ÁLVARO MOLINA | ALICIA CÁMARA
(EDS.)

Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna

Relatos, imágenes, interpretaciones

TREA
PIEDRAS ANGULARES

Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna

Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna

Relatos, imágenes, interpretaciones

Álvaro Molina
Alicia Cámara
(eds.)

Ediciones Trea

Edición realizada en el marco del proyecto proyecto I+D+i «Cartografías de la ciudad en la Edad Moderna: relatos, imágenes, interpretaciones» (PID2020-113380GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades).

ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
COLECCIÓN PIEDRAS ANGULARES

© de los textos: los autores de cada capítulo, 2025

Motivo de cubierta: Anónimo, *Carrera de San Jerónimo desde el Prado,* h. 1614, palacio de los Marqueses de Santa Cruz (Fundación Álvaro Bazán)

Ediciones Trea, S. L.
C/ Gran Capitán, 52
33213 Gijón (Asturias)
Tel.: 985 303 801 / Fax: 985 303 712
trea@trea.es / www.trea.es

Dirección editorial: Álvaro Díaz Huici
Producción: Patricia Laxague Jordán
Corrección: Almudena Zapatero
Maquetación: Almudena Zapatero

D. L.: AS 02775-2025
ISBN: 979-13-87790-14-1

Impreso en España. *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo por escrito de Ediciones Trea, S. L.

La Editorial, a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de esta obra o partes de ella sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Índice

Cartografiar la ciudad de época moderna 9
Álvaro Molina y Alicia Cámara

PARTE I. IMÁGENES Y PROYECTOS DEL INGENIERO PARA LA CIUDAD

1. **El nacimiento de las ciudades en la Edad Moderna** 19
Alfonso Muñoz Cosme
2. **La mirada del ingeniero: atlas y «manuscritos valiosos» para la historia de la ciudad**. 41
Annalisa Dameri
3. **Las Juntas de Reales Obras. Un órgano técnico-administrativo en el siglo XVIII** 59
Juan Miguel Muñoz Corbalán
4. ***La arquitectura hidráulica* (1739-1750) de Bernard Forest de Bélidor: una publicación reveladora de las reformas urbanas y territoriales del reinado de Luis XV** 77
Émilie d'Orgeix
5. **Un proyecto ilustrado de plaza mayor en el Orán del siglo XVIII** 97
Antonio Bravo Nieto y Sergio Ramírez González

PARTE II. RELATOS Y MEMORIA DE LOS ESPACIOS URBANOS

6. **El punto de vista y los relatos sobre la ciudad en el Renacimiento, entre autores y destinatarios** 119
Alicia Cámara
7. **La imagen de ciudades y territorios en los discursos nobiliarios: pintar los heroicos hechos de la casa de Moncada**. 139
Margarita Ana Vázquez Manassero

8. Nobleza, antigüedad y cristiandad de Ávila y Toledo en Lope de Vega 159
Eva Gutiérrez Prada
9. Pasos de mujer. Miradas autóctonas para cartografiar la vida urbana 175
Guiomar Antorán Pilar

PARTE III. INTERPRETACIONES DE LO COTIDIANO, ENTRE LA PRENSA Y EL PLANO

10. Geografías de tinta y papel: un mapeo de la cultura editorial en Madrid a finales del siglo XVIII 193
Álvaro Molina
11. Hacedores de moda en Madrid: sastres, modistas/madamas y bateras..... 211
Jesusa Vega
12. Espacios de la infancia en el Madrid del último tercio del siglo XVIII 237
Gemma Cobo
13. Prensa y cartografía de la venta de grabados en el Madrid del Trienio Liberal (1820-1823) 257
Elisabel Larriba

8

Nobleza, antigüedad y cristiandad de Ávila y Toledo en Lope de Vega

Eva Gutiérrez Prada
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Durante los siglos XVI y XVII la tradición medieval de laudes y encomios urbanos provenientes de las ciudades italianas se difundió en la península ibérica. Las ciudades estaban inmersas en un programa de defensa de los intereses y privilegios ciudadanos frente al resto de ciudades españolas. La historiografía de la época, la arqueología humanista tan interesada en la Antigüedad clásica, incluso la fiesta y la iconografía, el teatro y las reformas urbanísticas respondían a ese programa e intentaban exaltar el orgullo cívico de la propia ciudad a través de un pasado glorioso. El ideal de nobleza de la ciudad se basaba, en parte, en títulos y privilegios antiguos que desde el Imperio romano demostraban una continuidad religiosa sin interrupción, incluso durante la dominación islámica, hasta el presente de la monarquía habsbúrgica. También las pruebas arqueológicas, reales o inventadas, eran importantes para demostrar esa antigüedad tan ansiada, y las reliquias cobraron un importante protagonismo. Todos estos elementos aparecen en las historias de ciudades y, a partir de este género, se consolidó otro subgénero de crónica urbana relacionada con los santos locales y nacionales, su vida y la recuperación o descubrimiento de sus restos físicos que, a su vez, se adaptó al teatro (Sirera, 1991). Lope de Vega se convierte en referente (Aragone Terni, 1971) del tratamiento dramático de la vida de los santos que luego siguieron otros dramaturgos como Mira de Amescua o Luis Vélez de Guevara (Case, 1999). Hay que tener en cuenta que las obras formaban parte de una ceremonia ritual (Hornby, 1986: 63) con la que dialogaban y contribuían a valorizar y enfatizar el aparato iconográfico y efectista del espectáculo.

La idea e imagen de ciudad que se propone en las obras hagiográficas de Lope responde al modelo aristotélico-agustiniano de la ciudad cristiana basada en tres aspectos principales, a saber, la ciudad creyente, la ciudad evangélica y la idea providencialista de la historia en relación con la Reconquista y la Contrarreforma, imagen que coincide con la ciudad de las corografías (Quesada, 1992: 42 y ss.) y que se filtra en el teatro, un medio de propaganda potentísimo de las ideas tridentinas. Estas obras literarias se convirtieron en instrumentos de transmisión de los dogmas

recién redefinidos por el Concilio de Trento (1545-1563), que incluían la fe y las buenas obras, la férrea intención de erradicar la herejía, el énfasis en el papel de la Virgen María como madre de Dios y el culto a los santos y las enseñanzas católicas (Case, 1999). Estaban también al servicio del poder civil, pues reivindicaban un papel relevante en este sentido para la ciudad, y defendían la nobleza y la antigüedad urbana a través de estos ilustres ciudadanos o sus imágenes.

Este trabajo se centra no tanto en la vida de los santos, obras y milagros que aparecen en las obras lopescas, sino en la relación que estas obras tuvieron con el espacio geográfico y ese programa de orgullo cívico ideal de ciudad que se intenta trasmitir. Nuestro estudio intentará trazar una topografía sagrada y el ideal de nobleza y antigüedad de la ciudad cristiana de Ávila y Toledo a través de sus primeros santos y mártires.

Nobleza y antigüedad de la ciudad

Un aspecto trasversal a cualquiera de las historias de santos, vírgenes o mártires es que ennoblecen la ciudad en la que han nacido o con la que están relacionados en el mito fundacional, o han sido martirizados o han realizado milagros, fundaciones o han defendido y difundido la fe católica. Este es el caso del primer obispo de Ávila, san Segundo, a través del que la ciudad abulense intenta defender un glorioso pasado cristiano, frente a un paulatino proceso de decadencia (Barrios García, 2020). Lope escribió esta primera comedia hagiográfica, *San Segundo* —hoy perdida—, en 1594.[1] Se trata de la primera comedia hagiográfica de Lope de la que se tiene constancia con motivo de la traslación el 11 de septiembre de ese mismo año de los restos del santo desde la ermita en la que fueron encontrados en 1519 hasta la catedral (Cátedra, 1997; Arribas, 2002; Ferrer García, 2006). No sabemos si Lope estuvo presente durante los festejos,[2] pero la relación entre la comedia y el aparato iconográfico de la fiesta es evidente, como veremos más adelante. Por tanto, podemos afirmar que Lope conocía los preparativos y encargos para la fiesta o influyó en ellos.

La comedia está ambientada en el siglo I d. C. y con mucha probabilidad Lope sigue la historia de san Segundo de Cianca (1595),[3] dedicado a Jerónimo Manri-

[1] Se conserva solo copia manuscrita en la Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss. 14.767, n.º 7. En la copia se indica que fue acabada en Alba de Tormes el 12 de agosto de 1594 y sabemos que fue representada en Ávila el 18 y 19 de septiembre de ese mismo año por la compañía Alonso de Cisneros (Borrego Gutiérrez, 2015: 33).

[2] Es probable que los problemas familiares le impidieran asistir: su esposa Isabel de Urbina, estando embarazada, cayó enferma en agosto de 1594 y murió al dar a luz el 18 de septiembre (La Barrera, 1973; Castro y Rennert, 1968; Barrera y Leirado, 2002; Arellano Ayuso y Mata, 2011) justo cuando se celebraban los festejos en Ávila.

[3] Otros libros se habían escrito sobre la historia de Ávila y el primer obispo. Cuando en 1519 se descubre en

que de Lara, entonces obispo de Ávila, a quien también dedica su comedia (Vega, 1993: 726-727) por haber sido su primer protector (Menéndez Pelayo, 1949: 30-35). Cianca terminó su relación después de las fiestas, dado que inserta una pormenorizada descripción de ellas a lo largo de los últimos capítulos de su libro. Es probable que Cianca cediera a Lope sus escritos para teatralizar la vida del santo en ocasión de la traslación y los festejos. Por tanto, Cianca y Lope se enmarcan en este proceso de reinvención del pasado abulense de finales de siglo en el que estaba imbuida la ciudad cuando en 1593 el papa León X autoriza el traslado de los restos del santo encontrados en 1519 desde la ermita de San Sebastián —que cambiará de advocación y será remodelada (Ferrer García, 2006)— hasta la catedral. La comedia hagiográfica de Lope es, con toda probabilidad, una comedia de encargo.[4]

Sabemos que la obra se representó el 18 y 19 de septiembre en Ávila, durante los festejos, y parece que la primera representación fue en la catedral, uno de los espacios más importantes de aquellas fiestas. La segunda representación fue en el patio de la Magdalena (Borrego Gutiérrez, 2015: 33).

De esta manera es Ávila «la primera iglesia catedral de España» (Ayora, 1851: fol 2v-3r).[5] Por tanto, a principios del siglo XVI, cuando se descubren los restos identificados como los del primer obispo de Ávila, las autoridades abulenses empiezan a mostrar interés en forjar una tradición antigua y «la primera consecuencia visible del portentoso descubrimiento […] será la vinculación de la diócesis de Ávila con los tiempos del primer cristianismo» (Ferrer García, 2006: 64).

La comedia de Lope da inicio con el Apóstol Santiago —Diego en la comedia— y sus discípulos Fileto, Hermógenes, Torcato, que van difundiendo el evangelio por España (Cianca, 1595: f. 4v). Viendo que da pocos frutos, la Virgen se le aparece a Santiago en Zaragoza, cerca del Ebro, sentada en un pilar y le pide que funde una iglesia:

la iglesia de San Sebastián un vaso con los restos de san Segundo, las autoridades civiles de Ávila ese mismo año le encargan un texto al cronista Gonzalo de Ayora (1851) escrita en 1519. También contamos con la historia del padre Ariz (1607).

[4] Ante la falta de datos, Borrego Gutiérrez no se atreve a afirmar tanto y define esta comedia como «de ocasión», escrita para la *ocasión* y no de manera desinteresada (Borrego Gutiérrez, 2015: 34). En la documentación de la catedral de Ávila se menciona «el auto de San Segundo» de Lope de Vega (Borrego Gutiérrez, 2015: 33); no queda claro si se trata de la comedia, llamada *auto* por el exceso de tramoyas, o de otra pieza escrita para la ocasión, pues de autos representados durante los días 11 y 12 sí habla Cianca en su relación: el cap. XV trata sobre los gastos de las fiestas por la traslación «que lo que costare los autos […] se pague por mitad Cabildo y Ciudad, y se representasen los de la Iglesia donde ella acordare, y los de la ciudad donde fuese su voluntad, y que cada uno pague los retablos que hiciere. Y asi mismo, qualesquier otros aderezos y adornos» (Cianca, 1595: f. 31v).

[5] No se menciona en Lope la fundación de Ávila. Cianca, a pesar de ser consciente de que los autores no citan nada sobre su fundación (ni Florian, ni Garibay, ni Gerónimo de Zorita, Baseo, don Rodrigo, ni Marineo Siculo ni Medina), afirma que se puede conjeturar que fue Hispán, nieto de Hércules Orion Libio, y no como afirma Gonzalo Ayora, fundación de Hércules el Tebano (Cianca, 1595: ff. 65v-66v). Sobre la invención de un pasado legendario para Ávila y san Segundo, véase Abeledo (2019).

Diego: Venir a España me mandó esta Virgen
como columna de la Iglesia nuestra […]
y espantome que el fruto sea tan poco (Vega, 1993: 655; cfr. Cianca, 1595: f. 4r).

Ante tal aparición Santiago replica: «aquí ha de ser fabricado / un templo […] Del Pilar de Zaragoza / se llamará eternamente», lo que se traduce en «lustre y honor de España!» (Vega, 1993: 665-666).

Vuelve Santiago a Jerusalén, momento en que se convierten Fileto y Hermogenes (Cianca, 1595: f. 5v). Y en Jerusalén muere martirizado para ser traído después a esta «¡dichosa España, que gozar merece / de tal patrón y protector divino, / pues hoy con sus reliquias ennoblece / mejor que sus minas de oro fino!» (Vega, 1993: 681). Lope afirma en la comedia que Santiago engrandece a España más que Tubal, más que las columnas de Hércules en Cádiz, España no será famosa por los caballos de Vandalia, sino «por ser Diego ilustre asiento / la goda sangre antigua y belicosa / que fue, de España, lustre y ornamento» (Vega, 1993: 681).

Sigue la acción con san Pedro y san Pablo, los cuales enviaron de Roma a España varios obispos entre los que estaban san Segundo, Torcato, Indalecio y otros más en el año 66 (Vega, 1993: 683; cfr. Cianca, 1595: f. 10r). Y de nuevo esto es motivo de honor y nobleza para España:

¡Qué soberano tesoro,
mayor que de perlas y oro,
a la patria llevaremos!
Indalecio: Hoy a España enriquecemos
de nuevo nombre y decoro (Vega, 1993: 684).

Era este exactamente el proyecto de la monarquía: coleccionar y traer reliquias (Checa Cremades, 1993; Estal Gutiérrez, 1999: 713-794) para convertir a España en la tercera cuna del cristianismo, junto con Roma y Jerusalén. Y este será también explotado por las instituciones civiles de la ciudad.

A continuación, la acción se sitúa en Guadix, zona de España por la que entró san Segundo enviado por Santiago. Lope sigue la tradición de Ayora y Cianca sobre los siete varones apostólicos reunidos en Acci (Guadix) para evangelizar España (López Martín, 1983: 112-113; Ferrer García, 2006: 55-57). En la comedia, Luparia está preparando un sacrificio a la diosa Diana, que se le aparece[6] y le indica que el único camino es Dios. Según la tradición, fue «Santa Luparia la primera cristiana de Guadix, […] la primera fundadora […] del primitivo templo de la

[6] «Descúbrese una estatua o ídolo que habla, o sea, mujer vestida, y aparezca sobre un altar, y corran una cortina» (Vega, 1993: 694).

antigua Catedral […] convertida por San Torquato y sus compañeros […] dio sepulcro al Sagrado Cuerpo de Santiago» (Suárez, 1696: 283). Luparia era, pues, signo de nobleza y antigüedad, «de la nobilissima familia Romana de los Lupos, o Luparios, cuyo lustre y antigüedad se manifiesta por diferentes inscripciones antiguas, gravadas en mármoles» (Suárez, 1696: 283), convertida y bautizada por san Segundo, como aparece en la comedia de Lope (cfr. Cianca, 1595: f. 17v y ss.). Como vemos, el tema renacentista de rescatar la Antigüedad clásica y encontrar pruebas arqueológicas era fundamental también en la reescritura de la vida de los santos.

Si hay un espacio urbano importante en la historia de san Segundo, ese es sin duda Ávila. Y es en la tercera jornada cuando aparece la figura de la Idolatría pronunciando una *laudes* a la ciudad:

> Idolatría: Ávila, ciudad famosa,
> de España espada y escudo,
> ilustre en nobleza y armas,
> puerto de lealtad seguro,
> de las reliquias de Diego
> tener en suerte le cupo,
> para su pastor y obispo,
> un Segundo sin segundo: […]
> ya bautiza, ya confirma […]
> ya da sacramento a vivos,
> ya va a enterrar los difuntos:
> presos y enfermos visita […]
> Todos le adoran y aman […]
> reparte a viudas pobres
> y entre huérfanos desnudos (Vega, 1993: 709-710).

A través de esta personificación, Lope insiste en ciertos aspectos relevantes de la ciudad para la época: la fama y nobleza urbana y de sus ciudadanos, una de las primeras ciudades en convertirse al cristianismo gracias a Santiago y san Segundo;[7] una ciudad, pues, evangelizada y evangelizadora, que observa los sacramentos y es caritativa. Curiosamente esta personificación aparecía en el carro triunfal realizado para los festejos que detalladamente nos describe Cianca. El 11 de septiembre por la tarde en la plaza del Mercado Chico, antes del anochecer, se hizo una fiesta de fuego que continuó por la noche a cargo del ingeniero Vicencio Tabormina, a quien se le encarga la realización de este carro triunfal de arquitectura clásica con columnas y cuatrocientos cohetes. Encima estaba la personificación de la Idolatría, figura de

[7] «Y así Ávila se puede muy bien honrar de aver sido de las primeras ciudades que recibieron la Fe de nuestro Redentor y Maestro Iesu Christo» (Cianca, 1595: f. 38v).

mujer muy bella con un cetro en una mano y el libro en la otra. El carro, que estaba en una esquina de la plaza, llegó al centro y se prendió fuego con gran estruendo de los cohetes y la Idolatría «quedó hecha un demonio» (Cianca, 1595: f. 61r).

La idea providencialista de la historia, y el papel relevante de la ciudad, aparece al final de la comedia, poco antes de morir san Segundo, cuando la personificación de la Inspiración revelará la divina providencia —¿quién sabe si también durante las fiestas hubo un carro con una representación parecida?—:[8]

Inspiración: […] será tu sepultura
como es razón venerada,
aunque han de estar en olvido
después tus reliquias santas,
hasta que en la edad dichosa
del gran Carlos, rey de España,
por ser príncipe tan justo
serán por milagro halladas (Vega, 1993: 726).

Precisamente fue el descubrimiento del cuerpo de san Segundo en 1519 el evento desencadenante de la traslación y de la revalorización del culto del santo (Cianca, 1595: ff. 101r y 102). Lope parece seguir al pie de la letra esta relación de Cianca:

porque cavando en el templo
con bien diferente causa,
de Sebastián y Lucía,
de tu cuerpo santas guardas,
en una antigua pared,
cortina preciosa y rara,
se descubrirá un lucillo
y dentro dél una caja,
en cuya piedra se vean
de tu nombre letras claras,
dando también por testigos
olor, milagros y gracias (Vega, 1993: 727).[9]

Las letras de la caja, la conservación del cuerpo con atributos propios del obispo y la fragancia eran señas de santidad inconfundibles, junto con otros milagros

[8] Cianca no hace referencia a ello.

[9] Fueron «hallados en el los huesos enteros de un cuerpo humano […] y en la cabeza un gran bulto que parecía haber sido mitra […] y dentro en el mismo vaso un cáliz con su patena de metal, y un anillo de oro, con una piedra en el engastada en zafiro y un letrero que decía sanctvs secvndvs […] y fue tan la fragancia y olor tan suave, y tan bueno, que de aquel santo cuerpo salía que parecía bien proceder de tal santidad» (Cianca, 1595: ff.102r- 103v).

como sanar a mancos y cojos. Para la traslación de los restos se insistió en tres principios fundamentales: comodidad, seguridad y suntuosidad de la catedral porque «está a peligro de que le hurten, y estando dentro de sus muros y fortaleza de Ávila, como es su iglesia catedral, estará con más custodia y seguridad» (Cianca, 1595: f. 15v), y porque la iglesia catedral es mucho más suntuosa (Cianca, 1595: ff. 14r-15v) y digna, como afirma Lope, destacando el papel de Jerónimo Manrique de Lara:«ha de trasladar tu cuerpo / haciendo que fiestas hagan / a la catedral insigne / que en lugar digno te aguarda» (Vega, 1993: 727).

Como hemos visto, la topografía sagrada de la comedia sitúa al espectador en varios escenarios del siglo I d. C., que relacionan el espacio español —Zaragoza y la catedral del Pilar, Guadix y el puente, Ávila, la ermita de San Segundo y la catedral— con las ciudades santas de Jerusalén y Roma. Además, la comedia se representó en un punto clave del espacio urbano y procesional abulense, como era la iglesia catedral donde se construyó la capilla para que se guardasen los restos del santo. La procesión de san Segundo marcaba un itinerario sagrado que iba desde la ermita fuera de los muros, cerca del río Adaja, pasando por la puerta del mismo nombre —también llamada de San Segundo[10]— hasta la plaza de San Esteban; de ahí rúa arriba hasta la plaza del Mercado Chico y por la calle de Andrín hasta la plaza de la catedral (Cianca, 1595: f. 12r). Esta procesión sigue el trazado del decumano romano, dirección oeste-este (Gutiérrez Robledo, 2021), que coincide con la vista de Wyngaerde (Kagan, 1986; Mariné Isidro, 2016: 62 y ss.) desde el cerro de San Mateo (fig. 1). Los últimos capítulos del libro tercero de la historia de Cianca están dedicados a la relación de los festejos y los altares y decoraciones de colgaduras y tapices que se pusieron por las calles. Es interesante destacar que el aparato iconográfico de la fiesta, además de los altares dedicados a los santos y las reliquias, insistía en el origen y antigüedad de España, siendo las ciudades —en este caso Ávila— fundaciones de Hércules, y en las campañas bélicas de Carlos V y Felipe II. Cuando la procesión llegaba a la plaza del Mercado Chico «la más principal y de más concurso y comercio de la ciudad de Ávila» (Cianca, 1595: f. 48r) se veía toda la plaza ricamente decorada desde la primera línea de ventanas hasta el suelo con colgaduras de brocado y oro y tapicerías de oro, plata y seda con la jornada de Carlos V en Túnez y la Goleta en 1535 (Checa Cremades, 2010). Evidentemente Felipe II había prestado los tapices para la fiesta.[11] En la plaza de la catedral también había

[10] La Puerta de Adaja o de San Segundo era una de las tres puertas de la muralla con torreones, junto con la de San Vicente y el Alcázar. Este lienzo hacia el río era quizá de origen romano y fue reformada en el siglo XVII con sillería de granito, tronera y bóveda escarzana de la puerta (Gutiérrez Robledo, 2000: 499).

[11] Se habían utilizado para la decoración en 1555 del transepto de la catedral de Amberes con motivo de la celebración del capítulo de la Orden del Toisón de Oro y, una vez en Madrid, «se desplegaban regularmente para su exhibición, especialmente en los bautismos de príncipes e infantes en la catedral y la iglesia de San Pablo de

Fig. 1. Vista de Ávila de Anton van den Wyngaerde, 1570, Biblioteca Nacional de Viena.

tapices con la historia del patriarca Abraham y otro del duque del Infantado con la conquista de África del rey de Portugal don Alonso V.

Otra ciudad española tan amada por Lope y tan frecuente en sus ambientaciones y loas, y que estaba igualmente imbuida en un proceso parecido al de Ávila, era Toledo (Gutiérrez Prada, 2020a). En 1561 había perdido el privilegio de ciudad cortesana —aunque seguiría reivindicando su título de *Civitas Regia*—, por lo que la defensa del título de Ciudad Imperial y sede primada de la Iglesia se hacía imperante (Carrobles Santos, 2012).

En este proceso, ennoblecía la *Civitas Regia* —«insigne, ínclita, fuerte, Toledo la Imperial, la ciudad noble, la cabeza de España, […] antigua famosa corte de los Reyes Godos […] corazón de España» (Vega, 1605: f. 20)»— sobre todo la figura de santa Leocadia «honra […] grandissima […] para esta Iglesia y ciudad» (Hernández, 1591: f. 8r) de Toledo, pues «más le honró su prisión [de Leocadia] / que el muro de Tolemón / y el tener su cuerpo aquí / que es divino tesoro» (Vega, 1623: vv. 2574-2577). Es probable que en esta comedia de Lope de Vega, el Fénix siga la historia de Hernández, y también la de Pisa[12] a la hora de hilvanar el descubrimiento «de su cuerpo santo con un milagro […] en presencia del Rey Recesvinto […] y en nombre de la soberana Virgen nuestra Señora (que la embiaba) diese las gracias a San Ildefonso» (Hernández, 1591: ff. 5r-5v), personaje clave en defensa de la Inmaculada Concepción.[13] Santa Leocadia fue una mártir cristiana del siglo IV «virgen de noble linaje» romano. A través de los tres templos más importantes consagrados a ella

Valladolid y en la Capilla Real del Alcázar madrileño, en los juramentos de príncipes herederos en el monasterio de San Jerónimo de la Corte madrileña, en las capitulaciones matrimoniales, publicación de paces o recepción de embajadores, que solían celebrarse en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid» (Herrero Carretero, 2017: 313).

[12] Ambos historiadores seguían los documentos de Cixila, quien había escrito el milagro de cómo se apareció santa Leocadia a san Ildefonso.

[13] «[…] fue levantada la losa que estaba sobre su sepulcro […] y salió la hermosísima Virgen Leocadia […] queriendo decir que la reputación, y fe de la entera limpieza, y virginidad de nuestra Señora vivía y estaba en pie» (Hernández, 1591: cap. 3. ff. 33r-34v).

(Hernández, 1591; Pisa, 1605: libro II, cap. XII, f. 85r.) queda trazada una topografía hagiográfica: el lugar donde nació y después se erigió la iglesia parroquial, el del Alcázar donde murió, «muerta de sed y de hambre», donde «hizo con los tiernos dedos / en un mármol de la cárcel / una Cruz, como si fuera obediente cera» (Vega, 1623: vv. 2731-2734) y el de la vega donde fue sepultada, uno de los espacios urbanos más importantes, la «vega famosa» (Vega, 1604: f. 105v), donde se situaba la ciudad romana con su circo, que se intentaba recuperar por los historiados humanistas. Precisamente esta es la parte que durante el Renacimiento toledano cobra mayor protagonismo en busca de sus raíces clásicas.[14] Ennoblece, por tanto, Leocadia la ciudad de Toledo no solo por las reliquias santas, sino también —y esto no era menos importante— porque demostraba con sus restos físicos una antigüedad romana para la ciudad.

La pista de la historia de los restos de la santa se pierde con la invasión musulmana, como sucedía en la invención de otras imágenes e historias de santos —san Segundo, san Isidro, Atocha, Almudena—[15] hasta la traslación. Felipe II y también las autoridades locales tenían mucho interés en que los restos de santa Leocadia volvieran a España. Para el rey, obsesionado por recuperar y coleccionar el mayor número de reliquias, santa Leocadia garantizaba la defensa de la fe católica desde tiempos remotos y enlazaba la lucha del pasado con el presente: cristianismo-Reconquista-herejía protestante.

De la misma manera que la fiesta fija una topografía urbana sagrada, el teatro contribuye también a ello de manera muy eficaz dentro de ese ceremonial. Así, Lope introduce en *El Capellán de la Virgen* a san Ildefonso en el sepulcro de la Vega narrando el martirio de la santa y presenciando el milagro de la aparición del sepulcro del que sale. De esta manera la santa le revela no solo el lugar donde fue enterrada, sino que le concede a Toledo una reliquia más: antes de desaparecer Leocadia «santo cielo / o luz que los cielos dora, y honra el toledano suelo» (Vega, 1623: vv. 2757-2759), san Ildefonso afirma, para demostrar la veracidad del milagro, que «por memoria en el suelo / de hazaña tan prodigiosa, / tengo de cortarte el velo» (vv. 2774-276) como reliquia preciosa de la ciudad de Toledo.[16] De hecho, será un Ildefonso providencialista quien pida el traslado de los restos de la santa a Toledo de nuevo: «Rey Católico este velo, / y el cuchillo que me has dado, / ya como prenda

[14] Santa Leocadia «fue enterrada en la Vega de Toledo, fuera de la ciudad, donde hoy en día hay un templo dedicado, un templo de Diocleciano mejorado después, lugar muy importante donde luego fueron enterrados San Ildefonso y San Julián y se celebraron muchos Concilios Toledanos» (Hernández, 1591: cap. 3, ff. 32v-33r).

[15] Por motivos de espacio no nos podemos ocupar del caso de Madrid, pero remitimos a Gutiérrez Prada (2020b: 271-300).

[16] En la comedia, Recesvinto compara a la santa con san Martín, que también cortó su capa, añadiendo una pieza más al Panteón Toledano.

Fig. 2. El Greco, *Vista y Plano de Toledo,* 1610-1614. Museo de El Greco, Toledo.

del cielo, / se debe lugar sagrado, / y el de más honor del suelo. / En el sagrario han de estar/de la Iglesia de Toledo» (vv. 2827-2833).

En la comedia se insiste, por tanto, en la santa como honra de Toledo, defensora de la fe católica en España durante las persecuciones del Imperio, garante de la antigüedad de Toledo, y también como anunciación de la llegada de la Virgen,[17] idea e imagen que coincide con la ciudad de *Vista y Plano de Toledo* de El Greco de 1610-1614 (fig. 2). Todas estas escenas que recrea verbalmente Lope aparecían en la iconografía efímera de las fiestas que Toledo organiza para recibir el cuerpo de la santa en 1587: el recorrido procesional (Fernández Collado, 2011) trazaba una topografía sagrada desde la Vega a través de la Puerta de Bisagra —adornada con la iconografía de la santa con la palma y la cruz y flanqueada en las esquinas por los reyes Felipe II, con los dos orbes; Felipe I, con una toalla y un hueso de la santa (por ser la primera reliquia que había recibido la Iglesia gracias a él); Alfonso, que ganó Toledo, y Fernando el Santo, que puso los cimientos de la Iglesia de Toledo—, para llegar a la plaza de Zocodover por el arrabal de Santiago y la calle de la Herrería. Esta plaza, junto con la de la catedral, eran los espacios más importantes de la fiesta: en Zocodover habían construido un arco de triunfo a lo corintio con las «historias» pintadas de las escenas del martirio y aparición —la santa en la cárcel

[17] Sobre la aparición de la Virgen en Toledo antes o después de santa Leocadia debió de haber un fuerte debate en la época. Ambrosio de Morales coloca un año antes el descenso de la Virgen porque nadie puede anticipársele, véase Morales (*Crónica…*, 1791: cap. XLII, p. 225).

dibujando la cruz con el dedo (Vega, 1623: vv. 2731-2735), el momento en que es azotada (vv. 2706-2712) y, encima, otra pintura con santa Leocadia levantándose del sepulcro (vv. 2743-2756) y apareciéndose al glorioso san Ildefonso, quien le cortaba el velo en presencia de Recesvinto (vv. 2770-2776)—. Encima de las pilastras estaban las estatuas de san Eugenio y san Ildefonso. Y por remate del cuerpo estaba santa Leocadia sentada sobre media urna con una palma en la mano mirando a san Ildefonso y en la otra un rótulo: *Per te vivit Domina Mea* (Hernández, 1591: f. 229v), frase que también el personaje de Leocadia pronuncia en la comedia: «Por ti vive mi Señora / agradecida a tu celo. / Tan altamente escribiste, / su pureza defendiste / y integridad singular, / que muy presto te ha de dar / el premio que mereciste» (vv. 2761-2766). En la otra parte del arco que miraba a la calle ancha, en otra «historia», aparecía un viejo vestido a la antigua con una cornucopia en la mano recostada sobre la arena y de ella salía el río Tajo y por él subía una chalupa con el rey y el príncipe abordo con unos versos que decían: «por haber comenzado el Rey nuestro señor a hacer navegable a Tajo desde Toledo a Portugal» (Hernández, 1591: f. 231v), lo cual insistía en uno de los argumentos clave para que la corte volviera a Toledo (Alvar Ezquerra, 1985: 3-15).[18] La procesión siguió hasta la puerta del Perdón de la catedral, donde se entregó al rey el cuerpo santo. En el arco/pórtico a la antigua, realizado por el maestro Juan Bautista Pérez, había esculturas de bulto en una doble fila de nichos: en los más altos estaban los reyes: Felipe II, con una caja en las manos; el rey Sisebuto, con dos iglesias —había edificado la de Santa Leocadia en la Vega—; el rey Felipe I, con una nao o urna en la que había traído de Flandes las primeras reliquias santas del hueso y canilla de santa Leocadia, y el rey don Alfonso el Sabio, con una esfera en la mano —por haber edificado el templo de Santa Leocadia en el Alcázar…. Y en los nichos de abajo, en correspondencia con los reyes, los arzobispos de Toledo: el cardenal Quiroga —porque facilitó el traslado de santa Leocadia—, Eugenio II —por un decreto de un Concilio en el que el rey juraba que no permitiría estar en el reino a los no católicos—, Cixila —por haber escrito el milagro de cómo se apareció santa Leocadia a san Ildefonso— y Juan III, con una iglesia en la mano —por haber restaurado la iglesia de la Vega— (Hernández, 1591: ff. 234r-238v). Encima de las dos entradas laterales había dos «historias» —el martirio de santa Leocadia y la muerte— y encima de las pilastras sobre pedestales san Julián —quien había sido sepultado en la iglesia de la Vega— y san Eladio; y en otros las armas de papa Sixto V, las del rey, las de la Iglesia y las de Gaspar de

[18] En la comedia Lope alaba el río Tajo «soberbio» con «su inmensa altura / para siempre claro espejo, / corona con dulces aguas» (vv. 0682-0685) de «las profundas corrientes» con «sus verdes frentes y a nubes del cielo aspiran» (vv. 0311-0313), «saca del centro más bajo/la frente, aurífero Tajo, / bañado en arenas de oro, / y mira la gran Toledo / de Leocadia tan gloriosa» (vv. 2578-2582); pero además introduce una loa al ingenio de Juanelo Turriano: «en las ruedas sonorosas / que sube sus aguas pienso» (vv. 0689-0690).

Quiroga. Encima de los pedestales de en medio había un «quadro» con la historia de santa Leocadia y el corte del velo por parte de san Ildefonso y a los lados dos nichos con san Justo y Pastor —mártires al tiempo de Leocadia, símbolos de nobleza, antigüedad y cristiandad toledana también—, y en los recuadros de encima, un frontispicio con una corona de laurel y en medio santa Leocadia. En las acroterias laterales san Eugenio con una cruz y san Ildefonso con un cuchillo y el velo. Era todo un edificio que imitaba el mármol blanco con las esculturas de bulto; basas y capiteles simulaban el bronce y las tres historias, el mármol (Hernández, 1591: f. 244r; López Torrijos, 1985).

Tanto Ávila como Toledo inician en el siglo XVI, en pleno proceso de decadencia, un programa de defensa del orgullo cívico, de la nobleza y antigüedad de la ciudad para reivindicar un papel protagonista frente a otras ciudades en la defensa de la fe católica. Como hemos visto, Lope de Vega tiene un papel relevante fijando una topografía urbana y una iconografía sagrada a través de las obras hagiográficas que se colocan dentro de un proceso mucho más amplio y complejo del ritual ceremonial, con evidentes intenciones ideológicas que intentaban fijar y difundir una idea de la ciudad cristiana contrarreformista. Hay un claro paralelismo entre el aparato iconográfico de la fiesta y el decorado verbal e iconografía en las obras, con un diálogo entre los espacios o ambientaciones teatrales y los espacios reales y efímeros de la fiesta.

Las instituciones cívicas explotan la pluma del Fénix, pero Lope de Vega también a través de estas obras intenta reivindicar un puesto de cronista que culminaría con su relevante papel en la reinvención de un patrono para la corte de Madrid en 1622, puesto que nunca obtendrá (Bershas, 1963; Weiner, 1986; Sánchez Jiménez, 2007; Ferrer Valls, 2008; Wright, 2001). Creemos que es oportuno insistir aquí en un aspecto que la crítica ha pasado por alto y que ya proponíamos anteriormente (Gutiérrez Prada, 2020b: 299 y 611-612), a saber, el hecho de ordenarse sacerdote[19] como parte de su estrategia para convertirse en cronista, pues eran puestos que muchas veces recaían en manos de hombres de la Iglesia (Quesada, 1992:12). Sin ir más lejos, los cronistas de estas historias y festejos, a saber, Ayora —estudió Teología y fue cronista real—, Hernández —jesuita— o Pisa —doctor en Derecho Canónico y capellán— pertenecían a esa esfera.

[19] Pedraza Jiménez coloca la crisis existencial y religiosa, tras los lutos familiares, como estrategia para dignificar su posición social para compensar la falta de título noble y universitario (Pedraza Jiménez, 2003: 122 y 2008: 105; Sánchez Jiménez, 2018: 223 y ss.).

Bibliografía

Abeledo, M. (2019): «Ávila 1517-1519, la fundación de un pasado legendario: La invención de san Segundo», *e-Spania,* n.º 33.

Alvar Ezquerra, A. (1985): *Felipe II, la corte y Madrid en 1561,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Aragone Terni, E. (1970): *Vida y muerte de santa Teresa de Jesús,* edición crítica, Mesina y Florencia: Casa Editrice d'Anna.

— (1971): *Studio sulle «Comedias de santos» di Lope de Vega,* Mesina y Florencia: Casa Editrice D'Anna.

Arribas, J. (2002): *Historia, Literatura y Fiesta en torno a San Segundo,* Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

Arellano Ayuso, I. y C. Mata (2011): *Vida y obra de Lope de Vega,* Madrid: Homo Legens.

Ariz, L. (1607): *Historia de las grandezas de la ciudad de Avila,* Alcalá de Henares: por Luys Martinez Grande.

Ayora, G. de (1851): *Epílogo de algunas cosas dignas de memoria, pertenecientes a la ilustre e muy magnífica e muy noble ciudad de Ávila,* Madrid: Imprenta de los señores Andrés y Díaz.

Barrera y Leirado, C. A. de la (2002): *Nueva biografía de Lope de Vega,* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en la edición de Madrid: Atlas, 1973.

Barrios García, Á. (2020): *Historia de Ávila,* Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

Borrego Gutiérrez, E. (2015): «Espacios de santidad y puesta en escena: las primeras comedias hagiográficas de Lope (1594-1609)», Università degli Studi di Milano.

Bershas, Henry N. (1963): «Lope de Vega and the Post of Royal Chronicler», *Hispanic Review,* n.º 31, pp. 109-117.

Carrobles Santos, J. (2012): «Falsos de Toledo: piezas inventadas para la construcción de un ideal cívico», *Antigüedad y cristianismo. Realidad, ficción y autenticidad en el Mundo Antiguo: La investigación ante documentos sospechosos,* n.º 29, pp. 141-158.

Cátedra, M. (1997): *Un santo para una ciudad,* Barcelona: Ariel.

Castro, A. y H. A. Rennert (1968): *Vida de Lope de Vega,* Salamanca: Anaya.

Case, T. E. (1999): «Understanding Lope de Sega's 'comedia de santos'», *Hispanófila,* n.º 125, pp. 11-22.

Checa Cremades, F. (1993): *Felipe II. Mecenas de las artes,* Madrid: Nerea, 2.ª ed.

— (2010): *Tesoros de la corona de España,* Bruselas: Fundación Carlos de Amberes.

Cianca, A. (1595): *Historia de la vida, invención, milagros y translación de San Segundo, primero obispo de Ávila, y recopilación de los obispos successores suyos hasta D. Gerónimo Manrique de Lara, inquisidor general de España,* Madrid: por Luis Sánchez.

Estal Gutiérrez, J. M. del (1999): «Inventario de las reliquias veneradas en el Real Monasterio de El Escorial», *Ciudad de Dios: Revista agustiniana,* vol. 212, n.º 3, pp. 713-794.

Fernández Collado, Á. (2011): «El regreso a Toledo de las reliquias de San Eugenio y

Santa Leocadia», *Memoria ecclesiae,* nº. 35, pp. 469-484. Ejemplar dedicado a *Reliquias y relicarios en los archivos de la Iglesia; Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España,* Agustín Hevia Ballina (ed. lit.).

Ferrer García, F. A. (2006): *La Invención de la Iglesia de San Segundo. Cofrades y frailes abulenses en los siglos xvi y xvii,* Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

Ferrer Valls, T. (2008): «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa», en A. Egido, *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin,* Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 113-134.

Gutiérrez Prada, E. (2020a): « Aproximación al estudio de las vistas urbanas de ciudades españolas en el teatro de Lope de Vega: las vistas de Valencia y Toledo» *Hipogrifo. Revista deliteratura y cultura del Siglo de Oro,* n.º 8.2.

— (2020b): *La ciudad del Siglo de Oro en Lope de Vega,* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, tesis doctoral.

Gutiérrez Robledo, J. L. (2020): «Las murallas de Ávila», en Á. Barrios García (coord.), *Historia de Ávila,* Ávila: Institución Gran Duque de Alba, pp. 479-515.

— (2021): *Las murallas de Ávila. Arquitectura e historia,* Ávila: Institución Gran Duque de Alba.

Hernández, M. (1591): *Vida, Martyrio y Translación de la gloriosa Virgen y Mártir santa Leocadia,* Toledo: Pedro Rodríguez.

Herrero Carretero, C. (2017): «La Conquista de Túnez. El valor histórico de los tapices de Patrimonio Nacional y su proyección expositiva», en J. R. del Blanco (ed.): *La Exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893,* Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, pp. 309-324.

Hornby, R. (1986): *Drama, Metadrama, and Perception,* Lewisburg: U Bucknell P.

Kagan, R. L. (1986): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde,* Madrid: El Viso.

La Barrera, C. A. (1973): *Nueva biografía de Lope de Vega,* Madrid: Ediciones Atlas.

López Martín, J. (1983): «Los siete varones apostólicos y sus sedes», *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses,* n.º 3, p. 111-120.

López Torrijos, R. (1985): «La iconografía de Santa Leocadia de Toledo», *Anales toledanos,* n.º 21, pp. 7-45.

Mariné Isidro, M. (2016): *Ávila, 1515: La exposición,* Museo de Ávila, 30 de marzo de 2015 al 28 de febrero de 2016, Ávila: Asociación de Amigos del Museo de Ávila, pp. 13-20.

Menéndez Pelayo, M. (1949): *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega,* Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Morales, A. de (1791): *Crónica General de España que continua Ambrosio de Morales cronista delRey nuestro Señor Felipe II,* tomo VI, Madrid: Benito Cano.

Morley, S. G. y C. Bruerton (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega,* Madrid: Gredos.

Pedraza Jiménez, F. B. (2003): *El universo poético de Lope de Vega,* Madrid: Laberinto.

— (2008): *Lope de Vega, genio y figura,* Granada: Universidad de Granada.

Pisa, F. de (1605): *Descripción de la imperial ciudad de Toledo, y historia de sus antiguedades, y grandeza, y cosas memorables que en ella han acontecido, de los Reyes que la han señoreado, y gobernado en sucesión de tiempos: y de los Arçobispos deToledo, principalmente de los más celebrados*: *primera parte con la historia de sancta Leocadia,* Toledo: Pedro Rodríguez.

Quesada, S. (1992)*: La idea de ciudad en la cultura hispana de la Edad Moderna,* Barcelona: Universidad de Barcelona.

Sánchez Jiménez, A. (2007): « Lope, historiador de Indias: las fuentes documentales de La Dragontea(1598)», *Anuario Lope de Vega,* n.º 13, pp. 133-152.

— (2018): *Lope: el verso y la vida,* Madrid: Cátedra.

Sirera, J. L. (1991): «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en T. Ferrer Valls y N. Diago (eds.): *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos xvi y xvii,* Valencia: Universitat de València, pp. 55-78.

Suárez, P. (1696): *Historia del obispado de Guadix, y Baza…*, Madrid: Imprenta de Antonio Roman.

Vega, L. de (1604): *Vida y muerte del Rey Bamba,* reproducción digital a partir de la *Primera parte de Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio…*, Zaragoza: Angelo Tauanno, ff. 91r-119v.

— (1605): «Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe N.S. Felipe IV. deste nombre», Madrid: por L. Sánchez.

— (1623): *El Capellán de la Virgen,* reproducción digital a partir de Menéndez Pelayo, M. (ed.), Madrid: rae, 1890-1913, volumen IV.

— (1993): «San Segundo», en *Comedias. Lope de Vega,* Madrid: Turner, D.L., vol. I, pp. 647-735.

Weiner, J. (1986): «Lope de Vega, un puesto de cronista y La hermosa Ester (1610-1621)», e n D. Kossoff, R. H. Kossoff, G. Ribbans, J. Amor y Vázquez (coords.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* vol. 2, Madrid: Ediciones Istmo, pp. 727-734.

Wright, E. R. (2001): *Pilgrimage to Patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621,* Lewisburg: Bucknell University Press.

EDICIONES TREA
ESTUDIOS HISTÓRICOS LA OLMEDA
Colección Piedras Angulares

www.trea.es

Las páginas de este libro hablan de ingenieros que conciben y dibujan los espacios urbanos y sus edificios públicos, y de narradores que describen una ciudad en la que se vive y a la que se viaja, a veces convertida en objeto de coleccionismo y escenario de hechos gloriosos. En sus capítulos se ha recuperado la vida de sus vecinos y forasteros desde el análisis de documentación inédita de archivo y múltiples fuentes primarias: prensa periódica, planos históricos, relaciones y descripciones, guías y manuales para viajeros, pinturas, tapices, estampas…

El libro se divide en tres partes. La primera estudia las «Imágenes y proyectos del ingeniero para la ciudad», un ingente material documental que permite entender el alcance que tuvieron las imágenes de la ciudad en manos del poder. La segunda parte aborda los «Relatos y memoria de los espacios urbanos», narraciones desde las que es posible explorar el día a día en las calles y plazas de esas ciudades, a la vez que conocer a quienes las habitaron y transitaron. Estos intereses enlazan con la tercera parte del libro, que afronta las «Interpretaciones de lo cotidiano entre la prensa y el plano», donde los avisos y anuncios del *Diario de Madrid* han servido de guía para reflejar la vida cotidiana de la villa y corte a través del empleo de las tecnologías de información geográfica (TIG).

Recuperando los «espejos» en los que la ciudad se miró y fue mirada, el lector puede reflexionar con este libro sobre cómo cartografías urbanas heredadas de la Edad Moderna constituyen un patrimonio a reivindicar para poner en valor una nueva forma de concebirlas, describirlas y observarlas desde un presente que sigue siendo el de la Europa de las ciudades.