

JOSÉ RICARDO MORALES

ESTILO Y PALEOGRAFÍA  
DE LOS DOCUMENTOS CHILENOS



Donaciones  
de los señores  
carlos y  
ortega la  
del ritual  
no en te  
que man  
adven  
enroga  
sagan fe  
sagan  
en juic  
esallo



DIRECCION  
DE BIBLIOTECAS  
ARCHIVOS  
Y MUSEOS

BIBLIOTECA NACIONAL



0313768

42658

ESTILO Y PALEOGRAFÍA  
DE LOS DOCUMENTOS CHILENOS

Diego Barros Arana  
Escritor de los siglos XVI y XVII

ESTILO Y PALEOGRAFÍA  
DE LOS DOCUMENTOS  
CHILENOS  
(Siglos XVI y XVII)

DIRECCIÓN  
DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS  
Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

© José Ricardo Morales  
Inscripción N° 53.062  
I.S.B.N. 956-244-028-1

Diseño cubierta: J. R. M.  
Edición al cuidado de: *Pedro Pablo Zegers B.*

Se terminó de imprimir esta 2<sup>da</sup>. edición  
en la Productora Gráfica Andros Ltda.  
Nataniel 1675, Santiago de Chile  
en el mes de Julio de 1994.

Versión original, 1942  
Primera edición, 1981  
Segunda edición, 1994

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

JOSÉ RICARDO MORALES

ESTILO Y PALEOGRAFÍA  
DE LOS DOCUMENTOS  
CHILENOS  
(Siglos XVI y XVII)



DIRECCION  
DE BIBLIOTECAS  
ARCHIVOS  
Y MUSEOS

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

## ÍNDICE

PRÓLOGO	9
NOTA A LA SEGUNDA EDICIÓN	11
EL ESTILO BARROCO: SUS PRINCIPALES SUPUESTOS	13
Unidad. Confusión	13
Infinitud	19
Desmesuramiento. Instrumentalidad	25
Dinamismo	27
MORFOLOGÍA DE LA ESCRITURA	31
DOCUMENTOS TÍPICOS. TRANSCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS	35
ABREVIATURAS MÁS USADAS EN LOS DOCUMENTOS CHILENOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII	83
BIBLIOGRAFÍA	113

## PRÓLOGO

Aunque parezca saludable práctica la de mantener en cuarentena nuestras obras, dejándolas al abrigo de la prisa en el resguardo de la gaveta oscura, a los textos también puede ocurrirles, como al vino, que lleguen a agriarse con la demasía de la espera. Pues cuando dicha cuarentena, en vez de días se compone de años —así le sucedió a la obra presente—, cabe esperar, con segura certeza, que el estrago del tiempo dejará sus trazas sobre nuestra antigua labor.

Y entiéndase que con semejante salvada no pretendo salvar este trabajo de sus insuficiencias. En modo alguno. Cada obra, como se sabe, tiene su ocasión, y si la pierde, bien perdida está. Vano parece, entonces, cualquier intento de reactualizarla, con el propósito de hacerla actuante. Lo pasado, pasado. El curso de los años, como el de otras corrientes caudales, no puede ir a redrotiempo. De ahí que si decidí llevar a las prensas esta obra, se debe a que la idea originaria tiene plena vigencia, pese a los años transcurridos desde su formulación primera.

Porque el estudio incluido en estas páginas es una tesis sustentada en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile —1942— allá en mis años de mocedad. Constituye, con plena certeza, el primer trabajo sistemático de paleografía efectuado en Chile y sobre documentos chilenos. Sin embargo, ni esta pretendida condición local motivó interés alguno en la localidad, según demuestra la prolongada inedición a que fue sometido. Para justificar este abandono, cabría suponer que como la paleografía es una ciencia auxiliar de la historia, importa solamente a un número muy parvo de especialistas. Aunque, contrariamente, también puede argüirse que resulta imposible efectuar historia de primera mano sin recurrir a las fuentes escritas, que exigen, con frecuencia, la necesaria interpretación paleográfica.

Como quiera que sea, este ensayo se aparta del terreno exclusivo de la mera especialidad paleográfica, dado que cabe situarlo, más bien, en el género de trabajos que ahora denominamos interdisciplinarios. Y esto, desde luego, sin prescindir del rigor que la paleografía requiere. Porque, ateniéndome a las exigencias propias de dicha disciplina, en mi obra clasifico y analizo las diferentes modalidades de escritura española, pertenecientes a los siglos XVI y XVII. Para ello me baso en ciertos documentos que considero típicos, de los que establezco sus características principales y transcribo su texto, restaurándolo en ocasiones, tal como sucede con la encomienda otorgada por don Pedro de Valdivia. Además, y por último, recopilo e interpreto varios centenares de siglas y abreviaturas, en aquel tiempo usuales. Pero, por otra parte, en este libro efectúo la aproximación posible entre las modalidades de la letra manuscrita de los siglos referidos y las características coetáneas de las artes. Este aspecto generalizador de mi trabajo permite apreciar cómo los escribanos situados en el último rincón del mundo entonces conocido, el *finis terrae* de nuestro Nuevo Extremo, imponen a su letra rasgos correspondientes a los estilos artísticos de aquel tiempo.

Sin embargo, pese a mi intento de conexión entre las artes y la grafía manuscrita, conviene señalar que no me incluyo entre quienes suponen, a ojos cerrados, que las manifestaciones artísticas y culturales de cada época se encuentran sometidas a unidad forzosa, y que, por ello, la relación entre sus modalidades diversas parece fácil y fac-

tible. Muy al contrario, para desmentir el error supuesto en dicha idea, baste recordar que cuando la arquitectura gótica llega a los límites de sus posibilidades dinámicas, estructurales y espaciales, la pintura que la acompaña se denomina primitiva. De tal manera, ¿cómo medir con el mismo rasero un arte culminante y otro que, en cierto modo, empieza? Puesto que la edad o desarrollo de las artes en muchas ocasiones es dispar, no pueden aplicarse siempre y a fardo cerrado idénticos conceptos fundamentadores para todas ellas. Además, cabe considerar que los supuestos propios de cada tiempo no actúan de la misma manera en las distintas artes, dada la índole diferente de cada una. Debido a ello, el problema no puede proponerse a partir de cierta pretendida unidad atribuible a cada época, pues, si así fuera, no lograríamos explicar muchos períodos que tienden a la disolución de ciertos principios, en vez de contribuir a su coherencia, tal como sucede en los tiempos mal llamados decadentes.

Ahora bien, pese a todas las reservas aquí formuladas, podrá reprochárseme que en este trabajo destaco el carácter unitario del barroco, evidenciándolo en gran diversidad de manifestaciones históricas. Sin el propósito de justificar mis ideas juveniles, debo recordar que la tendencia a la cohesión es, desde luego, la específica del barroquismo, tal como lo establecen fehacientemente algunos teóricos actuales, con posiciones análogas a las que mi ensayo propone. De modo que en este caso, quizá el más palmario de toda la historia del arte, la pretensión unitaria se justifica plenamente.

Pero aquello que no me parece tan aceptable en mi obra consiste en la omisión del manierismo —que aparece incluido en el arte barroco, tal como por aquel entonces solía efectuarse— y en el tratamiento dado a las tendencias clásicas, considerándolas preferentemente como un motivo de contraste frente al barroco, sin exponerlas por entero, según su propia condición y entidad. Estos reparos hechos, y otros que me cabría formular respecto de la índole y jerarquía de los conceptos aducidos para establecer la noción de barroco, no invalidan, sin embargo, la propiedad del intento, consistente, como queda dicho, en que la escritura de los siglos XVI y XVII puede interpretarse de acuerdo con los supuestos atribuibles a los estilos artísticos entonces vigentes.

Sobre ello estriba, sin duda, la posible singularidad de esta tesis y el riesgo mayor que implica. Pues hasta donde mi información llega, sólo bastantes años después, en un libro compuesto por contribuciones de destacados historiadores, *L'écriture et la psychologie des peuples* (Paris, Armand Colin, 1963). el ensayo de Robert Marichal, titulado *L'écriture latine et la civilisation occidentale du I<sup>er</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, propone tangencialmente la relación que cabe entre la arquitectura gótica y la letra de ese tiempo, basándose en el conocido trabajo de Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, 1951. Sin embargo, a diferencia de dicho ensayo, el libro que aquí viene establece el nexo entre la escritura y el arte sobre la idea plena de "estilo", llevándola hasta sus límites concebibles: uno, como *fijación*, correspondiente a la acción del estilete o de la pluma en cuanto dejan traza o rasgo definidos, ya sea en la letra o en la literatura; otro, el del estilo estimado como un *concepto histórico-artístico*, que fundamenta ciertos conjuntos de obras según determinado sentido. La conciliación de ambos extremos en un todo, enlazándolos entre sí y remitiéndonos del uno al otro, constituye el propósito primordial de este libro.

José Ricardo Morales

En el prólogo que antecede a la primera edición de este libro (1981) me referí a una omisión del texto original (1942), consistente en no haber diferenciado el manierismo del barroco en los documentos que integran el volumen. Si aceptamos que entre las virtudes prologales se encuentra la concisión, tampoco puedo extenderme aquí, en esta nueva coyuntura, respecto de las diferencias habidas entre dichos estilos, considerados en aquellos días como un todo que reunía las características de ambos bajo el nombre del barroco. De manera que, aunque los tiempos hayan cambiado, y nuestras ideas con ellos, no cuento en este lugar con el espacio y la ocasión requeridos para exponer debidamente un tema de tan considerable calado. Por ello me limitaré a indicar que si el arte manierista, como supone su denominación, implica entre muchos otros rasgos un amaneramiento del arte clásico, complicándolo, hasta el punto de hacerlo difícilmente comprensible a fuerza de enrevesarlo, en ello se diferencia del barroco, basado –aparte de otros aspectos– en la inmediatez y en la efectución instantánea de la obra. De este modo, el manierismo suele ser un arte tributario y aun de segunda mano, hecho sobre otro anterior, con el que cuenta para intrincarlo, convirtiéndose con ello en una especie de “glosa”, que en ocasiones no va mucho más allá de su condición de “lengua”.

Además, en las obras manieristas suele aparecer también cierta modalidad del academicismo provinciano que se pierde en sutilezas conceptuales o formales, para mostrar y aun demostrar la “agudeza y arte de ingenio” de sus autores, en prueba de una retórica entendida como retorsión y de un arte que, en lugar de revelar aquello que le concierne, vela y oculta su inasible contenido al lector o espectador. Con tales procedimientos, la simbolización manierista se convierte en una suma de enigmas –“paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos” es el título de uno de sus trabajos–, obligándonos a efectuar un recorrido laberíntico para poder interpretar su sentido.

Estas características de un arte abstruso, anteriormente atribuidas al barroco, ahora lo diferencian de éste, asignándose las al manierismo; aún más, si la noción de “barroco” significó en sus orígenes cierto raciocinio extravagante, perteneciente a una de las formas del silogismo tradicional, hoy se define el manierismo según esa manera tortuosa de pensar... Como puede comprobarse, la diferenciación de ambos estilos no deja de parecer complicada. Sin embargo, ateniéndome al problema de la existencia del manierismo entre los documentos incluidos en el presente volumen, cabe estimar que tan sólo el dedicado a la letra bastarda italiana puede considerarse manierista, tanto por la denominación de su grafía –en cuanto letra bastarda o ilegítima, que depende de otra anterior– como por su procedencia de una caligrafía de índole clásica, italiana, encubierta y alterada con trazos ornamentales que niegan su claridad.

Puntualizada esta omisión del texto inicial, deseo manifestar mi gratitud a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y a quienes acogieron la posibilidad de reeditar la obra que sigue, con la que se iniciaron en el país los estudios paleográficos, basándolos sobre los documentos conservados en el Archivo Nacional.

*El autor*

## EL ESTILO BARROCO: SUS PRINCIPALES SUPUESTOS

### UNIDAD. CONFUSIÓN

En dos de las modalidades históricas que caracterizan fundamentalmente al período del barroco —Absolutismo y Contrarreforma—, se manifiesta el principio de unificación inherente a esa época. La gran monarquía, aparecida en España, permite intentar empresas de mayor vuelo que las posibles bajo la antigua organización feudal, porque aúna las fuerzas de los pueblos y contribuye, de tal manera, a definir algunas de las naciones que van a desempeñar los más importantes papeles desde entonces.

Análogamente y en otro orden, a España le corresponde culminar, con la Contrarreforma, esa tendencia unitaria de la época. La Compañía de Jesús, milicia religiosa, nace para el mantenimiento de la unidad católica, frente a la secesión de la fe producida en el norte, y con su enorme fuerza ascendente expande, incluso, los nuevos principios artísticos de entonces, llegando a hablarse, por mucho tiempo, de un “estilo jesuítico”, denominación hoy desechada. La forma de la orden, su constitución interna, reforzada con el nuevo voto de obediencia, expresa plenamente el sentido general de su tiempo, en cuanto al unitarismo se refiere. Compárese la organización de la Compañía de Jesús con la de las órdenes medievales y podrá apreciarse, de tal modo, la enorme diferencia existente entre los dos períodos históricos: aquéllas evidencian con claridad las normas particularistas del medioevo, mientras que la Compañía de Jesús se constituye como una gran monarquía del espíritu, pues centraliza sus fuerzas y somete firmemente a sus miembros.

Si ambos poderes, temporal y espiritual, apreciados aisladamente, manifiestan la tendencia unificadora, peculiar de la época, el primero de ellos, considerándose representante legítimo del segundo, absorbiéndolo, se atribuye nuevas misiones y fines que, hasta entonces, habían correspondido por entero a la Iglesia. La lucha por expandir la creencia católica, pretexto válido que los monarcas españoles asignaron a sus conquistas, es una buena muestra de esa unificación última de las dos fuerzas primordiales de entonces. Otro instrumento de cohesión y coerción religiosas, la Inquisición, adquiere también doble sentido religioso y monárquico, al ocupar sus altos cargos funcionarios religiosos<sup>1</sup>.

Un aspecto análogo, de unificación, puede observarse en las artes. Los dramaturgos, al revivir la antigua misión de servicio que en la Edad Media tenía su género, crean en España los autos sacramentales, derivados, según se supone actualmente, de las *moralités* francesas del medioevo. El arte se somete así a la religión, con el fin de expresar dramáticamente el misterio de la transubstanciación. Pero, del mismo modo

<sup>1</sup> Como consecuencia del nuevo estilo político y religioso, el pensamiento de los mayores ingenios españoles se inclina abiertamente hacia la monarquía. Lope de Vega toma en sus obras la defensa del pueblo y de la monarquía contra el señorío particularista, que residía en la nobleza, estableciendo sobre ese conflicto el de algunas de sus obras principales, *Fuenteovejuna* entre ellas. A su vez, Quevedo se declara monárquico en *Marco Bruto*.

que la monarquía se atribuyó entonces funciones de fe, el auto sacramental va a adquirir en manos de su mejor cultivador, Calderón, un doble papel de gala para la corte y ornato de la Iglesia. De tal modo, este autor cumple su carácter mixto de dramaturgo religioso y laico, dado que la vida de la corte penetra en los temas de sus autos, especialmente en los llamados de circunstancias, muchos de los cuales toman como pretexto, para exponer las más altas cuestiones de fe y dogma, hechos fortuitos o intrascendentes —la *Fundación del nuevo palacio del Retiro*, por ejemplo—, o recurren a la persona del monarca para representar la figura del Salvador, como sucede en *La segunda esposa o triunfar muriendo*, basado en las bodas de Felipe IV con doña María de Austria. Tal unificación de elementos laicos y religiosos había comenzado, sin embargo, en autores que tuvieron su madurez antes de Calderón. Ya en Lope de Vega se observa esa tendencia de época en algunos de sus autos, *El misacantano* entre ellos, en el cual Castilla, Vizcaya, Toledo, Portugal y las Indias concurren a una misa que dice Jesucristo, llevando ante éste sus disputas y diferencias.

Si en lo externo, en el asunto, las obras reflejan el espíritu de su tiempo, por medio de síntesis de factores dispares, con mayor seguridad puede apreciarse ese hecho en su estructura. El gusto por la unificación de los elementos artísticos va a culminar, en la música, con la aparición de un género nuevo, la ópera, en el que se resumen las funciones de muy distintas artes, agrupándolas con sentido diferente al que por sí mismas y aisladas les correspondía. Música instrumental, danza, pintura, canto y acción dramática se confunden íntimamente, originando el género que necesitaba la nueva sociedad de entonces, tan amiga del rumbo y el boato. España asoció esta forma reciente a las representaciones religiosas, especialmente a los autos sacramentales, y sobre todo a los de Calderón, dándoles así la grandiosidad que requerían. La zarzuela, ese género tan convencionalmente nacional, adquirió su madurez, por los mismos motivos, en la época que describimos, aunque desde fines del siglo XV había obras de carácter mixto —de recitación y canto—, debidas a Juan del Encina y Gil Vicente, entre otros. En distintos aspectos de la música puede apreciarse el nuevo sentido unitario que, por entonces, la caracteriza; señalemos, tan sólo, el triunfo definitivo del principio monódico, que se observa en las obras instrumentales, y, además, el paso decisivo de la melodía a la armonía, de las voces aisladas al acorde, de la escritura horizontal a la vertical, con todas sus consecuencias. Oratorio y cantata, que tanto tienen en común con la ópera, en cuanto a la estructura se refiere, encontraron su esplendor en las postrimerías del barroco, resolviendo, cada uno a su manera, la unificación de voces y orquesta.

Por otra parte, el elemento pictórico por excelencia, el color, asume en el barroco un predominio muy marcado sobre los demás motivos del lienzo o el fresco. Ya no aparece, como en el clasicismo anterior, subordinado al trazo que define las figuras, sino que, muy al contrario, queda utilizado, de intento, con el propósito de borrar los límites de las formas representadas, sumiéndolas, así, en un todo. Su calidad unitaria se explota como nunca se hizo hasta entonces, pudiendo afirmarse que por tal uso del color, hecho elemento esencial de la representación, a esta época le corresponde el descubrimiento de la pintura en su genuinidad. La mancha, la *machia* de los napolitanos, constituye el factor peculiar de los cuadros del XVII. Lope de Vega, anticipándose a esto, con significativa intuición hace exclamar a uno de sus personajes de *La corona merecida*:

¡Oh imagen del pintor diestro,  
que de cerca es un borrón!

A la inversa del arte renacentista, que emplea recursos escultóricos para la pintura —el modelado y la línea—, el artista barroco amplía sus procedimientos pictóricos, llevándolos a la escultura. Los grupos y figuras de ese arte se conciben y realizan de manera que resuelven, mediante los materiales corpóreos que los constituyen, problemas espaciales y pictóricos. Las formas de los paños, los gestos, las actitudes, se emplean en función del claroscuro, preocupándose, ante todo, de los juegos de luz y sombra en sus movidas superficies. Pero la invasión del punto de vista pictórico no se limita a la escultura, sino que se lleva, incluso, a la arquitectura, convirtiéndose los interiores de templos y edificios en conjuntos de intensa calidad cromática, con los que se consiguen atrevidos efectos, tanto como mediante nuevas maneras de distribución de la luz. Todavía más: la pintura, al expandir su área de acción, llega también a la poesía de la época. De tal manera, Góngora, Villamediana, Rioja y otros muchos dan a sus poemas y sonetos condición pictórica, basándolos, con frecuencia, en combinaciones de colores y luces, que corresponden, por completo, a la visión cromática de entonces.

El clásico, según se sabe, define y distingue sus creaciones, diferenciándolas entre sí; el barroco las mezcla, une y confunde. Ese principio de claridad relativa, que Wölfflin establece para las artes del espacio en el barroco, se halla también en las que tienen su desarrollo en el tiempo, y puede concebirse como una consecuencia del afán unificador ya expuesto. En España —país al que dedicamos atención preferente, dados los hechos que debemos comparar— puede observarse, desde muy antiguo, esa tendencia a confundir géneros y artes, constituyéndose tal característica en una de las más firmes modalidades de sus creaciones. Así sucede que los romances, desde su aparición, casi tan remota como el castellano, fueron concebidos de modo dramático al par que lírico; también los refranes, como indica Vossler, vienen a ser “una cosa mixta entre poesía y prosa”; novela y drama, siguiendo la misma tendencia, se mezclan íntimamente y originan un género intermedio, muy español, que aparece definitivamente en *La Celestina*, tiene sus últimos brotes en las *comedias bárbaras y esperpentos*, de Valle-Inclán, y en *La Dorotea*, de Lope de Vega, encuentra su mejor exponente en la época barroca.

Hay un modo dramático que nace y cobra todo su desarrollo en los comienzos del siglo xvii español, y en el cual se halla implícito el principio de claridad relativa, ya señalado: nos referimos a la comedia “de enredo”. Si se compara el teatro clásico español, hasta Cervantes, y el que sigue inmediatamente a este autor, no tanto en el tiempo como en los principios, se apreciarán dos maneras de hacer radicalmente distintas. Para el autor clásico, lo esencial consiste en dibujar claramente sus tipos, en perfilar limpiamente sus caracteres, en definirlos y distinguirlos, de tal modo que el conflicto surge de los personajes y está en función de ellos. Sin embargo, en los comienzos del siglo xvii, con la culminación y madurez de la citada comedia “de enredo”, cuyo impulso y explotación definitiva se debe a Lope, el protagonista ya no es el personaje, aunque parezca extremado, sino el conflicto, la trama, el enredo. Como los pintores de la época utilizan la luz, elemento unificador que puede anular la clara distinción de los objetos que baña, los dramaturgos sumen a sus personajes en la trama, factor unitario explotado entonces hasta sus límites. El conflicto ya no surge del personaje; muy al contrario, el personaje no acierta a salir del conflicto. La trama

y el enredo crecen y crecen por sí mismos, pareciendo ser la única misión de los autores la de atizar su fuego, para confundirnos más y más. La acción se vuelve del revés, da saltos hacia atrás, utiliza temas paralelos y opuestos, y tan tupida es la malla urdida que, a veces, no son sólo personajes y espectadores los atrapados en ella, pues hasta el autor se ve metido en el lío y ovillo que él mismo creara, brindándonos soluciones falsas, resucitando personajes, equivocándose.

No hay, tampoco, distinción clara sobre los asuntos que convienen a un mismo género. Los autos no sólo recurren a hechos circunstanciales, muy del momento en que aparecen, porque, llegando a más, aceptan temas de origen claramente pagano, aunque, como es natural, adaptados a las ideas de la Contrarreforma. Se confunden también los géneros dramáticos en una misma obra, alternándose momentos trágicos y cómicos, y simultaneándolos, incluso. Otro tanto ocurre con los personajes: se usa y abusa de los disfraces, los reyes representan papeles humildes, las damas se visten de hombres, como recomienda Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, y estas confusiones las justifica Calderón, para los autos, en su loa de *La cura y la enfermedad*, diciéndonos:

No extrañes  
ver el partido compuesto  
de hombres y mujeres, pues  
lo mental no tiene sexo.

Porque nada falte a esta cadena de ambigüedades, se llega a la identificación de las realidades vivida e inventada. La vida es teatro, para Calderón:

que toda la vida humana  
representaciones es.

Y para Quevedo, con idéntica idea a la del *Gran teatro del mundo*:

No olvidés, es comedia nuestra vida,  
y teatro de farsa el mundo todo,  
que muda el aparato por instantes  
y que todos en él somos farsantes.  
Acuérdate, que Dios desta comedia,  
de argumento tan grande y tan difuso,  
es Autor que la hizo y la compuso...

También lo es para Gracián, cuando titula *El gran teatro del Universo* a la Crisi segunda de *El Criticón*.

Pero si la vida era teatro, con mayor razón el teatro era vida: las mujeres se mareaban en algunas representaciones de Calderón, con el oleaje simulado en ellas. En Mantua, en 1608, cuando se representó por primera vez la *Ariadna* de Monteverdi, según cartas de la época, las damas que concurrieron "enjugaron sus lágrimas", al oír la *lamentazione* en que rompe Ariadna al saberse abandonada por Teseo.

Y si el teatro era vida y la vida teatro, no es extraño que por entonces se hiciera teatro en el teatro de un modo consciente y continuo, anticipándose en esto a Tamayo y Baus, a Jacinto Grau y a Pirandello. Cervantes, en su *Pedro de Urdemalas*, inicia el camino



Borrar los límites, como hemos expuesto, es una de las tendencias esenciales del barroco: las artes se relacionan desde nuevos puntos de vista y los motivos que las integran se combinan también entre sí, constituyendo un todo unitario y confuso. En la fórmula de Spinoza, *omnis determinatio est negatio*, podemos encontrar, según afirma Gebhardt, la mejor expresión de ese principio fundamental de la época.

El barroco es un arte que procede por gradaciones. Como Santa Teresa avanza paulatinamente por las moradas de su *Castillo interior*, hasta su unión con la divinidad, así las artes de la época evitan todo señalamiento de límites, todo corte brusco entre ellas o entre sus elementos. En el edificio, pintura y escultura, utilizadas con un sentido meramente decorativo, se relacionan mutuamente, y, con frecuencia, las figuras en relieve que rodean un cuadro participan de la acción que en él se representa, anulándose así las distintas calidades de materiales y artes. Las relaciones de carga y sostén, tan diferenciadas y aun evidenciadas en el edificio clásico, se aprecian muy difícilmente en la arquitectura barroca. Otro tanto sucede respecto del edificio y el paisaje: el clásico se esfuerza en acentuar las diferencias entre construcción y naturaleza; el barroco, al contrario, usando la jardinería con nuevos conceptos arquitectónicos, hará que el edificio y la verdura que le rodea constituyan un conjunto, en el cual resulte difícil apreciar dónde termina lo creado y dónde empieza lo natural<sup>2</sup>.

El afán barroco de borrar límites pudo manifestarse de otros modos: *a)* rompiendo los marcos establecidos, *b)* haciendo que cada uno de los elementos empleados se multiplique o repita indefinidamente y *c)* obteniendo todas las posibilidades de un solo motivo.

El artista clásico aspira a un orden. Si pinta, dispondrá sus figuras, muchas veces, simétricamente, de tal modo que unas partes de su cuadro hallen compensación en otras similares. Por ello, puede encontrarse un eje central en casi todas las representaciones pictóricas de entonces. Y ese equilibrio de las masas de la composición, sometiéndola a número y medida, no sólo se encuentra en las artes del espacio, sino, también e incluso, en las literarias. Garcilaso, en su *Egloga primera*, divide las quejas de Salicio y Nemoroso en doce estancias cada una, construyendo el poema con arreglo a fragmentos semejantes, que se complementan y completan. En *El lazarrillo de Tormes*, puede apreciarse el mismo criterio de composición, al disponer las siete acciones principales de tal modo que la cuarta y central constituya el vértice, al cual se llega y del cual se desciende por los tres *tratados* que le anteceden y los tres que le siguen. Los dramaturgos, invariablemente, equilibran la trama y acción en los actos de sus obras, haciendo de la medida su cualidad esencial. También la prosa clásica se basa en idénticos principios, y su más alto cultivador en España, fray Luis de León, los expone

<sup>2</sup> Con ese mismo criterio se construyeron los teatros del Buen Retiro de Madrid, hacia 1630. Aparte del escenario montado en el salón de los reinos, había, según Vossler *-Lope de Vega y su tiempo*, pág. 228-, un teatro de la naturaleza, con fondo de árboles y bosque, una sala que podía abrirse con perspectiva sobre el parque y un escenario en medio del estanque. Salón y paisaje quedaban así confundidos.

fehacientemente cuando dice en la introducción al libro III de sus *Nombres de Cristo*: "...no hablo desatadamente y sin orden, pongo en las palabras concierto, y las escojo y les doy su lugar..." "elige las (palabras) que convienen y mira el sonido dellas, y aún cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino, también, con armonía y dulzura".

Componer con arreglo a un marco previo, al cual se conforma y limita, es una de las características más evidentes del autor clásico. Romper ese marco es uno de los más señalables afanes del artista barroco. Los asuntos de los cuadros parecen sorprendidos al acaso, como si, ante la ventana que nos abre el lienzo, presenciáramos una acción casual que se prolonga más allá de lo que vemos. Muchos personajes aparecen seccionados por la guillotina del marco, porque el tema representado continúa por todas partes y tiene nuevas resonancias que se nos ocultan. La disposición axial, ya evidenciada en los pintores clásicos, se suprime casi por completo, siendo substituida por la orientación diagonal de figuras y elementos, que, como Wölfflin señala, es una subversión de la tectónica del cuadro, porque niega o disimula la forma cuadrangular de la escena. En los edificios, también se procura atenuar la simetría de sus partes, tanto en la planta como en la fábrica y en los elementos decorativos, aunque para la arquitectura, por la naturaleza de su función, resulte más difícil prescindir totalmente de la disposición referida. No obstante, hay muchas construcciones de la época que hacen crecer sus miembros de un modo más orgánico que artístico, liberándose en mucho de las rigurosas exigencias estructurales de los clásicos<sup>3</sup>.

El teatro tampoco se somete a las limitaciones que anteriormente se le imponían. La ruptura del marco va a efectuarse de distintas maneras, que expondremos sucintamente:

- Se prescinde de las unidades de lugar y tiempo, condición forzosa, o poco menos, del teatro del siglo XVI, ocurriendo los conflictos en distintos sitios y épocas, desde que Cervantes expuso la nueva fórmula en *El rufián dichoso*.

- La división en tres actos, común a las obras dramáticas de entonces, suele ser rebasada por los conflictos aparecidos en ellas, de tal modo que éstos se prolongan en segundas y hasta en terceras partes, de tres actos cada una, con las que la acción llega a su término y agotamiento. Tal ocurre, por ejemplo, en *El tejedor de Segovia*, de Juan Ruiz de Alarcón, en *El príncipe perfecto*, de Lope de Vega, y en otras obras de éste y otros autores<sup>4</sup>.

- El dintel obligado, que es la boca del escenario, marco ineludible en el teatro anterior, se "suprime", dando profundidad y amplitud ideales a la escena, al utilizar, entre otros, los recursos siguientes:

<sup>3</sup> En Kepler puede hallarse una idea del universo semejante a las nuevas orientaciones formales de entonces. Las órbitas circulares van a ser consideradas, desde que expuso sus teorías, como elípticas, descentrando el Sol y situándolo en uno de los focos. La coincidencia de ambos esquemas, astronómico y artístico, no puede ser mayor, aunque estamos muy lejos de suponer que el primero procede del segundo...

<sup>4</sup> En la poesía se produce un hecho análogo. La obligada arquitectura del soneto, constituida por dos cuartetos y dos tercetos, queda ampliada en los sonetos con estrambote, añadiéndoles nuevos versos. Góngora y sus contemporáneos recurrieron muchas veces al estrambote, para romper así la regular disposición de esa forma lírica.

a) Mediante la narración verbal, tan en boga en la literatura dramática de entonces. Con largos parlamentos, que pintan y describen lugares y hechos, los dramaturgos abren el escenario a los cuatro vientos, basándose en la fuerza evocadora de la palabra.

b) El canto y la música, desde dentro, se emplean muchas veces para obtener la impresión de lejanía y distancia.

c) La escena gana perspectiva con adecuados sistemas de telones, que explotan la escasa profundidad del escenario, añadiéndole lejanías con procedimientos ilusionísticos, propios de la pintura de entonces.

d) Se amplía también, imaginariamente, el ámbito del escenario, no sólo en profundidad, sino lateralmente. Tal como los cuadros de la época prolongan sus asuntos por los cuatro costados del marco, en el teatro, con mucha frecuencia, suelen aparecer actores que continúan una conversación iniciada fuera de él, uniéndose así la escena a una realidad exterior a ella. Algo semejante ocurre hacia arriba y abajo del escenario, al aparecer y desaparecer algunos personajes por los escotillones o por las bambalinas, como sucede, especialmente, en los autos y dramas de Calderón.

e) La prolongación de la pintura hacia el espectador, recurriendo a violentos escorzos, que parecen proyectar los cuerpos fuera del lienzo, tiene cierta equivalencia con la distinción poco clara, que por entonces se hace en el teatro, entre las realidades imaginada y vivida. De modo que el cuadro y la escena inventada aspiran a confundirse con la vida misma. Por otra parte, la participación del espectador en el drama y en las fiestas, y la confusión de personas y personajes, suponen intentos varios de ampliar el ámbito escénico hasta más allá de sus límites.

El propósito de infinitud, tan peculiar del arte barroco, hace que cada uno de los motivos empleados en las obras encuentre su prolongación en los restantes. Y, todavía más, procura que un mismo motivo aparezca multiplicado en sus aspectos cambiantes, mostrándonos así las distintas cualidades y posibilidades que de él pueden obtenerse. De ahí que poesía y teatro coincidan en el paralelismo frecuente de sus acciones. Los dramaturgos se complacen en exponer conflictos paralelos, constituidos muchas veces por una acción principal, seria, y otra paródica, cómica, que la glosa, representada en ocasiones por los criados. También Quevedo y Góngora, separados por antiguas y desechables clasificaciones —culteranismo y conceptismo—, contribuyen a formar ese carácter general de la época, al componer muchos de sus versos, sobre todo los endecasílabos, con arreglo a un paralelismo de ideas y palabras, semejante al que aparece en la literatura dramática (Góngora: "O púrpura nevada o nieve roja...". Quevedo: "Es yelo abrasador, es fuego helado..."). Góngora se orienta, como ningún otro, hacia la infinitud, haciendo que muchas de sus imágenes aparezcan como consecuencia de las anteriores y como origen de las que les siguen. De tal manera, imágenes dobles reunidas en una sola palabra, palabras que corresponden a otras en un mismo verso, y una gran suma de los procedimientos de combinación posibles, según los principios barrocos, pueden encontrarse en su sabia y extremada poética.

En el barroco no se trata de dar una forma compensada y equilibrada a las obras, como hicieron los clásicos; la aspiración se orienta, sobre todo, a mantener un principio normativo que se multiplica indefinidamente en todos los elementos empleados. Los temas "en eco" y los motivos en que se repite una forma dada, exactamente o con ligeras diferencias, se advierten en las distintas artes, movidas por el afán de infinitud de la época. Así, cada palabra, cada voluta y cada frase musical, encuentran resonancia

en otras, que, a su vez, multiplican ese efecto, prolongándolo en nuevas formas que de ellas derivan. En la música, el tema con variaciones y la fuga reflejan, de manera muy distinta, ese punto de vista de la época. También se expresa mediante dos o varios grupos de voces o instrumentos que, escondidos en la espesura de los jardines, cantan o tocan alternativamente, respondiéndose con un mismo motivo, llevado y traído con incierto vaivén de unos a otros. En ese sentido, a comienzos del siglo XVII, los venecianos efectuaron sus obras musicales de voces e instrumentos a base de "pregunta y réplica, resonancia y consonancia", en alternación continua, que corresponde a las nuevas exigencias artísticas de entonces. Después, los diálogos entre grupos de instrumentos o de voces perdurarán hasta el siglo XVIII—Mozart los utiliza con frecuencia—, mientras que los temas compuestos a base de pregunta y respuesta, que todavía se hallan en composiciones recientes, tendrán su mayor uso en los conciertos de un instrumento solista y orquesta.

La literatura también recurre a "ecos", con propósitos similares a los señalados en la música. Los poetas gustan de repetir una o varias sílabas de alguna palabra anterior, a la que aluden, prolongándola. Espinosa, Carrillo, Villamediana y Góngora incluyen con frecuencia, en sus endecasílabos, dos palabras idénticas o parecidas, mediante las cuales cumplen el criterio dominante entonces de que un elemento no concluye en sí mismo, sino que continúa en los demás.

La pintura, con el uso del color y la luz, según las tendencias unitarias que expusimos, corrobora esa idea. Hay, sin embargo, algunos pintores, El Greco entre ellos, que llevan el principio de infinitud a la estructura de sus cuadros, concebidos como si fueran temas con variaciones. Recuérdese, por ejemplo, el *Martirio de san Mauricio*, de El Escorial, estudiado por Lhote. Los tres personajes centrales—san Mauricio y sus compañeros mártires— son una misma figura vista desde tres puntos distintos. También lo son los dos ángeles situados en la parte superior, a la derecha. Pero hay, además, otras repeticiones que no señala el autor francés, siendo la más importante la de los tres cuerpos que, a la izquierda y en la misma actitud, dan la impresión de lejanía, mediante la reproducción disminuida de una figura: la de san Mauricio. No se debe confundir, sin embargo, esa idea estructural con disposiciones análogas que pudieran hallarse en los pintores clásicos, como las que efectúa Piero di Cosimo, por ejemplo. En éste, la distribución de sus motivos en circunferencia le sirve para ordenar, con esa forma geométrica, numerosos modelos distintos. En El Greco, tal disposición aparece sólo para mostrar los diferentes aspectos de una sola figura.

También las poblaciones de la América española cumplen los principios de unidad e infinitud, factores distintivos de la cultura barroca, al atenerse sus constructores a los mandatos de los monarcas. En las ordenanzas dadas para el trazado y levantamiento de las ciudades, hay principios que constituyen toda una definición de la época: "Los pobladores dispongan que los solares, edificios y casas sean *de una forma*, por el ornato de la población...", "cuando hagan la planta del lugar, repártanlo por sus plazas, calles y solares a cordel y regla, comenzando desde la plaza mayor, y sacando desde ella las calles a las puertas y caminos principales, y dejando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir y dilatar *en la misma forma*"<sup>5</sup>. Aquí, como en otros lugares y ocasiones, el urbanismo de los regíme-

<sup>5</sup> No hay, según creemos, mejor ejemplo de una creación plenamente barroca que el sistema de



El afán de expresar lo grandioso y desmesurado es algo que pertenece al dominio del barroco. Se comienza a contar por entonces con los recursos artísticos adecuados para ello, y los artistas no se mostraron remisos en el uso e invento de nuevas fórmulas e instrumentos que permitieran representar, como lo requerían, sus nacientes tendencias expresivas. En la época se produce una ampliación del espacio, acompañada, según veremos, de una distinta noción del tiempo. Se descubre el mundo de lo pequeño, de lo microscópico, mediante los trabajos del holandés Leeuwenhoek, y las ideas astronómicas se modifican también, a consecuencia del adelanto experimentado por los instrumentos ópticos. Lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño abren por entonces sus puertas a una humanidad que hacía coincidir sus nuevos conocimientos con los medios de expresión.

El espacio extenso queda conquistado plenamente por los artistas barrocos. Los procedimientos pictóricos, de fuerte tendencia ilusionística, van a abrir a los cuatro signos muros y bóvedas. El clásico, al decorar cúpulas y paredes, se conforma con las superficies que utiliza; adapta los elementos empleados a la disposición de los muros y se complace en destacarla. El barroco, al contrario, da la impresión de que horada los techos y paredes con su sabio dominio de fórmulas que, aunque tuvieron su origen en el Renacimiento, correspondió a la nueva época darles todo su valor y esplendor. Y no es sólo en la solución de grandes problemas decorativos en donde el artista barroco va a mostrar su deseo de abarcar el espacio infinito, porque también en los lienzos de su tiempo puede observarse la misma pretensión. Tan fuerte es la nueva voluntad artística que el pintor tratará de producir la impresión de profundidad en el cuadro, aunque las formas empleadas no lo permitan o lo permitan muy poco. Si representa figuras humanas, tenderá a situarlas en escorzo, dándonos así, mediante un solo cuerpo, la idea de hondura. Si pinta objetos, alguno, colocado en el primer plano, sugerirá la lejanía, al compararlo con los restantes. De representar grupos, la disposición en diagonal será el medio pertinente para conseguir la profundidad deseada.

Ya expusimos en el apartado anterior cómo se extienden y aumentan de tamaño obras que tienen su desarrollo en el tiempo: el drama, al prolongar su acción en obras sucesivas, y el soneto, añadiéndole la coleta del estrambote. Pero la ambición barroca de agrandar las formas no se traduce tan sólo en el aumento de las superficies que los pintores ordenan artísticamente, ni en la ampliación del tiempo que necesitan poetas y dramaturgos para sus representaciones y sonetos. Creemos que el más profundo sentido del hecho señalado reside en que origina nuevas formas artísticas, como consecuencia de la ampliación de otras que existían anteriormente. La música nos da muy evidentes muestras de ello. La sonata para instrumentos solos surge, según se supone, al evolucionar, desarrollándose, la *chanson* francesa. A su vez, la sinfonía deriva de la *sinfonía avanti l'opera* de los italianos, desprendiéndola del espectáculo y dándole una nueva estructura más compleja y firme. De modo semejante, aparece la ópera como expresión de todas las posibilidades que había implícitas en el aria, desplegándolas.

Secundando las nuevas aspiraciones y los gustos de la época, se amplía la orquesta de dos modos: añadiéndole mayor cantidad de los instrumentos conocidos entonces y

sumándole otros nuevos, que en aquel tiempo aparecen. El violín, especialmente, al arrebatarse por entonces su predominio a las violas, añade a la orquesta su cualidad de instrumento ornamental, tan del gusto del barroco, viniendo a desempeñar funciones semejantes a las de las volutas y las líneas onduladas en la masa arquitectónica de los edificios<sup>6</sup>. Unificada la orquesta, ampliadas sus facultades expresivas y su volumen sonoro —unidad y expresividad son cualidades de la época—, la sinfonía iba a adquirir más tarde, en el siglo XVIII, su forma definitiva.

El barroco puede caracterizarse como un arte que comienza a acentuar la importancia de los instrumentos que lo producen. Las artes anteriores a él hacían su postrer esfuerzo al borrar la impresión de la mano o el útil que las originaban; el artista de esa época, por el contrario, se preocupa de acentuar tales medios, y, convirtiéndolos en factores, obtiene muchos de sus nuevos efectos.

A partir de la última manera de Tiziano, el pintor suele señalar la pincelada como algo independiente del color y de la figura representada. Y si en Venecia aparece este nuevo fenómeno artístico, allí tiene también su origen la valoración de la música instrumental frente a la vocal, e incluso la unificación de ambas en las cantatas espirituales, supliéndose la antigua alternación de grupos de voces por las de voces e instrumentos. En otros aspectos de la música barroca se destaca también su sentido instrumental: el solista brilla y adquiere relieve por su dominio virtuosístico de un instrumento, y a él se debe, según sostiene Salazar, la transformación de la música en el siglo XVII, pues logra que la monodia acompañada predomine y anule a la polifonía vocal del período inmediato anterior. Señalemos, por último, que este factor instrumental estudiado va a modificar también el teatro de la época. El instrumento de ilusión que es la escenografía, el aparato escénico, adquiere tal valor en el barroco, que a dramaturgos como Lope, tendentes a conceder toda la importancia a la acción y a la palabra, y no al truco y a la tramoya, les repugna ver sus obras alteradas por los nuevos efectos escénicos, a los que fueron tan aficionados público y escritores de entonces. De semejante aversión nos ha dejado Lope sobrados testimonios.

<sup>6</sup> Lo decorativo, el ornamento, tiene primordial importancia en el barroco: comedias y dramas aparecen adornados por muchedumbre de jácaras, mojjigangas, entremeses y pasos, que se intercalan entre sus actos. Los edificios, construidos con un gusto semejante, ocultan su estructura bajo el pesado ropaje y adorno de las artes aplicadas y decorativas. El desarrollo de lo adjetivo, a expensas de la sustantividad clásica, cabe estimarlo como uno de los atributos más significativos del arte barroco.

En el arte es esencial tener en cuenta la intención del artista, tanto como los supuestos de que parte, que corresponden a aquélla y son el fundamento de sus creaciones.

Cuando el primitivo pinta, se diría que sus representaciones son más teológicas que históricas. Dado que todas las cosas tienen la misma importancia, pues considera que todo procede de Dios, no hay selección alguna en sus cuadros, y con la misma minuciosidad detalla la figura principal del retablo que la última hoja de un árbol remoto. Valores inmutables integran su obra, haciendo de ella una representación intemporal, de acuerdo con la idea, dominante entonces, de que todo lo que cambia es imperfecto. Sólo Dios, que se supone en todas partes y es eterno, podría ver el cuadro del mundo como el primitivo hace los suyos. El clásico, aunque parte de puntos de vista plenamente humanos —la perspectiva, especialmente, que le hace representar el contorno de modo subjetivo—, no logra dar temporalidad a sus obras, porque los medios que emplea —el trazo, sobre todo— no son adecuados para ello. Un ejemplo elemental nos dará una idea aproximada de su dificultad. Cuando se quiere pintar una rueda en movimiento y se dibujan sus radios y su circunferencia con líneas, como hacían los clásicos, tal rueda, pese al deseo del artista, dará la idea de que se encuentra en reposo. Pero si se la desdibuja y se usa la mancha de color en vez de señalar sus perfiles, el nuevo recurso empleado hará que la rueda produzca la impresión de movimiento. Éste es, con ciertas salvedades, uno de los puntos de partida del arte pictórico barroco.

La perfección a que aspira el barroco resulta, por lo tanto, muy distinta de la que pretenden el medieval y el clásico. El pintor del siglo xvii ya no estima que la calidad de una obra resida en su total acabamiento, como cree el primitivo, ni en el equilibrio de sus masas, como lo entiende el clásico, puesto que en su época hay nuevos motivos que descubrir y exponer y, también, nuevos medios de representarlos. Para el artista barroco, uno de los problemas esenciales consiste en poder captar lo impreciso y cambiante, la instantaneidad y la movilidad. De ahí su muy diferente sentido del oficio, con respecto a los pintores de épocas anteriores a la suya. Su mengua de "oficio", entendiéndolo tradicionalmente, la falta de acabamiento de sus cuadros, se debe a que pretende expresar escenas y estados transitorios que requieren, por su índole, una noción distinta del trabajo puesto en sus obras.

Los productos del barroco se aprecia que pueden ser de otro modo. Sus autores, haciendo un alto en su labor, los dejaban en un momento de su proceso, deteniéndose mucho antes de lo que hubiera hecho un autor clásico y, ni qué decir tiene, un primitivo. De ahí que el barroco haya sido considerado como un arte de lo posible, de lo potencial. Los cuadros clásicos, y aun más los primitivos, son como son, y, al parecer, no pueden ser de otro modo; no dejan nada al acaso. Los del siglo xvii, acaso hubieran podido ser muy diferentes, y en esa duda ponen al que los contempla y presencia. Por ello, la actitud del espectador se hace más activa desde el medievo al barroco. Ante el cuadro del primitivo ha de limitarse a seguir pacientemente lo que el artista le muestra con toda claridad. No hay en su obra nada confuso o en suspenso; "todo" está, además, en ella, pues no es sino un inventario a lo divino. Contrariamente, el barroco, que

cuenta ya con el espectador, deja las acciones interrumpidas, procede por cortes bruscos en los romances, en los dramas, en los cuadros: el público ha de imaginar lo que falta, si no quiere quedarse en ayunas. Y ya no está "todo" en la obra, pues el espectador ha de poner aquello que se da por sabido y sobreentendido, "completándola".

A este respecto, conviene tener presente que los asuntos o temas de un arte suelen expresar la voluntad de forma que éste tiene, porque, frecuentemente, quedan escogidos por su adecuación a las tendencias formales que lo orientan. Valéry afirma certeramente que si un pintor quiere manchar de verde una zona de su cuadro, pinta un árbol. De manera análoga, la nueva necesidad de representar formas en movimiento condicionó los modelos y temas del barroco: martirios, trances, combates, y toda clase de escenas violentas o rápidas, que permiten agitar los paños, rostros y miembros de las figuras, constituyen el repertorio habitual de ese arte. También los arquitectos dan toda la movilidad posible a las fachadas de sus edificios, dejando muchos de sus elementos al acaso, interrumpidos, aparentemente sin terminar —los frontones truncados son buena muestra de ello—, dislocando y retorciendo las columnas y las aplicaciones decorativas.

Mas ese dinamismo no queda reducido a las artes del espacio. Podemos encontrarlo, como expresión de la misma voluntad de forma, en las que tienen su desarrollo en el tiempo. Los músicos empiezan a usar el silencio, nuevo factor que permite interrumpir la corriente melódica, acentuando así el valor de ésta. También suelen suspenderse los versos, suprimiéndoles la última sílaba y haciendo de ellos una especie de acertijo que debía completar el lector<sup>7</sup>. El idioma adquiere gran rapidez: abundan las imágenes, y con ellas se evitan las descripciones; se suprimen, también, muchos artículos, pero, junto a esto, hay una mayor complicación de la sintaxis, multiplicándose las perífrasis, los eufemismos y toda clase de recursos gramaticales e idiomáticos que tienden a retorcer las expresiones, haciéndolas tan sinuosas como los elementos decorativos de

<sup>7</sup> Un ejemplo curioso del referido tipo de versos, puede encontrarse en uno de los sonetos que se atribuyen a Góngora, incluido por Henríquez Ureña en *Góngora. Poemas y sonetos*, Buenos Aires, 1939. La forma se amplía con el estrambote, y al mismo tiempo se interrumpe y disminuye aparentemente, al apocopar la última sílaba.

A Lope de Vega. *Hermoso Lope, bórrame el soné-*  
*de versos de Ariosto y Garcilá,*  
*y la Biblia no tomes de la má-*  
*pues nunca de la Biblia dices lé-*  
*También me borrarás la Dragonté,*  
*y un librito que llaman del Arcá-*  
*con todo el comedaje y Epitá,*  
*y por ser mora quemarás a Angé.*  
*Sabe Dios mi intención con San Isí;*  
*mas puesto se me va por lo devó,*  
*bórrame en su lugar el Peregrí;*  
*y en cuatro lenguas no me escribas có,*  
*que supuesto que escribes boberí,*  
*lo vendrán a entender cuatro nació;*  
*ni acabes de escribir la Jerusá-*  
*bástele a la cuitada su trabá.*

La mayor participación exigida al público por el arte barroco es muy evidente en esta clase de versos truncados.

entonces. Si glosamos a la física, del barroco puede decirse que cuanto gana en fuerza expresiva, lo pierde en camino recorrido.

Los públicos, llevados por el gusto de la época, exigieron mayor movilidad a las obras dramáticas. Suprimidas las clásicas unidades de lugar y tiempo en las representaciones, sus espectadores gozaban sintiéndose transportados a los mil sitios que les mentía la imaginación de los dramaturgos. El personaje que representa la Comedia en *El rufián dichoso*, de Cervantes, lo expresa así:

Ya la comedia es un mapa  
 donde no un dedo distante  
 verás a Londres y a Roma,  
 a Valladolid y a Gante.  
 Muy poco importa al oyente  
 que yo en un punto me pase  
 desde Alemania a Guinea,  
 sin del teatro mudarme.  
 El pensamiento es ligero;  
 bien pueden acompañarme  
 con él, do quiera que fuere,  
 sin perderme ni cansarse.

No se crea, sin embargo, que ese dinamismo iba a consistir en darle mayor velocidad a la acción, pues, como ya hemos visto, la gran libertad con que se trazaba la trama hacía que se perdiera el hilo del tema, deteniéndose también su desarrollo por cualquier causa que se le antojara al autor. La movilidad podía conseguirse, además, con otros procedimientos. Si los poetas gustaban de suspender e interrumpir sus versos, los dramaturgos pretendieron dejar suspensos, atónitos, a los espectadores, con nuevos recursos teatrales que tendían a la sorpresa. De dos modos principales pudo producirse ésta: mediante bruscas alteraciones del desarrollo del tema, que desemboca en un desenlace imprevisto, o basándola en efectos escenográficos. El primero de tales modos tiene en Lope de Vega a su principal cultivador y teorizante, como se aprecia en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Engañe siempre el gusto donde vea  
 que se deja entender alguna cosa,  
 de muy lejos de aquello que promete.

Y todavía con más claridad, cuando afirma en la misma obra:

En el acto primero ponga el caso,  
 en el segundo enlace los sucesos  
 de suerte que hasta medio del tercero  
 apenas juzgue nadie en lo que para.

A Calderón le corresponde utilizar la escenografía para sorprender, mediante ella, a los espectadores. Sus acotaciones al texto oral de los autos sacramentales y dramas muestran ese propósito con mucha frecuencia: "Tocan cajas roncadas, y sale El Pecado,

y abriéndose un tronco sale La Muerte con guadaña". "En lo alto se descubre un trono de gloria, donde estará El Alma, ricamente adornada". "Ruido de terremoto, y húndense los palacios". "Sale la mesa por debajo del tablado con muchas viandas...". Bien es verdad que de este afán por lo sorprendente había indicios en el teatro español anterior. Lucas Fernández, en su *Auto de la Pasión*, dice en una de sus acotaciones: "Aquí se ha de mostrar un Ecce-Homo de improviso, para provocar a la gente a devoción". Y es que lo esencial de estas sorpresas no consistía tan sólo en mover algo de los elementos artísticos, sino, también, en mover a algo con ellos: en mover a piedad y a devoción a los espectadores<sup>8</sup>.

El barroco cuenta con otros medios de dar ímpetu y movilidad a sus creaciones. Entre ellos, uno de los más peculiares es la utilización de los contrastes, tanto en las artes del espacio como en las temporales. En éstas se manifiesta el juego dinámico mediante oposiciones de fuerte y débil, *piano* y *forte* que Bach usa en obras como su *Misa en si menor* o en las *Pasiones* de san Mateo y san Juan, en las cuales, por su índole especial, puede emplear grandes masas sonoras junto al silencio y frente a solos de voces e instrumentos. Lope, y con él los dramaturgos del siglo xvii, llevados por un propósito semejante, provocan escenas de gran violencia y fuerte tensión, por sorpresa, tras momentos tranquilos que en nada hacen prever el brusco desencadenamiento de la acción. Mas ese dinamismo no se reduce, tan sólo, al elemental juego de diferencias de intensidad, ya conocido, aunque no explotado por artistas de otras épocas. La música de entonces va a expresar su afán dinámico en temas que amplían o disminuyen motivos anteriores con notas de mayor o menor duración que las empleadas en aquéllos. Con tales procedimientos, se manifiesta un nuevo sentido del tiempo en las artes temporales, acordes en esto con las que representaban el espacio. También se aprecian efectos de contraste en el concierto-solo y en el *concerto grosso*, de fines del siglo xvii, entre la melodía llana del ritornelo y la parte ornamental de los solistas, que en Alemania se confía a ciertos instrumentos de viento y en Italia a un violoncelo y dos violines<sup>9</sup>.

La contraposición de lo trágico y lo cómico, tan del gusto de los españoles —Quevedo, Goya y Valle-Inclán lo evidencian—, se produce en muchas obras dramáticas del xvii, con la introducción sistemática del gracioso, tipo llevado al teatro por Lope y sus continuadores como un motivo de contraste con la acción seria de sus obras. También la poesía de la época, siguiendo la misma tendencia, opuso nociones distintas en un mismo verso, según vimos, semejantes a las oposiciones de luz y sombra que constituyen el dinámico juego del claroscuro, distintivo de los cuadros de entonces.

En función de los supuestos del barroco, que acabamos de exponer sucintamente, interpretaremos a continuación la escritura de los documentos coetáneos y de épocas precedentes.

<sup>8</sup> La filosofía de entonces, acorde con esta tendencia de la época, concibe dinámicamente el mundo real. Spinoza expresa ese aspecto de la cultura barroca al afirmar: "Cuando más perfección tiene cada cosa, más activa es y menos pasiva, y a la inversa, cuanto más activa es, es más perfecta". No era otro el concepto de perfección que guiaba a los hombres de su tiempo, desde las artes hasta la religión. Milicia, es decir, lucha activa, constituye en esencia la actitud católica de entonces, a cuyo capitán, Ignacio de Loyola, corresponde dar forma en sus *Ejercicios espirituales*.

<sup>9</sup> Einstein, *Historia de la música*, págs. 84 y 85.

## MORFOLOGÍA DE LA ESCRITURA

Si una persona no acostumbrada al trato y estudio de los documentos escritos recorre con la vista los facsímiles adjuntos, su atención se detendrá de inmediato, no en el texto, que seguramente será incapaz de entender en su integridad, sino sobre la especial disposición de los trazos, muy diferentes de los que caractericen a la letra que ella emplee. Su curiosidad se limitará, de momento, a seguir las lazadas y ángulos de los rasgos, perdiéndose en sus líneas ondulantes o quebradas y obteniendo, tan sólo, una imagen visual del documento. Sin embargo, el punto de vista de esa persona ajena a una técnica puede llevarnos muchas veces a conclusiones tan útiles como las de un experto en ella, sobre todo en disciplinas en las que tanto importan la costumbre y el conocimiento como la frescura de apreciación y el constante ejercicio de la vigilancia.

El estudio de los textos antiguos, tomando como punto de partida aquel en que se sitúa el profano —apariciencia exterior, forma—, si bien es una subversión de la necesaria actitud crítica ante los documentos históricos, puede llevarnos a estimar aspectos de excepcional importancia, cuyo conocimiento no corresponde a la paleografía, y que, hasta ahora, han pasado inadvertidos, o, al menos, no han sido apreciados en toda su importancia.

Averiguar hasta qué punto la letra corresponde a los principios distintivos de su tiempo, estudiándola, en lo posible, con independencia de su valor textual, es una faena del mayor interés histórico, incluíble en el orden de las investigaciones morfológicas de la cultura. Espíritu de la letra, podría nombrarse semejante trabajo, género de grafología de las épocas en la que se evidenciaría, una vez más, que el estilo no es el hombre, sino el tiempo. Los textos, apreciados con ese criterio, adquirirían nuevo sentido, convirtiéndose en expresión viva y directa de su momento, actualizándose así aquello que, por su dibujo, parecía letra muerta.

Si se comparan los facsímiles 1, 2, 3, 5 y 8 con los restantes, puede apreciarse un cambio de voluntad de forma que evoluciona desde la contención y el orden hasta las mayores libertades de disposición de letras y trazos. Los primeros están concebidos, en cierto modo, de acuerdo con puntos de vista correspondientes a los clásicos. Los elementos que los componen se distinguen pluralmente unos de otros; sus palabras suelen diferenciarse entre sí, y lo mismo ocurre con las letras que las integran; los renglones, distribuidos con regularidad, se hallan equidistantes, pues empiezan y terminan dejando el mismo margen, para constituir un marco con su grafía. Los perfiles son distintos, claros, y las letras guardan proporción y medida, siendo escasas las que rompen el orden que establece la mano del calígrafo.

Debemos advertir, sin embargo, que todas estas normas no se dan en todos los documentos manuscritos de la época del clasicismo, y que, además, hay muchos textos de entonces en los que no aparece ninguno de estos principios. Son también muy frecuentes los manuscritos anteriores al barroco que ya llevan en sus trazos muchas de las características de ese tiempo. Y ocurre, con no menor frecuencia, que hasta el barroco llegan corrientes anteriores, de índole muy distinta a la suya —el facsímil 8 es un ejemplo evidente—, aunque, en parte, aparecen modificadas por los gustos de la nueva época. Existen, por lo tanto, intrusiones muy frecuentes de unas corrientes en otras,

pero, no obstante esto, las líneas generales de evolución pueden trazarse con seguridad.

Los facsímiles 4, 6, 7 y 9 se diferencian considerablemente, por su aspecto, de los que antes citábamos. En ellos se advierte, con toda evidencia, una nueva orientación formal, que corresponde, por completo, al esquema del barroco expuesto en el capítulo anterior.

Cuando Isabel la Católica, en su disposición del 3 de marzo de 1503, fechada en Alcalá y dirigida a los escribanos del Concejo, les ordenaba que incluyeran treinta y cinco líneas en cada cara, escribiendo en ellas un mínimo de quince palabras por renglón, y al reiterar meses más tarde, el 7 de junio del mismo año, la orden dada, trataba de oponerse al aumento de la letra, fenómeno que no se debió tan sólo, según creemos, al afán de lucro de los escribanos, como con insistencia se señala en los tratados paleográficos, sino que obedecía a nuevas tendencias de forma, las cuales iban a hallar su expresión plena en la escritura de fines del mismo siglo y de la primera mitad del xvii.

Hemos considerado ya que el aumento de tamaño de las formas es inherente al arte barroco. No cabe duda que esa condición se cumple por completo en la escritura de entonces. El facsímil 9 reproduce un tipo de letra que puede considerarse como una ampliación de la bastarda de la lámina 5. Algo semejante ocurre con la letra humanística del facsímil 3, muy aumentada en el tomo 34 del Archivo de Escribanos (folio 157, vuelto), del Archivo Nacional. También la procesal puede entenderse como una ampliación evolucionada de la letra cortesana, aunque la cortesana haya de experimentar cambios de otra naturaleza para convertirse en procesal. La letra encadenada se debe a un agrandamiento de la procesal, sin ser sólo el tamaño lo que la distingue de ésta. El ejemplo más claro de ese tipo de escritura aumentada es el de la lámina 7, en la que una letra y una palabra ("e testamento" l. 18), y palabra y media ("en testimo..." l. 25), ocupan toda la anchura del folio.

También se reprocha a los escribanos de la época del barroco la creciente falta de oficio y, como consecuencia, el descuido cada vez mayor de sus manuscritos. Ese progresivo abandono está íntimamente relacionado con la nueva noción del tiempo, reflejándose en el estilo, según hemos expuesto anteriormente. La paciencia, cualidad religiosa, lleva la mano del medieval, tanto si pinta como si escribe. Con la paciencia de un santo, ese hombre, que se enajena de cualquier urgencia, ilumina sus códices y traza líneas y letras. El estilo pictórico del medieval, ya lo hemos dicho, es un estilo de la inmovilidad, de ahí que los primores de sus textos se deban a la sobra de tiempo. El barroco es, en esto, esencialmente distinto de la Edad Media. Su estilo tiene como origen, entre otros, la velocidad, la instantaneidad, y tanto la pluma del escribano como el pincel del pintor expresan la rapidez con que se movieron, mediante el descuido de sus trazos. Los textos barrocos están escritos en un vuelo, a vuelapluma. Por ello, el adorno de los escritos de entonces, sus rasgos decorativos, provienen de una noción muy distinta de las que usa para su grafía el hombre medieval. En ésta, el ornato deriva de la sobra de tiempo; en el barroco de la sobra de impulso, que se pierde en líneas sinuosas, tal como la velocidad de la piedra lanzada al agua se traduce en ondulaciones.

El dinamismo barroco aparece, por lo tanto, en el descuido de sus escritos y en las nuevas orientaciones que reciben los adornos de las letras, pero puede hallarse también en otros hechos que corroboran esa tendencia. Entendíamos los contrastes, tan

del gusto de ese tiempo, como una de las mejores expresiones del sentido dinámico de la época, y los encontrábamos en distintas artes del período que tratamos. También los manuscritos llevan esa huella característica, y la expresan de dos maneras principales: oponiendo en una sola palabra letras de muy distinto tamaño —las más reducidas junto a las mayores— y, además, empleando en una misma página renglones de letra apretada y menuda, opuestos a otros de letra suelta y desmesurada. Ese afán de contraste por el tamaño se encuentra, con toda evidencia, en la lámina 6, escogida por su valor estilístico, más que por el paleográfico.

En la evolución de la escritura española, los escritos de letra procesal, dados su aumento de tamaño y de cantidad de nexos, con respecto a la cortesana, significan el paso de ésta, clara y distinta, a la encadenada, confusa y unida. El gran producto de la caligrafía española del barroco es la escritura encadenada o de cadenilla, cuya aparición se produce en la última mitad del siglo xvi, para lograr su desarrollo y auge a comienzos del siglo xvii. Cabe hacer notar la exacta correspondencia cronológica de su estilo y el del barroco, al que representa. Dicha letra, si bien puede considerarse como una degeneración de la procesal, ateniéndose a la perfección caligráfica, es, desde nuestro especial punto de vista, el mejor comprobante de la tesis que sustentamos.

Su nombre indica, al definirla, cuál es su aspecto, y la relaciona con muchas de las características asignadas al período barroco. Si ya Cervantes se quejaba por boca de Don Quijote de la difícil comprensión de la letra procesal<sup>10</sup>, con mucha más razón pudo haberlo hecho de ésta. La claridad relativa de las artes del barroco encuentra su más fiel exponente en dicho tipo de grafía, cuyas letras y palabras se ensartan mediante un trazo común que, al enlazarlas, las confunde. El trazo adquiere así un valor nuevo, adjetivo, que constituye una verdadera alteración de sus funciones auténticas. En los tipos de escritura anteriores a la procesal, las letras se hallaban perfiladas y distinguidas por sus rasgos constitutivos: letra y trazo eran una y la misma cosa; donde empezaba y terminaba éste, empezaba y terminaba la letra. En la escritura procesal, y sobre todo en la encadenada, el trazo, al prescindir de su fidelidad a la forma de las letras, adquiere valor por sí mismo, y su nuevo oficio y papel parece ser confundirlas, anulándolas bajo su imperioso dominio.

Puede afirmarse que este importante cambio funcional se realiza de acuerdo con las tendencias generales de la época barroca. Así como el color, al explotar sus posibilidades adjetivas, se independiza de las formas y las une y confunde, de análoga manera el trazo cobra entonces toda la importancia que anteriormente le correspondía a la letra. Basta ver el facsímil 7 para comprobar hasta qué extremo aparecen borrados los límites entre letras y palabras, y hasta dónde se realizan las gradaciones barrocas, mediante el paso insensible de una palabra a otra y de uno a otro de los signos que las constituyen. Es evidente, también, el carácter unitario de la amplia línea sinuosa del trazo, que sigue, hasta en su forma, la tendencia a las curvas, lazos y ondulaciones, tan peculiar de su tiempo.

Por otras semejanzas, puede comprobarse la identificación de esta letra con las formas de aquel tiempo. Establecimos en el capítulo anterior el característico propósito

<sup>10</sup> En la parte primera de *Don Quijote* —cap. xxv—, cuando éste ordena a Sancho que haga copiar una carta que remite a Dulcinea, le recomienda: "...y no se la des a trasladar a ningún escribano, que hacen letra procesada que no la entenderá Satanás".

de infinitud del barroco, expuesto de muy diversas maneras. La escritura de la época refleja esta tendencia, dando a sus trazos la mayor continuidad concebible y rompiendo todos los marcos, como hacían las artes de entonces. Las líneas del texto se extienden por sus costados, anulando expresamente cualquier distinción posible entre el margen y la escritura. La ordenación de las líneas del texto, perfectamente definida en la escritura de sentido clásico, se anula con frecuencia, llevando sus rasgos por encima y debajo de los renglones. En las abreviaturas se observa el mismo anhelo, al colocar las letras, que corresponden a la parte resumida, sobre y bajo la caja del renglón. Bien es verdad que las palabras abreviadas, en los textos de otras épocas, suelen manifestar análoga tendencia, pero en ellas no aparece ésta con el deliberado propósito de romper el forzoso encuadramiento de los renglones, como ocurre en el barroco.

La repetición de un elemento, exactamente o con pequeñas diferencias, medio, según vimos, de manifestar la idea de infinitud, se lleva también a la escritura de entonces. Así como en los dramas los personajes cambian sus atuendos, para confundir a los espectadores, y del mismo modo que un tema puede servir para distintos géneros, ciertos trazos de forma parecida se utilizan en la escritura para representar diferentes letras o abreviaturas. Las letras b, c, e, l, s, adoptan, comúnmente, idéntico dibujo; algo semejante ocurre con las terminaciones abreviadas, muchas de las cuales suelen hacerse intercambiables<sup>11</sup>. Señalamos, por último, que la tendencia a destacar la importancia de los instrumentos, tan apreciable en el teatro, música y pintura del barroco, se encuentra también en la escritura de la época, como puede comprobarse en las láminas 4 y 6: la pluma del escribano hace valer, hasta la exageración, su papel de productora de la letra, al dibujar sus trazos con intensidad inusitada.

Sin embargo, debemos considerar que en pleno barroquismo, hallándose en su auge la letra encadenada, un tipo de escritura de orientación clásica —la bastarda italiana—, al resurgir definitivamente, anulando a la procesal y a la de cadenilla, originará una corriente clasicista, con la que terminará la paleografía. Puede asegurarse que el papel desempeñado por la bastarda italiana es muy semejante al de los motivos grecoromanos que subsisten en el barroco, lastre del cual no puede desprenderse la época, y que, fluyendo como una corriente subálvea, rebrota, por último, en el neoclasicismo.

De este modo, la relación de semejanza que cabe establecer entre la escritura y las artes de los siglos xvi y xvii subsiste durante el siglo xviii, como consecuencia de que continúan basándose sobre supuestos análogos. En dicha comunidad de supuestos debe encontrarse el origen y la razón de ser de los estilos, y no en el parecido formal de las obras —simple consecuencia de aquélla—, al que suelen atenerse, con preferencia exclusiva, los historiadores del arte.

<sup>11</sup> Las partículas *al, es, as* y *os* se representan frecuentemente con el signo . Los sufijos *más* y *mientos* emplean este otro, .

DOCUMENTOS TÍPICOS.  
TRANSCRIPCIÓN Y CARACTERÍSTICAS

## Lámina 1

### Características

ESCRITURA CORTESANA, de muy pequeño tamaño. En este documento aparecen indistintamente la *d* uncial y la cursiva. Hay dos clases de *i*, corta y larga, prolongando ésta su trazo por debajo de la caja del renglón (*servido*, 1.9). Se emplea la *u* por la *v* (*Valdivia*, línea 1); aparece también con frecuencia la doble *f*. La doble *r* se presenta de forma semejante a una doble *y*, terminando debajo del renglón (*rebelión*, 1.6); otras veces su dibujo consiste en dos trazos verticales y uno horizontal (*relixosos*, 1.21; *real*, 1.23). La *s* presenta su forma minúscula semejante a la nuestra de imprenta y la de  $\zeta$  en forma terminal. Sus trazos continúan bajo la caja del renglón en la doble *s* (*doss*, 1.29). La letra *a* se presenta muchas veces abierta por su base (*camara*, 1.27).



Lámina 1

Archivo Nacional. Real Audiencia. Volumen 1.000.

Valdivia, 4 de marzo de 1552. Don Pedro de Valdivia encomienda el lebo de Guallareba a Pero Martin de Villarreal.

Transcripción

1. DON PEDRO DE VALLDIUIA, Gouvernador y Capitan General por Su Magestad en este Nuevo Estremo, primero descubridor por mar y por tierra, conquistador, poblador, sustentador y perpetuador destas prouinçias de la Nueva Estremadura y terminos que por Su Magestad me estan señalados en gouernaçion, etcetera. Por quanto vos Pero Martin de Villarreal benisteis a esta tierra con el primer socorro que a ella me traxo el capitan Alonso de Monroy de las prouinçias del Peru con vuestras armas y cauallo, y llegado a la çiuðad de Santiago seruisteis en la sustentacion de la dicha çiuðad y de la Serena
5. en todo aquello que por mi hos ffue mandado, y soys de los primeros descubridores por tierra de las prouinçias de Arauco desta mi gouernaçion, e quando yo fue a seruir a Su Magestad al Peru contra la rrebellion de Gonzalo Piçarro quedasteis en estas prouinçias e seruisteis en lo que os mando el capitan Francisco de Villagra que dexa con mi poder a la sustentaçion dellas, e quando yo di la buelta a esta tierra venisteis conmigo con vuestras armas y cauallo a la poblaçion de la çiuðad de La Conçepcion y os hallasteis en las guaçauaras que los yndios me dieron y les di, y hezisteis en ellas lo que acostumbran hazer los buenos soldados, y en la conquista que se a hecho a los naturales abeys muy bien seruido, y asimismo os hallasteis en la poblaçion de la çiuðad Ynperial y en la guerra y conquista que se hizo a los yndios questan rrepartidos a los vecinos della, abeys asimismo seruido a Su Magestad syempre a vuestra costa y mision, y abeys siempre sustentado vuestra (per)sona y casa como acostumbran a sustentar los buenos conquistadores, personas de vuestra proffesyon, e todo lo que por mi hos a sydo (ma)ndado en nonbre de Su Magestad lo abeys hecho obedçeiendo y cunpliendo en todo mis mandamientos como buen subdito y vasallo suyo, por tanto en rrenumeraçion de vuestros seruiçios, trabajos e gastos, encomiendo en nonbre de Su Magestad por la presente en vos el dicho Pero Martin de Villarreal el lebo dicho de Guallareba, con mis çaçiques nonbrados
15. Tricupillan y Quellencheuque y Nequechine, con todos los demas çaçiques prencipales y no prencipales, con todoss los yndios y suje tos a estos dichos çaçiques aqui nonbradoss y a los que no (lo esta)n como todoss sean sujetos a este dicho lebo y de su parcialidad que tienen su asyento cabo el lebo de Muenango y daseos (el le)bo dicho, çaçiques e yndios del con quatroçientas y setenta casas de bisy taçion, y mas os doy para seruicio de vuestra casa los pren(çip)ales dichos

- Pichunando, Ahucudia y Quenibano con todoss los yndios destos dichos preñçipales que tienen su asyento serca de la çiudad Ynperial para que os sirvays de todoss ellos conffor
20. me a los mandamientos y hordenanças rreales, con tanto que seays obligado a dexar al caçique preñçal sus mugeres y hijos y los otros yndiõs de su seruicio y adotrarlos en las cosas de nuestra santa ffee catolica, y abiendo rrelixiosos en la dicha çiudad traer ante ellos a los hijos de los dichos caçiques para que sean ynstruydos en las cosas de nuestra rrelixion christiana, e sy asy no lo hiziere descargue sobre vuestra persona y conçençia y no sobre la de Su Magestad ni mia, que en su rreal nonbre hos los encomiendo, y a que seays obligado a tener armas y cauallo, y adereçar los puentes y caminos que cayeren en los terminos de los dichos vuestros yndios o çerca donde os fuere
25. mandado e cupiere en suerte, e mando a todas e qualesquier justiçias de la dicha çiudad Ynperial e sus terminos e juridiçion que como esta mi çedula les fuere mostrada os metan en la posesyon del dicho lebo, caçiques, con sus preçipales e yndios, so pena de doss mil pesos de oro aplicados para la camara y ffisco de Su Magestad. En ffee de lo qual os mande dar la presente ffirmada de mi nonbre y rrefrendada de Juan de Cardena, scriuano mayor del juzgado, por Su Magestad, en esta mi gouernaçion, ques ffecha en esta çiudad de Valdiuia a quatro dias del mes de março de mill e quinientos y çinquenta y doss años.
30. Pedro de Valdivia. (Rúbrica)

Por mandado del señor gouernador.

Johan de Cardena. (Rúbrica)

Encomienda Vuestra Señoría yndios en Pero Martin de Villarreal. En la Ynperial.

En el margen superior: 18, de época posterior.

## Lámina II

### Características

**ESCRITURA CORTESANA, INFLUIDA POR LA ITÁLICA.** La letra cortesana, derivada de la cursiva y designada con ese nombre por los Reyes Católicos, dura aproximadamente hasta la fecha del documento que comentamos. Este tipo de letra suele sufrir influencias de la itálica, perfectamente apreciables en el facsímil adjunto: la inclinación hacia la derecha, su regularidad, el abultamiento y curvatura de la diestra de los trazos altos de algunas letras, la *b*, *l* y *h* en este caso, así como la casi ausencia de nexos, características que Millares asigna a ese tipo de letra bastarda, son evidentes en nuestro ejemplar.

En este documento la *h* adopta dos formas muy diferentes que se pueden apreciar en la palabra "hecho" (l.7). La primera carece de trazo vertical, prolongando sus rasgos por debajo de la caja del renglón. La segunda se inicia sobre el renglón por medio de una curva, que, después de formar un pequeño ojo, se resuelve en el trazo vertical. Esta última, como la anterior, remata por debajo del renglón. Se usa la *a* de forma parecida a la uncial (*absoluemos*, l.7). La *R* aparece con valor de *rr* (*Arrandolaça*, l.4). La *s* delante de la *t* se convierte en larga (*puesta*, l.7).



Lámina II

Archivo Nacional. Documentos de la Real Audiencia. Volumen 2.283. Folio 168.

Los Reyes, 14 de febrero de 1561. Revocación de la sentencia dada al pleito que sostuvieron Francisco de Horbina y Bartolomé Flórez.

Transcripción

1. En el pleito que es entre partes, de la una Francisco de Horbina y de la otra Bartolome Florez, y Francisco de la Torre y Joan de Arrandolaça sus procuradores.
5. Fallamos que debemos rreuocar y rreuocamos la sentencia en este causa dada por don Luis de Toledo, teniente de gobernador de las prouinçias de Chile que della primeramente conosçio, y ha-ziendo en el caso lo que de justiçia debe ser hecho absoluemos y damos por libre al dicho Bartolome Florez de la demanda contra el puesta por parte del dicho Francisco de Horbina. E por esta nuestra sentencia juzgando asi lo pronunçiamos y mandamos. Sin costas.  
El licenciado Saauedra. (Rúbrica) El licenciado don Alvaro Ponçe de Leon. (Rúbrica) El licenciado Salazar de Villasante. (Rúbrica)
10. Dada e examinada que fue esta dicha sentencia por los dichos señores procuradores e oidores en audiençia rreal en Los Rreyes a catorze días del mes de hebrero de mill e quinientos e sesenta y un anos. Presentes los dichos Francisco de la Torre e Joan de Arrandolaça, a quien se notifico.  
Diego Martinez. (Rúbrica)

## Lámina III

### Características

**ESCRITURA GÓTICA HUMANÍSTICA.** La mayor parte del documento está escrito en ese tipo de letra, que alterna con la procesal. Seguramente fue dibujada copiando las cartas impresas que encabezan el volumen en que se halla. Puede señalarse la casi ausencia, de nexos, apareciendo sus letras aisladas unas de otras. Se presenta la *a* de forma semejante a la uncial. La *e*, además de su forma común, adopta en ocasiones un doble perfil a su izquierda, paralelo al rasgo vertical de la letra, formando un ojo de tamaño un poco menor que la altura total de ella (*e causas*, l.9; *en defendiendo*, l.13).



Lámina III

Archivo Nacional. Archivo de escribanos. Volumen 2. Folio 391. Santiago, 15 de enero de 1564. Carta de poder de don Gonzalo Ronquillo de Peñalosa a Diego de Eyzaguirre.

Transcripción

1. Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo don Gonzalo Ronquillo de Peñalosa, estando al presente en esta cibdad de Santiago, otorgo e conosco por esta presente carta que doi y otorgo todo mi poder
5. cunplido vastante libre e llenero segun que lo io e y tengo e segun que mejor e mas cunplidamente lo puedo e devo dar e otorgar e de derecho mas e mejor puede y deve valer, a vos Diego Deyçaguirre, procurador, generalmente para en todos mis pleytos e causas e negocios çeuiles e criminales, movidos e por mover, quantos yo e y tengo y espero
10. auer y tener e mover contra todas e qualesquier personas de qual quier estado e condiçion que sean y las tales personas contra mi los tienen y esperan aver (y, tachada) e tener e mover en qualquier manera, ansi en demandando como en defendiendo, e para que sobre rrazon de lo que dicho (es, entre renglones) y de qualquier cosa y parte de ello podais
15. parecer y parescais ante Su Magestad y ante los Muy Poderosos Señores su presidente y oidorer de sus audençias e chancillerias rreales y ante otros qualesquier juezes e justiçias de Su Magestad, eclesiasticas y seglares de qualesquier partes e lugares que sean, y ante ellos y qualquier dellos podais haçer e
20. poner todas e qualesquier demandas, pedimientos, rrequerimientos, protestaciones, enplacamientos, emvargos, secretos, prisiones vençiones, entregas, execuçiones, ventas de vienes e rremates dellos, convenir, rreconvenir, testimonios e sacar, e para que podays sacar de poder de qualesquier escriuanos y otras
25. personas en cuyo poder esten todas e qualesquier escrituras a mi tocantes e pretenecientes, e presentarlas a do vieredes convenirme, e para que podays presentar testigos, escritos y escrituras e todo genero de prueua, e ver presentar, jurar e çonocer los testigos e prouanças en contrario presentados, e los ta
30. char e contradrezir en dichos y en personas y avonar los por mi parte presentados, e para que podais haçer e hagais todos e qualesquier juramentos en mi anima, verdad diziendo, e los difirir a las otras partes contrarias, e para que podays rrecusar e poner sospecha en qualesquier juezes y escriuanos
35. y los jurar con devida solemnidad, e para que podais concluyr

e cerrar rrazones, pedir e oir sentençias, ansí ynterlocutorias como difinitivas, e las que se dieren en mi favor consentir, e de las dencontrario apelar e suplicar e seguir el apelaçion e suplicaçion para alli e do con derecho se deva seguir,

40. e dar quien las siga, e para que podais haçer e hagais todos los demas autos e diligençias judiçiales y entra judiçiales que convengan e menester sean de se hacer e que yo haria o haçer podria presente seyendo, aunque...

En el margen superior: d, d, d, d, - IVISI - d, e, e, e, e. carta, carta.

Hay una frase musical muy breve, cuyas notas probablemente son: si, do, re, mi, re, si, sol, si. Debajo de ella se lee: Joan. A la derecha del tetragrama hay tres notas cuadradas, la primera con la virga hacia abajo y las restantes hacia arriba. Debajo de ellas se lee: e, e, e, e y más a la derecha c, a, a.

En el margen derecho: Yo el dicho Alonso del Castillo escriuano publico y del numero desta / dicha çibdad, paresco ante vuestra merced...

## Lámina iv

### Características

LETRA PROCESAL. Las letras *c*, *s*, *b*, *e* aparecen confundidas. La *o* se abre muchas veces en forma de espiral. Hay dos clases de *p*, la cursiva corriente de la época y otra que recuerda una *x* cursiva, con sus rasgos prolongados por debajo del renglón. La *d* cursiva, al principio de palabra, recuerda a la *v*. Se usa también la *d* uncial (*diciendo*, 1.23). La *u* se emplea como *v*.



## Lámina IV

Archivo Nacional. Archivo de escribanos. Volumen 11. Folio 135.

Santiago, 23 de marzo de 1592. Jerónima Justiniano otorga su poder y nombra tutor de sus hijos a Juan Gaitán de Mendoza, vicario de la ciudad de la Serena.

### Transcripción

1. ...pueda pareser e paresca ante qualesquier juezes e justicias de Su Magestad, ansi eclesiasticas como seglares, y ante ellas y qualesquier dellas poner
5. qualesquier demandas, pedimientos, rrequerimientos, çitaciones, enplaçamientos, enbargos, secrestos, prisiones, vençiones, entregas, execuçiones, ventas de bienes e rremates
10. dellos, presentaciones de testigos e probancas, escriptos y escripturas e todo genero de prueua, e ver, presentar, jurar e conocer los testigos e prouanças
15. de en contrario presentado, tachar e contradecir lo de en contrario y a los testigos en dichos y en personas, rrecusar juezes y escriuanos, e jurar las tales rrecusaçiones en
20. forma, e hacer en mi anima y de los dichos mis menores qualesquier juramentos, verdad diciendo, con cluir e çerrar rraçones, pedir e oyr sentençias, ansi ynterlocutorias como diffinitiuas, y las que en mi ffauor y en ffauor de los dichos menores se dieren consentir, y de las de en contrario o de otro qualquier auto e agrauio, apelar e suplicar e seguir el apelacion e suplicacion alli y a do con derecho se deua seguir...

En el margen superior: 1417, de números posteriores a la fecha del documento.

## Lámina v

## Características

**BASTARDA ITALIANA.** En el documento que insertamos se presenta esta clase de escritura con algunas modificaciones debidas al momento en que aparece. La utilización de mayúsculas, por su cualidad de adorno, y el aumento de nexos lo confirman.

La cedilla tiene su forma normal (*ciudad*, línea 1) o levanta su rasgo sobre la caja del renglón (*ciudad*, l.25). La *t* está dibujada como actualmente y también por medio de dos trazos, vertical y horizontal, terminando éste en la cabeza del primero. Por la forma de espiral que adoptan, se confunden las letras *c* (*publico*, l.2), *v* (*Vergara*, l.17) y *o* (*ouiese*, l.37). En ocasiones la *a* distingue sus últimos trazos ascendente y descendente (*escruiano*, l.3). La *B* puede confundirse con una de las clases de *L* empleadas, distinguiéndose de ella solamente por la ligera prolongación hacia arriba de su último trazo (compárese la *B* de *Baltasar* con la *l* de *Almenara*, línea 22). A veces la *d* vuelve su último rasgo hacia la derecha (*ciudad*, línea 1). Una *e* que recuerda a la uncial se encuentra en (*el*, l.21). La *E* adopta, en ocasiones, el dibujo de la nuestra de imprenta.



## Lámina V

Archivo Nacional. Archivo de escribanos. Tomo 8. Folio 32.

Santiago, 1 de abril de 1592. Alonso del Castillo, escribano público, requiere al dean de la cathedral, don Baltasar Gómez de Almenara, para que exprese su voluntad acerca de un poder.

### Transcripción

1. En la çiuðad de Santiago, reino de Chile, a primero dia del mes de abril de mill e quinientos e noventa e dos años. Ante mi Gines de Toro Maçote, scriuano real publico y del cabildo desta dicha çiuðad y su jurisdicïon por el Rei nuestro señor y de los testigos aqui contenidos
5. paresçio presente Alonso del Castillo, scriuano publico y del numero desta dicha çiuðad y pidio e requirio a don Baltasar Gomez de Almenara, dean de la cathedral desta dicha çiuðad, que en virtud de un poder que le fue enbiado por Joan Rodriguez de la Torre, vezino morador de la çiuðad de los Reies, que paso ante Alonso Fernandez, scriuano
10. publico de la dicha çiuðad, su fecha a catorze dias del mes de setiembre de mill e quinientos e nouenta e un años, que le fue leido todo el verbo ad verbum, declare su voluntad açerca de lo que se contiene en el dicho poder, lo que açepte o rrepudie conforme en el dicho poder se declara y espaçiffica, que su thenor del dicho poder es como se sigue:
15. Sepan quantos esta carta vieren como yo Joan Rodriguez de la Torre, vezino morador en esta çiuðad de los Reies del Piru, digo que por quanto Bernardo de Vergara resçiuiu de mi en esta çiuðad ocho mill y çiento y veinte y çinco pesos de nueue reales de plata el peso para llevarlos a la çiuðad de Mexico y enplear
20. los en mercaderias y traerlas a esta çiuðad, y en ellos fueron ynclusos quatro mill pesos que me dexo en esta çiuðad el bachiller Baltasar Sanchez de Almenara, dean de la cathedral de Chille, y fueron por su quenta y riezgo como paresçe por una de claraçion que hize en su fauor, açeptada por el dicho dean,
25. otorgada ante el scriuano desta carta a veinte e çinco de mayo del año pasado de nouenta años, y el dicho Bernardo de Bergara empleo de los dichos pesos en la çiuðad de Mexico en cantidad de tres mill e nouecientos y ochenta pesos y çinco rreales de a ocho el peso, y en ellos entran las costas que hizo en la lleuada
30. de todos los dichos pesos hasta la dicha çiuðad de Mexico, y estas mercaderias las enbio en el nauio nombrado Sant Andres, ques de Jhoan Perez. De las quantas registradas y a mas consignadas y con los demas pesos restantes a cumplimiento, al dicho prinçipal se fue el dicho Bernardo de Vergara

35. y los lleuo a la prouinçia de la China por las causas que da en una carta quen razon dello me scriuio, y por ser el viaje largo podía ser que ouiese subçedido o subçediese algun riesgo e perdida en los pesos que ansi lleuo, que son quatro mill y quinientos y ochenta pesos y dos reales...

En el margen superior: 744; números posteriores. En el margen izquierdo, arriba, se lee "ffecho" de escritura posterior.

## Lámina vi

### Características

ESCRITURA PROCESAL. Le corresponden las características de la lámina iv.



Lámina vi

Archivo Nacional. Archivo de escribanos. Volumen 11. Folio 149.

Santiago, 23 de abril de 1596. Sebastián Cortés vende una chacra de tierras, en los términos de esta ciudad, a Santiago de Huriona.

Transcripción

1. ... y quando lo tal subceda, luego dentro de quinto dia que por vuestra parte me ffuere fecho sauer y aunque sea despues de la publicacion de las probanças, saldremos a la boz y defension del dicho pleito o pleitos y los segui
5. remos e ffenderemos con vuestra propia carta en mision hasta bos dexar en paz y en salbo con la dicha chacra, y si sanearlo no pudiere bos boluere e rreeytegre los dichos quatrocientos y çinquenta pesos del dicho oro que pro compra de la (tachado los) dicha (tachado dichos) chacra me aueis dado e pagado,
10. con mas las costas, danos, pedidas y menoscauos que sobrello se bos si guieren e rrecreçieren, para lo qual sea bastante prueua vuestro juramento y el de buestros herederos y subcesores en quienes di ffuro para lo qual que dicho es ansi, tener, guardar, cunplir, pagar y aber por firme obligo mi pesona e todos mis vienes muebles e rraíces, auidos e por aber, y doy entero poder cunplido a las justicias e juezes de Su Magestad de qualesquier partes y lugares que sean a cuyo ffuero e jurisdiccion me someto con la dicha mi persona y bienes, rrenunçiendo, como por la presente rrenuncio, todas e qualesquier
20. leies, ffueros y derechos, prematicas, partidas e ordenamientos, titulos de merçedes e todas buenas rraçones y deffençiones que en mi ffabor y contra lo que dicho es
25. ser no ser puedan, para que no me valgan ni aprouechen en juicio ni ffuera de el, y especial y senaladamente
30. rrenunçio la ley e regla de derecho en que dize que general rrenunçiacion de leyes fecha non bala, que no me balga y otorgue carta de venta rreal en forma.

35. En testimonio de lo qual otorgue la presente carta ante el presente escriuano publico

e testigos. Ffecha en la ciudad de Santiago en veinte e tres días del mes de abril de mill y quinientos e noventa y seis años.

Testigos Francisco Gomez y Gonzalo de Toledo e Martin Diaz y el otorgante desta carta que yo el escriuano doy ffee que le conozco, el

40. qual lo firmo aqui de su nombre.

Sebastian Cortes (Rúbrica)

Gines de Toro Maçote (Rúbrica)

En el margen superior: 1431, con números posteriores al documento.

## Lámina VII

### Características

ESCRITURA ENCADENADA O DE CADENILLA. Alternan la *d* cursiva y la uncial. De ésta hay ejemplos en (*contenido*, l.10, y *declarado*, l.11). La *g* difiere algunas veces de la *b* sólo en la distinta dirección de su último trazo. La *f* se parece también a ambas en algunos casos (*fe*, l.7). La *e* suele confundirse con la *s*, la *c*, la *l* y en ocasiones con la *o* en forma de espiral (en l.21). La *c* y la *r*, principalmente, suelen desaparecer en el nexa que enlaza otras dos letras (*c* de *derecho*, l.23 y *r* de *poder*, l.17).



## Lámina VII

Archivo Nacional. Archivo de escribanos. Volumen 37. Folio 150.

Santiago, 27 de agosto de 1607. Carta de poder de Gregorio Flores a su cuñado el capitán Vicente de Carrión y a doña María Flores, su hermana, para que puedan hacer testamento en su nombre.

### Transcripción

1. y donaciones que antes  
desto aya fecho y otorga  
do por escrito o de pa  
labra o en otra qual
5. quier manera que no  
quiero que valgan ni  
hagan fe en juicio  
ni fuera del, salvo  
este poder y lo en el
10. contenido y decla  
rado que agora hago y otor  
go ante el pre  
sente escriuano  
publico y testigos,
15. que quiero que val  
ga por mi  
escritura, poder  
e testamento,  
ultima y deter
20. minada volun  
tad, o en aquella  
bia y forma que  
de derecho me  
xor obiere lugar.
25. En testimo...

## Lámina VIII

### Características

REDONDILLA PROCESADA. Corresponde esta escritura a una variante de la letra procesal, señalada por el padre Merino, y también por Millares Carlo, en su *Paleografía española*, página 271 y siguientes. Procede, según indica el profesor Millares, de la reforma caligráfica que se produjo en España por la publicación de las obras *Recopilación subtilísima intitulada ortografía práctica* (Zaragoza, 1548) de Juan de Iciar, y *Arte de escribir* (Madrid, 1570), de Francisco de Lucas. Ambos tratadistas, Iciar y Lucas, pretendieron que con sus obras se detuviera la creciente degeneración de la letra procesal, cada vez más complicada y confusa. Se trata, por lo tanto, de un movimiento de reacción contra la tendencia general de la época. Forma redondeada, perfiles claros, pocos nexos, escasas abreviaturas y un afán estético de usar las mayúsculas como elementos de adorno, son las cualidades más sobresalientes de esta escritura.



Lámina VIII

Archivo Nacional. Documentos de la Real Audiencia. Volumen 479. Folio 93, vuelto. Noviembre de 1609. Fragmento de un recurso de fuerza de Francisco de Toledo contra el obispo de Santiago, fray Juan Pérez de Espinosa, quien privó a aquél de un asiento en la catedral, en un día de fiesta, dándoselo a doña Catalina Flores, y lo despojó, además, de una sepultura de familia. La Real Audiencia ordenó que le fueran devueltos asiento y sepultura.

Transcripción

1. estando haciendo audiencia pública en la çiudad de Santiago del rreyno de Chile, en seis días del mes de nobiembre de mil y seiscientos e nueve años, siendo presentes por testigos Joan Bautista de Santa Maria, alguasil, y Pedro de Duya, ante mi Melchor Fernandes de la Serna,
5. por el qual fue acordado que debiamos mandar dar esta nuestra carta para bos en la dicha raçon y nos tubimoslo por uien, por lo qual os rogamos y encargamos beays el dicho auto que de suso ba yncorporado y lo guardeis y cumplays y execu teys y hagais guardar, cumplir y executar en todo y
10. por todo como en el se contiene, contra su tenor y forma no bayais ni paseis en manera alguna so pena de lass tempo ralidades y de ser abido por axeno y estrano de nuestros reynos y señorios, y mandamos a qualesquiera nuestro es criuano publico o rreal que para ello fuere llamado os lo no
15. tifique y de fee del cumplimiento porque nos sepa mos en como se cumple nuestro mandado y lo haga y cun pla. Pena de ducientos pesos para la nuestra camara y gastos de estrados de la dicha nuestra Real Audiencia. Por mitad dada en la ciudad de Santiago, en treçe días del mes de nobiembre de mil
20. y seisçientos y nueve años. El dotor Luys Merlo de la Fuente. El licenciado Fernando Talauerano Gallegos. El licenciado Joan Caxal. Dotor Gabriel de Çelada. Yo Melchor Fernandes de la Serna, escriuano de camara del Rrey Nuestro Señor, la fise escri uir por su mandado del su presidente e oydores. Registrada.
25. Alonso del Poço y Çilua, chanciller. Alonso del Posso y Çilba. La qual dicha nuestra carta e prouición parese os fue notificada a bos el dicho rreberendo obispo y la obede sistis y en quanto al cumplimiento rrespondistis la respuesta del tenor siguiente. En la çiudad de Santiago
30. de Chile, a catorze dias del mes de nobiembre de mil y seis si entos y nueve años. Yo Diego Rutal, escriuano publico del nu mero desta çiudad, por el Rrey Nuestro Señor, de pedimiento de Miguel Geronimo Benegas y Luis de Toledo, ley e yntime la prouición real atras escripta a Su Señoria Reberendissi

35. ma don fray Joan Peres de Spinoza, obispo deste obispado, la qual Su Señoria Reuerendísima oyo toda y acabada...

En el margen izquierdo: Repuesta.

## Lámina IX

### Características

En el documento adjunto se combinan elementos que corresponden a distintas escrituras. Su inclinación hacia la derecha recuerda la letra bastarda, pero no así el gran número de nexos que en ella se encuentran, tantos que en algunos renglones encadena varias palabras. Por ello puede considerarse como un ejemplo muy claro de transición de la escritura procesal a la de cadenilla, aunque tenga, además, determinadas cualidades de la itálica.

12  
Ji de la...  
Jan...  
nº 4500

En el año de 1760 en el día  
del mes de Octubre en el mes de  
tráta de señores el día de  
merceda de Jueves banco prelo solo  
a capitán. J. de Vega. cirujano  
del qual. que se firmam. en forma  
de cédulas. Por el día de Jueves. y cargo  
del prometido a curberas de lo que  
supiere y se quere. preñ. riondo o sea  
minado. Por el tenor de la otava  
preñ. de la...  
de la... que favorece = que  
conce a las partes y queda notado  
el... —

De la... que en el to canje  
el... de la...  
y de la... = que  
como post. que en que...  
que de... pasado la...  
o enia. se emio. a llamar...  
el... que...  
se emio para...  
de... a...  
mano... no. en el...  
y... el... separa...

Lámina IX

Archivo Nacional. Documentos de la Real Audiencia. Volumen 479. Folio 140, vuelto.  
2 de octubre de 1614. Declaración de un testigo del sumario abierto con motivo de una pendencia a mano armada, habida en la Plaza de Armas de Santiago, entre el general don Pedro Lisperguer y don Andrés Giménez de Mendoza, y los parientes y amigos de uno y otro. Tal pendencia tuvo lugar el 10 de agosto de 1614.

Transcripción

1. En la ciudad de Santiago en dos días del mes de octubre de mill y seiscientos y catorce años, el dicho doctor Mendoça para su probança presentto por testigos
5. al capitán Joan de Bega, çirujano, del qual fue recibido juramento en forma de derecho por Dios y la cruz, y so cargo del prometio deçir berdad de lo que supiere y le fuere preguntado, y siendo exsaminado por el tenor de la otava pregunta, para la qual fue presentado.
  1. De la primera pregunta dixo: Que conoçe a las partes y que tiene noticia de esta caussa.
15. Generales. De las generales dixo que no le tocan y que es de hedad de quarenta y çinco años.
  8. De la otava pregunta dijo: Quel testigo como persona que cura(do) fue otro dia des pues de aber passado la dicha pen dençia. Le enuio a llamar el dicho doctor Mendoça para que le diesse algun remedio para un golpe de pedra da que dixo aberle dado en la mano y otro en el muslo derecho,
25. y abiendolo bisto este testigo le pareçio...

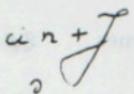
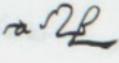
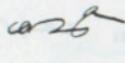
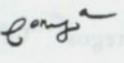
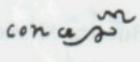
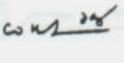
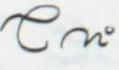
En el margen izquierdo, arriba: Testigos, con letra contemporánea. De letra posterior: Joan de Bega, sirujano. Numero 4505.

ABREVIATURAS MAS USADAS EN LOS DOCUMENTOS CHILENOS  
DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

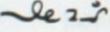
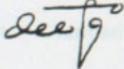
A	
1. Adelante	<i>a del<sup>te</sup></i>
2. Agosto	<i>ag<sup>to</sup></i>
3. Agosto	<i>ag<sup>o</sup></i>
4. Ahumada	<i>ahum<sup>ra</sup></i>
5. Alcalde	<i>alld<sup>e</sup></i>
6. Alexandro	<i>alex<sup>r</sup></i>
7. Alférez	<i>alf<sup>r</sup></i>
8. Alguacil	<i>alg<sup>l</sup></i>
9. Alguacil	<i>alg<sup>l</sup></i>
10. Alguna	<i>alg<sup>a</sup></i>
11. Alguna	<i>alg<sup>o</sup></i>
12. Alguna	<i>alg<sup>o</sup></i>
13. Alguna	<i>alg<sup>o</sup></i>
14. Alonso	<i>al</i>
15. Alonso	<i>al</i>
16. Alonso	<i>al</i>
17. Alteza	<i>al<sup>a</sup></i>
18. Alteza	<i>al<sup>a</sup></i>
19. Alteza	<i>al<sup>a</sup></i>
20. Alteza	<i>al<sup>a</sup></i>
21. Ante	<i>@<sup>e</sup></i>
22. Antes	<i>@<sup>s</sup></i>
23. Antes	<i>@<sup>s</sup></i>
24. Antonio	<i>@<sup>o</sup></i>
25. Antonio	<i>@<sup>o</sup></i>
26. Antonio	<i>@<sup>o</sup></i>
27. Antonio	<i>@<sup>o</sup></i>
28. Antonio	<i>@<sup>o</sup></i>
29. Años	<i>ab<sup>o</sup></i>

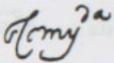
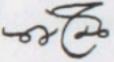
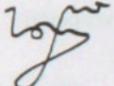
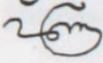
30. Años	<i>añ</i>	<b>B</b>
31. Años	<i>añ</i>	44. Baqueta <i>baqueta</i>
32. Años	<i>añ</i>	45. Baras <i>br</i>
33. Años	<i>añ</i>	46. Baras <i>br</i>
34. Años	<i>añ</i>	47. Baras <i>br</i>
35. Años	<i>añ</i>	48. Baras <i>br</i>
36. Años	<i>añ</i>	49. Baras <i>br</i>
37. Apelación	<i>apel</i>	50. Barrera <i>barra</i>
38. Arrobas	@	51. Bartolomé <i>be</i>
39. Assienta	<i>ass</i>	52. Bartolomé <i>bar me</i>
40. Assiento	<i>ass</i>	53. Bartolomé <i>bar me</i>
41. Assiento	<i>ass</i>	54. Bartolomé <i>bar me</i>
42. Audiencia	<i>aud</i>	55. Bartolomé <i>bar me</i>
43. Ausencia	<i>aus</i>	56. Beneficio <i>beno</i>
		57. Bernaldino <i>Berno</i>

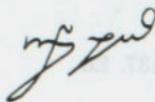
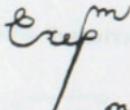
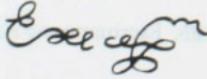
58. Blanca		71. Cámara	
59. Blanco		72. Canónigo	
60. Bienes		73. Canónigo	
61. Bienes		74. Cantero	
62. Bienes		75. Cantidad	
63. Bienes		76. Capitán	
64. Boluntad		77. Cappitán	
65. Borregos		78. Cappitán	
66. Botijas		79. Cappitán	
67. Buena		80. Cappitán	
68. Buestra Merced		81. Cappitán	
<b>C</b>		82. Carta	
69. Cabildo		83. Carta	
70. Cabildo		84. Carta	
		85. Carta	

86. Carta		101. Cinquenta	
87. Cassado		102. Cinquenta	
88. Castilla		103. Cintas	
89. Castilla		104. Ciudad	
90. Castilla		105. Ciudad	
91. Castilla		106. Ciudad	
92. Castilla		107. Comissario	
93. Castilla		108. Compañía	
94. Castillo		109. Con	
95. Cauallo		110. Con	
96. Cauildo		111. Concepción	
97. Cauildo		112. Contadas	
98. Cauildo		113. Contado	
99. Caxita		114. Contenidas	
100. Cientos		115. Contra	

116. Contrario		129. Çibdad	
117. Conuento		130. Çibdad	
118. Convento		131. Çibdad	
119. Convento		132. Çibdad	
120. Conzepción			
121. Corregidor		Ch	
122. Corregidor		133. Christiano	
123. Costas		134. Christianos	
124. Cuadras		135. Christianos	
125. Cumplido		136. Christo	
126. Cunplido		137. Christóbal	
127. Cumplimiento		138. Christóual	
		139. Christóual	
		140. Christóual	
128. Çédula			

D		155. Días	
141. Dador		156. Días	
142. De		157. Días	
143. Demanda		158. Dicho	
144. Derecha		159. Dicho	
145. Derecho		160. Dicho	
146. Derecho		161. Dichos	
147. Derecho		162. Dichos	
148. Derecho		163. Diego	
149. Derechos		164. Diego	
150. Derechos		165. Diffuntos	
151. Desquento		166. Diffuntos	
152. Desta		167. Difunto	
153. Días		168. Difunto	
154. Días		169. Diziembre	

170. Diziembre		185. Duarte	
171. Diciendo			
172. Docenas		E	
173. Doctor		186. Efecto	
174. Doctor		187. En	
175. Domingo		188. Encomienda	
176. Doña		189. Entregado	
177. Dozena		190. Escritos	
178. Dozena		191. Escriuano	
179. Dozena		192. Escriuano	
180. Dozenas		193. Escriuano	
181. Dozenas		194. Escriuano	
182. Dozenas		195. Escriuano	
183. Dozenas		196. Escriuano	
184. Duarte		197. Escriuano	

198. Escriuano		<b>F</b>	
199. Escriuano		211. Fecha	
200. Escriuano		212. Fernandez	
201. Escriuano		213. Fernando	
202. Escriuano Público		214. Ffecha	
203. Esta		215. Ffecha	
204. Estante		216. Ffecha	
205. Estante		217. Ffecha	
206. Excepción		218. Ffecho	
207. Excepción		219. Ffecho	
208. Excepción		220. Ffecho	
209. Excomunióñ		221. Ffecho	
210. Exscepción		222. Ffecho	
		223. Ffernández	
		224. Ffranciscano	

225. Ffrancisco	<i>ff<sup>co</sup></i>	238. García	<i>ga</i>
226. Fiador	<i>fi</i>	239. García	<i>ga</i>
227. Fielmente	<i>fel<sup>te</sup></i>	240. García	<i>sara</i>
228. Francisca	<i>fca</i>	241. García	<i>ga</i>
229. Francisco	<i>fc<sup>o</sup></i>	242. General	<i>grl</i>
230. Francisco	<i>fr</i>	243. General	<i>gl</i>
231. Francisco	<i>fr<sup>co</sup></i>	244. General	<i>gl</i>
232. Francisco	<i>fr<sup>co</sup></i>	245. General	<i>gr</i>
233. Francisco	<i>fr<sup>co</sup></i>	246. General	<i>gr</i>
234. Fray	<i>fr</i>	247. Generalmente	<i>gen<sup>l</sup>te</i>
235. Fundación	<i>fund<sup>on</sup></i>	248. Gerardo	<i>ger<sup>do</sup></i>
		249. Gerónima	<i>ger<sup>ma</sup></i>
<b>G</b>		250. Gerónimo	<i>ger<sup>mo</sup></i>
236. Galeón	<i>gal<sup>on</sup></i>	251. Gerónimo	<i>ger<sup>mo</sup></i>
237. Ganado	<i>gan<sup>do</sup></i>	252. Gerónimo	<i>ger<sup>mo</sup></i>





307. Jurisdicción	<i>jur</i>	320. Libras	<i>L<sup>8</sup></i>
308. Jurisdicción	<i>Jur<sup>i</sup></i>	321. Libras	<i>L</i>
309. Justicia	<i>just<sup>a</sup></i>	322. Libras	<i>L</i>
310. Justicia	<i>jur<sup>a</sup></i>	323. Licencia	<i>li l</i>
311. Justicia	<i>Bu<sup>ti</sup></i>	324. Licencia	<i>li l</i>
312. Justicias	<i>jur<sup>ti</sup></i>	325. Licencia	<i>li<sup>a</sup></i>
313. Justicias	<i>jur<sup>ti</sup></i>	326. Licencia	<i>li<sup>a</sup></i>
314. Justicias	<i>jur<sup>ti</sup></i>	327. Licenciado	<i>li<sup>a</sup></i>
315. Justicias	<i>jur<sup>ti</sup></i>	328. Licenciado	<i>li<sup>a</sup></i>
		329. Licenciado	<i>li<sup>a</sup></i>
		330. Licenciado	<i>li<sup>a</sup></i>
		331. Licenciado	<i>li<sup>a</sup></i>
		332. Licenciado	<i>li<sup>a</sup></i>
		333. Licenciado	<i>li<sup>a</sup></i>
		334. López	<i>Lop<sup>ez</sup></i>

L

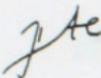
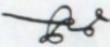
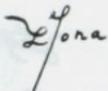
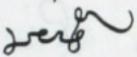
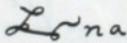
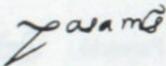
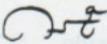
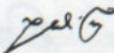
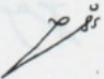
335. Lorenzo		348. Magestad	
		349. Magestad	
<b>M</b>		350. Magnífico	
336. Madre		351. Magnífico Señor	
337. Madre		352. Mandamiento	
338. Maestre		353. Mandamiento	
339. Maestre		354. Mande	
340. Maestro		355. Mando	
341. Maestro		356. Mando	
342. Maestro		357. Mando	
343. Magdalena		358. Manera	
344. Magestad		359. Marcado	
345. Magestad		360. Martín	
346. Magestad		361. Martín	
347. Magestad		362. Martínez	

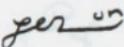
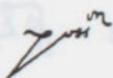
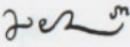
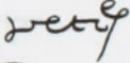
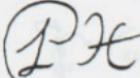
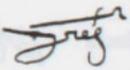
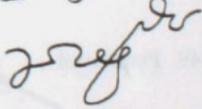
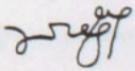
363. Martínez		378. Menos	
364. Martínez		379. Menos	
365. Marzo		380. Mercader	
366. Mayor		381. Mercader	
367. Mayor		382. Merced	
368. Mayor		383. Merced	
369. Mayor		384. Merced	
370. Mayor		385. Merced	
371. Media		386. México	
372. Media		387. México	
373. Medias		388. México	
374. Medio		389. Miguel	
375. Melchor		390. Mill	
376. Menos		391. Mitad	
377. Menos		392. Monesterio	

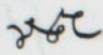
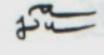
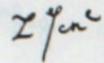
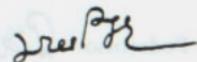
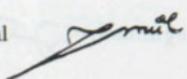
393. Monta	<i>m<sup>ta</sup></i>	406. Nombre	<i>noñ</i>
394. Muger	<i>muj<sup>r</sup></i>	407. Nonbre	<i>n</i>
395. Muy	<i>lt.</i>	408. Notario	<i>nt<sup>o</sup></i>
396. Muy Poderoso	<i>mu<sup>o</sup> p<sup>o</sup> d<sup>o</sup></i>	409. Notario	<i>not<sup>o</sup></i>
		410. Notificación	<i>notif<sup>ic</sup> n</i>
N		411. Noventa	<i>no<sup>va</sup></i>
397. Necesaria	<i>ne<sup>ca</sup></i>	412. Nuestra	<i>na</i>
398. Necesario	<i>ne<sup>o</sup></i>	413. Nuestra	<i>na</i>
399. Negocio	<i>neg<sup>o</sup></i>	414. Nuestra	<i>na</i>
400. Negocios	<i>neg<sup>os</sup></i>	415. Nuestras	<i>nas</i>
401. Negocios	<i>neg<sup>os</sup></i>	416. Nuestro	<i>no<sup>o</sup></i>
402. Negra	<i>n<sup>o</sup></i>	417. Nuestro	<i>no<sup>o</sup></i>
403. Negra	<i>neg<sup>a</sup></i>	418. Nuestros	<i>nos<sup>os</sup></i>
404. Nesesario	<i>ne<sup>so</sup></i>	419. Nuestro Señor	<i>no<sup>o</sup> s<sup>ñ</sup></i>
405. Ninguna	<i>ning<sup>u</sup></i>	420. Nuestro Señor	<i>no<sup>o</sup> s<sup>ñ</sup></i>

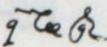
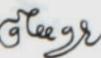
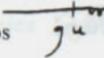
421. Nueva	n <sup>o</sup>	434. Onça	
422. Número	nu <sup>m</sup>	435. Onças	
<b>O</b>		436. Onças	
423. Obispo	ob <sup>is</sup>	437. Onsas	
424. Obispo	Ob <sup>is</sup>	438. Otorgante	
425. Obligación	ob <sup>is</sup>	439. Otorgante	
426. Obligación	ob <sup>is</sup>	440. Otorgante	
427. Obligación	ob <sup>is</sup>	441. Otorgante	
428. Obligación	ob <sup>is</sup>	442. Otorgantes	
429. Obligación	ob <sup>is</sup>	443. Otorgo	
430. Obligación	ob <sup>is</sup>	444. Octubre	ob <sup>is</sup>
431. Oficiales	of <sup>ic</sup>	445. Octubre	ob <sup>is</sup>
432. Olanda	ola	<b>P</b>	
433. Olanda	ola	446. Pacheco	

- |                    |   |                |   |
|--------------------|---|----------------|---|
| 447. Padre         |    | 462. Para      |    |
| 448. Padre         |    | 463. Para      |    |
| 449. Padre         |    | 464. Para      |    |
| 450. Padre         |    | 465. Parda     |    |
| 451. Padre         |    | 466. Pardo     |    |
| 452. Padre Maestro |    | 467. Pardo     |    |
| 453. Padres        |    | 468. Pares     |    |
| 454. Padres        |    | 469. Pares     |    |
| 455. Padres        |    | 470. Pares     |    |
| 456. Padres        |    | 471. Paresció  |    |
| 457. Paga          |   | 472. Parientes |   |
| 458. Pagado        |  | 473. Parte     |  |
| 459. Pagado        |  | 474. Parte     |  |
| 460. Para          |  | 475. Parte     |  |
| 461. Para          |  | 476. Parte     |  |

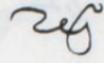
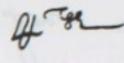
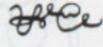
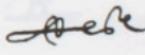
477. Parte		492. Pérdida	
478. Parte		493. Pérez	
479. Parte		494. Pérez	
480. Parte		495. Pérez	
481. Parte		496. Persona	
482. Parte		497. Persona	
483. Partes		498. Persona	
484. Partes		499. Persona	
485. Partes		500. Persona	
486. Pasamanos		501. Persona	
487. Pasar		502. Personas	
488. Passamano		503. Pertenencia	
489. Pedimiento		504. Pesos	
490. Pena		505. Pesos	
491. Pena		506. Pesos	

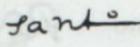
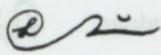
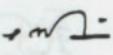
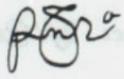
507. Pesos		522. Poderoso	
508. Pesos		523. Poderoso	
509. Pesos		524. Poderoso	
510. Pesos		525. Poderoso	
511. Pesos		526. Poderoso	
512. Petición		527. Poderoso	
513. Petición		528. Posesión	
514. Petición		529. Posesión	
515. Petición		530. Pregonero	
516. Peticiones		531. Pregunta	
517. Phelipe		532. Pregunta	
518. Phelipe		533. Pregunta	
519. Pieças		534. Preguntado	
520. Pleito		535. Preguntas	
521. Poder		536. Presentación	

537. Presente		552. Pública	
538. Presente		553. Pública	
539. Presente		554. Público	
540. Presente		555. Público	
541. Presente		556. Público	
542. Presentes		557. Público	
543. Presentación		558. Público	
544. Principal		559. Público	
545. Procurador			
546. Procurador		Q	
547. Pronuncio		560. Quadras	
548. Prouincia		561. Qual	
549. Prouincial		562. Qual	
550. Provisión		563. Qual	
551. Pública		564. Qual	

565. Qualesquier		580. Quatro	
566. Qualesquier		581. Quatro	
567. Qualquier		582. Quatro	
568. Qualquier		583. Quatro	
569. Qualquier		584. Que	
570. Qualquier		585. Que	
571. Quando		586. Que	
572. Quanto		587. Que	
573. Quanto		588. Que	
574. Quantos		589. Que	
575. Quantos		590. Quel	
576. Quantos		591. Quenta	
577. Quantos		592. Quenta	
578. Quantos		593. Quenta	
579. Quartas		594. Quenta	

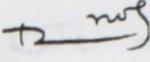
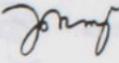
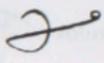
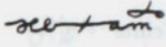
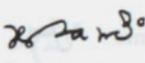
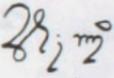
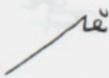
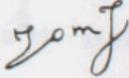
595. Quentas		608. Real	
596. Quentas		609. Real	
597. Quinientos		610. Real	
598. Quinientos		611. Real	
599. Quinientos		612. Real	
600. Quinientos		613. Reales	
601. Quinientos		614. Reales	
602. Quinientos		615. Relator	
603. Quinta		616. Remate	
604. Quintales		617. Remedio	
<b>R</b>		618. Rescibido	
605. Ratificado		619. Residente	
606. Real		620. Reverendísima	
607. Real		621. Reverendísimo	
		622. Reverendo	

623. Reverendo		638. Rreal	
624. Reino		639. Rreal	
625. Reino		640. Rreales	
626. Rezivido		641. Rreales	
627. Rezivo		642. Rreales	
628. Rodrigo		643. Rrenunciado	
629. Rodrigo		644. Rrenuncio	
630. Rodrigo		645. Rrenunció	
631. Rodríguez		646. Rresidente	
632. Rodríguez		647. Rresidente	
633. Rodríguez		648. Rresidente	
634. Rraso		649. Rresidente	
635. Rreal		650. Rresidente	
636. Rreal		651. Rresponda	
637. Rreal		652. Rreverendísimo	

653. Reverendo		666. Sanlúcar	
654. Reverendo		667. Santa	
655. Rreyno		668. Santa	
656. Rreyno		669. Santa	
657. Rreyno		670. Santiago	
S		671. Santiago	
658. Salario		672. Santiago	
659. Saldo		673. Santiago	
660. San		674. Santiago	
661. San		675. Santiago	
662. Sánchez		676. Santiago	
663. Sánchez		677. Santiago	
664. Sánchez		678. Santísimo	
665. Sánchez		679. Santísimo	
		680. Santo	

681. Santo Officio		696. Señor	
682. Sargento		697. Señor	
683. Seda		698. Señor	
684. Seda		699. Señor	
685. Segunda		700. Señor	
686. Segunda		701. Señor	
687. Segundo		702. Señor	
688. Seiscientos		703. Señor	
689. Semana		704. Señora	
690. Semanas		705. Señora	
691. Sentencia		706. Señores	
692. Sentencia		707. Señoría	
693. Sentencia		708. Septiembre	
694. Sentencia		709. Septiembre	
695. Sentencia		710. Septiembre	

711. Septiembre	set	726. Ssantiago	Sanjo
712. Seruicio	seruio	727. Suplico	supo
713. Seruicio	seru	728. Suplicó	supo
714. Sesenta	seba		
715. Seuilla	seya	T	
716. Sexta	sexa	729. Teniente	te
717. Siguiete	sigf	730. Tercera	te
718. Siguiete	sigf	731. Tercia	te
719. Siguietes	sigf	732. Tercias	te
720. Siguietes	sigf	733. Tercio	te
721. Siguietes	sigf	734. Terziopelo	terzi
722. Siguietes	sigf	735. Terziopelo	terzi
723. Siguietes	sigf	736. Terziopelo	terzi
724. Siguietes	sigf	737. Terziopelo	terzi
725. Sonbrero	sonbre	738. Terziopelo	terzi

739. Términos		754. Testigos	
740. Términos		755. Testigos	
741. Términos		756. Testimonio	
742. Tesorero		757. Testimonio	
743. Testamento		758. Testimonio	
744. Testamento		759. Testimonio	
745. Testamento		760. Testimonio	
746. Testamento		761. Testimonio	
747. Testigos		762. Testimonio	
748. Testigos		763. Theniente	
749. Testigos		764. Thomás	
750. Testigos		765. Tiempo	
751. Testigos		766. Tiempo	
752. Testigos		767. Tiempo	
753. Testigos		768. Tiempo	

769. Tiempo		V	
770. Tienda		783. Vala	
771. Tierra		784. Vale	
772. Tierra		785. Valladolid	
773. Título		786. Vara	
774. Títulos		787. Vecino	
775. Toledo		788. Veinte	
776. Toledo		789. Veinte	
777. Tomines		790. Veinte	
778. Tomines		791. Veinte	
779. Tomines		792. Venta	
780. Tomines		793. Venta	
781. Tterciopelo		794. Verdad	
782. Traslado		795. Vezino	
		796. Vezino	

- |                      |  |                      |  |
|----------------------|--|----------------------|--|
| 797. Vezino          |  | 812. Vuestra Señoría |  |
| 798. Vezino          |  | 813. Vuestros        |  |
| 799. Vezinos         |  | 814. Vuestros        |  |
| 800. Vezinos         |  |                      |  |
| 801. Vicario         |  | X                    |  |
| 802. Vieren          |  | 815. Xergueta        |  |
| 803. Vissitador      |  |                      |  |
| 804. Voluntad        |  | Y                    |  |
| 805. Vuestra         |  | 816. Ygualmente      |  |
| 806. Vuestra         |  | 817. Yndia           |  |
| 807. Vuestra Merced  |  | 818. Yndia           |  |
| 808. Vuestra Merced  |  | 819. Yndio           |  |
| 809. Vuestras        |  | 820. Yndios          |  |
| 810. Vuestra Señoría |  | 821. Yndios          |  |
| 811. Vuestra Señoría |  | 822. Yndios          |  |

823. Yndios *yni*

824. Ynformación *ynform*

825. Ynguento *ynge*

826. Ynperial *ynperial*

827. Ynquisidor *ynqui*

828. Ynquisidores *ynquid*

Z

829. Ziuudad *ziudad*

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, DÁMASO, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", en *Revista de Occidente*, tomo 1º, Madrid, 1928.
- ARTIGAS, MIGUEL, *Semblanza de Góngora*, Premio Nacional de Literatura 1927 (Madrid, 1928).
- CASTRO, AMÉRICO, *El Pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925).
- CASTRO, AMÉRICO, *Santa Teresa y otros ensayos* (Madrid, 1929).
- COSSÍO, MANUEL BARTOLOMÉ, *El Greco* (Madrid, 1908).
- DIEGO, GERARDO, *Antología poética en honor de Góngora, desde Lope de Vega a Rubén Darío* (Madrid, 1927).
- EINSTEIN, ALFREDO, *Historia de la música* (Buenos Aires, 1940).
- GARCÍA VILLADA, P. ZACARÍAS, *Paleografía española*, precedida de una introducción sobre la paleografía latina (Madrid, 1923).
- GEHARDT, CARL, *Spinoza* (Buenos Aires, 1940).
- GEHARDT, CARL, "Rembrandt y Spinoza", en *Revista de Occidente*, tomo 1º, Madrid, 1929.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, *Luis de Góngora. Poemas y sonetos* (Buenos Aires, 1939).
- Leyes de los Reynos de las Indias* (recopilación de) (Madrid, 1756), tomo II.
- LHOTE, ANDRÉ, *Parlons peinture, essais* (Paris, 1928).
- MAYER, AUGUSTO L., *Historia de la pintura española* (Madrid, 1928).
- MAYER, AUGUSTO L., *Pintura española* (Barcelona, 1926).
- MERINO DE JESUCHRISTO, PADRE ANDRÉS, *Escuela de leer letras cursivas y modernas, desde la entrada de los godos en España, hasta nuestros tiempos* (Madrid, 1780).
- MILLARES CARLO, AGUSTÍN HAGGARD y J. VILLASANA, "Handbook for translators of Spanish historical documents by...", assisted by Malcolm Dallas McLean, University of Texas, Photoprinted by Semco Color Press, Oklahoma City, 1941, 198 págs., ils, 21.3 cm., en *Revista de Historia de América*, N° 14, junio de 1942.
- MILLARES CARLO, AGUSTÍN, "Paleografía española", en *Ensayo de una Historia de la Escritura en España desde el siglo VIII al XVII* (Barcelona, Colección Labor 192-193-194, 1929).
- MUÑOZ RIVERO, JESÚS, *Manual de paleografía diplomática española de los siglos XII al XVII*, 2ª edición (Madrid, 1917).
- ORS, EUGENIO D', *Las ideas y las formas* (Madrid, s. f.).
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "Sobre el punto de vista en las artes", en *Revista de Occidente*, Madrid, febrero de 1924.
- PFANDL, LUDWIG, "Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII, en *Introducción al estudio del Siglo de Oro* (Barcelona, s. f.)
- PASSARGE, WALTER, *La filosofía de la historia del arte en la actualidad* (Madrid, 1932).
- REYES, ALFONSO, *Cuestiones gongorinas* (Madrid, 1927).
- SALAVERRÍA, JOSÉ MARIA, *Loyola* (Madrid, 1929).
- SALAZAR, ADOLFO, *La rosa de los vientos en la música europea* (México, 1940).
- SALAZAR, ADOLFO, *Música y sociedad en el siglo XX* (México, 1929).
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español* (Madrid, 1923).
- VALBUENA PRAT, ANGEL, *Calderón de la Barca. Autos sacramentales*, prólogo a los... (Madrid, tomo 1º, 1926, tomo 2º, 1927).
- VALBUENA PRAT, ANGEL, *Literatura dramática española* (Barcelona, Colección Labor, 258-259, 1930).
- VALBUENA PRAT, ANGEL, *Historia de la literatura española* (Barcelona, 1937).
- VOSSLER, KARL, *Algunos caracteres de la cultura española* (Buenos Aires, 1942).
- VOSSLER, KARL, *Literatura española, Siglo de Oro* (México, 1941).
- VOSSLER, KARL, *Lope de Vega y su tiempo* (Madrid, 1933).
- WEISBACH, WERNER, *Arte barroco* (Barcelona, 1934).
- WÖLFFLIN, ENRIQUE, *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (Madrid, 1924).

PUBLICACIONES DE LA DIRECCIÓN DE  
BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS  
1990 - 1994

BIBLIOTECA NACIONAL

- Revista *Mapocho*, N<sup>os</sup> 29 y 30, primer y segundo semestre de 1991 (Santiago, 1991); N<sup>os</sup> 31 y 32, primer y segundo semestre de 1992 (Santiago, 1992); N<sup>os</sup> 33 y 34, primer y segundo semestre de 1993 (Santiago, 1993), N<sup>o</sup> 35, primer semestre de 1994.
- Referencias críticas sobre autores chilenos*, años 1982, 1983 y 1987, vols. XVII, XVIII y XXII (Santiago, 1991, 556 págs.; 1991, 430 págs.; 1992, 333 págs.).
- Gabriela Mistral, *Lagar II* (Santiago, 1991, 172 págs.). Primera reimpresión (Santiago, 1992).
- Geografía poética de Chile*, Norte Grande (Santiago, 1991, 111 págs.).
- Geografía poética de Chile*, Norte Chico (Santiago, 1992, 112 págs.).
- Geografía poética de Chile*, Valparaíso (Santiago, 1993, 112 págs.).
- Pedro de Oña, *El Ignacio de Cantabria*, edición crítica de Mario Ferreccio P. y Mario Rodríguez (Santiago, 1992, 441 págs.).
- Roque Esteban Scarpa, *Las cenizas de las sombras* (Santiago, 1992, 179 págs.).
- Julio Retamal Favereau, Carlos Celis y Juan G. Muñoz, *Familias fundadoras chilenas*, coedición: Ed. Zig-Zag, Comisión Quinto Centenario (Santiago, 1992, 827 págs.).
- Catálogo del patrimonio cultural*, 20 láminas color (Santiago, 1992).
- Lidia Contreras, *Historia de las ideas ortográficas en Chile* (Santiago, 1993, 416 págs.).
- Departamento de Extensión Cultural, serie Patrimonio Cultural. Contiene: *Grabados de Max Klinger*, vol. I; *Dibujos de Rugendas*, vol. II; *Los caprichos de Goya*, vol. III; *Dibujos de Gustav Klimt, Egon Schiele*, vol. IV; *Dibujos de Dampier*, vol. V (Santiago, 1993).

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- Chile y Australia en el Pacífico, mar del nuevo mundo* (Santiago, 1990, 39 págs.).
- La palabra de España en América* (Santiago, 1990, 99 págs.).
- Balmaceda y su tiempo* (Santiago, 1991, 51 págs.).
- El territorio del Reyno de Chile, 1520-1810* (Santiago, 1992, 36 págs.).

CENTRO DE INVESTIGACIONES DIEGO BARROS ARANA

- La época de Balmaceda. Conferencias* (Santiago, 1992, 123 págs.).
- Fondo de Apoyo a la Investigación 1992, *Informes*, N<sup>o</sup> 1 (Santiago, julio, 1993).
- Julio Retamal Avila y Sergio Villalobos R., *Bibliografía histórica chilena. Revistas chilenas 1843-1978* (Santiago, 1993, 363 págs.).
- Publio Virgilio Maron, *Eneida*, traducción castellana de Egidio Poblete (en prensa).
- José Ricardo Morales, *Estilo y paleografía de los documentos chilenos (siglos XVI y XVII)* (Santiago, 1994, 117 págs.).
- Fray Francisco Xavier Ramírez, *Coronación sacro-imperial de Chile*, transcripción y estudio preliminar de Jaime Valenzuela Márquez (en prensa).

- Vol. I *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 351 págs.).
- Vol. II *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1991, 385 págs.).
- Vol. III *Discursos de José Manuel Balmaceda*. Iconografía, recopilación de Rafael Sagredo B. y Eduardo Devés V. (Santiago, 1992, 250 págs.).
- Vol. IV *Cartas de Ignacio Santa María y su hija Elisa*, recopilación de Ximena Cruzat A. y Ana Tironi (Santiago, 1991, 156 págs.).
- Vol. V *Escritos del padre Fernando Vives*, recopilación de Rafael Sagredo (Santiago, 1993, 524 págs.).
- Vol. VI *Ensayistas proteccionistas del siglo XIX*, recopilación de Sergio Villalobos R. y Rafael Sagredo B. (Santiago, 1993, 315 págs.).

## COLECCIÓN SOCIEDAD Y CULTURA

- Jaime Valenzuela Márquez, *Bandidaje rural en Chile central*. Curicó, 1850-1900 (Santiago, 1991, 160 págs.).
- Verónica Valdivia Ortiz de Zárate, *La milicia republicana. Los civiles en armas. 1932-1936* (Santiago, 1992, 132 págs.).
- Micaela Navarrete, *Balmaceda en la poesía popular 1886-1896* (Santiago, 1993, 126 págs.).
- Andrea Ruiz-Esquide F., *Los indios amigos en la frontera araucana* (Santiago, 1993, 116 págs.).
- Paula de Dios Crispi, *Inmigrar en Chile: estudio de una cadena migratoria hispana* (Santiago, 1993, 172 págs.).
- Jorge Rojas Flores, *La dictadura de Ibáñez y los sindicatos (1927-1931)* (Santiago, 1993, 190 págs.).
- Ricardo Nazer, *José Tomás Urmeneta. Un empresario del siglo XIX*. (Santiago, 1994, 289 págs.).
- Alvaro Góngora, *La prostitución en Santiago (1813-1930)* (en prensa).

## BIBLIOTECA ESCRITORES DE CHILE

- Vol. I *Alone y los Premios Nacionales de Literatura*, recopilación y selección de Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1992, 338 págs.).
- Vol. II *Jean Emar, Escritos de arte. 1923-1925*, recopilación e introducción de Patricio Lizama (Santiago, 1992, 170 págs.).
- Vol. III *Vicente Huidobro, Textos inéditos y dispersos*, recopilación, selección e introducción de José Alberto de la Fuente (Santiago, 1993, 254 págs.).
- Vol. IV *Domingo Melfi. Páginas escogidas* (Santiago, 1993, 128 págs.).
- Vol. V *Alone y la crítica de cine*, recopilación y prólogo de Alfonso Calderón (Santiago 1993, 204 págs.).
- Vol. VI *Martín Cerda. Ideas sobre el ensayo*, recopilación y selección de Alfonso Calderón y Pedro Pablo Zegers B. (Santiago, 1993, 268 págs.).

## COLECCIÓN DE ANTROPOLOGÍA

- Mauricio Massone, Donald Jackson y Alfredo Prieto, *Perspectivas arqueológicas de los Selk'nám* (Santiago, 1993, 170 págs.).

COORDINACIÓN DE MUSEOS

*Revista Museos*, N<sup>os</sup> 7 y 8 (1990); N<sup>os</sup> 9, 10 y 11 (1991); N<sup>os</sup> 12, 13 y 14 (1992); N<sup>os</sup> 15, 16 y 17 (1993).

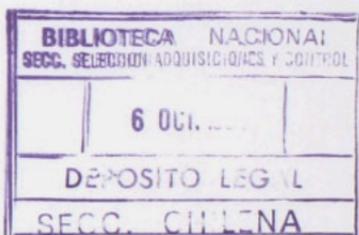
Gabriela Mistral en La Voz de Elqui, publicación ocasional del Museo Gabriela Mistral de Vicuña (Vicuña, 1992, 64 págs.).

*Boletín del Museo Mapuche de Cañete*, N<sup>o</sup> 5 (1990); N<sup>o</sup> 6 (1991).

*Comunicaciones*, Museo de Concepción, N<sup>o</sup> 5 (1990); N<sup>o</sup> 6 (1991).

*Anales*, Museo de Historia Natural de Valparaíso, 1987 (1991).

*Contribución arqueológica* N<sup>o</sup> 3, Museo Regional de Atacama (Copiapó, 1992, 96 págs.).



Con este libro de José Ricardo Morales, cuya versión original es de 1942, se inicia el estudio sistemático de la paleografía en Chile. Sin embargo, aparte de atenerse rigurosamente a la especialidad paleográfica, el autor establece en su obra la relación que cabe entre la grafía manuscrita de los siglos XVI y XVII y las modalidades del estilo en las artes coetáneas. De tal manera, este trabajo adquiere el carácter de interdisciplinario, puesto que formula el vínculo posible entre dos campos del conocimiento histórico —la paleografía y la historia del arte—, en cuya concepción conexa radica su originalidad. Así lo reconocen los destacados paleógrafos españoles Agustín Millares Carlo —el más eminente de cuantos haya habido en nuestra lengua— y José Ignacio Mantecón, quienes, al analizar el ensayo de Morales en su *Álbum de Paleografía Hispanoamericana* (México, 1955), concluyen su apreciación en estos términos: "Trátase de una considerable aportación a este género de estudios".

Quantecebre  
feriellmano  
Zulicorotigof  
Neguroquel de  
ga domi  
crituras de  
Atamento