado'.

V. 8 *golfo*: 'alta mar' (*Aut.*, s. v.).

V. 8-10 Esta *naval campaña* ('campo del mar', es decir, 'mar') por donde *Júpiter* se llevó a *Europa* es el Mediterráneo.

V. 12 «Alusión a las naves de los holandeses. (Por Mauricio de Nassau y Rodolfo de Sajonia, los jefes de una gran parte de la oposición contra los españoles en los Países Bajos)» (Blecua, 1989: 1381).

V. 13 *Vellido de Olfos* o Dolfos, mató a traición al rey don Sancho en el cerco de Zamora.

de la airada Anfitrite	15
más que en Sevilla corre humilde el Betis	
cuando a la mar permite	
la luna barquerola,	
no, por las nubes de color de Angola,	
una punta a la tierra y otra al cielo,	20
de pocas luces salpicando el velo,	
escucha en voz más clara que confusa	
mi gatífera Musa,	
y no permitas, Lope, que te espante	
que tal sujeto un licenciado cante	25
de mi opinión y nombre,	
pudiendo celebrar mi lira un hombre	
de los que honraron el valor hispano	
para que al resonar la trompa asombre:	
<i>Arma virumque cano,</i>	30

V. 14-15 Tanto *Tetis* como *Anfitrite* son diosas marinas. Aquí, representan el mar.

V. 16 *Betis*: ‘Guadalquivir’.

V. 18 *barquerola*: ‘barcarola’, es decir, y con italianismo, ‘barquera’ (Carreño, 2002b: 447). La luna solo puede ser barquera, esto es, flotar en el agua, cuando la superficie de esta está tranquila y se puede ver su reflejo. Influye sobre la corriente del Guadalquivir porque la luna provoca las mareas (Arellano, 2019: 627).

V. 19 *de color de Angola*: jocosamente, y en referencia a la tez de los esclavos angoleños, ‘negras’.

V. 20 Imagen de tormenta: con la misma, y con las nubes negras que la anuncian, las olas alteradas llegan a tocar la tierra y el cielo, con lo que la luna no se puede reflejar en ellas.

V. 21 *de pocas luces salpicando el velo*: ‘salpicando el velo de pocas luces’ (Arellano, 2019: 627). El *velo* es el celeste, que tiene *pocas luces* (‘estrellas’) porque las estrellas no se ven con la tempestad.

V. 24 Este *Lope* es Lopito, hijo del poeta y dedicatario de *La Gatomaquia*.

V. 25 *licenciado*: Tomé de Burguillos, supuesto autor del poema.

V. 26 *opinión*: ‘reputación’.

V. 30 Parte del primer verso de la *Eneida* (‘Canto las armas y el hombre’). Como la *trompa* del verso anterior, simboliza la poesía épica seria.

que, como no se usa
 el premio, se acobarda toda musa,
 porque, si premio hubiera,
 del Tajo la ribera
 la oyera en trompa bélica sonora 35
 divinos versos, hijos del Aurora.
 Por esto quiere, más que ver ingratos,
 cantar batallas de amorosos gatos;
 fuera de que escribieron muchos sabios,
 de los que dice Persio que los labios 40
 pusieron en la fuente Cabalina,
 en materias humildes grandes versos.
 Mira si de Virgilio fueron tersos,
 cuya princesa pluma fue divina,
 cuando escribió el *Moreto*, que en la lengua 45
 de Castilla decimos 'almodrote',
 sin que por él le resultase mengua,
 ni por pintar el picador *Mosquito*.
 Y ¿quién habrá que note,

V. 31-32 La denuncia de la falta de apoyo económico a los poetas es recurrente en la etapa de senectud de Lope.

V. 35 El *la* se refiere a la musa.

V. 37 El sujeto sigue siendo *mi gatífera Musa*.

V. 40-41 *Persio* es un poeta satírico latino. La *f fuente Cabalina* o Hipocrene, en el Parnaso, otorgaba la inspiración poética.

V. 43 Comienza aquí una genealogía de poetas que cantaron temas ínfimos. Se compone de información que Lope sacó de su enciclopedia favorita: la *Officina* de Ravisius Textor (vol. II, págs. 454-455). El primer poeta es Virgilio, a quien se atribuyen dos obras burlescas: el *Moreto* ('almodrote') y el *Culex* ('mosquito').

V. 44 *princesa*: 'excelente'.

V. 46 *almodrote*: 'salsa de ajos' (*Aut.*, s. v.).

V. 49 *note*: 'critique' (*Aut.*, s. v. *notar*). Sabor de Cortazar (1982: 170) parafrasea este verso y los siguientes: «Y ¿quién habrá que note a Plutarco (aunque fuese satírico Aristarco) el diálogo de Ulises?».

aunque fuese satírico Aristarco, de Ulises el diálogo a Plutarco?	50
La calva en versos alabó Sinesio, gran defeto tartesio (quiere decir que hay calvos en España en grande cantidad, que es cosa estraña, o porque nacen de cerebro ardiente),	55
y también escribió del transparente camaleón Demócrito, y las cabañas rústicas Teócrito, y tanta filosófica fatiga	60
Díocles puso en alabar el nabo, materia apenas para un vil esclavo; el rábano Marción, Fancias la ortiga	

V. 50 *Aristarco*: «gramático, gran censor de los versos de Homero, hombre tan maldiciente que hoy se llaman de su nombre los que lo son» (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 689).

V. 51 Se trata del diálogo de *Plutarco Bruta animalia ratione uti* («Los animales utilizan la razón»), conversación que transcurre entre *Ulises* y Grillo (que ha sido convertido en cerdo) (Arellano, 2019: 630).

V. 52 Este *Sinesio* de Cirene escribió un elogio paródico a la calvicie (Sabor de Cortazar, 1982: 170-171).

V. 53 *tartesio*: aquí, ‘español’ (Díez y Jiménez Castellanos, 1964: 92; Sabor de Cortazar, 1982: 171).

V. 54-56 *celebro*: ‘cerebro’. Burguillos sustenta su lúdica reflexión sobre la nación (que abunda en calvos) con una reflexión de naturaleza médico-humoral: los españoles tienden a los humores cálidos, lo que hace que se les caiga el pelo.

V. 57-58 Plinio sostiene que este *Demócrito* escribió sobre el *camaleón* (Arellano, 2019: 630). Lope llama a ese animal *transparente* porque, según afirmaban algunos autores, no tiene color propio, sino que adopta el del objeto que más cerca tiene.

V. 59 Burguillos asocia a *Teócrito* con *las cabañas rústicas* debido a sus *Idilios*, que son poesía bucólica.

V. 61 Este *Diocles* escribió un elogio satírico del *nabo*, hoy perdido (Núñez Rivera, 2010: 181).

V. 63 Filósofos griegos, gnóstico y aristotélico, respectivamente (Sabor de Cortazar, 1982: 172).

y la pulga don Diego de Mendoza, que tanta fama justamente goza.	65
Y si el divino Homero cantó con plectro a nadie lisonjero la <i>Batracomimaquia</i> , ¿por qué no cantaré la <i>Gatomaquia</i> ?	
Fuera de que Virgilio conocía que a cada cual su genio le movía.	70
Ya todo prevenido para el tálamo estaba y el día estatüido la posesión llamaba	75
a la esperanza de los dos amantes (mas muchas veces con peligro toca el vidrio lleno de licor la boca), alegres los vecinos circunstantes,	
convidados los deudos y parientes, y escrito a los ausentes,	80
que en tales ocasiones más atentos están que a la verdad los cumplimientos.	
Solo Marramaquiz, gato furioso, lamentaba celoso	85
sus penas y cuidados	

V. 64 *Diego Hurtado de Mendoza* fue un poeta renacentista a quien se suelen atribuir unos tercetos burlescos sobre la pulga (Sabor de Cortazar, 1982: 172).

V. 67 *plectro*: «palillo o púa para tocar instrumentos de cuerda» (*DLE*, s. v.). Metafóricamente, simboliza la poesía (*Aut.*, s. v.).

V. 68 Este poema atribuido a Homero es una épica burlesca que narra la guerra de las ranas contra los ratones.

V. 73 *tálamo*: ‘lecho nupcial’ (*Aut.*, s. v. *thalamo*) y, por metonimia, ‘boda’ (Sabor de Cortazar, 1982: 172).

V. 74 *estatüido*: ‘establecido’ (*Aut.*, s. v. *estatuir*).

V. 77-78 *mas muchas... boca*: el peligro sería el veneno que puede contener la copa (Arellano, 2019: 631).

V. 83 *cumplimientos*: ‘formalidades’ (*Aut.*, s. v. *cumplimiento*). Se refiere a las invitaciones de boda.

por altos caballetes de tejados,
 en que su voz resuena,
 cual suele por las selvas Filomena
 que ha perdido su dulce compañía 90
 con triste melodía
 esparcir los acentos de su pena,
 trinando la dulcísima garganta,
 que a un tiempo llora y canta;
 o como perro braco 95
 que ha perdido su dueño,
 o flamenco o polaco,
 que ni se rinde al sueño
 ni el natural sustento solicita,
 aunque en cantar no imita 100
 el ruiñeñor süave,
 que una cosa es el perro y otra el ave,
 y a cada cual su propio oficio cuadra,
 porque, si canta el ave, el perro ladra.
 Tenía ya Ferrato 105
 en un zaquizamí curiosamente
 la sala aderezada
 de uno y otro retrato
 de belicosa cuanto ilustre gente,
 que las efigies son de los mayores 110
 el más heroico ejemplo,
 de la perpetuidad glorioso templo,

V. 89 Se abre aquí un símil que compara los lamentos de Marramaquiz con los de un ruiñeñor (*Filomena*) que ha perdido a su pareja.

V. 95 *perro braco*: raza de perro de «nariz partida y algo levantada, [...] hocico romo y [...] orejas grandes y caídas sobre la cara» (*Aut.*, s. v.).

V. 105 *Ferrato*: en IV. 234 y IV. 242 le llamó 'Ferramoto' (Sabor de Cortazar, 1982: 174).

V. 106 *zaquizamí*: «desván» (*Aut.*, s. v.); *curiosamente*: 'con aseo y primor' (*Aut.*, s. v. *curioso*).

como se ven del Taborlán y Eneas,
 y en Calvo, el de las fuerzas gigantes,
 en Juan de Espera en Dios y el Transilvano, 115
 en Pirro griego y Scévola romano.
 Allí estaba Gafurio,
 que ganó la batalla de las monas,
 de grave gesto y de nación ligurio,
 y otros gatos con cívicas coronas, 120
 navales y murales,
 y al laurel de los césares iguales.
 No faltaban el Túmire y el Mocho,
 ni, con el descolado Hociquimocho,
 que asistía en las casas del cabildo, 125
 el armado Mufildo

V. 113 *Taborlán* es el gran Tamerlán, caudillo mongol del siglo xiv; *Eneas*, el héroe troyano y padre de Ascanio (o Iulo), mítico fundador de Alba Longa.

V. 114 No hemos podido identificar a este personaje de enormes (*giganteas*) fuerzas.

V. 115 La presencia de estos dos personajes en la lista es cómicamente absurda. *Juan de Espera en Dios* es una figura folclórica; el *Transilvano*, una suficientemente vaga como para poder aludir a casi cualquier caudillo de esa exótica zona.

V. 116 Sobre *Pirro*, rey del Epiro, véase II. 196-197; en cuanto a *Scévola*, es un héroe «romano que, estando cercada Roma de los toscanos, fue a matar al rey Porsena y, errado el golpe, se dejó abrasar la mano, como refiere Tit. Li., li. 2 de la 1 *Década*» (Vega Carpio, *Arca dia*, pág. 697).

V. 119 *gesto*: «rostro» (*Aut.*, s. v.); *ligurio*: 'ligur', esto es, 'de la región de Génova'.

V. 120-121 Estas *coronas* son trofeos militares.

V. 123 No apuramos por qué se llamaría *Túmire* este gato. En cuanto al *Mocho*, podría tomar este nombre ser por tener pelo ralo (*Aut.*, s. v.) —como el Calvillo de abajo— o por la forma roma de su hocico (*vide infra*).

V. 124 *descolado*: 'sin cola'. *Hociquimocho* tendría el hocico chato.

V. 125 *asistía*: 'servía, trabajaba' (*Aut.*, s. v. *assistir*); *cabildo*: 'ayuntamiento' (*Aut.*, s. v.).

más de valor que acero,
 ni Garavillos, gato perulero.
 Estaba el rico estrado
 (de dos pedazos de una vieja estera 130
 hecha la barandilla)
 de ricas almohadas adornado
 en tarimas de corcho, y por defuera
 el grave adorno de una y otra silla,
 con tanta maravilla 135
 que, si un culto le viera,
 es cierto que dijera
 por únicos retóricos pleonasmos:
 «Pestañeando asombros, guiñó pasmos».
 Ya las sombras, cayendo 140
 de los mayores montes
 a los humildes valles,
 enlutaban los claros horizontes
 y el mecánico estruendo
 en las vulgares calles 145
 cesaba a los oficios;
 tráfigos y bullicios
 encerraba el silencio en mudos pasos
 y a diferentes casos

V. 126-127 *armado... más de valor que acero*: 'más armado de valor que de acero'.

V. 128 *perulero*: 'que ha venido a España procedente del Perú' (*Aut.*, s. v.).

V. 136 Los cultos son los poetas cultistas, es decir, gongorinos, a quienes Lope consideraba pedantes.

V. 138 *pleonasmos*: 'reiteraciones superfluas' (*Aut.*, s. v. *pleonismo*). Lo es doblemente la frase en lenguaje culto de abajo.

V. 139 Parodia de las bimebraciones, usos y *iuncturae* insólitos del estilo cultista.

V. 144 Los oficios mecánicos son los «bajos [...], como zapatero, herrero y otros», centrados en actividades manuales (*Aut.*, s. v. *mechánico*).

la ronda y los amantes prevenían 150
 las armas que tenían,
 cuando, a la luz huyendo la tiniebla,
 de alegres deudos el salón se puebla.
 Vino Calvillo, de fustán vestido
 (de patas de conejos guarnecido), 155
 grigüesco y saltambarca,
 más amante de Laura que el Petrarca,
 por una gata de este nombre propio
 (aunque parezca en gatos nombre impropio;
 pero, si llaman a una perra Linda, 160
 Dñana, Rosa, Fátima y Celinda,
 bien se pudo llamar Laura una gata
 picebruñida como tersa plata);
 Maús de bocací trujo grigüesco,
 cuera de cordobán, gorrón tudesco; 165
 y de negro, con mucha bizzarría,
 Zurrón, gato mirlado,

V. 149-151 *y a diferentes... tenían*: la ronda nocturna y los amantes disponían (*prevenían*) sus respectivas armas para sus intenciones. Si la ronda prepara las espadas para vigilar la ciudad, los amantes lo hacen para pasear la calle de su dama.

V. 153 *deudos*: 'parientes' (*Aut.*, s. v. *deudo*).

V. 154-155 *fustán*: «cierta tela de algodón que sirve regularmente para forrar los vestidos» (*Aut.*, s. v.). En este caso, el forro viene adornado y enriquecido (*guarneido*) de patas de conejos donde un ropaje humano pondría patas de martas u otro animal más elegante.

V. 156 *grigüesco*: 'calzón ancho' (*Aut.*, s. v. *gregüescos*); *saltambarca*: «vestidura rústica abierta por la espalda» (*Aut.*, s. v.). Era un tipo de casaca (Sabor de Cortazar, 1982: 177) o ropilla (Bernis, 1962: 102).

V. 163 *picebruñida*: 'bruñida con pez', como se usaba con la plata (Rodríguez Marín, 1935: 184).

V. 164 *bocací*: «tela de lino de varios colores» (*Aut.*, s. v.).

V. 165 *cuera*: 'casaca', «vestidura que se usaba [...] encima del jubón» (*Aut.*, s. v.). Podían ser de piel o de ante. En este caso, es específicamente de *cordobán*, «piel de macho de cabrío adobada y aderezada» (*Aut.*, s. v.). El gorro *tudesco* era amplio, redondo y tieso (Sabor de Cortazar, 1982: 177).

V. 166 Vestir *de negro*, a la cortesana, era caro y elegante.

que Zapaquilda de la mano sale	215
de doña Golosilla, su madrina;	
saya entera de tela columbina;	
de perlas arracadas	
en listones de nácar enlazadas;	
la cabeza, de rosas primavera,	220
más estrellada que se ve la esfera;	
el blanco pelo, rubio a pura gualda,	
y un alma en cada niña de esmeralda,	
de cuyos garabatos	
colgar pudieran las de muchos gatos;	225
chapines de tabí con sus virillas	
(entre una y otra descubriendo espacios	
de la roja color de los topacios),	
de nuestra edad y siglo maravillas,	
que lo que ser solía	230

V. 217 *saya entera*: «la saya que tiene falda larga» (*Aut.*, s. v.). Una *saya* es un ‘vestido’. *Columbina* se refiere a su color, «semejante al rojo amorado de algunos granates» (*DLE*, s. v. *columbino*).

V. 218 *arracadas*: «pendientes» (*Aut.*, s. v.). Nótese la anástrofe. El orden habitual sería: *arracadas de perlas*.

V. 220-221 *la cabeza... esfera*: ‘la cabeza era una primavera de rosas, que eran más que las estrellas del cielo’.

V. 222 *gualda*: ‘hierba usada para teñir de amarillo’ (*Aut.*, s. v.).

V. 223 *niña*: ‘pupila’. Zapaquilda tiene los ojos (los iris, propiamente) verdes.

V. 224 *garabatos*: ‘ganchos’, pero también ‘atractivo, garbo femenino’ (*Aut.*, s. v. *garabato*).

V. 225 Nótese el zeugma: de los garabatos de las niñas (pupilas) de Zapaquilda podrían colgar las almas de muchos gatos.

V. 226 Los *chapines* (‘zapatos’) de las mujeres áureas se elevaban sobre varias suelas de corcho —entre cuatro y trece, según Covarrubias (*Tesoro*, s. v. *chapín*)— y solían ir adornados con tiras (*virillas*) de metal (a veces, plata). El *tabí* es un tipo de tafetán grueso (*Aut.*, s. v.).

V. 228 Entre virilla y virilla se distingue el fondo de tabí, de color dorado, pues los topacios pueden ser amarillos (*rojo* está aquí por ‘rubio’) (Sabor de Cortazar, 1982: 181).

un medio celemín con ataujía
 un pirámide es hoy de tela de oro
 y cuestan sus adornos un tesoro,
 que ponen miedo de casarse a un hombre,
 subiendo el dote a un número sin nombre 235
 si piensa sustentar traje tan rico.
 Sentose, al fin, mirándose de hocico,
 y prosiguió la fiesta de la danza
 contra la posesión de la esperanza.
 Mas ¡quién dijera que saliera incierta!: 240
 Marramaquiz, entrando por la puerta,
 vencido de un frenético erotismo,
 enfermedad de amor, o el amor mismo.
 Suspenso y como atónito el senado
 de ver de acero y de furor armado 245
 un gato en una boda,
 donde es propia la gala y no el acero,
 alborotose toda,
 y Zapaquilda, viéndole tan fiero,

V. 231 *celemín*: «medida de granos» (*Aut.*, s. v.); *ataujía*: «labor morisca embutida de oro y plata uno en otro, o en hierro o otro metal» (*Tesoro*, s. v.). Burguillos describe aquí los zapatos a la antigua, zuecos (los celemínes para medir el trigo se hacían de madera) con algún adorno de metal.

V. 232 Los chapines son tan altos como pirámides, sustantivo que para Lope solía ser masculino.

V. 239 «El largo tiempo dedicado a la fiesta se oponía a la esperanza que los novios tenían puesta en la consumación de sus bodas. La aparición de Marramaquiz, que ocurre en los versos siguientes, hará que esta esperanza no se concrete, que sea *incierta* ('no cierta')» (Sabor de Cortazar, 1982: 182).

V. 242 *frenético erotismo*: 'furor amoroso'.

V. 244 *suspenso*: 'detenido por la admiración o sorpresa' (*Aut.*, s. v. *suspender*); *senado*: «junta o concurrencia de personas graves, respetables y circunspectas» (*Aut.*, s. v.), en este caso, y cómicamente, los gatos invitados a la boda.

V. 248 *toda*: 'la boda', se entiende, es decir, 'la concurrencia a la boda'.

humedeció el estrado y con medida	250
comunicó su miedo a Gatafura,	
si bien consideraba	
que entonces Micífuf ausente estaba,	
porque solo esperaban que viniese	
y que la mano práctica le diese,	255
de que ya la teórica sabía,	
que confirmase tan alegre día.	
En esta suspensión todos turbados,	
Marramaquiz abrió los encendidos	
ojos, vertiendo de furor centellas;	260
los dejó temerosos y admirados,	
y, imprimiendo esta voz en sus oídos	
al aliento feroz de sus querellas:	
«¡Villanos descortesés,	
más falsos y traidores	265
que moros y holandeses,	
porque, siendo fautores,	
no sois en las maldades inferiores;	
escuadrón de gallinas,	
junta de gatos viles,	270
que no de bien nacidos;	
bajos habitantes de cocinas	
entre asadores, ollas y candiles,	
donde, como a cobardes y abatidos,	
la más humilde esclava os apalea,	275
no trocando jamás la chimenea	
por la guerra marcial y sus rebatos,	

V. 250 *humedeció el estrado*: de nuevo, la gata se orina de miedo.

V. 255-257 *Darse la mano* es 'contraer matrimonio': la *mano teórica* sería la promesa de esponsales; la práctica, celebrarlos (Rodríguez Marín, 1935: 196).

V. 263 Entiéndase un «dijo» elidido.

V. 266 *Moros y holandeses* son enemigos de España y, por tanto, considerados *falsos* (los primeros) y *traidores* (los segundos).

V. 267 *fautores*: 'cómplices' (*Aut.*, s. v. *fautor*).

lamiendo lo que sobra de los platos
 y durmiendo el invierno, cuando eriza
 los cabellos el hielo, 280
 revueltos en la cálida ceniza
 hasta que ardiente el sol corona el cielo:
 yo soy Marramaquiz; yo soy, villanos,
 el asombro del orbe
 que come vidas y amenazas sorbe; 285
 aquel de cuyos garfios inhumanos
 (león en el valor, tigre en las manos)
 hoy tiemblan justamente
 las repúblicas todas
 que desde el norte al sur por varios mares 290
 mira de Febo la dorada frente,
 y el que ha de hacer que tan infames bodas
 y con tantos azares
 sean las de Hipodamia,
 esta en vosotros resultando infamia!». 295
 ¡Oh, Musas!, este gato había leído
 a Ovidio y por ventura
 de la fábula de Hércules quería
 el ejemplo tomar, pues atrevido
 Hércules se figura, 300
 y los gatos, centauros que aquel día
 murieron a sus manos,
 porque no fueron pensamientos vanos

V. 286 *garfios*: aquí, 'garras'; *inhumanos*: 'cruels' (*Aut.*, s. v. *inhumano*).

V. 289 *repúblicas*: 'naciones' (Sabor de Cortazar, 1982: 184).

V. 292-294 y *el que ha... infamia*: 'y el que ha de hacer que estas bodas infames, que tantos obstáculos presentan, sean tan desgraciadas como las de Hipodamia'; *azares*: 'impedimentos' (*Aut.*, s. v. *azar*). En las bodas de *Hipodamia* se produjo la terrible batalla de lapitas y centauros.

V. 295 *esta... infamia*: 'esta [boda] resultará en vuestra infamia'.

V. 297-298 En las *Metamorfosis* de *Ovidio* se narran las bodas de *Hipodamia*, en cuya batalla *Hércules* ayudó a los lapitas.

los de sus celos locos,
 pues de sus manos se escaparon pocos, 305
 llamándolos traidores Mauregatos,
 que, levantando una cuchar de hierro,
 a eterno condenándolos destierro,
 fue Taborlán de gatos,
 haciendo más estrago su arrogancia 310
 que en Cartago y Numancia
 el romano famoso.
 A un gato que llamaban el Raposo,
 más que por el color, por el oficio,
 la cara, que no tuvo reparada, 315
 quitó de una valiente cuchillada,
 imposible quedando al beneficio;
 y, de un revés que sacudió a Garrullo,
 dio el último maúllo;
 cortó una pierna al mísero Tebejos, 320
 gran cazador de gansos y conejos;
 desbarató el estrado
 que pensaron guardar gatos bisoños

V. 306 Aparte de la broma con la terminación del nombre del rey (-*gatos*), debemos señalar que Mauregato fue un rey de Asturias a quien se atribuye haber aceptado el ignominioso tributo de las cien doncellas a los moros.

V. 309 *Taborlán*: 'Tamerlán'. Véase V. 113.

V 311-312 El destructor de estas ciudades fue Escipión Africano, esto es, Publio Cornelio Escipión.

V. 313-314 Este *Raposo* se ha ganado el nombre no por ser de color de zorro, sino por ladrón.

V. 315-316 *reparada*: 'protegida, quite' (*Aut.*, s. v. *reparar*; Blecua, 1989: 150). Es voz esgrimística. El campo semántico continúa con *cuchillada*: 'herida con el filo de la espada', e incluso *revés* (V. 318). Véase IV. 169 y su nota complementaria. *Valiente*: 'excelente' (*Aut.*, s. v.).

V. 317 Los desfigurados no podían disfrutar de beneficios eclesiásticos (Rodríguez Marín, 1935: 198).

V. 323 *bisoños*: 'soldados nuevos, torpes en el ejercicio de las armas' (*Aut.*, s. v. *bisoño*).

con cucharas de palo por espadas,
 que de galas quedó todo sembrado: 325
 naguas, jaulillas, guantes, ligas, moños,
 rosetas, gargantillas y arracadas,
 chapines, orejeras y zarcillos;
 y porque defendió llegar Malvillos
 a robar a la novia, dio dos cabeas, 330
 como Hércules a Licas,
 y, quebrando con él a dos boticas
 desde una claraboya,
 cuanto componen purgas y jarabes.
 Ni a vista de sus naves 335
 fue más furioso Aquiles cuando en Troya
 le dijeron la muerte de Patroclo;
 ni con mazo y escoplo
 tantas astillas quita el carpintero
 como vidas quitó, celoso y fiero; 340
 ni más sangriento Nero
 la mísera plebeya

V. 325 El antecedente de *que es estrado*.

V. 326 *naguas*: 'enaguas' (véase nota a I. 93-94); *jaulillas*: 'redes para el pelo' (*Aut.*, s. v. *jaulilla*).

V. 327 *rosetas*: 'lazos a modo de hebillas para los zapatos' (Rodríguez Marín, 1935: 199).

V. 328 *orejeras*: «arracadas en forma de rodajas de metal que se encajaban en la oreja, sin pendiente» (Sabor de Cortazar, 1982: 186); *zarcillos*: 'pendientes de aro, aretes' (*Aut.*, s. v. *zarcillo*).

V. 329 *defendió*: 'estorbó' (*Aut.*, s. v. *defender*).

V. 330 *cabeas*: 'grandes golpes' (*Aut.*, s. v. *cabe*).

V. 331 Enfurecido por el dolor que le producía la túnica envenenada de Dejanira, Hércules arrojó a Licas al mar (Ovidio, *Metamorfosis*, libr. IX, vv. 216-225).

V. 332-334 Con el vuelo del golpe, Malvillos cayó por una *claraboya* en dos boticas, cuyos medicamentos destrozó. La frase necesita un verbo elidido, probablemente *quebró* (de *quebrando*).

V. 335-337 La muerte de su amigo *Patroclo* a manos de Héctor acabó de decidir a *Aquiles* a volver a la contienda contra los troyanos.

gente miró quemar desde Tarpeya.
 En fin, llegando donde ya tenía
 Zapaquilda la vida por segura, 345
 le dijo: «Tente, ¿dónde vas, perjura?».

Ella, temblando, respondió turbada:
 «Huyendo el filo de tu injusta espada,
 que se quiere vengar de mi inocencia
 con tan fiera insolencia 350
 quitándome mi esposo,
 pero yo me sabré quitar la vida,
 ¡Polifemo de gatos!».

«Ojos hermosos siempre y siempre ingratos
 —le respondió furioso—, 355
 ¿de esa manera habláis en mi presencia?
 ¡Oh, gata, la más loca y atrevida!
 Yo solo soy tu esposo, fementida,
 y al villano que piensa que a sacarte
 con este casamiento será parte 360
 de estas enamoradas uñas mías
 que vencen las arpías
 verás, si no me huye
 y el bien que me quitó me restituye,
 cómo le mato y, desollando el cuero, 365
 le vendo para gato de dinero».

V. 341-343 Alusión al incendio de Roma en tiempos de Nerón (*Nero*).

V. 353 Alusión a la ferocidad del cíclope *Polifemo*, ya por su comportamiento con Ulises y sus compañeros, ya, como parece más probable, por haber impedido los amores de Acis y Galatea y matado al primero.

V. 360 *será parte*: 'se beneficiará' (*Aut.*, s. v. *parte*). La frase es compleja: 'Verás cómo mato con estas uñas, que vencen las arpías, y cómo vendo para gato de dinero, desollando su piel, al gato que piensa que se beneficiará de sacarte en este casamiento, si no me huye y me devuelve lo que me ha quitado'.

V. 366 *gato de dinero*: 'bolsa de dinero' (*Aut.*, s. v. *gato*).

«Si tú —le respondió—, mi dulce esposo
 me matares, tirano,
 yo con mi propia mano
 me quitaré la vida». 370
 Furioso entonces, sobre estar celoso,
 de donde estaba (¡ay, mísera!) escondida
 trasladola a sus brazos, inhumano,
 cual suele hiedra a los del olmo asida
 trepar lasciva a la pomposa copa, 375
 vistiendo el tronco de su verde ropa,
 de tiernos lazos y corimbos llena.
 Así Paris robó la bella Elena,
 las naves aguardando en la marina,
 y así fiero Plutón a Proserpina. 380
 Ella entonces llamaba
 a Micifuf a voces,
 que no la oía, porque ausente estaba.
 Al fin, tirando coces,
 se le cayó un zapato, 385
 mas ni por eso se dolió el ingrato,
 viendo correr las lágrimas por ella;
 y él, corriendo con ella,
 que ni deudo ni amigo la socorre,
 la puso de su casa en una torre, 390

V. 374 La imagen de la *hiedra* (o parra) que se abraza al muro (u *olmo*) era tópica y solía simbolizar el abrazo de los amantes (Manero Sorolla, 1990: 373-379; Garcilaso de la Vega, *Obra*, égloga I, pág. 127, vv. 133-38).

V. 375 *lasciva*: 'muy lozana' (*Aut.*, s. v. *lascivo*).

V. 377 *corimbos*: 'grupos de flores que nacen de diversos puntos del tallo y acaban a diferente altura' (*DLE*, s. v. *corimbo*; Sabor de Cortazar, 1982: 189).

V. 379 *marina*: 'ribera del mar' (*Aut.*, s. v.).

V. 378-380 *Paris* robó a *Elena* de Troya de casa de su marido Menelao; *Plutón*, a *Proserpina*, hija de Ceres.

como tuvo Galván a Moriana:
tal es del mundo la esperanza vana,
porque quien más en los principios fía
no sabe dónde ha de acabar el día.

V. 391 Según el romancero, Galván robó a Moriana y la tuvo secuestrada en su castillo (*Romancero*, núm. 45).

SILVA SEXTA

Cuando el soberbio bárbaro gallardo llamado Rodamonte porque rodó de un monte supo que le llevaba Mandricardo la bella Doralice,	5
como Ariosto dice, a dieciséis de agosto, que fue muy puntual el Ariosto, cuenta que dijo cosas tan estrañas que movieran de un bronce las entrañas,	10
prometiendo arrogante no ver toros jamás ni jugar cañas, aunque se lo mandasen Agramante, Rugero y Sacripante, ni comer a manteles	15

VI. 2 Sobre estos personajes ariostescos, ver II. 114. La etimología del nombre del paladín es burlesca.

VI. 6-7 Esta precisión cómica la ha inventado Lope.

VI. 12 Los toros y juegos de cañas son diversiones áureas.

VI. 13-14 *Agramante*, *Rugero* y *Sacripante* son todos personajes ariostescos, moros los tres, al igual que Rodamonte.

VI. 15 Las locuras de Rodamonte (Ariosto, *Orlando*, canto XVIII, estrs. 34-35) se mezclan cómicamente con el célebre juramento del marqués de Mantua («De Mantua salió el marqués», Durán, 1851: núm. 355).

ni correr sin pretal de cascabeles
 ni pagar ni escuchar a quien debiese,
 porque más el enojo encareciese,
 ni dar a censo ni tomar mohatra
 ni pintar con el áspid a Cleopatra. 20
 Y lo mismo decía, cuando el rapto
 de Helena fementida,
 el griego rey Atrida
 contra el pastor para traiciones apto
 que dio en el monte Ida 25
 en favor de Accidalia la sentencia,
 que hay muchas de la Vera de Plasencia
 que vienen más tempranas
 si las hacen los ojos

VI. 16 Comienzan los disparates: el *pretal de cascabeles* eran unas correas con esos instrumentos que se ponían en el pecho del caballo (*Tesoro*, s. v. *cascabel*).

VI. 17 *ni pagar... debiese*: 'no pagar ni escuchar a aquellos a quienes debía dinero'.

VI. 18 *porque más el enojo encareciese*: 'para ponderar más su ira'.

VI. 19 *dar a censo*: 'invertir en censos, esto es, en obligaciones que producen intereses' (*Aut.*, s. v. *censo*); *mohatra*: 'compra fingida' en la que se compraba a mayor precio del justo, con el fin de ocultar el pago de una deuda (*Tesoro*, s. v.).

VI. 20 A la reina *Cleopatra* se la solía pintar con ese animal, el causante de su muerte.

VI. 23 El *Atrida* (hijo de Atreo, rey de Micenas) es Menelao, rey de Esparta y marido de Helena de Troya.

VI. 24-26 Este *pastor* es Paris, quien en su célebre juicio, celebrado en el *monte Ida*, cerca de Troya, le dio la manzana de la hermosura a Afrodita (*Accidalia*: «fuente sagrada a Venus, de quien ella también se llama Accidalia. Virg., *Aenei.*», Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 686).

VI. 27-28 El antecedente del *que*, implícito, es la *fruta* (concretamente, manzana) que Paris otorgó como premio a Venus y que se referiría a 'amores, bellas jóvenes'. En el Siglo de Oro era célebre la *fruta temprana* de la Vera, valle en la provincia de Cáceres.

de juveniles bárbaros antojos,	30
que aun no repara en canas	
esto que todos llaman apetito,	
y más donde no tienen por delito	
que la santa verdad corrompa el premio.	
Mas todo ese proemio	35
quiere decir, en suma,	
aunque era campo de estender la pluma,	
lo que el valiente Micifuf, oyendo	
el suceso estupendo	
del robo de su esposa,	40
Helena de las gatas,	
dijo con voz furiosa	
cuando galán venía a desposarse,	
tan imposible ya de remediarse.	
De las tremantes ratas	45
fugitivo escuadrón con pies ligeros	
temeroso ocupó los agujeros	

VI. 29-30 *si las hacen... antojos*: '[las frutas vienen más tempranas] si los ojos de juveniles bárbaros les hacen antojos', es decir, 'si se les antojan los ojos de juveniles bárbaros' (Sabor de Cortazar, 1982: 192). Habría que entender *bárbaros* en el sentido de 'forasteros'. Por tanto, si se enamoran de algún joven forastero, estas chicas son tempranas en el amor como rápida en madurar es la fruta de la Vera.

VI. 31-32 *que aun... apetito*: 'que esto que llaman apetito no respeta ni las canas'. Este *apetito* sería la 'inclinación amorosa'. Si incluso los viejos se enamoran, se comprende que también lo hagan las jóvenes.

VI. 33-34 *y más donde... premio*: 'y [el amor afecta] más [a las canas] donde no se ve mal que el dinero corrompa la santa verdad'. Se diría una referencia a los casamientos de viejos adinerados con jóvenes bellas, cuya *santa verdad* sería la de su inclinación amorosa, que jamás favorecería a los viejos, pero que fuerza o soterra el interés.

VI. 39 *estupendo*: 'pasmoso' (*Aut.*, s. v.).

VI. 45-47 *De las tremantes... agujeros*: 'un fugitivo escuadrón de ratas temblorosas ocupó temeroso sus agujeros'. Al oír las voces de Micifuf, las ratas se esconden.

y, arrojando la gorra,
 que fue de un minestril de Calahorra,
 hizo temblar la tierra 50
 a fuego y sangre prometiendo guerra.
 Ferrato, ya perdida la esperanza,
 mesándose las barbas y cabellos
 blancos, que nunca blancos fueron bellos,
 culpaba su tardanza, 55
 porque las dilaciones
 pierden las ocasiones,
 porque en la calva tienen un copete
 que solo se le coge el que acomete,
 porque aguardar a que la espalda vuelva 60
 es seguir un venado por la selva,
 que alcanzarle no fuera maravilla
 quien le fuera siguiendo por la villa.
 Micifuf la tardanza disculpaba
 con que lejos vivía 65
 el zapatero que esperando estaba
 (¡oh, cuántos males causa un zapatero!)
 y que después calzarle no podía,
 aunque los dientes remitiese al cuero,

VI. 48 *arrojando la gorra*: el sujeto es Micifuf (Sabor de Cortazar, 1982: 193).

VI. 49 *minestril*: 'ministril', esto es, 'ministro inferior (en la jerarquía eclesiástica o en los tribunales), o también la persona que toca el ministril, un instrumento de viento' (*Aut.*, s. v. *ministril*).

VI. 58-59 En efecto, a la Ocasión la pintan calva y con un mechón o copete en la frente, de modo que solo se le puede tomar por él en el momento justo, no cuando se va y da la espalda. Su representación emblemática en Alciato estuvo muy difundida (López, *Declaración magistral*, págs. 439-440).

VI. 61-63 Alcanzar a un ciervo que huye por el bosque es casi imposible, pero no así en la ciudad, donde, además, hay muchos venados ('cornudos') (Rodríguez Marín, 1935: 208).

VI. 69 *aunque los dientes remitiese al cuero*: 'aunque usase los dientes para estirar el cuero [de las botas]'.

las botas justas, que con calza larga 70
 era la gala entonces, que por fresco
 dicen autores que mató el griguesco,
 por quitar la opresión de tanta carga.
 ¡Oh, quién, para olvidar melancolías
 de las que no se acaban con los días, 75
 un gato entonces viera
 con bota y calza entera!
 Pero ¿dónde me llevan niñerías,
 que en Italia se llaman bagatelas,
 ingiriendo novelas 80
 en tan funestos casos,
 más dignos de Marinos y de Tasos,
 que de Helicon son solos y soles,
 que de mis versos rudos españoles?
 Lloraba Micifuf, lloraba fuego, 85
 que fuego lloran siempre los amantes,
 arrojando los guantes,
 a quien los cultos llaman *quirotecas*

VI. 70 La *calza larga* debía de ser una calza entera (VI. 77) que cubría toda la pierna, en oposición a la calza media, que solo cubría la pantorrilla (Bernis, 1962: 79-80).

VI. 71 *gala*: 'moda'.

VI. 72 El *griguesco* era más fresco que la *calza larga* porque dejaba circular el aire por los acuchillados. Por esa ventaja sustituyó (*mató*) la *calza larga*.

VI. 74-77 ¡Oh, quién... entera!: ver a un gato con semejante atuendo curaría la melancolía, pues provocaría la risa.

VI. 80 *ingiriendo*: 'insertando' (*Aut.*, s. v. *enxerir*).

VI. 82 Giambattista Marino y Torquato Tasso eran dos célebres poetas italianos muy admirados por Lope.

VI. 83 *Helicon* es una fuente consagrada a las Musas en el monte Helicón, en Beocia (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 701). Nótese la paronomasia *solos / soles* (Arellano, 2019: 650).

VI. 88 *Quiroteca* es un neologismo ridículo formado por analogía con *biblioteca* (también un cultismo en la época, por 'librería'): *quiro* (del griego *cheirós*, 'mano') y *teca* (del griego *théke*, 'caja, armario').

(¡oh, bien hayan Illescas y Vallecas!), sin admitir un punto de sosiego como en París el moro, en Troya el griego. No suele de otra suerte pasearse quien tiene algún estraño desconcierto, sin que pueda apartarse del negocio que trata,	90
pálido el rostro, de sudor cubierto, como ya por su honor, ya por su gata, inquieto Micifuf se condolía por dilatar de su venganza el día. En tanto, pues, que amigos y parientes consultaban el modo cómo acabar del todo agravios tan infames y insolentes, Marramaquiz estaba solicitando el pecho	95
de Zapaquilda, de diamantes hecho, que en la dura prisión perlas lloraba, a guisa de la Aurora, que parece más bella cuando llora, que la mujer hermosa cuando baña la rosa de las mejillas con el tierno llanto aumenta la hermosura,	100
	105
	110

VI. 89 *Illescas* y *Vallecas* son lugares rústicos bienaventurados por su lengua sencilla, alejada de las pedanterías cultistas que se oyen en la corte (Sabor de Cortazar, 1982: 195).

VI. 91 Son los personajes de arriba: el *moro* que sufre de celos en *París* es Rodamonte; el *griego* que los padece en *Troya*, Menelao.

VI. 92 Se abre aquí un símil que compara la desazón de Micifuf con la de alguien que se pasea preocupado.

VI. 105 *pecho*: aquí, 'corazón, voluntad'.

VI. 106 *de diamantes hecho*: por su dureza a los ruegos del gato.

VI. 108 Las lágrimas de la aurora son el rocío (Arellano, 2019: 651).

si no da voces y en el llanto dura.
 Marramaquiz, en tanto, 115
 produciendo concetos,
 de su locura efetos,
 ya en prosa, ya en poesía,
 desvelado la noche y triste el día,
 se alambicaba el mísero cerebro. 120
 No dejaba requiebro
 que no imitase tierno a los orates
 que el mundo amantes llama,
 y de la tierna dama
 amores y cariños, 125
 hasta los disparates
 que les dicen las amas a los niños
 cuando los dan el pecho las mañanas,
 con intrínseco amor diciendo ufanas:
 «Mi rey, mi amor, mi duque, mi regalo, 130
 mi gonzalo» (mas esto solamente
 si se llama Gonzalo,
 porque fuera requiebro impertinente
 si se llamara Pedro, Juan o Hernando,
 que convienen las flores con los frutos 135
 y a las cosas también sus atributos).

VI. 114 *si no... dura*: 'a no ser que se ponga a dar voces y persista en el llanto'.

VI. 116 *concetos*: 'imágenes ingeniosas'.

VI. 120 *se alambicaba el mísero cerebro*: «alambicarse el cerbelo, es meterse uno en devaneos que le inquietan y gastan el juicio» (*Tesoro*, s. v. *alambique*).

VI. 122 *orates*: 'locos' (*Aut.*, s. v. *orate*).

VI. 124-125 *y de la tierna... cariños*: sobreentiéndase *no dejaba* (VI. 121).

VI. 128 *los dan*: este tipo de loísmo era común en los escritores castellanos del Siglo de Oro (Rodríguez Marín, 1935: 212).

VI. 130 *regalo*: 'solaz' (*Aut.*, s. v.).

VI. 131 *mi gonzalo*: 'mi gatito' (Rodríguez Marín, 1935: 213).

Estaba el sol apenas matizando
 las plumas de las alas de los vientos,
 dando a los dos primeros elementos
 esmeraldas al uno, al otro, plata, 140
 cuando salía por su amada gata
 al soto de Luzón el triste amante,
 sin respetar el arcabuz tronante,
 a buscar el gazapo entre las venas
 de la tierra, que apenas 145
 salir al campo osaba
 y de una manotada le pescaba.
 No había pez ni pieza
 de vaca en la cocina
 que, en volviendo Marina 150
 a buscar otra cosa la cabeza,
 no caminase ya por los tejados
 para el dueño crüel de sus cuidados,
 tan ligero y veloz, tan atrevido
 que no paraba, sin hacer rüido, 155
 hasta sacar la carne de la olla,
 del asador la polla,
 aunque sacase, por estar ardiendo,
 o pelada la mano o con ampolla,
 «¡fufú, fufú!» diciendo. 160
 ¡Oh, amor! ¡Oh, cuántas veces
 de la misma sartén sacó los peces
 sin cuchares de hierro ni de plata!

VI. 139-140 Al salir el sol, da color a *dos* de los *elementos*: a la tierra (se percibe el *verde* de sus plantas) y al agua (que se ve como *plata*).

VI. 142 Este *soto de Luzón* estaba cerca del puente de Toledo (Rodríguez Marín, 1935: 212).

VI. 143 Marramaquiz no respeta a los cazadores, ya sea porque no les teme, ya porque les quita la caza, llevándose él los conejos.

VI. 150 Esta *Marina* es una de las esclavas del licenciado, dueño de Marramaquiz (IV. 344).

Y la crüel, a más amor, más gata.
 «¿Es posible —decía 165
 con lastimosas quejas—,
 ¡oh más dura que mármol a mis quejas»
 (porque el gato las *Églogas* sabía)
 «y al amoroso fuego que me enciende
 más helada que nieve, Gatalea!, 170
 que de mi fuego el hielo te defiende
 de ese pecho crüel que me desea
 la muerte (que antes sea
 la de tu Adonis, Micifuf cobarde,
 que gozarás, crüel, o nunca o tarde), 175
 que no te duelen tantas penas mías
 ni el verte tantos días
 cautiva en esta torre,
 que ni te viene a ver ni te socorre,
 que para aborrecerle te bastaba? 180
 Micilda me buscaba,
 Micilda me quería;
 por ti la aborrecía,
 siendo gata de bien, siendo estimada
 por honesta doncella y retirada 185
 de amigas, de papeles y paseos,
 que clandestinos trazan himineos.
 ¿Qué no dejé por ti, que te has casado
 con un gato afrentado?, que si fuera
 afrenta entre los hombres el ser gato 190
 (que la costumbre toda ley altera),

VI. 164 *gata*: aquí, ‘arisca’ (Arellano, 2019: 653).

VI. 167-170 Nótese la cita (obviamente, alterada con intención cómica) de unos célebres versos de la *Égloga I* de Garcilaso (vv. 57-59).

VI. 174 *Adonis* era el amante de Venus.

VI. 186 *papeles*: ‘cartas amorosas’, se entiende.

VI. 187 *que clandestinos trazan himineos*: nótese el hipérbaton (‘que trazan himeneos clandestinos’). Estas bodas clandestinas serían las tramadas sin conocimiento de los padres.

solo este fuera gato por ingrato».
 «No te canses —la gata respondía
 con ojos zurdos de Nerón romano—,
 Marramaquiz tirano, 195
 que, siendo como es justa mi porfía,
 ni he de temer tus daños
 ni me podrás vencer con tus engaños».
 «¿Qué obstinación, qué furia
 te obliga, Zapaquilda, a tanta injuria? 200
 Mira que la nobleza
 de tu celoso amante,
 siendo tan arrogante,
 a su misma crüel naturaleza
 se rebela, teniéndote respeto, 205
 añadiendo al ser noble el ser discreto».
 (Este apóstrofe ha sido
 justamente advertido
 a la gata crüel desamorada
 por lo que a los retóricos agrada, 210
 que adornan la oración con voces puras
 y sacan un retablo de figuras,
 que, cuanto a mí, jamás me atravesara
 con gente de uñas y de mala cara).

VI. 189-192 Sabor de Cortazar (1982: 199) explica que Lope juega aquí con la bisemia de la palabra *gato*, que significa también 'ladrón': «La costumbre de que todos los hombres sean ladrones, ha alterado la ley que consideraba una afrenta el serlo».

VI. 194 *Nerón* es antonomasia de crueles tiranos. «Mirar con ojos zurdos es mirar de través» (Rodríguez Marín, 1935: 216).

VI. 203 *siendo tan arrogante*: 'aunque es tan arrogante'.

VI. 204-205 La *naturaleza* ('el carácter natural') de Marramaquiz le impulsa a cometer algún desafío con Zapaquilda, pero el gato se rebela contra esa tendencia *crüel* y respeta a la bella.

VI. 207-214 Comentario de la voz narrativa, que explica que ha incluido el parlamento de Marramaquiz a Zapaquilda (VI. 199-206) para deleitar a los retóricos, a quienes les gusta ver un despliegue de figuras literarias. De depender todo únicamente de Burguillos, explica, él no se

Ya Micifuf en casa de Ferrato	215
juntaba deudos, provocaba amigos, de su dolor testigos, acusando el crüel bárbaro trato del común enemigo (que este nombre, como al Turco, le daba)	220
y, porque más de su maldad se asombre, el robo de su esposa exageraba, que cada cual, en su dolor y pena, hasta una gata puede hacer Helena. Estando, pues, sentados en secreto	225
en el zaquizamí de su posada, dijo a la noble junta lastimada con triste voz, de su desdicha efeto: «Aquel justo conceto que de vuestro valor tengo formado	230
me escusa de retóricos ambages, amigos y parientes, si estuvistes presentes a la dura ocasión de mi cuidado, de que tan tarde me avisaron pajes,	235
que siempre llegan tarde los avisos a los que son para su bien remisos. ¿Con qué podré moveros? ¿Con qué podré obligaros? O ¿qué podré deciros	240
que pueda enterneceros, que pueda provocaros,	

metería a apostrofar a una gata malencarada y provista de afiladas uñas. Una *apóstrofe* es una apelación vívida (Azaustre y Casas, 2011: 126).

V. 220 El Gran *Turco* era el común enemigo de la Cristiandad (Sabor de Cortazar, 1982: 200).

VI. 221 *porque*: aquí, ‘para que’.

VI. 224 *Helena* de Troya, ya mencionada en VI. 23.

VI. 226 *posada*: ‘casa’ (*Aut.*, s. v.).

VI. 238 *moveros*: ‘conmoveros’ (*Aut.*, s. v. *mover*).

si no son los suspiros,
 medias voces del alma,
 cuando con el dolor la lengua calma? 245
 Este que aquí no explico
 está diciendo el pálido semblante
 lo que con muda lengua signifíco,
 pues cuando más la encumbre y adelante,
 más corto he de quedar, que los enojos 250
 remiten la retórica a los ojos,
 que la muda tristeza muchas veces
 el Demóstenes fue de la elocuencia,
 y más donde son sabios los jüeces,
 que escusan de captar benevolencia, 255
 pues no pudiera en Grecia en su Liceo
 ver más dotrina que en vosotros veo:
 todos Platones sois, todos Catones;
 más podrá la razón que las razones.
 Yo vine, provocado de la Fama, 260
 a ver de Zapaquilda la hermosura,
 por alta mar del hado conducido
 donde mis ojos encendió su llama,
 fuego de Fénix, que a los siglos dura,
 opuestos a la muerte y al olvido. 265

VI. 245 *calma*: aquí, 'silencia' (*Aut.*, s. v. *calmar*).

VI. 246 *Este*: zeugma, 'este dolor'.

VI. 252-253 *que la muda... elocuencia*: 'muchas veces la tristeza silenciosa es el alegato más elocuente'. *Demóstenes* fue un célebre orador ateniense.

VI. 255 *escusan*: 'hacen innecesario'; *captar benevolencia*: alusión a la *captatio benevolentiae*, un tópico del exordio.

VI. 256 *Liceo*: es la escuela filosófica que fundó Aristóteles en Atenas.

VI. 257 *dotrina*: 'sabiduría' (*Aut.*, s. v. *doctrina*).

VI. 259 Nótese la antanacsis: la razón podrá más que las palabras (*razones*, *Aut.*, s. v. *razón*).

VI. 264 El *fuego* del ave *Fénix* simboliza la inmortalidad.

Si fui favorecido,
 si agradeció mi amor y pensamiento,
 bien lo dice el tratado casamiento,
 pues que nos veis, con la ocasión perdida,
 ella sin libertad y yo sin vida. 270
 Cortés la quise, sin violencia alguna,
 que nunca fue violenta la fortuna.
 Cuando pagó mi amor, yo no sabía,
 como quien era gato forastero,
 que este tirano a Zapaquilda amaba; 275
 con esto, la primera luz del día,
 y con ella su cándido lucero,
 en mis ojos brillaba
 primero que en las flores,
 a su ventana repitiendo amores. 280
 Allí también en su primera estrella
 la noche me buscaba divertido,
 adorando las tejas,
 de sus balcones rejas
 y dulce elevación de mi sentido, 285
 hasta que hablar con ella,
 envidioso, traidor y fementido,
 me vio en su celosía,
 donde probó mi amor su valentía.
 Resultó la prisión, y es tan villano 290
 que ha engañado a Micilda
 y, dándola su fe, palabra y mano

VI. 269 *pues que*: 'aunque' (Sabor de Cortazar, 1982: 203).

VI. 277 *cándido lucero*: 'Venus, el lucero del alba'.

VI. 280 Micifuf pasaba noche y día rondando bajo la ventana de su amada.

VI. 281 *primera estrella*: de nuevo, 'Venus', aquí, 'el lucero vespertino'.

VI. 282 *divertido*: 'ocupado' (*Aut.*, s. v.).

VI. 287 Micifuf dedica estos epítetos a Marramaquiz, el sujeto de *vio*, abajo.

de que será su esposo,
 siendo cumplirla el acto más honroso,
 cuando me vio casar con Zapaquilda, 295
 en afrenta de todos sus parientes
 y amigos, que presentes
 estuvieron atónitos al caso,
 echando los más graves por la tierra,
 como estaban de boda y no de guerra, 300
 padeciendo mi sol tan triste ocaso,
 se la llevó con atrevido paso,
 celoso el corazón, la vista airada,
 hiriendo a quien delante se le puso,
 tanto que con Garraf de una gatada 305
 los botes y redomas descompuso
 de un boticario que vivía enfrente;
 y como de repente
 en un perol cayese desde un banco,
 todo le revistió de ungüente blanco, 310
 vertió una melecina
 y paró medio muerto en la cocina,
 en ocasión tan dura,
 en ocasión tan triste
 que es mármol quien las lágrimas resiste. 315
 Mas quiero epitomar mi desventura:
 ¡mi esposa me han robado!
 ¡Sin honra estoy!». Aquí (si no fue mengua)

VI. 305 El que sufrió este desmán fue Malvillos, no Garraf (V. 329-334). Este *gatada* ('golpe de un gato') parece neologismo de Lope, probablemente por analogía con *patada*.

VI. 310 Este *ungüente* o *ungüento blanco* era una pomada para heridas.

VI. 311 *melecina*: 'lavativa' (*Aut.*, s. v.; Rodríguez Marín, 1935: 219).

VI. 316 *epitomar*: 'resumir' (*Aut.*, s. v.). Micifuf señala así la parte final de su discurso, la *peroratio*.

VI. 318 *si no fue mengua*: 'si no fue desdoro'. El motivo de esta posible deshonor del personaje es que se echa a llorar (*los ojos, lengua*).

fue el silencio la voz, los ojos, lengua, 320
 porque la grave pena,
 cortando la razón, dejole mudo.
 Enterneciose el ínclito senado,
 haciendo propia la desdicha ajena,
 luego que vio que proseguir no pudo, 325
 y respondió Panzudo,
 un gato venerable de persona,
 aunque pelado de cabeza estaba,
 cosa que a muchos buenos acontece,
 si bien esto no fue lo que parece 330
 cuando a un amante viene la pelona,
 mas golpe que le dio cierta fregona,
 que, de un menudo que lavar pensaba,
 cuando menos atenta le miraba,
 asido del principio de una tripa,
 que a la vista las manos anticipa, 335
 le fue desenvolviendo hasta el tejado,
 como cordel de un cabo y otro atado
 del ovillo de sebo el laberinto.
 Y «Cada cual de todos participa
 de este dolor como si propio fuera 340
 —dijo con el semblante mesurado,
 en prudentes palabras desatado—.
 Con justa causa Micifuf espera
 verse favorecido,
 y vengado también del atrevido 345
 que le robó su esposa,

VI. 321 *razón*: 'palabra' (*Aut.*, s. v.).

VI. 330 *pelona*: jocosamente, 'sífilis' (*Tesoro*, s. v. *pelar*), debido a uno de los síntomas de esa enfermedad.

VI. 332 *menudo*: 'entraña' (*Aut.*, s. v.), y aquí, por el contexto y el *desenvolviendo* de abajo, 'tripa'.

VI. 338 Nótese el símil: el *menudo* se compara a un *cordel* arrollado en un *ovillo* y atado por los dos extremos. Metafóricamente, ese cordel es un *laberinto de sebo*, porque la grasa se usaba para untar el hilo.

fatal desdicha de mujer hermosa». Y respondió Tomillo,
propia razón de gato mozalbillo:
«Por mí ya lo estuviera, 350
porque con estas uñas se la diera». Pero Zurrón, que le miraba en frente, le dijo: «Con un gato, el más valiente que han visto los tejados de esta villa, mejor es, a la usanza de Castilla, 355
escribirle un papel de desafío». «No es ese el voto mío
—Garrullo replicó—, ni que se intente venganza de vitoria contingente, que siempre ha estado en varias opiniones 360
si ha de haber desafío en las traiciones. Soy de voto que tome el agraviado un arcabuz y aguarde al gato más valiente o más cobarde, castigo de que vive descuidado 365
sin miedo del que agravia y propio efeto de la noche oscura». «Si se pudiera ejecutar segura, fuera venganza sabia
—dijo Chapuz valiente, 370

VI. 351 El antecedente de *la es fatal desdicha* (VI. 347): Tomillo amenaza con matar a Marramaquiz.

VI. 356 *papel de desafío*: 'reto'.

VI. 359 *venganza de vitoria contingente*: 'venganza que dependa de una victoria'. Zurrón quiere una venganza segura.

VI. 360 *que siempre... opiniones*: 'que siempre ha habido diversas opiniones sobre'.

VI. 363-367 y *aguarde... oscura*: el sujeto de la oración es *castigo*. Sea *valiente* o *cobarde* Marramaquiz, merece este castigo, del que no se recata (*de que vive descuidado*) y que se le podrá administrar si el encargado de hacerlo se ampara en la oscuridad de la *noche*.

gato de buenas partes—,
 mas son tantas las artes
 de ese Marramaquiz, gato insolente,
 que no dará ocasión que se ejecute,
 por mucho que la noche el rostro enlute, 375
 y de mi parecer mejor sería
 querellarse del robo y castigalle
 por términos jurídicos, y dalle
 muerte que corresponda a la osadía».

«Dirán que es cobardía, 380
 —Trebejos replicó—, ni esa querella
 está bien al honor de una doncella,
 que es poner su defensa en opiniones,
 que se averigua mal con las razones
 aquello que la causa pone en duda, 385
 que no hay para mujeres lengua muda,
 que ha dado el mundo en bárbaras querellas,
 no pudiendo excusar el nacer de ellas.
 Pleitos aun no son buenos para gatos,
 porque es gastar la vida y la paciencia; 390
 no hay que tratar de tratos ni contratos
 ni andar en pruebas ni esperar sentencia.
 Si aquesta injuria ha de quedar vengada,
 remítase a la pólvora o la espada».

«Bien dice —respondió Raposo, haciendo 395
 debido acatamiento al gran senado—
 Trebejos, y no es justo,
 aunque se pruebe lo que estáis diciendo
 y quede a vuestro gusto sentenciado,

VI. 371 *de buenas partes*: 'de grandes cualidades'. Véase IV. 238.

VI. 385 *causa*: aquí, usado en su sentido jurídico, 'juicio'.

VI. 386 *que no hay... muda*: 'que todo el mundo opina cuando se trata de mujeres' (Sabor de Cortazar, 1982: 207). Trebejos teme que lo ventilado en el juicio dañe el honor de la dama.

que deis al pueblo gusto 400
 al teatro sacando neciamente
 un gato con capuz y caperuza,
 y no menor locura que se intente,
 no siendo Micifuf el moro Muza,
 tratar de desafíos 405
 con quien sabéis que tiene tantos bríos.
 Perdóneme Zurrón, Chapuz perdone,
 y, aunque la edad le abone,
 me perdone Panzudo
 si de su parecer mi intento mudo, 410
 que el mío es juntar gente
 para tan grave empresa conveniente
 y, formando escuadrones
 de caballos y armada infantería
 de toda la parienta gatería, 415
 hacer guerra al traidor, cercar la tierra
 y, asestándole tiros y cañones,
 batirle la muralla noche y día
 hasta saber qué gente le socorre,
 porque si el campo Micifuf le corre 420
 y el sustento le quita

VI. 398-402 *aunque se pruebe... caperuza*: Raposo se opone a la vía judicial porque, aunque se gane el juicio y Marramaquiz sea condenado al patíbulo (*teatro*, Rodríguez Marín, 1935: 221) —donde el reo llevaría el *capuz* y *caperuza* (Rodríguez Marín, 1935: 222)—, ello sería un espectáculo indigno que solamente haría las delicias del *vulgo*.

VI. 404 *El moro Muza* es personaje histórico (conquistador de España) y del romancero (Sabor de Cortazar, 1982: 208). Aquí está por antonomasia de ‘campeón’.

VI. 408 *abone*: ‘acredite’ (*Aut.*, s. v. *abonar*).

VI. 418 *batirle*: ‘golpearle con un ariete’ o, mejor, ‘bombardearle’ (*Aut.*, s. v. *batir*).

VI. 420 «Correr la tierra, el país. Es entrar en el de los enemigos a hacer hostilidades» (*Aut.*, s. v.).

y a que deje la plaza necesita,
 o en forma de batalla
 asalta la muralla,
 él se dará a partido, 425
 o le castigaréis, siendo vencido.
 Sacad banderas, pues, tóquense cajas,
 haciendo las baquetas
 los pergaminos rajas,
 terciad las picas, disparad cometas, 430
 que así cobró su esposa en Troya el griego,
 publicando la guerra a sangre y fuego».

Calló Raposo y luego, del senado
 el voto conferido,
 en la guerra quedó determinado, 435
 por ser de todos el mejor partido,
 más justo y más honroso,
 y, dando Micifuf, como era justo,
 los brazos, y las gracias a Raposo,
 brotando humor adusto, 440
 a hacer la leva de la gente parte.
 Perdona, Amor, que aquí comienza Marte

VI. 422 *necesita*: en su uso transitivo, 'fuerza' (*Aut.*, s. v. *necessitar*).

VI. 425 *se dará a partido*: 'se rendirá con condiciones' (*Aut.*, s. v. *partido*).

VI. 427 *cajas*: 'tambores militares' (*Aut.*, s. v. *caxa*).

VI. 428-429 *haciendo las baquetas... rajas*: de tanto golpear la piel (*pergaminos*) del tambor, los palillos (*baquetas*) la destrozarán, esto es, la harán *rajas*.

VI. 430 «Terciar. Poner una cosa atravesada diagonalmente [...], como la banda, la lanza» (*Aut.*, s. v.). Las picas son lanzas largas de infantería. En cuanto a los *cometas*, aquí son 'proyectiles'.

VI. 431 Se refiere a Helena y Menelao.

VI. 436 *partido*: «medio apto y proporcionado para conseguir alguna cosa» (*Aut.*, s. v.).

VI. 440 *humor adusto*: 'cólera'.

y sale Tesifonte
a salpicar de fuego el horizonte.
Suspende entre las armas los concetos:
pues das la causa, escucha los efetos.

445

VI. 443 *Tesifonte* es una de las Furias (además de Alecto y Megera), divinidades que acompañaban a Ares a la guerra (Vega Carpio, *La Filomena*, canto I, estr. 6).

VI. 445 Burguillos continúa invocando a Amor.

SILVA SÉPTIMA

Al arma toca el campo micigriego
contra Marramaquiz, gato troyano.
Violento sube, aunque oprimido en vano,
a la región elemental el fuego.
Inquietan de los aires el sosiego, 5
con firme agarro de la uñosa mano,
banderas que, con una y otra lista,
trémulas se defienden a la vista,
no permitiendo, pues no dejan verse,
que las colores puedan conocerse, 10
respondiéndose a coros
las cajas y los pífanos sonoros,
y, al paso que se alternan,
siguiendo el son marcial los que gobiernan,
y luego los soldados, 15
de acero y de ante y de valor armados,

VII. 1 *micigriego*: el neologismo lopesco subraya la parodia de la *Iliada* (Rodríguez Marín, 1935: 225), pues identifica a Micífuf y sus parientes con Menelao y los griegos, y a Marramaquiz, con los troyanos (VII. 2).

VII. 3-4 *violento... fuego*: los gatos van disparando armas de fuego, que hacen que este, comprimido en el cañón, suba hasta lo más alto del cielo (*región elemental*).

VII. 16 El *ante* se usaba para hacer las cueras, unas chaquetas protectoras. Sobre el giro de esta frase, véase la nota complementaria a V. 126-127.

agujas del cabello por espadas,
 y solo descubriendo las celadas
 por delante mostachos
 y por detrás plumíferos penachos, 20
 marchando con tal orden que la planta
 donde el que va delante la levanta
 estampa el que le sigue,
 sin que el bastón del capitán le obligue,
 y, al son de las trompetas resonantes, 25
 las picas a los hombros, los infantes,
 en quien la variedad y los colores
 formaban un jardín de varias flores
 a la manera que el abril le pinta
 en cultivada quinta. 30
 Las picas de los bravos marquesotes,
 de varas de medir y de virotes,
 y ya de los plebeyos,
 baquetas de Babiecas y Apuleyos,

VII. 17 Este tipo de *agujas* se las ponían las mujeres en el pelo (*Aut.*, s. v. *aguja*).

VII. 18 Lope imagina a estos gatos vistiendo cascos (*Aut.*, s. v. *celada*) que solo dejaban ver parte de su morro y que iban adornados con plumas.

VII. 26 La pica es una lanza larga de los soldados de infantería (*infantes*), normalmente usada para proteger a un cuadro de piqueros y arcabuceros de los ataques de la caballería. Durante el siglo XVII, podían alcanzar los seis metros de longitud (Salas, 1950: 192).

VII. 26-30 El *quien* remite a los *infantes*. El atuendo del soldado áureo era muy colorido y abigarrado, pues no existían los uniformes y se consideraba que estas vestiduras llamativas aumentaban la bizarría y gallardía de la tropa.

VII. 31 Se ha de sobreentender un *eran* para que el verso tenga sentido. Estos *marquesotes* son gatos nobles, de categoría, opuestos a los *plebeyos* de abajo. Véase también IV. 258.

VII. 32 *virotes*: 'saeta de ballesta' (*Aut.*, s. v. *virote*).

VII. 34 *baquetas*: 'varas para aguijar a la cabalgadura' (*Aut.*, s. v. *baqueta*). Estas caballerías son caballos (*Babiecas*, por el caballo del Cid) y asnos (*Apuleyos*, por el autor de *El asno de oro*, cuyo narrador afirma haberse convertido en asno).

sin escuadras gallardas	35
que llevaban, en forma de alabardas,	
aquellos cucharones	
con que suelen sacar alcaparrones	
y, con las palas como medias lunas,	
las sabrosas de Córdoba aceitunas	40
—Córdoba, donde nacen andaluces	
Góngoras y Lucanos—.	
Y, encendidas las cuerdas en las manos,	
no de Milán dorados arcabuces	
llevaba la lucida infantería,	45
mas de huesos de piernas de carnero	
que gatos de uno y otro pastelero	
trujeron a porfía	
(que no fueron de gato de ventero,	
sospechosos en tales ocasiones)	50
y de huesos de vaca los cañones	
para batir la torre.	
Con esto Micifuf el campo corre	
y pone cerco al muro,	
armado de un arnés cóncavo y duro	55

VII. 35 *sin escuadras gallardas*: 'sin contar también las escuadras gallardas'.

VII. 41-42 Góngora y Lucano son dos poetas nacidos en Córdoba.

VII. 43 Los arcabuces de la época todavía eran de mecha (*cuerdas*), que había de llevarse en la mano (o fijada al serpentín) y encenderse cuando uno se disponía a entrar en combate (Salas, 1950: 208-209).

VII. 44 En *Milán* se fabricaban excelentes armaduras y armas damasquinadas (Salas, 1950: 238).

VII. 47 Los pasteles áureos se hacían con una masa de harina rellena de carne y recubierta de hojaldre (*Aut.*, s. v. *pastel*).

VII. 48 *a porfía*: 'compitiendo uno con otro'.

VII. 49-50 Los huesos eran de carnero, no de gato de ventero, aunque los venteros solían dar gato por liebre y los pasteleros rellenar sus pasteles de carne de cualquier animal, lo que haría sospechosa la mera mención del gato en este contexto.

de un galápago fuerte
 que, sin salir de sí, le halló la muerte;
 la cabeza adornada
 de un sombrero, la falda levantada,
 de un trencellín ceñido, 60
 el pasador y hebilla guarnecido,
 con pluma verde oscura,
 señales de esperanza con tristeza,
 aunque la justa causa la asegura.
 Con tanta gentileza 65
 al caballo arrimaba
 la estrella de la espuela
 y con la negra rienda le animaba
 a la obediencia del dorado freno,
 de espuma y sangre lleno, 70
 que sin tocar los céspedes volaba.
 Ni es nuevo el ver que vuela,
 pues que pintan con alas al Pegaso
 volando por las cumbres del Parnaso,
 que vemos en *Orlando* el Hipogrifo, 75
 monstro compuesto de caballo y grifo.
 Mas si dudare alguno de que hubiese
 caballos tan pequeños,

VII. 59 *falda*: «ala del sombrero» (*Aut.*, s. v.).

VII. 60 *trencellín*: «cintillo de plata u oro guarnecido de piedras que se suele poner en los sombreros por gala u adorno» (*Aut.*, s. v. *trencillo*).

VII. 61 El *trencellín* está provisto (*guarnecido*) de un *pasador* ('broche', *Aut.*, s. v.), con su correspondiente *hebilla*.

VII. 62-63 El *verde* es el color de la *esperanza*, pero aquí es oscuro por lo triste del caso.

VII. 64 *aunque... asegura*: la justicia de la *causa* de Micifuf (recuperar a la novia robada) garantiza su éxito y, por tanto, *asegura* su esperanza.

VII. 73 *Pegaso* es el célebre caballo alado de Perseo.

VII. 75 Astolfo, en el *Orlando furioso* de Ariosto, también tiene un caballo alado llamado *Hipogrifo* (canto IV, estrs. 18-19).

VII. 76 El *grifo* es un animal fantástico, parte león y parte águila.

puesto que, aunque confiesa tales nombres,
 Aristóteles niega que son hombres.
 Ni en su *Ciudad de Dios* pasó en olvido
 el divino africano los pigmeos,
 y Juvenal «umbrípides» los llama, 105
 sin otros que han negado y defendido
 esta opinión que divulgó la fama.
 Pero, pues pintan monstros semideos
 que por los montes van de rama en rama
 las poéticas trullas, 110
 diciendo que batallan con las grullas,
 no será mucho que haya semihombres.
 Estos, con cierta patria y ciertos nombres,
 en la misma región caballos tienen,
 de donde nuestros gatos se previenen, 115
 que hacer de solo un codo
 hombres naturaleza,
 como pintor que muestra la destreza
 a un naipe todo un cuerpo reducido,

VII. 101 *puesto que*: 'aunque'.

VII. 103-104 El autor de la *Ciudad de Dios* es san Agustín, a quien Lope dedicó una comedia llamada, precisamente, *El divino africano*.

VII. 105 Lope encontró la palabra, que no se refiere a los pigmeos, en Hernández. Véase la nota complementaria a VII. 88-89.

VII. 108-110 *Pero... trullas*: 'Sin embargo, si las mentiras de los poetas imaginan semidioses monstruosos que pasean por los montes'; *trullas*: aquí, 'bulos', aunque para el *Diccionario de Autoridades* significa «bulla» (*Aut.*, s. v. *trulla*).

VII. 111 La enemistad y guerra de los pigmeos contra las *grullas* era tópica desde Homero (*Ilíada*, canto III). Véase al respecto Covarrubias (*Tesoro*, s. v. *grulla*).

VII. 113 *Estos*: se refiere a los pigmeos, cuyos son los caballos diminutos que cabalgan los gatos que atacan a Marramaquiz.

VII. 116 Un *codo* de altura otorgaba Homero a los pigmeos. Véase Hernández y nuestra nota complementaria a VII. 88-89.

VII. 117-118 Alusión a los retratos en miniatura, que se hacían en tarjetas del tamaño de un *naipe*. Lope siempre alabó mucho a Felipe de Liaño por su habilidad en este ejercicio.

y los caballos no del propio modo, mayor monstrosidad hubiera sido de su instrumento ilustre y poderoso, que mal pudiera andar hombre muñeca en el lomo espacioso	120
de un gigante Babieca, así que la objeción no es de provecho, pues queda el argumento satisfecho demás de que el lector puede, si quiere, creer lo que mejor le pareciere, porque, si se perdiese la Mentira,	125
se hallaría en poéticos papeles, como se ve en Homero describiendo a la casta Penélope, que admira, por los amantes necios y crüeles tejiendo y destejiendo, sin dejarla dormir de puro casta.	130
Y lo contrario para ejemplo basta, haciendo deshonestas Virgilio a Dido Elisa por Eneas, como le riñe Ausonio, aunque logró tan falso testimonio, menos las aguas que pasó leteas	135
	140

VII. 123 *hombre muñeca*: «hombre del tamaño de una muñeca» (Arellano, 2019: 670).

VII. 126 Esta *objeción* a la existencia de caballos tan pequeños es la que se presentó en VII. 77-78.

VII. 132-136 Cínicamente, Burguillos considera una mentira poética la ponderación de la castidad de Penélope durante los veinte años de ausencia de Ulises, durante los cuales resistió pese a los ruegos de los pretendientes y sin dormir siquiera, pues dedicaba los días a tejer su célebre velo y las noches a destejerlo.

VII. 136-140 Otra mentira poética fue el testimonio que le levantó Virgilio a Dido pintándola poco casta (*deshonesta*) con Eneas.

VII. 141 *aunque... testimonio*: ‘aunque logró [que se creyera] tan falso testimonio’.

donde escribió Merlín con cuáles iras
 castigan al poeta sus mentiras.
 Mas vuelve, ¡oh, Musa!, tú, para que pueda 145
 ayudarme el favor de tu gimnasio,
 que para lo que queda,
 aunque parece poco,
 al señor Anastasio
 Pantaleón de la Parrilla invoco, 150
 porque de su tabaco
 me dé siquiera cuanto cubra un taco.
 Marramaquiz, aunque lo supo tarde,
 había hecho alarde
 de sus gatos amigos 155
 y halló que para tantos enemigos
 era su gente poca,
 mas, como la defensa le provoca,
 las armas al asalto prevenía,
 supuesto que tenía 160
 poco sustento para cerco largo,
 y, cuidadoso de su nuevo cargo,
 más triste y desabrido
 que poeta afligido
 que ha parecido mal comedia suya, 165

VII. 142-144 *menos... mentiras*: 'excepto por su paso por el Infierno, donde Merlín Cocayo explicó cómo se castigan las mentiras de los poetas'.

VII. 146 *gimnasio*: 'escuela' (*Aut.*, s. v. *gymnasio*).

VII. 149-150 Alusión cómica a *Anastasio Pantaleón* de la Ribera, poeta español ya muerto por estos años.

VII. 152 *taco*: «bodoquillo de esparto, cáñamo o papel que se echa sobre la carta de las escopetas, para ajustarla con la baqueta y que el tiro salga con fuerza» (*Aut.*, s. v.).

VII. 154 *Hacer alarde*: 'pasar revista' (*Aut.*, s. v. *alarde*).

VII. 160 *supuesto que*: 'aunque'.

VII. 162 *cuidadoso de su nuevo cargo*: 'preocupado por su nueva responsabilidad'. Se refiere a Zapaquilda, a quien tiene que mantener.

o bien la de su cómico enemigo,
 andaba por la torre
 y, viendo que su esposo la socorre,
 Zapaquilda, más llena de aleluya,
 más alegre, contenta y más quieta 170
 que aquel mismo poeta
 si ha parecido mal, siendo él testigo,
 la del mayor amigo.
 Prevenido, en efeto,
 de toda defensión y parapeto, 175
 sacó sus gatos animoso al muro
 por todas las almenas y troneras
 vestido de banderas,
 que en alto, y de diversos tornasoles,
 eran entre las nubes arreboles, 180
 y coronado de diversos tiros,
 soldados de valor y archimargiros
 opuestos a la furia del contrario.
 Como se mira altivo campanario
 de aldea donde hay viñas, 185
 para bajar después a las campiñas,
 cubierto, por el tiempo de las uvas,
 del escuadrón de tordos,
 que en aquella sazón están más gordos
 cuando los labradores 190

VII. 166 *cómico*: 'dramaturgo' (*Aut.*, s. v. *cómico*).

VII. 169 *llena de aleluya*: 'alegre' (*Aut.*, s. v. *aleluya*).

VII. 170 *quieta*: 'tranquila, libre de males'.

VII. 177 *troneras*: 'agujeros practicados en un muro para disparar por ellos' (*Aut.*, s. v. *tronera*).

VII. 178 *vestido*: 'adornado'. El muro, se entiende.

VII. 181 *tiros*: 'piezas de artillería' (*Aut.*, s. v. *tiro*).

VII. 182 *archimargiros*: 'mandos'. «Archimargiro es el príncipe del ejército» (Vega Carpio, *Jerusalén conquistada*, pág. 362).

VII. 184 Se abre un símil que compara a los gatos de Marramaquiz, dispuestos para el combate, con una bandada de tordos.

limpian lagares y aperciben cubas,
 así la negra cúpula tenía
 de soldados, de tiros y atambores
 no menos valerosa gatería.
 Quien viera el pie, que el escuadrón ceñía 195
 de Micifuf, y el chapitel, armado
 de uno y otro gatífero soldado,
 dijera que tal vista no fue vista
 de Darío ni de Jerjes,
 ni tanto perdigón haciendo *asperges* 200
 en ninguna conquista,
 ni la vio Cipión, ni el rey Ordoño,
 como en Cartago aquel, este en Logroño,
 y aunque entre la de Ostende
 (pero sin *nobis*, *Domine* se entiende). 205
 Ver tanto gato, negro, blanco y pardo
 en concurso gallardo

VII. 193 Como recuerda Sabor de Cortazar (1982: 220), el *atambor* es el tambor y también el tamborilero.

VII. 195-196 *pie*: 'base del muro' (*Aut.*, s. v.); *chapitel*: 'remate piramidal de la torre' (*Aut.*, s. v.).

VII. 199 Darío (*Dario*) y Jerjes fueron reyes persas célebres por el tamaño y bravura de sus ejércitos.

VII. 200 Burguillos pondera aquí la cantidad de perdigones que disparaban los gatos, tantos que se dirían rociadas del hisopo.

VII. 202-203 Ni Escipión Africano en la conquista de Cartago ni Ordoño I de Asturias en Albelda, cerca de Logroño, vieron tal profusión de proyectiles. La rima (y mención) de *Logroño* es jocosa (Rodríguez Marín, 1935: 242).

VII. 204 El sitio y toma de Ostende (1601-1604) fue uno de los más reñidos y celebrados del momento (Thomas, 2004).

VII. 205 Juego de palabras: el nombre de la ciudad flamenca (*Ostende*) también es el comienzo de una frase del introito de la misa, «Ostende nobis, Domine, misericordiam tuam», procedente del salmo 84, 8.

VII. 207 *concurso*: 'multitud' (*Aut.*, s. v.).

de dos colores y de mil remiendos
 dando juntos maúlllos estupendos, 210
 ¿a quién no diera gusto,
 por triste que estuviera,
 aunque perdido injustamente hubiera
 un pleito, que es disgusto,
 después de muchos pasos y dineros
 para leones fieros? 215
 Prevenidos, en fin, para el asalto,
 mueven a sobresalto
 los ánimos valientes
 las retumbantes cajas,
 previenen uñas y acicalan dientes, 220
 calando juntas las celadas bajas,
 que en las frentes bisoñas
 más eran de sartén que de Borgoñas.
 Pero, en silencio los clarines roncoss,
 que sonaban a modo de zampoñas, 225
 puesto a la margen de unos verdes troncos
 (que no importa saber de lo que fueron)

VII. 208 *de dos... remiendos*: Lope se refiere a las diversas combinaciones de colores y manchas (metafóricamente, *remiendos*) en la piel de los gatos.

VII. 209 *estupendos*: 'admirables'.

VII. 214-215 *pasos*: 'sufrimientos' (recordemos que *paso* es «cualquiera de los acaecimientos de la Pasión de Cristo Nuestro Señor», *Aut.*, s. v. *passo*); *leones fieros*: aquí, 'los letrados'.

VII. 221 Aquí, *celada* vale 'visera', por sinécdoque. La visera se puede *calar*; es decir, 'bajar'.

VII. 222-223 *que en las... Borgoñas*: los soldados bisoños ('no veteranos') no llevan celadas borgoñonas, sino sartenes que usan a modo de casco. La borgoñota (Leguina, 1912: 155) o celada borgoñona (*Aut.*, s. v. *celada*) protegía la parte superior de la cabeza y solía llevar visera.

VII. 225 *zampoñas*: 'instrumentos pastoriles de viento compuestos de diversas cañas, flautas de Pan' (*Aut.*, s. v.).

VII. 227 Este tipo de precisiones impertinentes (análogas a la relativa a la nacionalidad del caballero en III. 244) son uno de los mecanismos cómicos de *La Gatomaquia*.

de pies en uno Micifuf bizarro,
 cuando del sol el carro
 que Etontes y Flegón amanecieron 230
 atrás iba dejando el mediodía,
 dijo a su belicosa infantería,
 que atenta le escuchaba,
 que, aunque era gato, cicerón hablaba:
 «Generosos amigos, 235
 de mis afrentas y dolor testigos,
 la honra, que los ánimos produce,
 a tan ilustre empresa me conduce;
 esta sola me anima;
 quien no sabe qué es honra no la estima. 240
 Miente el que dijo, y miente el que lo estampa,
 que *un bel fugir tutta la vita scampa*,
 pues mejor viene agora
 que *un bel morir tutta la vita honora*.
 Es la virtud del hombre 245
 la que le inclina a los ilustres hechos:
 digna es la fama de valientes pechos.
 Hoy habéis de ganar glorioso nombre:
 ninguna fuerza ni amenaza asombre
 el que tenéis de gatos bien nacidos, 250
 que estos viles alardes

VII. 229-231 *cuando... mediodía*: 'cuando el sol iba dejando atrás el mediodía'. Burguillos utiliza aquí la parafernalia del amanecer mitológico: el carro solar que los caballos (*Etontes y Flegón*) habían hecho amanecer (el uso de *amanecer* es aquí transitivo: los caballos *amanecieron el carro*) pasa ya del mediodía.

VII. 234 *cicerón hablaba*: 'hablaba con tanta pericia como Cicerón' (Rodríguez Marín, 1935: 243).

VII. 242-244 *que un bel... honora*: 'que una buena huida salva toda la vida, pues ahora cuadra mejor decir que un *bel morir* honra toda la vida'.

VII. 245 *virtud*: aquí, y etimológicamente, 'valor' (*Aut.*, s. v.).

VII. 249 *asombre*: 'oscurezca' (*Aut.*, s. v. *assombrar*).

VII. 250 *el que tenéis*: 'el nombre que tenéis'.

(porque, en siendo traidores, son cobardes)
ya están medio vencidos
con solo haber llegado a sus oídos
que yo soy quien os guía. 255
A Anibal preguntó Cipión un día
que cuál era del mundo el más valiente,
y él respondió feroz, con torva frente:
“Alejandro, el primero;
el segundo fue Pirro, y yo, el tercero”. 260
Si entonces yo viviera,
cuarto lugar me diera.
¡Al arma acometed! Yo voy delante,
y el no tener escalas no os espante,
que no son necesarias las escalas 265
si en vuestra ligereza tenéis alas». Dijo y, vibrando un fresno en la ñudosa
mano, al muro arremete
y con él mata siete:
Maús, Zurrón, Maufrido, Garrafosa, 270
Hociquimocho, Zambo y Colituerto,
gatazo que, de roja piel cubierto,
crió la mondonguífera Garrida,
aunque toda su vida
más enseñado a manos y cuajares 275

VII. 256 *Anibal* (la palabra era llana en el Siglo de Oro) es el célebre general cartaginés; *Cipión*, Escipión Africano.

VII. 267 *vibrando*: ‘haciendo vibrar, sacudiendo, esgrimiendo’; *fresno*: metonimia por ‘lanza’. El epíteto *ñudosa* (‘nudosa’) tal vez estaría más propio aplicado a la lanza, no a la mano, a la que solo se puede atribuir como hipálage.

VII. 273 *mondonguífera*: neologismo jocoso, ‘que tiene muchos mondongos, mondonguera’. El *mondongo* son «los intestinos y panza del animal» (*Aut.*, s. v.). El nombre de *Garrida* tiene resonancias rústicas.

VII. 275 *cuajar*: «la parte donde los animales reciben el alimento para hacer la primera cocción, que corresponde al estómago en el hombre o el buche en el ave» (*Aut.*, s. v.). Recordemos que Colituerto

que a nobles ejercicios militares.
 Mas son tan eficaces las razones
 formadas de los ínclitos varones
 como Alciato escribe, cuando asidos
 llevaba de una cuerda de los labios 280
 el anfitrióniades Alcides
 cuantos hombres prestaban los oídos
 a la elocuencia de los hombres sabios.
 Pero ya los agravios
 de Micifuf la guerra comenzaban; 285
 ya los gatos trepaban
 la torre por escalas de sus uñas,
 más fuertes garabatos
 que los de tundidores y garduñas,
 ya por la piedra, entre la cal metidas. 290
 Sin estimar las vidas,
 subían gatos y bajaban gatos,
 los unos como bueyes agarrados,
 que clavan en las cuevas las pesuñas,
 los otros como bajan despeñados 295
 fragmentos de edificio que derriban,
 que de su mismo asiento se derrumba.
 A cuál sirven de tumba,

es gato de mondonguera, por lo que está acostumbrado a vísceras y despojos.

VII. 279-283 *Alcides* (Hércules) es el protagonista de un célebre emblema de Andrea Alciato aquí aludido, el núm. 181, donde se incide en el poder de la elocuencia y se pintan estas cuerdas o cadenas con que la palabra puede manejar a los demás.

VII. 288 *garabato*: 'gancho' (*Aut.*, s. v.).

VII. 289 Los *tundidores* ('cardadores', Arellano, 2019: 678) y las *garduñas* tenían garfios, los primeros para su oficio, las segundas para escalar.

VII. 293 *agarrados*: 'aferrados con sus garras' (Sabor de Cortazar, 1982: 225).

VII. 294 *pesuñas*: 'pezuñas'. Esta forma aparece con cierta frecuencia en la literatura áurea (Fernández de Avellaneda, *Segundo*, pág. 269).

después que del vital aliento privan,
 las losas que le arrojan; 300
 a cuál de vida y alma le despojan
 en medio del camino.
 No despide en oscuro remolino
 más balas tempestad de puro hielo
 que bajan plomos de la torre al suelo. 305
 Allí murió Galván, allí Trebejos,
 que le acertó la muerte desde lejos,
 dándole con un cántaro en los cascós,
 y otros con ollas, búcaros y frascos.
 Así suelen correr por varias partes 310
 en casa que se quema los vecinos,
 confusos sin saber adónde acudan.
 No valen los remedios ni las artes;
 arden las tablas y los fuertes pinos
 de la tea interior el humor sudan; 315
 los bienes muebles mudan
 en medio de las llamas:
 estos llevan las arcas y las camas,
 y aquellos con el agua los encuentran;
 estos salen del fuego, aquellos entran; 320
 crece la confusión, y más si el viento
 favorece al flamígero elemento.
 Mas, como el alto Júpiter mirase

VII. 303-305 Nuevo símil, que compara los disparos de los defensores con una granizada.

VII. 309 *búcaro*: «vaso de barro fino y oloroso en que se echa el agua para beber y cobra un sabor agradable y fragante» (*Aut.*, s. v.).

VII. 310 y ss. Este símil pinta la confusión de la batalla comparándola con la que provoca un incendio en una vivienda.

VII. 315 *humor*: 'líquido' (*Aut.*, s. v.), en este caso, el agua que se des-tila y evapora de las maderas con el calor del incendio.

VII. 319 *los encuentran*: «tropiezan con ellos» (Rodríguez Marín, 1935: 247).

VII. 322 *flamígero elemento*: 'el fuego'.

desde su Olimpo y estrellado asiento
 la batalla crüel, de sangre llena, 325
 temiendo que quedase
 en competencia tan feroz y airada
 la máquina terrestre desgatada,
 justo remedio a tanto mal ordena:
 «Dioses, no es justo —dijo— que la espada 330
 sangrienta de la guerra
 se muestre aquí tan fiera y rigurosa,
 aunque es la misma de la griega hermosa,
 y que, muertos los gatos, esta tierra
 se coma de ratones, 335
 porque se volverán tan arrogantes
 que, ya considerándose gigantes,
 no teniendo enemigos de quien huyan
 y el número infinito desminuyan,
 serán nuevos titanes 340
 y querrán habitar nuestros desvanes».
 Con esto, luego envía
 de oscuras nieblas una selva espesa
 y la batalla cesa,
 revuelto en sombras de la noche el día, 345

VII. 328 *máquina terrestre*: 'la tierra'; *desgatada*: 'privada de gatos', pues podrían morir todos en la contienda. Una *máquina* es «también un todo compuesto artificiosamente de muchas partes heterogéneas con cierta disposición que las mueve o ordena, por cuya semejanza se llama así el universo» (*Aut.*, s. v. *machina*). La idea de que la batalla épica provoca una conmoción universal es tópica, pero aquí resulta cómica por hiperbólica, pues se refiere a una riña de gatos.

VII. 333 *griega hermosa*: 'Helena de Troya'.

VII. 335 *se coma de ratones*: 'hierva de ratones'.

VII. 339 Alusión a la Gigantomaquia, o guerra de los dioses olímpicos contra los gigantes rebeldes, con quienes Júpiter compara a los ratones. La confusión entre titanes y gigantes era habitual desde tiempos greco-romanos (Rodríguez Marín, 1935: 247).

VII. 342 *luego*: 'inmediatamente'.

y desde aquel, con inmortal porfía
los unos y los otros prosiguieron,
aquellos en la ofensa
y estos en la defensa,
pero, durando el cerco, no tuvieron 350
remedio ni sustento los cercados,
tanto que a Zapaquilda desfigura
la hambre la hermosura:
vueltas las rosas nieve,
por onzas come, por adarmes bebe. 355
Marramaquiz, que ya morir la vía,
con amante osadía,
pero sin que le viesen los soldados,
salió por un resquicio a los tejados
de una tronera que en la torre había 360
para coger algunos pajarillos.
Iba con él Malvillos,
que a este solo fio su atrevimiento,
y por partir la caza del sustento
y estando, ¡oh, dura suerte!, 365
acechando a la punta de un alero
un tordo que cantaba,
la inexorable Muerte,
flechando el arco fiero,
traidora le acechaba. 370
¿Qué prevenciones, qué armas, qué soldados
resistirán la fuerza de los hados?
Un príncipe que andaba
tirando a los vencejos

VII. 354 Burguillos imagina a Zapaquilda con el cutis de una dama áurea: sus sonrosadas mejillas están pálidas por el hambre.

VII. 355 Tanto la *onza* como el *adarme* son unidades de medida para cantidades muy pequeñas (*Aut.*, ss. vv.).

VII. 356 *vía*: 'veía'.

VII. 373 *príncipe*: 'noble' (Rodríguez Marín, 1935: 248).

—¡nunca hubieran nacido 375
ni el aire tales aves sostenido!—,
le dio un arcabuzazo desde lejos.
Cayó para las guerras y consejos,
cayó súbitamente
el gato más discreto y más valiente, 380
quedando aquel feroz aspecto y bulto
entre las duras tejas insepulto,
pero muerto también, como era justo,
a las manos de un César siempre augusto.
Llevó Malvillos, pálido, la nueva 385
que, de su fe y amor llorando en prueba,
se mesaban las barbas a porfía,
como tudescos, muerto el que los guía;
mas, deseando verse satisfechos
del sustento forzoso, 390
rindieron las almenas y los pechos
al héroe sin vitoria vitorioso
y Micifuf, con todos amoroso
porque le prometieron vasallaje,
hizo luego traer de su bagaje 395
con mano liberal peces y queso.
Alegre Zapaquilda del suceso,
mudó el pálido luto en rico traje;
diole sus brazos, y a su padre amado,
y el viejo a ella, en lágrimas bañado, 400
y, para celebrar el casamiento,
llamaron un autor de los famosos,
que, estando todos en debido asiento,

VII. 383-384 Recordemos que quien mató a Marramaquiz fue un gran noble, vencedor de categoría proporcional a la grandeza del gato.

VII. 387 *a porfía*: 'compitiendo unos con otros'.

VII. 402 *autor*: de comedias se entiende, 'empresario y director teatral'.

en versos numerosos
con esta acción dispuso el argumento,
dejando alegre en el postrero acento
los ministriles, y de cuatro en cuatro
adornado de luces el teatro.

405

VII. 404 *numerosos*: 'sujetos a medida, armoniosos' (*Aut.*, s. v. *numeroso*).

VII. 405 *con esta... acción*: 'preparó una comedia cuyo argumento era esta acción, es decir, la batalla de gatos que narra *La Gatomaquia*' (Sabor de Cortazar, 1982: 228).

VII. 407 *ministriles*: 'músicos de instrumentos de viento'.

267

2

A la sepultura de Marramaquiz,
gato famoso.
En lengua culta, que es en la que ellos
se entienden.

Este, si bien sarcófago, no duro
pórfido, aquel cadáver bravo observa
por quien de mures tímida caterva
recóndita cubrió terrestre muro.

La Parca, que ni al joven ni al maturo 5
su destinado límite reserva,

2. 1-2 *sarcófago*: «sepulcro» (*Aut.*, s. v. *sarcophago*). Hoy habitual, el vocablo era cultismo en la época (Arellano, 2019: 295). Nótese la estructura, propia de la *evidentia* y del paradigma del epitafio, que llama la atención del viandante sobre el sepulcro. El *sarcófago* no es *duro pórfido* porque este material es muy caro y estamos ante la sepultura de un gato, pero sobre todo porque el sarcófago muestra ablandarse ante el espectáculo del cadáver de Marramaquiz. Nótese los cultismos, que parodian el estilo de la «lengua culta» y que se encuentran por todo el soneto. Véase, sobre ese pórfido y la parodia, Kerr (2017: 140).

2. 4 *recóndita* vale aquí ‘alejada, escondida’. Es un latinismo, como *sarcófago*, *mures* y *caterva*. Los ratones se ocultaban bajo tierra (*terrestre muro*) por temor al gato.

ministrándole pólvora superba,
mentido rayo disparó seguro.

Ploren tu muerte Henares, Tajo, Tormes,
que el patrio Manzanares que eternizas 10
lágrimas mestas libará conformes,

y no le faltarán a tus cenizas,
pues viven tantos gatos multiformes
de lenguas largas y de manos mizas.

2. 7 *Ministrar* ('administrar, dar') es un latinismo muy asociado con Góngora. Véase, por ejemplo, su «que a Júpiter ministra el garzón de Ida» (*Sonetos*, pág. 409, v. 4). *Superba* ('orgullosa') es otro latinismo.

2. 8 El tiro de arcabuz es un *mentido rayo* porque parece rayo sin serlo, y es *seguro* por la puntería del tirador. La estructura es muy gongorina. Recordemos el «mentido robador de Europa» de la «Soledad primera» (*Soledades*, pág. 195, v. 2).

2. 11 El *Manzanares*, río *patrio* de Marramaquiz, gato madrileño, ofrecerá libaciones de lágrimas tristes (*mestas*, latinismo) que igualen las que van a llorar los otros ríos castellanos aquí nombrados. Marramaquiz eterniza al Manzanares porque lo ha hecho famoso con su heroísmo.

2. 12-14 *mizas* es un neologismo por 'gatunas'. Lope lo construye sobre la onomatopeya que imita el sonido con que se llama a los gatos, que es, para Covarrubias, «miz, miz» (*Tesoro*, s. v. *exe* y *miz*). Un gato es también un 'ladrón' (Covarrubias, *Tesoro*, s. v. *gato*), lo que da pie al concepto final: como hay tantos en Madrid, no faltarán para llorar a su congénere Marramaquiz.

Notas complementarias

De doña Teresa Verecundia

Este soneto abre *La Gatomaquia* como si de poema preliminar de un libro se tratase. Si Lope atribuye la epopeya su heterónimo Tomé de Burguillos, este poema se lo adjudica a Teresa Verecundia. Lapuente propone que este último podría ser un seudónimo del propio Lope (1981), pero no parece estrictamente el caso. Es cierto que lo más posible es que el texto lo escribiera el Fénix, y que, por tanto, *Teresa Verecundia* no sea el *nom de plume* de un escritor o escritora que no alcanzamos a descubrir (el apellido significa 'vergüenza' en latín), sino una broma más. Sin embargo, puesto que el nombre no pretende ocultar al poeta, sino dar que reír y parodiar la fórmula de los sonetos laudatorios, no podemos considerarlo un seudónimo.

Ficticia o no, doña Teresa Verecundia emplea una retórica muy propia de preliminar, alabando *La Gatomaquia* en comparación con su modelo homérico, como hará el propio Lope en el texto (V. 66-69). Además, el poema muestra su carácter metaliterario al mencionar a otros autores del momento: en el contexto de una *recusatio* encontramos a los poetas cultos (v. 2), a Homero (v. 5), al propio Lope y Torquato Tasso (v. 10) y a Garcilaso de la Vega (v. 12). Sin embargo, el tono es claramente jocoso, como demuestra el concepto final, basado en un juego de palabras: aparte de un felino, un gato es una bolsa para guardar dinero (*Tesoro*, s. v. *gato*), el premio que Verecundia augura a Burguillos por limpiar el Parnaso de ratones gracias a sus personajes felinos.

1. 5-6 Verecundia contrasta la fama de Homero, ganada al cantar la guerra de Troya en la *Iliada* (y la *Odisea*), con la de Bur-

guillos, obtenida con su épica jocosa. El verso 6 tiene sabor virgiliano, pues recuerda al primero de la *Eneida* («Arma virumque cano»), muy imitado en el Siglo de Oro. Véase, por ejemplo, el primero de *La Dragontea*, del propio Lope: «Canto las armas y el varón famoso» (pág. 143, v. 1).

1. 7 *Marramao* es un nombre de gato en *La dama boba* (v. 466).

1. 12 Para una paronomasia cómica semejante a este *Gatilaso*, véase la *Gatalea* de abajo (VI. 170).

Silva primera

A don Lope Félix del Carpio. Este soldado es Lopito (1607-1634), hijo de Lope y Micaela de Luján, niño que salió tan travieso que el Fénix tuvo que recluirle un tiempo en el correccional de los Desamparados. De mayor se hizo soldado y luchó bajo las banderas del marqués de Santa Cruz, y también en Italia. Se ahogó en la expedición a la isla Margarita de agosto de 1634, aunque cuando Lope le dedicaba *La Gatomaquia* el Fénix todavía no había recibido la noticia, que fue uno de los disgustos que aceleraron su muerte. Para esa ocasión escribió el poeta madrileño la égloga «Felicio» (*La vega del Parnaso*, vol. III, págs. 349-384). Sobre Lopito en la obra de Lope, véase Cotarelo (1915: 35-36); sobre su carrera militar, Florit Durán y Ruiz Ibáñez (1996).

I. 1 y siguientes El comienzo del poema es virgiliano (Rodríguez Marín, 1935: 98), o más bien seudovirgiliano, pues imita concretamente unos versos que Servio y Donato atribuyen a Virgilio y que solían aparecer al comienzo de la *Eneida*. Los versos en cuestión resumen la carrera literaria de Virgilio, que avanzaría desde lo pastoril (Églogas) a lo bucólico (*Geórgicas*) y acabaría en lo épico (*Eneida*), con obras de progresivo prestigio:

Ille ego qui quondam gracili modulatus avena

Carmen, et egressus silvis vicina coegi,

Ut quamvis avido parerent arva colono,

Gratum opus agricolis: at nunc horrentia Martis [...]

(citado en Curtius, 1990: 231)

En los versos iniciales de *La Gatomaquia*, Lope repasa también su obra previa (Gasparetti, 1932: 3), desde su afán pastoril (*Arca-*

dia y romances de juventud) hasta su gran epopeya de *armas y leyes*, la *Jerusalén*. Sobre las supuestas coincidencias entre la carrera de Lope y la de Virgilio, véase Sánchez Jiménez (2010). Sobre el epitafio de Virgilio en Donato, y su presencia en la obra lopesca, véase Sánchez Jiménez (en prensa). Conchado (1996: 459) ha señalado cómo estos versos suponen un cambio de perspectiva en las epopeyas de Lope: las anteriores seguían el modelo de la *Eneida*, centrado «en la proclamación bélica» (*arma virumque cano*); esta, en cambio, adopta el modelo apócrifo de «afirmación más personal, más lírica», centrado en el yo. Calvo (2001: 162-163) también resalta el inicio desde el yo, y además subraya la importancia de estos versos como anuncio de la intencionalidad épica del texto (en este caso, paródica).

I. 7 La idea de que los poetas cantan y que a cada género le corresponde un instrumento es tópica (Vélez Sainz, 2010). Como *La Gatomaquia* es burlesca, se canta con un *instrumento menos grave* que el de la *Arcadia* (una pastoril zampoña), *La Dragontea* o la *Jerusalén*. Véase al respecto la nota a I. 12-13.

I. 12-13 La palabra *taratántara* procede de Ennio y Virgilio, pero Lope la encontró en Pedro de Oña (Sánchez Jiménez, 2006b: 330-331) y la usó de modo muy semejante al que nos ocupa en *La Dragontea*: «no usada entre el ganado a la zampoña, / sino al pífaros y tántara templada» (vv. 4818-4820). La voz lírica (técnicamente, la de Tomé de Burguillos) alude con estos versos a la poesía épica, aunque los lectores, quienes identificarían a Burguillos con Lope, verían también aquí una referencia al pasado militar del Fénix (Rodríguez Marín, 1935: 98). En cuanto a estos instrumentos militares (que aparecen también en la silva VII), Sancho de Londoño apunta lo siguiente sobre los que los tocan: «los atambores y pífanos son instrumentos necesarios porque, demás de levantar los ánimos de la gente, con ellos se les las órdenes que no se oirían ni entenderían a boca ni de otra manera. Por eso conviene que los atambores sepan tocar todo lo necesario, como recoger, caminar, dar arma, batería, llamar, responder, adelantar, volver las caras, parar, echar bandos, etc., y aun convernía que tuviesen entendimiento y estimativa para reconocer la fortaleza de un presidio, el asiento de un campo y otras cosas, a que no se pueden enviar otras personas» (*Discurso*, fols. 8r-8v).

I. 14 La invocación a las Musas es una figura típica del exordio. La fuente Castalia, a ellas consagrada, concedía la inspiración. Véase, sobre esta imaginería parnasiana, Vélez Sainz (2006).

I. 19-21 La expresión se documenta ya en Correas: «está dado a perros; estoy dado a perros». Cuando uno está mohíno o malparado» (pág. 578). Véase también Rodríguez Marín (1935: 100).

I. 22 La idea de que los poderosos no le hacían caso y no le habían recompensado como merecía es un *leit motiv* lopesco especialmente presente en el ciclo de senectud. Aparece con frecuencia en las *Rimas de Tomé de Burguillos* relacionado con otro tópico: la pobreza de los poetas.

I. 23 Las quejas contra la mala estrella son frecuentes en las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Recordemos que el poeta se define como «Nerón de sí, de su fortuna Atlante» (núm. 19, v. 8).

I. 24 La *iunctura tierna cuna* es la primera que recomienda Ravisius Textor para ese sustantivo en sus *Epitheta* (pág. 115).

I. 25 Comienza aquí la invocación al dedicatario, su hijo Lope, otro tópico del exordio, como imaginar al magnate escuchando al poeta para divertir sus ocios. Véase un ejemplo en las *Soledades* de Góngora (Soledad primera, vv. 1-37).

I. 27 Los españoles del Siglo de Oro asociaban a los holandeses con la piratería (Herrero García, 1966: 441-449). Desde luego, el recuerdo de los asaltos holandeses a las flotas que transportaban la plata americana, evocado en el verso siguiente, estaba aún fresco en 1634, pues en 1628 Piet Hein había conseguido interceptar la Flota (los galeones de Nueva España) en la bahía de Matanzas. Rodríguez Marín (1935: 101) trae un pasaje paralelo para este verso: «del holandés pirata, / tan rebelado a Dios como a su dueño» (Vega Carpio, *La vega del Parnaso*, vol. III, «Felicio», vv. 111-112). El pasaje continúa con una rima con «plata», igual que en *La Gatomaquia* (Campo, 1948: 122). Véase Calvo (2001: 171) para una interpretación de los versos que nos ocupan como comentario sobre el imperio español del momento y su escritura.

I. 31 La invitación a dejar el arma para escuchar al poeta también es tópica. Véase, de nuevo, la dedicatoria a las *Soledades*: «arrima a un fresno el fresno» (v. 13).

I. 38-39 Lopito peleó bajo las banderas del marqués de Santa Cruz en las galeras de Sicilia, participando en la campaña de 1621-

1622, contra los corsarios norteafricanos de Túnez y Biserta (Fernández Duro, 1972-1973: IV, 21-22). Confróntese con este pasaje paralelo de «Felicio» que aporta Rodríguez Marín (1935: 102): «Contento de que hubiese / de tres lustros apenas / visto turbantes rojos / con tocas tunecías, / y de Argel y Biserta las almenas» (Vega Carpio, *La vega de Parnaso*, vol. III, pág. 381, vv. 470-474).

I. 41-42 Recordemos que, supuestamente, Lope luchó a órdenes del marqués de Santa Cruz en la jornada a la Tercera de 1583 (Sánchez Jiménez, 2018b: 44-47). Su hijo, el segundo marqués, también fue uno de los grandes marinos de su época. Fue nombrado capitán general de las galeras del reino de Portugal en 1597, de las del reino de Nápoles en 1603, de las de España en 1615 y de las de la escuadra de Sicilia (y teniente general de la mar) en 1623 (Rivero de Torrejón). Rodríguez Marín (1935: 102) aclaraba ya que «Dice *de mejor apellido*, por el de su título nobiliario. En efecto, ¿qué título mejor y más respetable que el de *la Santa Cruz*, símbolo de nuestra redención?». Véase Calvo (2001: 172-173), quien relaciona estos pasajes con el teatro histórico de Lope, y en concreto con *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*.

I. 45-46 Lope imagina a su hijo vestido de diamante porque va con coraza, cuya dureza y brillo evoca esta piedra preciosa. Las plumas y las ropas llamativas eran habituales en el atuendo militar del siglo XVII, pues los soldados no llevaban uniformes (Parker, 2004: 138). Véase al respecto este pasaje de *El nuevo rey Gallinato*, de Andrés de Claramonte, que describe a dos soldados españoles que regresan de Flandes vestidos con sus atavíos bélicos: «De allí volvieron a España / cargados de más colores, / coronados de más plumas / que el mayo de tornasoles» (act. I, vv. 314-317).

I. 48 Un *cordial* es una medicina para el corazón. Covarrubias lo define como «todo aquello que reconforta el corazón; y así dan a los enfermos ciertas tabletas que llaman cordiales, y mazapanes del mismo nombre» (*Tesoro*, s. v. *corazón*). *Socrocio* está en el mismo campo semántico, pues una epítima o pítima es «el emplasto o socrocio que se pone sobre el corazón para desahogarlo y alegrarlo» (*Tesoro*, s. v. *pítima*). *Aut.* explica, además, que la voz «metafóricamente vale delectación, complacencia o refocilación del ánimo» (s. v.).

I. 49-50 La imagen de Venus desarmando a Marte (aquí, a Lopito) procedía de las letras clásicas, como, por ejemplo, el epilio *De concubito Martis et Veneris*, de Reposiano (Noble-Wood, 2014: 20). Se solía interpretar como una alegoría de la pacificación, como en *Venus desarmando a Marte*, de Rubens y Brueghel. Para Lope, Venus calmando al guerrero se equipara con el fuego de San Telmo, que aparece en los mástiles tras las tormentas. Por eso, es decir, para alcanzar tal estado, los marineros invocaban a dicho santo en medio de las tempestades (*Tesoro*, s. v. *Erasmus*). En Salembien (1932a: 111) encontramos un par de pasajes paralelos en los que *San Telmo* significa ‘auxilio tardío’, como en este reproche irónico de Diana a Otavio en *El perro del hortelano*: «¡Muy lindo Santelmo hacéis!» (v. 29), o en este otro de la mulata a Garrido en *El Arenal de Sevilla*: «Siempre me acudes / como Santelmo en la gavia» (vv. 264-265). Véase la nota de Cornejo (2012: 499) a este pasaje.

I. 51 La palabra *caballete* también aparece en el romance del «Cabildo de los gatos», de Quevedo (*Poesía*, pág. 906, v. 7), así como en el episodio gatuno de *La dama boba* (v. 463).

I. 53 El nombre de la bella protagonista del poema (*Zapaquilda*) aparece ya aplicado a un gato en *La dama boba* (aunque en su forma masculina) (v. 468). Parece invención lopesca que, en cualquier caso, toma luego Samaniego, quien lo emplea en sus fábulas «La gata mujer» y «La gata con cascabeles» (Vila-Belda, 2003: 210), préstamos que sirven de testimonio de la gran popularidad de *La Gatomaquia* durante el siglo XVIII español.

I. 54 *Marramaquíz* es onomatopeya de maullido (Vila-Belda, 2003: 210). Lope la completa con un sufijo de sonido decidido, apropiado para el carácter de este galán gatuno.

I. 61 La *valona* era esencial en el traje del cortesano español a partir del reinado de Felipe IV. Sobre la polémica sobre su uso y su incidencia en la literatura de la época, véase Sánchez Jiménez (2002).

I. 63 El detalle del *licenciado* no es ocioso. Más adelante, disparará contra los gatos con su ballesta de bodoques, en un anticipo jocoso del final de *Marramaquíz*.

I. 66 Las ropas de martas se vuelven a mencionar en el episodio gatuno de *La dama boba*, donde los felinos llegan a festejar el nacimiento de los hijos de la gata «unos vestidos de pardo, / otros

de blanco vestidos, / y otros con forros de martas, / en cueras y capotillos» (vv. 469-472). Además, Campo (1948: 126) recuerda otra aparición en el *Isidro* (V, vv. 526-530).

I. 68 Sabor de Cortazar (1982: 78) trae un pasaje paralelo de *El villano despojado*: «La lengua, de los concientos / del alma intérprete igual, / y en el arteria vocal / dulces y varios conceptos». Rodríguez Marín (1935: 104-105) aporta otros de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 31, v. 10).

I. 72-73 Véase un pasaje paralelo sobre los cromatismos en «El siglo de oro»: «que del son de las aguas aprendieron / cuantos después cromáticos supieron» (*La vega del Parnaso*, vol. I, pág. 98, vv. 123-124). Sobre Lope y la música, véase Sánchez Jiménez (2020b).

I. 76 Véase una representación contemporánea en la *Ofrenda a Flora* de Juan van der Hamen (1627). El borceguí es una «especie de calzado u botín con soletilla de cuero, sobre que se ponen los zapatos o chinelas» (*Aut.*, s. v.). Véase también el *Tesoro* (s. v.).

I. 81 Sabor de Cortazar (1982: 79) recuerda que el personaje no vuelve a aparecer y que más tarde el sirviente de Marramaquiz se llama, más bien, Tomizas. En cuanto al proceso de formación de los nombres gatunos, ya lo puso de relieve Gasparetti (1932: xxv): «I nomi stessi dei protagonisti non sono che derivati onomatopeici dei versacci gatteschi». Al respecto, véase Vila-Belda (2003), Arellano (2020: 33) y Carreño (2020: 386-387). Concretamente sobre *Maulero*, Vila-Belda (2003: 211) señala que: «En el castellano de hoy, y posiblemente en el de la época, *maula* significa ‘vago, holgazán’. Alonso Hernández identifica *maulero* con ‘el vendedor de baratijas y frecuentemente el tramposo que realiza sus negocios engañando a los demás’ (1977: 521). Lope también podría haber tomado la raíz *Maul-* de *maullar*, voz propia del gato, como se ve recogida en el proverbio ‘gato maullador, nunca buen caçador’ (Covarrubias 1943: 794). El sufijo *-ero* describe al que hace una actividad (*mensajero/viajero*). Así, *Maulero* es un mensajero de maullidos». En *La dama boba* los gatos se llaman «Hociquimocho» (v. 437), «Lamicola, Arañizaldo, / Marfuz, Marramao, Micilo, / Tumbaollín, Mico, Miturrio, / Rabicorto, Zapaquildo» (vv. 465-468) y «Golosino» (v. 474).

I. 87-88 Lo que la voz lírica describe como un soneto lo interpreta *Maulero* como un poema (cantado) en arte mayor castella-

na. Sobre el poeta cordobés Juan de Mena (1411-1456) y Lope, véase Lida de Malkiel (1950: 345 y 373-376).

I. 92 Sobre el tópico de enamorarse de oídas, véase el clásico trabajo de Ynduráin (1983).

I. 93-96 *naguas*: ‘enaguas’. A veces, el término podía funcionar como sinónimo de guardainfante (Fontán, 2006), como en el célebre soneto de Quevedo «Mujer puntiaguda con enaguas», que comienza «Si eres campana, ¿dónde está el badajo?» (*Poesía*, núm. 516). En cualquier caso, Lope compara el pelaje de Zapaquilla con la moda femenina de la época, en la que dominaba la forma acampanada (*campanudo traje*). Entre estas modas destaca el verdugado, propio más bien del siglo XVI, y el guardainfante, del siglo XVII y particularmente de la corte de Felipe IV. Las definiciones del *Diccionario de Autoridades* revelan que ambas modas lograban su forma acampanada (más ancha en el guardainfante) merced a un armazón interior: «vestidura que las mujeres usaban debajo de las basquiñas, al modo que hoy los tontillos, y era de su misma hechura» (*s. v. verdugado*); «cierto artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura, y sobre él se ponían la basquiña» (*s. v. guardainfante*). Sabor de Cortazar (1982: 80) trae un pasaje paralelo de Jiménez Patón que describe los verdugados como «campanudos». En cualquier caso, la crítica del gasto en sastres es un tópico acendrado, pero que estaba muy de actualidad a comienzos del reinado de Felipe IV.

I. 98 Lope insiste en el carácter melindroso de la gata. A propósito del neologismo (*melindrífera*), Sabor de Cortazar (1982: 80) cita la predilección de Lope por formarlos con este sufijo, tema estudiado por Fichter (1944: nota a vv. 224-225) y Entrambasaguas (1934: 19). Por otra parte, en *Las almenas de Toro* la gata cortejada también se describe como melindrosa (v. 1578).

I. 102-103 Juan de la Cueva narra brevemente en *La Muralcinda* una guerra entre gatos y simios (*Fábulas*, págs. 213-215, vv. 320-396). Véase nuestra Introducción. Abajo se vuelve a aludir a esta contienda (V. 117-118).

I. 105 Lo aclara *Aut.* (*s. v. dedil*): «Se llama también el dedal de cuero o de otra materia de que usan los segadores y otros varios oficiales, puestos en los dedos, para que no se maltraten cuando siegan o ejecutan las demás maniobras». Estos detalles acerca de

la ropa y cabalgaduras de los gatos son una parte importante del humor de *La Gatomaquia*. Descripciones semejantes se encuentran en otras zoomaquias del momento, como *La Mosquea* de Villaviciosa.

I. 107 En Lope, encontramos la forma *cuchar* desde la *Arcadia* (pág. 425) a *La Gatomaquia*. Fernández Gómez (1971: I, 746) documenta tres usos de *cuchar* en el teatro y poesía del Fénix, por solo dos de *cuchara*. Por su parte, la base de datos TESO localiza cuatro casos de *cuchar* en diversas comedias lopescas (*El conde Fernán González*, *La noche de San Juan* y *Los Porceles de Murcia*), por dos de *cuchara* (*La francesilla* y *El serafín humano*). Los resultados no son absolutos, pero sí orientativos: Lope usaba casi indistintamente las dos formas, sin considerar la primera arcaizante.

I. 108-109 Es difícil precisar qué se entendía por *capa a la francesa* en 1634 y dilucidar si el factor decisivo para distinguirla de la castellana (o española) era el color o el corte de la prenda. Nos inclinamos por lo segundo, aunque con datos del siglo xvi, lo que nos hace proponerlo con cautela. En el viaje de Felipe II a Inglaterra para las bodas con María Tudor, diversos nobles de su séquito iban vestidos con capas francesas, concretamente varias negras y una amarilla (Muñoz, *Viaje*, pág. 22), por lo que lo característico de esta prenda no podía ser su colorido. Además, Bernis, comentando la moda española de tiempos de Carlos V, indica lo siguiente acerca de la capa francesa: «Es difícil averiguar cuáles eran los rasgos distintivos de esta capa. ¿Era tal vez la capa con un gran cuello vuelto que se representa en tapices flamencos del principio del siglo xvi?» (Bernis, 1962: 81). En contraste con la capa francesa, la castellana llevaba capucha. Para Díez y Jiménez-Castellanos (1964: 28), el factor determinante para distinguir la capa francesa de la española sería la longitud: corta la francesa, larga la española. Aunque no apoya su opinión en textos, la propuesta también nos parece plausible. En suma, sería el corte de la capa (larga y con capucha en España, corta y sin ella en Francia) lo que determinaría su estilo.

I. 114 Díez y Jiménez-Castellanos (1964: 28) señala que estas gorras eran de tela con vuelo y se adornaban con una pluma.

I. 117-119 La pregunta del loro y su respuesta aparecen en una comedia atribuida a Lope de Vega, *Nunca mucho costó poco*: «TURÍN. ¿Quién pasa? El Rey, que va a caza» (pág. 431, v. 1902).

Véase también Rodríguez Marín (1935: 106-107), quien trae un pasaje paralelo de *La noche de San Juan*, de Lope: «Como papagayo en jaula / siempre estaba en el balcón / diciendo a todos: “¿Qué pasa?”. / Debió de pasar amor, / que como el rey que va a caza / a las águilas se atreve, / cuanto y más a humildes garzas» (vv. 34-40).

I. 121 La *cuera* era una «especie de vestidura que se usaba en lo antiguo encima del jubón, y corresponde a lo que después se llamó ropilla. Y porque regularmente se hacían de cuero, se le dio este nombre» (*Aut.*, s. v.). Véase Rodríguez Marín (1935: 107).

I. 127-128 Lope solía usar la palabra *niña* ('pupila') para referirse a lo que, propiamente, es el iris, esto es, la parte coloreada del ojo. Véase V. 223.

I. 130-131 Rodríguez Marín (1935: 107) trae para ilustrar este lugar un pasaje del *Orlando innamorato* paródico de Francesco Berni que narra una visita de Orlando a Angélica la Bella.

I. 140 El laísmo es común en los escritores castellanos del Siglo de Oro (Keniston, 1937: 64; Lapesa, 1968).

I. 145 También se llama Piedehierro un caballo del «Coloquio de los perros» de Cervantes (*Novelas ejemplares*, pág. 583) y otro en *La Dorotea* de Lope (acto V, esc. 7, pág. 383) (Rodríguez Marín, 1935: 108). McGrady (2011: 675) explica que hay otro más en *Amor secreto hasta los celos*, de Lope.

I. 155 Rodríguez Marín (1935: 109) recuerda que Lope dirá, más abajo, *piramizaba* (v. 370), neologismo compuesto de manera semejante al que nos ocupa.

I. 156-157 Sabor de Cortazar (1982: 85) piensa que *sentidos* alude al «apetito o parte inferior del hombre» (*Aut.*, s. v. *sentido*), es decir, 'deseos'. Es la lectura que han seguido editores como Carreño (2002b: 385), Cuiñas Gómez (2008: 450) o Arellano (2019: 572). En cuanto a *relamido*, aparece en *El siglo pitagórico*, de Enríquez Gómez, en un pasaje que parece apoyar nuestra lectura: «¿De qué Juan de la Encina has aprendido / ese moral discurso relamido?» (pág. 109).

I. 166 Esta escena del bodocazo a la mona y caída de Marraquiz tiene, según Acereda (1990: 186), tradición en la épica burlesca: «la escena en cuestión equivale a aquella otra de la *Batracomimaquia* en la que la rana Inflamofletes carga sobre sus hombros al ratón Robamigas y, al aparecer de súbito una serpien-

te acuática, la rana deja también su carga». Además, véase un precedente en *La famosa Gaticida*, como explicamos en nuestra nota complementaria a I. 243 y en la Introducción. Para un estudio de la influencia de la *Batracomimaquia* en *La Gatomaquia*, véase Balcells (2016: 85-87).

I. 170 Trueblood (1974: 739) explica que Lope usó frecuentemente esta fórmula para introducir símiles. Encontramos dos casos más en *La Gatomaquia* (II. 78 y IV. 83).

I. 171 Compárese con la descripción de la tormenta en el *Huerto deshecho*: «Tantas balas de nieve / escupe la invisible artillería» (*La vega del Parnaso*, vol. II, pág. 111, vv. 61-62). Las *balas* en cuestión parecen ser de granizo.

I. 180 Para Lope, el arco iris solía tener tres colores, como en este pasaje de las *Rimas sacras*: «En señal de la paz que Dios hacía / con el hombre, templando sus rigores, / los cielos dividió con tres colores / el arco hermoso que a la tierra envía: / lo rojo señalaba el alegría, / lo verde paz, y lo dorado amores» (núm. 53, vv. 1-6). En el que nos ocupa, parece referirse concretamente al color verde, porque el arco iris restaura ese color al campo, antes oscurecido por la tempestad.

I. 187-188 El inicio de la imagen se basa en ver a la mona como un planeta. La *parte occidental* es su trasero, descalabrado por el bodocazo, aunque lo que se suele descalabrar es la cabeza, por lo que la *iunctura* es cómica. Los *húmedos polos circunstantes* son el meato urinario y el ano, húmedos porque la asustada mona se ha hecho sus necesidades. El ámbar era una sustancia aromática que se solía usar para perfumar guantes (Deleito y Piñuela, 1966a: 175-176), pero el vocablo se usaba, irónica y jocosamente, para hablar de las heces. El *medio ámbar* era una preparación de esta sustancia empleada, precisamente, para adobar guantes (*Tasa de los precios*, fol. 23r). Rodríguez Marín (1935: 111) trae un pasaje paralelo de las *Rimas de Tomé de Burguillos* donde Lope vuelve a usar *parte occidental* para referirse al trasero: «¿quién duda que el cambray por todo extremo, / hacia la parte occidental se viera?» (núm. 143, vv. 10-11).

I. 196-197 Rodríguez Marín (1935: 111) se pregunta si *Getafe* no vendrá (cómicamente) atraído por la rima con ñifiñafe.

I. 198 Para Campo, ñifiñafe significa 'remilgos' (1948: 137). En cualquier caso, el vocablo está entre los que recoge Montoto

en su «Contribución al vocabulario de Lope de Vega», que tiene por objeto poner de relieve las que faltan en los diccionarios académicos (1948: 465).

I. 200-201 La alegoría de la Fama es de tradición virgiliana (*Eneida*, lib. IV, vv. 180-188) y ovidiana (*Metamorfosis*, lib. XII, vv. 39-63). Ripa la representa alada, cubierta de plumas y ojos, y con una trompa en la mano (*Iconologia*, vol. I, pág. 150). Gasparretti (1932: 14) —y, antes, 1826 (119)— pone de relieve las concomitancias entre la descripción de Lope y la de Virgilio. Son notables: el «monstro» de Lope se basa en el «monstrum horrendum» (IV, v. 181) del mantuano, que también tiene alas (IV, v. 180) y está cubierto de ojos (IV, v. 181-182).

I. 202-203 El lince era conocido por su excelente vista (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 706), que podía atravesar los objetos opacos (Gesner, *Historia*, vol. I, pág. 771).

I. 206-208 No es que la Fama tome literalmente la apariencia de Zapaquilda, sino que muestra su imagen (I. 218) a las gentes gatunas, basando sus elogios en la verdad, pero también adornándola (*con las verdades lisonjera*). Alfred y Luz Rodríguez (1980: 393-395) pretenden solucionar el problema de I. 216 (*vide infra*) suponiendo que el *discurrió* de I. 207 significa 'trató', pero esta acepción no tiene aquí sentido, debido al complemento directo del verso siguiente.

I. 209 El verso tiene stirpe virgiliana: «tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri» (*Eneida*, IV, v. 188) (1826: 119).

I. 214-215 La Corona Austral no es la Cruz del Sur, como supone Arellano (2019: 574). Más precisa es la descripción de Rodríguez Marín (1935: 112), Sabor de Cortazar (1982: 89) y Carreño (2002b: 388).

I. 216 Algunos editores suponen que aquí faltan versos. El primero en sugerirlo parece haber sido Rodríguez Marín (1935: 112): «Falta algo, probablemente dos o más versos: lo que dijo la Fama, a lo cual se refiere el que sigue». Concuerda con él Blecua (1989: 1346), quien además señala para sostenerlo un lugar de la silva VI (v. 260) y supone que «la Fama debe de prometer algo a los gatos, quizás la mano de Zapaquilda, al más galán o valiente». Carreño (2001b: 388) acepta esta suposición, aunque Sabor de Cortazar (1982: 89) se mostraba más prudente: «tal vez falten versos; aunque la rima *Corona-pregona* pareciera desmentirlo».

Este argumento ya lo recogía Campo (1948: 140) y lleva a Cuiñas Gómez (2008: 452) a pensar «que entre estos dos versos no falta nada». Sin embargo, Arellano (2019: 574-575) regresa a la opinión de Rodríguez Marín y Blecua, añadiendo «que debe de faltar algo, no solo uno o dos versos sino un fragmento más extenso, porque no hay discurso alguno de la Fama y queda sin sentido “Esto dijo la fama”. Lo que debe de haber dicho es la convocatoria para que acudan todos los gatos a las empresas de amor y conquista de Zapaquilda. Probablemente en la imprenta se olvidaron de componer una página». Lo cierto es que es imposible demostrarlo y que, si falta algo, tiene que ser muy poco, no solo por la rima, sino porque todas las silvas tienen alrededor de 400 versos (la VI, con 446, es la única excepción) y si suponemos esa «página» extra la primera se saldría mucho de esa medida. Puede ser un despiste lopesco, pero también podemos interpretar que el discurso está implícito en los vv. 206-209: la fama recorre el mundo pregonando y ponderando la belleza de Zapaquilda. Es la opinión de Campo (1948: 140) y Rodríguez y Rodríguez (1980: 394).

I. 226 También viajaban en artesas los gatos del *Carlo famoso*, en un pasaje en el que parece inspirarse el que nos ocupa: «Viendo los gatos esta desventura, / por el agua armar piensan nuevas trazas; / al agua echan con nueva compostura / artesas, medias hanegas, calabazas» (fol. 126r). El último verso de Zapata que hemos citado es hipermétrico.

I. 233 Rodríguez Marín (1935: 112) explica que *Anfitrite* puede ser llana o esdrújula, aunque Lope se inclina siempre por lo primero.

I. 243 Los bodocazos vuelven a estar presentes en I. 160-161. También los hallamos en la octava final de *La famosa Gaticida*, atribuida al impresor valenciano Francisco Navarro: «Vídoles del mesón un arriero / y con una ballesta bien armada / tiró un bodoque en medio del terrero / y la plática fue desbaratada» (s. p.). Bien podríamos estar ante una (salvaje) costumbre de la época.

I. 257-258 Rodríguez Marín (1935: 113-114) explica que la morcilla, la asadura, etc., son manjares de sábado, por ser día de semivigilia en que no se permitía comer carne que no fuera de este tipo. Los demás editores recogen el dato (Sabor de Cortazar, 1982: 91; Carreño, 2002b: 390; Cuiñas Gómez, 2008: 454),

aportando otros. Solo Arellano (2019: 576) deja de citar el origen de la nota en Rodríguez Marín, quien, entre otras cosas, trae una interesante noticia de Pinheiro da Veiga: «La segunda cosa y la más notable que en esta materia hay en Castilla es comer grosura y menudillos los sábados, sin bula alguna del Papa, sin más que la costumbre inmemorial y la tolerancia de los Sumos Pontífices, con que se justifica; y son los menudillos de un puerco, tocino, cabeza, pescuezo, lomos, pies, manos, rabo, asadura y todo lo demás de dentro» (*Fastiginia*, pág. 205).

I. 269 El nombre de *Micifuf* se compone de la raíz *mic-*, de estirpe gatuna (véase el actual *misino* y *minino*, o el *miz miz* que se usa para llamar a los gatos), y el sufijo *-fuf*, alusivo al bufido de los felinos (Vila-Belda, 2003: 210-211).

I. 272 De estos dos nombres trató ya Salembien (1933: 382).

I. 274 Véase una metáfora parecida en V. 163.

I. 286-288 La crítica suele ver en este desarrollo de la trama un eco de la biografía de Lope, abandonado por Elena Osorio ante la llegada de un forastero elegante y adinerado, Perrenot de Granvela (Rodríguez Marín, 1935: 115). Es el llamado «tema de *La Dorotea*», que aparece a lo largo de la carrera del autor (Trueblood, 1974). Véase, al respecto, nuestra Introducción. En cuanto al atractivo de los extranjeros para las damas, Gasparetti (1932: 19) señala un pasaje paralelo en *Lo que hay que fiar del mundo* (vv. 332 y ss.).

I. 289 Cuiñas Gómez (2008: 455) señala algunas frases proverbiales en Correas que abundan en este sentido: «Todo lo nuevo aplice, aunque sea contra razón» (*Vocabulario*, pág. 482).

I. 295-297 Comprar merienda para las damas a las que se galanteaba era parte del cortejo áureo.

I. 300 Sobre el tópico misógino de la volubilidad femenina, véase Rodríguez Marín (1935: 115-116) y Carreño (2002b: 391).

I. 302 Arellano (2019: 578) ilustra la frase con ejemplos del CORDE, entre los que se encuentran unos versos de Diego Mexía y otros de Mira de Amescua.

I. 304 Los celos son uno de los temas más frecuentes en la obra de Lope, ya desde la *Arcadia*. Por una parte, son un tópico literario y un mecanismo impulsor de la trama, como aprendió Lope, entre otros lugares, en la obra de Ariosto. Por otra, según el *Epis-*

tolario respondían también a la personalidad del poeta: «Yo, cuando en mis tiempos trataba en esta mercadería de la voluntad, me rendía tanto, que, como yo no pensaba en otra cosa, así no quería que lo que yo amaba pensase, viese, hablase con otro que conmigo, y eran estos celos tan desatinada pasión en mí, que llegaba a tenerlos de mí mismo: porque, si me favorecían mucho, imaginaba que lo fingían, o que yo podía ser otro, o parecerme entonces a alguna cosa que le agradaba o de que en otro tiempo había tenido gusto. [...] El marido me quitaba el sueño pensando cuándo se le antojaría de decirle: “Llégate a mí”; que los maridos tienen llave maestra de sus mujeres y entran cuando quieren y como quieren [...]. Los tenía [celos] de cuanto miraba, hasta de los vestidos que se ponía, si unos colores le hacían más gusto que otros, de componerse, de tocarse, de oír misa, de reírse y del mismo espejo en que se mirase» (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, núm., 140, págs. 141-142). Para la relación entre enfermedad y celos, véase Albarracín Teulón (1963). Véase también IV. 137-144, abajo.

I. 306-308 El nombre del gato es el del célebre mago *Merlín*. También en la *Arcadia* el amante dolorido (Anfriso) tiene un mago que le quiere ayudar (Dardanio), y Marramaquíz acude a un sabio (Garfiñanto) en la silva II del poema. En cualquier caso, la figura del hechicero y la consulta de augurios es tópica en la épica burlesca, aunque suele presentarse en los instantes previos de la batalla y referirse al desenlace de la misma (Bonilla Cerezo y Luján Atienza, 2014: 38).

I. 309 Cuiñas Gómez (2008: 456) trae para ilustrar este pasaje uno de *La Dorotea* donde don Fernando se quiere sangrar para olvidar el amor de Dorotea: «Llámame un barbero presto. Sangrareme de la vena del corazón, y luego que se haya ido me quitaré la venda; que si el amor a los principios pasa por aquellos espíritus sutiles de átomo en átomo a inficionar la sangre, y en la más pura tiene asiento, sacándola saldrá también con ella» (acto I, esc. 5, pág. 52).

I. 311 Escenas de galán sangrado y visitado por su dama encontramos también en *De cosario a cosario*. Además, la visita de la dama al galán enfermo de celos aparece en el romancero pastoril de Lope (*Romances de juventud*, núm. 7).

I. 316 El *escudero* no solo tenía funciones bélicas, pues la palabra tiene otras acepciones, como la que explica el verso que

nos ocupa: «es también el criado que sirve a las señoras, acompañándolas cuando salen de casa y asistiendo en su antecámara» (*Aut.*, s. v.).

I. 321-323 Véase, sobre la costumbre de llevarles regalos a los sangrados, Rodríguez Marín (1935: 116-117), aunque, que sepamos, el primero en comentar este pasaje y costumbre fue Gasparretti (1932: 21), quien lo ilustra con un texto de Solís («Habiendo enviado un regalo a la primer sangría de una dama, a la segunda se le envió esta décima»). Díez y Jiménez-Castellanos (1964: 36) comenta con su habitual eficacia: «era tanta la costumbre de regalar al que se sangraba, que se llamó sangría al regalo mismo». Lo documenta con un texto de Gracián. Sobre la introducción de la costumbre en España, véase Entrambasaguas (1942). Sobre el nombre de la sirvienta de Zapaquilda se confunde Cuiñas Gómez (2008: 457), pues los testimonios leen siempre *Bufalía*, no «Busalía» (con s alta), aunque Carreño (2002b: 392) también trae «Busalía».

I. 335-341 Lope emplea aquí el tópico de la ronda del galán (*paraclausithyron*), que encontramos en diversos pasajes a lo largo de su obra. Así, aparece en las *Rimas* (vol. I, núm. XXV, v. 8), y, sobre todo, en un célebre soneto de las *Rimas sacras*: «¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?; / ¿qué interés se te sigue, Jesús mío, / que a mi puerta, cubierto de rocío, / pasas las noches del invierno oscuras?» (núm. XVIII, vv. 1-4). Más cerca cronológicamente de *La Gatomaquia* está este pasaje de *La Dorotea*: «Senteme en aquella piedra que otras veces. [...] Notable fue el frío. Mi amor y él compitieron, pero venció mi amor y esperé tanto, que porque no me perudieses, pensé morirme. [...] ¡Oh, si me vieras mejor que suelo pintarme en los versos, pastor cubierto de nieve, con el ganado de mis pensamientos y el perro al lado!» (acto V, esc. 5, págs. 376-377). Sobre los orígenes y desarrollo del tópico, véase Canter (1920). En cuanto al frío de Flandes, es tema que aparece con frecuencia en Lope: «hurtó mi rostro aquella nieve pura / que baña el campo de Namur o Antuerpe» (*La Dragonteá*, vv. 5091-5092).

I. 344 Bernis (1962: 97) define *martingala* como una «pieza que tenían las calzas en la parte trasera». Sin embargo, sabemos que, por sinécdoque, las calzas que la llevaban se llamaban *martingalas*. En efecto, Oudin (*Tesoro*, s. v.) define *martingalas*

como «chausses à la martingale», ‘calzas a la martingala’, y sabemos que la *martingale* era «un pont-levis du cul, pour plus aisément sienter» al que los italianos llamaban «alla martingala» y los españoles «martingalas» (Ménage, *Dictionnaire*, s. v.). Este *pont-levis* (‘puente levadizo’) al que se refiere Ménage nos indica que la pieza de paño en cuestión (propiamente, *martingala*) se podía retirar para ir al baño cómodamente (*aisément*). Otro testimonio al respecto es el de Jerónimo Román, quien se pregunta «por qué se llamó martingala aquel pedazo de paño en aquella parte trasera» (*Segunda parte de las repúblicas*, lib. VIII, fol. 343v), aunque no da más detalles sobre su función, tal vez por pudor. En cualquier caso, parece que este tipo de calzas ya estaba pasado de moda en la segunda mitad del xvii, pues el propio Ménage define *martingala* como «foggia di calze che s’usavano anticamente. [...] *Martingale* la dicono altresì i francesi, e *martingalas*, gli spagnuoli» (Menagio, *Le origini*, s. v. *martingala*).

I. 350 Rodríguez Marín (1935: 118) señalaba que «falta en el *Diccionario* este verbo, quizá inventado por Lope, formándolo de *engarrifar* y *rapañar*». Sin embargo, el vocablo no llamó la atención de Montoto (1948), quizás porque el erudito sevillano lo sabía de uso común.

I. 353 Campo (1948: 147) localiza otra imitación de este pasaje virgiliano en el *Isidro* (VI, vv. 956-957), texto que esta vez trae una apostilla donde se indica la fuente clásica.

I. 358 Eran comunes en la lengua áurea las metátesis en los imperativos de segunda persona (vos y vosotros) con pronombres enclíticos (Rodríguez Marín, 1935: 118-119).

I. 370 Píramo se suicidó creyendo muerta a su amada Tisbe (Ovidio, *Metamorfosis*, libr. IV, vv. 55-166), mito sobre el que construye Lope el soneto XVIII de las *Rimas*.

I. 390-394 El carro es aquí el de la noche, aunque sea más frecuente hablar del que lleva el sol, como hace Lope en el soneto XXVI de las *Rimas* (vol. I). El de la noche lo describe Ripa (*Iconologia*, vol. II, pág. 80). Además, en la *Officina* de Ravisius Textor hay toda una sección dedicada a la llegada de la noche («Descriptio noctis sed adventus eius», vol. I, págs. 459-463) donde Lope pudo encontrar varios modelos que combinaría para crear el pasaje en cuestión. Así, se menciona su carro en el *Culex* de

Virgilio y en la *Tebaida* de Estacio, y se presenta a la noche sembrando astros en el cielo en las *Metamorfosis* de Ovidio (págs. 459, 461 y 460).

Silva segunda

II. 11-12 *Egina* era hija de Esopo o Asopo, rey de Beocia. Ravisius Textor la cuenta entre las más bellas de la historia, como *Leda* (*Officinae*, vol. I, págs. 202 y 208). Sus vidas estaban muy difundidas. La de *Egina* (Júpiter se transformó en llama para seducirla) puede hallarse en Vitoria (*Primera parte*, pág. 575), Apolodoro (*Biblioteca*, I, 9, 3 y III, 12, 6) y Diodoro (*Biblioteca histórica*, IV, 72, 1-5), con una pequeña mención en Ovidio (*Metamorfosis*, libr. VII, vv. 615-617). Sobre *Leda* y el cisne también hay muchas fuentes (Marcos Pérez, 2000), fundamentalmente Ovidio (*Metamorfosis*, libr. VI, v. 109 y ss.). En cuanto a *Europa*, protagoniza el soneto LXXXVII de las *Rimas* de Lope. Sobre ella también se extendieron los mitógrafos (Vitoria, *Primera parte*, págs. 226-232), aunque el Fénix debió de conocer ante todo la versión ovidiana (*Metamorfosis*, libr. II, vv. 833-875). Es posible que fuera a través de Fausto Sabeo (Conde Parrado, 2017: 391-392), pero Lope también debió de leer las *Metamorfosis*, en el original o en la traducción de Bustamante. Y es que en la *Arcadia* hay un pasaje donde encontramos estos tres casos de metamorfosis de Júpiter de *La Gatomaquia*: «Luego Aragnes de oro y seda / a Europa y Júpiter muestra, / que uno engaña y otro adiestra, / y vuelto en cisne por Leda, / la madre de Clitinestra; / sátiro y águila luego, / de Asteria y Antiopa ciego, / y por la bella Deolina, / Menosia, Dánae y Egina, / sierpe, pastor, oro y fuego» (pág. 293). Como indicábamos en nota a este lugar, «todos estos casos aparecen en unos pocos versos de las *Metamorfosis* ovidianas (lib. VI, vv. 108, vv. 113-116)» (Sánchez Jiménez, 2012a: 293).

II. 13 Sobre el simbolismo de los colores en la obra de Lope, véase Fichter (1927) y McGrady (1997: xiii). Sobre su sentido en el Siglo de Oro en general, véase Lama (2010) y Ponce Cárdenas (2014: 454-455). Además, Rodríguez Marín (1935: 228-229) trae a colación un soneto de Cetina que desgrena varios matices del código: «Es lo blanco castísima pureza; / amores significa lo morado; / crüeza o sujeción es lo encarnado; / negro obscuro es dolor, claro es tristeza; / naranjado se entiende que es firmeza; /

rojo claro es venganza, y colorado / alegría; y, si oscuro, es lo leonado / congoja, claro es señoril alteza; / es lo pardo trabajo; azul es celo; / turquesado es soberbia; y lo amarillo / es desesperación; verde, esperanza. / Y de esta suerte, aquel que niega el cielo / licencia en su dolor para decillo, / lo muestra sin hablar por semejanza» (*Rimas*, pág. 454). Lope pudo haber consultado, sobre el particular, la obra de Castriota (*Del sapere*, fols. 39v-40v). En todo caso, era muy aficionado a este tópico de los significados de los colores, que emplea por doquier en su obra.

II. 23-24 El nombre de este *Garraf* es cómico, pues evoca no solo la garra gatuna, sino también el hecho de garrafiñar y el latrocinio. Además, según Vila-Belda (2003: 212) podría tener resonancias aristocráticas, pues Samaniego lo usa en una de sus fábulas aplicándoselo a un gato noble. En cualquier caso, lo cierto es que el nombre de este gato se forma con los mecanismos consabidos: mezcla de raíces gatunas (aquí, *garra*) y onomatopeyas relacionadas con los felinos (la *f* de *fu*). En cuanto a la prosapia de este *Garraf*, los criados para el servicio personal y acompañamiento de los señores (pajes) podían ser de familia noble (Sabor de Cortazar, 1982: 100).

II. 31-34 Arellano (2019: 582) entiende el pasaje de modo diverso: «Entiéndase: ‘antes de comer mira si haya algo que perjudique a la belleza’ (*primero*: ‘antes’). Aunque acaben comiendo lo que quieren, se muestran melindrosas las gatas golosas para evitar manjares que perjudiquen su hermosura». Sin embargo, el texto dice *que primero coma* (‘que coma antes’), no *primero que coma* (‘antes de comer’). Por tanto, entendemos que el sentido del pasaje es el siguiente: al recibir la bandeja, antes de leer el papel que viene en ella, y antes aun de oír al paje, la gata mira si viene en ella algo de comer. Por otra parte, Díez y Jiménez-Castellanos (1964: 41) trae un pasaje paralelo de *La dama boba* donde se muestra esta relación de supuesta oposición entre el comer y la belleza de las damas: «TURÍN. Las damas de corte son / todas un fino cristal, / transparentes y divinas. / LISEO. Turín, las más cristalinas / comerán. TURÍN. ¡Es natural! / Pero esa hermosa Finea / con quien a casarte vas / comerá... LISEO. Dilo. TURÍN. ...no más / de azúcar, maná y jalea» (vv. 56-64).

II. 36 Los editores tienden a enmendar innecesariamente el pasaje (cambiando *ver* por «ve»). Esto trastoca la sintaxis original,

que tiene sentido: ‘propia naturaleza de gatas ser golosas [...] y, antes de oír al paje, ver las alhajas’.

II. 37 Originalmente, las *invenciones* eran composiciones «de uno o dos versos donde el autor, con una expresión enigmática, encerraba los aspectos que consideraba relevantes de su personalidad o de sus aspiraciones» (Beltrán, 1993: 158). Aparecen en un célebre pasaje de las *Coplas* de Jorge Manrique: «¿Qué se hizo el rey don Juan? / Los infantes de Aragón, / ¿qué se hizieron? / ¿Qué fue de tanto galán? / ¿Qué fue de tanta invención / como traxieron?» (*Poesía*, pág. 158). En el siglo xvii, las invenciones podían llevarse fijadas con carteles en la ropa.

II. 42-44 La metáfora mitológica tiene sabor jocosamente cultista.

II. 48 *Autoridades* explica que *regalar* es «agasajar» (*s. v.*).

II. 49 Rodríguez Marín (1935: 121) señala que esta costumbre de adornar a las gatas con cintas aparece también aludida en *La Gaticida* de Albornoz.

II. 54-57 Para otro préstamo explícito (y también cómico) de Garcilaso en el *Burquillos*, véase el soneto 42: «Por no tener dineros no he comprado / (¡oh Amor crüel!) ni manta ni manteo; / tan vivo me derrienga mi deseo / en la concha de Venus amarrado. / De Garcilaso es este verso, Juana; / todos hurtan, paciencia, yo os le ofrezco» (vv. 5-10).

II. 71 Rodríguez Marín (1935: 122) comenta lo siguiente: «Si Marramaquiz había echado “Una mano a papel y otra al relleno”, ¿con qué mano tiró la manotada? He aquí un descuido de Lope». Es posible, aunque en II. 86 se especifica que el gato sostiene el papel con los dientes, por lo que parece que se lo ha llevado a la boca tras cogerlo, lo que le deja una zarpa libre para la susodicha manotada.

II. 78 y ss. Sobre los juegos de pelota en el Siglo de Oro, véase Hesse (1967: 45-71), García García (1999: 13-15) y el capítulo «La pelota», del *Día de fiesta por la tarde* de Zabaleta (págs. 429-437). Una versión sacra de este juego aparece en la «Loa del juego de la pelota», de Calderón (Ulla Lorenzo, 2017).

II. 105-110 La anécdota de Camila ha desesperado a los editores de *La Gatomaquia*. Rodríguez Marín (1935: 122) comenta con su habitual gracejo que «comenzando por Heródoto, que en el IV de *Los nueve libros de la Historia* trata de las *amazonas*, he leído de las del viejo y del nuevo mundo cuanto tuve a mano, sin

hallar noticia de esa amazona volátil de Lope». A su vez, Arellano (2019: 585) indica que «ningún anotador da con la identidad de esta amazona bella». Sin embargo, ya hemos visto que el pasaje se refiere a Camila, la célebre amazona de la *Eneida*, y que se basa lo que dice de ella Virgilio en esa obra acerca de su velocidad (VII, vv. 808-811). Lope era aficionado a la noticia. También alude a ese pasaje virgiliano en el primer acto de *El molino*: «LAURA. Porque venciera a Atalanta / y a la amazona que espanta, / pues por los trigos corría, / y en las espigas ponía / de una en otra la planta» (vv. 789-793). Aparte de que conocía ya bien la obra de Virgilio, el Fénix debió de hallar esta información en la *Officina* de Ravius Textor (vol. I, pág. 453), en la sección «Cursores velocissimi».

II. 114 En los *romanzi* italianos, Rodamonte enloquece porque le rechaza su amada Doralice (Marín Pina, 2008: 471-472). En España se acentuó su faceta sentimental (Chevalier, 1968: 65), que exploró el propio Lope en una comedia de juventud: *Los celos de Rodamonte*. Este tipo de figuras subraya la impronta ariostesca de *La Gatomaquia*.

II. 115 Arellano (2019: 586) trae a colación un romance burlesco de Quevedo: «Habla con enero, mes de la brama de los gatos» (*Poesía*, núm. 685). También es oportuno aducir este pasaje de *Las almenas de Toro*: «Mas todo es poco igualado / al tierno y gruñido amor / de un gato maüllador / por enero en un tejado» (vv. 1569-1572). En IV. 73-75 se sitúa este celo en época de Acuario, es decir, «a los 15 de febrero», según la *Arcadia* lopesca (pág. 686), por más que el sol esté en Acuario desde mediados de enero a mediados de febrero. En cualquier caso, queda claro que el fenómeno se daba en estos dos meses, pues Covarrubias sitúa el celo gatuno en febrero: «Esto se echa bien de ver por los arrumacos que se hacen los gatos en tiempo de celos, y cuando el macho prende a la hembra los grandes maullidos que da. De aquí nació el proverbio: “Andan como gatos por hebrero”» (*Tesoro*, s. v. *gata y gato*). De modo semejante, en el *Carlo famoso* Zapata de Chaves se refiere también a este mes (fol. 126v).

II. 120 Se trata del sabio Garfiñanto. Sobre estos sabios, véase nuestra nota complementaria a I. 306-308.

II. 124 Como apunta Rodríguez Marín (1935: 122), Lope cita casi *verbatim* el verso final del soneto CLXXIII de las *Rimas*: «que tanto puede una mujer que llora».

II. 128 El término *Epistolio* es un ripio cómico para rimar con *folio* (Blecua, 1989: 1354; Cuiñas Gómez, 2008: 466). Como bien sabía Lope, las epístolas de Ovidio son las *Heroidas*, aunque las recomendaciones para desterrar el amor se encuentran en los *Remedia amoris*: no confiar en hierbas (vv. 249-250), buscarse un nuevo amor (vv. 451-452) y alejarse de la amada (vv. 213-218) (Rodríguez Marín, 1935: 122-123). Carreño (2002b: 400) aporta otros pasajes lopescos con el consejo de Ovidio acerca de poner tierra de por medio (*Epistolario*, vol. III, pág. 267; *La Dorotea*, acto I, escena 5, pág. 53). Alguno más (en la *Jerusalén*, canto XVII, estr. 64) trae Campo (1948: 157-158).

II. 129 Igualmente cómica es esta cita fallida: Burguillos no recuerda en qué folio se encuentra el pasaje aludido.

II. 137 Sobre este *hipondríaco*, véase nuestro estudio textual. Estamos ante uno de los pasajes más controvertidos de *La Gatomaquia*. Ya la edición de 1792 optó por enmendar a *hipocóndrico*, voz corriente (*Aut.*, s.v. *hypocóndrico*, aunque véase Freixas, 2004: 55). Rodríguez Marín (1935: 21) asume esta enmienda y propone también la posibilidad de leer *hipocóndriaco*, con sístole métrica. Cuiñas Gómez (2008: 467) y Arellano (2019: 587) explican que *hipondríaco* es una síncope probablemente jocosa para adaptarse al metro.

II. 138 *Gallofero* tiene que ver con *gallofo* (Rodríguez Marín, 1935: 124), voz sobre la que dice Covarrubias: «El pobretón que, sin tener enfermedad, se anda holgazán y ocioso, acudiendo a las horas de comer a las porterías de los conventos, adonde ordinariamente se hace caridad y en especial a los peregrinos. Y porque por la mayor parte son franceses, que pasan a Santiago de Galicia, y por otro nombre se llaman gallos, los dijeron gallofos, y gallofa el pedazo de pan que les dan. También las llaman galloferas; y todo tiene una sinificación. Gallofear, andarse a la gallofa» (*Tesoro*, s. v. *gallofo*). En el pasaje que nos ocupa, Burguillos compara al lastimero Garraf con un pobre mendicante que exagera su desgracia para suscitar la compasión ajena.

II. 163 El *chamelote* es una tela. Podía ser de dos tipos: «uno se llama chamelote raso y otro con aguas» (*Tesoro*, s. v. *chamelote*). Aunque el *chamelote* corriente solía estar hecho de pelo de camello, el de *aguas* era de seda: «tela de seda prensada con tal arte que sale su lustre ondeado el color y formando una figura como la que

usan los pintores para expresar las ondas, por lo cual se llama de aguas» (*Aut.*, s. v. *chamelote de aguas*). Aguas son «los visos del chamelote que llamamos con aguas, que parecen ondas del mar» (*Tesoro*, s. v. *agua*).

II. 168 Garraf se ha orinado de miedo. Véase también IV. 292.

II. 173 El nombre de esta *Casilda* viene cómicamente arrastrado por el consonante de *Zapaquilda*. Recordemos que el propio Lope sostenía en burla «Y como dijo un poeta “que los trabajos obligan a lo que un hombre no piensa”, lo mismo también se ha de entender de los consonantes» (*La Dorotea*, acto IV, esc. 3, págs. 302-303).

II. 186-187 Una *tramoya* es una ‘trampa’ (*Aut.*, s. v.). El *Paladión* era originalmente una estatua de Atenea (Apolodoro, *Biblioteca*, lib. III, 12, 3; Hornblower y Spawforth, 2003: 1100-1101), pero pasó a ser una forma de referirse al caballo de Troya (*Tesoro*, s. v. *caverna*), como explica Lope en la *Jerusalén*, en apostilla a un lugar del libro XI, estr. 5 (pág. 426). La metáfora del *de armas preñado* es de origen virgiliano (Sánchez Jiménez, 2005). Lope la usó también en *El pleito por la honra*, de nuevo como metáfora de engaños: «fue de engaños y cautelas / un preñado Paladión» (pág. 387).

II. 190-191 El fuego que destruyó Troya fue también el origen de la caída de Cartago a manos de los romanos: Eneas tuvo que huir de Troya, pasó por Cartago y luego abandonó allí a la reina Dido después de unos tórridos amores para ir a fundar Roma. Su partida provocó el suicidio de Dido, quien en sus últimas palabras prometió enemistad eterna entre las dos ciudades, de las cuales Roma sería triunfante (Virgilio, *Eneida*, lib. IV; Ovidio, *Heroidas*, ep. VII).

II. 192-195 El verso virgiliano es el «Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat» (*Eneida*, libr. IV, v. 651), famosísimo por su adaptación en el garcilasiano «¡Oh, dulces prendas, por mi mal halladas!». Véase, al respecto, Morros (1995: 31).

II. 196-197 A *Barbarroja* le vuelve a mencionar Lope en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 68, v. 3). Véase Rodríguez Marín (1935: 125), quien trae diferentes noticias sobre este pirata. *Pirro* debe de ser el célebre rey del Epiro, protagonista de una de las *Vidas paralelas* de Plutarco (págs. 197-261) (Sabor de Cortazar, 1982: 109; Carreño, 2002b: 403), pero bien podría ser el

hijo de Aquiles y asesino de Príamo, como sugieren otros editores (Rodríguez Marín, 1935: 126; Cuiñas Gómez, 2008: 469; Arellano, 2019: 589). *Simón Antúnez* fue un maestre de campo en las guerras de Flandes (Arellano, 2019: 589). Estuvo activo a finales del reinado de Felipe II y comienzos del de Felipe III (Carnero, *Historia*, págs. 501, 516, 517, 543, 545; *Colección de documentos*, págs. 41, 67, 110, 372). Llegó a ser gobernador y maestre de campo de infantería (Archivo Histórico de la Nobleza, Torrelaguna, C.9, D.5).

II. 212 «Garfiñanto, tanto en personalidad como en cuanto al nombre, parece un personaje tomado directamente de un poema épico caballeresco. Sin embargo, su nombre esta formado sobre las voces de germanía *garfiñar*, que significa ‘hurtar’, y *garfiña*, ‘hurto’» (Vila-Belda, 2003: 214).

II. 213-214 La mención a la Aurora dejando el lecho del decrepito Titón es común en los amaneceres mitológicos (Virgilio, *Eneida*, libr. IV, vv. 584-585; Ovidio, *Amores*, libr. XIII, vv. 1-2). Rodríguez Marín (1935: 126-127) trae varios ejemplos. Lope la usó en el *Isidro* (canto VIII, vv. 231-235), ahí sacada de la *Officina* de Ravisius Textor (vol. I, pág. 458), donde se encuentra la referencia al viejo Titón que tal vez también inspirara el pasaje que nos ocupa.

II. 217-223 Nótese el lujoso amanecer mitológico, con el motivo de los mantos respectivos del sol (los celajes *de oro y rosa*) y de la noche. El sujeto de la oración es *el sol*, que es como un niño (*infante*, porque acaba de nacer) en los pañales azules de sus celajes. El objeto directo es el manto de la noche temible (*temerosa*, *Aut.*, s. v. *temeroso*), que es como un conjunto de diamantes esparcidos sobre un fondo de zafiro azul. La noche se asocia al sueño, el robo y el espanto, como se aprecia en los diversos sonetos que Lope le dedicó, entre los que destaca el CXXXVII de las *Rimas* (Sánchez Jiménez, 2012b; 2014).

II. 226 Como explican los editores, la forma habitual de la palabra es *remellado* (Rodríguez Marín, 1935: 127; Sabor de Cortazar, 1982: 112; Carreño, 2002b: 405; Cuiñas Gómez, 2008: 471; Arellano, 2019: 590). Arellano (2019: 590) define la palabra como «con el párpado vuelto hacia fuera», aunque sin citar su fuente, que parece ser *La pícara Justina*, donde un personaje tiene «un ojo rezmellado y el párpado vuelto afuera» (López de Úbeda,

pág. 442). Aparece también en otros pasajes del mismo libro (pág. 510), y su editor glosa el vocablo como «arremangado» (2010: 933). Sin embargo, no queda claro que el defecto concreto sea ese, ya que los dos términos que une la conjunción en la primera cita de López de Úbeda no tienen por qué ser sinónimos.

II. 232-233 El detalle de la gran roca que servía de puerta a la cueva de Polifemo aparece ya en la *Odisea* (canto IX, pág. 174), e incluso en Góngora: «copia bella / que un silbo junta y un peñasco sella» (*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 47-48).

II. 236-238 Lope alude aquí a la celeberrima historia del encuentro entre Alejandro Magno y Diógenes de Sínope. Cuando el rey le preguntó al cínico qué deseaba, pues se lo concedería, este le respondió al macedonio que se apartase, ya que le tapaba el sol. Véase López Velilla (2000) y Bosman (2007). El Fénix trata el encuentro de Alejandro y Diógenes en *El villano en su rincón* (vv. 2282-2288), pero no trae la anécdota del sol, sino otra. Serés (2008: 193) explica que las historias alrededor de este encuentro estaban muy difundidas y que Lope pudo haberlas hallado en Quinto Curcio, Plutarco, etc., y específicamente en Diógenes Laercio, o en los *Apotegmas* de Erasmo. Dixon (1981: 295), sin embargo, se inclina porque el Fénix las encontró en Mexía (*Silva*, I, 27, vol. I, págs. 403-404) o los *Emblemas morales* (libr. II, emblema 24) de Horozco y Covarrubias, en el emblema dedicado a Diógenes y su cuba. Sobre el encuentro de Alejandro y Diógenes, véase Martínez (1991). En cualquier caso, la desenfadada mención del filósofo griego llamó la atención de Mayans: «Volviendo a la perífrasis, en segundo lugar debe ser ajustada a la cosa, porque de otra manera no corresponde a la verdad, como aquella que Lope de Vega hizo de Diógenes, solamente disculpable porque hablaba de burlas, en su *Gatomaquia*» (*Retórica*, libr. I, cap. 21, pág. 123). Un *prisco* es un 'melocotón' (*Aut.*, s. v.), pero aquí está por cualquier cosa de valor ínfimo: un pimiento, un pepino, un comino, etc. Rodríguez Marín (1935: 128) explica que no es expresión lexicalizada, sino que *prisco* viene atraído por la rima con *risco*. Este tipo de ripios intencionalmente cómicos son una parte importante del humor de *La Gatomaquia*.

II. 243-244 Sobre los almanaques áureos, como el de Regiomontano o los llamados *piscatores*, que incluían horóscopos y predicciones, véase Sabor de Cortazar (1982: 114). En el siglo

xvii hubo un cambio en la percepción de la astrología: la que anteriormente era considerada reina de las ciencias comenzó a ser despreciada, perseguida incluso. En esta evolución, los autores comenzaron a distanciarse, concretamente, de la llamada astrología judiciaria, es decir, la que usaba las observaciones astrológicas para hacer pronósticos. Véase al respecto Vicente García (2009). Sobre Lope y la astrología, véase Halstead (1939) y Sánchez Jiménez (2014a; 2018a). En contraste, Kerr (2017: 157-158) ve en este pasaje una actitud escéptica y burlona de Lope hacia la posibilidad de que las estrellas influyan sobre las acciones humanas.

II. 245-248 Esta *virtud* es Dios, a cuya voluntad se someten las evoluciones de las esferas celestes.

II. 250-257 Estos versos parodian las profecías que se solían poner en los almanaques, que podían ser de tipo agrícola (abundancia de *pepinos*, *brevas* y *lentejas* en ciertas zonas), político (con gran vaguedad, se alude a que en algún sitio perecerá alguna figura de importancia) o amoroso (la situación del planeta Venus anuncia que se originarán algunas disputas debido a las mujeres). Resulta ridícula la conjunción de localidades dispares, algunas altisonantes, otras pedestres, pero también la enumeración absurda de alimentos o la vaguedad o perogrullada de otras predicciones. De los almanaques se burla también el soneto 83 («De la buena cosecha de poetas conforme al pronóstico de los almanaques») de las *Rimas de Tomé de Burguillos*.

II. 271 Sobre *Anteros*, hijo de Marte y Venus y hermano de Cupido, escribe Lope el soneto 52 de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «Prueba que Amor quiere que le correspondan con el ejemplo de la misma dama». También trata de él en las *Rimas* (vol. I, núm. LXXII, v. 8) y lo define en la *Arcadia*: «ANTEROS: hijo de Venus y Marte. Cicero, *de Nat. Deor.* Es hermano de Cupido y significa lo mismo que correspondencia de dos amores o amor recíproco, porque hasta que Venus parió a Anteros dicen que amor, o Cupido, no crecía, para dar a entender que con la correspondencia crecen las voluntades» (pág. 688). Véase Rodríguez Marín (1935: 129-130) y Carreño (2002b: 407), quienes también localizan una recreación de la fábula de Eros y Anteros en *La Circe* (págs. 494-496).

II. 280 Sobre la recompensa de los sabios, Campo (1948: 165) trae un pasaje paralelo en *La hermosura de Angélica* (XV,

vv. 609-616): «dijo, y calló, y el suspendido Moro / volvió del sueño y, abrazando el mago, / le dio una luna de diamantes de oro / por el trabajo del estudio en pago, / que está muy bien del príncipe al decoro, / no solamente de fingido halago / pagar el sabio cuya ciencia estima, / que el justo premio la virtud anima». Es un mensaje importante en el conjunto de *La Gatomaquia*, las *Rimas de Tomé de Burguillos* e incluso todo el ciclo de senectud de Lope.

II. 281-284 El paralelismo entre este comportamiento y el de don Fernando, en *La Dorotea*, o Anfriso, en la *Arcadia*, es evidente: los dos personajes buscan el amor de otra bella (respectivamente, Marfisa y Anarda) al ser rechazados (respectivamente, por Dorotea y Belisarda).

II. 289 De nuevo, el nombre de *Micilda* se forma con una base de onomatopeyas gatunas (*miz*, sonido que se usa para llamar a los gatos, y también en la base del nombre de *Micifuf*), más un sufijo, en este caso, altisonante, como de dama novelesca, y análogo al de *Zapaquilda*. Véase Vila-Belda (2003: 211) y nuestra nota a I. 269.

II. 290 *tal vez*: 'alguna vez'.

II. 291-295 La sintaxis de la frase es imprecisa. O bien el sujeto es *Marramaquiz*, quien miraba a la dama dejar pulular a los gorriones para luego comérselos, o es *Micilda*, quien miraba pulular a los gorriones, etc. En cualquier caso, los verbos tienen que ser o ambos infinitivos (*dejar pulular*, *comerse*) o ambos gerundios (*dejando pulular*, *comiéndose*). Sobre el *estrado*, véase Zabaleta (*El día de fiesta*, págs. 348-369). Véase Rodríguez Marín (1935: 130) sobre la sabiduría (astucia, más bien) de los *gorriones*, que Lope vuelve a resaltar en el episodio gatuno de *La dama boba* (v. 479).

II. 297 «Voluntad y entendimiento, junto con memoria, son las tres potencias del alma. El gato admite racionalmente la necesidad de cortejar a *Micilda*, pero su voluntad, sometida al apetito amoroso, se resiste a llevar a cabo el plan» (Sabor de Cortazar, 1982: 117-118).

II. 300 El *loco* aquí es la *fantasía* (es decir, su apetito amoroso), que es incontrolable y que solo se muestra cuerda a ratos, como los locos, que solo dejan de desvariar cuando duermen. En estos momentos, la *fantasía* de *Marramaquiz* está adormecida, tranquilizada por el momentáneo efecto de su entendimiento.

II. 305-307 Tras su unión con Zeus transformado en cisne y la subsiguiente gestación, Leda puso dos huevos: de uno salieron Cástor y Pólux; del otro, Helena y Clitemnestra. Cástor y Pólux llegaron a ser catasterizados (convertidos en estrellas) en la constelación de Géminis (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 705). Esta preside sobre el final de mayo, cuando comienzan a florecer las rosas. Véase Alatorre (1961) sobre el chiste de los huevos estrellados, al parecer originado en un romance gongorino («Arrojose el mancebito»).

II. 317-319 Esta escena tiene un claro paralelo en otra de la *Arcadia* (págs. 513-518).

II. 332 En el lenguaje médico, una *intercadencia* es una 'arritmia': «entre los médicos vale desigualdad en el movimiento del pulso o interrupción de él que sucede cuando entre dos pulsadas naturales hay otra preternatural con que se interrumpe la igualdad del movimiento» (*Aut.*, s. v.).

II. 333-338 Nótese la reflexión sobre el carácter humano. El *estraño sentido* es la vista, o, por mejor decir, su órgano principal, los ojos: aunque parece el más fácil de interpretar, pues en él se reflejan primero las emociones, también se puede cubrir con engaños.

II. 340 Véase un pasaje paralelo con este mismo uso en *La hermosura de Angélica*: «Yo soy aquel primero venturoso, / lo que ningún mortal ha merecido, / que gocé de tus prendas mil vitorias / y de tu amor las primitivas glorias» (canto XX, vv. 1093-1096).

II. 354-356 Cómicamente, Burguillos imagina a los gatos razonando como hidalgos. Probablemente, Zapaquilda está pensando en infligirles a los amantes algún castigo más propio para criados, como darles de palos.

II. 357 Torres (2008: 6) subraya los paralelismos entre este símil y uno de Ariosto (*Orlando*, canto. II, estr. 5).

II. 362 El adjetivo *canículo* es cómico, por demasiado elevado y normalmente referido a Sirio (en la constelación de Canis).

II. 375 El tema de estos versos es el de *El perro del hortelano*: la relación entre la envidia (o celos) y el amor.

II. 386 También en *Las almenas de Toro* describe Lope el maullido de las gatas usando la voz «tiple» (v. 1585), relativamente rara en el Fénix (Fernández Gómez, 1971-1972: III, 2719-2720).

Además, en el mismo pasaje de *Las almenas de Toro* se explica que las peleas gatunas suelen acabar con los animales cayendo de los tejados (vv. 1601-1604), que es precisamente lo que va a suceder en este episodio de *La Gatomaquia*.

II. 393 Rodríguez Marín (1935: 132) subraya esta ponderación, pues los chapines se salían con facilidad.

Silva tercera

III. 1-6 El pasaje se acerca a los amaneceres o anocheceres mitológicos a que nos tiene acostumbrados Lope y que, en todo caso, eran típicos de la épica culta de la época. Sin embargo, en esta ocasión, el pasaje no pinta la llegada de la noche, sino la media noche (Rodríguez Marín, 1935: 133). El Fénix define *Cynosura* en una apostilla al libro VI, estrofa 37 de la *Jerusalén conquistada*: «La osa menor: *quarum Cynosura petatur*. Ovid. *de Trist. Te signis Cynosura subit*. Lucano, libr. 9» (pág. 228). Como explica Rodríguez Marín (1935: 132), Lope también la menciona en la égloga *Felicio*, de *La vega del Parnaso*: «Ya se mostraba Arturo / por las almenas del celeste muro, / y opuesta a su brillante lumbre pura / en el ártico polo, Cinosura» (vol. III, pág. 382, vv. 510-514). La constelación tiene forma de cuadrilátero (*cuadrilátera figura*) y es *primera* en el sentido de ‘antigua o excelente’ (Rodríguez Marín, 1935: 132). Su *estrella luciente* es Polaris, que los navegantes miran para hallar el norte.

III. 9 Recordemos que para Lope el *clima* es una zona geográfica: «espacio de tierra comprendido entre dos paralelos de la equinocial, en los cuales el día mayor del año se varía notablemente con una cierta y determinada diferencia» (*Aut.*, s. v.). En él arde el sol mientras en España es de noche por la diferencia horaria, pero también por la idea de que en las Indias el clima era tórrido (Sabor de Cortazar, 1982: 123).

III. 25 Es conocido el dicho acerca de las siete vidas de los gatos. Rodríguez Marín (1935: 134) trae algunos ejemplos.

III. 29-30 La espada ropera, la que los caballeros áureos llevaban cuando paseaban, se usaba sobre todo para dar estocadas, es decir, para atacar con su punta. Sin embargo, si se iba a caballo el animal no permitía estos movimientos, como explica Pacheco de Narváez (*Compendio*, pág. 101), por lo que hacía falta otra táctica y otra clase de arma: la *espada de a caballo* (Leguina, 1897: 44;

1912: 384). Esta era más ancha y corta (y, por tanto, más fácil de desenvainar) y servía para herir más bien de corte (de tajo). De hecho, el *cuchillo* de zapatero que lleva Marramaquiz es una herramienta que se usa para cortar.

III. 31 El chiste de llamar a las espadas *timebunt gentes* estaba bastante extendido. Un ejemplo lo encontramos en Góngora («Sobre naues de tauría»): «oja de *timebunt gentes*» (*Romances*, vol. IV, pág. 127, v. 41). Rodríguez Marín (1935: 135-137) aduce otros ejemplos, y diversas noticias sobre nombres de espadas.

III. 37 Recordemos que para Lope los gorriones eran animales especialmente astutos (cfr. II. 291-295).

III. 48 La incomprendibilidad era una de las acusaciones lopescas contra los cultos. Rodríguez Marín (1935: 137) trae a colación sobre el particular uno de los sonetos finales del *Laurel de Apolo*, la parodia que comienza «Cediendo a mi descrédito anhelante»: «¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo? / ¡Y cómo si lo entiendo! Mientes, Fabio, / que yo soy quien lo digo y no lo entiendo» (pág. 701).

III. 53 *Rocadero* se llamaba también el capirote o corozza que ponían a los condenados por la Inquisición (Rojas, *La Celestina*, acto VII, pág. 171).

III. 56 La sintaxis de la oración es imperfecta, pues sobra la *y*.

III. 59-60 La jácara fue un género nuevo en el siglo xvii (Pedraza Jiménez, 2006; Lobato, 2014), uno de los pocos que no practicó Lope, quien sí que tiene unas jácaras a lo divino (Sánchez Jiménez, 2004; Arellano Torres, 2017).

III. 63 Rodríguez Marín (1935: 138-139) da otros ejemplos de la gran popularidad de las jácaras y de cómo las pedían las damas. Véase un pasaje paralelo, sobre la chacona y zarabanda, en la *Primera parte del jardín de amadores*: «No se come ya tan rancio, / que aun las de catorce enfadan / y les piden por sainete / la chacona y zarabanda» (fol. 73r).

III. 66-67 Rodríguez Marín (1935: 39) explica que el ¡Ay, ay, ay! era un baile cantado muy popular a comienzos del xvii que Lope menciona en *La villana de Getafe*, precisamente en una escena en que las damas rechazan una serie de bailes por anticuados y se acaban inclinando por el ¡Ay, ay, ay!, que luego cantan y bailan los personajes (vv. 685-744). Véanse al respecto las notas de Cortijo y Treviño Salazar a este pasaje (2015: 291), donde las

dos estudiosas recomiendan, entre otras, las obras de Frenk (1987: 717-718) y Ruiz Morcuende (1981: 182-187). Las *andolas* eran coplas festivas (*Aut.*, s. v.). El guirigay aparece mencionado con otros bailes (entre ellos el ¡Ay, ay, ay!) en *El entremetido, la dueña y el soplón*, de Quevedo (*Obras*, pág. 610). Véase, sobre todas estas danzas, Sabor de Cortazar (1982: 126-127).

III. 74-75 Resuena en estos versos una de las quejas favoritas de Lope, quien al menos desde el *Arte nuevo* lamentaba que la necesidad empujara a los poetas a adecuarse a los gustos del vulgo. Sobre la ambigüedad de estas protestas y su relación con el incipiente profesionalismo de los escritores, véase García Reidy (2013).

III. 78 La mención de Virgilio y Ennio, ambos favorecidos en vida, sirve para contrastar el panorama que tenían los poetas antiguos con el de los modernos, y también para explicar la grandeza que aquellos alcanzaron.

III. 95-95 Arellano (2019: 600) supone otro chiste diferente: «la cola de los conejos, que se ve cuando huyen a escape, es su cédula de seguridad», por ser metáfora de su huida. Los demás editores no apuran el sentido del pasaje.

III. 97 Como recuerda Rodríguez Marín (1935: 141), también el conde Claros resulta incapaz de dormir pensando en sus amores y acaba saltando de la cama: «Media noche era por filo, / los gallos quieren cantar, / Conde Claros con amores / no podía reposar; / grandes suspiros va dando / que amor le haze penar, / que el amor de Claraniña / no le dexa sosegar. / Cuando vino la mañana / que quería alborear, / salto diera de la cama, / empecara de llamar» (*Romancero*, núm. 23, vv. 1-6). Véase un pasaje paralelo en *La noche de San Juan*: «porque cuando el amor danza, / no hay conde Claros, Inés, / que así salte de la cama» (vv. 160-162).

III. 102 En el Siglo de Oro se solía aducir la autoridad de Séneca o Aristóteles para explicar que no era posible controlar el primer movimiento o impulso del alma (Eslava, *Noches de invierno*, pág. 129). El argumento aparece en *La Celestina* (acto VII, pág. 170) y también en labios de don Quijote: «eres hombre discreto y sabes que los primeros movimientos no son en mano del hombre» (*Don Quijote*, I, 20, pág. 241). Asimismo, lo encontramos en boca de Anfriso, en la *Arcadia* lopesca: «“Plega al cielo” —prosiguió el pastor, encendido en ira— “que si tal imaginación

ha tenido en mi alma primero movimiento, yo sea ejemplo de desdichados, como lo he sido en el mundo de venturosos» (pág. 193).

III. 105 Lope compara las cañas con espadas por su forma. Como revela Sabor de Cortazar (1982: 129), la imagen aparece también en *Peribáñez*, esta vez referida a los lirios: «Echen las mañanas, / después del rocío, / en espadas verdes / guarnición de lirios» (vv. 134-137).

III. 111 También se puede entender como hipálage, pues lo que se eriza con el frío es el vello (Díez y Jiménez-Castellanos, 1964: 61).

III. 122 La imagen del amor como *fuego* helado (aquí, *frígido*, 'frío') era tópica (Foster, 1969). Lope la usa a menudo, como por ejemplo en el soneto X de las *Rimas*.

III. 126 A Lope le gustaba reflexionar sobre la paradoja de que una misma causa produjera dos efectos contrarios. En su faceta amorosa, la explora en el soneto L de las *Rimas*, pero también, en fecha más cercana al pasaje que comentamos, en *La Dorotea*: «De una causa bien pueden proceder dos efetos contrarios: ejemplo el sol, que con un mismo calor unas cosas ablanda y otras endurece» (acto IV, esc. 1, pág. 275). McGrady (2011: 275) explica que la base de esta preocupación es un problema expuesto de Aristóteles (*Problemas*, XXXVIII, 1, II; 966b-967b). El tema también inspiró el título de la comedia *De una causa, dos efectos*, de Calderón.

III. 134 Sobre las músicas que los galanes daban a las damas en el Prado, véase Rodríguez Marín (1935: 143). Díez y Jiménez-Castellanos (1964: 62) explica que en Madrid había dos Prados, el de Atocha y el de San Jerónimo, que es al que se refiere aquí Lope y que era lugar de citas y recreo.

III. 138 Sobre este refrán, véase Cejador y Frauca (2008: 145) y Bizzarri (2015: 350-351).

III. 174-175 Sobre las transformaciones de Júpiter, véase la nota a II. 11-12. En el pasaje que nos ocupa, el estilo es jocoso, pues el toro de Europa se dice *buey* y el cisne de Leda, *pato*.

III. 205-209 Amén de reflejo de un tópico épico (*vide* nota a III. 255-267), la pretensión genealógica de Micifuf es jocosa y parodia una obsesión de la sociedad del momento. De hecho, se diría que Micifuf tiene pendiente algún pleito de hidalguía mediante el que pretende demostrar (*probar pretendo*) su fantástica ascendencia, que luego pasaría a formar parte de su ejecutoria. En cuanto al

nombre de Zapirón, Samaniego lo usó en sus fábulas «Los gatos escrupulosos» y «De otro modo» (Vila-Belda, 2003: 213).

III. 223 Sobre Pero Vázquez Escamilla, véase la nota de Rodríguez Marín (1935: 146-147), quien aporta otras noticias sobre el personaje.

III. 225-227 Los ojos verdes de las bellas aparecen reiteradamente en la obra del Lope de senectud, probablemente porque de ese color eran los de su amada Marta de Nevaes.

III. 234 Rodríguez Marín (1935: 147-148) documenta la costumbre de ofrecer las orejas del enemigo a la amada.

III. 240 Sobre los lances taurinos en Lope, véase Martínez-Novillo (1998) y Pedraza Jiménez (2014 y 2016). Campo (1948: 179) detecta varios pasajes con símiles taurinos en la *Jerusalén*, el más interesante de los cuales trae la expresión «toro jarameño» (XVI, estr. 19).

III. 241 Es famoso el uso de esta imagen en Góngora: «media luna los cuernos de su frente» (*Soledades*, I, v. 3).

III. 247 El chiste de la *madera de tinteros* para referirse a los ‘cuernos’ era tópico y se basaba en que los tinteros solían hacerse de asta de toro. Rodríguez Marín (1935: 148-149) trae varios pasajes paralelos.

III. 248-249 Otra posibilidad es entender que los caballeros que asisten al herido lo hacen obligados por la sangre que ven derramada o por las lastimosas palabras (*razones*) del herido.

III. 255-267 Campo (1948: 181) trae un interesante pasaje paralelo de la *Jerusalén* (XV, estrs. 52-53): «“Yo soy (responde Alcandro), si tú eres / descendiente de reyes, rey egipcio; / de la reina Sabá, si verlo quieres, / diciendo, y tengo allá sagrado oficio; / si no es que a Salomón tu rey prefieres, / aquí verás de mi valor indicio”, / dijo, y sacó del pecho un pergamino / pintado de colores y oro fino. / Allí se vían en historias bellas / de Saba la partida, el rico trono / de Salomón con letras de oro en ellas, / de su stirpe real bastante abono».

III. 258 Sobre *Malandro* dice Vila-Belda (2003: 214): «*Malandro* podría haber sido escogido por necesidad de la rima con el Magno Alejandro. De hecho, este gato se beneficia del prestigio del famoso general griego al que acompaña. Sin embargo este nombre, que hace recordar al malandrín quijotesco, todavía significa en el portugués actual ‘pícaro y vago’, introduciendo de

esta forma un matiz irónico. Los dos rivales mencionan antepasados ilustres —Zapirón y Malandro— para defender la limpieza de su sangre y demostrar que estaban libres de impureza judía. De este modo, por medio del juego onomástico, Lope parodia una de las preocupaciones de la época». Empero, y pese a lo que afirma Vila-Belda, los dos gatos no están tratando de demostrar su limpieza de sangre, sino la antigüedad de su linaje. Es más, y reduciendo esa argumentación al absurdo, si puede haber gatos judíos, Zapirón lo era, pues era el gato de Noé, por lo que Micifuf tendría sangre conversa. Obviamente, ni esa argumentación es posible ni la limpieza de sangre tiene lugar en este pasaje, *pace* Vila-Belda.

III. 260-267 Marramaquiz está describiendo una ejecutoria o carta de hidalguía (*Aut.*, s. v. *executoria*) en la que tiene pintado su escudo de armas. La ejecutoria se solía escribir en pergamino y mostraba el linaje con letras doradas y diversas decoraciones. En este caso, trae además un blasón que tiene pintados un morcón (un chorizo o morcilla gruesos) y un pie de cerdo cuya posesión se remonta a los tiempos míticos del cerco de Zamora por Sancho II, en época del Cid y doña Urraca. En cuanto al *campo de golas* ('campo de gules'), Lope usaba mal el vocablo, pues no hemos documentado que *golas* pudiera ser término heráldico en ninguna obra que no sea del Fénix, quien jamás escribió *gules*, sino *golas*: es el caso de *La hermosura de Angélica* (canto II, v. 160), *Pastores de Belén* (pág. 437), *La Filomena* («El jardín», v. 102), etc. Véase Fernández Gómez (1971: II, 333), quien también recoge *goles*, aunque porque cita una variante dieciochesca de una edición de *La hermosura de Angélica*. De hecho, el escudo de los Carpio tenía diecinueve torres en campo de golas (es decir, de gules), como explica Lope en la *Jerusalén* (libr. XVII, estr. 16). En cuanto al *queso asadero* se consume fundido, como indica su nombre. *Roeles* es otro vocablo heráldico (*Aut.*, s. v. *roel*).

III. 272 «Aquí empieza Marramaquiz una tiramira de blasone-rías, clara imitación de las que los valentones y *escupejunos* solían ensartar vanagloriándose mucho más de lo inventado que de lo hecho» (Rodríguez Marín, 1935: 149). Desde luego, aparecerán en el pasaje algunas palabras de germanía que sustentan la hipótesis de Rodríguez Marín. En cuanto al nombre de *Tragapanzas*, Balcells (1994: 30) lo relaciona con el Tragapán de la *Batracomimaquia*.

III. 273 Sobre los Abencerrajes y la más célebre historia a ellos ligada, sacada de la de las guerras civiles de Granada, véase *El Abencerraje*.

III. 274 Sobre este *Murcifo* dice Vila-Belda (2003: 216) que su nombre viene: «de las germanías *murcio* ‘ladrón’; y *murciar* ‘hurtar’».

III. 275 No hemos podido documentar esta figura, que no tiene por qué ser real. Cuiñas Gómez (2008: 489) lo identifica con Juan Díaz Rengifo, pero no consta que este personaje fuera regidor.

III. 279 «Le sigue *Boquiflete*, nombre formado por dos palabras castellanas, *boca* y *flete*, de *flete* que, según Alonso Hernández, significa ‘provisiones’» (Vila-Belda, 2003: 216).

III. 282 Balcells (1994: 30) recuerda que un personaje de la *Batracomiomaquia* se llama también Lameplatos. Como explicamos en la Introducción, el componer nombres cómicos para los personajes es propio del género de la zoomaquia y se percibe también en obras como *La Mosquea*.

III. 285 El nombre de *Garrido* aludiría, según Vila-Belda (2003: 216), a la buena planta del gatazo.

III. 286 El *Corral de los Naranjos* era frecuentado por jaques y valentones de todo tipo (Deleito y Piñuela, 1948: 198-199), pues en el Siglo de Oro las iglesias eran sagrado y allí no podía aprehenderlos la justicia. Véase, por ejemplo, el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel (vol. II, pág. 19). Rodríguez Marín (1935: 150-151) trae varios pasajes ilustrativos al respecto.

III. 288 Sabor de Cortazar (1982: 139) explica que la palabra *gaticida* (cómicamente formada sobre *homicida*) no era invención lopesca, sino del misterioso autor de *La Gaticida* (se refiere a la de Bernardino de Albornoz), y que la palabra también aparece en *La Dorotea*, en un contexto jocoso de libros y autores inventados: «Eso es tomado del poeta Magalón de Pestinaquis, en su comentario a la *Gaticida* de Gusrapo Magurnio: “*La cara traigo murria / de sufrir tu celosa cancamurria*”» (acto IV, esc. 3, págs. 312-313). Díez Fernández (2018: 57) aclara que la primera aparición del vocablo está en una digresión del canto XXIII del *Carlo famoso* de Luis Zapata de Chaves (fol. 126r), como ya explicaba Cebrián García (1984: 93). Añadamos dos datos de interés: que Polo de Medina lo recoge en su romance «A una dama muy enemiga de los

gatos» (*Poesía*, pág. 164) y, sobre todo, que está en el título de *La famosa Gaticida* de Francisco Navarro (Valencia, 1594), un pliego suelto que pudo ver Lope en su estancia en la ciudad del Turia y que incluso pudo inspirar en parte esta *Gatomaquia*, como explicamos en la Introducción. Por otra parte, recordemos que también en *La dama boba* se habla de «gaticidio» (v. 476).

III. 290-295 Serie de tópicos que según Marramaquíz sirven para ilustrar lo consabido: son tan manidos como el hecho de que él es el gato más valiente del mundo. El primero es el de la fugacidad del tiempo; el segundo, el que la necesidad es fea, porque «tiene cara de hereje» (Correas, *Vocabulario*, pág. 260); el tercero, que lo más bello es nacer afortunado, etc.

III. 305-306 Sobre el lucero del alba (y de la tarde), Venus, escribió el Fénix uno de sus romances más exitosos: «Sale la estrella de Venus / al tiempo que el sol se pone» (*Romances de juventud*, núm. 2, vv. 1-2). Sobre el tema en Lope, véase Sánchez Jiménez (2015: 176).

III. 317 Rodríguez Marín (1935: 155) explica que el insulto es «muy propio de gatos», pues comienza con *fu*, por lo que esconde una broma lopesca. Una broma que, añadimos, ya está en el pasaje gatuno de *Las almenas de Toro*: «Deshónranse unos a otros / hasta llamarse fulleros» (vv. 1593-1594).

III. 318 Los caballeros áureos tenían toda una serie de teorías acerca de la honra a las que solían referirse como «las leyes del duelo» o «libro del duelo» y que, en realidad, no estaban recogidas en ningún libro concreto, sino en toda una serie de tratados y prácticas (Chauchadis, 1987 y 1997). Entre estas leyes estaba la de considerar que nadie tenía que sentirse agraviado por las injurias que se proferían al calor de la pelea. Por tanto, una vez desenvainada la espada no había *deshonor* posible.

III. 322-324 Lope era dado a reflexionar sobre cómo huían los músicos cuando estallaba una pendencia nocturna. Véase un pasaje paralelo en «La desdicha por la honra», de *La Circe* (1624): «Todos los músicos huyeron, que es gente a quien embarazan los instrumentos, por la mayor parte, que no se entiende en todos, y yo he conocido músico que traía tan bien las manos en la espada como en las cuerdas; pero en fin tienen disculpa con que van a guardar los instrumentos, que aventurar aquello con que se gana de comer es extrema ignorancia; demás de que quien canta está

sin cólera, y no le trujeron a reñir, sino a hacer pasos de garganta, y el huir también es pasos, y se pueden hacer con los pies a una necesidad, como se ve en los que bailan, que no carecen los pies de armonía y música, que por eso la llaman “compás”, que es todo el fundamento de la música. Esto es guardar el decoro a los señores músicos que cantan en nuestra lengua, porque no son poco de temer enojados, pues con solo venir a cantar mal a la calle de quien los hubiese ofendido, pueden matar un hombre como con una pieza de artillería» (*Novelas a Marcia Leonarda*, pág. 194).

III. 337 La *lira* áurea era un instrumento de cuerda frotada para el que se precisaba un *arco* pequeño: instrumento «semejante al laúd, del cual solo se diferencia en tener algunas cuerdas más y tocarse con un arquillo pequeño» (*Aut.*, s. v. *lyra*). Las *cerdas* son las ‘cuerdas’, que están pegadas porque están untadas con pez griega o amarilla, llamada también colofona o colofonia, una resina que se aplica propiamente a las cerdas del arco para que tengan adherencia con las cuerdas del instrumento en cuestión y las hagan vibrar (Pedrell, 1897: 359 y 110).

III. 338 El nombre del gato corchete Guruguz procede de *gurullo*, con cruce con el monte marroquí o sin él. En cualquier caso, la palabra *gurugú* sonaba jocosa y africana a oídos áureos. La encontramos en villancicos de negros, donde servía para remedar su habla, como ocurre en el «Diálogo guineo» al sacramento de Juan de Luque (*Divina poesía*, pág. 392) o en el villancico «Airecillos que entre la escarcha» de Carlos Patiño, de nuevo en boca de un negro (*Primeira parte*, pág. 219). Vila-Belda (2003: 214) sostiene que el nombre del gato viene de *gura*, ‘justicia’ en germanía (Alonso, 1977: 424).

III. 340 «*Trapisonda* o Trebisonda, corresponde a la antigua Trapezous, en Armenia, junto al Mar Negro, capital de una de las cuatro partes en que se dividió el imperio bizantino en el siglo XIII» (Rico, 2004: 257). Comenta Rodríguez Marín (1935: 152) con su habitual gracejo: «fuera más español naciendo en Ronda». En efecto, no podemos descartar un cruce cómico, y no solamente por el hecho de que el nombre suena ridículamente altisonante y hace ripio con *ronda*. Además, *trapisonda* también significa «bulla o riña con voces o acciones, y así se dice: “¡Brava trapisonda ha habido!”». Es voz festiva y vulgar» (*Aut.*, s. v.). El que el

abuelo del alguacil hubiera nacido precisamente allí auguraba bu-llas para su descendiente, pues la ronda se ocupaba de disolverlas.

III. 341 De los cirros tratan, entre otros tratados de cirugía del momento, el de Barrios (*Verdadera medicina*, fols. 135v-137v) y el de Fabricio Aquapendente (*Crisol*, cap. XIX, págs. 51-54).

III. 342 El *los* resulta pleonástico.

III. 360 El *Diccionario de Autoridades* define el *azúcar rosado* como «el que se hace artificialmente, esponjado a manera de panal, que de ordinario sirve para tomar con él el agua fría, por cuya razón se llama también pan o panal de azúcar» (s. v.).

Silva cuarta

IV. 1-6 Arellano (2019: 611) trae a colación dos lugares sobre el tópico de la omnipotencia del amor: el «*Omnia vincit amor*» virgiliano (Égloga X, v. 69) y el emblema «*Potentissimus affectus amor*» de Alciato.

IV. 9 «Las cosas que tienen alma viven por ella, como la planta que tiene vegetativa, el bruto sensitiva, el hombre racional, excluyendo las demás por su perfección, comprendiendo en sí esas potencias» (*Tesoro*, s. v. *alma*). Véase también Sabor de Cortazar (1982: 144-145), quien recoge algunas citas sobre la doctrina neoplatónica al respecto.

IV. 11 Arellano (2019: 611-612) trae una cita de Pedro Mexía sobre el amor de las palmeras (*Silva*, I, 33, vol. I, pág. 460).

IV. 20 En Lope encontramos tanto la forma *himeneo* como *himineo* (Fernández Gómez, 1971: II, 428).

IV. 22-25 La base del razonamiento es, de nuevo, aristotélica, platónica incluso: los seres aman el *bien*, que es lo *amable* (lo digno de ser amado). Por tanto, si aman hasta las plantas, las cuales según Aristóteles no tienen sentidos (solo alma vegetativa), todo lo demás amará también, ya que puede usar los sentidos para detectar el bien. La locución *razón de bien* parece frase hecha de uso escolástico. El CORDE la localiza, por ejemplo, en este pasaje del *León prodigioso* de Cosme Gómez de Tejada que trata acerca del amor: «porque ofreciendo el objeto debajo de razón de bien, luego se excita en la potencia concupiscible amor». Asimismo, lo detecta en este otro pasaje de san Juan Bautista de la Concepción: «que querer debajo de razón de bien es bueno».

IV. 35-38 Sabor de Cortazar (1982: 146) aclara que Lope ya hizo referencia a esta costumbre en el *Laurel de Apolo*: «El gracioso animal que nos imita, / cuando los tiene en brazos, / que no tiene el amor más dulce cama, / tanto los quiere y ama, / con ser, cual son, a su fiera igualdad, / y con amores tales / los junta, los aprieta y donde habita / el corazón con tan estrechos lazos / introducir los hijos solicita, / que la vida los quita» (silva X, vv. 124-133). Como revela Arellano (2019: 612), el motivo es tópico y procede de la *Historia natural* de Plinio (lib. VIII, cap. 54, págs. 501-502).

IV. 39-40 Sabor de Cortazar (1982: 146) considera que estos dos versos deberían estar invertidos. No parece necesario, pues el orden no altera el sentido. En cuanto a la *estimativa*, es como se llama la capacidad de juicio en los animales: «en los brutos es el instinto natural que los inclina a apetecer lo que les conviene para su conservación y huir de lo que les pueda dañar» (*Aut.*, s. v.). Lope usa la frase en *La Circe*: «Conoce el animal la diferencia / por lo que del sentido le enamora, / que por la estimativa y fantasía, / al bien se acerca, al daño se desvía» (canto III, estr. 13, pág. 427). En este caso, las monas usan su *estimativa* para reconocer a sus crías y tenerles *amor*, pero este es tan fuerte que altera el instinto natural.

IV. 45 Recordemos que la mona de la silva I era de Tetuán.

IV. 57-59 Rodríguez Marín (1935: 156) da algunos ejemplos de esta costumbre de ir a Roma a ver al gran Tito Livio.

IV. 64 El dicho sobre Venecia estaba muy difundido en la época, hasta el punto que aparece en el tratado paremiológico de Morosini (*Floris*, pág. 375): «Venezia. Chi non la vede, non l'apprezza». Arellano (2019: 614) lo localiza también en Shakespeare (*Love's Labours Lost*, acto IV, esc. 2, vv. 1243-1244).

IV. 73-75 En los fríos del invierno, cuando el sol está en Acuario, los gatos están en celo y andan maullando por los tejados. Las *Hélices* son «las dos Osas del Norte, Calisto y Arcas» (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 701). Véase también *La hermosura de Angélica* (canto X, v. 320) y *Laurel de Apolo* (silva I, v. 211). La *iunctura frígido Acuario* era habitual: es un epíteto que sugiere Ravisius Textor (*Epitheta*, fol. 36v). Además, Lope era muy aficionado a imaginar a Acuario con *urnas*, es decir, 'cántaros'. La palabra no aparece con ese sentido en los diccionarios áureos, pero era el que tenía en latín y el que se deduce, por ejemplo, de estos pasajes de

Covarrubias: «Este agua venía por ciertas canales a dar en unas estatuas o figuras que llamaban signa, como agora se usa en algunos edificios suntuosos hacer unas cabezas de sierpes o algunas ninfas, que por unas urnas derraman el agua cogida de lo alto»; «Cuenta Plinio la industria y agudeza de un cuervo que, estando cierta urna medio llena de agua pluvial y no pudiendo alcanzar a beber della, le fue echando muchas pedrezuelas hasta que vino a subir el agua a lo alto y satisfizo su sed»; «Enviándole con una urna a sacar agua del río Ascanio, se ahogó» (ss. vv. *azafrán, cuervo, Hilas*). Por tanto, Lope no recurre aquí a ninguna metáfora, como propone Arellano (2019: 614), sino que describe la representación habitual de Acuario: un hombre con un cántaro que vierte agua (el aguador) (*Aut.*, s. v. *Aquario*). Por ello, la imagen de las urnas de Acuario es común en la obra lopesca (*Arcadia*, pág. 611; *La Dragontea*, vv. 4581-4582; *Jerusalén conquistada*, libr. VI, estr. 49; libr. XX, estr. 55; *Pastores de Belén*, pág. 275).

IV. 83 Estas menciones del *Orlando furioso* refuerzan la base ariostesca del poema.

IV. 103-105 Rodríguez Marín (1935: 158) indica un pasaje paralelo en «Las fortunas de Diana»: «Atrévome a Vuestra Merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas» (*Novelas a Marcia Leonarda*, pág. 159). Sobre las ideas lopescas acerca de la interrupción y digresión, véase Sánchez Jiménez (2013).

IV. 111 Las *tapadas* provocaron gran revuelo social en la época (Deleito y Piñuela, 1966a: 63-70), hasta que se prohibió la práctica. Sin embargo, la costumbre perduró en lugares como Lima hasta bien entrado el siglo XIX. Véase Rodríguez Marín (1935: 159-160) y Sabor de Cortazar (1982: 150).

IV. 112 Sobre los *mantos de humo*, véase también Rodríguez Marín (1935: 160).

IV. 120-123 La historia de la liberación de Fernán González gracias a la infanta doña Sancha está en la epopeya (*Poema de Fernán González*, vv. 629-644) y romancero (*Romancero*, núm. 133, «Preso está Fernán Gonçales»). Lope escribió al respecto *El conde Fernán González*. Véanse Rodríguez Marín (1935: 160-161) y Calvo (2001: 175-176).

IV. 126 «El apelativo *Mufildo* [...] podría venir de *mufir*, voz de germanía de ‘comer’ (Alonso Hernández 1977: 545)» (Vila-Belda, 2003: 217).

IV. 137-144 Sobre estas filosofías lopescas acerca de los celos, véase I. 304.

IV. 145-146 *Juno* estaba perpetuamente celosa por las infidelidades de Júpiter. Por su parte, *Pocris*, hija de Erecteo, tenía celos por la relación que su marido, Céfalos, había tenido con Eos (*Aurora*). Para espiarle, le siguió un día que iba de caza y se ocultó en la maleza, donde él la mató, creyendo que era una presa (*Tesoro*, s. v. *Céfalo*; Vega Carpio, *Corona trágica*, libr. III, vv. 465-472). Hay un pasaje paralelo en la *Corona trágica*: «Pocris en blanco mármol retratada, / celosa de la limpia y roja Aurora» (libr. II, vv. 337-338). Para un epilio sobre Céfalos y Pocris, véase Ponce Cárdenas (2010).

IV. 162-164 Probablemente, *doña Urraca* es la hija de Fernando I de León, a quien el romancero pinta enamorada del Cid, no de Martín Peláez. Calvo (2001: 179) considera que aparece aquí como símbolo de la mujer errada. La propia Calvo (2001: 178-179) apunta que a Martín Peláez se alude jocosamente en *El caballero de Olmedo* (vv. 1485-1489). En cuanto a *María de Meneses*, Sabor de Cortazar (1982: 154) supone que es error por *Elvira de Meneses* y cita un pasaje de *Valor, fortuna y lealtad*, de Lope, donde a este personaje se le responde con «echad acá mis nueces». Y es que, señala Sabor de Cortazar, «el estribillo “Elvira de Meneses, echad acá mis nueces” se utilizaba en las danzas llamadas “de cascabel”». La noticia aparece ya en Rodríguez Marín (1935: 165). El pasaje de *Valor, fortuna y lealtad* es el siguiente: «TELLO. Aquí dice lo primero: / “Condiciones...”. TELLO EL VIEJO. ¿Condiciones? / TELLO. “Que han de guardar los dos Tellos. / Primeramente, a mi hermana, / ni en público ni en secreto / la habéis de llamar infanta...”. / TELLO EL VIEJO. ¡Riguroso mandamiento! / TELLO. “Sino Elvira de Meneses”. / MENDO. Baile, señora, te han hecho. / Solo *echad acá mis nueces* / faltaba en ese decreto» (pág. 347, vv. 1380-1390). Sobre los bailes de cascabel, véase Calvo (2001: 180). En cualquier caso, la relación entre Martín Peláez, *doña Urraca* y *Elvira de Meneses* nos sigue pareciendo oscura: tal vez la acumulación de sus nombres se deba al deseo de provocar disparates.

IV. 169 Para atacar con la espada hay dos opciones básicas: herir de punta (estocada) o con el filo (cuchillada), lo que, a su vez, se puede hacer de tres maneras, de tajo, de revés o de mandoble. Una cuchillada de izquierda a derecha es un tajo; de derecha a izquierda, un revés (para un zurdo, el movimiento sería el contrario en estos dos casos); de arriba abajo, en vertical, un mandoble (Pacheco de Narváez, *Modo fácil*, pág. 49). Pacheco de Narváez describe algunos de ellos al revisar los recursos o «tretas» de lo que llama la «común destreza» (opuesta a la verdadera, que propone): «Tretas particulares se dicen al tajo, al revés, a la estocada, al medio revés y al medio tajo, que se hacen sin el contacto de las espadas [...] y en esta inferior dignidad, están las tretas de la común destreza, que son treinta en número» (Pacheco Narváez, *Modo fácil*, págs. 98-99).

IV. 172 El solimán era un cosmético a base de mercurio usado por las mujeres áureas. Era muy dañino, como explica el doctor Laguna (Dioscórides, *Acerca de la materia*, V, 69, 542), e incluso Covarrubias: «Veneno, cerca de los latinos se toma algunas veces por el afeite de las mujeres, y con mucha propiedad pues en efeto lo es, especialmente el solimán, que de suyo es mortífero y es veneno para la mesma que se lo pone porque le gasta la tez del rostro y le daña la dentadura. Es veneno para el galán necio, que mirándola de lejos se persuade a que el color blanco y rojo le es natural, y atraído con esta añagaza cae en la red. Es veneno para el pobre marido, que ha de juntar su cara con la carátula de su mujer» (s. v. *veneno*). Véase Rodríguez Marín (1935: 165-166) y, en general sobre los cosméticos del Siglo de Oro, Deleito y Piñuela (1966a: 192-198) y Terrón González (1990).

IV. 174 «Hacer de la gata de Juan Hurtado o de la gata muerta es fingir santidad y humildad, flaqueza y necesidad. Cuentan que esta gata, no pudiendo haber a las manos los ratones, porque se acogían a sus agujeros, se tendió en medio de la pieza adonde acudían, como muerta, y los ratones poco a poco, viendo que no se meneaba, perdiéronle el miedo en tanta manera que saltaban sobre ella jugando; y cuando vio la suya, con dientes y uñas hizo riza en ellos y los mató todos» (*Tesoro*, s. v. *gata y gato*).

IV. 182-184 El tema de las ruinas estaba muy de moda en la época, como se aprecia en los estudios de Foulché-Delbosc (1904), Orozco (1947 [1981]), Álvarez y Sáez de Buroaga (1949),

Fucilla (1955 y 1963), Wardropper (1969), Lara Garrido (1980 y 1983), Gargano (1988: 82-106), Ferri Coll (1995a y 1995b) y Carreño (1998: 963-964), amén de, ahora, Sánchez Jiménez y Crivellari (2019). En este último volumen también se encontrará un estado de la cuestión y más bibliografía. Lope usó el tópico de las ruinas en diversas ocasiones a lo largo de su poesía (Sánchez Jiménez, 2019), muchas nacionalizado (Numancia y Sagunto están en España) (Lara Garrido, 1983), como en el texto que nos ocupa.

IV. 185-186 Sobre este *contemptus mundi*, véase Rodríguez Marín (1935: 166), quien trae ejemplos de otras encarnaciones del tópico. En cuanto a la idea de que la tierra es solo un pequeño punto comparado con la grandeza del universo, véase un pasaje paralelo en *Barlán y Josafá*: «Es, respeto de los cielos, / punto indivisible y nada» (fol. 241r).

IV. 187-188 Este tipo de *figura correctionis* es habitual al final de una digresión, en el áphodos o fórmula de retorno (*sed redeo ad propositum*) (Sobejano, 1977: 469), también llamada *reditus ad rem* (Davies, 1988). La *garatusa* es, propiamente, una treta, ya sea de esgrima (*DLE*, s. v.), ya de un juego de naipes (Oudin, *Tesoro*, s. v. *garatuças*): «tromperies au jeu de cartes». Por tanto, la voz lírica se lamenta aquí de haber caído en una trampa (narrativa) o, más exactamente, en un lío: en esgrima, la *garatusa* consiste en arremolinar la hoja del contrario con la propia para coger inercia y apartarla, y luego tirar una estocada por el espacio libre. Sobre cuestiones esgrimísticas en la literatura áurea, véase Olmedo Gobante (2018; 2019a; 2019b).

IV. 203-204 Sobre este tópico escribió Lope la canción que comienza «¡Oh libertad preciosa, / no comparada al oro!», de la *Arcadia* (pág. 262), como ya señaló Sabor de Cortazar (1982: 156-157). Para otras encarnaciones del tópico en su obra, véase Sánchez Jiménez (2012a: 262-263).

IV. 205 La reflexión sobre el mal aspecto del pobre Marramaquiz hace que se abra aquí una extensa digresión iconográfica sobre el modo de pintar propiamente a la Muerte. Los versos IV. 207 y IV. 222, casi idénticos, marcan el comienzo y el fin de la misma.

IV. 217 «Es una gente de guerra de la guarda del Soldán, como los jenízaros del Gran Turco, por otro nombre circasos, esclavos

comprados para pelear; y aunque obedecen al Soldán como a señor, ellos con ser esclavos mandan a los demás como señores» (*Tesoro*, s. v. *mamelucos*).

IV. 219-220 Aquí, la Enfermedad, la Guerra y la Desgracia son, metafóricamente, las tres Parcas. Sobre estas dice lo siguiente Lope, bajo la entrada «Láquesis» de la «Tabla» final de la *Arcadia* (pág. 704): «una de las tres Parcas, que Gelio en el lib. 3 llama “Nona, Décima y Morta”. Fueron hijas de Demogorgón y de la Noche. Séneca las llama “Hadas”. La primera, llamada Cloto, hila la sutil estambre de nuestra vida; Láquesis, la tuerce; Átropos, la tercera, la corta. Algunos añaden otra, que llaman “Ílitia”».

IV. 232 «Garrullo, compadre de Micifuf, es el masculino de *garrulla*, que significa ‘grauja, pícaro, sinvergüenza’ (Alonso Hernández 1977: 394). El sufijo *-ullo* conlleva un matiz despectivo que lo diferencia de los otros nombres del grupo» (Vila-Belda, 2003: 213).

IV. 234 A *Ferramoto* le llama Lope abajo *Ferrato* (V. 105), en lo que parece un lapsus. Sobre su nombre sostiene Vila-Belda, como de costumbre sobreinterpretando y abusando del diccionario de germanía: «Ferramoto, de raíz *ferra-* que es germanía de ‘mano’ (Alonso Hernández 1977: 357), tiene claras resonancias con el Ferragut del *Orlando furioso* de Ariosto pues, además de tener una misma raíz, ambos están relacionados con la dama —Angélica o Zapaquilda— uno, como caballero que le ayuda a escapar y otro, como padre protector. Otra coincidencia es que ambos figuran al frente de una larga lista: en el caso de Ferragut, de soldados; en el caso de Ferramoto, de invitados a las bodas de Zapaquilda y Micifuf» (2003: 213).

IV. 245-246 El uso de esta frase resultaría cómico para los lectores del Fénix, pues Lope solía usarla igual (y también con encabalgamiento) para hablar de la *primavera* de sus propios años. Véase al respecto la canción «La verde primavera / de mis floridos años», de la *Arcadia* (págs. 679-681), o el soneto XIX de las *Rimas sacras* («Aquí cuelgo la lira que desamo, / con que canté la verde primavera / de mis floridos años»), con sus notas, donde los respectivos editores indican más pasajes paralelos.

IV. 251-257 La historia del confundir los ojos relucientes con la lumbre y meter una paja en ellos para encenderla es tradicional. Véase Rodríguez Marín (1935: 167) y Chevalier (1975: 268-269).

IV. 258 Lope vuelve a usar *marquesote* en *El acero de Madrid* (v. 1498), y en VII. 31, abajo. Véase, para otras apariciones del vocablo, Rodríguez Marín (1935: 167-168) y Gómez Canseco (2012a: 379).

IV. 268 Los reposteros solían decorarse con motivos heráldicos. Véase este pasaje del *Peribáñez* lopesco: «Yo, señor, tengo en casa pobres sargas, / no franceses tapices de oro y seda, / no reposteros con doradas armas, / ni coronados de blasón y plumas / los timbres generosos» (vv. 865-869).

IV. 279 y ss. Rodríguez Marín (1935: 169) y, luego, Sabor de Cortazar (1982: 161), advierten que hay una escena semejante a esta de Marramaquiz jugando con un ratón en una de las sátiras de Lope que publicó Entrambasaguas (1934: 826): «Cual suele el diestro gato fingir tretas / al vivo ratoncillo que ha pescado, / ya públicas las uñas, ya secretas, / lo blanco de la panza levantado, / pelotear su miserable vida / y el triste Senelarchas cae helado, / pidiendo al desigual raticida / piedad con los gestíferos pucheros, / con esa imitación sirrelamida, / pues con martelos blandos y ojos fieros, / la victoriosa cola meneando, / entretiene en la vaina los aceros, / tal contigo jugando y retozando, / te doy estos gatescos bofetones, / victorioso de verte agonizando». Por su parte, Campo (1948: 192-193) localiza un pasaje paralelo en el *Orlando furioso* de Ariosto (canto IV, estr. 22).

IV. 296 El sintagma *manos mizas* apareció en el soneto a la sepultura de Marramaquiz (v. 14).

IV. 299 «*Tomizas* es el nombre que se daba a una cuerda de esparto delgada (Covarrubias 1943: 966). Su atribución al escudero indica que es flaco, probablemente de color tostado como el esparto, de pelo áspero, indicando que se trata de un gato callejero y no de pedigree» (Vila-Belda, 2003: 212).

IV. 323 Se solía pintar a la Fortuna sobre una esfera (Ripa, *Iconologia*, vol. I, pág. 172), para poner de relieve su condición mutable. Además, se suele hablar de la *rueda* de la Fortuna. Es el tópico de la fortuna voltaria, muy usado en el teatro de los dramaturgos de la generación de Lope de Vega (Romanos, 2000).

IV. 341 Véase Rodríguez Marín (1935: 170), quien menciona el pasaje de Ariosto y señala que hay una traducción del mismo «en el acto II de *Angélica en el Catay*». Por su parte, Sabor de Cortazar (1982: 163) añade que también se encuentra en *La her-*

mosura de Angélica, al final del libro. Allí también habla de olmos: «¡Medoro soy, mi bien, yo soy tu esposo!, / no pienses que Nereida me ha vencido, / que nunca el fuerte hechizo poderoso / para ofender lo que te debo ha sido. / Yo soy aquel primero venturoso, / lo que ningún mortal ha merecido, / que gocé de tus prendas mil victorias / y de tu amor las primitivas glorias. / Yo soy aquél que puse en la corteza / de un olmo liso mi mayor ventura, / después de haber gozado tu belleza / de una selva dichosa en la frescura; / celos dicen que di a Naturaleza, / que hizo por milagro tu hermosura, / mas no porque ninguno la gozase, / ni de tan alta empresa se alabase. / Yo soy aquél que a Orlando volví loco / y que nunca por ti me vi tan cuerdo / que no tuviese vida y alma en poco / y las pienso ganar, si aquí las pierdo» (canto XX, vv. 1089-1108). Sobre el tema de Angélica y Medoro en el romancero, véase Chevalier (1968: 235-321). Díez y Jiménez-Castellanos (1964: 86) recuerda que esta materia también dio pie al célebre «En un pastoral albergue», de Góngora (*Romances*, vol. 2, núm. 50). Sobre el chiste de los cuernos y el cabrahígo, Campo (1948: 194) llama la atención sobre el soneto 129 del *Burquillos*, donde también aparece.

IV. 344 Sobre la esclavitud en la España del Siglo de Oro, véase Cortés López (1989) y Domínguez Ortiz (2003). Estas *Paula y Marina* debían de ser negras o moras.

IV. 346-347 Sobre Faetón y el Erídano o Po, véase el soneto XC de las *Rimas*. Nótese que Lope cree, erróneamente, que las hermanas de Faetón se convirtieron también en laureles. Véase, al respecto, «Pobre barquilla mía», en *La Dorotea* (acto II, esc. 7, págs. 231-236, vv. 75-76).

IV. 364-365 Lope criticaba mucho las transposiciones de los poetas cultos, como explica Sabor de Cortazar (1982: 164) y vemos en *La Filomena*: «Pero, volviendo al propósito, a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas, se hallan levantados a donde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden» (pág. 313). Rodríguez Marín (1935: 171) compara estos versos con una transposición paródica mucho más radical en la que Quevedo, más que de los hipérbatos extremos, se ríe de un tipo de hipérbaton concreto: la tmesis.

IV. 373 El veneno para los gatos lleva una *traidora masa* en la que entra el mortífero *rejalgar*. Enmendamos el *hecha* en *hecho*, pues el antecedente es *veneno*.

IV. 376-377 Nicandro aparece citado también en *La Dorotea*: «Leamos a Nicandro, que él nos dará venenos» (act. I, esc. 5, pág. 51). Lope pudo haber encontrado su nombre y la noticia sobre los venenos en el *Dictionarium* de Charles Estienne (*s. v. Nicandrus Colophonius*), aunque no podemos descartar que recordara el libro de Nicandro, pues la *Theriaca* fue publicada en Valencia en 1552. En cuanto a los aforismos, véase Blanco y Sánchez Jiménez (2016).

IV. 382 Se solía explicar que los venenos actuaban porque eran compuestos en extremo fríos, lo que apagaba el calor vital, esto es, la vida. Sobre el particular, Sabor de Cortazar (1982: 166) trae a colación una cita del Dioscórides del doctor Laguna que explica que la cicuta mata «congelando la sangre y mortificando el calor natural, [que] con su frialdad intensa despacha» (*Acerca de la materia médica*, libr. VI, cap. 11, pág. 584). Por otra parte, *anapelos* es una palabra extraña en la obra de Lope. Solo la hemos localizado aquí y en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*: «como albar da sin pollino / y berros sin anapelos» (vv. 1638-1639).

IV. 386 Según Covarruvias, la *triac* «es un medicamento efica císimo compuesto de muchos simples, y lo que es de admirar, los más de ellos venenosos, que remedia a los que están emponzo ñados con cualquier género de veneno» (*Tesoro*, *s. v.*).

IV. 388 Acerca de la *triac magna*, Sabor de Cortazar (1982: 166) cita a Abizanda Ballabriga (1935), mientras que Arellano (2019: 626) explica que la valenciana era especialmente reputada, lo que justifica remitiendo a Puerto Sarmiento (2009).

IV. 390 Lope había usado el vocablo *farmacopola* en el soneto 10 (v. 12) del *Burquillos*. Arellano (2019: 198) explica que tenía sentido jocoso.

Silva quinta

V. 1 Arellano (2019: 626) propone la siguiente paráfrasis de todo el pasaje de invocación: «Oh, tú, don Lope, sea que estés navegando por los mares australes o estés en el puerto, o en un barco que navega por el Mediterráneo mires por encima de la popa un mar tranquilo, más tranquilo que fluye el Betis en Sevi-

lla, cuando la luna permite que la marea esté sosegada, y no hay tormenta de nubes negras que haga que el mar salpique el cielo de escasas estrellas, saltando tormentoso del fondo del mar hasta el alto cielo, cualesquiera que sean tus circunstancias, escucha mi poema». Este tipo de invocaciones corresponden al estilo elevado (aquí parodiado) y se suelen situar en el exordio. Lope la incluye en este punto porque aquí se abre la parte final del poema, con la épica batalla gatuna.

V. 2 Con *antárticos*, Lope se refiere, en general, a los mares de las Indias, aunque la expedición de Lopito no fuera al hemisferio austral.

V. 8-10 Sobre Júpiter y el rapto de Europa, véase II. 11-12.

V. 13 Vellido Dolfos era antonomasia de traidores. Véase, por ejemplo, el romance «Guarte, guarte, rey don Sancho»: «¡Guarte, guarte, rey don Sancho! / ¡No digas que no te aviso!, / que de dentro de Çamora / un alevoso ha salido: / llámase Vellido Dolfos, / hijo de Dolfos Vellido, / cuatro traiciones ha hecho / y con esta serán cinco; / si gran traidor fue el padre, / mayor traidor es el hijo» (*Romancero*, núm. 147, vv. 1-5). El propio Lope lo utiliza en este sentido, por ejemplo, en *Estefanía la desdichada*: «Pero Fortunio es mejor, / que deciende de un traidor, / y tú a los traidores precias. / Sangre tiene de Vellido» (vv. 470-473).

V. 18 Arellano (2019: 627) no interpreta *barquerola* como adjetivo referido a la luna, sino como sustantivo ('barquilla'), pero la palabra no significa 'barca', sino 'barquera', como ya aclaró Carreño (2002b: 447). Sabor de Cortazar (1982: 168) explica que el italianismo se documenta en Terlingen (1943: 236-237), aunque la forma masculina (*barquerol*) sea más común. Los textos italianos del XVI y XVII presentan diversos ejemplos de *barcarolo* ('barquero') y *barcarola* ('barquera'), sin embargo.

V. 20 Como señala Arellano (2019: 647), el verso alude a un tópico en la descripción de tormentas que aparece en la literatura occidental desde la *Odisea*: con la tempestad, las olas tocan el fondo del mar y las estrellas. Sobre estos tópicos, véase Fernández Mosquera (2006). Sin embargo, Rodríguez Marín (1935: 175), Sabor de Cortazar (1982: 168) y Carreño (2002b: 447) piensan que el verso se refiere a la posición de la luna en el cielo.

V. 22 Nótese la pulla contra los poetas cultos. Hay un pasaje paralelo en el soneto inicial de las *Rimas de Tomé de Burguillos*:

«oíd de un caos la materia prima, / no culta como cifras de receta» (núm. 3, vv. 5-6).

V. 31-32 Sobre esta denuncia, véase Sánchez Jiménez (2018b: 335-337). El cultivo de la poesía burlesca (como *La Gatomaquia*) como reacción ácida del escritor ante la falta de mecenazgo es uno de los temas centrales de las *Rimas de Tomé de Burguillos*. Véase, por ejemplo, los sonetos 6 («Disculpa la humildad del estilo con la diversión de alguna pena»), 30 («Cortando la pluma hablan los dos»), 94 («Díjole una dama que para qué escribía disparates»), etc.

V. 37 El verso remite al «príncipes ingratos» de I. 22: Burguillos sigue quejándose de la ausencia de mecenazgo.

V. 40-41 Véase otra mención de la *fuelle Cabalina* y de *Persio* en un pasaje paralelo del *Isidro*: «Cese el agua cristalina, / no sirva la Cabalina / ya para mojar los labios» (canto VIII, vv. 6-8). La apostilla marginal indica «*Pers. Satyr. I*», pero en verdad la cita de Persio procede del prólogo a sus *Sátiras*: «Nec fonte labra proliui caballino / nec in bicipiti somniasse Parnaso / memini, ut repente sic poeta prodirem» (vv. 1-3). Sobre las opiniones de Lope acerca de la inspiración poética, véase Sánchez Jiménez (2006a: 81-96). Sobre la teoría de la inspiración en la España áurea, véase López Martínez (2003).

V. 43 Comienza aquí una genealogía de poetas que cantaron temas ínfimos. Sobre el encomio burlesco, véase el completísimo repaso de Núñez Rivera (2010: 17-29), quien, de hecho, cita estos versos de Lope que estamos comentando. Como acertadamente sugieren Vosters (1977: II, 193) y Núñez Rivera (2010: 24), Lope debió de sacar su lista de la *Officina* de Ravisius Textor, de la sección «Qui de modicis rebus opera scripserunt», pues en ella se encuentran todos los nombres que incluye aquí, salvo dos que conocía muy bien: «Synesius Cyrenensis scripsit de laudibus Caluitii. [...] Batrachomyomachiam lusit Homerus. Maro Culicem et Moretum, atque etiam de apibus animalium fere minimis scripsit fusissime. [...] Scripsit Plutarchus Grylli cum Ulysse Dialogum. [...] Marcion Graecus de Raphano. Democritus numerum quaternarium volumine decoravit. Idem de Cameleonte animali aliud volumen conscripsit. [...] Diocles magnis laudibus rapam extulit. [...] Phantias physicus condidit laudes urticae» (vol. II, págs. 454-455). Los dos que no trae son Teócrito (cuyos

Idilios y su elogio de lo rústico conocía por lo menos de oídas Lope) y Diego de Mendoza, a quien también menciona en el soneto 99 de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, «La pulga falsamente atribuida a Lope». Arellano (2019: 629) también propone como posible fuente un pasaje de las *Cartas filológicas* de Cascales (epístola II), pero este no trae la mayoría de las noticias de los versos que nos ocupan, que sí encontramos en Ravisius Textor. Núñez Rivera (2010: 24) completa sus noticias aportando un pasaje paralelo en el *Anti-Jáuregui*, atribuido a Lope: «Cosa es esta que si no la vieran mis ojos impresa con nombre de Vm., era imposible creerla, con tenerle en la opinión que le tengo; porque no se ha dicho, ni imaginado tal disparate de Arceo ni de Miguel de Venegas; que aquí no hacen disculpa el *Mosquito* de Virgilio, el *Rábano* de Marcián, la *Mosca* de Luciano, i la *Pulga* de don Diego de Mendoza» (Artigas, 1925: 604). En cualquier caso, este tipo de genealogía jocosa es tópico: lo encontramos en *La Mura-cinda* (Cueva, *Fábulas*, pág. 203), en *La Mosquea* (Villaviciosa, págs. 118-121) y en todas las zoomaquias dieciochescas. Sobre la relación entre *La Gatomaquia* y la *Batracomiomaquia*, véase Pitotto y Scamuzzi (2010).

V. 53 Lope alude al antiguo reino de Tartessos, en las actuales provincias de Huelva, Sevilla y Cádiz, pero el topónimo sirve aquí para referirse por sinécdoque a toda la península Ibérica. Campo (1948: 199) señala que hay un pasaje paralelo en la *Jerusalén*, en apostilla a la palabra «tartesía» (canto V, estr. 45): «España se llamó así de los pueblos tartesios».

V. 54-56 Arellano (2019: 630) aporta al respecto un pasaje de Huarte de San Juan, quien, tratando de los caracteres nacionales y de su base en la medicina humoral, contrasta a los alemanes (flemáticos) con los españoles (coléricos), a quienes describe así: «Todo lo cual se hace al revés en los españoles: son un poco morenos, el cabello negro, medianos de cuerpo, y los más los vemos calvos; la cual disposición dice Galeno que nace de estar caliente y seco el cerebro» (*Examen*, pág. 413).

V. 57-58 La noticia acerca del *camaleón* aparece en Pierio Valeriano (*Hieroglyphica*, pág. 217), en la sección «De chamaeleonte». Sin embargo, el uso particular de la palabra *transparente* sugiere que Lope encontró la noticia en Pineda: «todo lo cual emana de complexión fría, cual es la del pulpo, y los que le dan causa

natural se atienen a que les parece ser su cuerpo algo transparente, como dice Pierio haberle parecido el cuerpo del camaleón» (*Segunda parte*, fol. 216v). Parece que el libro de Demócrito se llamaba *De animalibus* (Hurtado, *Sermones*, pág. 207), aunque Ravisius Textor (*Officina*, vol. II, pág. 455) lo consideraba dedicado entero al camaleón.

V. 64 El poema a la pulga se atribuye hoy más bien a Cetina: es su «Epístola a un compadre. Trata de una pulga» («Compadre, afirma el vulgo, de envidioso», *Rimas*, págs. 950-968). El texto es imitación del *Capitolo del pulice* de Ludovico Dolce, poema que tuvo gran fortuna en la época (Ponce Cárdenas, 2014: 960), también en España (Núñez Rivera, 1997: 116; Cacho Casal, 2003: 193). Véase Rodríguez Marín (1935: 178), quien da noticias de otro poema a la pulga (atribuido al canónigo Tárrega) en el *Cancionero de la Academia de los Nocturnos*. Lope escribió al respecto una canción en *La Dorotea* (acto IV, esc. 3, págs. 306-310) y un soneto en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 99, «La pulga falsamente atribuida a Lope»). Sobre el particular, véase Vosters (1977: II, 181-265) y McGrady (2011: 658).

V. 70-71 Lope parece estar citando a Virgilio, pero no apuramos el lugar.

V. 77-78 Rodríguez Marín (1935: 179) aclara que también era tópica la idea de que nada está seguro, pues todo puede frustrarse, hasta el acto de beber, porque entre la taza y la boca se puede caer el líquido. El erudito sevillano aporta, al respecto, un pasaje de *La estrella de Sevilla*, atribuida a Claramonte: «¿Quién / sacó el fin por el principio, / si entre la taza y la boca / un sabio temió el peligro?» (vv. 1398-1401). Según Rodríguez Marín, ese sabio, y el origen de la anécdota, es Aulo Gelio (*Noches áticas*, XIII, 18, pág. 506). Sin embargo, parece que ya en su tiempo era tradicional y se atribuía a diversos sabios. Erasmo lo recoge en sus *Adagia*: «Multa cadunt inter calicem supremaque labra» (pág. 143).

V. 84 El vocablo *furioso* sitúa la obra en la órbita ariostesca, es decir, de la locura por amor, la del *Orlando furioso* y aun obras lopescas como el *Belardo el furioso*.

V. 94 Rodríguez Marín (1935: 180) trae aquí un pasaje paralelo de *La noche de San Juan*: «Cuando filomenas dulces / cantan, y piensan que lloran, / haciendo músicos libros / de los álamos las copas» (vv. 1270-1273).

V. 97 La aclaración es cómica, por irrelevante, igual que la perogrullesca reflexión de V. 102-104. Rodríguez Marín (1935: 180-181) llama la atención sobre el ripio, intencionado y jocoso.

V. 105 El nombre de *Ferramoto* tiene resonancias ariostescas, pues recuerda el de Ferragús o Ferragut, personaje de Boiardo y Ariosto, mencionado por Lope en el *Peribáñez* (v. 610).

V. 108-112 Las galerías de retratos pictóricos o escultóricos de hombres ilustres o de antepasados eran una práctica cultural del Siglo de Oro, y también se describían en obras literarias como la *Diana* de Montemayor (págs. 179-184) o la *Arcadia* lopesca (págs. 386-411). En el pasaje que nos ocupa, la galería está parodiada mediante la trasposición al mundo gatuno. Como explica Burguillos, la idea, de origen clásico, era que la faz de los héroes comunicaba su valor. Véase, sobre esta costumbre, Gómez Canseco y Navarro Antolín (2005).

V. 113 Tamerlán también aparece en la galería de la *Arcadia* (pág. 401). Lope pudo haber leído su historia en Ravisius Textor, aunque estaba muy difundida (*Officinae*, vol. I, pág. 291). Nótese que enmendamos el texto según la lectura de Quintana (1808), pues entendemos que el nombre correcto es *Taborlán* y que *Tarbolán* es errata por metátesis. *Taborlán* se lee, por otra parte, abajo, en V. 309.

V. 115 Sobre *Juan de Espera en Dios*, véase Correas: «Tiene el vulgo una hablilla de uno que llaman Juan de Espera en Dios, y dicen los muchachos que era un zapatero que oyendo el ruido cuando llevaban a crucificar a Nuestro Señor, salió a la puerta con horma y boj en la mano y dijo: “Allá irás”, dando un golpe, y que Nuestro Señor respondió: “Yo iré y tú quedarás para siempre jamás”, y que así quedó inmortal, y se remocece y se aparece de repente entre la gente y se desaparece como invisible cuando quiere, y que le dio gracia que siempre que echase mano a la bolsa hallaría cinco blancas» (*Vocabulario*, pág. 598). Sabor de Cortazar (1982: 174-175) remite al respecto a Caro Baroja (1967: I, 353-365). Por su parte, Carreño (2002b: 452) encuentra una mención al personaje en *El cuerdo en su casa*.

V. 117-118 Según Vila-Belda (2003: 216), el nombre de este *Gafurio* viene «de *gafo*, que Alonso Hernández define como ‘el que estaba cojo o manco’ (1977: 376). Covarrubias habla de cierto tipo de enfermo de lepra a los que se les encorvaban los dedos

de las manos como a las aves de rapiña». En cuanto a la *batalla de las monas*, es la guerra aludida en I. 102-103.

V. 120-121 Lope explica los tipos de coronas que tenían los romanos en la *Arcadía*, proporcionando además sus fuentes al respecto, entre las cuales la principal debió de ser Paradino: «MURALES: eran coronas que los romanos daban, de que hubo muchas. Plinio cuenta en el libro 22 las gematas, áureas, valares, murales, rostrales y cívicas. Las TRIUNEALES eran de oro. Dábanse a los césares por el honor del triunfo. Después se dieron de laurel, como refiere Aulo Gelio. Las OBSIDIONALES se daban a los que libraban a Roma de algún cerco, como la que dio el Senado a Fabio Máximo porque libró a Roma de la Segunda Guerra Púnica. La CÍVICA se daba al que libraba algún ciudadano de la muerte. Hacíase de encina o salce. Gelio. La MURAL se daba al que primero subía el muro. La CASTRENSE daba el emperador al primero que entrase en el ejército enemigo. La NAVAL merecía el primero que armado saltaba en la nave contraria, y todas estas tres, mural naval y castrense, se hacían de oro. La OVAL era corona de mirto. Usaban de ella los emperadores para lo que era menos que triunfo, cuando era el vencimiento de personas humildes, de piratas cosarios, o cuando la vitoria había costado mucha sangre. Escribe de estas coronas Celio, lib. 5, cap. 5. Blondo, *de Roma triunfante*, lib. 6. Volat., 26 de su *filolog*. Plin., 16 y el Paradino, *de divises heroyques*» (pág. 709).

V. 123 Vila-Belda (2003: 209) considera que el nombre de este *Mocho* significa ‘cornudo’, interpretación excesiva: es posible que el vocablo pueda tener ese sentido en algunos textos de germanía, pero el significado más común (‘romo’) es el que se aplica con más facilidad al mundo gatuno.

V. 124 Blázquez Rodrigo (1995: 55) y Carreño (2002b: 452) aclaran que también uno de los gatos de *La dama boba* se llama *Hociquimocho* (v. 437).

V. 126-127 La oposición entre *acero* y otro término, ambos dependientes de *armado*, es un estilema lopesco. Véase, por ejemplo, *La Dragontea* («más que de acero, de soberbia armado», v. 2492) o la *Jerusalén conquistada*: «más que de acero, de su arena armado», con una variante, «más de ambición que de justicia armado» (libr. I, estr. 107; V, 15). Un giro parecido es el que hace depender de *armar* dos complementos, uno concreto (armas de-

fensivas u ofensivas) y uno abstracto: «de coseletes y arrogancia armados», «no me vieses de honor y acero armado» (*Jerusalén*, libr. VIII, estr. 51; XIII, 75). Abajo veremos más ejemplos. Por otra parte, no faltan juegos de palabras parecidos en la épica culta de la época. Véase, por ejemplo, el «desnudos de piedad y no de aceros» de *La Mosquea* de Villaviciosa (canto IV, v. 200).

V. 128 El nombre de «Garavillos [...]» procede de *garabo* ‘gan-zúa’ y de *garabato* ‘gancho de hierro que, sujeto a una cuerda, se lanza a lo alto de un muro para poder escalarlo’, ‘instrumento utilizado por el ladrón nocturno’ (Alonso Hernández 1977: 386)» (Vila-Belda, 2003: 217).

V. 140-143 Arellano (2019: 635) detecta en este verso un eco del célebre cierre de la Égloga I de Virgilio: «maiores cadunt altis de montibus umbrae» (v. 83). Es el primer modelo de descripción de llegada de la noche que recomienda Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, pág. 459).

V. 156 Sobre los *grigüescos* explica Julio en *La Dorotea* que «se llamaron así de *grex gregis*, y la lana del ganado, si no es que vinieron de Grecia. Son hábito descansado, aunque las calzas son mejores para las armas» (acto IV, esc. 3, pág. 313). Lo cierto es que la palabra se podía escribir y pronunciar de varias maneras (*gre-güescos* o *gregüescos*, por ejemplo), muchas de las cuales usó Lope (Rodríguez Marín, 1935: 183-184; Sabor de Cortazar, 1982: 177).

V. 168 Según Vila-Belda (2003: 217), el nombre de *Ranillos* «viene de *ranillas* que es cierta enfermedad en los pies de las bestias en la parte trasera del casco (Covarrubias 1943:895)».

V. 170-171 De los conejos de Sierra Morena trata también Lope en *La noche de San Juan* (vv. 1515-1517).

V. 172 Rodríguez Marín (1935: 185) apunta aquí un posible eco de Garcilaso: «Cerca del Tajo en soledad amena» (*Obra*, Égloga III, v. 1).

V. 178 Sabor de Cortazar (1982: 178) explica que para bautizar a estos gatos «Lope transforma en nombres propios tres sustantivos comunes familiares a los zapateros: *garrón*: ‘calcañar’; *cerote*: ‘pasta de pez y aceite que usan los zapateros para encerar el hilo’; *burro*: ‘armazón de madera para sujetar algo y poderlo trabajar cómodamente’». Véase también Vila-Belda (2003: 218).

V. 187 Lope usa la expresión *flor de la villa* en el *Peribáñez* (v. 446). Recordemos, además, que se encuentra en varias tonadas populares (Frenk, 1987: 58).

V. 195 El nombre de esta gata procede de *zarandillo*, 'criba', y de una metáfora procedente de este instrumento: «Por semejanza se llama al que con viveza y ligereza anda de una parte a otra, y así se dice andar como un zarandillo» (*Aut.*, s. v. *zarandillo*).

V. 198 La gata de *La dama boba* «parió seis gatos / tan remendados y lindos, / que pudieran, a ser pías, / llevar el coche más rico» (vv. 457-460).

V. 200 Sobre la *gallarda*, véanse las notas de Rodríguez Marín (1935: 187-188), quien copia una descripción de la misma de los *Discursos sobre el arte del danzado* de Juan Esquivel Navarro. Lope vuelve a pronunciarse sobre su caída del favor popular en *La noche de San Juan*, escrita por estos años de *La Gatomaquia*: «DON TORIBIO. ¿Qué se hicieron gallardas y pavanas, / pomposas como el nombre, y cortesanas? / DON ALONSO. Ya se metieron monjas» (vv. 2546-2548).

V. 201 *Melisendra* es la esposa de don Gaiferos y ambos son protagonistas del episodio del retablo de maese Pedro, en la segunda parte del *Quijote* (cap. 26). Lope la imagina bailando la *gallarda* porque es baile elegante y cortesano, y no porque pensara que la *gallarda* era de procedencia francesa, pues se solía afirmar que era española (*Tesoro*, s. v.). Véase al respecto Rodríguez Marín (1935: 188-189).

V. 202-208 La *chacona* era un baile áureo que luego se extendió al resto de Europa, como explica *Autoridades* (s. v.): «Son o tañido que se toca en varios instrumentos al cual se baila una danza de cuenta con las castañetas muy airosa y vistosa que no solo se baila en España en los festines, sino que de ella la han tomado otras naciones y le dan este mismo nombre». Sobre su lascivia comenta lo siguiente Gerarda en *La Dorotea* lopesca: «con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud, de la castidad y el decoroso silencio de las damas» (acto I, esc. 5, pág. 73). Parte de estas acciones y movimientos lascivos debían de estar relacionados con el meneo de la falda que describe Lope en este pasaje, costumbre que motivó diversas prohibiciones (Pancorbo y León, en prensa). En cualquier caso, en España el baile iba acompañado de un canto, como la zarabanda (Valdivia

Sevilla, 2015: 190-191). En la chacona, el canto llevaba un estribillo del tipo «Vida, vida, vida bona, / vida, vámonos a Chacona», donde Chacona se presentaba como una especie de lugar de Jauja. También se acompañaba de una serie de acordes llamados, precisamente, «de chacona». Luego, los libros de guitarra italianos difundieron el bajo en *ostinato* que hoy identificamos con esta modalidad (León, en prensa). La bibliografía al respecto es amplísima, pero conviene consultar Rodríguez Marín (1901: 282-287) y Sabor de Cortazar (1982: 179-180), así como Frenk (2003: I, 1041 y ss.), Morby (2011: 547), García López (2013: 1028) y León (en prensa). Para la diferencia entre bailes como la chacona (con los brazos en alto, y con castañuelas) y danzas como la gallarda (lo contrario), véase también León (en prensa).

V. 211 Sabor de Cortazar (1982: 180) percibe aquí una burla del v. 2 del *Polifemo* de Góngora: «cult a sí, aunque bucólica, Talía». El eco del *canora* lopesco con el *sonoras* gongorino parece confirmarlo, así como la oposición entre el *claro* de Burguillos con el *culta* del cordobés.

V. 217. Díez y Jiménez-Castellanos (1964: 100) trae aquí interesantes pasajes paralelos de obras de Lope que sugieren que la *saya entera* era vestido obligado en las bodas para las novias.

V. 223 Verdes eran los ojos de Marta de Nevaes. Y de Marraquiz. Sobre la confusión entre *niña* e *iris*, véase I. 127-128.

V. 225 Otra opción es entender un juego de palabra: de los garabatos de las niñas (pupilas) de Zapaquilda podrían colgar las niñas (miradas) de muchos gatos.

V. 226 Véase un pasaje paralelo en «Juntáronse los gitanos», de *Pastores de Belén*: «a quien los dos rayos / de la luna hermosa / sirven de chapines / a esos pies que adoran» (pág. 515, vv. 33-36). En él, los rayos de la luna son virillas de los chapines de la Virgen.

V. 228 Sabor de Cortazar (1982: 181) remite a Américo Castro (1919) para más ejemplos de la identificación entre rojo y rubio, entre ellos algunos del propio Lope.

V. 231 Arellano (2019: 639) recuerda que en el soneto 44 del *Burguillos* también se compara un zapato con un *celemín*, aunque en este caso entero, no medio: «¿Quién eres, celemín? ¿Quién eres, fiera?» (v. 1).

V. 234-236 Rodríguez Marín (1935: 194-195) aporta varios pasajes que ilustran este encarecimiento de los adornos femeni-

nos, entre ellos el lopesco *La noche de San Juan*: «OCTAVIO. Notable pontifical / en esa edad viene a ser / un vestido de mujer. / CELIO. No hay en el mundo caudal / para chapines y randas» (vv. 1911-1915).

V. 243 Hay que añadir esta a las numerosas definiciones de amor que propuso Lope, quien se presentaba en la epístola *A Claudio* como poeta a quien sus lectores deben infinitas «de celos y de amor difiniciones» (*La vega del Parnaso*, vol. II, pág. 70, v. 494). Véase Fernández (2001).

V. 245 Sobre este giro, véase V. 126-127 y la nota complementaria correspondiente.

V. 251 Como nota Campo (1948: 206), esta gata debe de ser la que se llamaba arriba *Gatífura* (V. 194).

V. 266 Sobre la supuesta falsía musulmana dice Herrero García (1966: 538): «La cualidad más saliente que caracterizó al pueblo musulmán en concepto de los españoles fue la falta de verdad en sus palabras y en su trato». Los *holandeses*, por su parte, son *traidores* por su rebeldía al rey. Sobre la imagen áurea de los holandeses, véase Rodríguez Pérez (2003; 2008).

V. 292-295 Las infaustas bodas de Hipodamia se narran en las *Metamorfosis* de Ovidio (libr. XII, vv. 210-458).

V. 306 Campo (1948: 208) y Sabor de Cortazar (1982: 185) recuerdan que Lope tiene una apostilla sobre Mauregato en la *Jerusalén conquistada*: «Los Guzmanes dicen que vinieron de Alemania en la sazón que el rey Ramiro de León liberó a España del tributo de las cien doncellas, y le ayudaron a la batalla; llamábanse Gothmanes. Bastardo era Mauregato, que fue el que ofreció este tributo, y tirano del reino que le quitó a Alfonso el Casto» (pág. 299). Lo menciona también en el libro sexto de la epopeya trágica citada: «Reinó tras este Mauregato infame, / no solo a España, pero odioso al mundo» (*Jerusalén*, VI, estr. 78).

V. 315 En la esgrima, *tirar* es 'atacar'; *reparar*, 'defenderse' (*Aut.*, ss. vv.). Véase *El perro del hortelano*, de Lope: «TRISTÁN. Tiras, pero no reparas. / TEODORO. Los diestros lo hacen así» (vv. 346-347).

V. 317 Rodríguez Marín (1935: 199) cita para ilustrar su definición el diccionario de Terreros (*s. v. roseta*) y aporta, como Terreros, un pasaje paralelo de *Las bizzarrias de Belisa*.

V. 341-343 La mención de la roca *Tarpeya* recuerda el romance «Mira Nero de Tarpeya / a Roma cómo se ardía. / Gritos dan niños y viejos / y él de nada se dolía» (*Romancero*, núm. 71).

V. 353 Norden (1985) señala que en *Las burlas de amor* Lope contó la historia de sus celos por Elena Osorio bajo este mismo nombre, Polifemo, en alusión al episodio de Acis y Galatea, por lo que considera este pasaje de *La Gatomaquia* una nueva muestra de cómo el Fénix reescribía su materia biográfica y literaria (la *Arcadia* y *La Dorotea*). Norden lleva su idea al extremo de sugerir que *Polifemo* es un anagrama imperfecto del nombre del autor, Lope Félix de Vega Carpio.

V. 374 Lope usó mucho la imagen de la hiedra y el olmo. Así, aparece en romances como «Sale la estrella de Venus» y «El tronco de ovas vestido» (*Romances de juventud*, núm. 2, vv. 33-36 y núm. 11, vv. 7-8) y en las *Rimas*, como el soneto 83 (vv. 9-11), 183 (vv. 13-14) o la égloga «Albanio» (núm. 201, vv. 92-94). La imagen es de origen clásico: representa la amistad eterna para los griegos (Alciato, *Emble-mata*, núm. 159) y el matrimonio para los latinos. Se encuentra en diversos textos latinos, como las *Geórgicas* de Virgilio (*Opera*, núm. II, v. 221), las *Odas* de Horacio (libr. IV, núm. V, v. 30) y los *Amores* de Ovidio (libr. II, núm. XVI, v. 41), o como las epístolas *Ex Ponto* de este mismo autor (libr. III, núm. VIII, v. 13). Véase Demetz (1958), Carreño (1998: 1001-1002) y Plata Parga (2003: vv. 983-984).

V. 387-388 Se hace extraña esta repetición de palabra en posición de rima.

Silva sexta

VI. 12 Los juegos de cañas eran una especie de torneos de origen morisco en los que justaban cuadrillas de jinetes ligeros que se arrojaban cañas (Fuchs, 2009: 89-100). Fueron muy populares en la España áurea (Arco y Garay, 1941: I, 494-504; De-leito y Piñuela, 1966b: 89-159).

VI. 15 Curiosamente, la intersección del marqués de Mantua y los héroes ariostescos (Sacripante) también ocurre en el capítulo 10 de la primera parte del *Quijote*, donde don Quijote evoca el consabido juramento: «Yo hago juramento al Criador de todas las cosas y a los santos cuatro Evangelios, donde más largamente están escritos, de hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró de vengar la muerte de su sobrino Valdovinos,

que fue de no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar, y otras cosas que, aunque dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas, hasta tomar entera venganza del que tal desaguisado me fizo» (págs. 126-127). Sobre el juramento del marqués de Mantua, véase García Gómez (1967). Campo (1948: 213) trae un par de pasajes de la *Jerusalén* donde Lope lo imita (canto X, estr. 20; canto XVII, estr. 155).

VI. 16 «En los regocijos ponen a los caballos petrales de casca-
beles, con que se alegran y huellan, fuera de que los que corren
con cascabeles, no tienen pena si en la carrera tropellan a alguno,
pues ellos les van avisando para que se aparten de la carrera» (*Tesoro*, s. v. *cascabel*).

VI. 19 Lope ya había puesto la palabra *mohatra* en boca de Burguillos en «Aquí favor, sacras musas», de la *Relación* por la canonización de san Isidro de 1622 (fols. 147r-155r): «mohatras de versos hago» (v. 109).

VI. 27-28 También en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán encontramos la frase «fruta temprana de la Vera de Plasencia» (pág. 400).

VI. 49 En las *Rimas de Tomé de Burguillos* aparece otro ministril, precisamente tocando instrumentos de viento: «un menestril se enseñe a chirimía» (núm. 14, v. 8). Oudin (*Tesoro*, s. v. *menestril*) define el vocablo como «menestrier, joueur d'instruments à faire danser».

VI. 58-59 Lope evocó el emblema de la Ocasión en diversas ocasiones durante su carrera, por ejemplo para construir el concepto final del soneto CIV de las *Rimas*, sobre los cabellos de Absalón: «Esperanza, ambición, cabellos diste / al viento, al cielo, a la ocasión, tan vano / que te quedaste entre la tierra y cielo» (vv. 12-14). Véase la erudita nota de Carreño (2002b: 467).

VI. 61-63 Rodríguez Marín (1935: 208) ilustra este chiste de cuernos con un pasaje paralelo del epistolario lopesco: «Ayer truxeron aqui vn venado que su Magestad hauia muerto en Ventosilla, presentado a su Excelencia; es el más hermoso animal que vi en mi vida, y me admiré de que por esta tierra los hubiesse tan grandes; porque fuera de Madrid me parecia impossible» (*Epistolario*, vol. III, pág. 131).

VI. 70 Ya en *La Dorotea* Lope mencionaba estas *calzas largas* como un atuendo pasado de moda: «FERNANDO. Púseme lo me-

jor que tuve y lo más galán que supe, y fui a verla con todas las circunstancias de pretendiente: medida, olor y aseo. FELIPA. Harbía calzas largas, cuera de ámbar, y su poquito de cadena, ensayando la habla para lo tierno y los ojos para lo elevado» (acto IV, esc. 1, pág. 260). Una impresión semejante obtenemos de la segunda parte del *Quijote*, donde don Quijote le recomienda a Sancho un atuendo conservador y solemne, que incluya la calza entera, no los gregüescos: «Tu vestido será calza entera, ropilla larga, herreruelo un poco más largo; gregüescos ni por pienso, que no les están bien ni a los caballeros ni a los gobernadores» (cap. 43, pág. 1065). Amén de formales, estas calzas largas eran incómodas, o al menos es lo que se destila de un romance de la *Flor de varios y nuevos romances*: «y para marchar aprisa / no son buenas calzas largas» (Durán, 1851: II, núm. 1705). Como explica McGrady (2011: 635), se pusieron de moda hacia 1588, y las encontramos mencionadas en *Las ferias de Madrid* (vv. 71 y 1276-1287) y *El caballero del milagro* (vv. 41-42). Véase también Rodríguez Marín (1935: 209-210), quien identifica las *calzas largas* con las atacadas, lo que parece plausible.

VI. 78-81 Este tipo de reflexiones sobre las digresiones son comunes en Lope. Aquí resulta cómica, al estilo de las interrupciones de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Véase Sánchez Jiménez (2013) y nuestra Introducción. Nótese la *figura correctionis*, habitual en el Fénix al final de estas digresiones.

VI. 82 Sobre la influencia de Lope en Marino, véase Alonso (1972: 13-108).

VI. 83 Sobre Helicon dice Lope en la *Arcadia* que es un «monte de Beocia, junto a Tebas y el Parnaso, sacro a Apolo y a las Musas, que de él se llamaron “Heliconiades”. Strab., lib. 9.» (pág. 701).

VI. 88 Uno de los caballos de batalla de Burguillos era la lengua griega, porque, como explica en el «Advertimiento al señor lector» de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, sabía las «lenguas comunes», «fuera de la griega, [...] que nunca quiso estudiar porque decía que hacía más soberbios que doctos a muchos que apenas pasaban de sus principios» (pág. 125). Recordemos, al respecto, que Lope no sabía griego y que dominar esta lengua (y no las que llama «comunes»: latín, italiano, portugués, francés) era propio de humanistas profesionales o de hombres de

gran educación. El Fénix, que tenía aspiraciones a obtener el puesto de cronista real, pese a no tener la necesaria formación humanística, se dolía por su carencia y reaccionaba identificando el griego con la pedantería o tachando a muchos que decían saber griego de mentirosos, como en el soneto 75 del *Burguillos* («Que en este tiempo muchos saben griego sin haberlo estudiado»). La palabra *quiroteca*, de hecho, aparece en el soneto 116 del *Burguillos*, en un contexto de burla a los cultos y a su hinchazón lingüística: «porque es llamar al guante quiroteca / esto de biblioteca o bibliotaca» (vv. 7-8). Algunos críticos han interpretado este énfasis en el sufijo -teca como una pulla a Pellicer, que en 1634 publicó unas *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera* donde señalaba que «salen a la luz de la biblioteca de don José Pellicer» (fol. 1r). La fe y tasa del libro son de 1631 (s. f.), por lo que Lope pudo conocerlo. Obviamente, en algunos momentos de la vida de Lope Pellicer encarnó esta pedantería helenizante a ojos del Fénix.

VI. 116 El concepto es la base de la literatura conceptista, que dominó en España, e incluso en gran parte de Europa (Blanco, 1992), durante el siglo xvii. El término se puede encontrar en los lexicógrafos, pues *Aut.* lo define como «sentencia, agudeza y discreción» (*s. v. concepto*) y Covarrubias como «el discurso hecho con el entendimiento y después ejecutado, o con la lengua o con la pluma» (*Tesoro, s. v. concebir*). Sin embargo, en su acepción concretamente literaria es célebre la definición de Gracián: «es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (*Agudeza y arte de ingenio*, disc. II, vol. I, pág. 55). Sobre los mecanismos de la estética conceptista, véase Cacho Casal (2012a: 23-60).

VI. 131 Rodríguez Marín (1935: 213) explica aduciendo diversos pasajes paralelos que en el Siglo de Oro al gato se le solía llamar don Gonzalo y que llamar a alguien *mi gato* como expresión de cariño es corriente en idiomas como el francés. Por supuesto, el hecho de que *La Gatomaquia* esté protagonizada por gatos —sumado a las bernardinas de los versos que siguen— potencia la comicidad de la escena.

VI. 142 Sobre este soto, véase Deleito y Piñuela (1953: 76). Curiosamente, la de *La Gatomaquia* es la única mención a este lugar que hemos encontrado en la producción lopesca.

VI. 164 Otra posibilidad es que este *gata* signifique «flaca, consumida y atenuada» (*Aut.*, s. v.), aludiendo al hecho de que Zapaquilda, por su tristeza, no come.

VI. 167-170 El original lee: «¡Oh más dura que mármol a mis quejas / y al encendido fuego en que me quemo / más helada que nieve, Galatea!» (Garcilaso de la Vega, *Obra*, Égloga 1, vv. 57-59).

VI. 174 «ADONIS: mancebo hermoso amado de Venus, muerto de un jabalí y convertido en flor. Ovid. et Teocrit.» (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 687).

VI. 187 Rodríguez Marín (1935: 215-216) nota que el hipérbaton es cómica parodia del estilo culto.

VI. 189-192 Sobre la idea de que la costumbre hacía la ley, véase Arellano (2019: 654).

VI. 194 Sobre la crueldad de Nerón se pronuncia Lope en la *Arcadia* al definir a su figura: «NERÓN: hijo de Agripina y sexto emperador de los romanos, hombre cruelísimo, como cuentan Suetonio y Cor. Tacit.» (pág. 710). Además, lo de los *ojos zurdos* se puede interpretar más literalmente, pues, según una tradición muy extendida, Nerón padecía de estrabismo (Holgado Redondo, 1984: 9 y 34; Herrero Llorente, 1996: 108).

VI. 207-214 Aquí, Lope usa *apóstrofe* en un sentido genérico ('alocución'). Técnicamente, es un discurso dirigido a alguien o algo que no puede contestar: «figura retórica llamada conversión, porque en fuerza de ella se suspende y corta el período y discurso, y el orador o poeta se convierte a hablar o con Dios o con otra persona, aunque no esté presente, o con alguna cosa inanimada» (*Aut.*, s. v. *apóstrophe*). Además, notemos que en la expresión *retablo de figuras* hay dilogía, gracias al uso metafórico y literal de la palabra *retablo* y a los dos sentidos, retórico y teatral, de *figuras*: 'panoplia de figuras retóricas'; 'teatrillo de títeres'.

VI. 229-230 Como es preceptivo, el gato comienza el exordio de su discurso con una *captatio benevolentiae*, pese a lo que dice abajo, en V. 255.

VI. 252-253 «DEMÓSTENES: príncipe de los oradores griegos e hijo de un cuchillero. Matose con veneno. Plut.» (Vega Carpio, *Arcadia*, pág. 695).

VI. 255 Irónicamente, Micifuf va a incluir en los versos siguientes una *captatio benevolentiae* al elogiar a los circunstantes (VI. 256-258). Estos recuerdan, por cierto, los de la *captatio be-*

nevolentia del *Arte nuevo*: «adonde en su platónico Liceo / se vio tan alta junta de filósofos» (vv. 7-8).

VI. 260 Comienza aquí la *narratio* del discurso del gato.

VI. 272 Zapaquilda favoreció a Micifuf, quien no la violentó de ningún modo, pues los afortunados no son violentos.

VI. 282 «Andar divertido. Frase que denota tener alguna persona empleo amoroso que le embaraza atender a otros cuidados, dedicado solo a servir y agradar a su dama» (*Aut.*, s. v. *divertido*).

VI. 292-293 Rodríguez Marín (1935: 217-218) explica que *dar la mano de* hacer algo significa prometer firmemente llevarlo a cabo.

VI. 310 Sobre el *ungüento blanco*, véase la erudita nota de Rodríguez Marín (1935: 218-219), quien la documenta, entre otros lugares, en el *Quijote*: «Lo que le ruego a vuestra merced es que se cure, que le va mucha sangre de esa oreja, que aquí traigo hilas y un poco de ungüento blanco en las alforjas» (I, 10, pág. 125). Se hacía de cera, albayalde (preparado de plomo) y aceite rosado (Rico, 2004: 301). La forma *ungüente* es conocida.

VI. 330 Rodríguez Marín (1935: 320) remite al «Casamiento engañoso», donde el alférez Campuzano contrae esta enfermedad de doña Estefanía: «Mudé posada, y mudé pelo dentro de pocos días; porque comenzaron a pelárseme las cejas y las pestañas, y poco a poco me dejaron los cabellos, y antes de edad me hice calvo, dándome una enfermedad que llaman lupicia, y por otro nombre más claro, la pelarela» (*Novelas ejemplares*, pág. 534). En nota a este pasaje, García López (2013: 534) explica que era síntoma de la sífilis y que Alonso Hernández (1979: 274) trae diversos nombres de germanía para ella, entre otros, *pelona*.

VI. 331 Nótese que la *fregona* no solo lava los platos, sino que desempeña diversas funciones en la cocina.

VI. 332 El *menudo* solía ser tripa, por lo que había que lavarla cuidadosamente. S. v., el *Diccionario de Autoridades* trae una cita de Jacinto Polo de Medina donde una mujer lo está lavando en el Danubio.

VI. 356 Sobre la importancia de las normas que regían los desafíos, también relevantes para la discusión que sigue, véase Chauchadis (1987; 1997).

VI. 388 La idea de que las disputas (*querellas*) nacen de la mujer, o más bien de peleas acerca de ellas, es tópica.

VI. 389-390 La idea es tópica, pero Lope la desarrolla precisamente en un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, la sátira titulada «A la molestia de los pleitos» («Pleitos, a vuestros dioses procesales», núm. 26). Gasparetti (1932: xxxvi) ya puso de relieve esta coincidencia de intereses entre *La Gatomaquia* y el resto del *Burguillos*.

VI. 398-402 Sobre el uso de *teatro* como ‘patíbulo’, véase Rodríguez Marín (1935: 221), quien trae algunos lugares paralelos en comedias lopescas. El *capuz* es una capa con cola que se solía usar en ocasiones luctuosas (*Aut.*, s. v.); la *caperuza* es un ‘bonete terminado en punta’ (*Aut.*, s. v.).

VI. 430 Rodríguez Marín (1935: 223) recuerda que Hidalgo («Vocabulario», pág. 165) identifica *cometa* con ‘flecha’, aunque es voz de germanía. Arellano (2019: 663) sugiere que aquí la metáfora también podría referirse a ‘balas’. Parece probable, sobre todo teniendo en cuenta que Lope ya usa la metáfora en un soneto de *Guardar y guardarse* en que el Almirante habla con un arma de fuego: «Arma nacida en el infierno horrible; / imitación del rayo, envidia al trueno; / del acero más rígido, barreno; / humo sutil, cometa imperceptible. / De los cobardes invención posible; / breve reloj de desconciertos lleno; / fácil rigor, afrenta del veneno; / colérica venganza, horror terrible. / Dime, ingenio mortal, dime, quimeras. / ¿Eres tú, acaso, quien mi muerte trata? / ¿Eres el premio que mi amor espera? / ¡Oh, breve infierno, que el mayor retrata, / con que matan un hombre como fiera, / siendo más fiera quien contigo mata!» (pág. 219).

VI. 440 Literalmente, *adusto* significa ‘quemado’ (*Aut.*, s. v.), con lo que Lope subraya la cualidad cálida del humor colérico. Véase Sabor de Cortazar (1982: 209). La expresión se asienta en la teoría humoral en que se basaban la medicina y la psicología de la época, que entendían que en el cuerpo humano se mezclaban cuatro humores, cada uno tendente a provocar un carácter determinado. Así, la cólera era cálida y seca; la sangre, cálida y húmeda; la melancolía, fría y seca; la flema, fría y húmeda (Redondo, 1998: 121-146). Arellano (2019: 663) trae algunos pasajes paralelos con la expresión *cólera adusta*.

VI. 443 También encontramos a *Tésifonte* en una descripción del infierno de la *Jerusalén conquistada* (libr. VII, estr. 78). En *La*

Filomena Lope la imagina «crinada la cabeza de culebras» (canto I, estr. 6).

Silva séptima

VII. 3-4 La *región elemental* ('elemental') «se llama todo lo que se contiene desde la luna hasta el centro de la tierra» (*Aut.*, s. v.). La voz *elementar* es común en Lope, como vemos en el célebre soneto de *La dama boba*: «La calidad elemental resiste» (vv. 525-538).

VII. 26 Londoño explica la esgrima de la pica y la formación de los cuadros en su *Discurso*: «A cada bandera puede acontecer verse en parte que de sus soldados haya de hacer escuadrón en que ella y ellos se reparen de caballería, o de mayor número de infantería. Puede ser la tal parte llanura sin arboledas, ni fosados. En tal lugar se debe hacer escuadrón cuadrado de gente, para el cual las dos partes de la compañía han de llevar picas, pues ellas entre gente de a pie son la fuerza de los escuadrones y allí reinas (como se dice) de las armas; pero hase de entender siendo de largura y proporción conviniente: seranlo si excedieren a las armas que los enemigos pueden traer enastadas. Los alemanes y esguízaros siempre las traen muy luengas, y por eso han habido las más de sus victorias, que no puede haber mayor ventaja, que es ofender sin poder ser ofendido, y está claro que ha de acaecer así entre la pica larga y la corta en su propio lugar, que es el escuadrón, donde no se puede rebatir, ni varahuster [*sic*], por la espesura de las picas enemigas y amigas. Pues cuando afronta un escuadrón con otro han de ir tan constipadas, y los soldados tan juntos, que entre uno y otro no pueda pasar persona alguna, y las picas, para hacer la ejecución que pueden, se han de llevar arrimadas a los pechos sobre lo más alto de los estómagos, cargadas desde [la] mano izquierda al codo del mismo brazo, que se ha de llevar arrimado al estómago, de manera que la mano pase hasta en par de la coyuntura del hombro derecho, o poco menos, la mano derecha retirada todo lo que se pudiere, teniendo a puño cerrado la pica, dejando hacia el cuento parte que contrapese y aligere a la que estando así armado pasare desde el codo izquierdo al hierro, y al tiempo de herir, afirmando el pie izquierdo delante, llegando con toda la furia posible la mano derecha a la izquierda, por la cual ha de correr la pica, y al mismo tiempo, juntando el pie derecho al izquierdo, saldrá lo más grueso de la pica del codo iz-

quierdo adelante, con cuyo vaivén, y el del cuerpo y la fuerza del brazo derecho, se hará grandísimo golpe, al menos mucho mayor que con los dos brazos separados del pecho, y tomando la pica de cualquier otra manera de las que el escuadrón permite y con mucha mayor facilidad y menos trabajo se hará. Si la pica fuere de largura, y proporción conviniente, será si, teniendo veinte y seis palmos de vara española, fuere lo más grueso de ella a quince de la punta y once del cuento, y desde aquella mayora groseza fuere poco a poco asutilándose hasta que el pitipí del cuento tenga de circunferencia medio palmo menos la veintedocena parte de todo el palmo, y la punta donde se asienta el hierro tenga la décima parte de todo el palmo, menos que la mitad del palmo. Para fenescer en tal manera ha de tener de circunferencia en lo más grueso la sexta parte de un palmo, más que la mitad de él» (*Discurso*, fol. 10r).

VII. 37-38 A Azorín (1960: 46) le atraían de *La Gatomaquia*, entre otras cualidades, los «catálogos de cosas». Para ejemplificarlos cita precisamente este pasaje.

VII. 41-42 La mención de Góngora parece elogiosa. Sin embargo, el hipérbaton de VII. 40 resulta cómico y recuerda el estilo cultista. Sobre las aceitunas de Córdoba, véase Rodríguez Marín (1935: 227).

VII. 49-50 Son tópicos los chistes sobre rellenos de pasteles (Quevedo llegará a sugerir que hasta se usaba carne de ahorcados, *La vida del Buscón*, págs. 103 y 136). Sobre la mala fama de los venteros en el Siglo de Oro, Sabor de Cortazar (1982: 212) remite a Arco y Garay (1941: 783-790). El chiste de dar gato por liebre también está en el quevedesco romance de la «Consultación de los gatos» (Quevedo, *Poesía*, pág. 909, vv. 131-132).

VII. 59 Arellano (2019: 666) explica que llevar levantada el ala del sombrero se consideraba «disposición afectada».

VII. 62-63 Sobre el simbolismo de los colores en Lope, véase II. 13. En la *Arcadia*, el verde claro es señal de esperanza y alegría: «Iba gallardo Leriano con un sayo de raja verde clara, indicios de su pensamiento y señales de su confianza» (pág. 285).

VII. 71 Recordemos al respecto la imagen de la amazona volando sobre los trigos (II. 105-110).

VII. 73 Lope define así a Pegaso en la *Arcadia*: «caballo con alas nacido de la sangre de Medusa. Este, volando en el monte Parnaso, dicen que hizo, hiriendo con el pie en una piedra, aque-

lla famosa fuente de Helicon, que por esto se llamó Hipocrena. Después, huyendo de Belerofonte, voló al cielo, donde agora fingien ser figura suya junto al Círculo Ártico y la cabeza del Delfín y el Acuario. Ovid., in *Epis. Saf.*» (pág. 712). Como explica Sabor de Cortazar (1982: 213), «en su poema *La Andrómeda*, incluido en *La Filomena*, Lope describe el nacimiento de Pegaso, su vuelo hasta el Parnaso y el surgir de la fuente [Hipocrene] (vv. 297-328)».

VII. 84 La idea de enviar al lector a un lugar lejano si quiere comprobar una noticia con pinta de patraña también se usa arriba, relativa a las costumbres de las monas (IV. 41-52). De hecho, encontramos en ese pasaje un verso muy semejante a VII. 94: «de que hay allí gran copia» (IV. 48).

VII. 88-89 Plinio menciona juntos a los pigmeos y a los trogloditas en el libro VII de la *Historia natural* (cap. 2), pero no los sitúa en la misma región. Podría pensarse que Lope ha obtenido toda esta información acerca de los pigmeos de alguna poliantea, pero no es el caso. De entrada, podemos eliminar las habituales: Ravisius Textor (*Officinae*, vol. I, pág. 311) trae muy poca información sobre pigmeos y trogloditas y Stephanus no recoge, por ejemplo, la noticia de los dos pigmeos que se llevaron a Roma ni las citas de Pomponio Mela o Eustacio (*Dictionarium*, s. v. *pygmaei*). Más bien, parece que Lope se basó en el comentario a la *Historia natural* de Plinio de Hernández, obra que, aunque quedó manuscrita, hubo de consultar, pues se limita a versificar, o incluso a corromper, algunos de sus pasajes, como se puede apreciar con nuestros subrayados: «Dice Eustacio, intérprete de Homero, haberse llamado así de *πνῦν*, que quiere decir cobdo [...]. Juvenal, como poeta, para hacer la cosa más admirable y ridícula la encareció diciendo: *quorum tota cohors pede non est altior uno*, si no queremos decir haber hablado de diversos pigmeos porque, a la verdad, en diversas partes los ponen los autores, y no es de creer que en esto fuesen tan contrarios, porque Plinio, en el libro cuarto, los pone en Tracia, y en el quinto, refiere la opinión de algunos que creyeron ser habitantes de Eudon, río de Caria y, en el sexto, la de otros que los ponen en los lugares montanos de los prasios, que están en la India, cuyo parecer sigue Filóstrato. Y en el mismo sexto también la de otros que los ponen antes de las lagunas del Nilo, y de ellos es Aristóteles, el cual dice que viven

los pigmeos en Etiopía, región troglodítica, afirmando ser verdad lo que se suena de su pelea con las grullas, escrita de Homero, el cual quiere que viven en la parte meridional, que es en Etiopía, según Estrabón declara. Mela escribe haber vivido en la Arabia Inferior, aunque dice que faltaron peleando por sus sembrados. Algunos hay que creen no ser hombres, antes, especie de monas. Plinio y Aristóteles tienen que sí». Lope solo habría añadido el detalle de san Agustín y su *Ciudad de Dios*, libro que conocía bien. Aunque, a decir verdad, en el mismo pasaje habría encontrado una mención a este volumen y a los *umbrípedes* de Juvenal: «De los hombres fieros que Plinio nombra en el resto de este capítulo y de otros semejantes se podría dudar si son hombres y, si lo son, si de la casta de Adán, a lo cual respondo con san Agustín en el capítulo VIII del libro diez y seis de *la Ciudad de Dios* que, o son fingidos y fabulosos o, si los hay, que no son hombres, o si lo son, que serán de la de Adán [...]. (Scyápodas). Ansí leo de los mejores autores y no *scyopodas* y quiere dezir umbrípedes». Por otra parte, Rozas (1990: 158-159) considera que todo este pasaje de los pigmeos es una parodia de las disquisiciones sabias de Pellicer, quien tiene una sobre estos seres en sus *Lecciones solemnes* (col. 220). Nótese que 1796 enmienda y trae *Eustacio*, enmienda que adoptamos.

VII. 91-92 Rodríguez Marín (1935: 232) aclara que el autor es Aristóteles, en su *De historia animalium*.

VII. 97 Como también aclara Rodríguez Marín (1935: 230-231), los pigmeos —y su guerra con las grullas— parecen haber nacido de la fantasía de Homero (*Iliada*, canto III).

VII. 98 El cajista (o Lope) confunde a *Eustacio* con el poeta romano Publio Papinio Estacio, quien en sus *Silvae* (libr. I, núm. 6) trata de los pigmeos, como explican todos los editores de *La Gatomaquia*. Sin embargo, ya hemos señalado arriba (VII. 88-89) que Lope copiaba de Hernández, por lo que la lectura correcta es *Eustacio*. Enmendamos el error. Véase la nota complementaria a VII. 88-89.

VII. 102 Rodríguez Marín (1935: 232) trae el pasaje de la *De historia animalium* de Aristóteles donde el Estagirita trata de los pigmeos (libr. VIII, cap. 12).

VII. 103-104 San Agustín trata de los pigmeos en el libro XVI, cap. 8 de la *Ciudad de Dios* (Sabor de Cortazar, 1982: 215).

VII. 105 Rodríguez Marín (1935: 232) aclara que, aunque Juvenal habla de los pigmeos en sus sátiras (núm. XIII, vv. 167-171), no menciona a los umbrípedes. Es error de Lope, como explicamos en la nota complementaria a VII. 88-89.

VII. 123 Véase, sobre esta construcción, Sabor de Cortazar (1982: 217).

VII. 132-136 McGrady (1996: 243-244) señala otros pasajes paralelos en los que Lope dudó de la supuesta castidad de Penélope.

VII. 136-140 Sobre Dido y Eneas, y la antigua polémica acerca de la veracidad del libro IV de la *Eneida*, véase Lida (1974) y el comentario de Sánchez Jiménez y Rodríguez-Gallego (en prensa) al soneto 118 de las *Rimas* de Lope, precisamente puesto en boca de una Dido que defiende su castidad, en un pasaje que es traducción de un epigrama del pseudo-Ausonio.

VII. 142-144 McGrady (1996: 241-242) ha aclarado este, en su opinión, el pasaje más oscuro de *La Gatomaquia*: es una referencia al *Baldus* de Merlín Cocayo, en cuyo final se explica cómo se castigan en el infierno las mentiras de los poetas: arrancándoles un diente por cada una que han contado. El castigo es eterno, pues los dientes se les regeneran. McGrady no da muestras de conocer el trabajo de Mele (1938), quien ya había señalado el paralelismo.

VII. 149-150 Esta alusión ha resultado misteriosa para los críticos, hasta el punto que solían aceptar que este *Anastasio Pantaleón de la Parrilla* debía de ser alguna persona desconocida cercana a Lope (Rodríguez Marín, 1935: 236-237). Sin embargo, Ponce Cárdenas ha aclarado el chiste:

La alteración del nombre, que figura como «Anastasio Pantaleón de la Parrilla», se inspira en un romance del poeta fallecido, donde este se refiere así a su propia sífilis: «Culpa tiene el cocinero, / que, creyéndome chorizo, / me espetó, de mis humores / alterando el equilibrio» (Ms. 3941, f. 84r). El chiste culinario de Lope («Pantaleón de la Parrilla») se explica, por tanto, con el peculiar martirio que sufriera el joven [Pantaleón de la Ribera] durante su enfermedad. Sobre la críptica referencia al tabaco, no tenemos información alguna que afirme que Pantaleón había adquirido el hábito de fumar. (2007: 124)

Gracias a los datos que aporta Ponce Cárdenas, podemos precisar que Burguillos menciona el tabaco porque se usaba para

paliar los dolores de la sífilis, según señalaba Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias*: «Sé que algunos cristianos ya lo usan, en especial algunos que están tocados del mal de las bubas, porque dicen los tales que en el tiempo que están así transportados no sienten los dolores de su enfermedad» (Ortiz, 1978: 222). Esta propiedad y práctica curativa la confirman los tratados de la época (Castro, *Historia*, fol. 72r). Por tanto, Pantaleón lo usaría para tratar su sífilis. Entonces, el pasaje podría ser una crítica de Lope a este poeta alineado con los cultistas (Entrambasaguas, 1946-1948: I, 241-245; Rozas, 1990: 159; Cuiñas Gómez, 2008: 550), aunque Pantaleón murió en 1629 (Pellicer, *Obras*, s. p.), como bien sabía el Fénix, quien había aludido irónicamente a él en el *Laurel de Apolo* (silva VII, vv. 503-508) (Ponce Cárdenas, 2007: 123). Entrambasaguas (1946-1948: I, 243) considera esa mención «de enrevesada y cruel intención en el fondo» y Cuiñas Gómez (2008: 551), «fría y algo envenenada». Ambos estudiosos suponen que es la respuesta de Lope a una mención burlesca de Pantaleón al Fénix en el poema «Pidiendo al excelentísimo señor conde de Saldaña un corte de un vestido de paño que le ofreció al poeta, y enviándole un vidro de camuesas en conserva». El hecho de que Pantaleón fuera amigo de Pellicer y que este editara su obra no debió de aumentar las simpatías de Lope por este ingenio (Rozas, 1990: 159). Por tanto, podemos suponer que en los versos que nos ocupan el Fénix sugiere malévolamente que para escribir Anastasio Pantaleón se inspiraba inspirando (literalmente) tabaco, planta que, por otra parte, nuestro autor asocia en el *Burguillos* con los desatinos de los cultos (núm. 122, v. 10) y que, en efecto, se creía que provocaba diabólicas visiones (Monardes, *Segunda*, fols. 19r-19v).

VII. 151 Rodríguez Marín (1935: 237-238) especula sobre la posibilidad de que este tabaco que humorísticamente pide aquí Burguillos sea tabaco en polvo y que lo consumiera Lope para curarse de sus dolencias.

VII. 163-166 Azorín (1960: 45) destacaba este pasaje como ejemplo de gran reflexión psicológica.

VII. 182 *Archimargiro* es una palabra rara en Lope. Fernández Gómez (1971: I, 218-219) solo la localiza en la *Jerusalén* y la *Gatomaquia*, siempre en el campo de la epopeya, por tanto.

VII. 184 Gasparetti (1932: xxxvii) compara esta imagen con la que aparece en el primer cuarteto del soneto LXXXVI del *Burguillos*.

VII. 200 *Asperges* es aquí palabra latina, de la antifona *Asperges me*, cuyo texto se extrae parcialmente del salmo 50 (Rodríguez Marín, 1935: 242). Unos versos más abajo (VII. 204-205), el Fénix emplea una broma similar.

VII. 210 Este *¿a quién no diera gusto?* revela cuáles son los afectos que Lope imagina que debe producir *La Gatomaquia*: la obra debería provocar solaz y distracción, aun en medio de los mayores pesares.

VII. 214-215 Lope vuelve aquí sobre el tema de la molestia de los pleitos (Rodríguez Marín, 1935: 242). Véase VI. 389-390.

VII. 221 Una celada es un tipo de casco (*Aut.*, s. v.), normalmente más protegido que el morrión y a veces con visera. Sin embargo, estos términos se usaban con muy poca precisión en la época, como denuncia Salas (1950: 243).

VII. 222-223 Lope menciona estas celadas borgoñonas y la impresión que producían en *La Dorotea*: «el sombrero hasta las narices como celada borgoñona» (act. V, esc. 7, pág. 383). La descripción es muy gráfica, pues pinta un casco que protege toda la parte superior del rostro. Para Salas (1950: 245), la celada borgoñona o borgoñota es motivo de discrepancia entre los autores de la época. «Mientras que para unos —la mayor parte— es un casco que, como los antiguos, deja el rostro descubierto, pero que posee cubrenuca y dos placas laterales articuladas, denominadas yugulares, para otros autores la borgoñota poseía barbote y visera».

VII. 227 Este tipo de comentarios metanarrativos son característicos de *La Gatomaquia* (y las *Novelas a Marcia Leonarda*). Son una de las fuentes de comicidad en la obra. También se encuentran en las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «A un peine que no sabía el poeta si era de boj o de marfil» (núm. 17).

VII. 229-231 Sobre los caballos del sol, Lope había leído la *Officina* de Ravisius Textor (vol. I, pág. 363), que da sus nombres y sus sentidos. Además, la sección «Descriptio ortus diei» proporciona diversos ejemplos de amaneceres mitológicos (vol. I, págs. 455-458). El Fénix vuelve a mencionar a Flegón y a Etonte (*sic*, sin s, como era común en Lope) en el *Laurel de Apolo* (silva

I, v. 26), como señala Rodríguez Marín (1935: 243), y también en *La Dragontea* («alargan riendas a Flegón y Etonte» v. 1180) y en la silva «Apolo», de las *Rimas*: «enfrenar a Flegón, herir a Etonte» (vol. II, v. 52). Sobre los amaneceres mitológicos, véase las notas complementarias a II. 213-214 y II. 217-223. Véase, además, Lida (1975: 119-164).

VII. 234 y ss. Micifuf arenga aquí a sus tropas, escena típica de la épica culta del momento. Para la arenga en Lope, véase Iglesias Zoido (2012).

VII. 237 Variante del tópico de que «la honra cría las artes», célebre en la literatura española por su aparición en el prólogo del *Lazarillo* (pág. 6). Véase Rico (1976).

VII. 242-244 Como ya advirtió Rodríguez Marín (1935: 243), el segundo endecasílabo italiano es de Petrarca, de la canción XVI, «Ben mi credea passar mio tempo omai» (*Cancionero*, vol. II, pág. 652, v. 65). El primero es una deformación paródica de este y no es obra de Lope. El dicho Rodríguez Marín (1935: 243) lo encontró en el *Malmantile racquistato* (XI, 13) de Lorenzo Lippi (1676), pero era un proverbio que se halla también en multitud de textos previos.

VII. 252 Arellano (2019: 676) trae aquí un pasaje paralelo de Tirso de Molina: «Que es traidor, y el que es traidor / es traidor porque es cobarde». La idea era típica.

VII. 256 «Al preguntarle el Africano a Aníbal quién había sido, en su opinión, el más grande de los generales, respondió que Alejandro, el rey de los macedonios [...]. Cuando a continuación le preguntó a quién ponía en segundo lugar, dijo que Pirro [...]. Le siguió preguntando a quién consideraba el tercero, y dijo que sin lugar a dudas a él mismo» (Livio, *Historia*, libr. XXXV, cap. 14, pág. 330).

VII. 286 Sobre el uso transitivo de *tregar*, véase Rodríguez Marín (1935: 245-246).

VII. 289 El *Diccionario de Autoridades* explica que la garduña tiene uñas «tan agudas y fuertes que trepa por las paredes» (s. v. *garduña*).

VII. 303-305 Sobre esta metáfora de las balas, véase I. 171.

VII. 323-329 La intervención de los dioses en las contiendas es un tópico épico, pero en la epopeya burlesca los inmortales suelen hacerlo temerosos de que la ferocidad de la contienda alte-

re el orden cósmico. Es lo que ocurre en la *Batracomiomaquia*. Véase Pitotto y Scamuzzi (2010: 4), sí como Balcells (2016: 99).

VII. 335 La frase parece construida por analogía con *comerse de piojos* (Aut., s. v.).

VII. 355 La construcción era habitual y la encontramos en *La vida y hechos de Estebanillo González*: «Comía mi amo tarde, por ser costumbre antigua de pretendientes, y era tan amigo de cuenta y razón, peso y medida, que comía por onzas y bebía por adarmes» (pág. 169). El origen de la hipérbole podría ser el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán: «Pues, comiendo por onzas y bebiendo por dedales, viven por adarmes, muriendo de hambre antes que de rigor de enfermedad» (pág. 59). Véase Gómez Canseco (2012b: 1194).

VII. 362 «*Malvillos* no ha formado parte, hasta ahora, de los servidores de Marramaquiz, sino de los de Micifuf» (Campo, 1948: 240).

VII. 377 Rodríguez Marín (1935: 248) trae otros ejemplos de esta cruel práctica.

VII. 388 No sabemos de dónde obtuvo Lope esta idea. No parece libresca, pues en la *Germania* Tácito dice lo contrario, que los germanos no permitían grandes duelos (27, 2, pág. 170). Podría, pues, referirse a una práctica de los mercenarios alemanes del xvii.

VII. 405 Este verso es una de las bases de la hipótesis de Pedraza Jiménez (1981) acerca de *La Gatomaquia* como parodia del teatro lopesco.

VII. 407 Los ministriles solían tocar la chirimía en momentos gloriosos (la exaltación eucarística, por ejemplo, o entradas de reyes a escena) o celebrativos. Son los que imagina Burguillos al final de la comedia sobre *La Gatomaquia*.

A la sepultura de Marramaquiz

Uno de los temas centrales de las *Rimas de Tomé de Burguillos* y, por tanto, de «La Gatomaquia» es la sátira literaria, sátira que Lope dirige frecuentemente contra la poesía culta de los seguidores de Góngora, su viejo rival, ya muerto para los años en los que Lope compone el poema. Este afán se percibe en el soneto 49 (51 en la edición de Carreño) de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (fol. 25r), que no forma estrictamente parte de *La Gatomaquia*,

pero que incluimos por el interés que supone el que Burguillos lo dedique al protagonista de la misma, el gato Marramaquiz. Como señalamos en la introducción, los críticos llevan reclamando su inclusión como epitafio al final de *La Gatomaquia* desde Rozas (1982).

El soneto parodia los recursos más llamativos y polémicos de la poesía culta (Ponce Cárdenas, 2001): los hipérbatos muy acusados o trasposiciones (*por quien de mures tímida caterva*), los cultismos (*sarcófago, mures, maturo, superba, ploreñ, mestas*), las estructuras de definición y negación (*Este, si bien sarcófago, no duro*), las imágenes particularmente atrevidas (*mentido rayo*) y los neologismos (*manos mizas*). El efecto es claramente cómico, porque los estilemas gongorinos se emplean de manera concentrada e hiperbólica y, sobre todo, por la desproporción entre el personaje caído (un gato) y el estilo sublime empleado para cantar su sepultura. Además, conviene subrayar el absurdo de que los gatos se comuniquen «en lengua culta», que es lo que sostiene el epígrafe.

Por otra parte, el poema es interesante porque refleja, paródicamente, la retórica de la poesía funeral del momento, y concretamente del paradigma del epitafio (López Poza, 2008; Sánchez Jiménez, en prensa). Por ejemplo, en las *Rimas* encontramos también un soneto a una muerte, la del padre de Lope, Félix de Vega, con la mención a la Parca (vol. I, núm. CLXIII, vv. 1-4), y en muchos otros hallamos la *evidentia* que trae ante los ojos la tumba (*este*) (Llamas, 2016: 150-151), o el tópico de las lágrimas que hacen aumentar la corriente de un río (Hurtado de Mendoza, *Poesía*, «Elegía a la muerte de Marina de Aragón», vv. 166-168). Especialmente fructífero es contrastar esta parodia con los sonetos funerales de Góngora (*Sonetos completos*, págs. 198-221): por ejemplo, encontramos los tópicos pórfidos y lágrimas en el dedicado al sepulcro de El Greco (pág. 212) y un «cristal ministro impuro, si no alado» en el escrito a la muerte de un caballero mozo (pág. 216, v. 11). Sobre los tópicos de la poesía funeral del Siglo de Oro, véase Llamas (2016), quien comenta algunos textos funerales del Fénix (2016: 130; 141).

Para Rozas (1982), el soneto «arremete contra Pellicer y los jóvenes escritores “gatos”, es decir, *ladrones* que hurtan a Lope, de lenguas calumniadoras y de “manos mizas”, gatunas, otra vez *ladronas*». Que con este poema el Fénix fustigue a los que le atacan

en público e imitan en secreto parece indudable, así como que parodie el estilo cultista. Lo de que se refiera concretamente a Pellicer, en cambio, nos parece más que dudoso.

En cuanto a la estructura del poema, sigue la del epitafio, aunque Lope reserva para el último terceto un concepto cómico: a Marramaquiz no le van a faltar lágrimas, pues en Madrid hay muchos gatos ('ladrones') que le llorarán.

2. 7 Arellano (2019: 295) sugiere que «es posible que la pólvora y el rayo sean solo metáforas por la capacidad mortal de la Parca». Sin embargo, en *La Gatomaquia* se cuenta que Marramaquiz murió de un tiro de arcabuz (silva VII, v. 377).

2. 11 Arellano (2019: 295) introduce aquí una enmienda *ope ingenii* («librará»). No es necesaria, como se puede comprobar contrastando este uso con el de otros textos lopescos (Sánchez Jiménez, 2020a: 333-334).

2. 12-14 Los poetas que murmuraban contra él de día (*lenguas largas*) y de noche le robaban o plagiaban sus versos fueron una de las obsesiones del Lope del ciclo *de senectute*. Recordemos el soneto «La nueva juventud gramaticanda», de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «¿Qué valentía / puede tener, leyendo ajenos versos, / copiar de noche y murmurar de día?» (núm. 58, vv. 12-14). Por otra parte, nótese el anacoluto en el v. 12: *le* se refiere a las *cenizas*, por lo que debería ser plural. En cuanto al sintagma *manos mizas*, aparece en el texto de *La Gatomaquia* (IV. 296).

Índice de notas

La voz o tema referido se localiza ya en la nota al pie, ya en la complementaria de los versos indicados. Los números romanos remiten al número de silva; los arábigos, a los versos. En el caso de los sonetos, el número inicial remite al lugar del soneto (1 o 2); el segundo, a los versos.

- acento*, III. 43
Adonis, I. 112-113; VI. 174
adventus noctis, I. 390-394
alambique, VI. 120
albricias, IV. 316
Alfaques, *Los*, II. 250
alma, IV. 9
almanaque, II. 243-244
almodrote, V. 46
amanecer mitológico, II. 217-223
ámbar, I. 187-190
andola, III. 66-67
Anfitrite, I. 233
Anteros, II. 271
antojos, I. 202-203
apóstrofe, VI. 207-214
arcabuz, VII. 43
archimangiro, VII. 182
arco iris, I. 180
Aristarco, V. 50
arracadas, II. 47; V. 218
artesa, I. 226
asadura, I. 257-258
ataujía, V. 231
Atis, II. 42-44
Austrial Corona, I. 214-215
ay, ay, ay, III. 66-67
azúcar rosado, III. 360
Baldus, VII. 142-144
baqueta, VII. 34
Barbarroja, II. 192-197
barquerola, V. 18
bisoño, V. 323
bocací, V. 164
bodoque, I. 160-161
bonete, III. 34
Bootes, I. 214-215
borgoñota, VII. 222-223
Bosque, *El*, II. 45
bozo, III. 218
braco, V. 95
broquel, III. 28
Cabalina (fuente), V. 40-41
caballete, I. 51
caballos del sol, VII. 229-231
cabrahígo, IV. 341
calza, I. 108-109
calza larga, VI. 60
camaleón, V. 57-58
Camila (amazona), II. 105-110
capa a la francesa, I. 108-109
carambola, I. 137

carro de la noche, I. 390-394
Castalia (fuente), I. 14
celajes, II. 217
celemín, V. 231
celos, I. 304
censo, VI. 19
chapín, V. 226
chazar, II. 83
chirlo, I. 320
cicuta, IV. 382
Cinosura, III. 2
cirro, III. 341
chacóna, V. 205
chamelote, II. 163
clima, III. 9
cobertera, III. 28
colores, II. 13; VII. 62-63
comteptus mundi, IV. 185-186
concepto, VI. 116
conde Claros, III. 97
copete, I. 54
cordial, I. 48
cordobán, V. 165
corimbo, V. 377
coronas triunfales, V. 120-121
Corral de los Naranjos, III. 286
corredor, I. 63
cromatismo, I. 72-73
cuajar, I. 259
cuartel, III. 266
cuchar, I. 107
cuera, I. 121; V. 165
cuernos, III. 247; VI. 61-63
cumplimiento, V. 83
Cupido, I. 38-39
darse a partido, VI. 425
darse a perros, I. 19-21
definiciones de amor, V. 243
Dido (polémica sobre su castidad),
 VII. 136-140
digresión, VI. 78-81
Diocles, V. 51
Diógenes de Sínope, II. 234-238
Durandarte, III. 38

Egina, II. 11-12
ejecutoria, III. 205-209; III. 260-267
enamorarse de oídas, I. 92
engarrafar, I. 195
epíteto, I. 179
esclavitud, IV. 344
escrúpulo, IV. 383
esgrima, IV. 169, V. 315
espada de a caballo, III. 29-30
estimativa, III. 39-40
estrado, II. 291-295
Eustacio, VII. 98
facultades del alma, IV. 9
Faetón, IV. 346-347
Fama, I. 202-203
fautor, V. 267
figura correctionis, IV. 187-188
flor de la canela, V. 187
Flora, I. 76
Fortuna, IV. 323
fruncir, I. 55-56
fuego helado, III. 122
fustán, V. 154-155
gallarda, V. 200
gallofero, II. 138
garabato, V. 224
garatusa, IV. 188
garduña, VII. 289
gata de convento, I. 55-56
gaticida, III. 288
gato, I. 9, I. 28
gato romano, I. 80
gigantea, I. 362
Gigantomaquia, VII. 339
golas, III. 264
gorrión, III. 37
griego, VI. 88
grigüesco, V. 156
gualda, V. 222
guarnición, III. 41
guirigay, III. 66-67
Guruguz, III. 338
Helicon, VI. 83

Hernández (traducción de Plinio), VII. 88-89
biedra y muro, V. 374
hipálage, I. 288
Hipodamia (bodas de), V. 292-294
hipogrifo, VII. 75
Hurtado de Mendoza, Diego, V. 64
Ille ego quondam..., I. 1 y ss.
intercadencia, II. 332
invención, II. 37
jácara, III. 59-60, III. 63
jarameño, III. 240
jaulilla, V. 326
Juan de Espera en Dios, V. 115
juego de cañas, VI. 12
juegos de pelota, II. 78 y ss.
Juno (sus celos), IV. 145-146
ley del duelo, III. 318
Liaño, Felipe de, VII. 117-118
librea, I. 277
Licas, V. 331
liga, III. 152
lira, III. 337
Lopito, I. 38-39
lucero del alba, III. 305-306
luego, I. 99
magó, I. 306-308
mala fortuna, I. 23
mameluco, IV. 217
manto de humo, IV. 112
Mantua, marqués de, VI. 15
María de Meneses, IV. 162-164
marquesote, IV. 258
marramao, I. 7
Martín Peláez, IV. 162-164
martingalas, I. 344
maula, I. 81
Mauregato, V. 306
mecenazgo, I. 22
melecina, VI. 311
Melisendra, V. 201
Mena, Juan de, I. 88
ministril, VI. 49
mirlado, I. 55-56

mirlarse, I. 133
mirlo, I. 140
mondongo, VII. 273
monas (amorosas con sus crías), III. 35-38
Moriana, V. 391
mosqueador, I. 373
Muerte, IV. 205 y ss.
músicos (su huida), III. 322-324
nagua, I. 93-94
naípe, VII. 117-118
Nerón, VI. 194
Nicandro de Colofón, IV. 377
ñifiñafe, I. 198
nombres de los gatos, I. 81; III. 282
obligar, IV. 99
Ocasión, VI. 58-59
oficios mecánicos, V. 144
Orfeo, I. 69
Ostende, VII. 204
ostión, I. 321-323
pajuela, IV. 251-257
Paladión, II. 187-187
Pantaleón de la Ribera, Anastasio, VII. 140-150
papagayo, I. 117-119
paraclausithyron, I. 335-341
Paris, VI. 24-26
partes, IV. 238
pastel, VII. 49-50
Pegaso, VII. 73
pelona, VI. 330
Persio, V. 40-41
perulero, V. 128
pica, VII. 26
picebruñida, V. 163
Piedehierro, I. 145
pífaró, I. 12-13
pigmeos, VII. 84
(su guerra contra las grullas), VII. 111
Píramo y Tisbe, I. 370
piratas, I. 27
Pirro, II. 192-197; V. 116
plasmear, I. 203

plectro, V. 67
pleonasmó, V. 138
Pocris, IV. 145-146
Polifemo, V. 353
postas, I. 221
potencias del alma, II. 297
Prado, III. 134
prendas (dulces exuviae), II. 192-195
primero movimiento, III. 102
puesto que, I. 57-60
pulga, V. 64
puño, I. 123
quiroteca, VI. 88
rebozo, IV. 151
regalar, IV. 298
regidor, III. 275
rejalgar, IV. 373
Remedia amoris, II. 128
reparar, V. 315-316
reparo, III. 98
repostero, IV. 268
retratos en miniatura, VII. 117-118
rocajero, III. 53
Rodamonte, II. 114
roel, III. 267
ronda del galán, I. 335-341
roseta, V. 327
rufián, III. 70
ruinas, IV. 182-184
saltambarca, V. 156
sangría, I. 309, I. 311; I. 321-323
san Telmo, I. 49-50
Sannazaro, Jacopo, V. 212
Santa Cruz, marqués de, I. 41-42
sarao, I. 3-4
sarcófago, 2. 1-2
saya entera, V. 217
serenero, III. 50
sífilis, VI. 330
símil, I. 170 y ss.; II. 78 y ss.; II. 89 y ss.; III. 325 y ss.; IV. 83 y ss.;

IV. 152 y ss.; VI. 338 y ss.; VII. 303-305 y ss.; VII. 310 y ss.
Simón Antúnez, II. 192-197
Sinesio de Cirene, V. 52
singulto, I. 156-157
socroció, I. 48
solimán, IV. 172
soto de Luzón, VI. 142
tabaco, VII. 149-150; VII. 151
tapada, IV. 111
taratántara, I. 12-13
Tasso, Torquato, I. 10-11
tempus edax rerum, IV. 182-183
terciar, VI. 430
Tesifonte, VI. 443
Tetuán, I. 101
tiplé, II. 386
Titón, II. 213-214
toronja, I. 114
Trapisonda, III. 340
trasposición, IV. 365
trencellín, VII. 60
tríaca, IV. 386
tríaca magna, IV. 388
trogloditas, VII. 88-89
trulla, VII. 108-110
ungüento blanco, VI. 310
Urraca, doña, IV. 162-164
Valaquia, I. 34
valona, I. 61
Vázquez de Escamilla, Pero, III. 223
Vega, Garcilaso de la, I. 12
Vellido Dolfos, V. 13
Venecia, IV. 64
Vera, La, VI. 27-28
verdugado, I. 93-96
vid y olmo, V. 374
virote, VII. 32
zampoña, I. 7; VII. 225
zaquizamí, V. 106
zarzillo, V. 328

