

En *Si el caballo vos han muerto y blasón de los Mendozas* nos enfrentamos al drama histórico que mereció los mayores elogios del conde de Schack, en su *Historia de la literatura*. En primer lugar, sostiene el estudioso que los mejores dramas de Luis Vélez de Guevara son los que se basan en la historia nacional, y a continuación afirma que el más destacado de todos ellos es *Si el caballo vos han muerto*. Pero no se conforma con este elogio, sino que además lo encumbra «entre los sobresalientes de este género del teatro español».¹

La historia tomada de un romance

La fuente más clara y directa de este drama es el romance cuyo primer verso da título a la pieza, y que está incluido de forma casi literal en la tercera jornada de la pieza. «Si el caballo vos han muerto» se publicó en el *Flores del Parnaso, Octava parte* (Toledo, 1596).^{*} Como todas las composiciones de esa recopilación, apareció anónimo. Hoy, sin embargo, sabemos que fue escrito por Alfonso Hurtado Velarde,² poeta poco conocido que aparece también citado como Hurtado de Guadalajara Fajardo.³ Más adelante veremos que existen más de un punto de conexión entre este guadalajareño y el ecijano.

Un primer punto de unión entre Velarde y Vélez es el uso de la fabla antigua. Esta forma de expresarse no sólo sorprendió a Spencer y a Schevill, sino que además parecía disgustarles: «It is vitiated by an excessive use of *culto*, by the side of which the archaic speech in which it abounds to give it the flavor of antiquity, sounds incon-

¹ *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, 3: 292.

^{*} [Ver el estudio introductorio de Valerie Endres, pp. 23–26—CGP]

² Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, 2: 181.

³ La Barrera 194b. La fuente principal para el bibliógrafo decimonónico es la *Historia de las vidas de los Excmos. Señores duques del Infantado y sus progenitores*, del padre Hernando Pecha. Este jesuita es quien asegura que Hurtado Velarde fue el autor del célebre romance, «Si el caballo vos han muerto, / subid, Rey, en mi caballo». Entre sus piezas dramáticas se cuentan, *Tragedia de los siete infantes de Lara*, *Comedia del Cid*, *doña Sol* y *doña Elvira* y *El conde de las manos blancas*.

⁴ Spencer y Schevill 250.

sistent».⁴ Le interesa aproximarse a la fabla antigua propia de los romances para convencer al público de que están presenciando un romance dramatizado.

El uso de esta fabla antigua por parte de Luis Vélez está documentado en *Los hijos de la Barbuda* y en *El Alba y el Sol*.⁵ Lope también la utilizó, pero quien se caracterizó por su explotación fue el mismo Velarde. La obra en la que el guadalajareño utiliza este lenguaje con mayor maestría es *La tragedia de los siete infantes de Lara*, que añade a su propio título la especificación de que ha sido escrita «en lenguaje antiguo».⁶ Fue conocido por el uso de este tipo de fabla, como atestigua Cristóbal Suárez de Figueroa en su *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (Madrid, 1615), al tratar sobre los más augustos dramaturgos hispanos:

Un Lope de Rueda, un Velarde, *único en el lenguaje antiguo*, un famoso Lope de Vega, Tárrega, Aguilar, Miguel Sánchez, Miguel de Cervantes, Mira de Mescua, Luis Vélez, Gaspar de Ávila.⁷

La dramatización de un romance

En la pieza teatral que nos ocupa se van desglosando los motivos del romance. Cada uno es contextualizado y explicado: la cesión del caballo se produce en el fragor de la batalla de Aljubarrota; se encuadra esta batalla dentro de la lucha por el trono portugués que ha heredado la esposa de Juan I de Castilla; también explica los motivos de la confianza entre el rey y su consejero Pedro González de Mendoza, que han mantenido conversaciones en torno al mejor modo de reclamar sus derechos sobre Portugal; el don del caballo es una devolución de favores pues se trata del mismo andaluz que el rey le regaló en prueba de amistad; el hijo que el protagonista encomienda al rey es caracterizado a lo largo de las diversas escenas como un hábil jinete, aguerrido caballero y cortesano enamorado; y, por último, la villa de Buitrago de la que se dice señor Pedro González de Mendoza ha sido el espacio predominante de representación, el marco de jornadas de caza, de relaciones amorosas y de debates políticos.

Por eso lo más sorprendente del uso de esta relación romance-drama es la genialidad del escritor por crear todo un marco teatral que contextualice la acción del

⁵ Schack 3: 292; Maria Grazia Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», 83–87; ídem, ed., *Los hijos de la Barbuda*, 69–79; Antonio Salvador Plans, *La «fabla antigua» en los dramaturgos del Siglo de Oro*.

⁶ *La tragedia de los siete Infantes de Lara, en lenguaje antiguo*, en *Flor de comedias de España de diferentes autores, recopiladas por Francisco de Ávila, Quinta parte*, Alcalá: Viuda de Luys Martínez Grande, 1615; Madrid: viuda de Alonso Martín, 1616; Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1616.

⁷ Citado en La Barrera 195a. El énfasis es mío

breve romance. Los beneficios de esta composición híbrida eran repartidos a partes iguales pues el drama se veía favorecido por la popularidad del romance, y este se realizaba por la contextualización de su acción en una obra de sentido completo.⁸

El título, el desenlace de la pieza, el fundamento de la *laudatio* y el eje de la acción conducen a considerar esencial en este drama histórico el contenido del susodicho romance. Además nos hace caer en la cuenta de la fama y atracción popular que debían de tener los romances que ocupan el tema principal de numerosas piezas del primer cuarto del siglo XVII.

Fue precisamente la introducción del romancero tradicional uno de los factores que hicieron nacer la Comedia Nueva. La revolución dramática del Siglo de Oro dejó a un lado la poética aristotélica y horaciana que dominaba hasta Lope. El recurso al Romancero fue una nota distintiva de esta nueva forma de hacer que tanto contribuyó también a la reforma del teatro europeo.⁹ Los comediógrafos vieron en los romances una fuente inspiradora de situaciones y acciones dramáticas. En el corpus del ecijano adquiere especial relevancia el romance en *Los hijos de la Barbuda*, *La Serrana de la Vera*, *El Conde don Pero Vélez*, *La romera de Santiago* y *Si el caballo vos han muerto*.¹⁰ Pero lo curioso de *Si el caballo vos han muerto* es que al parecer fue compuesta, y seguro representada, cuando estaba en auge el culteranismo que desterró casi por completo la recurrencia al romancero tradicional.¹¹ Y sin embargo, como veremos más adelante, esta pieza debió de ser compuesta a finales de los años veinte, cuando el recurso al romance es residual.

La historicidad del drama

El protagonista de la acción dramática es don Pedro González Mendoza que tiene un referente histórico conocido probablemente por el público. Fue uno de los miembros más destacados de la familia Mendoza, por el poder que llegó a alcanzar y por el legado que dejó a sus descendientes. Perteneció a las primeras generaciones que se asentaron en Guadalajara, cuando todavía no era territorio Mendoza y estaba próxima la emigración familiar desde Álava. Este noble fue especialmente favorecido por Enrique II, de quien recibió, entre otras muchas mercedes, las villas fortaleza de Buitrago (Madrid) e Hita en 1368. Estas villas se convirtieron en los lugares de refugio de los Mendoza cuando acontecían situaciones peligrosas o perdían el favor real.

⁸ Cf. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, 2: 170.

⁹ *Ibíd.*, 2: 171.

¹⁰ Véase Valerie F. Endres, «The Treatment of Romance Materials in the *Comedias* of Luis Vélez de Guevara», tesis inédita, Univ. de Arizona, 1966.

¹¹ *Ibíd.*, 195.

Ocupó los cargos más destacados de su época, siguiendo un ascenso muy parecido al del Conde Duque de Olivares muchos años después: fue ayo del príncipe heredero, y tras el ascenso de éste al trono fue nombrado Mayordomo Mayor, puesto de mayor confianza en la corte de Juan I.

Cuando el rey de Portugal murió y el monarca castellano se enfrascó en la lucha por la corona lusitana, Pedro se convirtió en regente del reino. A pesar de mostrarse contrario a la lucha armada para conseguir dicho reino, participó en la batalla final de Aljubarrota del año 1385. Allí murió heroicamente junto a buena parte de la nobleza castellana.¹²

A su muerte, su hijo Diego Hurtado de Mendoza (1367–1404), con unos dieciocho años de edad, quedó como cabeza de la familia. Por aquel entonces ya estaba casado con María Enríquez, hermana por parte de padre del rey Juan I. Su esposa también era conocida como María de Castilla por ser hija del rey Enrique II de Trastámara. Participó como alférez mayor junto a su padre y de Aljubarrota trajo al difunto para su entierro. Como jefe de la familia obtuvo la confirmación de los derechos sobre Hita y Buitrago y también fraguó el poder de la familia en Guadalajara.¹³

Esta pieza de Vélez de Guevara goza del mismo carácter histórico que él sabía imprimir a sus dramas a través de la ambientación, los diálogos, las citas de fuentes, la rememoración de pasajes conocidos por el público y la plasmación de la cotidianeidad. Sin embargo, el suceso que titula la obra y sirve de eje de la acción es ficticio: que Juan I fuese salvado por Pedro González de Mendoza al cederle su caballo no aparece mencionado en ninguna crónica sobre el rey ni sobre la batalla.¹⁴ Tampoco aparece en los relatos históricos referencia alguna a los amores que se representan en el drama entre el rey y una judía. Probablemente este fuese un recurso del dramaturgo para dar vigor a su representación. Este mecanismo de desarrollo argumental es comparable con el de Lope en *Las paces de los reyes y judía de Toledo*. Vélez pudo inspirarse en los amores entre Alfonso VIII y Raquel representados en la segunda jornada. En ese pasaje el monarca de Lope es advertido de los peligros que entraña su relación con la judía y de que se acuerde de Rodrigo y la Cava.¹⁵

A pesar de esta relación en un punto secundario con la obra de Lope, no parece que se pueda considerar a *Si el caballo vos han muerto* una refundición o

¹² José Luis García de Paz, «Mendoza, poderosos señores», http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/pedrogon.htm.

¹³ Ídem, http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/depaz/mendoza/diegohur.htm.

¹⁴ Spencer y Schevill 251, rastrearon sin encontrar ninguna mención las Crónicas de los Reyes de Castilla Don Pedro, Don Enrique II, Don Juan I, Don Enrique III, de Pedro López de Ayala.

¹⁵ Cf. Spencer y Schevill 251. [Cf. los comentarios de Valerie Endres, pp. 28–29 del presente volumen—CGP]

imitación, tal y como sostuvo Cotarelo.¹⁶ Desde luego, no lo es respecto al romance, tampoco en referencia a *Las paces de los reyes*, ni puede serlo en relación a *El caballo vos han muerto*, obra que se atribuyó a Lope erróneamente¹⁷ y que será la misma que aquí estudiamos pero con una ligera variación en el título.

El asunto del drama

Pedro de Mendoza recibe en sus dominios de Guadalajara a un enviado del Rey que le entrega una carta. Esta le anuncia que el monarca se dirige a Burgos a dejar a su hermana en las Huelgas, pero desean hacer un alto en las tierras de Buitrago. Allí se citan para cazar y hablar en privado de asuntos de política.

Cuando llegan los reyes a Buitrago, empiezan las conversaciones entre Pedro y el Rey. En esta primera, el noble trata de convencer al Rey de lo beneficioso que sería para ambas partes el matrimonio de la infanta María y Diagote. María insiste en que quiere ir al convento y se jacta de la altivez de Pedro. La conversación no se prolonga porque pasa un jabalí cerca y van a cazarlo. María ya destaca en su papel de mujer fuerte al decidir también ir tras la caza.

Al comienzo de la segunda jornada, Pedro se lleva a un lugar apartado a Melendo y a su hijo para que arreglen sus disputas amorosas luchando. Tras una lucha de honor, hacen las paces, deciden olvidarse de Micol, la mujer que se disputaban, y acuerdan preparar una lucha de moros para celebrar la llegada del Rey a sus territorios. Entretanto, Micol salva al rey de una situación de peligro y este queda prendado de su hermosura.

Una vez en el palacio de los Mendoza el Rey confía a Pedro la situación política que le preocupa y para la que pide consejo. La Reina es la heredera legal de Portugal pero el Maestre de Avis ambiciona el trono y no está dispuesto a permitir la entrada de los castellanos. Pedro le anima a mandar las tropas y el Rey se queda dormido. En sueños declara que amará a la judía Micol aunque le pase como a Rodrigo con la Cava, es decir, aunque pierda España. Su difunto padre el rey Enrique se le aparece y luchan. Al final la visión le advierte de que si no abandona su alocado deseo morirá en la próxima batalla. Don Juan decide seguir con la judía y convertir la fiesta en salida del ejército hacia Portugal.

El comienzo de la jornada tercera representa una amorosa conversación entre la judía y el rey que se ve interrumpida por el sonido de un clarín que marca la salida del ejército. En ese momento entra la Infanta en la cámara y recrimina al Rey su actitud cuando el ejército está dispuesto ya a atacar a los usurpadores de sus derechos en Portugal.

¹⁶ Cotarelo 442–43.

¹⁷ Durán la cita como obra de Lope en *Romancero general*, BAE, 16: 45. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton han probado que no es de Lope. Ver *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, 606.

Las tropas castellanas llegan a Portugal, más concretamente, a Aljubarrota. Allí les está esperando ya el maestre Avis. Los mandos del rey Juan I discuten la oportunidad de luchar ahora o esperar al día siguiente. Finalmente lucha en ese mismo momento con las pegas del cansancio y la buena posición del enemigo. Esto hace que la batalla se incline al bando portugués. El Rey queda solo en el campo de batalla, sin caballo y percibiendo el desastre de la lucha. Diagote llega a animarle. Don Pedro les observa desde lejos y duda si entregar su caballo al Rey o a su hijo. Decide ir a ayudar al rey dándole su caballo. Al asistirle le dice estas palabras que dan título a la pieza: «Si el caballo vos han muerto, subid, rey, en mi caballo»; le pide que cuide de su hijo y se lanza a la lucha. Diagote va tras él para ayudarle.

La infanta se acerca al campo de batalla y recibe las malas noticias del propio rey. A continuación llegan con muchos pendones arrastrados y el cuerpo muerto de Pedro que va a ser enterrado en Burgos. El rey recompensa con la mano de su hermana a Diagote y a Melendo con la de una dama de compañía de la infanta. También dicta al huérfano que ponga en el escudo familiar un caballo y a su padre.

Tiempo de escritura y de representación

Las fuentes que influyen en la composición de la obra nos marcan límites temporales para su escritura. El punto de partida más claro es la introducción del citado romance en la jornada tercera: sabemos que la edición de la octava parte de las *Flores del Parnaso* es de 1596, por lo tanto tenemos en esa fecha la primera acotación. Pero la primera fecha del periodo de creación puede variar si consideramos que la trama amorosa entre el Rey y la judía Micol fue una influencia de Lope: *Las paces a los reyes* está fechada en 1617, por lo que retrasaríamos unos cuantos años la escritura del drama velista.¹⁸

La fecha tope de creación está marcada obviamente por la puesta en esce-

¹⁸ Spencer y Schevill (p. 252), anotaron una tercera fuente. Se trata de la cita de una pieza de Rojas en los vv. 206–09 en los que se alaba a Diagote. Dicen así:

Non finca en Castiella quien
se empareje con Diagote,
del Rey abajo ninguno,
a pie, a trotón, farto, ayuno.

Pero la mención del título de la obra de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo ninguno*, no nos aporta ningún dato por dos motivos: no es seguro que pretenda ser una referencia a una pieza teatral existente, y no conocemos la fecha de escritura del drama de honor de Rojas. La valoración positiva de la referencia a la pieza de Rojas resolvería la cuestión planteada por Raymond MacCurdy en *Francisco Rojas Zorrilla*, 22, 142, que *Del rey abajo ninguno* sería la obra perdida de Solís, Calderón y Rojas representada en el Coliseo del Buen Retiro el 2 de julio de 1640. Si consideramos las dos hipótesis de que Vélez se refiere al título de una obra y de que 1640 fuese el estreno *Del rey abajo ninguno*, llegaríamos a la conclusión de que son incompatibles, ya que sabemos que *Si el caballo vos han muerto* fue representada en Palacio en 1632.

na. Nos han llegado noticias de diversas representaciones palaciegas que muy probablemente hacen referencia a la misma representación. Bruerton constata una por parte de la compañía de Alonso Olmedo probablemente en 1631.¹⁹ Cotarelo cita otra en Palacio en el año 1632.²⁰ Y Spencer y Schevill informan de otra en Madrid antes del 26 de enero de 1632 por la compañía de Alonso de Olmedo.²¹ También nos constan representaciones en Segovia y en Valencia, esta a cargo de Pedro Manuel del Castillo en 1645.²² No cayó en el olvido de los escenarios palaciegos pues conocemos otra representación a finales del siglo, concretamente el jueves 9 de octubre de 1692, a cargo de la compañía de Agustín Manuel de Castilla.²³ En fin, el periodo de escritura de *Si el caballo vos han muerto* queda delimitado entre 1617 y 1631. Pero el sistema de datación a partir de la métrica permite afinar aún más la etapa. Bruerton se detiene en el estudio del metro romance de este drama y llega a la conclusión, tras comparar su uso con el resto de las comedias del Siglo de Oro, de que fue escrita entre 1625 y 1630.²⁴ Bininger y Landeira²⁵ repiten la aproximación realizada por Bruerton. La única novedad posterior ha sido aportada por Peale,²⁶ que fija como fecha *ad quem* 1628, pero admitiendo que sea anterior a ese año.

Los Hurtado de Mendoza y el teatro

El propósito de *Si el caballo vos han muerto* parece bastante claro: el enaltecimiento de los Hurtado de Mendoza. Luis Vélez estuvo estrechamente vinculado

¹⁹ Courtney Bruerton, «The Date of Schaeffer's *Tomo Antiguo*», 351.

²⁰ Cotarelo 647

²¹ «Vélez' play was performed in Madrid before January 26, 1632, by the company of Alonso de Olmedo» (Hugo A. Rennert, «Notes on the Chronology of the Spanish Drama», 53).

²² Urzáiz Tortajada 705.

²³ Rosita Subirats, «Contribution a l'établissement du répertoire théâtral a la Cour de Philippe IV et de Charles II», 428.

²⁴ Bruerton, «The Date», 351–52. Cuenta en el drama hasta 1498 versos en romance, lo cual constituye el 61,8% del total de la obra. También indica que el pasaje más largo en romance alcanza los 254 versos. Por último, contabiliza en un total de 8 los pasajes en romance.

²⁵ Introducción a *El Conde don Sancho Niño*, 29.

²⁶ C. George Peale, estudio introductorio a *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, 50.

a esa familia a través de sus servicios a Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña. Este estaba casado con Luisa de Mendoza, IV Duquesa del Infantado. Por exigencia de los esponsales y con el objeto de percibir el matrimonio las rentas del mayorazgo, el Conde hubo de cambiar su apellido familiar por el de Hurtado de Mendoza. Así, pues, Luis Vélez estuvo al servicio de Diego Hurtado de Mendoza, homónimo del personaje de la pieza teatral.

Existe un punto de unión más entre Vélez, el conde de Saldaña y *Si el caballo vos han muerto*. En unos versos del *Elogio del juramento del serenísimo príncipe don Felipe Domingo, quarto deste nombre* aparece exaltada la figura del rey por ir a caballo junto al conde de Saldaña, escena que recuerda a la cesión de la montura de Pedro González de Mendoza al rey Juan I. Los versos de Elogio dicen así:²⁷

El mayor rey del mundo es el de España
pues a pie lleva al conde de Saldaña.

Y tiene Vélez de Guevara aun más conexiones con la familia, pues en 1622 se representó una obra en la que colaboró nuestro dramaturgo titulada *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*.²⁸

El encargo de *Algunas hazañas* se enmarca dentro de toda una campaña por parte de los Hurtado de Mendoza para lavar su honor y prestigiarse ante la Corte. Esta campaña empezó para defenderse de los ataques que Alonso de Ercilla lanzó en *La Araucana* contra García Hurtado de Mendoza. El ataque no fue nimio si se tienen en cuenta las veintitrés ediciones de *La Araucana* de 1569 a 1632 y lo impactados que quedaron García y su sucesor, Juan Andrés Hurtado de Mendoza.

La ofendida familia decidió lanzarse al ataque utilizando las mismas armas que Ercilla: las letras. Los encargos se van sucediendo durante años con el objetivo de devolver el protagonismo de las hazañas en el Nuevo Mundo a García Hurtado de Mendoza. La lista de los escritores que fueron contratados es larga: Bartolomé de Escobar, Pedro de Oña, Lope de Vega, Cristóbal Suárez de Figueroa, Gaspar de Ávila, Luis Belmonte Bermúdez, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara.²⁹

Tras una primera etapa de defensa, dirigieron su estrategia hacia la valoración de los éxitos alcanzados por García Hurtado de Mendoza. La finalidad de

²⁷ Cito a partir de Harry Sieber, «The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III», 105–06.

²⁸ Bermúdez et al., *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, pp. 593–639. La obra fue representada el 5-X-1622 según Bruerton, «The Date», 354.

²⁹ Ver Germán Vega García-Luengos, «Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza en una comedia de nueve ingenios. El molde dramático de un memorial», 200–01.

esta segunda fase de la campaña no era otra que obtener gratificaciones en la corte. Una vez instalados en la capital española continúan valiéndose de la literatura. Ahora dejarán de lado las narraciones históricas y se servirán del género de moda entre el pueblo y la nobleza: la Comedia Nueva. García Hurtado de Mendoza muere en 1609 pero esto no significa el fin de la campaña emprendida, más bien supone un nuevo espolotazo. Los herederos del Marqués se ven en la necesidad de seguir reivindicando los méritos alcanzados más allá del Atlántico. Esta nueva etapa será liderada por Juan Andrés Hurtado de Mendoza, heredero del marqués de Cañete, primer beneficiado en que se reconozcan y premien los trabajos de García.

Y, por último, la campaña propagandística recibe un nuevo impulso con las esperanzas que trae el comienzo del reinado de Felipe IV en 1621. En esta nueva etapa se unirán la afición del monarca y de los Hurtado de Mendoza por el teatro. De ahí que, tras el tiempo de luto que ha cerrado los teatros aparezca en escena *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza*, «uno de los más magníficos memoriales de servicios en busca de reconocimiento y recompensa de que se tiene noticia, el de la familia Hurtado de Mendoza». ³¹ Se da además la curiosidad de que la parte realizada por Luis Vélez es la que aporta a toda la pieza el aire de historicidad. Así lo expresa Vega García-Luengos: «Luis Vélez de Guevara [...] busca el marchamo de historicidad para lo dramatizado con la enumeración de los participantes en los hechos». ³²

Dentro de la corriente propagandística descrita debe enmarcarse *Si el caballo vos han muerto*: a partir de un hecho aparentemente histórico, se ensalza a la familia del mecenas que sustenta al poeta.

JAVIER J. GONZÁLEZ

³⁰ *Ibíd.*, 204: «Los gustos del nuevo Rey marcan una vez más al teatro como el cauce ideal para hacerlo. También nos consta que la afición teatral de los Hurtado de Mendoza va más allá de su consideración como vocero de méritos y pretensiones. En documentos algo posteriores, el Marqués de Cañete aparecerá como arrendatario de aposentos en los corrales madrileños. Tales testimonios corresponden a los años 1632 y 1633, y hacen referencia a las deudas contraídas por los arrendamientos». Han sido publicados por J. E. Varey y N. D. Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650*, 69, 70, 77.

³¹ Vega García-Luengos, «Luis Vélez de Guevara: historia y teatro», 55.

³² *Ídem*, «Las hazañas araucanas», 208. Se refiere a la edición de Mesonero Romanos, BAE, 20: 498c–500b.

