

*DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII
CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES
INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)*

**Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin
y Sara Santa Aguilar (eds.)**



DEL TEXTO A LAS TABLAS: LA PUESTA EN ESCENA
DE *EL CELOSO PRUDENTE* DE TIRSO DE MOLINA

Rafael Massanet Rodríguez
Instituto de Estudios Hispánicos en la Modernidad (IEHM)
Universitat de les Illes Balears (UIB)

Como suele ser característico de las comedias palatinas, la fuerza de *El celoso prudente* reside en unos diálogos ágiles que ayudan a perfilar a los personajes que van apareciendo en escena al tiempo que la acción se va constituyendo. La espectacularidad escénica, así como el uso de tramoyas o ingenios, tan comunes en las representaciones de comedias de santos o en las de corte, no es uno de los constituyentes esenciales de esta comedia, como es característico en su género. Es más, el texto dramático presenta escasas acotaciones y muy escuetas, que no van más allá de señalar entradas y, no siempre, salidas, no profundizando, por tanto, en detalles como el vestuario o el movimiento escénico. Incluso en el único momento en que debe sonar música, esto se señala con la acotación: «Música», sin entrar en mayor detalle. Debido a esto, su estudio a partir del texto ideado por el autor es complejo aunque ello no significa, sin embargo, que no merezca ninguna consideración, ya que muchas indicaciones que podemos utilizar para la puesta en escena las encontramos integradas en el propio texto. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que esta comedia es una de las más extensas en la

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), *«Docendo discimus». Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 235-246. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

producción del Mercedario¹, casi 4.000 versos, por lo que si pretendiéramos llevarla a las tablas tal cual aparece en la miscelánea *Cigarrales de Toledo* nos encontraríamos con problemas de diversa índole, sobre todo para el espectador actual, el cual no está acostumbrado a espectáculos de tan larga duración.

Si enfocamos nuestro estudio hacia la puesta en escena no podemos avanzar sin antes comentar ciertos aspectos que atañen a esta comedia:

En primer lugar, no tenemos noticia de su representación en ningún momento de la historia. Sin embargo, podemos suponer que fue representada en algún momento, pues Tirso en *Cigarrales* señala que fue representada por la compañía de Baltasar Pinedo: «Este comediante, no obstante su mérito, ha sido de los menos recordados [...] Hay que considerarle más como autor de compañía que como actor. El inolvidable fray Félix Lope de Vega, en el *Peregrino de su patria*, impreso en 1604, en la página 198, dice: «Baltasar de Pinedo tendrá fama, / pues hace, siendo *Príncipe en su Arte*, / altos metamorfóseos de su rostro, / color, ojos, sentidos, voz y afectos / transformando a la gente». Al clasificarlo el *Fénix de los Ingenios* como *Príncipe de su Arte*, le concedió una ejecutoria que han de aceptar como cierta y legítima los que no llegaron a conocer su trabajo histriónico»². No hay noticias, no obstante, en los documentos que se han consultado, de la fecha o lugar de representación de esta comedia. Sin embargo, se registra la presencia del autor en Toledo en 1613, 1614 y 1621, momentos en los que, suponemos, pudo ocurrir este hecho.

A diferencia de *El vergonzoso en palacio*, otra de las comedias que componen *Cigarrales de Toledo*, no se ofrece ningún tipo de noticia respecto a los actores o a cómo se desarrolló la acción en los comentarios anteriores o posteriores a la comedia. Tras la representación de la mencionada los personajes que han presenciado la obra discuten sobre la mala actuación de la actriz principal y otros aspectos, los cuales pudieran ayudar a dirigir mejor un estudio de recreación de la puesta en escena. Pero *El celoso prudente* cierra con una reflexión moral y lo máximo que podemos extraer de su representación es lo siguiente: «Bien

¹ Por delante de *El celoso prudente* (3.856) encontramos: *El vergonzoso en palacio* (3.967); *La villana de Vallecas* (3.969); y, en primer lugar, *La lealtad contra la envidia* (4.179).

² Díaz de Escovar, 1928, p. 162.

afortunada fue en todo esta comedia, pues ni en los que la representaron hubo que notar menos que alabanza, ni en ella los escrupulosos hallaron cosa que no fuese a satisfacción de los gustos y del arte»³.

La falta de noticias de representación, tanto de la época como contemporáneas, nos deja con muy poco margen para el estudio de la puesta en escena más allá de lo que el texto propone, que, como hemos señalado anteriormente, es escaso en cuanto a acotaciones.

Contamos entre nuestros testimonios con una copia de actor, en cuya primera página aparece escrito: «Actor Rodrigo». Sin embargo, el texto es caótico: Hay muchísimos versos omitidos respecto a la príncipe, pasando de 3.856 versos a poco más de 2.500, de los cuales muchos se encuentran modificados para adecuarse a la nueva métrica o por tratarse de una copia de oídas. Además, en el manuscrito aparecen numerosos fragmentos tachados que todavía limitan más la extensión, convirtiendo el texto en una versión más adecuada para su representación. Por otra parte, su datación no es clara ya que no aparece ningún indicador en el texto que pueda orientarnos en torno a la fecha de su redacción. Y, para acabar, tampoco encontramos acotaciones más allá de entradas o salidas. La única que se conserva es la primera, que aparece tal cual como en príncipe: «Sale Diana y Lisena con un librito de cera en la mano».

A continuación revisaremos distintos aspectos de la puesta en escena y cómo Tirso los solventa en el caso de esta comedia.

I. VESTUARIO

Dentro de las acotaciones, tanto implícitas como explícitas, las de mayor número son las referidas al vestuario de los personajes. Sin embargo, no son pormenorizadas y la mayoría refieren a ropajes puntuales que los personajes visten, normalmente, para hacerse pasar por otros, haciendo la función de disfraz. Las referencias al vestido no se encuentran detalladas y son referencias vagas como «de camino», «de luto», «de noche», «de novios». La única referencia concreta a la apariencia de un personaje es la barba del gracioso Gascón, ya que forma parte del juego dramático, tal como señala una de las acotaciones: «Tómale la barba [*Carola a Gascón*]» (v. 2551 acot.). Interesante acotación que nos describe la apariencia de este personaje. Además, este elemento debe ser indispensable, pues de otro modo no podría llevarse a cabo esta acción, que

³ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 497.

no solo es visualmente humorística, sino que encierra en sí misma un claro simbolismo. La barba se interpreta como un «símbolo de la virilidad y de la fortaleza» (Cov.), por lo que cortarla o cogerla suponía un agravio. Así señala el siguiente caso Covarrubias en su *Tesoro*:

... asir a un hombre de la barba es la mayor afrenta que se le puede hacer, y esto aun no lo sufrió muerto el Cid Ruy Díaz, que dicen se atrevió un judío a tirarle della por menosprecio, y permitió Dios que empuñase la espada que tenía ceñida, y la sacase más de un tercio con que el judío cayó en tierra casi muerto, y acudiendo a las voces que daba, se publicó el caso, y algunos dicen fue ocasión de convertirse a la fe católica (Cov.).

En el *dramatis personae* al inicio de la comedia se estipula al lado de cada nombre su condición de dama, galán, criado o criada, entre otros. Probablemente la diferencia de estatus social de los personajes se viera sobre el tablado con el uso de un atuendo más rico y lujoso en los señores y otro más austero en los criados, aunque no haya ninguna referencia explícita de ello en las acotaciones ni en los diálogos. Son numerosos los estudios en los que se concluye que el vestuario utilizado sobre las tablas era utilizado también como signo comunicativo:

Además de informar sobre la condición del personaje, la indumentaria teatral podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que ésta se desarrollaba y otros detalles similares; esto es, para comunicar al público información que, aunque pudiese hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria⁴.

El vestido, por lo tanto, era una manera visual de caracterizar al personaje, de construir un arquetipo. En consecuencia, «hay que tener en cuenta que los espectadores que acudían a los corrales iban a oír y a ver y, por tanto, percibían a través del vestuario utilizado por los actores, amén de la categoría social, la profesión o una determinada situación del personaje representado»⁵.

Algunas de las acotaciones más destacadas en esta comedia respecto al vestuario son las siguientes:

⁴ Ruano y Allen, 1994, p. 312.

⁵ González Dengra, 1998, p. 249.

1.1. «De camino»

Hay que establecer una diferencia entre el traje de camino de los personajes varones y los femeninos:

GASCÓN Como venís de camino
 en todo sois peregrino (vv. 1527-1528).

Gascón no solo se refiere a que Enrique acaba de llegar de un largo viaje, sino que también sirve para introducir una información que no ha aparecido en las acotaciones anteriormente. Enrique debía aparecer en escena vestido «de camino», con un traje de mayor colorido que el urbano que incluía también botas y espuelas. Este despliegue lujoso no era tan solo un recurso teatral:

¿Puede ser mayor disparate en el mundo que andar un hombre vestido comúnmente vestido de paño procurando que un sayo y una capa le ture diez años, y cuando va de camino lleva terciopelo y rasos, y los chapeos con cordones de oro y plata para que lo destruya todo el aire y el polvo y el agua y los lodos?⁶

Bernis especifica en su estudio la composición de los trajes de camino:

En los vestidos de camino descritos entran las mismas prendas que usaban los hombres en sus otras actividades (ropillas, calzas, greguescos, herreruelos) más un sombrero; por lo general, aunque no siempre, se componen además de una prenda especial para el camino, como el gabán, el fieltro o el capote⁷.

Además de la composición propia, la autora se encarga en señalar aspectos más concretos, como su apariencia:

La vistosidad del colorido era una cualidad tan indispensable en los trajes de camino, que en un pasaje del segundo *Lazarillo de Tormes*, de 1620, de un joven que es hallado muerto [...], se sabe que iba de camino tan solo por el colorido de su traje [...] En los trajes de camino se mostró una decidida preferencia por el verde, pero se hacían también de otros colores⁸.

⁶ Antonio de Torquemada, *Obras completas*, vol. I, pp. 349-350.

⁷ Bernis, 2001, pp. 20-21.

⁸ Bernis, 2001, p. 20.

En el caso del personaje femenino lo vemos referido de la siguiente manera:

LISENA Vestida estoy de camino
 porque he de representar,
 de un ingenio peregrino,
 una traza singular (vv. 2625-2628).

Nuevamente una indicación que se incluye dentro del texto, pues, hasta el momento, desconocíamos la apariencia de Lisena desde su aparición. El vestido «de camino» de las mujeres se diferencia frente al de su contraparte en lo siguiente:

Cuando una mujer salía a la calle se cubría, incluida la cabeza, con un manto grande y envolvente o con un mantillo, más pequeño, llamado también rebocíño y mantellina. Si llevaba sombrero colocaba este sobre el mantillo, según era moda en España desde tiempos de Carlos V. Para el camino las mujeres recurrían a prendas más cortas, como el capotillo y el ferreruero de camino. Imprescindible en estas ocasiones era el sombrero; este se llevaba con una toca debajo o con uno de los complementos entonces en uso para tapar el rostro [...] Vistosidad, riqueza de las guarniciones y especial predilección por el verde eran cosas comunes al traje de camino tanto de mujer como de hombre⁹.

Cervantes en *El casamiento engañoso* describe detalladamente el traje de camino que lleva Clementina:

Se entró en la sala vestida de raso verde prensado, con muchos pasamanos de oro, capotillo de lo mismo y con la misma guarnición, sombrero con plumas verdes, blancas y encarnadas, y con un rico cintillo de oro, y con un delgado velo cubierta la mitad del rostro¹⁰.

1.2. «De noche»

Respecto a estas indicaciones las encontramos siempre señaladas en las acotaciones, tal como en el siguiente ejemplo: «*Vanse las dos. Salen*

⁹ Bernis, 2001, pp. 46-47.

¹⁰ Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 636-637.

Alberto y Sigismundo, de noche» (v. 2145 acot.). El vestuario era, en muchas ocasiones, lo que marcaba el paso del tiempo en las escenas. Salir vestido de noche, ya fuera por el atuendo o por los colores, indicaba al público espectador el momento del día en que se desarrollaba la acción. Ruano de la Haza ya ha explicado largamente los distintos mecanismos para este propósito, que no varían en esta comedia.

1.3. «De luto»

Tal como señala la siguiente acotación: «*Vase Diana. Salen Lisena, de luto galán, Laurino y Fulciano*» (v. 3104 acot.), este personaje viste de luto:

El vestido negro, que se ponen los inmediatos parientes de los difuntos, o las personas de su obligación, en señal de dolor y tristeza. En lo antiguo era traje singular; hoy está reducido al mismo que ordinariamente se trae, sin más diferencia que ser negro, y omitirse algunos adornos (*Aut.*).

En el siglo XVI, los Reyes Católicos ordenan la *Pragmática de luto y cera* que establece las leyes del luto:

Ordenamos, i mandamos que de aquí adelante por ninguna persona, difunto de cualquier calidad, condición, i preminencia que sea, se pueda traer, ni poner luto, sino fuere [familiar directo], excepto por las personas Reales, i el criado por su señor, i el heredero por quien le dejare. Otrosí que por ninguna de las susodichas personas, por quien se puede traer, i poner luto, no se traiga, ni ponga ni pueda traer, ni poner sobre la cabeza, cubriéndola con capirote, ò loba, ni en otra manera, ni dentro en casa, ni fuera, ni al tiempo del entierro, ni obsequias, ni en otro alguno, excepto por las personas Reales¹¹.

Por esta razón, el único personaje que lleva el luto, tanto en disfraz como cuando aparece propiamente, es Leonora.

1.4. «De novios»

Al comienzo del II acto aparecen don Sancho y Diana caracterizados de tal manera. No ha sido posible presentar, anotar o explicar en qué consistía este vestuario.

¹¹ Tomo I de las *Leyes de Recopilación*, 1772, p. 714.

1.5. «De cochero»

El traje de cochero debía de ser lo suficientemente distintivo para que el público pudiera reconocerlo en escena. Así lo refiere Bernis:

Entre los diversos servidores que formaban estas comitivas, el cochero, montado en uno de los caballos o de las mulas del tiro, era uno de los visualmente más destacados; por ello su traje debía ser deliberadamente vistoso. Los trajes apropiados para los cocheros fueron, además del fieltro que ya conocemos, los ropones húngaros y los sayos vaqueros¹².

Los cocheros gustaban distinguirse por sus grandes mostachos. Lope de Vega imagina un diálogo entre dos cocheros sobre el uso del tú; uno de ellos dice, refiriéndose a terceros: «¡Pues dirás que los adulas / con el tú por ser muchachos; / que puede con los mostachos / alguno azotar las mulas!» (*¿De cuándo acá nos vino?*). En la pragmática del 4 de abril de 1611 se dispone que los cocheros, estando de servicio, no lleven espada, sino tan solamente un cuchillo¹³.

2. ESPACIO ESCÉNICO, OBJETOS Y DECORADO

A este respecto la información es nula. En ningún momento se especifica en qué espacio físico se encuentran los personajes y solamente puede saberse por las referencias en los diálogos. Las transiciones de espacios, además, no están tampoco marcadas. De este modo, en el segundo acto, pasamos de una escena donde don Sancho escucha a escondidas hablar al rey y al príncipe, y luego a este con su criado, a otra escena con una conversación entre las dos hermanas. Entre una y otra encontramos la siguiente acotación: «*Vase don Sancho. Salen Diana y Lisena*» (v. 2089 acot.), pero nada más. Por el contenido de la conversación sabemos que ya no se encuentran en el palacio real, sino en su casa. Entra en juego por un lado el pacto con el espectador y, por otro, la decisión del director de escena que tiene total libertad para plantear estas escenas como guste.

El celoso prudente sin duda se podría clasificar dentro de este tipo de obras en las que es el diálogo el que va construyendo el espacio escénico y en el que la información sobre el decorado o los objetos en el

¹² Bernis, 2001, p. 57.

¹³ Bernis, 2001, p. 61.

escenario es mínima. En ninguna acotación encontramos indicado el lugar donde sucede la acción. Las referencias espaciales se logran en los casos de las comedias que no transcurren en España a través de la explicitación directa del país o ciudad en la que se encuentran los personajes:

Sólo a través del propio texto teatral —insertando unas pertinentes referencias en monólogos o diálogos— el autor puede comunicar al espectador el lugar en el que se sitúa la acción dramática. Pensemos que una comunicación geográfica a través de la imagen es prácticamente imposible en una puesta en escena casi carente de decorados, al menos en el primer tercio de siglo [...]. Ahora bien, hay otra razón evidente que descargaba la señal iconográfica: el espectador medio no habría podido decodificar esa señal. Quiero decir que, aunque la indicación oral de un texto que remitiese a Roma se hubiese sustituido por un telón de fondo representando la Plaza de san Pedro, por ejemplo, solo el espectador que hubiese contemplado *directamente* el lugar, podría identificar el emplazamiento¹⁴.

En cuanto a los espacios dramáticos tómelese simplemente la primera acotación de la obra que reza lo siguiente para comprender la poca información otorgada sobre los elementos que se debían encontrar sobre el escenario: «*Salen Diana y Lisena*» (v. 1 acot.). Solo gracias al diálogo de las dos damas se deducirá que se encuentran en un jardín y, además, de noche, pero a lo largo de la primera jornada poco más se indica sobre los objetos que pudiera haber sobre el tablado. Las referencias a árboles o fuentes posiblemente no sean más que mecanismos de construcción verbal.

3. EL ÁMBITO DEL ACTOR

Las informaciones acerca de los movimientos y gestos de los actores no son tampoco numerosas, más bien escasas cuanto necesarias. Ciertos momentos de la acción precisarían una disposición actoral concreta para llevarlos a cabo y no se encuentran detallados. Aparecen, como es lógico, numerosas acotaciones del tipo «*Salen*», «*Vanse*», que únicamente sirven para señalar la salida y entrada de los personajes en el tablado, mientras que posiciones necesarias para el desarrollo de alguna escena se omite. Este es el caso de la acción que sucede tras la siguiente acotación de la segunda jornada: «*Vase Alberto. Sale Sigismundo, por una*

¹⁴ Palomo, 1999, p. 187.

puerta, y don Sancho por otra. Y quédase viendo al Rey hablar con el príncipe» (v. 1789 acot.). Tas ella, Sigismundo y el rey hablan acerca de Diana, esposa de Sancho, el cual escucha escondido. Para que la acción se representara de manera correcta siguiendo unos preceptos teatrales faltan indicaciones, como, por ejemplo, *salir al paño*. En lugar de salir directamente al tablado, espacio donde el resto de personajes estaban llevando a cabo la acción, el personaje debía colocarse tras una cortina, tal como explica Ruano de la Haza:

La primera función de las cortinas era permitir las entradas y salidas de los actores. Su segundo uso fundamental es convencional: el personaje que quería ocultarse de otros personajes en el tablado y ser visto al mismo tiempo por el público salía “al paño” asomando la cabeza por la cortina [...]. La salida al paño se haría generalmente a los extremos de la cortina que cubría el “vestuario”¹⁵.

De este modo queda mucho más clara para el espectador toda esta situación, pudiendo estar don Sancho presente para el público y ausente de la situación que se desarrolla entre el padre y su hijo. Debido a esta posición también malinterpretará toda la información que reciba.

Si bien hemos hecho referencia a una indicación de posición en escena por parte de los actores, ahora mencionaremos una relativa a la voz, siguiendo la distinción realizada por Allen y Ruano. Al final del II acto nos encontramos con una escena en la que Lisena se hace pasar por su hermana Diana para hablar con su enamorado el príncipe Sigismundo. Aunque nuevamente la acotación no lo marca, por los diálogos podemos suponer que Lisena modifica su voz para no ser descubierta.

LISENA	Hablar sentí a Sigismundo. ¿Sois vos, Señor?
SIGISMUNDO	¿Es Diana?
LISENA	Soy y no soy (vv. 2370-2372).

Curiosamente no aparece ninguna acotación que señale que la actriz que interpreta a Lisena tuviera que cambiar su voz para hacerse pasar por su hermana, más allá de estar en la ventana. Dicho juego debe llevarse a cabo para que el enredo pueda producirse, pues don Sancho, presente en la escena debería ser capaz de reconocer a su mujer por la

¹⁵ Ruano de la Haza, 2000, p. 364.

voz, y, al no corresponderse esta, sería capaz de desentrañar el enredo, con lo que las acciones posteriores carecerían de sentido. Este tipo de escenas es común en el teatro y permite el lucimiento de los actores. En Tirso encontramos varios casos. Por ejemplo, en *Don Gil de las calzas verdes* doña Juana desde una ventana alterna su papel de mujer y de don Gil, a través de un juego de voces y tonos. Ruano de la Haza señala que la ubicación de estas ventanas en los teatros comerciales del siglo XVII estarían situadas en el edificio del vestuario y el primer corredor, quedando así en una posición superior respecto al tablado¹⁶.

Finalmente habrá que hacer una referencia a una acotación especial que parece aportar más información que la aparente en un principio: «*Como de noche salen Sigismundo y Gascón*» (v. 426 acot.). Bien pudiera parecer que hiciera referencia al vestuario, como hemos comentado en un punto anterior. Pero no se limita tan solo a ello pues el «como» nos indicaría también una acción gestual, ‘andando a tientas’, debido a la oscuridad, por ejemplo. Esta acción acompañaría a la entrada y salida de personajes reforzando la oscuridad en escena, la cual alberga encuentros secretos que no precisan luz, recordemos.

4. CONCLUSIONES

Tras este análisis se puede llegar a la conclusión que *El celoso prudente* no basa su texto espectacular en el uso de la tramoya o de los aparatos y otros ingenios de los que ya se disponía en la época. Como en la mayoría de las comedias palatinas se impone la austeridad, sin embargo, todas las obras teatrales tienen como objetivo final ser representadas y las acotaciones y el propio diálogo evidencian una espectacularidad que en este caso no nacería de la magnificencia de los recursos escénicos sino de la acción, de los diálogos ingeniosos, unas veces más ágiles y otras más lentos, y de la capacidad de la palabra y de los actores para recrear ambientes y acciones.

BIBLIOGRAFÍA

ARGENTE DEL CASTILLO, Carmen, «De la realidad a la ficción: el vestido en la escena», en ed. Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua»*

¹⁶ Ruano de la Haza, 2000, p. 145.

- celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 de marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 161-184.
- BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en «El Quijote»*, Madrid, Visor, 2001.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2010.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, «Comediantes del siglo XVII: Baltasar de Pinedo», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 92, 1928, pp. 162-174.
- PALOMO, María del Pilar, *Estudios tirsistas*, Málaga, Universidad de Málaga-Servicio de Publicaciones, 1999.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. de Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras dramáticas completas*, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1969.
- Título primero de las Leyes de Recopilación, que contiene los libros primero, segundo, tercero, cuarto y quinto*, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1772.
- TORQUEMADA, Antonio de, *Obras completas*, vol. I, *Manual de escribientes. Coloquios satíricos. Jardín de flores curiosas*, ed. de Lina Rodríguez Cacho, Madrid, Turner, 1994.