





LOPE DE VEGA
Comedias · Parte XVII

BIBLIOTECA LOPE DE VEGA

PROLOPE

*Grupo de investigación sobre Lope de Vega
de la Universidad Autónoma de Barcelona*

La abundancia de Lope de Vega abruma. Lope es todo un mundo que exige un conocimiento de la literatura, de la lengua, de los referentes históricos y, en general, de la cultura de su tiempo de muy difícil acceso. Ello ha causado la ausencia de una edición rigurosa de la mayoría de sus obras dramáticas: existen buenas ediciones de algunas de sus comedias, pero se trata de un número muy reducido de textos, una ínfima parte de su caudal dramático, que se eleva a casi quinientas comedias conservadas. La obra teatral de Lope reclama, pues, una edición crítica completa.

El grupo PROLOPE se fundó en 1989 para paliar este vacío —impensable en otras tradiciones literarias— editando los textos dramáticos de Lope de forma científica, a partir de un cuidadoso acopio de testimonios y ejemplares de cada una de las comedias, y siguiendo la pauta con que se difundieron en su época: las *partes* o recopilaciones impresas de doce obras.

Se trata de ediciones rigurosas, con un texto modernizado en las grafías según criterios explícitos y meditados. Se han cotejado todas las impresiones antiguas y las modernas más significativas, así como los manuscritos supervivientes, autógrafos o no. En el caso de las primeras ediciones y, a veces, de las segundas y terceras, se ha procurado acceder a un número significativo de ejemplares conservados —en ocasiones, todos—, por si ofrecían algunas variantes de estado, como así ocurre en ciertos casos. El aparato crítico, al pie del texto, es exhaustivo y, al ser positivo, se lee con facilidad. En apéndice van las variantes lingüísticas, las erratas de los testimonios consultados, porque pueden ser útiles a los bibliógrafos para identificar ejemplares faltos o emisiones distintas, y una nota onomástica con los nombres propios de la obra y particularidades sobre sus grafías. Los prólogos tienden a ser escuetos, como las notas, en la convicción de que no debe explicarse lo que puede encontrarse sin mucha dificultad en los repertorios de uso más común.

Ha sido nuestra intención, en definitiva, dar unos textos lo más cuidadosos posible, para que tanto los expertos como los lectores interesados puedan acceder a las obras de Lope con total confianza. Y nos honra que la editorial Gredos haya decidido asumir la responsabilidad de publicar y difundir nuestra labor. Cuando complete la tarea, PROLOPE habrá proporcionado a investigadores, estudiosos y aficionados un instrumento fundamental para el análisis, la comprensión y el disfrute de una de las creaciones más extraordinarias, en cantidad y calidad, del teatro europeo de todos los tiempos.

ALBERTO BLECUA

Fundador y director de PROLOPE

(Véase la lista de títulos publicados al final del segundo tomo.)

LOPE DE VEGA

Comedias Parte XVII

TOMO I

Edición crítica de PROLOPE

Coordinación general

GONZALO PONTÓN

Coordinadores de esta «Parte»

DANIELE CRIVELLARI Y EUGENIO MAGGI



PROLOPE

*Grupo de investigación sobre Lope de Vega
de la Universidad Autónoma de Barcelona*

Director: Alberto Blecua

Codirectores: Gonzalo Pontón y Ramón Valdés

Coordinadores de esta «Parte»: Daniele Crivellari y Eugenio Maggi

Han colaborado en la presente edición:

Sònia Boadas, Rosa Bono, Montserrat Fernández Crespo, Laura Fernández García,
Daniel Fernández Rodríguez, Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Arnau Sala

Esta edición forma parte del proyecto financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad «Edición y estudio de treinta y seis comedias de Lope de Vega» (FFI2015-66216-P), y se inscribe asimismo entre las actividades del grupo de investigación «Literary Traditions and Texts of the Early Modern Period: Iberia and Italy» (2017 SGR390) financiado por la AGAUR.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© De las *Comedias de Lope de Vega*: PROLOPE (Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona)

© De los prólogos, ediciones, anotaciones y apéndices: los autores

© De la presente edición: RBA Libros, S. A.

Avda. Diagonal, 189 - 08018 Barcelona

rbalibros.com - editorialgredos.com

Primera edición: octubre de 2018.

ISBN (obra completa): 978-84-89790-00-1

ISBN (*Parte XVII*. Tomo I): 978-84-249-3832-1

REF.: GBLVOIO

D.L.: M. 15.479-2018

Impreso en España - *Printed in Spain*

ÍNDICE

LA «DECIMASÉPTIMA PARTE»: HISTORIA EDITORIAL	I
Por Daniele Crivellari y Eugenio Maggi	
PRELIMINARES	61
CON SU PAN SE LO COMA	
Edición de Daniele Crivellari	
Prólogo	69
Dedicatoria	93
Texto	95
Variantes lingüísticas	225
Nota onomástica	227
QUIEN MÁS NO PUEDE	
Edición de Marco Presotto	
Prólogo	231
Dedicatoria	269
Texto	271
Variantes lingüísticas	401
Nota onomástica	403
Apéndice	407
EL SOLDADO AMANTE	
Edición de Gonzalo Pontón	
Prólogo	421
Dedicatoria	475
Texto	477
Variantes lingüísticas	631
Nota onomástica	641

MUERTOS VIVOS

Edición de Luciana Gentili y Tiziana Pucciarelli

Prólogo	645
Dedicatoria	663
Texto	667
Variantes lingüísticas	819
Nota onomástica	821

EL PRIMER REY DE CASTILLA

Edición de Adrián J. Sáez

Prólogo	825
Dedicatoria	851
Texto	853
Variantes lingüísticas	971
Nota onomástica	973

EL DÓMINE LUCAS

Edición de Miguel M. García-Bermejo Giner

Prólogo	979
Dedicatoria	1011
Texto	1019
Variantes lingüísticas	1155
Nota onomástica	1157

LA «DECIMASÉPTIMA PARTE»: HISTORIA EDITORIAL

DANIELE CRIVELLARI Y EUGENIO MAGGI¹

GÉNESIS Y ESTRUCTURA DE LA «PARTE XVII»

Disponible para la venta en febrero de 1621, la *Decimaséptima parte* se integra en una fase especialmente intensa del asombroso activismo editorial del Fénix, quien con los tomos del año anterior (*XIII* y *XIV*) había inaugurado una nueva fórmula para volcar en letra impresa su teatro, marcada por el uso novedoso de las dedicatorias individuales (N. Fernández Rodríguez 2014; López Martínez 2015). El año 1621, junto con las reediciones de las *Partes X*, *XIII* y *XIV*, incrementó el número de comedias a disposición de un voraz público de lectores con tres nuevos volúmenes: estas *Partes* —*XV*, *XVII* y *XVI*, siguiendo su orden efectivo de publicación— constituyeron una serie o ciclo² con el que Lope quiso consolidar su figura pública de dramaturgo exitoso y, a la vez, de culto literato humanista. Una miscelánea tan enjundiosa como *La Filomena*, publicada en medio de esta serie (verano de 1621), viene a representar la otra faceta de aquella enérgica operación artístico-editorial.

De las fechas de los preliminares de las *Partes XV-XVII*³ se desprende que Lope obtuvo las aprobaciones para el nuevo lote de 36 comedias el 24 de

1. El presente prólogo es el fruto de la colaboración entre los dos coordinadores; sin embargo, Eugenio Maggi es el autor de «Génesis y estructura de la *Parte XVII*» y de «Rescate y reivindicación: los paratextos de la *Parte XVII*», mientras que Daniele Crivellari lo es de la «Descripción de los testimonios» y de los «Problemas textuales».

2. Recordamos que López Martínez [2015:16-17] habla de un «tercer ciclo», mientras que Sánchez Laílla [2016:2] prefiere considerarlo como una continuación de la fase inaugurada por la *Parte XIII*. Sin utilizar ordinales, d'Artois y Giuliani [2017] coinciden en remarcar la cohesión de la serie *XV-XVII*.

3. Seguimos aquí, en lo fundamental, las reconstrucciones de Sánchez Laílla [2016] y d'Artois y Giuliani [2017], remitiendo a los apartados «Descripción de los testimonios» y «Problemas textuales» para una tratación más detallada de los testimonios impresos.

septiembre (XV y XVI) y el 20 de octubre (XVII) de 1620, aunque en este último caso el impreso correspondiente lea por error «1621». Los privilegios llegaron el 24 (XV y XVI) y el 31 de octubre (XVII) y fueron cedidos respectivamente a los libreros Alonso Pérez y Miguel de Siles; este último escogió a un impresor de limitada experiencia, Fernando Correa, quien en ese período estaba colaborando en las reediciones de las *Partes X y XIV*. A partir de octubre, pues, el taller de Correa iba a ocuparse casi en simultáneo de la preparación de la XV y de la XVII, mientras que la XVI fue encargada a la viuda de Alonso Martín. Por razones que hasta la fecha no han podido aclararse, los trabajos de la XVI se demoraron hasta diciembre de 1621, causando la inversión en el orden de publicación que mencionábamos arriba, corroborada por el propio Lope en el *Prólogo dialogístico* de la *Decimasexta*:

FORASTERO [...] ¿qué libro es este que estás mirando?

TEATRO La *Parte dieciséis* de las comedias de Lope, que no se acabó de imprimir por su ausencia y, así, viene después de la *Decimaséptima*. (p. 48)⁴

La *Parte XV*, en cambio, se ultimó a mediados de diciembre de 1620, saliendo a la venta en enero de 1621, seguida a finales de ese mes de la XVII. Tras el fallecimiento de Correa, Siles encomendó a su viuda, Catalina de Barrio y Angulo, la segunda edición de nuestra *parte*, que debió de salir hacia enero de 1622. Como se detallará en el apartado «Problemas textuales», las de 1621 y 1622 son las dos únicas ediciones de la *Parte XVII*; todas las pesquisas bibliográficas y el cotejo de los testimonios permiten descartar la existencia tanto de una *princeps* como de una segunda edición a cargo de la viuda de Alonso Martín.

La *Parte XVII*, en cuya portada campeaba el sagitario, marca editorial del Fénix (Sánchez Jiménez 2016b), contiene los siguientes textos, que se presentan a continuación indicando su datación,⁵ la presencia en la primera y/o segunda lista de *El peregrino en su patria*, y la compañía que los estrenó según las informaciones del propio Lope:

4. Para aligerar el aparato de notas, se aclara aquí que los paratextos de las *partes* precedentes siempre se citan por las ediciones de Prolope; el número entre paréntesis indica las páginas correspondientes, que vienen siempre, como es obvio, del primer tomo.

5. Por lo general, la fecha se ajusta a las propuestas de Morley y Bruerton [1968], que se han retocado cuando los editores han podido rectificar o precisar sus conjeturas.

<i>Título</i>	<i>Fecha</i>	<i>Listas del «Peregrino»</i> (<i>P</i> ₁ = 1604; <i>P</i> ₂ = 1618)	<i>Compañía</i>
1. <i>Con su pan se lo coma</i>	1612-1615	<i>P</i> ₂	Pedro de Valdés
2. <i>Quien más no puede</i>	1/9/1616	<i>P</i> ₂	Pedro Cebrián
3. <i>El soldado amante</i>	1593-1595	<i>P</i> ₁ , <i>P</i> ₂	(¿Rodrigo?) Osorio
4. <i>Muertos vivos</i>	1599-1602	<i>P</i> ₁ , <i>P</i> ₂	Melchor de Villalba
5. <i>El primer rey de Castilla</i>	1598-1603	<i>P</i> ₁ , <i>P</i> ₂	Luis de Vergara
6. <i>El domine Lucas</i>	1591-1595 (prob. antes de 1593)	<i>P</i> ₁ , <i>P</i> ₂	Melchor de Villalba
7. <i>Lucinda perseguida</i>	1599-1602	<i>P</i> ₁ , <i>P</i> ₂	Melchor de León
8. <i>El ruiseñor de Sevilla</i>	1603-1606	<i>P</i> ₂	Nicolás de los Ríos
9. <i>El sol parado</i>	Hacia 1592	<i>P</i> ₁ , <i>P</i> ₂	Nicolás de los Ríos
10. <i>La madre de la mejor</i>	1610-1615	<i>P</i> ₂	Alonso de Riquelme
11. <i>Jorge Toledano</i>	1595-1597	<i>P</i> ₁ , <i>P</i> ₂	Gaspar de Porras
12. <i>El hidalgo Bencerraje</i>	1599-1608 (prob. 1605-1606)	No consta con este título ⁶	No consta (laguna en el impreso) ⁷

6. Sobre los problemas relativos a los títulos *El gallardo Jacobín* (*P*₂) y *El gallardo Jacimín* y *hidalgo Abencerraje* (manuscrito de la Biblioteca Nacional de España) remitimos al prólogo de Resta.

7. Como ilustra Resta en su estudio introductorio, tanto en la primera como en la segunda edición de la *Parte XVII* se lee solo «Representola», sin que figure el nombre del director, mientras que en un ejemplar de la *princeps* (BNE, sign. R/15616) se añadió a mano «Riquelme». Sin embargo, hasta la fecha no se ha encontrado documentación que pueda comprobar este último dato.

De entrada, resulta llamativo el número de compañías que, en teoría al menos,⁸ contribuyeron a la formación del volumen: dejando a un lado el enigma de *El hidalgo Bencerraje*, fueron nueve como mínimo, sobrepasando así las siete de las *XIII* y *XIV* y las seis de la *XV*.⁹ Aunque para tener un cuadro exhaustivo falte el eslabón fundamental de la *Parte XVI*, donde no se indican los nombres de los *autores*, parece razonable apuntar una cierta fragmentación¹⁰ y quizás una dificultad creciente en el hallazgo de manuscritos de calidad, que, como veremos más adelante, asoma también en los paratextos.

Desde luego, hay que tener en cuenta otro factor, el de las fechas de los estrenos y de la propia edad de los directores. De hecho, en el prólogo al lector, para justificar la impresión de estas comedias en contra de las quejas de ciertos empresarios, Lope arguye: «Demás que la mayor parte son comedias de muchos años, y que los autores que las representaron, o ya no lo son por viejos, o acabaron la comedia de la vida en la tragedia de la muerte»; e incluso, en la dedicatoria de *Muertos vivos*, liquida esta comedia como «muerta ya para mí». En este conjunto hartado rezagado, destaca por su fecha reciente *Quien más no puede*, la única comedia de la *parte* de la que se ha conservado un autógrafo, fechado a 1 de septiembre de 1616; la representó, según se indica en el encabezamiento de la *Parte XVII*, la compañía de Pedro Cebrián, muerto en 1656.

En cuanto al resto de los directores, como apuntó el propio Lope, no eran muchos los que seguían activos a la altura de 1620, cuando se prepararon los textos de la *XVII*. Uno de ellos era Pedro de Valdés (h. 1568-1640), quien trabajó por lo menos hasta 1636. Como recuerda Crivellari en el es-

8. Es decir, excluyendo la hipótesis, nada peregrina en sí, de que Lope podía haber conservado copias ilegales de sus textos; sobre este problema, que volveremos a mencionar comentando el prólogo, cfr. Presotto [2000:33-34] y Sánchez Laílla [2016:29-30]. En cuanto al Duque de Sessa, no hay datos que hagan pensar en una implicación suya en la preparación de la *Parte XVII*.

9. Véanse respectivamente los esquemas y observaciones de N. Fernández Rodríguez [2014:11], López Martínez [2015:6] y Sánchez Laílla [2016:28-29].

10. Fragmentación que repercute en la distribución de las comedias a lo largo de la *parte*: aquí, con la salvedad de las dos piezas del repertorio de Ríos, que van seguidas, no parecen detectarse bloques repartidos por compañía de origen, como sí se daban en la *XV* (Sánchez Laílla 2016:40-41).

tudio introductorio de *Con su pan se lo coma*, Valdés, marido de Jerónima de Burgos, que fue amante de Lope a partir de 1607, había interrumpido las relaciones con el Fénix precisamente en el verano de 1615, es decir, el año que puede fijarse como *terminus ad quem* de la comedia que aquí nos interesa.¹¹

De Melchor de León, que en esta *parte* se recuerda por haber estrenado *Lucinda perseguida*, constan varias representaciones en 1620 y su compañía siguió trabajando, según parece, a lo largo de la década siguiente.

Acerca de la compañía de Alonso de Riquelme se registra documentación hasta 1622. Es significativo notar que en la *XVII* el *autor* andaluz, amigo de Lope y colaborador fundamental para la trayectoria editorial de las *partes*, solo figura con una comedia de la década precedente, *La madre de la mejor*,¹² en contra del llamativo protagonismo que tuvo en otros tomos del bienio 1620-1621: cinco piezas en la *Parte XIII* (*El alcalde mayor*, *La Arcadia*, *Los españoles en Flandes*, *Santiago el Verde* y *El halcón de Federico*) y cuatro en la *XV* (*La malcasada*, *Querer la propia desdicha*, *La buena guarda* e *Historia de Tobías*).

En la *Parte XVII* vuelve a aparecer también el nombre de Gaspar de Porras (o Porres), quien en 1614 había promocionado (probablemente como testaferro de Lope) la iniciativa editorial que llevó a la *Cuarta parte* (1614), ya virtualmente autorizada por el dramaturgo (Giuliani 2002). Porras, que aquí se cita por el estreno de *Jorge Toledano*, debió de fallecer poco después de la publicación de la *XVII*, y sin duda antes de 1623.

De Rodrigo Osorio, que con toda probabilidad, como ilustra Pontón en su prólogo, es el Osorio que representó *El soldado amante*, se pierde todo rastro documental en 1601, pero Lope lo menciona como «autor antiguo» en *La ingratitude vengada* (*Parte XIV*) y aquí como «autor antiguo y famoso».

La «tragedia de la muerte» había acabado ya con al menos tres *autores* de la lista. Melchor de Villalba, que estrenó *Muertos vivos* y *El dómene Lu-*

11. Conviene recordar, de paso, que ya en las *Partes V* (1615) y *VII* (1617) se habían publicado piezas que probablemente habían pertenecido a la compañía de Valdés (Ramos 2009:15).

12. Esto es, a no ser que *El hidalgo Bencerraje* formara parte efectivamente de su repertorio, como se ha apuntado arriba.

cas (en cuya dedicatoria se le recuerda como «hombre que en su profesión no tuvo quien le precediese ni habemos conocido quien le igualase»), había fallecido antes de septiembre de 1605.

A finales de marzo de 1610 murió Nicolás de los Ríos, aquí presente con dos piezas (*El ruiñeñor de Sevilla* y *El sol parado*), tal y como había pasado en las *Partes XIII* (*La francesilla* y *El remedio en la desdicha*) y *XIV* (*El caballero de Illescas* y *El verdadero amante*), mientras que la *XV* contenía una sola comedia de su repertorio (*El ingrato arrepentido*).

En cuanto a Luis de Vergara, quien había representado *El primer rey de Castilla* entre finales del s. xvi y comienzos del xvii, consta que había muerto antes de finales de febrero de 1616, fecha en la que su viuda María de la O vendió a Juan Fernández, y este al mercader, coleccionista y editor novel Francisco de Ávila, doce comedias, diez de las cuales confluyeron en las *Partes VII* y *VIII*, muy conocidas a raíz del pleito de Lope contra el propio Ávila,¹³ que volveremos a mencionar más adelante. Otras obras estrenadas por Vergara aparecerían en el bienio 1620-1621 en las *Partes XIII* (*El desposorio encubierto*) y *XV* (*El favor agradecido*, *El leal criado* y *El caballero del milagro*).

En definitiva, el primer aspecto que salta a la vista ante la docena de títulos de la *Parte XVII* es la antigüedad de las piezas: siete títulos aparecían ya en la primera lista del *Peregrino*, perteneciendo cuatro de ellos (*El soldado amante*, *El dómene Lucas*, *El sol parado* y *Jorge Toledano*) a la década de los 90 del siglo anterior; una tercera parte del volumen se coloca entre finales del xvi y comienzos del xvii (*Muertos vivos*, *El primer rey de Castilla*, *Lucinda perseguida* y *El hidalgo Bencerraje*, aunque esta última podría ser de 1605-1606); el resto, como en parte se apuntaba arriba, es relativamente más reciente, entre los dos extremos de *El ruiñeñor de Sevilla* (1603-1606) y *Quien más no puede* (1616).

Una vez asentada esta característica del tomo, es necesario verificar la posible presencia de un orden, un hilo conductor o, más bien, citando la definición de d'Artois [2010:19], «zonas de coherencia o de coherencia parcial» entre las comedias aquí reunidas. Sabemos, por ceñirnos a las tres *Partes* de 1621, que la *XV* destaca por sus comedias bíblicas y ligeras, con

13. Los documentos relativos al pleito fueron publicados por González Palencia [1921]. La historia editorial de las *Partes VII* y *VIII* ha sido reconstruida minuciosamente por Di Pastena [2008] y Ramos [2009].

una marcada presencia de ambientes y personajes italianos (Sánchez Laílla 2016), mientras que la XVI, concebida para un público ideal de nobles de la Corte, privilegiaría el entretenimiento ‘serio’ y culto ofrecido por dramas mitológicos, tragedias y tragicomedias (d’Artois y Ramos 2010; d’Artois y Giuliani 2017). Sin abdicar la *varietas* como principio de fondo, la *Parte XVII* viene a confirmar en sus contenidos y estructuración interna la presencia de un criterio de selección y repartición coherente.

Ateniéndonos fundamentalmente a las propuestas de clasificación de Oleza y del equipo ARTELOPE, en la *Parte XVII* hay dos macrogéneros que priman de forma meridiana: el palatino y el historial. Con algunas matizaciones, pueden calificarse como palatinas *Quien más no puede*, *El soldado amante* y *Muertos vivos* (la única tragicomedia de la XVII, que Gentili prefiere definir un «híbrido»), que además forman un bloque en segunda, tercera y cuarta posición, y *Lucinda perseguida*, que ocupa la séptima.

El drama historial figura con *El primer rey de Castilla* (n. 5), primeriza y experimental, y *El sol parado* (n. 9), que como subraya Plata tiene sólidos (aunque variamente manipulados, como de costumbre) hipotextos cronísticos.¹⁴ También cabría incluir en esta categoría *El hidalgo Bencerraje* (n. 12), aunque Resta destaque que «el elemento histórico merma frente al novelesco», encontrando desde este punto de vista más afinidades con el subgénero morisco. De corte decididamente novelesco (entre la comedia de cautivos y la bizantina), pero con un trasfondo histórico bien perceptible (luchas entre cristianos y musulmanes en la época de los Reyes Católicos), es *Jorge Toledano* (n. 11), que antecede precisamente *El hidalgo Bencerraje*, quizás para remarcar las potenciales afinidades entre las dos comedias.

En aras de la variedad de géneros y contenidos, Lope insertó dos divertidas comedias urbanas, *El domine Lucas* (n. 6) y *El ruiñeñor de Sevilla* (n. 8), que comparten una inspiración más o menos directa en las *novelle* italianas.

14. Más allá de las formulaciones tópicas, es notable el pasaje de la dedicatoria donde Lope define *El sol parado* como «historia verdadera de aquellos notables tiempos en que los maestros de Calatrava y Santiago ganaban a los moros aquellas tierras que perdieron en España amores y desdichas. Las armas adornadas de las letras son dignísimo presente de caballeros científicos».

La madre de la mejor (n. 10), dedicada a santa Ana, madre de la Virgen, es la única pieza religiosa de la *Parte XVII*. Aunque tenga finalidades devotas muy claras, cabe remarcar el evidente interés cronístico y genealógico (en el ámbito de la historia bíblica, claro está) que transparentan algunos pasajes,¹⁵ motivando su inclusión entre los dramas historiales de la base de datos de *ARTELOPE*.

En este sentido, una vez atribuidas las etiquetas genéricas recién expuestas, es fácil encontrar, a lo largo de la *XVII*, varios elementos en común (motivos, marcos cronológicos y ambientales, posibles hipotextos, etc.) que permiten trazar líneas más transversales de lectura y fruición. Por ejemplo, además de los motivos moriscos ya comentados, la presencia de la historia de España, ante todo la medieval, desborda los límites de las piezas propiamente historiales.¹⁶ A este respecto, es interesante notar que las dos primeras comedias de la *Parte*, *Con su pan se lo coma* y *Quien más no puede*, no solo son cercanas en cuanto a datación (1612-1615 y 1616), sino que comparten también el marco temporal (siglo x) y la presencia de monarcas leoneses como personajes (Ramiro II y un indeterminado Ordoño, respectivamente).¹⁷ En concreto, acerca de su comedia, Presotto observa que

La ubicación exótica de los hechos, elemento característico del modelo palatino, aquí se realiza a partir de una época nacional lejana que el dramaturgo no está interesado en reconstruir ni aprovechar de manera sistemática para la construcción de un pasado mítico-legendario, aunque a menudo inserta referencias históricas para exaltar los valores éticos y las virtudes caballerescas de los personajes dramáticos.

Por otra parte, sobre todo si consideramos la datación alta de diversas piezas, no sorprende encontrar casos de hibridaciones y tanteos, que Lope

15. Como vuelve a recordarse en el apartado siguiente, la comedia está dedicada a fray Plácido de Tosantos, eminente inmaculista y también autoridad en campo histórico; a él, en efecto, se dirigirá Lope en *La Circe* para exponer sus ideas historiográficas.

16. Inevitable pensar en el anhelo de Lope al cargo de cronista real, que a la altura de 1620 se había convertido en «una obsesión tan tenaz como un síntoma neurótico» (d'Artois y Giuliani 2017:21).

17. Es significativo, a la luz de estas afinidades, que vayan dedicadas a Francisca Salvador y a su hija Ana María Margarita Roig (véase el apartado siguiente), casi como si fueran piezas gemelas.

parece aprovechar, *a posteriori*, para urdir y a la vez diversificar la estructura de la *parte*.

Observamos, para terminar este recorrido, que en el orden de la *XVII* no se nota una especial atención hacia el ‘polo inferior’ (la única pieza religiosa ocupa la décima posición, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en la casi contemporánea *XVI*, que termina con *Lo fingido verdadero*), pero sí parece justificada la colocación preeminente, en apertura de tomo, de *Con su pan se lo coma*, pieza de admonición moral basada en el contraste entre corte y aldea. Se reproduciría, en este sentido, el caso de las *Partes* no autorizadas *VII* (*El villano, en su rincón*) y *VIII* (*El despertar a quien duerme*), pero con un curioso giro de perspectiva, ya que allá «los protagonistas sufren la tentación de renunciar a sus obligaciones más importantes, como individuos al servicio de la república, deseosos de la engañosa paz del mundo villanesco. La realidad, sin embargo, les demostrará cuál es su verdadero papel en la sociedad» (Ramos 2009:33-34).

RESCATE Y REIVINDICACIÓN: LOS PARATEXTOS DE LA «PARTE XVII»

A juzgar por las citas paratextuales que se mencionaban arriba, parece evidente que el Lope ‘de senectud’ de 1620-1621 iba reflexionando sobre una etapa áurea, ya definitivamente cerrada, de la vida teatral española, que mientras tanto estaba sufriendo inevitables cambios generacionales y estéticos. Como es usual en los paratextos del Fénix, las alabanzas e incluso las reminiscencias a primera vista nostálgicas sirven para afirmar y defender su propia posición de preeminencia dentro del ambiente cultural coetáneo; una operación que suena, por así decirlo, arqueológica (a veces de manera precaria y casi improvisada) se utiliza enseguida como (contra)ataque cultural. Es así como cabe interpretar, para quedarnos en los paratextos de la *Parte XVII*, el recuerdo del famoso actor Agustín Solano que asoma en la dedicatoria, dirigida a Juan Pablo Bonet, de *Jorge Toledano* («esta comedia de las antiguas mías»):

Hacia el *Jorge Toledano* aquel insigne representante de Toledo, Solano, a quien en la figura del galán, por la blandura, talle y aseo de su persona nadie ha igualado. Roma nos dejó la memoria de sus famosos histriones: no parezca exceso

a la modestia y circunspección de muchos alabar estos hombres, pues no los vio semejantes cuando más su república florecía.

Nótese ahora cómo Solano, junto con Nicolás de los Ríos y, con toda probabilidad, Melchor de León,¹⁸ también se trae a colación en este pasaje, similar y complementario, del prólogo de la *Parte XVI*, donde el Forastero se dirige al Teatro:

FORASTERO Lástima te tengo porque como se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Ríos, Solanos, Ramírez, Tapias, Leones, Rochas, Salvadores y Cristóbal, ¿qué han de hacer los autores sino convertidos en volatines remitir a las tramoyas las comedias, y los poetas los concetos a los aros de cedazo? (pp. 50-51)

Es precisamente en este prólogo de la *XVI* donde Lope arremete, por boca del Teatro «herido, quebradas las piernas y los brazos, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos», contra el uso excesivo y chabacano de las tramoyas, privilegiado cada vez más por los autores contemporáneos. Este recuerdo intencionado de un pasado feliz sirve para contrarrestar las derivas, reales o supuestas, del presente; con un procedimiento simétrico, en la *Parte XV* el Fénix había vuelto a reivindicar

la lengua que los poetas de este año llaman antigua: caso notable que tengan muchos por bueno aquello solo que no entienden; creo que tienen razón porque, desconfiando de sus juicios, les parece cosa de poco ingenio la que con facilidad alcanza el suyo (p. 76),

continuando la polémica contra la oscuridad gongorina y las violencias culteranas contra el idioma literario forjado y perfeccionado por Garcilaso, Boscán y Herrera.¹⁹

Aunque a primera vista el *Prólogo al lector* de la *Parte XVII* se limite a repetir unas argumentaciones ya trilladas, contiene elementos de interés

18. Así lo conjeturan, en la ficha relativa a Melchor de León, los autores de *DICAT*, y lo corroboran Giuliani y d'Artois en su edición del prólogo (*Parte XVI*, I, p. 50).

19. Como es sabido, la polémica sobre la lengua acompañó la historia de las *partes* autorizadas, a partir de la referencia a «la lengua castellana como nos la enseñaron nuestros padres» que cierra el prólogo de la *Novena* (I, p. 35).

sobre los que es necesario detenernos. De entrada, Lope renuncia temporalmente a asumir la voz del Teatro,²⁰ delegando a «uno de los académicos de la Corte» la defensa de los *poetas* contra las quejas de los *autores* (entiéndanse los dos términos, claro está, en sentido teatral). Considerando la compleja personalidad de Lope, puede tratarse de una *persona*²¹ en la que el Fénix *de senectud* proyecta una vez más sus anhelos de reconocimiento como escritor serio y culto (Profeti 1998:51; Sánchez Jiménez 2018:15), o bien, considerando la actitud de Lope hacia las academias contemporáneas (baste pensar en el *Arte nuevo*), una forma de distanciamiento irónico; con el reparo de que en este caso lo cortés no quita lo valiente. Desde luego, ya a una primera lectura del prólogo, se advierte un dato anómalo: el texto, relativamente breve, es un alegato sobrio, casi escueto y, sobre todo, carente de las citas eruditas tan del gusto de Lope que trufan, por limitarnos a las tres *Partes* de 1621, los prólogos de la *XV* y de la *XVI*, y, claro está, la mayoría de las dedicatorias de los tres tomos (cfr. Conde Parrado y Boadas en preparación).

El discurso del académico parte con un cuadro que corresponde en lo fundamental a la historia de los intentos por parte de Lope de interrumpir, por vía judicial, la publicación no autorizada de sus comedias. En particular, este párrafo alude a las poco afortunadas intervenciones de Alonso de Riquelme (hacia finales de 1614) y del propio Lope (1616) contra Francisco de Ávila:

Dos veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que *una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas*. Y así se determinaron a pedirles que se las dejasen corregir, y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia.

20. El Teatro había firmado los prólogos de las *Partes XI, XII, XIV y XV*, y como ya se ha comentado volverá a figurar en la *XVI*, dialogando con un Forastero. Recuérdese, de paso, que en la *XIII* Lope tenía que justificar la novedad de las doce dedicatorias individuales.

21. A este respecto, no coincidimos con d'Artois y Giuliani [2017:4] cuando afirman que aquí «Lope habla directamente sin máscara».

Se supone que Riquelme intentó parar a Ávila (quien en realidad había cedido los derechos de las comedias al librero Miguel de Siles, para la *Sexta parte*) a instancia de su amigo Lope, para luego retirar el pleito (¿tras un acuerdo no documentado?) a comienzos de marzo de 1615 (Giuliani y Pineda 2005:10-11). A mediados de junio del año siguiente, fue el propio dramaturgo quien presentó una solicitud al Consejo Real para detener la publicación de dos docenas de comedias, compradas una vez más por el avisado Ávila y procedentes de María de la O, viuda de Luis de Vergara, y del autor Baltasar de Pinedo (González Palencia 1921). En dicha súplica, Lope sostenía que algunas de aquellas comedias, destinadas en su mayoría a confluir en las *Partes VII* y *VIII*, podían no ser suyas, y «las propias muy contrarias de sus originales»; de allí su deseo de que no se procediera con su publicación «sin que él por lo menos las [viera] y [corrigiera], señalando las que [eran] de su mano». El ya avezado Francisco de Ávila contestó enseguida que «con la venta [Lope] se enajenó de su derecho», una verdad tan meridiana para la legislación de la época que a finales de agosto el Fénix solo pudo avanzar una última, simbólica queja verbal: «dijo que él no vendió las dichas comedias a los autores para que se imprimiesen, sino tan solamente para que se representasen en los teatro; porque no es justo se impriman algunas cosas de las contenidas en las dichas comedias» (cit. en Ramos 2009:16-22).

Hasta aquí, como puede verse, la documentación histórica y el prólogo de la *XVII* coinciden casi al pie de la letra. Donde Lope manipula la realidad, por lo menos hasta cierto punto, es cuando deja entender, una vez más, que su intervención fue motivada por el deseo de controlar la calidad de los textos que se publicaban, callando sus razones estrictamente crematísticas; pero es sincero cuando deja transparentar su preocupación por el ‘capital simbólico’ de su figura de literato en la sociedad del tiempo.²² Aquí, amén de los libreros codiciosos, ataca a las compañías deshonestas que «con perwersas coplas que ellos hacen quieren quitar el nombre a los poetas científicos, hurtando lo que no saben»; y con la denominación de *científico*,²³ Lope

22. Sobre un tema tan tratado, véanse al menos las perspectivas de Dixon [1996], Profeti [2000b], d’Artois [2010] y, sobre todo, García Reidy [2013].

23. García Reidy [2013:275-276] ha destacado la frecuencia del adjetivo en los paratextos lopianos de aquel período; véase también, *infra*, la nota de Plata a la dedicatoria

quiere reivindicar su credibilidad de dramaturgo y literato humanista, capaz de esmaltar sus obras de exquisitas referencias enciclopédicas y perlas de sabiduría clásica, ante los embates del ambiente intelectual de la época (gongorinos, neoaristotélicos y enemigos en la Corte contrarios a que ocupara el cargo de cronista real, fatalmente destinado a un universitario).

Ninguno de estos aspectos es novedoso, siendo ecos del célebre arranque del prólogo de la *Parte IX*:

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales; que aunque es verdad que no las escribí con este ánimo ni para que los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, ya lo tengo por mejor que ver la crueldad con que despedazan mi opinión algunos intereses (p. 35).

Este último argumento (puestos a elegir, es preferible que sea el propio dramaturgo el que supervise la publicación, rescatando «lo que anda perdido, roto y con mil defectos») tiene puntual cabida en la *Parte XVII*, junto con una reivindicación de honestidad contractual, marcada en cursivas, que, a la luz de lo que se ha podido averiguar sobre el *modus operandi* de Lope, parece más bien un intento de curarse en salud: «el menor daño es imprimirlas, que no ha de andar el poeta guardándoselas, y más quien les da su mismo original, y en su vida le quedó traslado». ²⁴

Ahora bien, todos los puntos que acaban de comentarse forman parte del repertorio de quejas con el que el Fénix reaccionó desde el principio a la impresión incontrolada (pero no ilegal) de su teatro. El cambio de perspectiva, o mejor dicho de objetivo polémico, que se manifiesta precisa-

de *El sol parado*, línea 29, y las notas de González-Barrera, ed. *El peregrino en su patria*, pp. 14-15.

24. A juzgar por declaraciones similares y por los documentos que se han conservado, como el contrato de venta firmado por Alonso de Heredia (San Román 1935:78), los dramaturgos no podían conservar copias o borradores de sus creaciones una vez que se las cedían a los directores de las compañías. Esto no implica, como observa Presotto [2000: 33-34], que la norma se observara necesariamente en todos los casos.

mente a partir de la década de los años 20, consiste en el ataque a los directores de compañía. La fractura, como han observado d'Artois y Giuliani [2017:44], es cultural, económica y generacional a la vez:

Esta evolución es contextual: está relacionada con la desaparición de una generación de autores, cercanos al poeta y con la aparición de una moda más pronunciada por las máquinas teatrales. Pero sobre todo responde a cierta idea del teatro, que privilegia el texto poético sobre el espectacular y presupone distintos protocolos de recepción: el oído, capaz de apreciar la poesía del texto, y la vista, que goza del espectáculo.

A respaldo de las dos acusaciones principales que se dirigen a los *autores* en el *Prólogo* de la *XVII* (roban piezas de repertorios ajenos y dejan que sus manuscritos teatrales se vendan sin control en las librerías) pueden rastrearse, una vez más, sendas acciones judiciales. La referencia a la competencia deshonestista entre compañías queda bien reflejada en estos dos pasajes:

Cuanto a la queja de los autores, se responde que los unos las hurtan a los otros, o las venden a los lugares que para sus fiestas las codician, y destruyéndose ellos a sí mismos, o haciendo componer de otros versos las invenciones que agradan, o hurtándolas, o comprándolas a sus papelistas y secretarios cómicos, que con gran facilidad las venden. [...]

el que más se agravia de su impresión ha destruido a muchos autores, representándoles las que los otros adquirieron con muchos dineros y pasos, ya por extraños reinos, ya por Andalucía y Castilla.

Estas alusiones, sumamente interesantes, entroncan con una causa reciente: hacia octubre de 1616, Alonso de Riquelme demandó, entre otras personas, al también *autor* Antonio Granados por representar cuatro comedias de su repertorio (entre ellas, dos de Lope, *La Arcadia* y *Santiago el Verde*), probablemente reconstruidas por el memorión Luis Remírez de Arellano. Como ha estudiado Natalia Fernández Rodríguez [2014:4-5], el pleito, finalmente resuelto con un acuerdo entre las partes, repercutió en el prólogo de la *Parte XIII* (1620), que como puede apreciarse recuerda de cerca los tonos de la *XVII*:

A esto se añade el hurtar de las comedias estos que llama el vulgo, al uno Memorilla y al otro Gran Memoria, los cuales con algunos versos que aprenden, mezclan infinitos suyos bárbaros con que ganan la vida vendiéndolas a los pueblos y autores extramuros, gente vil, sin oficio y que muchas veces han estado presos (pp. 43-44).

Sabemos que Granados había trabajado con Lope durante un período muy limitado, de 1602 a 1604, en el que el Fénix le vendió como mínimo una docena de piezas, para luego interrumpir la colaboración (García Reidy 2013:117-118). De este repertorio, Lope publicó *Los esclavos libres* en la propia *Parte XIII* y en el mismo año, en la *XIV*, cuatro comedias más (*La corona merecida*, *El cuerdo loco*, *La gallarda toledana* y *Pedro Carbonero*), es decir, una tercera parte del volumen. En su estudio de la *Parte XIV*, López Martínez [2015:5-6] no pone en duda que los manuscritos recuperados por Lope venían del propio Granados, ya que en ese período el Fénix no tenía acceso a la biblioteca del Duque de Sessa; por lo cual, es posible que entre Granados y Lope (y Riquelme) se hubiera establecido una tregua, que favorecería la compra de las comedias, y que luego las relaciones se agriaran otra vez (quizás, considerando que Granados estuvo activo hasta 1638, porque Lope no le concedió textos nuevos). Si volvemos al prólogo de la *XVII*, es difícil no pensar que el director «que más se agravia» de la impresión de las comedias y que «ha destruido a muchos autores» podría ser precisamente Granados, ya que además su actividad en Sevilla, Granada, Málaga («Andalucía») y Lisboa («¿extraños reinos»?) está bien documentada.²⁵

La segunda acusación, relativa al descuido o indiferencia con los que los autores conservan sus manuscritos, que acaban en las tiendas de los codiciosos libreros, también tiene un precedente paratextual famoso en la *Parte XI* (1618), donde sin embargo, y la diferencia es significativa, el trato comercial vituperable se cerraba directamente entre memoriones y mercaderes:

25. Aunque la antipatía de Lope por el *autor* ladrón e itinerante parezca ligada a un caso circunscrito, es sugestivo y casi inevitable leerla en paralelo con la eliminación progresiva de los impresos periféricos que habían marcado la fase inicial de la edición de las *partes* (1605-1614). Observa Giuliani [2010:33]: «A la cristalización de los aspectos formales del género editorial, corresponde [...] la asunción del control del autor sobre la *Parte* y la centralización de su producción en la Corte».

[...] no me espanto de que haya hombres que se vengan a mi teatro y oigan una comedia setenta veces, y, aprendiendo veinte versos de cada acto, se vayan a su casa y por los mismos pasos la escriban de los suyos y la vendan con el título y nombre de su autor, siendo todas disparates y ignorancias, quedando con el que tienen de felicísimas memorias y los dineros que les vale este embeleco tan digno de reprehensión y castigo público. Estos que las compran tienen ya sus rótulos a las puertas de sus tiendas, cosa no advertida del gobierno y senadores regios, pues no permitiendo que se venda libro ninguno impreso sin su licencia y aprobación, consienten que se vendan manuscritos de este género de gente públicamente, en que hay el agravio de los dueños, pues no es suyo lo que venden con su nombre; y ello es tan feo y escandaloso, que me aseguran que ningún delito es ahora más digno de castigo y remedio; y la inobediencia y atrevimiento de vender libros sin la real y suprema licencia, aprobación y censura de hombres doctos (pp. 43-44).

Los mismos argumentos los había expuesto Lope en el memorial impreso contra los abusos de los libreros, dado a conocer por García de Enterría [1971:147], que parece remontar a 1614-1615; allí tampoco se mencionaba complicidad o responsabilidad alguna por parte de las compañías. Desde el punto de vista puramente crematístico, la conclusión inevitable es que a la altura de 1620 Lope lamenta la competencia del manuscrito con el volumen autorizado (Giuliani 2010:27; García Reidy 2013:332). En términos estéticos, sin que se llegue a un cambio total de paradigma en cuanto a relaciones entre espectáculo y texto impreso,²⁶ el cuadro recién expuesto muestra una preocupación creciente de Lope ante las posibles repercusiones de las *partes* en su incansable estrategia de autopromoción, considerado que en la fase crucial ya recordada arriba, cuando Lope anhela confirmarse como dramaturgo de éxito y, a la par, literato culto, los tomos de comedias son una pieza clave de aquel mecanismo. Así, como veremos al examinar a continuación las dedicatorias, Lope tendrá que asumir los riesgos que derivan de la publicación de manuscritos de compañía en condiciones raramente ejemplares.

26. Véanse a este respecto las conclusiones de Couderc [2009] acerca de la preeminencia que Lope atribuyó siempre a la dimensión espectacular.

Las doce dedicatorias en cuestión se reparten de la siguiente manera:²⁷

<i>Título</i>	<i>Dedicatario</i>	<i>Temas y objetivos principales</i>
1. <i>Con su pan se lo coma</i>	Doña Francisca Salvador	Celebración de la dedicatoria y de Andrés Roig
2. <i>Quien más no puede</i>	Doña Ana María Margarita Roig	Virtudes de la dedicatoria
3. <i>El soldado amante</i>	Doña Ana de Tapia	Virtudes de la dedicatoria
4. <i>Muertos vivos</i>	Licenciado Salucio del Poyo	Fortuna teatral del dedicatario; nuevos cómicos; problemas de los manuscritos teatrales
5. <i>El primer rey de Castilla</i>	Don Fernando de Ludeña	Celebración del arte poético del destinatario
6. <i>El dómene Lucas</i>	Juan de Piña	Problemas de los manuscritos teatrales; amistad
7. <i>Lucinda perseguida</i>	Emanuel Sueiro	Alabanza del dedicatario como traductor; flores
8. <i>El ruiseñor de Sevilla</i>	Licenciado don Francisco de Herrera Maldonado	Alabanza del dedicatario como traductor; envidia
9. <i>El sol parado</i>	Don Andrés de Rozas	Celebración del secretario
10. <i>La madre de la mejor</i>	Don Fray Plácido de Tosantos	Escasez de poetas famosos por la falta de reconocimientos; alabanza del dedicatario como orador
11. <i>Jorge Toledano</i>	Juan Pablo Bonet	Celebración del libro del dedicatario
12. <i>El hidalgo Bencerraje</i>	Doña Ana de Piña	Alabanza de la destinataria como poeta

27. Seguimos el modelo de tabla utilizado por N. Fernández Rodríguez [2014] en su estudio de la *Parte XIII*.

Como observó Case [1975b:161], la mayoría de los destinatarios forma parte de la red de amistades y relaciones del Fénix en la Corte: no faltan los altos funcionarios o sus familiares, pero la repartición, si la hubo, no es mínimamente comparable con la de la casi coetánea XVI, dirigida con gran lucidez al círculo de Olivares y, en medida menor, a las casas de Alba y Sessa (d'Artois y Giuliani 2017:24-25). Con cuatro dedicatarias, la presencia femenina es la más alta hasta la fecha.²⁸ Puede notarse cómo Lope procede por vínculos familiares, ya que las nobles damas Francisca Salvador y Ana María Margarita Roig son madre e hija; Ana de Tapia es hija de Pedro, miembro del Consejo de Su Majestad, ya homenajeado en la *Parte XV* (*El favor agradecido*) junto con su hijo Rodrigo (*El ingrato arrepentido*) y su nuera María Puente Hurtado de Mendoza y Zúñiga (*Historia de Tobías*); para terminar, Ana de Piña es hija de Juan, el «mayor amigo» de Lope, que aquí le dedica *El dómine Lucas*, mientras que en la XIII había celebrado a su hijo Jacinto (*El desposorio encubierto*).

Las dedicatorias a amigos poetas y literatos no destacan especialmente por su contenido,²⁹ pero resultan interesantes para reconstruir la red de vínculos intelectuales (y a veces editoriales) que Lope tenía gran interés en mantener después de los ataques de la *Spongia* de Torres Rámila (1617) y la consiguiente defensa de sus partidarios en la *Expostulatio Spongiae* (1618), que habían marcado a fondo los paratextos de la *Parte XIII*. Aquí nos limitaremos a señalar unos pocos casos. De entrada, es significativo rastrear la presencia de dedicatarios de la XVII en dos hitos lopianos de la misma época, *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), tan importantes para reafirmar el credo poético del Fénix: en la primera figuran dos sonetos y una silva dirigidos a Juan de Piña, mientras que en *La Circe* se dedican epístolas a Tosantos,³⁰

28. Las *Partes* publicadas anteriormente tenían una (XIII), dos (XIV) y tres (XV) dedicatarias; este último caso se repitió también en la XVI. En los tomos siguientes, solo la XIX volverá a incluir cuatro, frente a las dos de las XVIII y XX.

29. En la de *El ruiseñor de Sevilla*, por ejemplo, Lope fustiga a los «asnos» maldicientes, con apenas una variación erudita sobre el motivo de los perros de la envidia (Sánchez Jiménez 2016b:163-167; González-Barrera, ed. *El peregrino en su patria*, pp. 18-22); aquí será Lope el que azuzará a una harpía, «perro de Júpiter», contra los enemigos del dedicatario Herrera Maldonado.

30. Pineda [2017] ha estudiado la relevancia de esta epístola para la definición de la visión historiográfica del Fénix.

Bonet y Herrera Maldonado. Agréguese que este último, celebrado en la *XVII* por su *Sanazaro español*, había publicado el libro en cuestión en 1620 con Correa de Montenegro, dedicándolo a Lope, quien a su vez le donaba un poema laudatorio: un intenso cruce de favores y autopromociones, que al mismo tiempo delataba un buen olfato editorial.³¹ Y también es digna de mención la alabanza del dramaturgo Damián Salucio del Poyo, que, como apunta Gentilli, «a través de un hábil piruetismo» sirve, *ça va sans dire*, para reafirmar el prestigio de Lope.

Pero fatalmente, para quien aborda el estudio de la *XVII* desde una perspectiva filológica, los pasajes más sugerentes (y, por eso mismo, citados con frecuencia en la bibliografía crítica) son los de las dedicatorias a Salucio del Poyo y Juan de Piña, donde el dramaturgo lamenta las muy precarias condiciones de los manuscritos de compañía que ha logrado recuperar:

Donde Vuestra Merced no está, todas las comedias de autor incógnito son suyas; pero consuélase con que no siendo en esta Corte, a muchos ingenios de bien les sucede lo mismo. Dos cosas tiene contra sí este ejercicio: la primera está dicha, la segunda los traslados, porque no hay cortesana que haya corrido a Italia, las Indias y la casa de Meca, que vuelva tan desfigurada como una pobre comedia, que ha corrido por aldeas, criados y hombres que viven de hurtarlas y de añadirlas. En esta parte he desconfiado de muchos papeles míos, a quien yo llamo «pródigos», porque ni puedo vestirlos, ni negarlos. Uno de ellos es esta comedia de los *Muertos vivos*, que nunca más bien le vino este nombre; y así suplico a Vuestra Merced que, muerta ya para mí, viva en su servicio y a la sombra de su nombre (*Muertos vivos*).

Aficioneme al suceso, porque ya lo estaba al caballero que digo, y escribirla en el estilo que corría entonces. Hallela en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y plumas de la nueva sangre y vuelven, después de muchos años, con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla y, bien o mal, sale a luz con el nombre del mayor amigo (*El dómine Lucas*).

31. Véanse el análisis del caso en cuestión hecho por Trambaioli [2014:268-269] y, en términos más generales, las observaciones de Profeti [1998:40-41]. Añádase que, como apunta la propia Trambaioli, *La Filomena* (1621) recuperará la contraposición ruiñeñor/tordo, ya presente en el texto de *El ruiñeñor de Sevilla*, en desfavor de Torres Rámila.

De por sí, estas analogías son poco novedosas: tras recordar el caso de *Santiago el Verde* en la *Parte XIII* (donde las comedias errantes son hijos que Lope tiene que ‘vestir de nuevo’), García Reidy [2013:345-347] demuestra que el mismo imaginario circulaba ya en la Inglaterra isabelina. Así y todo, si a esto sumamos las quejas del *Prólogo* sobre el texto teatral que por culpa de los *autores* «anda perdido, roto y con mil defetos», y el *caveat* similar de la *XV*,³² podemos dar por sentado que Lope se preocupaba con sinceridad por la baja calidad de los últimos manuscritos rescatados.

Ahora bien, en su edición de *El domine Lucas* García-Bermejo concluye que la *princeps* de 1621 «deriva de un texto posiblemente manuscrito no autógrafo empleado en la representación de la compañía de Villalba, a la vista de los abundantes errores y ambigüedades de las llamadas de los personajes», mientras que Gentili y Pucciarelli juzgan como «bastante correcto» el texto impreso de *Muertos vivos*, salvo por la omisión de tres versos.

En definitiva, las dos comedias en cuestión no debían ser las más estragadas: por limitarnos a un ejemplo de pieza sin autógrafo ni apógrafos relevantes, en *Jorge Toledano* caen once versos en total. También resultan maltrechos (estrofas descabaladas, lagunas) los textos impresos de *El ruiseñor de Sevilla*, procedente del repertorio de Nicolás de los Ríos, y de *El soldado amante*, de la compañía de Osorio; en esta ocasión, el cotejo con copias manuscritas de ramas distintas pone de manifiesto que los textos de la *Parte XVII* han sufrido cuando menos notables recortes.³³ Son solo tres ejemplos de un panorama textual, como suele ocurrir, bastante variado, pero que al final sí corrobora, una vez más, que en los casos peores Lope debía conformarse realmente con los restos mutilados y empobrecidos de sus originales.

32. Habla una vez más el Teatro: «Cumpliendo va el autor de estas comedias la palabra por mí —mejor diré por sí mismo— en dar a luz las que le vienen a las manos, o a los pies, pidiéndole remedio. Él hace lo que puede por ellas, mas puede poco, que las ocupaciones de otras cosas no le dan lugar a corregirlas como quisiera, que reducirlas a su primera forma es imposible» (pp. 75-76).

33. Puede verse, en la *Parte XIII*, el caso similar de *La francesilla*, que Latorre edita finalmente a partir del apógrafo Gálvez, por ser mucho más breve en la versión impresa, que procedía probablemente de la compañía de Nicolás de los Ríos.

DESCRIPCIÓN DE LOS TESTIMONIOS

A: Madrid, 1621

[Portada:] DECIMASEPTIMA | PARTE DE | LAS COMEDIAS DE | LOPE DE VEGA CARPIO, PRO- | curador Fiscal de la Camara Apostolica, y | Familiar del Santo Oficio de | la Inquisicion. | *DIRIGIDA A DIVER- | sas personas.* | Año [escudo] 1621. | *CON PRIVILEGIO.* | *EN MADRID.* Por Fernando Correa | de Montenegro. | [filete] | *A costa de Miguel de Siles mercader de libros. Vendense en su casa, en la | calle Real de las Descalças.*

[Colación:] 4°. 4 hh. + 1-312

Sign.: ¶4, A-Z8, Aa-Qq8

Errores de signatura: dice Hh donde debe decir Kk.

Errores en los titulillos:

	Dice	Debe decir
f. 101V	<i>Vivos muertos</i>	<i>Muertos vivos</i>
f. 201V	<i>Lucinda perseguida</i>	<i>El ruiñeñor de Sevilla</i>

Errores de foliación:

Dice	Debe decir
7	8
49	51
51	53
45 [en A' y A ⁴]	54
130	103
145 [en A ⁴]	146
15 [en A ² , A ⁴ y A ⁵]	157
156	159

Dice	Debe decir
169	166
188 [en A ⁴]	186
259	256
279	267
780 [en A ³]	280
284	288
205	305
206	306
209 [en A ⁴]	306
207	307
208	308
209	309
210	310
211	311
212	312

Contenido:

[Portada y preliminares:] ¶1-¶4v

[Comedias:] *Con su pan se lo coma*, A1-D4v; *Quien más no puede*, D5-G6; *El soldado amante*, G6v-L2v; *Muertos vivos*, L3-O8; *El primer rey de Castilla*, O8v-S1; *El domine Lucas*, S1v-X1v; *Lucinda perseguida*, X2-Aa2v; *El ruiseñor de Sevilla*, Aa3-Dd1; *El sol parado*, Dd1v-Gg3; *La madre de la mejor*, Gg3v-Kk4; *Jorge Toledano*, Kk4v-Oo1; *El hidalgo Bencerraje*, Oo1v-Qq8v.

Ejemplares cotejados:

A¹. Madrid, Universidad Complutense, Biblioteca Histórica, signatura: BH FOA 247.

A². Madrid, Biblioteca Nacional, signatura: R/15616. Ejemplar falto de portada y preliminares (excepto la «Tabla de las comedias»). Faltan asimismo los ff. 50-55, 123-126, 187-190, 307-310. Los ff. 49 y 137 están rasgados, causando pérdida de partes de texto; los ff. 311-312 están rasgados en la parte superior derecha y restaurados.

A³. Madrid, Biblioteca Nacional, signatura: R/14110. Ejemplar estragado, falta de portada, preliminares y de los ff. 1-82, 244 y 262-312. El f. 86 se encuentra entre los ff. 83-84.

A⁴. Toledo, Biblioteca de Castilla-La Mancha, signatura: 1-1958.

A⁵. Londres, British Library, signatura: 11726.k.25.

Ejemplares de consulta:

- Azpeitia, País Vasco, Santuario de Loyola, signatura: SL:SS-A-SL, 0098, 3-017.
- Filadelfia, University of Pennsylvania Library.
- Ginebra, Fondation Bodmer, sin signatura.

B: Madrid, 1622

[Portada:] DECIMASEPTIMA | PARTE DE | LAS COMEDIAS DE | LOPE DE VEGA CARPIO, PRO- | curador Fiscal de la Camara Apostolica, y | Familiar del Santo Oficio de | la Inquisicion. | *DIRIGIDA A DIVER-* | *sas personas.* | Año [escudo] 1622. | *CON PRIVILEGIO.* | [filete] | En Madrid. Por la viuda de Fernando Correa. | *A costa de Miguel de Siles mercader de libros. Vendense en su casa | en la calle Real de las Descalças.*

[Colación:] 4^o. 4 hh. + 1-312

Sign.: ¶4, A-Z8, Aa-Qq8

Errores de signatura: en B¹, dice Hh donde debe decir Kk; en B², B³ y B⁴, dice Gg2 donde debe decir Gg3, y Ll2 (con el 2 al revés) donde debe decir Ll2.

Errores en los titulillos:

	Dice	Debe decir
f. 102r	Carpi	Carpio
f. 202r [en B ² B ³ B ⁴]	Vegr	Vega
f. 291v	Bencerrnge	Bencerraje
f. 292v	Bencerre.ag con la tercera e al revés	Bencerraje

Errores de foliación:

Dice	Debe decir
26	29
49	46
106	108
136	156
156 [en B ² , B ³ y B ⁴]	159
259	256
279	267
205 [en B ⁴]	305
307 con el 3 al revés	307
211	311

Contenido:

[Portada y preliminares:] ¶1-¶4v

[Comedias:] *Con su pan se lo coma*, A1-D4v; *Quien más no puede*, D5-G6; *El soldado amante*, G6v-L2v; *Muertos vivos*, L3-O8; *El primer rey de Castilla*, O8v-S1; *El domine Lucas*, S1v-X1v; *Lucinda perseguida*, X2-Aa2v; *El ruiñeñor de Sevilla*, Aa3-Dd1; *El sol parado*, Dd1v-Gg3; *La madre de la mejor*, Gg3v-Kk4; *Jorge Toledano*, Kk4v-Oo1; *El hidalgo Bencerraje*, Oo1v-Qq8v.

Ejemplares cotejados:

B¹. Madrid, Biblioteca Nacional, signatura: R/13868. Ejemplar falto de los ff. 138 y 236; los ff. 137 y 143-144, que también faltan, se han sustituido con folios en los que el texto ha sido copiado a mano. En muchos casos el margen central y superior de los folios está desgastado: los folios se han restaurado y se han vuelto a numerar, a veces corrigiendo los errores en el orden de foliación.

B². Viena, Österreichische Nationalbibliothek, signatura: *38.H.2.17.

B³. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, signatura: P.O. hisp. 68-17.

B⁴. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, signatura: Stamp. Barb. KKK.V.23.

Ejemplares de consulta:

- Ginebra, Fondation Bodmer, sin signatura.
- Madrid, Biblioteca de Palacio Real, signatura: M-PR: I.C 302.
- Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española, signatura: RAE: 41-V-61.
- Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española, signatura: RAE: I-6-2-14.

PROBLEMAS TEXTUALES³⁴

A diferencia de otras *Partes* del Fénix, la *Decimaséptima* no tuvo en el siglo XVII una vida muy larga, tanto en lo que se refiere al número de ediciones —dos— como en lo que atañe al abanico cronológico de su publicación, ya que los dos tomos aparecieron en años consecutivos, 1621 y 1622. Sin embargo, la reconstrucción del panorama ecdótico de la *Parte XVII* no está exenta de ciertas dificultades, debido por un lado a un trabajo de corrección en prensa realizado en el taller de Fernando Correa y, sucesivamente, de su viuda Catalina de Barrio y Angulo; por otro, y ya en época moderna, por la presencia de datos bibliográficos incorrectos que se encuentran en catálogos y otros trabajos —concretamente, la alusión repetida a «ediciones fantasma».³⁵ Empezando por este último aspecto, varios autores han venido afirmando la existencia de dos testimonios más aparte de los que se han reseñado arriba: en algunos estudios se hace mención de una edición de 1621 que, supuestamente, corrió a cargo de Alonso Pérez y se imprimió en el taller de la viuda de Alonso Martín.³⁶ Asimismo, en oca-

34. Las consideraciones aquí expuestas se refieren exclusivamente a los testimonios comunes a todas las comedias de la *Parte XVII*, esto es, *A* (1621) y *B* (1622). Remitimos a las introducciones a cada pieza para mayores detalles de carácter filológico, especialmente en aquellos casos en los que contamos con algún manuscrito —autógrafo o apógrafo— importante para la *restitutio textus*, como en *Quien más no puede*, *El soldado amante* o *El ruiseñor de Sevilla*.

35. Empleamos aquí la expresión según la definición de Moll [1979:92]: «un tipo de edición que, a pesar de ser inexistente, abunda en bibliografías y catálogos de bibliotecas».

36. Así se indica, por ejemplo, en el catálogo de la Biblioteca Nacional de España (referido al ejemplar *A*³, con signatura R/14110), según señala Profeti [2001:xiv], que sin embargo habla

siones se encuentran noticias acerca de una supuesta segunda edición, fechada en 1622, que habría salido del mismo taller.³⁷

Son muchas las razones posibles que podrían aventurarse para explicar esta confusión bibliográfica, aunque ninguna de ellas se funda en datos concretos ni es, por tanto, concluyente. Bien es cierto que, por un lado, la referencia a Alonso Pérez en la edición fantasma de 1621 no sorprende, dado el protagonismo que este librero había adquirido tanto en el Madrid de la época como, particularmente, en calidad de impresor de muchas *Partes de comedias* de Lope. Recordaremos aquí tan solo que Pérez —padre del que sería uno de los más fieles discípulos y primer biógrafo del Fénix, Juan Pérez de Montalbán— costeó entre otras la publicación de la onцена, la trecena, la decimaquinta y la decimasexta, a lo largo de una intensa carrera que duró más de cuarenta años, desde 1602 hasta 1645.³⁸ Téngase además en cuenta que, junto con 1627, 1621 fue uno de los años más fecundos en su actividad editorial, como ha demostrado Cayuela [2005:41], y que justo en 1621 Pérez publicó nada menos que 10 obras, 9 de ellas del propio Lope. Sin contar con que el mercader de libros y el dramaturgo estaban vinculados por una relación que iba más allá de la mera publicación de las comedias.³⁹ Otra posible explicación que justificaría la mención equi-

de una «Viuda de Alonso Martínez» y transcribe por error la signatura R/14100, que corresponde en cambio a un ejemplar de la *Parte VII*; en el catálogo en línea de la BNE la información, hoy en día, se ha corregido. El dato equivocado aparece asimismo en Cotarelo [1917:xiv]: «en el mismo año de 1621 se imprimió también esta *Parte XVII*, por la viuda de Alonso Martín»; en Profeti [1988:197]; en Presotto [2007:9]; en Wilkinson y Ulla Lorenzo [2016:2345]; y también en la red, por ejemplo en el Banco de Datos *The Universal Short Title Catalogue*, en línea <<https://ustc.ac.uk/index.php/record/5000770>>, donde se menciona una *Decimaséptima Parte* «por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez, 1621». Queda rastro de esta edición fantasma también en la tabla cronológica de las *Partes* de Lope que presenta Giuliani [2002:13], quien cita además una edición a cargo de la viuda de Fernando Correa en 1621; y en la monografía sobre el mercader de libros a cargo de Cayuela [2005:231-232].

37. Otra vez, Cotarelo [1917:xiv] señala una edición «por la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1622». Profeti [2001:xiv], sin embargo, ya desmentía la posibilidad de que esta edición existiera.

38. Sobre la vida y la actividad de Alonso Pérez, así como sobre su relación con Lope y sus obras, es imprescindible el trabajo de Cayuela [2005].

39. Resume bien la cuestión Cayuela [2005:58]: «La relación comercial que une a Alonso Pérez y Lope no se limita a la edición de las obras del Fénix. Si el editor madrileño

vocada de la existencia de una *Parte XVII* impresa por la viuda de Alonso Martín podría ser que en algún momento se trastocara la información relativa a esta con la de otra parte de comedias, como por ejemplo la decimasexta, sin ir más lejos, que efectivamente salió de ese taller y a costa de Alonso Pérez. Puede que algún bibliólogo, catalogador o investigador transcribiera por error el dato atribuyéndolo a la *Parte XVII*, y que a partir de ese momento la información se propagara sin más averiguaciones, haciendo nacer de la nada otras dos ediciones.⁴⁰ Sin embargo, en ningún momento han aparecido ejemplares de estas impresiones, así que podemos afirmar con seguridad que, a falta de más noticias, solo existió una edición de 1621 y una de 1622.

A propósito de fechas, y para ir adentrándonos ahora en las cuestiones relativas a la impresión de la *Parte XVII*, lo que a todas luces parece un error de imprenta plantea un problema en lo referido al orden cronológico con que se presentan los paratextos que abren el tomo. He aquí el esquema de aprobación, tasa, suma del privilegio y fe de erratas tal y como aparecen tanto en la *princeps* como en la segunda edición:

Aprobación	20 de octubre de 1621
Tasa	27 de enero de 1621
Suma del privilegio	31 de octubre de 1620
Fe de erratas	25 de enero de 1621

Como se ve, la fecha tardía de la aprobación rompe la secuencia de los trámites por los que normalmente pasaban los libros para ser imprimidos y

publica la mayor parte de la prosa, de la poesía y del teatro de Lope, la intervención de este último en la producción del editor no solo se limita a su papel de autor; también ejerce las funciones de censor —defensor de la moral, de la ortodoxia y de las “buenas costumbres”— y de poeta laudatorio —uno de los más activos del período según los estudios de Simón Díaz—. También actúa como “intermediario”. Recuérdese asimismo que Alonso Pérez costeó el entierro de Lope (Cayuela 2005:60), y que en la *Parte XIII* Lope ofrece *La francesilla* a Juan Pérez de Montalbán, haciendo extensivo el elogio de la dedicatoria también al padre.

40. La primera noticia de estas ediciones fantasma de la que tenemos constancia se encuentra en La Barrera y Leirado [1860/1969:445].

vendidos; lo más lógico, pues, es que se trate de un error y que la fecha correcta de la aprobación sea el 20 de octubre de 1620, lo cual haría cuadrar de nuevo el orden cronológico de estos documentos preliminares. Téngase en cuenta, por un lado, que las *Partes XV* y *XVI* habían recibido la aprobación el 24 de septiembre de ese mismo año (1620), en el ámbito de lo que aparece como un trabajo de impresión sistemático y bastante bien organizado del tríptico representado por las *Partes XV*, *XVI* y *XVII*.⁴¹ Por otro lado, el error no debe sorprender, habida cuenta de los avatares en la gestación y en el proceso de impresión de las tres *Partes* —encargadas, además, a dos talleres distintos— que llevaron a una situación inédita, esto es, la inversión del orden de publicación del tomo decimosexto y decimoséptimo, como se ha comentado más arriba. Sin contar con que descuidos parecidos se encuentran a menudo en la serie de volúmenes de comedias de Lope; sin ir más lejos, en la *Parte XVI* hay un error en la indicación de la fecha de la tasa [d'Artois y Giuliani 2017:4]. Y es que Fernando Correa de Montenegro «era un impresor de escaso recorrido profesional» que tuvo una actividad muy breve, y cuya «inexperiencia se pone de manifiesto en el abundante número de erratas y en los errores en la foliación, en las llamadas y en los titulillos, así como vacilaciones en estos elementos compositivos», como ya apuntó Sánchez Laílla a propósito de la *Parte XV* [2016:53].

Efectivamente, el error en la fecha de la aprobación de nuestra *Parte* no es sino uno de muchos defectos que presentan las ediciones tanto de Fernando Correa como de su viuda, Catalina de Barrio y Angulo.⁴² Empezando por la *princeps*, y quedándonos por un momento aún en el ámbito de los preliminares, hay varias erratas en la Tabla de las comedias, como por ejemplo en el nombre del dedicatario de la octava pieza del tomo, *El ruiseñor de Sevilla*, que en todos los ejemplares de *A* que hemos cotejado aparece como «don Franscico [*sic*] de Herrera Maldonado».⁴³ A esto hay que aña-

41. Tanto Sánchez Laílla [2016:5-10] como d'Artois y Giuliani [2017:1-8] reconstruyen perfectamente los detalles de este proyecto conjunto de publicación de las tres *Partes*, además de ofrecer datos que integran y completan los que aquí presentamos. Además, tanto Naldini [2001:18] como Sánchez Laílla [2016:5] y d'Artois y Giuliani [2017:3-4] coinciden en anticipar a 1620 la aprobación de la *Parte XVII*.

42. Sobre estos dos impresores, cfr. Delgado Casado [1996:59-60 y 161-162].

43. También hay dos errores en la indicación de los folios de *El soldado amante* y *El hidalgo Bencerraje*; véase la lista de las erratas al final del segundo tomo.

dir alguna que otra errata evidente en los titulillos y en la paginación (véanse las tablas arriba), con algunas oscilaciones entre los ejemplares sobre las que volveremos más adelante.

Pasando ya a los textos, proporcionamos a continuación una selección de erratas que nos parece significativa del descuido de la edición príncipe, remitiendo al apartado final correspondiente para un panorama aún más completo:⁴⁴

Con su pan se lo coma

- 194 verde : vetde
- 1002*Per* CELIO : Eli
- 1623 terribles : tertibles
- 1876*Per* Fa. *nombre repetido*
- 1933*Per* F. *nombre repetido*
- 2020 Silverio : Silbero
- 2214 deseos : dessos
- 2618*Acot* Silverio : Silbero
- 2748 Que : Qne
- 3042*Per* BELARDO : Bel. Bel.
- 3062 informe : iuforme
- 3079 cenar : cenat
- 3166 Bien : bieu
- 3190*Per* CELIO : El.

Quien más no puede

- 212 deseo : dsseo e
- 596 vistiera : vistierra
- 876 obligació : abligacion
- 896 con : eon
- 918 para : parre
- 944 Enrique : Enaique
- 948 publique : pulique
- 976 trocando : trecando

44. Las erratas que se enumeran son comunes a todos los ejemplares de *A* que se han cotejado; después del número del verso se indica la lección correcta y, a continuación, la lectura equivocada de la *princeps*.

1037 hermosura : hermosua
 1072 Emilia : Eiliaa
 1496 decirla : dexirla
 1766 aunque : auuque
 2318 satisface : satisfaze
 2512 *Acot* criados : criadoe

El soldado amante

351 declararse : declarararse
 366 no : uo
 557 el : l
 1051 desdichada : desdichadada
 1116 *Per* GUARDA : Gnar.
 1268 ristres : ritsres
 1394 bonanza : honança
 1478 *Per* PRÍNCIPE : *Pr-n.*
 1739 tiempo : tiemdo
 1752 el : ul
 1752 quede : que de
 1774 *Per* PRÍNCIPE : *Pren.*
 1874 yo y : y oy
 1936 verme : verme *con la letra m al revés*
 1970 amor : ambr
 2037 entre : entre *con la letra r al revés*
 2037 nieve : niene
 2148 de él me : delm e
 2160 groseros : grosseos
 2556 cuantas : puantas
 2792 mayor : mayr
 2929 salirle : salirl e
 3208 de que en : ede qu en
 3214 *Per* PRÍNCIPE : Pa.
 3215 persigue : persige

Muertos vivos

435 si : s
 589 paró : pero

- 1348 el : l
 2092 pues : pues *con la e al revés*
 2138 infame : infame *con la a al revés*
 2592 pasado : passadado
 3057 nueve : neve
 3230 *Acot* pastores : pastorese
 3471 alma : alm

El primer rey de Castilla

Dramatis personae Dalifa : Dalisa

- 649 también : tambi n
 722 *Acot* Vanse : Vause
 832 atrevido : atr vido
 996 ejemplo : ex mplo
 1156 aunque : annque
 1180 *Acot* cuatro : quatro *con la a al revés*
 1205 dignos : diguos
 1272 humilla : humilla *con la m al revés*
 1292 gran : ran
 1340 escóndete : elcondete
 1441 piedras : pi dras
 1494 fui : fni
 2283 contra : ontra
 2294 leoneses : feoneses
 2296 montañeses : m ntañeses
 2454 da : d
 2518 nueva : uueua
 2537 Tendrás : T ndras
 2545 segundo : s gundo
 2728 propio : ropio
 2839 daros : d ros

El dómine Lucas

Dedicatoria provolavero: prolauero

Dramatis personae Fulgencio : Fulgencia

- 294 faltara : faltara a

479*Per* FULGENCIO : Lul
 480*Per* FULGENCIO : u
 1109 a : om
 1148 Leonarda : Leonardo
 1159*Per* LUCRECIA : Lo
 1220*Per* FLORIANO : Pl
 1538 yo : ya A
 2110 en balde : embalde
 2466*Per* LEONARDA : Lu
 2467*Per* FULGENCIO : Lu
 2511*Per* FULGENCIO : Pu
 2660 hoy : yo A
 2913 Leonarda : Leonardo

Lucinda perseguida

663 señor : senor
 669 Rogerio : Rolerio
 740 imposible : imposeible
 784 mil : mll
 801 ausente : auseute
 837 recelo : reelo
 880 llueven : llueven *con la segunda e al revés*
 1373 claridad : claridad *con la primera a al revés*
 1668 Dime : d me
 1892*Per* LUCINDA : u

El ruiñeñor de Sevilla

95 suceso : sueeso
 156 tiene : tieue
 192 paje : p ge
 238 discreto : disereto
 287 crüel : crel
 524 solo : soio
 541*Per* JUSTINO : Pr *por* PADRE
 959*Per* LISARDA : Pa *en lugar de* Pe, *por* PEDRO
 971 búcaro : bucano

- 1572 quieres : quleres
 2248 bien : bi
 2323 solía : soia
 2506 altera : alteta
 2755 no : no no
 2768 soy : soy soy
 2868 allana : allaua
 2889 hermana : hermaua

El sol parado

- 233 advertimiento : adnertimiento
 718 Écija : Etija
 841 cristiano : Chrrstiano
 862 escuchalle : escnchalle
 940*Per* MAESTRE : ma *sin cursiva ni punto*
 1287*Acot* Vase : Vase *con la e invertida*
 1316 fuego : suego
 1343 dudabas : dndauas
 1409 pueda : pnedá
 1655 quien : quieu
 1697 tuvo : tnuo
 1787*Per* MAESTRE : *didascalia errónea*
 1800*Per* GAZUL : *didascalia redundante*
 2393*Per* ALFONSO : *Ale.*
 2504 paciencia : paciecia
 2551 piensas : pieusas
 2570 mal hay : mala, y
 2630*Per om* : Ga. *didascalia redundante*
 2728 está : es està
 2842 Entrad : Ent tad
 2844 la : .a
 2869 contra : coutra
 2873 famoso : famofo

La madre de la mejor

- 9 incircunscrito : incircunscritpo

611 guiado : uiado
 662 buscar : bnscar
 947^{Per} FARÉS : Sar.
 1556 aloes, mirras : alo esmirras
 2289 sutil : subti
 2132 umbral : humbral
 2346 se : se se
 2747 cuyas : cuys

Jorge Toledano

133 vuelta : buelra
 158 Sin : Sln
 208 solo : o lo
 379^{Per} LAUDOMIA : SA.
 759 humildad : humedad
 1056 mía : mio
 1281 hermosas : hermosos
 1509 alteza : Ateza
 2594 España : Españo
 2689 natural : natnral
 2710 licencia : liceucia
 3080 brazos : braçor
 3331 otras : tras

El hidalgo Bencerraje

596 su : sn
 611 nuestros : nnestros
 775 haré : haté
 996 entrada : entaada
 1002 Albaicín : Abaicín
 1020 Vivarrambla : Vivarembra
Acot inicial II acto Leocán : Lecán
 1148^{Per} TARFILO : Tr.
 1397 parte : parte *con la r al revés*
 1414 jornalero : jornalro *con la primera r al revés*
 1425 estrelia : eflrelia

- 1431 mudanza : mudacça
 1445 nohecer : nohecsr
 1459 Doña : Daña
 1473^{Acot} mientras : mientras *con la r al revés*
 1479 ciencia : ciancia
 1496 has : hes
 1676 que : qae
 1700 hacer : hazet
 1708 Pues : Puas
 1743 noche : nache
 1744 porque : porque *con la r al revés*
 1772 Senior : Seinor
 2011 haber : aeur
 2281 Dame : Dade
 2344 Jazimín : Jazmín
 2374 Jazimín : Jazmín
 2875^{Acot} Tarfilo : Tarfe
 2880^{Acot} Tarfilo : Tarfe
 2915 quien : quen
 2955^{Acot} don Luis de Vivero : dot Luis de Vivero

Se trata, como puede verse, de un número significativo de errores en casi todas las comedias —con la excepción, quizá, tan solo de *Muertos vivos*, *Lucinda perseguida* y *La madre de la mejor*—⁴⁵ que, si bien no impiden prácticamente nunca reconstruir la lección correcta, nos hablan de un trabajo de edición poco esmerado. Quizá fuera precisamente la cantidad relevante de erratas detectadas una vez empezado el proceso de impresión lo que llevó a Fernando Correa a emprender un trabajo de corrección en prensa. Se trata de algo que el impresor ya había hecho con la otra *Parte* que se le había encargado en ese mismo periodo, la quincena, como apunta Sánchez Laílla [2016:53]: «este desaliño, sin embargo, se compensó con una especial atención en la revisión del texto en los pliegos impresos, que permitió la corrección en prensa de un número significativo de lugares, en su mayor

45. Es lo que observan, efectivamente, Gentili y Pucciarelli, Borrego y Canonica en sus respectivas introducciones a dichas piezas.

parte erratas de fácil identificación». En el caso de nuestra *Parte*, sin embargo, podemos afirmar que la detección de las erratas y su enmienda no están marcadas por esa «especial atención» que caracterizó la *Parte XV*; las prensas se pararon en varios momentos para subsanar errores, lagunas y aportar mejoras, eso sí, pero con grados de precisión diferentes en las distintas comedias.

Además, hay que recordar que las correcciones en prensa no preveían la destrucción de los pliegos ya impresos y en los que se habían localizado los errores; esto, como ya observó Laplana Gil [2013:32] a propósito de la *Parte XII*, produce «pliegos con o sin correcciones [que] se mezclan aleatoriamente en el proceso de encuadernación, con lo cual es seguro que hallaremos en un único ejemplar pliegos sin corregir, pliegos con la forma para el blanco corregida y la forma para la retiración sin corregir y viceversa, y pliegos totalmente corregidos, conjugados además con otros pliegos que pueden presentar las mismas posibilidades de corrección».⁴⁶ Efectivamente, analizando el conjunto de erratas, errores y variantes de todas las comedias, también por lo que atañe a la *Parte XVII* se han detectado diferencias, a veces sensibles, entre los ejemplares cotejados. Observaremos de entrada que la cantidad de correcciones en prensa aportadas y las combinaciones posibles de variantes de los pliegos (corregidos y sin corregir) a la hora de encuadernar los tomos imposibilita cualquier intento de sistematización, ya que no es posible entrever una *ratio* siempre válida.⁴⁷ Los ejemplos son

46. Cfr. también Moll [1982:159, cursivas nuestras]: «iniciada la impresión, es revisado el pliego de prensa, o primer pliego impreso —sea el blanco o la retiración—, mientras el tirador y el batidor siguen imprimiendo. Si se observa en el mismo la existencia de erratas, se detiene la impresión, se hacen las correcciones en los moldes correspondientes de la forma y, *sin eliminar los pliegos ya impresos, que presentan las erratas o errores*, se continúa imprimiendo hasta llegar al número prefijado de ejemplares. Consecuencia de este hecho, que puede incluso repetirse más de una vez, es que parte de los pliegos ofrecerá la errata, mientras que en otra parte figurará la misma corregida». Más adelante en su estudio [1982:171], el crítico repite: «Compuesta la forma, entraba enseguida en prensa, mientras se estaba corrigiendo la prueba. La corrección de las erratas advertidas se realizaba forzosamente cuando cierto número de pliegos estaban ya impresos».

47. Laplana Gil [2013:32] llega a unas conclusiones parecidas: «lo que el análisis textual del conjunto de la *Docena parte* ofrece en los tres ejemplares manejados, en cuanto a las erratas y las correcciones en prensa, es una gran combinación de variantes imposibles de sistematizar, porque en los tres se hallan mezclados pliegos con o sin correcciones».

muy dispares, y van desde lo que podríamos definir el ‘grado cero’ de las correcciones en prensa, *Jorge Toledano* —donde no se aprecia ningún cambio fruto de *stop-press corrections*—, hasta los casos opuestos representados por *El dómine Lucas* y *El sol parado*, donde los cinco ejemplares analizados constituyen estados totalmente distintos.⁴⁸ Entre estos extremos se sitúan las otras nueve comedias, que en general presentan algunos ejemplares, idénticos, contrapuestos a otros, aunque en algunos casos las erratas corregidas o las variantes se reducen tan solo a una o dos. Ofrecemos a continuación un listado con el que tratamos de dar cuenta de la variedad de casos que es posible hallar en las piezas:⁴⁹

Con su pan se lo coma

860 enamorado : enamorando *corregido en A²A⁴A⁵*

1032 impediras : impediras *corregido en A²A⁴A⁵*

2180 del : de *corregido en A²A⁴A⁵*

2524 igual : igua, *corregido en A²A⁴A⁵*

3011 *Per* ELVIRA : REY *corregido en A¹A⁴A⁵*

3014 *Per* REY : ELVIRA *corregido en A¹A⁴A⁵*

3207 verso omitido A² : *corregido en A¹A⁴A⁵*

Quien más no puede

1681 escureció : escurecio *corregido en A⁴*

1767 querer llevarme OA²A⁴A⁵ : quererme llevar A¹

1787 vago OA²A⁴A⁵ : bajo A¹

1807 El muerto soy yo O : El muerto soy yo A¹ : Es el muerto soy A²A⁴A⁵

1815 de tu error O : en tu honor A¹ : de tu honor A²A⁴A⁵

2010 te tengo OA²A⁴A⁵ : tengo A¹

2012 a darle OA²A⁴A⁵ : le dio A¹

2019 de tu OA²A⁴A⁵ : tu A¹

48. Remitimos a sendas introducciones a dichas comedias, a cargo de Juan Manuel Escudero Baztán, Miguel M. García-Bermejo Giner y Fernando Plata, respectivamente, para mayores detalles al respecto. Véase, además, la lista de erratas que cierra el segundo tomo.

49. En los ejemplos mencionados, cuando después de la lección aceptada en el texto crítico no se indica nada, se sobreentiende que se trata de la del texto base adoptado por el editor.

El soldado amante

2807 que a la : que la a $A^1A^2A^5$: que la A^4

Muertos vivos

871 entre mi primo M : no entre mi prima $A^1A^2A^3A^4$: entre mi prima A^5

1019 golpe A^4 : noble $A^1A^2A^3A^5$

1576 de si A^5 : de ti $A^1A^2A^3A^4$

2685 al traidor : al tarydor $A^1A^2A^3A^4$: a ella y dar A^5

2877 al Corfú: a Corfo *corregido en A^5*

2904 padre es : padree *corregido en A^5*

El primer rey de Castilla

Dramatis personae criado : criaod *corregido en $A^1A^3A^4A^5$*

1299-1300 en que Alejandro lo fue / cuando fue señor del mundo
 $A^1A^4A^5$: en que si Alexandro fue / quando llamo Chiro el
 mundo A^3

1339 *verso omitido A^3 : corregido en $A^1A^4A^5$*

1339 querida : qu rida *corregido en A^1A^5 : om en A^2*

1504 caloñas : cal ñ s *corregido en $A^2A^3A^4$*

2237 Fernando : ernando *corregido en $A^1A^2A^3$*

2784 procurado : rocurado *corregido en $A^1A^3A^4$*

Lucinda perseguida

525 dado : dapó A^4

716 enmudece A^1A^3 : entristece $A^2A^4A^5$

739 replicarle $A^2A^4A^5$: replicarte A^1A^3

1064 amistad : amitrad *corregido en A^4A^5*

1627 anunciando : anrnunciando $A^2A^4A^5$

1658 la A^1A^3 : su $A^2A^4A^5$

1975 Esto A^1A^3 : Eso $A^2A^4A^5$

El ruiñeñor de Sevilla

525 salud : lud *corregido en $A^1A^3A^4$*

1562 No : o *corregido en $A^2A^4A^5$*

2549 acabe : acab *corregido en A^4*

2094 mientras A^4 : y entras $A^1A^2A^3A^5$

*La madre de la mejor*818 fiera : fieran *corregido en A²A⁴*1961 sutil : suti *corregido en A²A⁴A⁵**El hidalgo Bencerraje*996 tu : tv *corregido en A⁴*1501 que : qae *con la a al revés corregido en A²A⁴*

Como se ve, en algunos casos es posible agrupar unos ejemplares frente a otros: en las primeras dos comedias del tomo, por ejemplo (*Con su pan se lo coma* y *Quien más no puede*), *A¹* y *A²* representan estados de impresión distintos entre sí y anteriores a los demás, al contener errores o lagunas que se subsanan en un momento sucesivo. Sin embargo, la labor de detección y corrección de los errores, al igual que la impresión, no fue demasiado precisa ni tampoco sistemática; ya en la tercera comedia de la *Parte*, *El soldado amante*, el impresor encontró tan solo una lección equivocada (relativa al v. 2807, «que a la Reina te loase»), modificándola sin acertar: en *A¹*, *A²* y *A⁵* la lectura «que la a Reina te loase» se cambia en *A⁴* en «que la Reina te loase».⁵⁰ El análisis de las *stop-press corrections*, en el caso específico de algunas comedias, permite reconstruir las distintas fases de impresión de los pliegos y ordenar cronológicamente los ejemplares, o al menos algunos de ellos: así, en *El primer rey de Castilla* y en *El ruiñeñor de Sevilla* *A³* y *A⁴*, respectivamente, representan un estado anterior respecto a los demás, mientras que en el caso de *El dómine Lucas* y *El sol parado* es *A¹* el ejemplar que contiene menos errores y debe ser, por ende, el más reciente. Sin embargo, en términos generales y considerando el volumen en su conjunto, no es posible llegar a unas conclusiones unívocas debido a las múltiples posibilidades de mezcla de pliegos en fase de encuadernación de los tomos.⁵¹ Lo que la evidencia textual permite afirmar de manera segura es que Fernando Correa, en su taller de la calle del Carmen, puso en marcha un proceso de revisión de los pliegos que se acumularon y que luego se emplearon indistintamente para componer los ejemplares de la *Parte*, siguiendo una práctica corriente en la época.

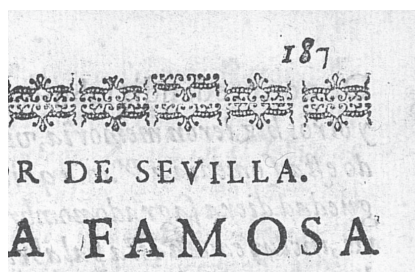
50. Un caso parecido es el del v. 2434 de *Con su pan se lo coma*, que comentamos en la introducción a la comedia.

51. Remitimos para más detalles a las introducciones a cada comedia de esta *Parte*.

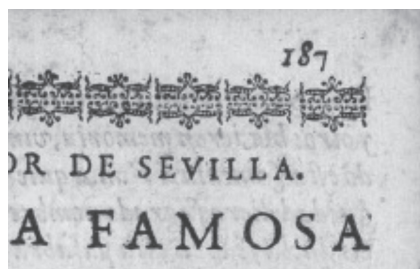
Las correcciones en prensa, como se ha apuntado anteriormente, no atañen tan solo al texto de las comedias, sino que se extienden a la paginación, a los titulillos y hasta a una cenefa. De hecho, algunos errores en los números de los folios se enmiendan a lo largo de la tirada; desde este punto de vista, *A*⁴ y *A*⁵ resultan ser los ejemplares menos correctos, ya que presentan cinco y dos errores, respectivamente.⁵² Por lo que a la cenefa se refiere, es en la primera página de la dedicatoria de *El ruiñeñor de Sevilla* donde se aprecia un error de composición en *A*¹ y *A*⁴ que se corrige en *A*³ y *A*⁵ (*A*² está falto del folio en cuestión, el 187); véanse las siguientes reproducciones:⁵³



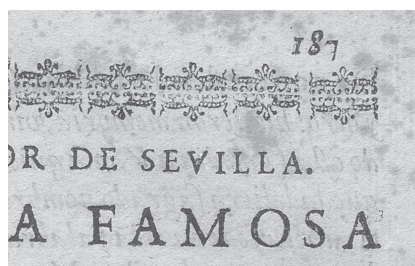
Ejemplar A¹



Ejemplar A⁴



Ejemplar A³



Ejemplar A⁵

A la luz de todo lo expuesto arriba, resulta obvio conjeturar la existencia de más ejemplares que constituirían estados de impresión ligeramente

52. Téngase en cuenta, sin embargo, que *A*² está falto de una gran cantidad de folios, en los que obviamente no es posible averiguar la presencia o la ausencia de errores.

53. Sobre el uso de adornos y cenefas por parte de Fernando Correa de Montenegro véanse las interesantes observaciones de Sánchez Laílla [2016:17-24]. Cfr. también las detalladas descripciones de Profeti [2001:xvii-xlvi].

distintos, siendo el resultado de una combinación de pliegos diferente de las que dieron lugar a los ejemplares hasta aquí considerados.⁵⁴ Se trata de un fenómeno bastante común en la imprenta del Siglo de Oro, que si por un lado es muy interesante por hablarnos de las técnicas con que se daban a la estampa y se componían los libros, por otro no llega a justificar una labor de *collatio* de todos los ejemplares de los que tenemos noticia, ya que en todo caso no hay nunca diferencias de gran envergadura entre ellos y es posible llegar siempre a la lectura correcta del texto, también gracias a la existencia de la segunda edición.

A este propósito, y pasando a algunas consideraciones acerca de *B*, empezaremos observando que la reconstrucción de las relaciones genealógicas existentes entre la *princeps* y la segunda edición no plantea ningún problema; *B* se compuso a plana y renglón sobre *A*, reproduciendo casi siempre sus aspectos formales: además del texto, también los preliminares, los títulos, los reclamos, etc. Se corrigieron algunos errores evidentes, como por ejemplo el nombre «Franscico» que aparece en la Tabla de las comedias y al que nos hemos referido anteriormente; también se subsanaron muchas de las erratas en la foliación, aunque no todas (véanse los ff. 159, 256, 267, 305⁵⁵ y 311). En un caso el intento de enmienda fracasó y produjo otro error: para restaurar el número del f. 49, que en *A* aparecía equivocadamente como 51, el cajista de *B* puso el tipo de las unidades al revés, obteniendo 46; como es frecuente en estos casos, *B* añadió asimismo algunos errores de numeración (ff. 29, 108, 156 y 307).

En cuanto al texto de las comedias, en general *B* trata de enmendar los errores de *A*, aunque no siempre de manera exitosa. Análogamente a lo observado a propósito de la *princeps*, también en la segunda edición es posible detectar un trabajo de corrección en prensa que produce ejemplares que difieren entre sí tan solo por algunos errores, corregidos en ciertos casos y en otros no. Reproducimos a continuación una selección de ejemplos

54. Es algo que, por otra parte, encuentra confirmación en los estudios introductorios de *Con su pan se lo coma*, *Lucinda perseguida* y *El sol parado*, al consultar algunos ejemplares más de *A* y de *B*. Véase también el prólogo a *Quien más no puede*, donde M. Presotto llega a la conclusión que el manuscrito de Parma de la pieza se basó en un testimonio de *A* distinto de los cinco cotejados por el editor, y que tenía mezclados pliegos de *A'* y *A²*.

55. Este error solo se encuentra en uno de los ejemplares cotejados, *B²*.

significativos, empezando esta vez por las primeras seis comedias de la *Parte*:

Con su pan se lo coma

Dedicatoria imágenes : imagines

141 aumento : aumeuto *corregido en B⁴*

185 señor : seúor

194 verde : vetde *corregido en B¹B²B³*

255 dormido : dormida

787 *Acot* Sale : Sele *corregido en B⁴*

1002 *Per* CELIO : Eli

1378 coluna : celuna *corregido en B⁴*

1612 nube se enrarece : nune se enrareee *corregido en B⁴*

1623 terribles : tertibles *corregido en B¹B²B³*

1769 tú : tn *corregido en B⁴*

1876 *Per* Fa. nombre repetido; *corregido en B¹B²B³*

1895 que : qne *corregido en B⁴*

1933 *Per* F. nombre repetido; *corregido en B¹B²B³*

2185 fuegos : fuegso *corregido en B⁴*

2187 verdes : verdes con la primera e al revés; *corregido en B⁴*

2618 *Acot* Silverio : Silbero

2748 Que : Qne *corregido en B¹B²B³*

3019 No : Nno *corregido en B¹B³B⁴*

3036 que los *B¹B³B⁴* : los que *B²*

3054 esos : ellos *corregido en B¹B²B³*

3062 informe : iuforme *corregido en B¹B²B³*

3175 populosas : populosos *corregido en B¹B²B³*

3190 *Per* CELIO : El.

Quien más no puede

178 brujulearon : bruxearon *B¹B²B³*

808 noche : nocha

984 adonde : adoad *B¹*

1072 Emilia : Eiliaa *B⁴*

1489 En : Bn

1834 fortuna : fortunna *B¹B²B³*

2512 *Acot* : criados : criadoe B^4

2839 *En* : Ee $B^1B^2B^3$

El soldado amante

29 *ya* : y a

102 *invencible* : iuuencible

332 *es* : us

514 *pequeñas* : pequefias

1086 *vais* : vayss

1116 *Quién* : Qaien

1199 *Ojalá* : O xla

1420 *a amarte* : a marte

2137 *labrador* : labrado

2478 *rapaz* : repaz

2509 *que* : pue *con la q al revés*

2523 *Per* MAMBRINO : *Nam.*

3183 *así* : ass

Muertos vivos

42 *cera* : cerca $B^1B^2B^3$

1112 *bien* : bien *con la n al revés*

1656 *allana* : alla $B^1B^2B^3$

1803 *ladrón* : ladrón *con la n al revés* $B^1B^2B^3$

1852 *sembrado* : sembrado *con la r al revés* B^1B^2

2162 *cruz* : ctuz

2726 *pueda* : pueda *con la d al revés*

2773 *su* : se

2841 *capricho* : capicho

2849 *Augusto* : Augusto *con la primera u al revés*

3080 *en* : en *con la n al revés*

El primer rey de Castilla

Dedicatoria : cortesana : corresana *corregido en B⁴*

Dramatis personae : Dalifa : Dalisa

165 *España* : Espaa *corregido en B¹B²B⁴*

189 *hecho* : heecho

- 474 rasgado : resgado
 Infanta : Infa ta *corregido en B²B³B⁴*
 666 alquiceles : lquiceles *corregido en B²B⁴*
 878 guarda : gu rda
 1137 lograrse : logrars
 1315 agora : aogora
 1372 guerra : guerr
 2152 ofreciere : ofreci re *corregido en B¹B²B³*
 2318 Adónde : A onde *corregido en B²B³*
 2469 fruto : f uto *corregido en B¹B²B³*
 2494 parejas : pa ejas *corregido en B¹B²B³*
 2570 otros : otr s

El domine Lucas

- Dedicatoria* provolavero; prolavero *B²B³B⁴*
 148 despertar : desperrar
 294 faltara : faltara a
 451 cómo : yomo
 509 hablarte : hablarre
 521 que : qe
 653 a sentar : asentar *B²B³B⁴*
 659 a sentar : asentar *B²B³B⁴*
 676 espanta : espa *B²B³B⁴*
 760 mayor : muyor *B²B³B⁴*
 1057 marido : mari do *B¹B² : la vocal i está impresa en el renglón superior B³B⁴*
 1073 que : qne
 1109 a : om
 1273 blanca : blanco
 1395 tu : tn *B²B⁴*
 1538 yo : ya
 1767 escúchame : escuchate *B³B⁴*
 2071 muerta : muerte *B¹B²*
 2083 mi : mi con la i volada *B¹B²*
 2088Acot Lucrecia : Luerecia *B¹B²*
 2466Per FULGENCIO : Lu

2467*Per* FULGENCIO : LU
 2491 locura : locnra
 2507 paciencia : pacienciencia
 2660 hoy : yo
 2777 dueño : dneño

Como se ve, también en la segunda edición se operó un trabajo de corrección en prensa que permite detectar estados diferentes. No faltan, análogamente a lo observado para la *princeps*, casos específicos donde uno o más ejemplares muestran lecciones distintas de los demás: véanse los vv. 3019 y 3036 de *Con su pan se lo coma*, el v. 984 de *Quien más no puede*, el v. 1852 de *Muertos vivos*, los vv. 165, 666 y 2318 de *El primer rey de Castilla*. En cuanto a *El dómíne Lucas*, tal y como ocurría en la edición príncipe las divergencias entre los ejemplares producen cuatro estados de impresión distintos.

Dicho esto, hay un dato significativo que salta a la vista en lo que atañe a las comedias de esta primera mitad del tomo, y es que en cinco de seis casos —esto es, todas las piezas menos *El dómíne Lucas*, que acabamos de comentar— un ejemplar de *B*, concretamente *B⁴*, empleó en realidad algunos pliegos de la edición de 1621, cuando no prácticamente todos. La viuda de Fernando Correa, al reanudar el trabajo de impresión de la *Parte*, aprovechó evidentemente materiales que habían quedado de la *princeps* para la encuadernación de los tomos de la segunda edición; así lo demuestra la perfecta y total coincidencia, en muchos lugares, de *B⁴* con *A*, que sería descabellado explicar por poligénesis. En *Con su pan se lo coma*, por ejemplo, *B⁴* comparte errores y variantes con la príncipe en todos los folios menos uno, el número 7, y en la Dedicatoria; en *Quien más no puede* este ejemplar lee con *A* en numerosísimos casos, incluyendo las erratas de los vv. 1072 (Emilia : Eiliaa) y 2512*Acot* (criados : criadoe), además de abundantes variantes comunes (vv. 23, 27, 100, 107, 126, 152, 455, etc.); en *El soldado amante*, todas y cada una de las erratas de *A* aparecen también en *B⁴*; en *Muertos vivos* *B⁴* se aleja de los demás ejemplares de la segunda edición conservando las lecturas de *A* (vv. 42, 152, 169, 242, 247, 589, 1631, etc.); finalmente, en *El primer rey de Castilla* se mantiene en muchos lugares la versión de la *princeps*, como en los vv. 1296-1300 y 1338-1340, confirmando el empleo de cuadernillos de la primera edición.

En 1622, en el taller de Catalina de Barrio y Angulo, pues, la labor de impresión —que empezaría a pocos meses de distancia respecto a la edición príncipe— reutilizó algunos pliegos sobrantes del trabajo de 1621. Esto dio lugar a una contaminación que, si en la primera mitad del volumen hizo que B^4 fuera prácticamente otro ejemplar más de A , en las restantes seis comedias prevé en cambio que esta correspondencia con la *princeps* se observe en B^1 . Véase el siguiente listado de erratas que, por comodidad, hemos dividido para casi todas las comedias —en cinco de seis casos, por las razones que explicaremos a continuación— entre B^1 , por un lado, y B^2 , B^3 y B^4 , por otro.

Lucinda perseguida

Ejemplar B^1

- 663 señor : senor
- 740 imposible : imposable
- 784 mil : mll
- 801 ausente : auseute
- 837 recelo : reeelo
- 1627 anunciando : anrnunciando
- 2469 todo : to

Ejemplares B^2 , B^3 y B^4

- 126 guarda : gnarda
- 430 hacello : hacello
- 669 Rogerio : Rolerio
- 796 que : pue
- 990 razón : rezón
- 1127 en mí : an mí *corregido en B^2*
- 1266 *Per* LUCINDA : Tu
- 1444 bien : ie
- 1751 mar : mar *con la m al revés*
- 1801 inhumano : inhnmmano
- 2139 de : du *corregido en B^2B^4*
- 2585 alma : a ma
- 2658 llaves : l aves

*El ruiseñor de Sevilla*Ejemplar *B'*

95 suceso : sueeso

156 tiene : tieue

238 discreto : disereto

524 solo : soio

959*Per* LISARDA : PA *en lugar de* PE, *por* PEDRO

971 búcaro : bucano

1572 quieres : quleres

2323 solía : soíia

2506 altera : alteta

2755 no : no no

2768 soy : soy soy

Ejemplares *B*², *B*³ y *B*⁴

38 reverencia : renerencia

210 cansa : causa *corregido en B*⁴

877 nunca : nunea

1214 Félix : F lix

1523 sospeche : sopeche

1532 invención : inneucion

1724 Lucinda : Lncinda

2341 millón : mi lon

2506 receláis : recel ys

2790*Per* RISELO : RI. *con la R al revés**El sol parado*Ejemplar *B'*

233 advertimiento : adnertimiento

718 Écija : Etija

841 cristiano : Chrrstiano

1286 hierros : bierros

1316 fuego : suego

1343 dudabas : dndauas

1409 pueda : pnedas

1697 tuvo : tnuo

2504 paciencia : paciecia
 2551 piensas : pieusas
 2570 mal hay : mala, y
 2728 está : es està
 2810 hacha : hacua
 2842 Entrad : Ent tad
 2844 la : .a
 2999 había : aua
 3010 hecho : *om*

Ejemplares B^2 , B^3 y B^4

175 el : el *con la l caída; corregido en B^2B^3*
 202 súbditos : subditas
 731 muro : mnro
 1146 yo ir : o y *corregido en B^4*
 1277 como : con o
 1283 su : sn
 1364 muerte : mnerte
 1400 Quedaron : Queparon
 1723 fue : fu *corregido en B^3B^4*
 1730 los que : los
 1804 tanto : tauto
 1864 infame : iafame
 1973 donde : ponde B^3B^4 : onde B^2
 2137 olvido : oluida
 2346 traen : traeu
 2994 Labralde : Labral e

La madre de la mejor

Ejemplar B^1

9 incircunscrito : incircunscritpo
 611 guiado : uiado
 662 buscar : bnscar
 947^{Per} FARÉS : Sar.
 1556 aloes, mirras : alo esmirras
 2132 umbral : humbral

2289 sutil : subti

2346 se : se se

2413 yerra : rra

2747 cuyas : cuys

Ejemplares B^2 , B^3 y B^4

9 incircunscrito : incircunscritpo

144 Encenias : encinas

947*Per* FARÉS : Sar.

1692 yevanda : y ennan da

1721 unan dimoños : un andimoños

1723 clabincordios : clanbicordios

1726 creer : creea

2132 umbral : humbral

2253 seran : serao

2289 sutil : subti

2338 tenemos : tenemor

2346 se : se se

2845 Caynán : Cayan

2847 Malaleel : Malealeel

2860 Esrón : Erson

2889 Sadoc : Sador

Jorge Toledano

Ejemplar B^1

Dedicatoria Prometeo : Promoteo
mudo : mundo

2*Per* ARAFE : ACA.

13*Per* ARGÁN : AC.

133 vuelta : buelra

158 Sin : Sln

172*Per* LAUDOMIA : SA.

190*Per* ARGÁN : AIG.

200*Per* ARAFE : AC.

208 solo : o lo

257*Per* ARAFE : AC.

379*Per* LAUDOMIA : SA.
 759 humildad : humedad
 1056 mía : mio
 1281 hermosas : hermosos
 1509 alteza : Ateza
 2594 España : Español
 2710 licencia : liceucia
 3080 brazos : braçor

Ejemplares B^2 , B^3 y B^4

Dedicatoria Prometeo : Promoteo
 mudo : mundo

5 es : er
 7 plancha : planch
 29*Per* ARAFE : AC.
 31*Per* ARAFE : AC.
 44*Per* ARAFE : AC.
 172*Per* LAUDOMIA : SA.
 190*Per* ARGÁN : AIG.
 200*Per* ARAFE : AC.
 313 sangre : sanger
 759 humildad : humedad
 1111 puerto : puert
 1198 en : en en
 1549 libertad : libert d
 2345 tratando : trataudo
 2346 igual : ygaul
 2615 reinar : reyner
 3116 defendáis : defendaye
 3299 estruendo : estruõdo *corregido en B⁴*

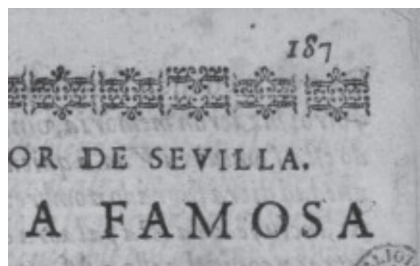
El hidalgo Bencerraje

73 podéis : popeys *corregido en B³*
 204 hermosura : heromosura
 205 acompañado : compañad
 354 caballos : caulallos

- 356 piedras : piedars
 357 en : es
 Carta corriendo : coriendo
 668 cesar : cussar
 696 aqueste : aqueste *con la e al revés*
 716 Señor : Señdr *corregido en B³*
 740 el : es *corregido en B³*
 774 manos : mano *corregido en B³*
 960 una : vnr *corregido en B³*
 1091 poned : pond
 1901 alguna : algnna
 2095 Elvira : Elivira
 2127 de : sie
 2127 lo sé : lode
 2222 Tanto : Tonto
 2263 Fernando : Fernado
 2276 caballos : canallos
 2307 Luis : Luya
 2428 Denadámar : de Nadamar
 2434 bellísima : belisima *corregido en B³*
 2524 encoberta : encnberta *corregido en B³*
 2563 pensar : densar *corregido en B³*
 2623 altas : altas *con la t al revés corregido en B³*
 2694 lengua : lqngua *corregido en B³*
 2730 padres : nadres *corregido en B³*
 2783 dulce : dalce *corregido en B³*
 2790 sangre : saagre *corregido en B³*
 2821 es : as *corregido en B³*
 2875Acot Tarfilo : Tarfe
 2880Acot Tarfilo : Tarfe
 2916 quedo : qnedo *corregido en B³*
 3069 Detente : Detetente

Desde *Lucinda perseguida* y hasta *Jorge Toledano*, B¹ sigue a A o, para ser más exactos, emplea pliegos enteros de la primera edición. Lo de-

muestran, además de las erratas,⁵⁶ también las innumerables variantes compartidas: en *Lucinda perseguida* (vv. 20, 36, 50, 114, 196, 397, etc.); en *El ruiñón de Sevilla* (vv. 1019, 1034, 1201, 1535, 1564, 2094, etc.); en *El sol parado* (vv. 1026, 1143, 1342, 2942, 2972, etc.); en *La madre de la mejor* (vv. 94, 144, 338, 363, 384, 2103, 2693, etc.); y en *Jorge Toledano* (vv. 13^{Per}, 50, 873, etc.). Por si esto no fuera suficiente, hay un detalle que contribuye a despejar cualquier duda: se trata de la cenefa en la primera página de la dedicatoria de *El ruiñón de Sevilla* (f. 187r), que en *B'* reproduce el mismo error mencionado anteriormente, como se ve en la siguiente imagen:



Ejemplar B'

Este error de composición se encuentra en *A'* y *A⁴*, como se ha dicho, mientras que está corregido en *A³* y *A⁵*; por tanto, es posible afirmar que en *B'* el impresor empleó aquí un pliego de la primera edición, concretamente de un estado igual a *A'* o *A⁴*. Por lo que atañe a *El hidalgo Bencerraje*, en realidad en el f. 289v se encuentra una variante (también : tan bien) que muestra cómo la utilización de pliegos de *A* llegó hasta la dedicatoria de esta comedia. A partir de allí (y en correspondencia con el inicio de un nuevo pliego, Oo2) no se volvieron a emplear para la encuadernación de *B'* materiales de la *princeps*, ya que por lo demás en esta comedia no hay ninguna coincidencia con *A*. Dentro de este panorama general de la segunda mitad de la *Parte*, no faltan pequeñas excepciones: análogamente a lo observado en la primera mitad a propósito de *Con su pan se lo coma*,

⁵⁶ Además de lo que exponemos aquí, considérese el error en la signatura de Kk, que tan solo en *B'* aparece equivocadamente como Hh, exactamente como ocurre en todos los ejemplares de *A*.

aquí también hay un caso, el de *El sol parado*, en el que *B'* aprovecha totalmente pliegos de *A* menos en un folio, el 210. Se observan asimismo correcciones que, aun a partir de la consideración de que *B'* es, *de facto*, *A*, lo distinguen en casos contados tanto de la *princeps* como de los demás ejemplares de la segunda edición; piénsese en el v. 441 de *La madre de la mejor*, donde *B'* lee «ansi mismo ojos» contra *A* («ansí mis ojos») y contra *B*², *B*³ y *B*⁴ («assimismo ojos»). Del mismo modo, en ocasiones uno de los otros ejemplares de *B* sigue a *A* y a *B'*, como en el v. 1622 de *Lucinda perseguida* («el mal es más», *AB'B*² vs. «el mas es mal», *B*³*B*⁴): la hipótesis más probable es que en estos lugares el impresor insertara un pliego de la primera edición, aunque obviamente sin ese carácter sistemático observado en *B'* y *B*⁴.

En conclusión, en el acervo de posibilidades resultantes de la mezcla de pliegos corregidos y sin corregir en el momento de la composición de los tomos de la segunda edición, los ejemplares *B'* y *B*⁴ son una muestra del trabajo rápido y un tanto descontrolado que se puso en marcha en el taller de la calle del Carmen. Sin duda el carácter de urgencia que animó la labor de Fernando Correa de Montenegro y de Catalina de Barrio y Angulo queda reflejado en esta mezcolanza de estados que, a pesar de constituir un reto para el filólogo, no deja de tener cierto interés para comprender mejor los mecanismos editoriales que rigieron la publicación de las *Partes de comedias* del Fénix.

CRITERIOS DE EDICIÓN⁵⁷

PRÓLOGO

Cada edición va precedida de un prólogo que comprende el análisis de los testimonios antiguos y modernos no comunes a las demás ediciones de la *parte*, un breve estudio de las fuentes y cuestiones anejas, un resumen del argumento y una sinopsis de la versificación.

57. Se reproducen aquí, de forma resumida, los criterios que hemos seguido para editar los textos. Pueden consultarse por extenso en Prolope [2008].

MODERNIZACIÓN DE LA GRAFÍA

El texto de las comedias ha sido transcrito según las normas ortográficas actuales, siguiendo unos criterios de razonable y moderada modernización, con la que se ha intentado por un lado respetar todas las oscilaciones o características lingüísticas de interés y por otro evitar la acumulación de datos gráficos inútiles, debido a la incierta ortografía de los impresores y copistas del Siglo de Oro.⁵⁸ Por lo que se refiere al habla de Castilla entre finales del siglo xvi y comienzos del xvii, la pronunciación se había estabilizado ya casi por completo (Lapesa 1981:370-381), y de las oscilaciones fonéticas que habían venido transformando el castellano desde la Edad Media solo quedaban las incertidumbres gráficas, que no tenían ya correspondencia en la pronunciación real (A. Blecua 1983:140). De eso dan cuenta las alternancias constantes entre «s/ss», «v/b», «x/j», etc., tanto en impresos como en manuscritos de la época, fruto de la falta de un criterio ortográfico fijado que solo establecerá más tarde la Real Academia (1741). Por esta razón, sería inútil, a nuestro juicio, respetar dichas variantes gráficas, que además, en el caso de los impresos, no son indicio ni siquiera de las preferencias del autor, sino de los cajistas.⁵⁹ En cuanto a Lope de Vega, falta un estudio específico sobre la grafía de sus autógrafos; pero cualquiera que los haya consultado ha podido comprobar cómo varía la forma de escribir términos idénticos o de una familia, a veces incluso en la misma plana.⁶⁰ Y es que los autores del Siglo de Oro, salvo contados casos como Fernando de Herrera, Gonzalo Correas o Mateo

58. En este sentido, suscribimos la cautela de Pascual [1993] cuando señala los peligros de una modernización demasiado temeraria y la inutilidad de una actitud conservadora con datos gráficos de nula relevancia.

59. Iglesias Feijoo [1990:240]. De la misma manera, en el caso de manuscritos no autógrafos, se superponen los hábitos gráficos de los copistas.

60. Véase, a modo de ejemplo, el autógrafo de *La corona merecida* (1603): en la primera jornada, f. 2v, encontramos «cassadas» y «cassar» (línea 10), «casarse» (línea 13) y en el f. 8v «casada» (línea 22); en el f. 6 encontramos «hombres» (línea 11) y en el f. 10v «honbre» (línea 7); en el f. 7 encontramos «trage» (línea 7) y en el f. 13v «traje» (última línea); etc. En *La discordia en los casados*, autógrafo firmado y fechado en Madrid, el 2 de agosto de 1611, en la primera jornada encontramos en el f. 4v «viuir» (línea 24) y en el f. 5 «vibir» (línea 15), etc.

Alemán,⁶¹ no daban importancia a estas variaciones.⁶² Mantener la grafía de las ediciones o de los manuscritos originales supondría, además, una grave dificultad a la hora de enmendar los pasajes defectuosos, ya que los editores tendríamos que imitar la vacilante ortografía de los originales. El estudio de las oscilaciones puramente gráficas, si bien puede interesar a expertos en escriptología o historiadores de la ortografía, queda fuera del alcance de nuestro trabajo, que tiene como propósito el de ofrecer —dentro de los límites impuestos por la crítica textual— el texto que mejor se acerca a las intenciones del autor y no el reproducir las variaciones accidentales de un determinado testimonio.⁶³ Por otro lado, para los interesados será mucho más útil estudiar las grafías antiguas en los originales,⁶⁴ ciertamente más fieles y exentos de errores que cualquier edición no modernizada.⁶⁵

La modernización se aplica en todos los casos en que esta no implique una alteración fonética ('dixo'=dijo; 'braços'=brazos; 'passar'=pasar; 'biuo'=vivo; 'reynar'=reinar; 'quando'=cuando; 'ombre'=hombre; etc.), incluidos los grupos latinizantes *ph, th, ch, ee, ll, ff, cc* (antes de a, o, u), *tt, pp, ti* + vocal ('justitia'=justicia); las contracciones con *que* ('ques'=que es; 'questoy'=que estoy; etc.), y el uso de *n, m* delante de *p, b*.

61. Para una bibliografía sobre las ideas ortográficas de algunos autores del Siglo de Oro, véase Barroso Castro y Sánchez de Bustos [1993], aunque no coincidimos con sus conclusiones.

62. Pascual [1993:46].

63. «Si una edición paleográfica o semipaleográfica intenta reproducir la materialidad del texto como documento... la edición crítica se preocupa de los aspectos sustanciales y elimina todos aquellos que considera irrelevantes» (A. Blecua 1983:137). Creemos que, por lo menos en ese punto, los intereses de nuestras ediciones y los de los lingüistas son divergentes. Véase, en este sentido, la opinión expresada por Arellano [1991:575]: «no somos los editores críticos los que tenemos que dar material a los lingüistas o paleógrafos, sino que son ellos los que tienen que ayudar a la edición crítica». Por nuestra parte, aunque nuestro objetivo principal es el de fijar un texto (y no el de reproducir un documento), creemos que una edición crítica puede constituir un útil instrumento para los lingüistas. Este es el propósito de los apéndices —lingüístico y onomástico— incluidos al final de cada edición: véase abajo «Notas y apéndices».

64. Prolope conserva los microfilmes de los testimonios cotejados, que pueden ser consultados por cualquier investigador que lo solicite.

65. Arellano [1991:575].

También se desarrollan las contracciones *dél, deste, desa*, etc., en *de él, de este, de esa*, etc. Asimismo se regulariza conforme al uso moderno la separación de palabras, la distribución de mayúsculas, la puntuación y la acentuación. Se modernizan también las grafías de los nombres propios,⁶⁶ y se resuelven las abreviaturas sin indicarlo. Por otro lado, para ajustar la pronunciación a la prosodia del verso, los casos de diéresis se intentan indicar gráficamente, y se presta atención, generalmente en nota, a los de sinéresis.

Si por un lado hemos modernizado las oscilaciones puramente gráficas, hemos mantenido escrupulosamente todas las variaciones y las incertidumbres fonológicas y todos los arcaísmos; en definitiva todas las variantes lingüísticas de los testimonios cotejados, de gran utilidad para la fonética histórica.⁶⁷

En concreto, se han dejado sin modernizar todas las alternancias fonéticas del texto base⁶⁸ del tipo *ct-t*; *cc-c* (antes de e, i), *gn-n*, *x-s*, *nn-n*, *s-bs*, *m-nm-mm* ('victoria/vitoria'; 'jurisdicción/jurisdición'; 'digno/dino'; 'extremo/estremo'; etc.), además de toda oscilación vocálica ('asconde/esconde'; 'sufrir/sofrir'; etc.), la *s* líquida ('scena/escena'; 'sciencia/ciencia'; etc.). Se conservan las rimas «defectuosas» (por ejemplo, 'efecto/respeto') —ya que con toda probabilidad este defecto se subsanaba en la pronunciación y no era considerado como tal—, los laísmos y leísmos, la grafía separada de «a Dios» y «al arma», y la de toda palabra en otro idioma. Asimismo, se dejan sin modernizar todos los arcaísmos, las frases en que la preposición «a» está embebida en el verbo ('voy hablarla / voy a hablarla'), y todas las particularidades sintácticas propias del castellano de la época. Las varian-

66. Las oscilaciones gráficas de los nombres propios quedan registradas en la «Nota onomástica» al final de cada comedia. Véase abajo «Notas y apéndices».

67. Pascual [1993:42]. Es cierto que puede existir cierta dificultad, a veces, para discernir entre una errata y una variante lingüística (Pascual 1993:48-55), pero si, a pesar de nuestras precauciones, se ha producido algún error de valoración, la lista completa de las erratas que ofrecemos al final de las ediciones hará siempre posible la enmienda.

68. Cada editor ha elegido entre los testimonios cotejados un texto base del que se respetan todas las oscilaciones lingüísticas que se describen a continuación; todas las variantes lingüísticas de los demás testimonios se recogen en un apéndice al final de cada edición (véase, abajo, «Notas y apéndices»). El texto base es, además, el que se sigue en caso de variantes adiaforas: véase el prólogo a cada comedia.

tes fonéticas de los testimonios antiguos que difieran de las del texto base se recogen en el «Apéndice lingüístico» al final de cada comedia.⁶⁹

INTERVENCIONES DE LOS EDITORES

Las enmiendas que subsanan una falta de texto se señalan entre corchetes [], sin indicarlás en el aparato crítico. La falta de un verso o de parte de un verso, reconocible por la métrica, y no subsanable, aparece indicada con puntos entre corchetes [...]. Si falta un pasaje muy extenso, se ponen los corchetes una sola vez y se señala la laguna en las notas aclaratorias al pie. Las enmiendas de erratas evidentes tampoco se señalan en el aparato crítico, sino que aparecen en la lista de erratas al final de la *Parte*. Cualquier otro tipo de enmienda aparece señalada en el aparato. Los paréntesis () se utilizan únicamente para los *apartes*; a estas indicaciones gráficas se añade en el margen la indicación *Aparte* solo cuando se halla así en alguno de los testimonios antiguos.

APARATO CRÍTICO

El aparato crítico, positivo y a pie de página, incluye las enmiendas del editor, las variantes adiaforas, los errores de copia y las erratas o variantes lingüísticas relevantes⁷⁰ de todos los testimonios cotejados. Aunque muchas

69. Del mismo modo que no existe un análisis de la grafía de los autógrafos de Lope de Vega, carecemos de un estudio sobre sus preferencias lingüísticas, tales como uso de arcaísmos, oscilaciones vocálicas, etc. En el caso de no disponer de un autógrafo, la elección de un texto base se impone para resolver el problema de estas oscilaciones. Sin embargo, Lope no era ajeno a variaciones de ese tipo. Espigando una vez más el autógrafo de *La discordia en los casados*, encontramos «ansi» (primera jornada, f. 3r, línea 19) y «asi» (primera jornada, f. 4r, línea 28); «effeto» (primera jornada, f. 4v, línea 17) y «effectiua» (segunda jornada, f. 3v, línea 19); «yndignos» (segunda jornada, f. 4r, línea 7) e «indino» (segunda jornada, f. 6v, línea 23); etc.

70. Se consideran relevantes solo las erratas o variantes lingüísticas que hayan podido dar lugar a una tradición diferente. La lista completa de erratas y variantes lingüísticas se da en los apéndices correspondientes. Véase abajo «Notas y apéndices».

de las ediciones examinadas, por su condición de *descriptae*, carecen de relevancia para la *constitutio textus*, hemos considerado que su inclusión en el aparato crítico es importante para dar cuenta de la historia del texto,⁷¹ y también para permitir la filiación de testimonios que no hayamos podido examinar o que puedan descubrirse posteriormente a nuestra edición. En este sentido, el aparato crítico entra en una relación dinámica con el texto establecido en la edición, no solo al mostrar los errores o las variantes que han servido para su fijación, ayudando así a reconstruir el texto más cercano a la voluntad de su autor, sino al dar cuenta de cómo ese texto ha llegado hasta nosotros y de cuál ha sido su evolución.⁷² Las variantes de todos los testimonios adquieren importancia para el estudio de la influencia de la obra.⁷³

Los mismos motivos nos han impulsado a incluir en el aparato crítico las variantes de los editores «clásicos» (Hartzenbusch, Menéndez y Pelayo, Cotarelo), por ser las ediciones que se siguen manejando habitualmente, y que constituyen la *vulgata* de las comedias de Lope de Vega. Asimismo, los editores pueden incluir en el aparato las variantes de ediciones modernas cuando estas sean importantes desde el punto de vista de la crítica textual (ediciones críticas o particularmente cuidadas). Sin embargo, para aligerar el aparato crítico, solo se señalan las lecturas divergentes de los editores clásicos y/o modernos: si sus siglas no aparecen en una línea del aparato, significa que su lectura coincide con la del texto crítico. Asimismo, no se señalan diferencias de puntuación o acentuación (a menos que sean especialmente relevantes) ni erratas o variantes lingüísticas de los editores clásicos.

71. «Such copies [las *editiones descriptae*], like non-independent MS copies, still have importance: first, as part of the history of publication of the text; second, as a record of the text readers at a certain time may have been using; third, as having potentially (though not always in fact) information in their punctuation, tell-tale readings, etc., about how the text was understood by those responsible for it in this form; fourth, where copy differs from its copy-text, as showing the kind of error to which a particular passage is prone; fifth, as showing contemporary emendation of the text» (Hunter 1985:26 n.).

72. Esta relación dialéctica es tanto más importante para las obras teatrales del Siglo de Oro, en cuanto las intervenciones de los *autores de comedias* unidas a los graves problemas de transmisión textual hacen difícil la reconstrucción de un arquetipo: Profeti [1994:XV].

73. A. Blecua [1983:152].

sicos y/o modernos. Esa información, si se ofrece, se relega al prólogo de cada comedia.

En el caso de testimonios manuscritos o de enmiendas manuscritas hechas sobre los impresos, hemos adoptado los siguientes signos convencionales para indicar las correcciones de cierta relevancia:⁷⁴

- </> Adición en la línea
- <\> Adición en la entrelínea
- <\> Adición en el margen
- <- A> Supresión por tachadura
- <A + E> Sustitución por superposición de una letra (E) sobre otra (A)
- <? ? ?> Texto ilegible

Los casos de correcciones o autocorrecciones manuscritas son los únicos que no se modernizan, sino que se transcriben respetando la grafía original. Ejemplos:

334 Y adónde *eds* : <de+a>donde *M*
 1875 bien *eds* : <-nonbre\bien> *M*

En los ejemplos señalados, el aparato crítico indica que en el v. 334 el copista de *M* escribió en un primer momento «de donde» y luego corrigió añadiendo sobre la primera palabra («de») una «a», transformando así el todo en «adonde»; en el v. 1875, el aparato indica que el copista escribió en un primer momento «nonbre», luego lo tachó y lo sustituyó por «bien», escribiéndolo por encima de la línea.

NOTAS Y APÉNDICES

Las notas de comentario al texto versan sobre motivos, *realia*, tópicos, pasajes oscuros, variantes textuales, defectos métricos no subsanables, ortología, etc., que cada editor ha considerado convenientes, aunque se ha procurado mantener cierta parquedad y anotar lo estrictamente necesario para

74. Se trata de los signos propuestos por Masai [1950], con algunas variaciones.

estudiosos y expertos del Siglo de Oro, a los que nuestras ediciones se dirigen. Por lo tanto se ha intentado evitar notas léxicas o definiciones de diccionarios como Covarrubias o *Autoridades*, al alcance de cualquier investigador, así como notas explicativas sobre motivos muy conocidos.

Cada edición va acompañada de dos apéndices creados con el doble fin de aligerar el aparato crítico y constituir un útil instrumento para los estudiosos de lingüística histórica. El primero, llamado «Variantes lingüísticas», incluye todas las oscilaciones fonéticas de los testimonios cotejados.⁷⁵ Se consideran variantes lingüísticas también aquellas determinadas por la influencia de idiomas extranjeros (por ejemplo «mundo» escrito «mondo» en una edición impresa en Italia), y todas ellas se transcriben con grafía modernizada. El segundo apéndice es una «Nota onomástica» en la que se recogen todas las variaciones gráficas de los nombres propios (antropónimos y topónimos). Hemos considerado que la ortografía original de los nombres propios puede ser relevante para la historia de la lengua, ya que en ellos las oscilaciones gráficas podrían —aunque no siempre— implicar otras connotaciones culturales, o ser expresión de una voluntad precisa del autor. Al final del volumen se incluye una lista con las erratas —en grafía original sin modernizar— de los testimonios impresos, ordenadas por pliegos y por versos. El objetivo último de esta relación es facilitar la identificación de ejemplares incompletos, facticios o falsos que pudiesen descubrirse o estudiarse en un futuro, así como distintos estados de una misma edición.

Por último, cabe señalar que aunque este trabajo es el resultado de un esfuerzo común, sin el cual no habría podido ver la luz, cada editor es responsable de su propia edición, tanto del prólogo y las notas como de las decisiones ecdóticas que haya tomado.⁷⁶

75. A excepción de las ediciones clásicas y modernas, como ya se ha indicado.

76. Ha sido un trabajo colectivo el establecimiento de los criterios de edición, mientras que la *recensio* y la fijación del *stemma* de la *parte* ha sido tarea de los coordinadores de esta.

PRELIMINARES¹

Madrid, 1621 (A)

TABLA DE LAS COMEDIAS. DECIMASÉPTIMA PARTE

1. *Con su pan se lo coma*. Dirigida a la ilustrísima señora doña Francisca Salvador, fol. 1.
2. *Quien más no puede*. A doña Ana María Margarita Roig, Marquesa de Villazor, fol. 29.
3. *El soldado amante*. A la señora doña Ana de Tapia, fol. 54.
4. *Muertos vivos*. Al licenciado Salucio del Poyo, fol. 83.
5. *El primer rey de Castilla*. A don Fernando de Ludeña, fol. 112.
6. *El dómene Lucas*. A Juan de Piña, fol. 137.
7. *Lucinda perseguida*. A Emanuel Sueiro, fol. 162.
8. *El ruiseñor de Sevilla*. Al licenciado don Francisco de Herrera Maldonado, fol. 187.
9. *El sol parado*. A don Andrés de Rozas, fol. 209.
10. *La madre de la mejor*. A don Fray Plácido de Tosantos, Obispo de Guadix, fol. 235.
11. *Jorge Toledano*. A Juan Pablo Bonet, fol. 260.
12. *El hidalgo Bencerraje*. A doña Ana de Piña, fol. 289.

1. En *A*² tan solo aparece la Tabla de las comedias, mientras que en *A*³ faltan por completo los preliminares.

APROBACIÓN

Por mandado de Vuestra Alteza vi la *Parte decisiete de las comedias de Lope de Vega Carpio* y no hallo cosa en ellas que contradiga ni a nuestra santa fe ni a las buenas costumbres, antes bien una lección agradable en el estilo que es tan conocido de todos con muchos avisos, advertimientos y ejemplos, así para que la tierna edad huya de tales peligros como para que los mayores los enseñen, por que es digno de que Vuestra Alteza le dé la licencia que pide, siendo servido. Y este es mi parecer en Madrid, a 20 de octubre de 1620.

EL MAESTRO ESPINEL²

TASA

Yo, Diego González de Villarroel, escribano de cámara de Su Magestad, de los que en su Consejo residen, doy fe que habiéndose visto por los señores de él un libro intitulado *Parte diecisiete de las comedias de Lope de Vega Carpio*, que con licencia de los dichos señores fue impreso, tasaron cada pliego de los del dicho libro a cuatro maravedís y parece tener setenta y nueve pliegos, que al dicho respeto montan trecientos y dieciséis maravedís, y a este precio mandaron se venda, y no a más, y que esta tasa se ponga al principio de cada libro de los que se imprimieren. Y para que de ello conste, de mandamiento de los dichos señores y de pedimiento de la parte del dicho Lope de Vega Carpio, doy esta fe en Madrid, a veintisiete de enero de 1621 años.

DIEGO GONZÁLEZ DE VILLARROEL³

2. Vicente Espinel es conocido mayormente por ser el que logró afianzar el uso de la décima en la poesía española y por la amistad que en más de una ocasión le profesó el mismo Lope (sin ir más lejos, en la dedicatoria de *El caballero de Illescas*, dirigida precisamente a este autor y publicada en la *Parte XIV*, en 1620). Sobre la producción poética de Espinel es interesante la aportación de Trapero [2000]; por lo que atañe, en cambio, a su actividad como autor de aprobaciones —firmó, entre otras, las de las *Partes V, VI, VII, VIII, XII y XV*— y censor de libros, véase Haley [1959:42] y las observaciones de D. Gavela en su edición de *El caballero de Illescas* [2015:1019-1026].

3. Este escribano se encargó también de las tasas de las *Partes IV, XII y XIV*, además de otras obras del Fénix como *La vega del Parnaso*. Hacia el final de su carrera escribió un

Tiene setenta y nueve pliegos, que a los dichos cuatro maravedís cada pliego monta nueve reales y diez maravedís en papel.

SUMA DEL PRIVILEGIO

Tiene privilegio de Su Magestad Lope de Vega Carpio para poder imprimir por tiempo de diez años la *Decimaséptima parte* de sus comedias, o la persona que su poder tuviere, so las penas en él contenidas. Fecha en san Lorenzo a treinta y un días del mes de octubre de 1620.

FE DE ERRATAS

Este libro intitulado *Decimaséptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* corresponde con su original. Madrid, y enero 25 de 1621.

EL LICENCIADO MURCIA DE LA LLANA⁴

tratado importante en su ámbito, *Examen y práctica de escribanos y índice de las provisiones que se despachan por ordinarias en el Consejo* (Madrid, 1631). Cfr. Villalba y Negrodo [2010].

4. Francisco Murcia de la Llana fue el iniciador de una verdadera estirpe de correctores generales de libros, cuya actividad llegó hasta los años veinte del siglo XVIII. Se encargó, entre otras, de la fe de erratas de las *Partes XI, XIV, XV y XVI* de Lope. Sobre esta figura y su cargo, que desempeñó durante más de veinticinco años, desde el 9 de abril de 1609 y hasta diciembre de 1635, puede verse Díaz Moreno [2009:1304-1306].

PRÓLOGO AL LECTOR⁵

Solía el Teatro hacer aquestos prólogos y, cansado de las quejas de los autores, que dicen *que les imprimen sus comedias en daño de su hacienda*, remite el de esta parte a uno de los académicos de la Corte, para que en vez de introducción satisfaga por los poetas a sus voces y peticiones injustas. Dos
5 veces se les puso pleito a los mercaderes de libros para que no las imprimiesen, por el disgusto que les daba a sus dueños ver tantos versos rotos, tantas coplas ajenas y tantos disparates en razón de las mal entendidas fábulas y historias; vencieron, probando que *una vez pagados los ingenios del trabajo de sus estudios, no tenían acción sobre ellas*. Y así se determinaron a
10 pedirles que se las dejasen corregir, y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos. Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como muestra la experiencia. Cuanto a la queja de los autores, se responde que los unos las hurtan a los otros, o las venden a los lugares que para sus fiestas las codician, y destruyéndose ellos a sí mismos, o haciendo componer
15 de otros versos las invenciones que agradan, o hurtándolas, o comprándolas a sus papelistas y secretarios cómicos, que con gran facilidad las venden, el menor daño es imprimirlas, que no ha de andar el poeta guardándoselas, y *más quien les da su mismo original, y en su vida le quedó traslado*. Demás que la mayor parte son comedias de muchos años, y que los autores
20 que las representaron, o ya no lo son por viejos, o acabaron la comedia

16 que con gran A'A⁴A⁵: con gran B (*pero el que está presente en el reclamo del folio*)

5. Para un comentario de los puntos principales de este prólogo, se remite a la historia editorial de la *Parte*. Véase también la edición anotada con introducción de Martínez Berbel [2014].

de la vida en la tragedia de la muerte; y por alguna que ellos mismos vendieron o despreciaron, no es justo que se quejen ni impidan que las demás se impriman, y que quien tiene gusto de leerlas le pierda por su causa, que el que más se agravia de su impresión ha destruido a muchos autores, representándoles las que los otros adquirieron con muchos dineros y pasos, 25 ya por estraños reinos, ya por Andalucía y Castilla; y, pues con perversas coplas que ellos hacen quieren quitar el nombre a los poetas científicos, hurtando lo que no saben, no hagan vanas quimeras de injustas quejas, sino estimen y guarden sus papeles, que *manuscritos se venden en tiendas públicas*, o por su poca estimación o porque las venden, que los poetas no 30 imprimen lo que les puede hacer daño, sino lo que anda perdido, roto y con mil defetos por causa suya.

VARIANTES LINGÜÍSTICAS

FE DE ERRATAS

Decimaséptima $A'A^4A^5$: Decimasetima B

PRÓLOGO AL LECTOR

12 experiencia $A'A^4A^5$: experiencia B

27 científicos A : científicos B

14 mismos $A'A^4A^5$: mesmos B

CON SU PAN SE LO COMA

EDICIÓN DE DANIELE CRIVELLARI



PRÓLOGO¹

Lope debió de escribir *Con su pan se lo coma* alrededor de los años 1612-1615: hacia ese abanico temporal parecen apuntar tanto datos internos como externos. Por lo que se refiere a los primeros, Morley y Bruerton [1968:303-304] llegan a esta conclusión basándose en el consabido análisis métrico de la pieza y especificando, aunque entre signos de interrogación [1968:597], el bienio de 1613-1614. Concretamente, los dos estudiosos fundan su hipótesis en el tipo de quintillas empleado, en la falta de décimas (que permitiría fijar el *terminus ad quem* en 1615), y en la gran cantidad de silvas del tercer tipo y de endecasílabos sueltos (que haría pensar en 1613 como *terminus a quo*). Además de esto, Morley y Bruerton hablan de una sugestión de William L. Fichter, quien en una carta particular les señaló «una posible alusión a la intención de Lope de tomar las sagradas órdenes» [1968:304], dato que permitiría fechar la obra alrededor de 1613, e indicando como prueba la p. 320a de la edición a cargo de Cotarelo y Mori [1917]. Ahora bien, en dicha página, que comprende exactamente los vv. 2041-2083 de la comedia, no nos parece que se pueda hallar rastro de la intención del Fénix de emprender la carrera sacerdotal: la anécdota allí recogida del anciano que recibe críticas por cómo viaja junto con su hijo y un pollino, y acaba dando «con todo el asno en el río» (v. 2072), tiene más bien el sabor de una alusión autorreferencial del dramaturgo a su incomodidad en la escritura de las comedias, como comentaremos más adelante y como ya advirtió el mismo Cotarelo en su edición [1917:320]. Hay otro dato interno

1. Daniele Crivellari forma parte del equipo de investigadores del proyecto PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN «Il teatro spagnolo (1500-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali», dirigido por Fausta Antonucci.

que se puede destacar y que parecería confirmar la horquilla cronológica de 1613-1614 indicada por Morley y Bruerton; concretamente, se trata de dos alusiones de claro sabor gongorino en la comedia, a saber, el «monte a los otros eminente» del v. 46 y los «pinos valientes» mencionados en el v. 2021. Ambas referencias remiten a la estrofa VII del *Polifemo* y harían pensar en un momento inmediatamente sucesivo a la primera difusión del poema de Góngora, esto es, 1613 o 1614.

Por lo que atañe a los datos externos, tan solo podemos contar con una fecha, el 21 de enero de 1615, que constituye sin embargo con toda seguridad un *terminus ad quem*. De hecho, según se lee en la *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (CATCOM)*, ese día «el autor Pedro de Valdés otorgó poder en Toledo a favor de Juan de Saavedra para que pusiese pleitos contra cualquier autor o actor que representase comedias que le pertenecían. Entre las comedias que declaraba de su propiedad se cita *Con su pan se lo coma*. De donde se desprende que alrededor de esta fecha, esta comedia formaba parte del repertorio que Valdés llevaba para su representación» [Ferrer Valls, s. v. «*Con su pan se lo coma*»]. Desgraciadamente, esto es todo lo que hemos podido descubrir acerca de nuestra comedia, y nada sabemos de los avatares del autógrafo de Lope poseído por Pedro de Valdés, que hubiera podido quizá servir de modelo para la edición de 1621.² La presencia del título de la pieza en la segunda edición del *Peregrino en su patria* no hace sino confirmar que la fecha de composición es anterior a 1618.³

También los datos que poseemos sobre las representaciones de la comedia son escasos: la búsqueda realizada en la base de datos *CATCOM* solo permite saber, como se ha dicho, que *Con su pan se lo coma* formaba parte del repertorio de la compañía de Pedro de Valdés en enero de 1615. Este dato es corroborado por la indicación «Representola Valdés» que se encuentra tanto en la *princeps* como en la segunda edición; en el *Diccionario*

2. Bien es sabido que Lope tuvo unos amoríos con la esposa de Pedro de Valdés, la actriz Jerónima de Burgos, ya a partir de 1607, y que en el verano de 1615 se interrumpieron los contactos entre el dramaturgo, el autor de comedias y la mujer. Sería imprudente, por tanto, aventurar conjeturas acerca de la posibilidad que el Fénix pudiera hacerse con el manuscrito autógrafo de *Con su pan se lo coma* cuando se estaba gestando la primera edición de la *Parte XVII*. A este propósito, cfr. Gadea y De Salvo [1997-1998] y De Salvo [2008].

3. Cfr. la edición a cargo de J. González-Barrera [2016:125].

biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT, s. v. «Pedro de Valdés»), se da noticia, citando a San Román [1935], de las comedias que integraban el catálogo de piezas poseídas por este autor de comedias, y se confirma que *Con su pan se lo coma* figuraba entre ellas. Tampoco el rastreo de otros catálogos, como los de Varey y Shergold [1973, 1975, 1979, 1982, 1989] y Varey y Davies [1997a y 1997b], ha permitido descubrir puestas en escena de la comedia en los siglos xvii y xviii. Añádase a esto que las pesquisas acerca de los avatares escénicos y editoriales de nuestra pieza son dificultadas a veces por la existencia de un auto sacramental con el mismo título, atribuido en algunos casos al mismo Lope, y del cual se sabe que fue representado el 30 y 31 de mayo de 1614, según muestra un documento fechado el 28 de ese mes en el que se menciona el auto y se indica el nombre del autor de comedias a cargo del cual corrió la puesta en escena, Juan de Morales [Ferrer Valls, s. v. «Con su pan se lo coma»].⁴

El eje temático fundamental en torno al cual se construye la comedia es la oposición entre el mundo bucólico en el que viven los gemelos Celio y Fabio —representado por el pueblo, cuyo nombre Lope no desvela— y la ciudad de León, particularmente el palacio del rey Ramiro II.⁵

Se trata, como se infiere fácilmente, de una variación sobre el motivo de la exaltación de la vida rústica frente a la cortesana, uno de los temas de más éxito en el Siglo de Oro, de raigambre clásica y que el fray Antonio de Guevara había contribuido a afianzar en 1539 con su célebre *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Lope, en su vasta producción dramática, acude a menudo a este tópico, aunque no siempre alcanza una envergadura significativa como en esta obra. Unos casos similares, por solo mencionar unos títulos ejemplificativos, son *Fuente Ovejuna*, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* o *Del monte sale quien el monte quema*.⁶ Centro neurálgico de este tipo de co-

4. Sobre la atribución del auto a Lope véase Granja [1989:68 y 78].

5. El marco histórico de la comedia es el del reinado de Ramiro II de León (931-951); también se alude al problema de la sucesión al trono, así como a la presencia del rey de Navarra que, sin embargo, nunca aparece en escena (2426-2453).

6. En el estudio introductorio a su edición de *Del monte sale quien el monte quema*, Porteiro Chouciño [2007:92-94] traza un breve panorama de este motivo literario. Puede verse también la entrada «Corte y aldea» en el *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro* (Casa, García Lorenzo y Vega García-Luengos, 2002).

media es, cómo no, la figura del labrador, que el Fénix consiguió representar en una cantidad enorme de situaciones y ámbitos distintos (Gouldson 1942; y Salomon 1965). A este propósito, y sin ánimo de exhaustividad, destacaremos a continuación unos aspectos de *Con su pan se lo coma* con el objetivo de poner de relieve las que nos parecen algunas de sus características salientes.

Empezando por el título de la comedia, como en otras ocasiones Lope emplea un refrán muy difundido en la época no solo a nivel popular, sino también literario:⁷ además de figurar en el *Vocabulario* de Correas (ed. L. Combet, p. 185), de hecho, el proverbio aparece ya en el acto XIV de la *Celestina*, donde Sosia afirma: «Para con tal joya quienquiera se ternía manos. Pero con su pan se lo coma, que bien caro le cuesta: dos mozos entraron en la salsa destos amores» (ed. F. J. Lobera *et al.*, p. 274). Más tarde, ya en el siglo xvii, Cervantes lo emplearía en *Rinconete y Cortadillo*,⁸ en *El rufián viudo*⁹ y en el *Quijote*, donde usan esta expresión tanto Sancho, en el capítulo 25 de la primera parte («Ni yo lo digo ni lo pienso —respondió Sancho—. Allá se lo hayan, con su pan se lo coman: si fueron amancebados o no, a Dios habrán dado cuenta»; ed. F. Rico, I, p. 273) como el mismo autor, en el prólogo de la segunda parte, refiriéndose a Avellaneda: «Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya» (ed. F. Rico, I, p. 617). Finalmente, y aunque el listado podría ampliarse mucho más, recordaremos que Quevedo construye sobre este refrán una letrilla satírica, «Que el viejo que con destreza», rematando cada estrofa con el estribillo «con su pan se lo coma»;¹⁰ Lope emplea una

7. A propósito del uso, por parte del Fénix, de refranes en su producción dramática, véanse el estudio clásico de Hayes [1938] y, más recientemente, la propuesta de acercamiento de Alviti [2011a].

8. «Con su pan se lo coma —dijo Rincón a este punto—; no le arriendo la ganancia: día de juicio hay, donde todo saldrá en la colada, y entonces se verá quién fue Callejas y el atrevido que se atrevió a tomar, hurtar y menoscabar el tercio de la capellanía» (ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, p. 570).

9. «TRAMPAGOS. Digo que escojo aquí a la Repulida. / JUAN CLAROS. Con su pan se lo coma, Chiquiznaque. / RUFÍAN. Y aun sin pan, que es sabrosa en cualquier modo», vv. 228-230 (ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, p. 908).

10. Se trata de la composición 645 en la edición de la poesía completa de Quevedo a cargo de J. M. Blecua [1995:143]. Véase también Alonso Veloso [2007:41-42].

estructura semejante en la canción que entonan los villanos casi al final de la comedia (vv. 3083-3106).

A propósito del uso de refranes en las piezas por parte del Fénix, Alviti [2011a:219] destacaba «la relación entre Lope y su público, el arraigo profundo de la comedia en la sociedad», subrayando cómo, a través de este mecanismo, el dramaturgo «pretendía involucrar a su público en un juego literario refinado y complejo». Ahora bien, *Con su pan se lo coma* constituye en este sentido un ejemplo creemos que muy logrado: en primer lugar, porque la paremia se repite hasta dieciséis veces a lo largo de la comedia (en los vv. 1304, 1879, 2140, 2144, 2166, 3086, 3090, 3094, 3098, 3102, 3106, 3116 y 3232), en ocasiones con ligeras modificaciones («con tu pan te lo comas», v. 1586; «con mi pan me lo coma», v. 2374) y en un caso llegando incluso a sustantivarse, cuando Celio, para referirse a sí mismo, le pregunta al rey Ramiro: «Pues ¿cómo le haréis la salva / a un “con su pan se lo coma” / en la sortija pasada?» (vv. 2934-2936). La idea clave de escarmiento ínsita en el refrán envuelve por tanto al espectador ya a partir del título y durante toda la pieza, y casa perfectamente con el motivo de alabanza de aldea que hace que el hijo pródigo —quizá sería más correcto decir «hermano pródigo»— vuelva al redil tras el chasco de la experiencia cortesana. La mención de la parábola bíblica (Lucas 15, 11-32) no es casual: las analogías no son pocas, a partir de la presencia de un padre con sus dos hijos, pasando por la herencia que este les deja, la decisión de uno de ellos de alejarse del hogar paterno, la caída en desgracia fuera del ámbito familiar y la decisión de volver a casa, aunque en la comedia es Fabio quien acoge finalmente a Celio, y no su padre. Para cerrar el círculo relativo al uso de proverbios que hace Lope en la comedia, téngase en cuenta además que en el texto se encuentran al menos otros tres refranes, a saber, «Al cabo de los años mil / vuelven las aguas por do solían ir» (v. 2655-2656), «Quien madruga, Dios le ayuda» (v. 2839) y «Quien mal anda, en mal acaba» (v. 2840).

Sin embargo, no es solo a través del empleo de sentencias como el Fénix involucra a su público en un complejo juego literario: de hecho, entre las *dramatis personae* aparece un personaje, Belardo, que muchos reconocerían inmediatamente como el seudónimo poético y teatral de Lope. En efecto, el de Belardo es sin duda, ya desde un punto de vista meramente cuantitativo, el alias con el que el dramaturgo era más conocido, en el ámbito de la ficción literaria: una búsqueda en la *Base de datos y argumentos del teatro de*

Lope de Vega ARTELOPE [Oleza *et al.* 2012] permite descubrir que son nada menos que 68 las piezas en las que interviene un personaje con este nombre, figurando en un caso hasta en el título (*Belardo el furioso*).¹¹ En *Con su pan se lo coma*, de entre todos los labradores al servicio de Celio y Fabio, Belardo destaca por su interés en lo que a la poesía y a las cuestiones lingüísticas se refiere: ya desde su primera intervención en la pieza el pastor plantea, aunque burlescamente, una «pendencia» relacionada con la formación del femenino del término «potros» (vv. 467-479). En el segundo acto, es Belardo quien acompaña a Fabio hasta el palacio real de León (vv. 1805-1940) y quien hereda los «librillos» (v. 2025) de Celio; a cambio, el labrador ofrece a Fabio «un baile en el prado / y una comedia famosa» (vv. 2032-2033) para el día de su casamiento con Inarda. La referencia a la actividad de Belardo como dramaturgo da pie a una alusión de carácter metateatral, ya que a través de este personaje Lope presenta una reflexión sobre las dificultades de escribir comedias y satisfacer los gustos desiguales del público (vv. 2037-2072).

Belardo no es el único personaje por medio del cual Lope presenta alusiones o reflexiones metateatrales; ya en el primer cuadro de la pieza el gracioso Tomé, describiendo las fiestas que se están preparando para el día siguiente, el 1 de mayo, anuncia la puesta en escena de una comedia y guiña así el ojo a los espectadores: «Comedia tienen también, / lindo rato de dos horas / si el auditorio oye bien / gaitas y flautas sonoras» (vv. 240-243). Hay más: en el tercer acto es Celio quien, explicando a Ramiro las razones por las que quiere volver a su aldea, habla de los cambios que ha sufrido a lo largo de la pieza (vv. 2536-2555). Celio emplea términos del campo semántico de la farándula («representando», «acto primero», «acto segundo», «tercero», «represento», «figura», etc.), a partir de la metáfora del «teatro del mundo» (v. 2536); la descripción de la evolución del labrador como personaje, además, tiene una exacta correspondencia con lo que los espectadores han visto en escena: efectivamente, Celio ha dejado su estatus de aldeano al final del primer acto para irse a León, ha vivido su experiencia cortesana en el segundo y volverá al hogar paterno en el tercero. A través de esta referencia, Lope plantea así el concepto de la comedia en la co-

11. Sobre el tratamiento de la figura de Belardo en las comedias lopescas sigue siendo imprescindible, al menos como punto de partida, el trabajo de Cossío [1948].

media, donde el personaje principal viste momentáneamente una máscara para desempeñar un papel, el de secretario del rey, en este caso. En uno de los escasos trabajos centrados únicamente en nuestra pieza, Fernández [2002:790] puso de relieve la metamorfosis a la que es sometido Celio nada más llegar a la corte, tanto desde un punto de vista físico como espiritual:

Convertido en noble, Celio sufrirá, irónicamente, una doble transformación: 1) «Física», porque trabajará, sin apenas descanso, entre envidiosos, lisonjeros y pretendientes, cuyas quejas ha de escuchar día tras día, llevando una vida absurda en que está alterado el ritmo natural de las horas de sueño y de las comidas [...], y 2) «Espiritual», por el desprecio que hace de los villanos, incluso de los que para él habían sido más entrañables: Inarda, su prometida, y, sobre todo, Fabio, su hermano, su «otro yo».

La doble identidad de Celio (labrador *vs.* cortesano) y su transformación física y espiritual no son sino una muestra de la dualidad sobre la cual Lope estructura toda la comedia, a partir naturalmente de la contraposición corte-aldea que se ha mencionado arriba. Además de las dos entidades geográficas (el campo y la ciudad), se aprecia por ejemplo una oposición entre espacios abiertos y espacios cerrados; estos últimos caracterizan mayormente la ciudad de León, ya que casi todas las escenas de la corte se desarrollan en el palacio real o en casa de Elvira, mientras que por otro lado muchas de las secuencias protagonizadas por los villanos tienen lugar al aire libre, en el bosque o incluyen narraciones de celebraciones o acontecimientos en espacios exteriores.¹² Esta dualidad espacial se concreta a veces dentro de una misma escena, como observa Pagnotta [2002] comentando el momento de la primera comida del rey en casa de Celio y Fabio (vv. 730-1075): «se advierte una división espacial creada por el parlamento de los personajes: en el adentro, en la vivienda, se realizan determinadas acciones que el espectador no ve, pero desde el afuera, la pastora Inarda va describiendo, imaginariamente, los distinguidos modales que el rey adoptaría para comer. Por otra parte, el labrador Tomé comenta una suelta de toros, sucedida en *off* y el consecuente accidente que le ocurrió con ellos».

12. Piénsese, por ejemplo, en lo que cuenta Tomé en los vv. 182-243, o en la narración de Silverio de los vv. 1052-1075.

Además de todo esto hay, obviamente, una doble perspectiva representada por las visiones distintas de los dos gemelos (Celio, que decide alejarse de la aldea, *vs.* Fabio, que sigue al pie de la letra los consejos paternos), a la que pueden añadirse la presencia de dos figuras femeninas (Inarda y Elvira, que acabarán casándose con sendos protagonistas) y la existencia de dos posturas con relación a la obediencia al rey Ramiro (vasallos alevosos, como Nuño y Ricardo, *vs.* súbditos fieles, como Celio y, en general, todos los aldeanos). A propósito del monarca, cabe subrayar cómo se repite dos veces, en la obra, el motivo del soberano que se extraía en el bosque (que es, en cambio, el reino de Celio), y esto en oposición con el tópico del labrador que naufraga en el mar de la corte (Celio, naturalmente, pero también Inarda y Fabio, quienes se sienten perdidos al llegar al palacio real, vv. 1349 y ss. y 1805 y ss.). Finalmente, Gouldson [1942:16-17] destaca una dualidad opuesta en lo referido a la celebración de las dos bodas de la obra: «Celio's is very elaborate, but somehow, with its formal array of knights bearing different devices, lacks vitality. Fabio's is simple, and is celebrated with sincere gaiety. The cowherds all come down from the mountains to make merry, and fires are lit about the countryside. There are plenty of bulls to fight, and the peasants dance and sing with genuine happiness».

Para concluir estas escuetas observaciones introductorias, solo añadiremos que no es mucho lo que se puede decir sobre la recepción de la pieza hoy en día: no hay rastro de representaciones de *Con su pan se lo coma* en los siglos xx y xxi, mientras que a nivel editorial y científico apenas contamos con la edición a cargo de E. Cotarelo y Mori, como se verá en el apartado siguiente, además de un puñado de estudios centrados más o menos específicamente en nuestra comedia, a los que hemos aludido en las páginas anteriores y a los que haremos referencia en las notas al texto.

PROBLEMAS TEXTUALES

A (MADRID, 1621)

La primera edición, como se ha observado en la introducción general, vio la luz en 1621 en el taller madrileño de Fernando Correa de Montenegro;

los ejemplares de la *princeps* que hemos cotejado, de acuerdo con lo establecido para todas las comedias de la *Parte XVII*, son los siguientes:

A' = Madrid, Universidad Complutense (signatura: BH-FOA-247)

*A*² = Madrid, Biblioteca Nacional de España (signatura: R/15616)

*A*⁴ = Toledo, Biblioteca pública (signatura: 1-1958)

*A*⁵ = Londres, British Library (signatura: 11726.k.25)

Como se ve, no hemos considerado *A*³ (Biblioteca Nacional de España, signatura: R/14110), ya que este ejemplar está falto de los primeros 82 folios (amén de otras lagunas, de las que damos cuenta en la introducción general) y no incluye, por tanto, el texto de *Con su pan se lo coma*. Por lo que atañe específicamente a nuestra comedia, la *princeps* aparece como una edición bastante descuidada (véanse, por ejemplo, las erratas de los vv. 194, 255, 1002*Per*, 1623, 1876*Per*, 1933*Per*, 2020, 2214, 2618*Acot*, 2748, 3042*Per*, 3054, 3062, 3079, 3166, 3175 y 3190*Per*).¹³ Sin embargo, el cotejo de los distintos ejemplares permite apreciar un trabajo de corrección en prensa que no debió de ser muy sistemático ni muy preciso, pero que llevó a detectar y subsanar algunos problemas en el texto.¹⁴ Así, por ejemplo, en *A'* se hallan algunos errores que desaparecen en *A*², *A*⁴ y *A*⁵, como se aprecia en el esquema siguiente:

	<i>A'</i>	<i>A</i> ² , <i>A</i> ⁴ , <i>A</i> ⁵
860	enamorando	enamorado
1012	profetizar	profetizan
1032	impidiras	impidieras
1629	quejas	queja
1632	monstruo	monstro
2180	de	del
2524	igua,	igual

13. Es lo que observa, por otra parte, también Profeti [2001:xiv] a propósito de toda la Parte: «Va anche detto che la *Parte XVII* non è tra le stampe più curate tipograficamente e dalla linea bibliografica più chiara».

14. Por lo que se refiere al concepto de «estado» aquí empleado y a los problemas generales relativos a las correcciones en prensa en el Siglo de Oro, remitimos a los estudios clásicos de Moll (1979 y 1982).

Asimismo, en *A'* encontramos algunas variantes que, sin llegar a constituir errores, confirman que este ejemplar representa un estado anterior con respecto a los demás: por ejemplo, los vv. 1049-1050 en *A'* leen «pero esta noche recito / y a dos lágrimas hacerle», mientras que en los otros ejemplares se modifican en «pero esta noche me obligo / con dos lágrimas hacerle». Como puede verse en el aparato crítico, también entre los vv. 2428-2451 hay algunas lecciones divergentes que contraponen a *A'* al grupo constituido por *A*², *A*⁴ y *A*⁵, y muestran la intervención de una mano que quiso corregir unas lecturas equivocadas, aunque no siempre el resultado es satisfactorio.¹⁵

La labor de corrección de los ejemplares por medio de *stop-press corrections*, como se ha dicho, no fue demasiado escrupulosa y se hizo, naturalmente, sobre la marcha, durante la tirada. Esto produjo pliegos corregidos que se sumaron a los que aún presentaban errores, que no se destruyeron; de este modo, en el sucesivo proceso de composición de los tomos, los diferentes pliegos se mezclaron dando lugar a ejemplares mixtos. Prueba de lo que acabamos de observar es otro ejemplar, *A*², que presenta algunos errores exclusivos contra los demás ejemplares —incluyendo a *A'*—, todos concentrados en un puñado de versos y en un mismo folio, el 27r; véase el esquema siguiente:

	<i>A</i> ²	<i>A'</i> , <i>A</i> ⁴ , <i>A</i> ⁵
2979	vemos	vamos
2989	om	a
3010	[palabras atribuidas a Elvira]	dadme la mano
3011 <i>Per</i>	REY	ELVIRA
3014 <i>Per</i>	ELVIRA	REY
3014	lo	la
3017-3018	[versos atribuidos a Elvira]	[versos atribuidos al Rey]
3032	Vendrán, si os causan	Vendrá, si os causa

*A*² también omite un verso entero, el 3207, que aparece en cambio en todos los demás ejemplares. La laguna se encuentra en el folio sucesivo al 27r, concretamente el 28v, que forma parte del mismo pliego, el D; signo de que también estas correcciones se hicieron sobre la marcha, interrumpiendo por un momento el proceso de la impresión tras detectar los errores en el pliego, en este caso en la forma exterior. Además, el folio 27r constituye un ejemplo

15. Nos referimos, en particular, al v. 2434, donde la lección de *A'*, «juramos traerle de» no se corrige, como era de esperar, en «jura mostrarle al de», sino que da lugar a una errata, «jura mostrale [sic] del».

paradigmático de ese proceso de modificación del texto, ya que A^1 , A^4 y A^5 presentan signos clarísimos de las correcciones hechas en el acto: el verso 3010, que en A^2 lee exactamente «*Rey. O Eluira, Elu. Dadme la mano*» (imagen 1), se modifica quitando el nombre de la dama para que todo el verso esté atribuido al monarca, como es lógico también a la luz del contexto. Ahora bien, en A^1 , A^4 y A^5 se observa en primer lugar que el verso es más corto, debido precisamente a la supresión de las letras de la didascalia. En segundo lugar, al eliminar el nombre de Elvira quedan una coma y un punto seguidos; de hecho, en el verso de estos ejemplares leemos: «*Rey. O Eluira,. Dadme la mano*» (imagen 2). Se inserta además en el renglón siguiente, con ciertas prisas y por tanto sin mucho cuidado, la indicación «el» (con minúscula inicial, sin cursiva y sin punto final; imagen 2) para atribuir a Elvira el v. 3011.

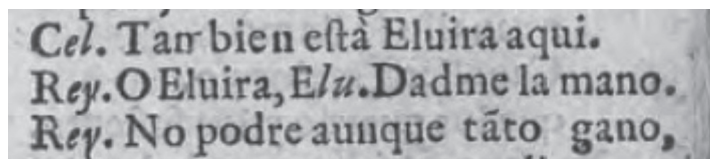


Imagen 1 (A^2 , f. 27r, vv. 3009-3011)

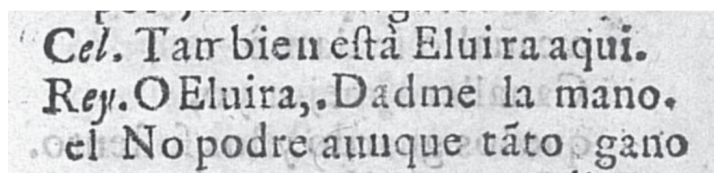


Imagen 2 (A^4 , f. 27r, v. 3009-3011)

De la misma manera, en el v. 3017 de A^1 , A^4 y A^5 , al quitar el nombre del rey al comienzo del verso, tal y como aparece en cambio en A^2 , queda un espacio a la izquierda que hace que el renglón no esté alineado verticalmente con los demás (imágenes 3 y 4).

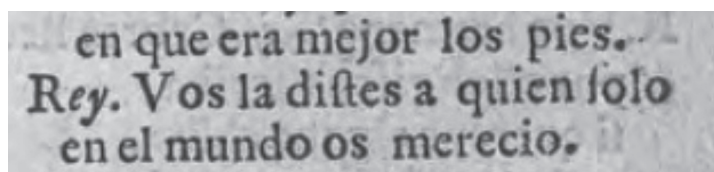


Imagen 3 (A^2 , f. 27r, vv. 3016-3018)

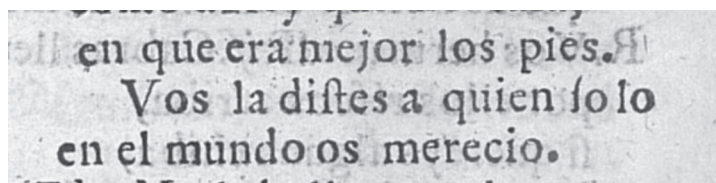


Imagen 4 (*A*⁴, f. 27r, vv. 3016-3018)

Considérese además que también los errores o las variantes de *A'* mencionados arriba (vv. 860, 1012, 1032, 1049-1050, 1629 y 1635) se encuentran todos en folios (respectivamente, 9r, 10v y 15r) que forman parte de un mismo pliego, el B, y en una misma forma, la exterior. A esto hay que añadir que también los últimos errores o variantes que contraponen a *A'* a los demás ejemplares de *A* (los de los vv. 2167, 2180, 2428, 2434, 2443, 2451 y 2524) están agrupados en un único pliego, el C, en la forma exterior (ff. 20v, 22v y 23v).¹⁶ ¿A qué conclusión es posible llegar a través de estas observaciones sobre la situación textual de la edición príncipe de *Con su pan se lo coma*? La sensación, corroborada por los datos aportados aquí, es que durante el trabajo de impresión la tirada se detuvo en algunos momentos para modificar ciertos pliegos; estos últimos se mezclaron luego en el acto de la composición de los volúmenes, dando lugar a ejemplares desiguales.¹⁷ *A'* y *A*², en particular, incluyen erratas que en algún momento se detectaron y se corrigieron, como demuestra el cotejo con *A*⁴ y *A*⁵, que son ejemplares mejores, en este sentido, y por lo tanto se han adoptado como base para la transcripción. Como se verá a continuación, hay que tener en cuenta este aspecto también en lo que atañe a la segunda edición.

B (MADRID, 1622)

La segunda edición, que vio la luz el año siguiente, 1622, y corrió a cargo de la viuda de Fernando Correa, Catalina de Barrio y Angulo, se compuso a plana y renglón sobre la *princeps*, reproduciendo por tanto todos sus as-

16. Véase, a este propósito, la nota a los vv. 2413-2415.

17. Esto, entre otras cosas, permite entender las observaciones de Profeti [2001: xvii-xlvii] al reseñar los distintos ejemplares tanto de la *princeps* como de la segunda edición.

pectos, incluidos los titulillos, los reclamos, etc. Los cuatro ejemplares que hemos cotejado son los siguientes:

B^1 = Madrid, Biblioteca Nacional de España (signatura: R/13868)

B^2 = Viena, Österreichische Nationalbibliothek (signatura: *38.H.2.17)

B^3 = Múnich, Bayerische Staatsbibliothek (signatura: P.O. hisp. 68-17)

B^4 = Biblioteca Apostolica Vaticana (signatura: Stamp. Barb. KKK.V.23)

B^1 , B^2 y B^3 constituyen un conjunto bastante homogéneo, ya que presentan prácticamente en la totalidad de los casos las mismas variantes y los mismos errores (véanse, por solo mencionar algunos ejemplos clarísimos, los vv. 75, 81, 141, 185, 787*Acot*, 1378, 1426, 1505, etc.). De ninguna importancia es el que podría parecer un error privativo de B^3 , ese «po» del v. 51 frente a «por» en los demás ejemplares, ya que con toda seguridad se debe a un tipo mal entintado. Sin embargo, tal y como se ha observado a propósito de A^1 y A^2 , también en B^2 queda rastro de un estado anterior con respecto a los otros dos ejemplares, B^1 y B^3 . Se trata tan solo de dos *loci* (vv. 3019 y 3036), que permiten sin embargo afirmar una vez más que hubo una corrección durante el proceso de impresión, como se aprecia por el esquema siguiente:

	B^2	B^1, B^3
3019	Nno	No
3036	los que	que los

Otra vez, las correcciones se encuentran en un solo folio, siempre el 27r, y apuntan a un proceso de revisión hecho al azar y de manera bastante superficial, sobre todo si se considera la cantidad de erratas que, por lo demás, jalonan la edición. Este hecho se confirma al considerar un ejemplar más allá de los cuatro mencionados y cotejados, el que se conserva en la Fundación Bodmer de Ginebra (sin signatura). En este volumen, el texto de *Con su pan se lo coma* coincide totalmente con B^1 y B^2 menos en un caso, el de la errata del v. 2132 («quisierees»), que se ha corregido («quisieres»); aquí también, por tanto, debió de haber una mano que intervino tan solo en un caso específico, subsanando el error.

Mención aparte merece B^4 , que si en la dedicatoria comparte el error de los demás ejemplares de B («imagines» por «imágenes»), se aleja de ellos nada más empezar el texto de la comedia, como demuestran por ejemplo

las lecturas de los vv. 75, 81, 92, 141, 158, 185, etc. En este caso, sin embargo, el ejemplar no presenta variantes o errores propios, signo de un estado diferente; se trata, en realidad, de los mismos de la *princeps*: véase, sin ir más lejos, la errata del v. 194 («vetde»), que sería muy arriesgado explicar por poligénesis. En un único folio, el 7 (recto y vuelto), *B*⁴ comparte variantes y errores con los demás ejemplares de *B* (vv. 535, 549*Acot*, 609 y 612), para volver luego a coincidir exactamente con *A* (véanse los errores de los vv. 1126, 1623, 1876*Per*, 1933*Per*, 2214, 2434, 3042*Per*, 3054, 3062, 3079, 3166 y 3175). Por lo que concierne a *Con su pan se lo coma*, por tanto, sería más correcto afirmar que *B*⁴ es en realidad un ejemplar de *A* en el que se ha insertado un pliego de la segunda edición. O, dicho de otra forma, podría afirmarse que *B*⁴ confirma que para la composición de algunos tomos de la segunda edición la viuda de Correa aprovechó pliegos de la primera, al menos en lo que a nuestra comedia se refiere.

MANUSCRITO DE LA BIBLIOTECA PALATINA DI PARMA

El ejemplar manuscrito de nuestra comedia conservado en la Biblioteca Palatina de Parma (signatura: CC.*V.28032/XXXIV) forma parte de un conjunto de *codices descripti*, en su mayoría, como ya observó Restori hace más de un siglo: se trata de «copie che tra la fine del secolo xvii e il principio del xviii si eseguiuano in gran numero per riparare alla rarità, che cominciava allora a sentirsi, delle vecchie edizioni, mal supplite dalle difettose *suelette* dei Sanz e dei Leefdael» [1891:16]. *Con su pan se lo coma* está incluido en el tomo 34 (en el que se encuentra otra comedia de esta misma *Parte*, *Quien más no puede*, para la cual remitimos a la introducción a cargo de M. Presotto) y ocupa 84 folios sin numerar; la letra parece del siglo xviii y todo el texto está copiado por una mano, que es la misma que se ocupa de transcribir también *Quien más no puede*. Por lo que atañe a la filiación de este testimonio, podemos afirmar con seguridad que el manuscrito lee de *A*; compárense, para empezar, los siguientes errores compartidos con los ejemplares *A*³, *A*⁴ y *A*⁵ de la *princeps*:

	Texto base	<i>A</i> ³ , <i>A</i> ⁴ , <i>A</i> ⁵ , <i>Parma</i>
2415	ríndete	a ríndete
2416	a	om

Adentrándonos en el análisis de los errores, es posible especificar que el manuscrito parmesano copió concretamente de un ejemplar de *A*, esto es, *A*². Prueba de ello son algunos *loci* incontrovertibles, como por ejemplo la asignación a Elvira de las palabras «Dadme la mano» en el v. 3010, los errores en las didascalias de los vv. 3011*Per* y 3014*Per*, además de la atribución de los vv. 3017-3018 al rey y la laguna del v. 3207; se trata de características específicas de *A*², como se ha comentado más arriba. A estos errores conjuntivos pueden añadirse algunas variantes exclusivas compartidas con el mismo ejemplar: v. 2979 (vamos > vemos); v. 2989 (a > om); v. 3014 (la > lo); y v. 3032 (vendrá > vendrán). Además de todo esto, el copista introduce en el manuscrito algunos errores propios:

	Texto base	<i>Parma</i>
26	mudéis	om
40	a	om
91	importa	me importa
453	lúgubre	legubre [sic]
778-779	TOMÉ Fabio te ha escrito una letra / muy secreto. / INARDA ¿Y qué tal es?	om
981 <i>Per</i>	REY	om
988	he	om
1682	y	om
1711	Vila y temblé	Villa y temple
2250	Justo	om
2492	Navarra	barra
3144	beban	ban
3227	esposo	esposa

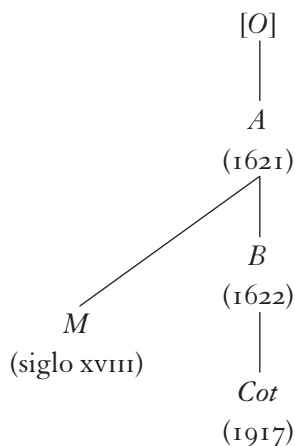
Siendo nulo el valor de este testimonio tanto en la *constitutio textus* como para entender la historia de la transmisión textual de *Con su pan se lo coma*, no se ha tenido en cuenta en nuestra edición, ni se consignan en los aparatos sus pocas peculiaridades, ya que se han detallado aquí.

COT (EDICIÓN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 1917)

En época moderna, *Con su pan se lo coma* fue editada tan solo una vez, en el tomo IV de la nueva edición de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, al cuidado de Emilio Cotarelo y Mori. La edición

ocupa las pp. 295-334 del volumen; el estudioso dedica a la comedia tan solo unas escuetas observaciones en su introducción (p. xiv), sin decir nada a propósito del texto utilizado para la transcripción.¹⁸ Sin embargo, el cotejo permite llegar a la conclusión de que la edición empleada fue la segunda (1622), como demuestran los siguientes casos en los que se sigue a *B* (concretamente, a *B'*, *B²* y *B³*) contra la lectura de *A* (y, en algunos casos, de *B⁴*): vv. 75, 81, 263, 535, 609, 766*Per*, 1126, 1517, 1571, 1794, 1929*Acot*, 1940*Acot*, 2148, 2415, 2523, 2551, 2764*Acot*, 2954*Acot*, 3080, 3155-3156. En poquísimos lugares, en cambio, Cotarelo adopta la lectura de *A* y *B⁴*: vv. 1717, 1723, 1744, 3231; se trata de variantes poco significativas que no permiten demostrar ninguna filiación. El estudioso a veces subsana algunos errores o lecturas equivocadas (como en los vv. 255, 988, 2413 y 2705): en estos casos hemos adoptado sus lecciones en nuestra edición. Por último, Cotarelo introduce a menudo innovaciones respecto a la tradición impresa; es el caso de los siguientes versos: 169, 432*Acot*, 507, 552, 729*Acot*, 745, 753, 777, 901, 942, 950, 969, 1061, 1066, 1105*Per*, 1186, 1312, 1332, 1412, 1433, 1436, 1437, 1602, 1619, 1649, 1667, 1804*Acot*, 2044, 2049, 2107, 2117, 2132*Acot*, 2332, 2334, 2402, 2460, 2471, 2517, 2618*Acot*, 2925, 2947, 3111 y 3224.

En conclusión, el estema que podría trazarse es relativamente sencillo:



18. Cotarelo, además, menciona en nota la existencia de dos ediciones de 1621 y dos de 1622, «todas [...] hechas a plana y renglón sobre la primera» [1917:xiv]. Como se ha observado en la introducción general, sin embargo, no hay constancia de la existencia de otra edición aparte de la príncipe de 1621, ni de que en 1622 saliera otra edición a cargo de la viuda de Alonso Martín.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

La comedia empieza con una escena patética de despedida entre Filardo, un anciano labrador, y sus dos hijos, Celio y Fabio. El padre, presintiendo que se acerca el momento de su muerte, les deja a los dos jóvenes una herencia de cuarenta mil ducados y, lo que es más importante, un consejo, el de no alejarse nunca de su aldea en la montaña, cerca de León, y no ceder a las tentaciones de la vida cortesana. Cuando el anciano se va, los dos hermanos se prometen lealtad recíproca; poco después aparece Inarda, su prima, de la que ambos labradores están prendados. La mujer, sin embargo, está enamorada de Celio y se lo confiesa a Fabio; este, a pesar de la desilusión, promete ayudarla actuando de tercero. Su diálogo es interrumpido por la llegada del villano gracioso Tomé, quien describe los preparativos para las fiestas del día siguiente, el 1 de mayo; Fabio concede regalos tanto a Inarda como al criado.

El cuadro sucesivo se desarrolla en León: el caballero don Nuño ha ido a visitar a Elvira, su enamorada, y se está lamentando por habérsela presentado al rey Ramiro, que ha quedado locamente prendado de ella. Mientras los dos están hablando, aparece el criado Sancho anunciando que el monarca está a punto de llegar; cuando Ramiro se entera de que Nuño está en casa de la dama, le ordena que no vuelva por esos lares y se marcha. Para más inri, Elvira se muestra fría y rehúsa abrazar al galán, recordándole el mandato del soberano.

La aparición de Celio en el monte, acompañado de sus pastores, abre un nuevo cuadro: el joven pasa revista a sus labradores, preguntando a cada uno por el estado de las reses (caballos, cabras, vacas y cerdos). Una vez a solas, alaba por medio de un soneto las «santas soledades» del ambiente montañoso; acto seguido aparece el rey, de caza, que queda favorablemente sorprendido por la inteligencia y la cortesanía de Celio. El labrador convida al monarca —del que, sin embargo, desconoce la verdadera identidad— a cenar a su aldea, una invitación que Ramiro acepta encantado.

Mientras tanto, en casa de los dos hermanos, todo está preparado para la cena; Inarda se pregunta dónde estará Celio, despertando así los celos de Fabio. Después de unos lances cómicos de Tomé, llegan Celio y Ramiro:

todos acogen amablemente a este último, aunque, cuando los comensales pasan a otra sala, Inarda comenta de manera sarcástica el afán de los dos hermanos por agasajar al huésped cortesano y los modales afectados de este. La cena es interrumpida rocambolescamente por la noticia de la llegada de unos novillos: unos cazadores, que han empujado hasta allí a los animales, aparecen ordenando a Celio que les dé de comer y amenazando con quemar la casa, pero cuando reconocen al Rey se sosiegan. Al descubrir la identidad del monarca, Fabio y Celio se arrojan a sus pies, pero Ramiro decide premiar a Celio ofreciéndole un puesto en la corte de León; de nada sirven las admoniciones de Fabio, quien trata inútilmente de recordarle a su hermano los consejos recibidos por Filardo poco tiempo antes. El acto se cierra con la aparición del labrador Silverio, que anima a todos para que vayan a la bodega (donde un toro ha entrado persiguiendo a otro pastor, Timbrio), y con la pena de Inarda, que teme que su amado se marche y la olvide.

ACTO SEGUNDO

La segunda jornada nos muestra la preocupación de Inarda por la reciente incorporación de Celio a la corte de León, a la que sigue una declaración de amor de Fabio a la labradora, ya que ahora su hermano y rival en amor está ausente. La mujer le pide tiempo para decidir qué hacer y se va; poco después aparece Tomé, recién llegado de la corte, y le cuenta a Fabio la riqueza y la holgura en la que vive ahora Celio, al amparo del rey Ramiro. Sin embargo, cuando el labrador pregunta por la calidad de la vida cotidiana de su hermano, el criado tiene que admitir que en la corte no hay horarios y que el novel privado del Rey se pasa los días corriendo, ocupado en mil tareas burocráticas. Muy contento con su sosegada vida campesina, y al cabo de una verdadera 'alabanza de aldea', Fabio se mofa de su hermano diciendo que «con su pan se lo coma».

Mientras tanto, Inarda y Laureta han viajado hasta el palacio real para encontrar a Celio: este último aparece muy atareado, rodeado de soldados que le entregan memoriales para pedir favores al Rey. El encuentro entre los dos antiguos amantes no se resuelve de la manera esperada por Inarda: Celio, olvidando sus orígenes, se ha vuelto muy presumido, algo que hace

enfadar a la mujer, que decide regresar a la aldea. En ese momento llega el rey Ramiro para decirle a su vasallo que quiere favorecerlo enseñándole una mujer de la que se ha enamorado. Cuando el monarca se va aparece Tomé, de vuelta de la aldea, contando cómo Fabio se ha burlado de la vida de la corte; por toda respuesta, Celio se reafirma en su convicción, ya que su estatus es ahora mucho mejor que el anterior.

En el siguiente cuadro, Nuño y Elvira están comentando el reciente e inesperado ascenso de Celio; sin embargo, tal y como había ocurrido en el primer acto, aparece un lacayo interrumpiendo su diálogo y anunciando la inminente llegada del Rey. Esta vez, para evitar incurrir en la ira regia, Nuño es obligado a esconderse; una vez en casa de la dama, Ramiro pregunta a Celio qué le parece Elvira: queriendo complacer a su soberano, el caballero afirma que se trata de una mujer bellísima y que se ha enamorado de ella. Análogamente, Elvira —a la que Ramiro pide una opinión acerca de su acompañante— se excede en alabar la hermosura de Celio; el resultado es que el monarca decide inopinadamente casar a los dos para hacer gala de su bondad, sin que ellos puedan oponerse. Cuando Celio y el Rey se han ido, sale de su escondite Nuño quien, después de expresar todo su enfado e incredulidad, acaba yéndose amenazando con matar al nuevo novio de Elvira.

De vuelta a palacio, asistimos a la llegada de Fabio y Belardo; los dos labradores no consiguen entender los ceremoniales de la corte y observan asombrados las dificultades de la vida palaciega, ya que tienen que guardar cola para hablar con Celio. Cuando este por fin aparece, critica a su hermano por presentarse vestido de manera tosca, no adecuada al rico ambiente cortesano; además, desvela su próximo casamiento comentando que su prometida se avergonzaría de él. Fabio, sorprendido por la noticia relativa al compromiso de su hermano pero enfadado por la acogida recibida, determina volverse a la aldea.

Inarda y Laureta están hablando de la desastrosa visita a León, cuando aparecen Belardo y Fabio: este último piensa darle celos a su prima contándole que Celio ya tiene esposa, pero ella afirma inesperadamente que sus sentimientos han cambiado y que se casará con él. Loco de alegría, Fabio reparte regalos entre sus pastores; en ello, aparece Tomé con un mensaje de Celio, quien quiere que su hermano esté presente el día de su casamiento con Elvira. Fabio no rechaza del todo la propuesta, aunque afirma que irá «a lo que a [él] le importe» (v. 2089).

En León, el Rey, Celio y Elvira asisten a un desfile de caballeros que han acudido para un juego de sortija que se celebra con ocasión de las bodas. Después de observar y comentar el mote y la divisa de cuatro de ellos, aparece Fabio llevando una letra que provoca el enfado inmediato del Rey: es el «con su pan se lo coma» que ya varias veces el labrador le ha repetido a su hermano. El Rey se enoja y todos se van, dejando a Celio solo y desesperado; la situación empeora cuando aparece Tomé diciéndole que Fabio lo invita a la aldea para asistir a sus bodas con Inarda. El acto se cierra mientras Celio, arrepentido, se acongoja por no haber escuchado los consejos de su padre y su hermano.

ACTO TERCERO

El primer cuadro de la tercera jornada se abre con la celebración, en la aldea, de las bodas entre Fabio e Inarda. Cuando llega Celio, su hermano le paga con la misma moneda la reprensión recibida en la corte y le reprocha el haberse presentado allí vestido demasiado elegantemente. Celio, sin embargo, ha venido en son de paz para pedirle consejo al hermano sobre cómo solucionar sus problemas, ya que el Rey se muestra ahora más frío con él y su vida en la corte ha resultado ser una verdadera pesadilla. Fabio —quien en realidad reconoce para sus adentros haber sido la causa de la caída de su hermano— le aconseja que pida permiso a Ramiro para retirarse a la aldea; Celio decide seguir su sugerencia y se va.

Mientras tanto, en León, Nuño encuentra a Ricardo, un vasallo traicionero de Ramiro que cuenta cómo tanto su sobrino Alfonso como el rey de Navarra traman asesinar al monarca leonés y hacerse con su corona. Ricardo y Nuño determinan envenenar al soberano, más por cuestiones amorosas —Nuño por haber perdido a Elvira y Ricardo para casarse con Leonor, una dama de la que está enamorado— que por sed de poder. Cuando el leonés aparece en escena, y para ganarse su confianza, Ricardo le miente afirmando haber defendido su nombre delante de sus enemigos. Poco después llega Celio pidiendo licencia para volverse a su casa, lo cual aprovecha el Rey para entregarle a Ramiro el cargo que el labrador ha dejado vacante.

En la aldea, Inarda y Laureta comentan sorprendidas la decisión de Celio de dejar la corte; mientras tres pastores someten a Inarda una disputa sobre

cuál pena es mayor entre celos, amor y agravio, el canto de unos villanos anuncia la llegada de Celio y Elvira, que son acogidos amablemente por todos.

Algún tiempo después, el Rey está cazando en el monte con Nuño y Ricardo; al irse el monarca tras un gamo, los dos traidores se ponen de acuerdo para hacer que Ramiro se aloje esa noche en la cercana casa de Celio, envenenándolo luego y echando la culpa del crimen al labrador. Este último, sin embargo, casualmente se encuentra allí y lo oye todo, aunque finge ser sordo para que los dos caballeros piensen que no ha podido escucharlos. Efectivamente, Nuño y Ricardo se cercioran de la sordera del villano —al que no consiguen identificar— y se van; poco después vuelve el Rey: Ramiro y Celio se reconocen, aunque por precaución no desvelan sus respectivas identidades. El labrador, después de criticar la manera de actuar del soberano, que ha abandonado a su fiel secretario, le advierte acerca del plan malvado de sus dos vasallos.

Mientras tanto, en la aldea, Nuño anuncia a Fabio que el Rey cenará allí, al mismo tiempo que corteja sin éxito a Elvira. Cuando Ramiro llega, y después de saludar a Fabio y a Elvira, pasa revista a los labradores de la casa en una escena con tintes cómicos, ya que todos actúan nerviosamente ante tan importante huésped. Empieza luego el banquete, pero cuando Nuño y Ricardo sirven al Rey la copa envenenada, este —recordando las advertencias de Celio— se la ofrece a sus dos alevosos súbditos, quienes se niegan a beber manifestando así su culpabilidad. Ramiro sentencia a los dos a muerte, a la vez que ofrece a Celio volver a su servicio; el labrador, sin embargo, rechaza tajantemente la oferta, y de nada sirve que el monarca pida a Fabio y a Elvira que intercedan por él. Finalmente, Ramiro concede títulos y privilegios a la casa de los dos hermanos, y la comedia finaliza con el casamiento de Tomé y Laureta.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

ACTO PRIMERO

1-104	octavas reales	104
105-274	quintillas	170
275-418	redondillas	144
419-432	soneto	14

433-535	endecasílabos sueltos con pareados	103
536-549	soneto	14
550-729	quintillas	180
730-913	redondillas	184
914-1075	romance en <i>i-o</i>	162

ACTO SEGUNDO

1076-1190	quintillas	115
1191-1204	soneto	14
1205-1388	redondillas	184
1389-1402	endecasílabos sueltos	14
1403-1602	redondillas	200
1603-1670	endecasílabos sueltos con pareados	68
1671-1790	octavas reales	120
1791-1804	soneto	14
1805-1940	romance en <i>e-a</i>	136
1941-1956	redondillas	16
1957-1964	seguidillas	8
1965-1980	redondillas	16
1981-1988	seguidillas	8
1989-2096	redondillas	108
2097-2109	endecasílabos sueltos con pareados	13
2110-2112	octosílabos con pareado final	3
2113-2121	endecasílabos sueltos con pareados	9
2122-2123	pareado de octosílabos	2
2124-2127	endecasílabos sueltos	4
2128-2129	pareado de octosílabos	2
2130-2169	endecasílabos sueltos con pareados	40

ACTO TERCERO

2170-2199	sexteto-lira	30
2200-2211	romance en <i>e-o</i>	12

2212-2241	canción	30
2242-2301	quintillas	60
2302-2425	romance en <i>a-o</i>	124
2426-2510	tercetos	85
2511-2580	quintillas	70
2581-2594	soneto	14
2595-2654	redondillas	60
2655-2656	estribillo	2
2657-2732	redondillas	76
2733-2734	estribillo	2
2735-2764	sexteto-lira	30
2765-2944	romance en <i>a-a</i>	180
2945-3068	redondillas	124
3069-3232	romance en <i>o-a</i>	164

RESUMEN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	1112	34,4
Romances	778	24,1
Quintillas	595	18,4
Endecasílabos sueltos	251	7,8
Octavas reales	224	6,9
Tercetos	85	2,6
Sonetos	70	2,2
Sextetos-lira	60	1,9
Canción	30	0,9
Seguidillas	16	0,5
Octosílabos con pareados	7	0,2
Estribillo	4	0,1



CON SU PAN SE LO COMA COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO

Dedicada a la ilustrísima señora doña Francisca Salvador

Como en las armas se conocen los dueños de las casas y en las imágenes de las puertas los títulos de los templos, así conocerán en este principio los que vieren el nombre de Vuestra Señoría ilustrísima, cuyo soy todo; y con más propiedad, que en el divino sagrado de su entendimiento me defendí de la detración de aquellos a quien tan bien llamó Séneca «vulgo». Confieso el 5
atrevimiento, pero en alguna manera da licencia el peligro para que el que viene huyendo pueda asirse del altar, con el debido respeto. No es esta la ocasión en que se han de escribir y celebrar las excelentes partes de tan único sujeto, ni osar con tan humilde ofrecimiento tratar del ilustrísimo señor don Andrés Roig, Vicecanciller de Aragón, cuyo gobierno, con tanta satisfacción de aquel reino y de toda España, es tan insigne que, para mayor lu- 10

Dedicatoria Dedicada AB : Dirigida Cot 8 se han AB : se ha Cot

Dedicatoria *Francisca Salvador*: esta dama estaba casada con Andrés (Andreu) Roig, quien fue Vicecanciller de Aragón desde 1612 hasta su muerte, ocurrida en 1622 (véanse Elliott 1977 y Molas Ribalta 1998:574-575). El matrimonio tuvo una hija, Ana María Margarita Roig y Salvador, a la que Lope dedicó la segunda comedia de esta Parte, *Quien más no puede*, en cuya dedicatoria se vuelve a mencionar a la madre, doña Francisca. Remitimos también a la nota del editor de la comedia siguiente, M. Presotto, y a Case [1975b:161].
5 *llamó Séneca «vulgo»*: el filósofo empleó el término *vulgus*, así como *turba*, siempre con acepción negativa. Véase, por ejemplo, el *De vita beata* (II.1): «Quæramus ergo, quid optimum factu sit, non quid usitatissimum, et quid nos in possessione felicitatis æternæ constituat, no quid vulgo, veritatis pessimo interpreti, probatum sit»; o el *De brevitæ vitæ*: «Nec huic publico, ut opinantur, malo turba tantum et imprudens volgus ingemuit; clarorum quoque virorum hic affectus querellas evocavit». Sobre este aspecto específico puede verse Motto y Clark [1993].

10-11 *tanta satisfacción de aquel reino*: más allá del tono tópicamente elogioso adoptado por el Fénix para agasajar a Andrés Roig, parece que efectivamente el Vicecanciller de Aragón gozó de cierta fortuna en su trayectoria política; como recuerda Molas Ribalta [1998:574], «su carrera [...] estuvo marcada por el favor político. [Luis] Cabrera de Córdoba comenta

gar, lo remiten las Musas a la cultura heroica de más alto estilo; pues como
los que deben, solo pretendo con tan pequeño servicio entretener la paga.
Dios guarde a Vuestra Señoría ilustrísima muchos años, como sus criados
15 deseamos.

Capellán de Vuestra Señoría ilustrísima,

LOPE DE VEGA CARPIO

que “se han maravillado muchos” de su rápido encumbramiento, de fiscal del Consejo de Aragón a vicescanciller “habiendo otros muy beneméritos en el dicho Consejo”».

13 *entretener*: ‘diferir, aplazar’.

Figuras de la comedia

FILARDO, viejo	FIDELIO, labrador
FABIO, labrador	DAMÓN, labrador
CELIO, labrador	[EUGERO, labrador]
INARDA, labradora	[CUATRO SOLDADOS]
RAMIRO, rey de León	[UN PORTERO]
NUÑO, caballero	[PONCIANO, maestresala]
SANCHO, lacayo	[UN CAMARERO]
ELVIRA, dama	[FLORO, pastor]
CAZADORES DEL REY	[MÚSICOS]
LAURETA, criada	[RICARDO]
TOMÉ, criado	[CRIADOS]
SILVERIO, labrador	[CABALLEROS]
BELARDO, labrador	[MANTENEDORES]
RISELO, labrador	

Representola Valdés

Dramatis personae los cazadores que aparecen en escena al final del primer acto son seis, como se especifica en la acotación correspondiente (970*Acot*), aunque en realidad solo tres de ellos hablan. De todos los labradores mencionados, Eugero es el único que no tiene ninguna intervención; tampoco hablan los criados que aparecen en las primeras dos jornadas (350*Acot* y 1864*Acot*), así como los dos caballeros con sus padrinos y el mantenedor (2096*Acot* y 2109*Acot*) al final del segundo acto. Sin embargo, siguiendo los criterios de Prolope, los hemos incluido en este apartado. *Valdés*: se trata, naturalmente, de Pedro de Valdés, conocido autor de comedias con el que Lope entretuvo una larga y proficua colaboración. Como se ha apuntado en el estudio introductorio, a principios de 1615 *Con su pan se lo coma* formaba parte del repertorio de la compañía de este autor de comedias. Cfr. Gadea y De Salvo [1997-1998:161-162].



ACTO PRIMERO

Salen Filardo, viejo labrador, y Fabio y Celio, sus hijos

FILARDO

Queridos hijos, cuando un hombre trata
partirse de la tierra donde vive,
mientras que la partida se dilata
las cosas necesarias apercibe;
esta partida la vejez retrata 5
adonde ya la anciana edad recibe
nuevas del fin que por la posta viene,
que el necio olvida, y el sagaz previene.

Yo os he criado en este monte, cerca
de la insigne León, honor de España, 10
en una quinta que sin esta cerca
humilde arroyo la defiende y baña;
aquí, donde jamás la vida alterca
de la ambición, que tanto al hombre daña,
habéis de mis consejos aprendido 15
cuanto a la vuestra necesario ha sido.

Yo me retiro a prevenir la muerte,
último fin de cuanto vive; en tanto
oíd al blanco cisne, que os advierte
vuestro remedio en el postrero canto: 20
ya fue ser labradores vuestra suerte,
y pues para vivir no os pone espanto
la esteva, el azadón, la hoz, los bueyes,
no envidiéis los palacios de los reyes.

Por ningún caso ni suceso humano 25
mudéis el traje, el trato ni el oficio,
que en este humilde, sosegado y llano

11-12 *que... baña*: entiéndase: 'que aunque no estuviera cercada, tiene un arroyo para defenderla'; al arroyo vuelve a aludir el anciano poco más adelante, en el v. 32.

16 *la vuestra*: el antecedente es «la vida» mencionada en el v. 13.

19 *blanco cisne*: es, naturalmente, el mismo Filardo, quien se atribuye la imagen clásica del cisne que entona un hermoso canto justo antes de morir.

quiero que conservéis vuestro ejercicio.
 Sus galas traiga el noble cortesano
 entre el vulgar estrépito y bullicio; 30
 vosotros el sayal con que os he dado
 tan quieta vida entre un arroyo y prado.
 Si fuérades tan pobres que os hiciera
 un vil jornal la costa de la vida,
 justa disculpa el desterraros fuera 35
 del nido y de la patria conocida;
 pero si desde el campo hasta la era
 y desde el monte al valle, no hay qué pida
 vuestro deseo que no goce y tenga,
 ¿qué es menester que a las ciudades venga? 40
 Tendréis los dos cuarenta mil ducados;
 partidos, bien podréis vivir con veinte.
 Lavaderos de lana hacéis los prados
 bajando las ovejas a la fuente;
 de las mayores reses y ganados 45
 ese monte a los otros eminente
 parece que cubrís a manchas de oro

28 *ejercicio*: en el sentido de «oficio, ministerio, empleo, entretenimiento y ocupación» (*Autoridades*).

41-42 Veinte mil ducados representaban una ingente cantidad de dinero en la época. Téngase en cuenta que, como observa D. Fernández Rodríguez en su edición de *La gallarda toledana* [2015:444], «los nobles de mediana fortuna instalados en las ciudades poseían unas rentas anuales que oscilaban entre 2.000 y 10.000 ducados» (cfr. *La gallarda toledana*, ed. D. Fernández Rodríguez, vv. 63-66). Véase también Salomón [1965:757-758] y Fernández [2002:789]; este último opina que Lope «exagera en la cantidad» de dinero heredado por los hermanos para sugerir que Celio no se traslada a la corte por interés económico sino por «otra razón más honda», esto es, la ambición.

46 *eminente*: es adjetivo de claro sabor gongorino, asociado además al término *monte*, lo cual recuerda naturalmente la estrofa VII de la *Fábula de Polifemo y Galatea* («Un monte era de miembros eminente», ed. J. Ponce Cárdenas, p. 202). Sin embargo, véase lo que apunta M. Presotto en la introducción a *Quien más no puede*, la segunda comedia de esta Parte, a propósito de la crítica de Lope a Góngora y, sobre todo, a sus seguidores. Cfr. también nuestra nota al v. 2021.

47-48 *manchas... toro*: hay aquí una comparación de las manchas de las reses con las estrellas del firmamento, además de una posible alusión a la constelación de Tauro. Cfr. *El laberinto de Creta*, contenida en la Parte XVI: «Puso los ojos Pasife / en un blanco y rubio toro, / novillo de pocos años, / más doméstico que hosco, / tan pintando de la piel / con varias

desde la roja vaca al rubio toro.

Son tantos por dehesas y por valles
vuestros criados que no va más gente 50
por la ciudad en las pobladas calles
el día de fiesta, del trabajo ausente;
buenos rostros tenéis y buenos talles,
buenos ingenios y ocasión presente
para vivir en paz; esta os encargo: 55
vivid en breve patria tiempo largo.

FABIO Padre y señor, después que al sentimiento
de tu partida nos moviste a llanto,
si bien es prevención y pensamiento 60
y más que ejecución discreto espanto,
ningún humano bien desde el sustento
hasta el oro, que el hombre estima en tanto,
nos puede dar contento que a tu vida
como a principio nuestro estaba asida.

Mi hermano y yo prestamos obediencia 65
a tu gusto, que es ley tan inviolable
que aunque llegase tu perpetua ausencia
ha de guardarse con valor notable.
Ya tiene de nosotros experiencia
tu larga edad; un siglo venerable 70
a descansar contento te retira
y en nuestra condición tu imagen mira.

CELIO Donde Fabio, señor, te ha prometido
justa obediencia, si escusarme puedo,
¿qué tengo que decir, sino que he sido 75
quien de los dos más obligado quedo?
Con él a un mismo tiempo fui nacido,

51 por $AB^1B^2B^4B^5Cot$: po B^3 75 que decir AB^4 : de decir $B^1B^2B^3Cot$

manchas el lomo, / que solo por las estrellas / es el del Sol más hermoso» (ed. S. Boadas, vv. 289-296).

56 *breve*: aquí en el sentido de 'pequeña'.

67 *perpetua ausencia*: la muerte.

- ni él me excede en edad, ni yo le excedo;
esta igualdad nos hace hacer iguales.
- FILARDO Esa gocéis por siglos inmortales. 80
- Dadme los brazos, que ya el tiempo quiere
que me sirva de báculo la cama,
aunque lo sois los dos mientras difiere
la muerte el soplo de esta inútil llama.
- FABIO Tu vida el cielo, padre mío, prospere. 85
- FILARDO Ya el seco tronco aquel humor derrama
que le distila del amor el fuego;
Dios os dé paz; que la tengáis os ruego.

Váyase Filardo

- CELIO Ya el viejo es ido.
- FABIO ¡Ay, cielo, cuál me deja!
- CELIO Y a mí rompida el alma, hermano Fabio; 90
- tú agora lo que importa me aconseja.
- FABIO Tú a mí mejor, que eres prudente y sabio.
- CELIO De cumplimientos nuestro amor aleja,
que será hacer a nuestra sangre agravio,
y pues no le ha de haber, de nuestra hacienda 95
- ninguno, hermano, partición pretenda.
- FABIO Mientras que no te casas ni me caso
así se puede estar, pues vive el viejo.
- CELIO De cuanta hacienda tengo no hago caso;
toda a tu gusto desde aquí la dejo. 100
- FABIO Yo, hermano Celio, a tu gobierno paso,
a tu ley, a tu imperio, a tu consejo.
- CELIO No me obligues así.
- FABIO Yo así te quiero.
- CELIO Yo soy tu hechura.
- FABIO Yo lo soy primero.

81 Dadme AB^4 : Dame $B'B^2B^3$ Cot 92 sabio AB^4 Cot : sa io $B'B^2B^3$

Sale Inarda, villana, prima de estos

INARDA	Parece que aún os estáis en el vientre de Costanza, pues que nunca os apartáis; ¡haced un hora mudanza, pues que dos almas gozáis!	105
	Mas una debe de ser en dos cuerpos.	110
FABIO	Puede ser, prima Inarda, pues la mía en mí apenas viviría, por pesar ni por placer, a no le ver en mi hermano.	115
CELIO	Y si yo a Fabio no viese alegre o triste es muy llano que ni del mal cuenta hiciese ni de todo el bien humano. ¿Dónde vas dando a las flores nueva olor, nuevos colores?	120
INARDA	Eso de rosa y jazmines a cortesanos chapines les dirás cuando enamores.	
FABIO	Antes no, que allá pisando alfombras nacer no pueden, o el lodo y las piedras cuando	125

123 *chapines*: en la comedia la contraposición entre el espacio de la aldea y el de la corte, con sus respectivos valores, pasa a menudo por la mención de prendas de vestir. Ya desde los primeros versos Filardo había establecido una distinción entre las «galas» (v. 30) y el «sayal» (v. 32), advirtiendo a sus hijos acerca de la necesidad de no 'mudar el traje' (v. 26); aquí Inarda menciona en cambio los *chapines*, un calzado de corcho que estaba muy de moda en la época, para referirse por medio de una sinécdoque a las mujeres de la corte. Como observa Salomon [1965:239], «l'exemplarité du paysan s'opposant aux modes extravagantes et changeantes des cités correspondait, dans une certaine mesure, à la réalité». Cfr. también los vv. 862, 1086-1090, 1211-1212, 1355-1356, 1387-1388, 1481, 1909-1911, 1921-1925, 2081-2082, 2248-2281, 2969-2970 y 2981, donde en mayor o menor medida la ropa sirve para subrayar la oposición entre corte y aldea.

126 *nacer*: se refiere, cómo no, a las flores mencionadas en los vv. 120 y 122.

en las ciudades exceden
lloviendo, Inarda, o nevando.

Aquí que se pisan prados 130
de diferentes colores
por esta margen bordados
le harán alquimia de flores
tus pies, del alba envidiados.

CELIO ¿No has visto los que hacen oro? 135
A la fe que dice bien
Fabio y, si no, hacer tesoro
consiste en que no le den
oro del mismo decoro.

Aquí que ves tantas flores, 140
¿qué mucho que aumento des
a sus hojas y colores
si son del alba tus pies?

INARDA ¿Los dos me decís amores?

FABIO Yo te los digo por mí. 145
CELIO Y yo por mí, prima mía,
que también adoro en ti.

INARDA Pues yo del uno querría
solo escucharlos aquí.

CELIO Antes que digas de quién 150
me voy al monte y te dejo,
por no escuchar tu desdén.

Vase Celio

INARDA Escucha.

FABIO De ti me quejo.

INARDA Yo, Fabio, de ti también.

FABIO ¿Por qué?

INARDA Porque a Celio quiero. 155

FABIO ¡Oh, cuál eras para ser

156-159 *¡Oh... primerol!*: Fabio recrimina a Inarda el haber decidido a quién amar antes de haber escuchado los requiebros de los dos hermanos; la mujer nunca podría ejercer, por

	o jüez o consejero, porque el despachar y el ver no sé cuál fuera primero!	
	Pésame, pero el amor que a Celio tengo me obliga a no ser competidor, si bien queda en la fatiga que me ha puesto tu rigor.	160
	Ya que no soy principal, servir quiero de tercero.	165
INARDA	¿Quién ha visto amor igual? Pues dile lo que le quiero.	
FABIO	¿Y cómo me quieres mal?	
INARDA	Eso no, y es imposible que no te quiera también.	170
FABIO	¿A mí?	
INARDA	Sí, que es conveniente —pues quieres a Celio bien— quererte bien.	
FABIO	¿Es posible?	
INARDA	Bien me lo puedes creer.	175
FABIO	Como golpe viene a ser tu amor, que dando en mi hermano resulta en mí.	
INARDA	No es en vano quererte.	
FABIO	Pues ¿qué es querer?	
INARDA	Querer todo lo que quiere el sujeto a quien yo quiero.	180

Sale Tomé, villano

158 despachar *AB^t Cot* : despechar *B'B²B³* 169 Y *AB* : Pues *Cot*

tanto, el cargo de juez o consejero, ya que 'despacha antes de ver' (v. 158). Obsérvese además que en el v. 157 es necesario considerar bisílabo el vocablo «juez» para el mantenimiento del octosílabo.

- TOMÉ ¡ Así tu vida prospere
 el cielo como lo espero
 y de su piedad se infiere!
- Que atiendas, mi buen señor 185
 a ver de tus labradores
 que vienen de su labor
 la traza de las mejores
 fiestas que ha inventado amor.
- Ya sabes como es mañana 190
 de mayo el primero día,
 pues verás la sierra cana
 que se traslada a porfía
 a la vega verde y llana.
- Esta noche encerrarán 195
 los vaqueros diez novillos
 que mañana correrán,
 que a los arados y trillos
 salir de mansos podrán
- con haber entre ellos tres 200
 hijos del toro chapado,
 que por estas sierras es
 como en Roma celebrado
 el fuerte Cartaginés.
- Hay novillo negro y hosco 205
 que si antiyer no me embosco
 y me subo en un taray
 le pareciera cambray

199 *mansos*: en el sentido de «animal que va delante guiando a los demás» (*Autoridades*).
 201 *chapado*: 'valeroso'. Cfr. Covarrubias (s. v. «chapa»): «el hombre de hecho y de valor, porque va guarnecido con su virtud y esfuerzo»; y Alonso Hernández [1977:257].
 203-204 *como... Cartaginés*: el gracioso parece aludir irónicamente a Aníbal y al contexto de las guerras púnicas (264 a. C.-146 a. C.), con las que el imperio romano conquistó todas las posesiones cartaginesas y acabó con el poder de Cartago.
 207 *taray*: este arbusto, que pertenece a la familia de las tamaricáceas, aparece mencionado también en los vv. 1815 y 2624.
 208 *cambray*: 'tela fina'; el sentido de las palabras de Tomé en los vv. 206-209 es que si el novillo le hubiera golpeado, su ropa gruesa se habría destrozado, quedando en nada.

mi paño grosero y tosco;
 ayer al pobre Ginés 210
 le dio dos vueltas o tres,
 porque tiene el cerviguillo
 con más rayas que un ovillo
 y el mismo viento en los pies.
 Así el rejón desmenuza 215
 que, hecho de puntas espín,
 en el río se champuza
 veloz, que quitó a Crespín
 de un salto la caperuza.
 Brota de los ojos ira, 220
 por la boca fuego espira,
 y llámanle «el mal casado»,
 porque anda siempre enojado
 y le enfada cuanto mira.
 Tienen sin esto sortija 225
 que han de correr en sus yeguas,
 que alguna del viento es hija,
 porque solo el tragar leguas
 la sustenta y regocija.
 A su castaña Pascual 230
 hizo labrar en la villa
 del más famoso oficial
 caparazón de palmilla
 y de venado el pretal.
 Hay vestidos —yo los vi— 235
 de frisa y de bocací,
 con capellares y mantos
 que por costuras y cantos

225 *sortija*: en este juego los participantes «corriendo a caballo apuntan con la lanza a una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera» (Covarrubias). Véanse también los vv. 2083, 2097 y 2936.

230 *castaña*: debe entenderse 'su yegua de color castaño'. Análogamente, en el v. 245 *ove-ro* se refiere al caballo rojo y blanco, y en el v. 919 *morcillo* alude al caballo de color negro con viso rojizo.

	guarnece guadamecí.	
	Comedia tienen también,	240
	lindo rato de dos horas	
	si el auditorio oye bien	
	gaitas y flautas sonoras.	
FABIO	Pues haz, Tomé, que te den	
	mi overo para salir	245
	en albricias de la fiesta.	
TOMÉ	¡Dos siglos has de vivir!	
FABIO	Tú, Inarda, galas apresta,	
	que sin ellas no hay lucir	
	la más perfeta hermosura.	250
INARDA	Adonde hay tales zagalas	
	de vencida estoy segura,	
	pero suplirán las galas,	
	como tu gusto procura.	
TOMÉ	Dejando a Marte dormido	255
	dicen que Venus tomó	
	sus armas —¡hecho atrevido!—	
	y que Palas se burló	
	de verla el arnés vestido.	
	Mas por no poner en duda	260
	la hermosura confirmada,	
	dijo Cupido en su ayuda:	
	«¿Veisla cómo vence armada?	

255 dormido *Cot* : dormida *AB* 263 Veisla *B'B'B'Cot* : Veisle *AB*⁴

240-243 Hay aquí una primera referencia metateatral a la comedia, que no será la única de la pieza; cfr. más adelante, la nota a los vv. 2038-2072, además de nuestras observaciones en el estudio introductorio.

255-264 *Dejando... desnuda*: como observa Hernández Valcárcel [1992:108], Lope «repite varias veces [en sus piezas] el cuentecillo que presenta bien a Eros, bien a Venus disfrazados por juego con las armas de Marte o de Palas, que se usó asimismo en las artes plásticas (recuérdense, por ejemplo, los amorcillos armados en el cuadro *Venus y Marte* de Botticelli)». Sobre las figuras de Marte y Venus en el teatro áureo puede verse el trabajo reciente de Noble Wood [2014], además del estudio introductorio de Udaondo Alegre [2016:702-713] a su edición de *La Santa Liga*, publicada en la Parte XV, donde el estudioso profundiza en la utilización simbólica de Marte y Venus en el drama loresco.

Pues mejor vence desnuda».

FABIO La overa sola te di, 265
y agora, para que salgas,
un vestido.

TOMÉ ¿Cierto?

FABIO Sí.

TOMÉ ¡Beso esas manos hidalgas!

FABIO Vamos, Inarda, de aquí,
que yo seré buen tercero 270
con Celio, aunque más te quiero.

TOMÉ Ni compra ni amor confíes
de interesado, ni fíes
de rocín ni de escudero.

Váyase, y salen doña Elvira, dama, y Nuño, caballero

ELVIRA ¿Quién tuvo la culpa?

NUÑO Yo. 275

ELVIRA ¿Luego tú fuiste?

NUÑO Yo fui.

ELVIRA ¿Y de ti te quejas?

NUÑO Sí.

ELVIRA ¿Que a mí no me culpas?

NUÑO No.

ELVIRA ¡Gran ventura!

NUÑO De los cielos.

ELVIRA Hoy más para mí.

NUÑO ¿Por qué? 280

ELVIRA Por no ser culpada.

NUÑO ¿En qué?

ELVIRA En tus celos.

NUÑO No son celos.

272-274 *Ni... escudero*: Tomé alude posiblemente al refrán, que recoge Correas en su *Vocabulario*, «El escudero de Guadalajara, de lo que promete a la noche, no hay nada a la mañana» (ed. L. Combet, p. 268).

ELVIRA	¿Cómo los llamas?	
NUÑO	Desdichas.	
ELVIRA	¿Nombre nuevo?	
NUÑO	Este les doy,	
	porque cuando no lo estoy	285
	llamo a los favores dichas.	
ELVIRA	Ay, Nuño, el no confesallos	
	es la señal de tenellos.	
NUÑO	Celos, Elvira, tan bellos	
	bien puede amor invidiallos.	290
ELVIRA	Sí, porque celos de un rey	
	más que ofenden, dan honor.	
NUÑO	No es rey, Elvira, el amor	
	que se sujeta a otra ley,	
	y de mis justos recelos	295
	crece el rigor que se causa,	
	pues mientras mayor la causa,	
	mayores serán los celos.	
ELVIRA	¿Tú no me mostraste, Nuño,	
	al Rey?	
NUÑO	Por eso me quejo	300
	de mí y de mi mal consejo,	
	y por la señal que empuño	
	que he estado más de una vez	
	por arrojar me sobre ella.	
ELVIRA	Harías mal en ella.	305
NUÑO	Pues yo muera esclavo en Fez	
	si hay cosa que más me ofenda	
	que verte libre, y que creo	
	que ha sido causa el deseo	

302 *señal*: no queda del todo claro a qué se refiere Nuño al hablar de la señal que tiene en la mano, sobre la cual quiere arrojar y que le causaría daño, según afirma Elvira en el v. 305. Podría tratarse del pendón que el hombre lleva como caballero del Rey, o como portaestandarte (aunque este aspecto no se explicita nunca, en el texto): en este sentido, los celos que Nuño siente lo llevarían a arrojar sobre esta *señal*, símbolo del Rey, pero la dama le advierte que así quedaría perjudicado.

del Rey.

ELVIRA Tu engaño no entienda 310
 que me ha dado su afición
 aquesta arrogancia a mí;
 que no es burlarme de ti
 tener del Rey presunción.

NUÑO ¿De mí te burlas?

ELVIRA ¿Pues no, 315
 si al Rey me enseñaste?

NUÑO Había
 favorecídome un día
 tanto que le dije yo
 que amaba cierta señora
 principal, porque trataba 320
 de amor, y aún pienso que amaba
 algo que aborrece agora.

 Preguntome si era hermosa;
 díjele que eras retrato
 de un ángel, y sin recato 325
 de una afición poderosa
 tus gracias, tu entendimiento
 de tal suerte encarecí
 que causa y principio fui
 a su nuevo pensamiento. 330

 «Llévame, Nuño, a su casa»,
 me dijo, «que quiero ver
 tan peregrina mujer».

Sale Sancho

SANCHO ¡Señor!

NUÑO ¿Qué hay, Sancho?

SANCHO El Rey pasa.

NUÑO ¡Qué bien anda amor conmigo! 335

333 *peregrina*: 'extraordinaria'.

- SANCHO Y porque ya de lacayo
me transformo en papagayo
el Rey que va a caza digo.
- NUÑO Pues ¿a caza, y por aquí?
- ELVIRA Ya dirás que por mí viene. 340
- NUÑO ¿A esotra parte no tiene
el monte?
- SANCHO Mi señor, sí,
pero no me maravillo,
que estas calles montes son,
pues siendo amor el halcón 345
aquí hay perdiz del pinillo.
- ELVIRA Gente suena en la escalera.
- NUÑO ¡Vive Dios, que sube acá!
- SANCHO Cómo sube, y dentro está.
- NUÑO Ireme.
- ELVIRA Ya es tarde, espera. 350

Sale el Rey de caza y criados

- REY Allá os salid.
- ELVIRA Gran señor,
¿tanto honor a tan humilde
casa?
- REY Señora, decilde
esas quejas al amor,
que el gran señor solo es él, 355
pues a los reyes oprime.
- ELVIRA Luego es razón que le estime,
si vos lo venís por él.
- REY También quiero yo que a mí
el venir me agradezcáis. 360

346 *perdiz del pinillo*: dentro de la metáfora de la caza amorosa, empleada frecuentemente por Lope, Elvira representa una presa para el Rey (el halcón); la dama repite este concepto más adelante, en los vv. 367-368. El *pinillo*, como explica Covarrubias, es «una hierba que comen las perdices».

ELVIRA	En el traje al monte vais; ¿cómo venís por aquí?	
REY	¿Paréceos mucho rodeo? Pues os prometo, señora, que a veces corre en un hora toda la tierra un deseo.	365
ELVIRA	No, sino que a fieras vais y comenzastes por mí.	
REY	Que lo habéis de ser temí, y agora lo confesáis.	370
	Nuño, ¿acá estás?	
NUÑO	Sí, señor.	
REY	Escusa el estar acá, porque en esta casa ya ha de haber dueño mayor.	
NUÑO	Yo pensé...	
REY	No pienses nada, que no queda qué pensar cuando se ha de ejecutar una ley determinada.	375
	Quedad, señora, con Dios; cuando vuelva nos veremos.	380
ELVIRA	Son desiguales extremos.	
REY	Mi alma queda con vos: tratalda bien.	
ELVIRA	Es mi pecho pobre aposento, señor, y a un alma de tal valor vendrale por fuerza estrecho.	385
REY	Dadme el caballo.	

Vase el Rey

[illegible]

- NUÑO Si aún no puedo pensar nada,
¿para qué he de hablarte más? 390
«Nuño, ¿acá estás?». ¿Hay tal cosa?
Y muy enfadado ya:
«Escusa el estar acá».
- ELVIRA Esa obediencia es forzosa;
discreto eres.
- NUÑO Ya quieres 395
que en obedecer lo sea,
pero ¿quién hay que no crea
que sois cristal las mujeres?
Mientras mirar me dejaste,
fui tu viva imagen yo; 400
luego que el Rey se mudó
la figura retrataste.
Estarás desvanecida
de que el alma te dejó.
- ELVIRA No me desvanezco yo 405
por cosas de la otra vida.
- NUÑO Ahora bien, estos enojos
me has de quitar con tus brazos,
que se está haciendo pedazos
amor por verse en tus ojos. 410
- ELVIRA Tu amor a darlos me obliga,
mas como el Rey me dejó
su alma, no quiero yo
que lo vea y se lo diga.
Quédate con Dios, y advierte 415
que el Rey diciéndote está
que escuses venir acá.

Vase Elvira

389 Nuño se refiere a la orden recibida por el Rey en los vv. 375-378.

398 *cristal*: 'espejo'.

403 *desvanecida*: en el sentido de 'presumida', «que da crédito a las lisonjas» (*Covarrubias*). El término vuelve, con esta misma acepción aunque referido a Celio, en el v. 1920.

- NUÑO Pues vuelve a darme la muerte.
 Con nombre y forma de mujer pintaron
 el vicio y la virtud antiguamente; 420
 a firmeza y mudanza juntamente
 estatuas de mujeres fabricaron.
 La inclinación al bien y al mal hallaron
 en su ingenio sujeta a un accidente
 de la luna menguante, y la creciente 425
 de su inconstancia el símbolo sacaron.
 Pero como se quejan tantos buenos
 despreciados por viles, ya te alejas
 de ser mujer en esto por lo menos:
 que si de las mujeres son las quejas, 430
 que dejan lo que es más por lo que es menos,
 no lo eres tú, pues por lo más me dejas.

Vase. Sale Celio en el monte con sus pastores:

Belardo y Eugero, Riselo cabrero, Fidelio vaquero, Damón porquero

- CELIO ¿Hay, pastores, belleza semejante
 como la de estos prados, que parece
 que en sus lazos, labores y realces 435
 naturaleza al arte desafía
 ni en ser menos riqueza que la mía?
 ¿Hay cosa como ver aquestas fuentes
 de su velo de plata revistiendo
 las moradas pizarras en que caen 440

424 a AB⁴ Cot : om B¹B²B³ 432 Acot Eugero AB : Silverio Cot

419-420 Sobre el tema de la mujer como paradigma del vicio y de la virtud pueden verse las observaciones de Kallendorf [2017:145-150].

433-460 *Hay... prado*: como destaca Pagnotta [2002], la estructura anafórica de estos versos, organizados en torno a las preguntas retóricas encabezadas por «¿Hay...?» (v. 433) o «¿Hay cosa...?» (vv. 438, 447 y 458), «suple [...]», mediante el encomio, la presentación directa del paisaje que al espectador no le está permitido contemplar por razones técnicas y explícita, a la vez, una idea renacentista: “Naturaleza al arte desafía”.

de estos pelados riscos despeñadas,
 y el ver cómo se paran sosegadas
 en el remanso de ese verde prado,
 que las tiene un estanque fabricado
 de tanta variedad de hermosas flores 445
 que se pierde la vista en sus colores?
 ¿Y hay cosa como ver tantos ganados
 subir los montes y cubrir los prados
 agotando las aguas a los ríos,
 y que digan las aves que son míos 450
 desde que al alba gorjeando salen
 hasta la negra noche que se valen
 del lúgubre ciprés de hojas espesas
 contra las uñas y voraces presas
 del gavlán solícito y ligero 455
 que duerme con el pardo y el silguero
 toda la noche entre ellas, y al aurora
 le suelta libre? ¿Hay cosa como agora
 tomaros cuenta a todos del ganado,
 y que a un silbo bajéis del monte al prado? 460
 Allí se viva el cortesano y goce;
 levántese a las dos, cene a las doce,
 que más quiero la oveja y la colmena
 que todo su regalo, pues la pena
 nunca viene a buscar las soledades 465
 ni sale la traición de las ciudades.
 ¿Qué hay, pues, Belardo? ¿Cómo están las yeguas?
 BELARDO Pardiez, amo y señor, que están famosas,
 sino que hemos tenido una pendencia.
 CELIO ¿Cómo?

456 *pardo... silguero*: leopardo y jilguero.

467 *Belardo*: se trata, como es sabido, del seudónimo poético que Lope empleó frecuentemente en sus comedias (Cossío 1948); en esta pieza, además, el pastor Belardo es escritor y dramaturgo y presentará, más adelante (vv. 2038-2072), unas reflexiones sobre las dificultades de escribir comedias y satisfacer los gustos del público. Remitimos a nuestras observaciones al respecto en la introducción.

CELIO	La mala condición causan los años. ¿Qué hay, buen Riselo? ¿Cómo van las cabras?	
RISELO	Pardiez, señor, direlo en dos palabras: tienen la condición de las mujeres, que lo que está más lejos apetecen; lo que tienen en casa es como hierba de vega llana, lo que fuera miran es como los cogollos de los árboles, que por cogellos por los riscos trepan. Parécenlas al fin en bulliciosas, y más...	490 495
CELIO	¿En qué?	
RISELO	En saltar y ser golosas.	
CELIO	¿Y vos, Fidelio, cómo estáis callando? ¿Qué hay de las vacas?	
FIDELIO	Andan estos lobos de Asturias de tal suerte encarnizados que de día las quieren en los prados quitar las crías.	500
CELIO	¿No aprovechan trampas?	
FIDELIO	Conocen ya las huellas, las estampas; con todo eso, habemos estos días quitado a cuatro las pequeñas crías.	505
CELIO	Pues, amigo Damón, ¿qué hay de los puercos?	
DAMÓN	Luego vide que a mí me preguntaba; a su servicio están, ¡Dios los bendiga!	
CELIO	¿Aprovechan el pasto? ¿Engordan? ¿Medran?	
DAMÓN	Así cual su mercé: tal más, tal menos.	510
CELIO	¡Linda vida se tienen! Ni dan lana, ni leche, ni provecho.	
DAMÓN	En un librillo leía estotra noche mi carillo	

507 preguntaba *AB* : preguntabas *Cot*

513 *carillo*: 'enamorada'; es «vocablo aldeano», como indica Covarrubias.

—pienso que eran las trápulas de Hisopo—
 que un asno, viendo a un puerco como un topo 515
 siempre echado a pacer en la pocilga
 con envidia —que ellánima pecilga—
 decía: «¡Que este engorde y yo trabaje,
 que el mozo el pan y el amo a veces baje
 cáscaras de melón y otros regalos, 520
 y a mí con agua y leña me den palos!».
 Pero llegado el día de san Lucas
 agarraron el puerco y al pescuezo
 pusieron el cuchillo, y cuando el asno
 oyó los gritos dijo: «Hermano puerco, 525
 si para eso os engordaba el amo,
 igual es trabajar, asno me llamo».
 CELIO (Aún se tiene las mañas el porquero.)

514 *trápulas de Hisopo*: el labrador se refiere aquí, naturalmente, a las *Fábulas* de Esopo, distorsionando cómicamente los nombres con un término inexistente, «trápula», y que sin embargo parecería remitir a «crápula», embriaguez. En cuanto a la variante «Hisopo» (o «Isopo»), aparece también en *Los hidalgos del aldea* (ed. I. García Aguilar, v. 2402), donde además se cita otra fábula esópica, la de la encina y la caña. Sobre el empleo, por parte del Fénix, de fábulas de Esopo cfr. Hernández Valcárcel [1992:110-114].

515-527 *un asno... llamo*: un cuento parecido al que menciona Damón aparece efectivamente en la recopilación del fabulista, aunque allí los protagonistas son «El cerdo y los carneros» (cfr. la ed. de P. Bádenas de la Peña y J. López Facal, 1978). Como observa Lida de Malkiel [1976:55], «con mucha frecuencia los graciosos del teatro de Lope suelen dar consejos a sus amos refiriéndoles cuentos de animales; de estas narraciones, deliciosamente poetizadas, que sin duda hacen de Lope el primer fabulista en lengua española, baste recordar [...] la del asno y el cochino (*Con su pan se lo coma*)». También cita estos versos, con pequeñas variantes, Gracián en el Discurso LV de su *Agudeza y arte de ingenio*. Véanse además Martín García [1996:64] y Hernández Miñano [2015:171-172], quienes recogen este fragmento de la comedia.

517 *ellánima*: 'el ánima', con palatalización de la letra «l» en posición intervocálica, rasgo bastante frecuente en la poesía del siglo xvi (por ejemplo, en la producción poética de Juan del Encina se encuentran también «ellalegría», «ellalma», etc.). Aquí es un recurso para caracterizar el habla rústica de Damón.

522 *el día de san Lucas*: el día comúnmente señalado para la matanza del cerdo es el día de san Martín, el 11 de noviembre; sin embargo, en el refranero tradicional también se menciona a veces el día de san Lucas, esto es, el 18 de octubre. Así, por ejemplo, en los proverbios «Por san Lucas, mata tus puercos y tapa tus cubas y para tus yuntas» o «Por san Lucas, suelta el buey de la coyunda, mata el puerco y tapa la cuba» (Correas, ed. L. Combet, p. 653). Véase también Díez Barro [1989].

Ahora bien, aquí quiero quedar solo.
 Dad una vuelta, amigos, al ganado. 530
 DIAMÓN Dios guarde a su mercé...
 FIDELIO ... de mal casado.
 BELARDO De un corrimiento di, de un testimonio,
 que hay hombres con salario del demonio
 que andan a desquiciar vidas ajenas.
 RISELO ¡Qué azotes!
 DIAMÓN Con coraza y berenjenas. 535

Vanse todos y queda Celio

CELIO ¡Oh, santas soledades, cómo vemos
 que solo es sabio quien vivir os sabe
 sin invidiar el oro de la nave
 que besa de la tierra los extremos!
 ¡Oh, cuánto al cielo aquellos le debemos, 540
 que en parte de vivir un monte cabe
 si la muerte ha de abrir con igual llave
 las puertas de las vidas que tenemos!
 Aquí son estos prados los amigos,
 las selvas el palacio y la carroza, 545
 y el silencio y verdad los enemigos.
 Dichoso el que descansa en pobre choza,
 que no se logra el bien donde hay testigos,
 ni en las ciudades la quietud se goza.

535 coraza A : coraza B Cot

535 *coraza y berenjenas*: Damón hace referencia a la pena a la que estaban sometidas las brujas por parte del tribunal de la Santa Inquisición: llevar una coraza, especie de cono alargado de papel parecido a la mitra de los obispos, mientras las personas les arrojaban verduras, entre las cuales berenjenas. Se trata de un aspecto evocado por Quevedo tanto en *El Buscón* («Yo le tiré dos berenjenas a su madre cuando fue obispa», ed. A. Rey, p. 221) como en la *Matraca de las flores y la hortaliza*, donde afirma: «La Berenjena [...] es sana / cuando las corozas tunde» (vv. 61-62); a este propósito cfr. Perinán [2002:209 y 220].

536 *santas soledades*: el motivo de las soledades deriva del archiconocido topos del *Beatus ille* horaciano, que había tenido mucha difusión en la literatura de los siglos xvi y xvii. Cfr. Fernández [2002:788] y Pagnotta [2002].

Sale el Rey con una ballesta

REY	(Espantole este villano; estoy por tirarle a él.)	550
CELIO	(Allí viene un cortesano; bien será que huyendo de él baje del monte a lo llano, que aun su vista me es odiosa.)	555
REY	¡Ah, buen hombre!	
CELIO	¿Quién me llama?	
REY	Quien esta selva espaciosa contó de una en otra rama, tanto es la caza sabrosa; y ya que hallando un venado	560
	que al arroyo de este prado bajaba puse al coral la mira y él en cristal tuvo el hocico bañado, dándole el aire al pasar	565
	ha medido con tal prisa las sendas, si no es volar, que las flores donde pisa se vuelven a enderezar.	
CELIO	Pésame, señor hidalgo, de haberos quitado el gusto, pero si a buscarle salgo veréis que estimar es justo lo que en este monte valgo.	570
REY	No os vais, que según el talle y buen modo que en vos veo me espanto que en este valle se ocupe vuestro deseo	575

552 Allí *AB* : Aquí *Cot*550 *Espantole*: se refiere al *venado*, mencionado en el v. 560.

	y vuestra esperanza calle. ¿Quién sois?	
CELIO	De este monte el rey como Ramiro en León, aunque él da a vasallos ley, y acá mi jurisdicción se estiende a una cabra y buey; pero en razón del mandar tengo bien, gracias a Dios, quien me desea agradar, y con ser reino entre dos pensamos que ha de durar.	580 585
REY	Eso tened por muy llano que no podrá ser.	590
CELIO	Ya sé que del pecho soberano son esas palabras fe, pero es el otro mi hermano. De un parto habemos nacido, con que quedáis advertido que es una alma en cuerpos dos, pues si es uno, ya veis vos que no será dividido.	595
REY	¿Con tanta conformidad vivís los dos?	600
CELIO	Es, en fin, más que el deudo la amistad.	
REY	En el reino de Caín tuviera Abel la mitad, y no cupieron en él.	605
CELIO	Ese fue un hombre crüel que abrió a la muerte la puerta,	

580-589 *De este... durar*: en el teatro del Fénix no faltan ejemplos de labradores que son conscientes del poder que ejercen en sus tierras, llegando incluso a definirse «reyes». Gouldson [1942:11-12] reseña varios casos, entre los cuales los de *Los Tellos de Meneses*, *El villano en su rincón* y *La carbonera*.

	y acá no hay lumbre tan muerta como en las espigas de él.	
	Somos, como veis, hermanos, y por profesión cristianos, cuyo sacrificio sube en pan de Dios, que no en nube, a los cielos soberanos.	610
REY	¿Sabe tanto como vos vuestro hermano?	615
CELIO	Y mucho más.	
REY	¿Qué cría en los montes Dios? Que labradores jamás se vieron como los dos. ¿Tenéis de comer?	
CELIO	Muy bien, y aun pienso que de cenar, y para darlo también.	620
REY	Buen modo de convidar; como en el monte me ven...	
CELIO	Huélgome que me entendáis, que desde el punto que os vi con el talle me alegráis. Posada y cena hay aquí, si acaso perdido vais.	625
REY	Ya por haberos hallado huelgo de haberme perdido, que si yo os he contentado del alma por el oído posesión habéis tomado; y estimaldo, amigo, en algo, que soy un honrado hidalgo	630 635

609 en A : om B Cot 612 sube A Cot : sabe B

609 *espigas de él*: la alusión es a la ofrenda por parte de Caín; el hermano de Abel, como es sabido, presentó a Dios algunos frutos del suelo (Génesis 4, 3-5).

- muy deudo del Rey.
- CELIO Bien creo
por las señas que en vos veo
que sois noble y hijodalgo.
Un filósofo decía 640
que en nuestros cuerpos vivía
otra alma después de muertos,
y aunque estos son desconciertos
para vuestra fe y la mía
digo que si ser pudiera, 645
fueran de algunos amigos
nuestras almas.
- REY (¿Quién dijera
que entre robles y quejigos
tal entendimiento hubiera?)
¿Sabéis leer?
- CELIO Y escribir, 650
y aun tengo algunos librillos
que me enseñan a vivir,
que son mudos para oídos
y dan voces al sentir.
- REY ¿Qué libros tenéis?
- CELIO Algunos 655
filósofos en romance.
- REY ¿De caballerías?
- CELIO Ningunos,
que en amor en cualquier trance
son batallando importunos.
- REY ¿Poetas?
- CELIO Muchos.

640-642 *Un filósofo... muertos*: referencia a la creencia en la transmigración del alma, que se había difundido, a partir de la tradición órfica, a parte de la filosofía de la antigua Grecia.

647-654 *Quién... sentir*: Bernárdez [2000:44-50] cita estos versos como punto de partida para una reflexión de más amplia envergadura sobre algunos aspectos sociológicos de la literatura en el siglo xvii.

REY	¿Y vos	660
	los poetas entendéis?	
CELIO	Difíciles son, por Dios.	
REY	¿En efeto los leéis?	
CELIO	Y me alegran más de dos.	
	Lo que entiendo es para mí	665
	cosa de grande placer,	
	y si algo no entiendo allí	
	digo: «¡Oh, cuál debe de ser	
	aquello que no entendí!».	
REY	Bien decís.	
CELIO	Estos combates	670
	con la verdad se defienden,	
	pero hay hombres tan orates	
	que las cosas que no entienden	
	las juzgan por disparates,	
	y es que no quieren creer	675
	que lo que no han entendido	
	lo puede nadie entender.	
REY	Por eso en el mundo ha sido	
	tan estimado el saber.	
CELIO	¡Pardiez!, con este gabán	680
	más precio un libro discreto	
	que cuanto esquilmo me dan	
	estos montes, que en efeto	
	por mis vasallos están.	
REY	Notablemente me agradas.	685
CELIO	Luego cenaréis conmigo.	
REY	¿Qué me daréis?	
CELIO	En guardadas	
	servilletas, como amigo,	
	cuatro perdices asadas;	
	y no todas para vos,	690
	que habemos menester dos,	
	yo y mi hermano, y otra Inarda	
	mi prima, mujer gallarda.	

REY	¿Gallarda aquí?	
CELIO	Sí, por Dios; pero si huela o si abrasa no lo habéis vos de juzgar, que al huésped noble que pasa no le está bien preguntar por las mujeres de casa.	695
REY	Ahora bien, yo voy allá, aunque esperándome está alguna gente en el monte.	700
CELIO	Ya en el último horizonte el sol a la mar se va; mejor es que descanséis y nuestra casa veáis, que aun en plata cenaréis, no toda, si acá pensáis que es de la que allá tenéis.	705
	Barro os traerán una vez, y otra vez de plata un jarro y cosas de este jaez, que anda la plata y el barro como piezas de ajedrez.	710
	También sabréis que mañana hay una fiesta villana que pareceros podría mejor que la cortesana en vuestra casa, y la mía.	715
	Ea, pues, vení tras mí: veréis encerrar diez toros.	720
REY	Ya voy tras vos.	
CELIO	Eso sí, que los seguros tesoros no están allá sino aquí.	
REY	Bien lo ha mostrado el efeto;	725

714 *como piezas de ajedrez*: es decir, mezcladas como las piezas del ajedrez en el tablero.

CELIO digo que envidioso estoy.
 QUE LO ESTARÉIS OS PROMETO.
 REY (Pagado en extremo voy
 de labrador tan discreto.)

Vanse y sale Fabio, Inarda, Laureta, villanas

INARDA	Prevenida está la cena.	730
FABIO	Admírome de que tarda, mas con tu cuidado, Inarda, ¿qué puede causarme pena?	
INARDA	Como ha de venir cansado he doblado la ración.	735
FABIO	Justas prevenciones son de amor tan bien empleado.	
INARDA	¡Qué muerto, Fabio, que andas por encajar tus celillos!	
FABIO	Tenellos y no decillos es ley de amor, si tú mandas; y decillos sin tenellos corre por lisonja ya.	740
INARDA	¿Celio a ti no te los da?	
FABIO	Como lo dijeron ellos; si mis palabras te suenan a celos, eso serán.	745

Sale Tomé y los villanos músicos

TOMÉ	A la fe, juntos están.	
SILVERIO	Laureta, ¿cómo no cenan?	
LAURETA	No ha venido Celio.	
SILVERIO	¿No?	750
LAURETA	Fabio esperándole está.	
INARDA	La música viene ya.	

729 Acot villanas AB : villanos Cot 745 dijeron AB : dijeron Cot

FABIO	¿Y quién la ha ordenado?	
SILVERIO	Yo.	
FABIO	¿Quién duda que cansaréis esta noche todo el monte?	755
TOMÉ	Sobre ese repecho ponte: verasnos cantar a seis.	
FABIO	Tomé, ¿en saliendo «verasnos»? La música lo será.	
TOMÉ	¿Qué quieres? Yo voy allá.	760
INARDA	Si tú vas, alegrarasnos.	
TOMÉ	¡Asnos, y dalle a la fe! Pues en verdad que os casamos y hay almagre y lindos ramos.	
INARDA	¿Con quién?	
TOMÉ	Allá lo diré.	765
INARDA	Luego ¿tales mozas casas?	
TOMÉ	Todo está por pluma y tinta, y Tirse los ramos pinta a las puertas de las casas. Hay romances de arroyuelos,	770

753 la AB : lo Cot 766Per INARDA B Cot : om A

762 ¡Asnos... fe!: el chiste de Tomé se entiende de considerar los verbos «verasnos» y «alegrarasnos» que pronuncian Fabio e Inarda en los vv. 758 y 761. El asno, por otra parte, es un animal que se menciona varias veces en la comedia: además de los vv. 515-527, que ya se han comentado, véanse los vv. 2037-2072.

764 *almagre* y *lindos ramos*: el *almagre* «es una tierra colorada» que sirve para teñir algunas cosas, como explica Covarrubias. Se trata de un símbolo de próspero augurio, según se emplea por ejemplo en *La Dragontea* (cfr. la ed. a cargo de A. Sánchez Jiménez, p. 222), y también se utilizaba como tinta para escribir o para pintar *ramos*, generalmente en las puertas de las casas, como se confirma poco después, en los vv. 768-769. Cfr. *El villano en su rincón* (ed. G. Serés): «He jugado a la cucha y a los bolos; / yo pinto con almagre ricos mayos / la noche de san Juan y de san Pedro, / y pongo “Juana, Antona, y Menga, vitor”» (vv. 798-801).

768 *Tirse*: este personaje no aparece nunca en escena; poco más adelante Celio hace referencia a otro labrador llamado Tirso (v. 941), mientras que al final del acto primero (v. 1057) Silverio habla de Timbrio, que tampoco sale al escenario.

770-773 A través de las palabras del gracioso, Lope parece referirse aquí al romancero nuevo, aludiendo a ciertos elementos temáticos muy comunes (la mención de *arroyuelos*,

	esmeraldas, perlas, flores, y lloran ríos pastores más de hambre que de celos.	
	No hay mozo estos alcaceres que no haya poetizado.	775
INARDA	Dame después un traslado.	
TOMÉ	Escucha aparte.	
INARDA	¿Qué quieres?	
TOMÉ	Fabio te ha escrito una letra muy secreto.	
INARDA	¿Y qué tal es?	
TOMÉ	Muy mala y larga de pies.	780
INARDA	Pues él piensa que penetra por la esfera de cristal.	
TOMÉ	Puede ser que esté muy bien, mas soy poeta también y es fuerza que diga mal.	785
INARDA	¿Tú poeta?	
TOMÉ	Adocenado, de estos que por gruesas van.	

Sale el rey y Celio

CELIO	Aquí, caballero, están.	
FABIO	¡Oh, hermano, bien seas llegado!	
CELIO	Saludad un huésped noble que honra esta noche esta casa.	790
FABIO	La fiesta a ser doble pasa, porque con él será al doble.	

777 Qué quieres AB : Y qué tal es Cot

esmeraldas, perlas, flores) y comentando irónicamente la costumbre de centrar las composiciones en los problemas de amor (los *pastores*, que lloran *más de hambre que de celos*).

774 *alcaceres*: en su acepción más amplia de 'terrenos'.

787 *gruesas*: dada la alusión a su condición de poeta *adocenado* en el verso anterior, el término se refiere a la cantidad de «doce docenas, especialmente de cosas menudas» (DRAE).

	Seáis, señor, bien venido a esta pobre casería.	795
REY	Rica de tanta alegría podrá poner en olvido las casas de Creso y Midas.	
FABIO	Que ella lo quisiera ser para serviros y hacer paredes de oro vestidas no lo dudéis.	800
REY	No lo dudo.	
	Señoras damas, perdón, que el huésped, y con razón, me manda miraros mudo.	805
INARDA	Un día que un cortesano de milagro llega aquí no es justo que venga así, que será precepto en vano; que en verdad que hemos de hablar hasta reventar con vos.	810
REY	Hareisme merced, por Dios, que deseo transformar un ciudadano deseo en un gusto labrador.	815
CELIO	Para que dure mejor la conversación que veo cene el huésped, que después podréis hablar sobre apuesta, y verá a placer la fiesta.	820
FABIO	Bien dice.	

798 *Creso y Midas*: el soberano menciona a estos dos reyes para aludir a su archiconocida riqueza. Unas mismas referencias a ambos monarcas se encuentran en otras comedias de Lope, como por ejemplo *Amar, servir y esperar*: «Pésame que no podré / para servirte ofrecerte / los imperios de Alejandro, / los ejércitos de Jerjes, / riquezas de Creso y Midas, / con las pinturas de Ceusis» (TESO, f. 60, s. v. «Creso»).

804-805 *huésped... mudo*: el *huésped* es, en este caso, «el mismo que hospeda en su casa a alguno» (Covarrubias), esto es, Celio. En cuanto a la necesidad de guardar el debido respeto a las mujeres de la casa, Ramiro alude a las palabras de Celio de los vv. 694-699.

INARDA	Lo mejor es.	
FABIO	Inarda, ¿está prevenido?	
INARDA	Para los dos y no más.	
FABIO	Algún postre nos darás de tu mano.	
REY	Solo os pido	825
	que me tratéis con llaneza.	
FABIO	En la mesa lo veréis, que en un monte no hallaréis sino aspereza y pobreza.	
	¡Prevenid cama famosa!	830
	Así Dios os haga bien, que parece hombre de bien.	
CELIO	Sangre tiene generosa, que es de la casa del Rey.	
FABIO	Los músicos entren. ¡Hola!	835

Quédanse Inarda y Laureta

INARDA	No será la fiesta sola.	
LAURETA	Quebrarse tiene la ley del estilo labrador, en habiendo cortesanos.	
INARDA	Muertos estos dos hermanos por vivir a lo señor	840
	yo te aseguro que están más anchos con el hidalgo, pensando que adquieren algo	
	—porque su mesa le dan—	845
	de aquello que es señoría y silla vuelta al dosel que si estuviesen en él imágenes todo el día.	
LAURETA	Ea, que bien te parece el traje, el habla y la gala.	850
INARDA	Alguna cosa que es mala	

por novedad se apetece.

Cuando veo un infanzón
con su calcita y cadena 855

y los bigotes en pena
más torcidos que un cordón,
lleno de vocablos nuevos
despejar aquí y allí,
enamorado de sí 860

y pisando sobre huevos,
tórnome a ver mi sayal
y aun Celio, que a lo villano
tiene un pecho cortesano,
limpio, honesto y liberal. 865

LAURETA Ya esperaba que parases
en Celio.

Sale Tomé

INARDA ¿Qué hay, buen Tomé?
¿Cenan bien?

TOMÉ Bien, a la fe,
y espántome que no entrases
a ver siquiera cenar 870
este ilustre caballero.

INARDA Tendrá muy bajo el sombrero
para más grave mirar;
el pan en la servilleta,
el cuchillo sobre el plato, 875
la punta con gran recato
que un átomo no se meta
de la margen del trincheo.

860 enamorado $A^2A^4A^5B$ *Cot* : enamorando A'

878 *trincheo*: con este término, que vuelve poco más adelante (v. 895), se indica un plato que servía «para trinchar la comida o para servir las piezas ya trinchadas», como se lee en el *Diccionario de Autoridades*. Inarda se mofa de los modales excesivamente remilgados del huésped.

	En la vianda hará pausas	
	si dan las preguntas causas	880
	respondiendo de rodeo,	
	y sacando entre dos aires	
	dirá muy falso y pagado	
	lisonjas a lo crïado	
	y a lo príncipe donaires.	885
	Limpiarase muy aprisa	
	la boca, y para tapalla	
	levantará la toalla	
	disimulando la risa.	
	Dirá que la nieve es fuego,	890
	y que si hay tazas penadas...	
TOMÉ	Cosas tan bien retratadas	
	que las escribas te ruego;	
	pero advierte que te pide	
	Celio que en estos trincheos	895
	me des...	
INARDA	¿Qué pide? ¿Deseos?	
TOMÉ	No hayas miedo que me olvide	
	de esa palabra jamás,	
	porque postres me pidió	
	y otra cosa no sé yo	900
	que se lo parezcan más;	
	que si es lo mismo que fines	

901 lo parezcan AB : le parezca Cot

890-891 La labradora sigue burlándose del supuesto comportamiento del Rey, a pesar de no estar viéndolo mientras cena, como recuerda Tomé en los vv. 868-871; esta vez Inarda hace referencia al empleo de ciertos tópicos muy trillados (el oxímoron según el cual *la nieve es fuego*) o juegos de palabras, ya que la *taza penada* es aquella «que da la bebida con dificultad y escasez» (*Autoridades*), aunque naturalmente también remite al sentido más común de «pena». Cfr., por ejemplo, *La vida y hechos de Estebanillo González*: «Señor mío, eso es añadir penas y penas; salir yo de las penas de la prisión, y darme a beber en taza penada, es querer dar conmigo en la sepultura; vuesa merced me traiga una taza de descanso y seremos buenos amigos» (ed. A. Carreira y J. A. Cid, II, p. 42).

901 *se lo parezcan*: entiéndase ‘a los deseos’, mencionados por Inarda en el v. 896.

eso es postres, ¡qué deseos!
 INARDA Él merece otros empleos.
 Tomé, sirve y no adivines; 905
 esta llave te dará
 caja, alcorzas y bocados.
 TOMÉ ¿Fíasla?
 INARDA De los honrados.
 Cierra y vuelve luego acá.

Vase Tomé

LAURETA Que se la dieses me pesa. 910
 INARDA ¿Es goloso?
 LAURETA ¿No podría?
 INARDA Escucha, por vida mía,
 que están cantando a la mesa.

Cantan dentro

Por las sierras de Altamira
 huyendo va el rey Marsilio 915

907 *caja, alcorzas y bocados*: Inarda le dice al criado que en el almacén (la *caja*) encontrará los postres, tanto las *alcorzas* de pasta blanca de azúcar y almidón como los *bocados*, «porciones [...] de conserva de membrillo, pera, calabaza, etc., que se dejan secar» (*Autoridades*). 914-929 Umpierre [1975:41] entrevé una relación explícita entre el tema de este romance y la contraposición corte-aldea en que se funda temáticamente la obra, debido a la presencia de las palabras «sierras» y «rey» en los vv. 914-915, aunque en nuestra opinión lo que prevalece aquí es la construcción de un texto irónico con alusiones a ciertos clichés de los romances moriscos. El mismo Umpierre [1975:14], por otra parte, señala que «Lope paraphrases the conventional worn out formulas of the “romances” in general, as well as those of the “romances moriscos”, particularly the exactness for detail (description of the day of the week and the color of the horse), and the call for supernatural assistance in cases of distress». El arranque de este romance (v. 914) recuerda otro, publicado en el *Cancionero de romances sin año*, cuyos primeros dos versos son: «Por las sierras de Moncayo / vi venir un renegado» (cfr. *Romancero general*, ed. A. Durán, p. 1). Por su parte, Cuéllar [2000:72] señala que «el romance que cantan los villanos para amenizar la visita del Rey a la aldea es apócrifo, de carácter cómico y burlesco, cuya mezcla arbitraria de personajes de distintos contextos, común en el Romancero nuevo, en este caso se justifica por su carácter espontáneo o, en palabras de Lope, en dicha comedia, porque los romances nacen “al sembrar los trigos” [v. 925]». Cfr. también Díez de Revenga [1983:102-103]. Carreira, en su edición de los romances de Góngora [I:484-485], pone en relación los versos 926-929 de la comedia con el siguiente frag-

un domingo de mañana,
 si entre moros hay domingos.
 Siguiéndole va don Sancho
 en un caballo morcillo,
 que a quien hizo este romance 920
 lo dijo el caballo mismo.

INARDA Agora, Laura, se ríe
 el cortesano muy tibio.

LAURETA Estos romances, señora,
 nacen al sembrar los trigos. 925

Vuelven a cantar

Llamaba el moro a Mahoma
 pero no le daba oídos,
 que estaba haciendo buñuelos
 con tres o cuatro moriscos.

Dan voces dentro

¡Linda suerte! ¡Dios te valga! 930
 ¡Huye, hombre!

INARDA Ya han venido
 con los novillos los mozos.

LAURETA ¡Brava grita!

INARDA Todo es silbos.

LAURETA La mesa deja el hidalgo.

INARDA Con este alegre rüido 935
 todo el mundo se alborota,
 desde la monja al novicio.

Sale Fabio, Celio y el Rey

REY Yo perdono lo demás.

FABIO ¿Para qué los han traído

mento del romance «Arrojose el mancebito»: «pero Amor, como llovía / y estaba en cue-
 ros, no acude, / ni Venus, porque con Marte / está cenando unas ubres» (vv. 45-48).

CELIO hasta que hubieran cenado? 940
 La culpa ha tenido Tirso.

Digan dentro

¡Guarda el toro! ¡Guarda el toro!

Salga Tomé con dos platos y tropiece, y los eche a rodar

TOMÉ ¡El diablo es este novillo!
 FABIO ¡Tente! ¿Sabes dónde vas?
 TOMÉ Bien lo sé, pues he caído. 945
 FABIO ¿Dónde?
 TOMÉ Aquí, donde caí.
 CELIO ¿Aquí turbado y perdido
 y los toros en la plaza?
 TOMÉ Casi en sus cuernos me he visto,
 porque saliendo al balcón 950
 apenas al hosco miro
 cuando de un brinco que dio
 me zumba por los oídos.
 INARDA ¡Lindo miedo!
 REY El brinco alabo.
 TOMÉ Pues ¿qué pensó? ¿Que era el brinco 955
 de estos de diamantes y oro?
 CELIO Pues ¿por qué los han traído
 con tanta prisa, Tomé?
 TOMÉ Porque al pasar de ese río
 unos negros cazadores 960
 que acudieron a los gritos

942 el AB : al Cot el AB : al Cot 950 saliendo AB : en saliendo Cot

951 *hosco*: a este toro Tomé se había referido anteriormente, en los vv. 205-209.

955 *brinco*: como es obvio, el gracioso juega con el doble sentido del término: «salto», pero también «ciertos joyelitos pequeños que cuelgan de las tocas» (Covarrubias, s. v. «brincar»).

los han seguido y picado,
y sin poder resistillos
los rejonean y acosan,
pero el gacho y el hosquillo 965
han hecho tal riza entre ellos
que por el olor me han dicho
que algunos calzones verdes
se los han vuelto amarillos.

CELIO Haré que los prendan luego. 970

Salen seis cazadores bien puestos

REY ¿Podréis vos?

CELIO En estos riscos

tengo yo jurisdicción;
mis leyes: horca y cuchillo.

CAZADOR Decid que a cenar nos den
o poned fuego a esos pinos. 975

FABIO ¡Con menos bríos, soldados!

CELIO Soldados, con menos bríos;
basta —aunque seáis del Rey—
que hayáis los toros corrido
sin poner fuego a las casas. 980

REY ¡Hola!

2. ¡Rey y señor mío!

3. ¿Aquí estaba Vuestra Alteza?

REY Aquí estoy.

CELIO (¡Yo soy perdido!

¿Este es el Rey?

FABIO ¿No lo ves?)

CELIO Señor, esos pies pedimos
mi hermano y yo y mi familia. 985

FABIO Señor, a haberlo sabido
—¿qué sabido? ¡Sospechado!—

969 los AB : les Cot 988 qué sabido Cot : qué he sabido AB

	nadie se hubiera atrevido a ponerse al lado vuestro.	990
REY	De ningún modo me sirvo con tanto gusto en mi casa, y porque veáis que digo lo que siento y que el ingenio y valor de Celio estimo,	995
	le he de llevar a la corte y allá tenerle conmigo, que en lo que he hablado con él méritos he conocido para que reyes le tengan	1000
CELIO	por consejero y amigo. Bésoos mil veces los pies.	
FABIO	Celio.	
CELIO	Fabio.	
FABIO	Escucha: digo que te acuerdes que Filardo nuestro padre ayer nos dijo	1005
	que procuremos vivir sin salir de nuestro nido y conservar llanamente el estado en que nacimos. Guárdate, Celio, y advierte	1010
	—sin pensar que yo te envidio— que profetizan los padres. ¿Qué te falta en este sitio para habitación, ciudad,	1015
	para huerta, paraíso, donde eres señor de todos y ellos y yo te servimos? ¿Qué sabes tú de las cortes, donde es verdad que los grillos	1020
	son de oro, pero en fin	

1012 profetizan $A^2A^4A^5B$ Cot : profetizar A'

	aprisionan los sentidos?	
	¡Goza de tu libertad!	
CELIO	Si hubieras, Fabio, leído	
	historias de tantos hombres	
	humildemente nacidos	1025
	que llegaron a ser reyes,	
	pontífices y arzobispos	
	por dejar sus pobres patrias	
	y en hombros de reales pinos	
	como hiedras levantaron	1030
	los pimpollos de sus hijos,	
	no me impedirias el bien	
	que la suerte me ha traído	
	hasta el umbral de mi casa.	
	Sin ruegos y sacrificios,	1035
	sin rey ninguno medró;	
	tan bestias como al principio	
	del mundo fueran los hombres	
	a no haber armas y libros	
	y naves que al arrogante	1040
	mar hiciesen dar bramidos.	
FABIO	Vete con Dios, que algún día...	
CELIO	No prosigas.	
FABIO	No prosigo.	
CELIO	Señor, aquí me tenéis	
	humilde a vuestro servicio.	1045
LAURETA	¿No escuchas cómo se lleva	
	el Rey a Celio?	
INARDA	He tenido	
	por sueño lo que aquí pasa,	
	pero esta noche me obligo	
	con dos lágrimas hacerle	1050
	desdecir de lo que ha dicho.	

1032 impedirias $A^2A^4A^5B$: impedirías A' : impedirías Cot 1049 me obligo $A^2A^4A^5B$ Cot :
 recito A' 1050 con $A^2A^4A^5B$ Cot : y a A'

Sale Silverio

SILVERIO	¿Qué hacéis aquí de esta suerte señores, que el regocijo mayor dejáis de gozar que se ha visto ni se ha oído? 1055 Al novillejo bragado tiró un reguilero Timbrio y con el dolor de verse las plumas en los hocicos y en las ternillas el hierro 1060 corrió tras de él, y de un brinco se ha entrado por la bodega, donde por trepar a asirlo ha reventado una cuba, y por remediar el vino 1065 ha entrado dentro Bras, Pascual, Giraldo, Jacinto, Riselo y otros; y todos, entre el vino y el novillo hacen mil graciosas suertes. 1070
REY	A la fiesta me convido; hoy quiero ser labrador.
INARDA	¿En fin te vas, Celio mío?
CELIO	Yo no lo sé, bella Inarda; si me voy, tú irás conmigo. 1075

1061 de él AB : él Cot 1066 ha AB : han Cot

1057 *reguilero*: 'rehilero', como indica Montoto [1949:136], es decir, 'rehilete' («un género de flechilla con su pluma o papel para clavarla en la puerta o en algunos animales», según el *Auto-ridades*), cuyas *plumas* se mencionan en el v. 1059. El estudioso cita más ocurrencias de este término en otras obras del Fénix, como por ejemplo *Al pasar del arroyo*, donde la intervención de un hortelano guarda ciertas semejanzas con las palabras de Silverio y con las anteriores de Tomé (vv. 220-224), siempre referidas a un toro: «Aquí estaréis más guardados, / porque es un torillo hosco, / cual suele un recién casado / a pocas noches de novio: / herrado de las dos puntas, / arrugado y negro el rostro, / corto de cuello y de pies, / ancho y hundido de lomo, / después de mil rejonazos / con que da bramidos roncós, / un reguilero de plumas / le ofende el hocico romo» (Lope de Vega, *Al pasar del arroyo*, eds. B. Zanusso y J. E. Laplana Gil, vv. 883-894).

ACTO SEGUNDO
CON SU PAN SE LO COMA

Sale Laureta y Inarda

LAURETA Ten sosiego.

INARDA No es posible,
que es el dolor insufrible
de una ausencia irreparable.

LAURETA No hay mal de amor tan notable
que tenga el fin imposible. 1080

INARDA Pues ¿a un Celio labrador
cerca del Rey cortesano
que tuve y que tengo amor
podré volver a villano,
ya transformado en señor? 1085

 ¿La mudanza del vestido
que al estilo corresponde
adonde el Rey le ha subido
volverá algún tiempo adonde
fue tan vilmente nacido? 1090

 ¡Ay, Laureta! ¿No es mejor
ponerme en desconfianza
que acrecentar mi dolor?
¿No sabes que es la esperanza
la que sustenta al amor? 1095

 Mejor es desconfiarme
de que no he de verle más,
si pretende remediarme.

LAURETA Luego ¿a la corte no irás
a verle?

INARDA ¿A verle y matarme? 1100

LAURETA Vamos, señora, a León,

1076-1078 Obsérvese cómo, después de cerrar la primera jornada con la determinación de Celio de llevarse a Inarda a la corte, Lope marca el cambio de la situación a través de las quejas de la labradora, algún tiempo después, por lo que ha ocurrido en el entreacto.

que no faltará ocasión
de comprar y de vender;
iré a comprar mi placer...
INARDA ... y vender mi corazón. 1105

Sale Fabio

FABIO Ociosa de tus amores,
lejos de tus pensamientos,
dando perlas a las flores,
esperanzas a los vientos
y venganza a mis dolores, 1110

Inarda bella, te veo.
¿Cómo te va de deseo
de aquel nuevo cortesano?
¿Hay cortesía a lo llano
o mercedes de rodeo? 1115

¿Qué te dice en esta ausencia?
¿Acuérdase ya de ti?
¿Mírate con diferencia?

INARDA Que te vengases de mí
me ha quitado la paciencia. 1120

FABIO Engañaste, y es rigor
juzgarme tan labrador;
que, en pudiéndose vengar,
no vengarse y perdonar
es condición de señor. 1125

Que me he holgado no te niego
que Celio se haya partido,
por ver si hallase mi ruego
para tu memoria olvido
y para mi amor sosiego; 1130
que siendo imposible ya
volverle a ver en tu aldea,

1105Per INARDA AB : en Cot 1104Per 1126 he B'B²B³ Cot : om AB⁴

1118 *diferencia*: 'deferencia'.

posible, Inarda, será
que menos tu desdén sea.
Si desengañado está 1135

un bien, puedes descalle
mientras que piensas gozalle
y está en potencia el deseo;
pero, perdido, yo creo
que es el remedio olvidalle. 1140

Olvida, Inarda, así vivas
imágenes fugitivas
del entendimiento ya,
que luego el amor hará
que en tu memoria me escribas. 1145

Celio a las cortes se atreve,
ya toda su hacienda es mía
y toda a ti se te debe
hasta aquella sierra fría
donde eres alma de nieve. 1150

Aquí tendrás el enero
ardiendo en conversación
cada noche un pino entero
y en el esparto el melón
hasta los fines de hebrero. 1155

Comerás por marzo olivas,
frescos quesos en abril,
en mayo las primitivas
frutas que al junio gentil
ciñen las sienes estivas. 1160

En el julio sazonado
esos blancos pies pondrás,
Inarda, al trillo empedrado,

1151-1180 Sobre esta enumeración de los frutos naturales de cada uno de los meses del año pueden verse las consideraciones de Gouldson [1942:15] y Osuna [1996:139].

1163 *trillo empedrado*: para quebrantar las mieses se empleaba este instrumento, el *trillo*, al que se le ponían en la parte inferior piedras que servían para cortar la paja y separar esta última del trigo.

y a Venus parecerás
llevando mi amor al lado. 1165

Agosto te dará trojes
y nogales que despojes,
y avellanas el setiembre;
uvas otubre y noviembre
cubas en que el vino alojes. 1170

Ya por el diciembre cano
secas frutas, dulces vinos,
y aquel día soberano
que los ángeles divinos
celebran a Dios humano. 1175

De todo aquel horizonte
a su aguinaldo disponte:
cabritos, corderos, bueyes,
y la noche de los Reyes
te haré reina de este monte. 1180

¿Qué dices?

INARDA

Que en cortesía,

Fabio, te quise escuchar,
y que la desdicha mía
no me da tanto lugar
como a tu amor se debía. 1185

Yo voy agora ocupada;
después te responderé.

FABIO

Amas, y estás disculpada.

LAURETA

¿Dónde vas?

INARDA

¿Adonde iré,
que tengo el alma engañada? 1190

1186 voy AB : soy Cot

1164-1165 *Venus... lado*: Fabio compara a Inarda montada en el trillo con Venus, que según la tradición viaja sentada en un carro tirado por palomas o cisnes. Lope escenifica esta imagen en *Adonis y Venus* (eds. M. Blanco y F. Joannon), donde al final del primer acto la diosa se lleva a Adonis al cielo en su carroza: «*Pónganse los dos en un carro que se verá en una nube, y desaparecerá con música en diciendo lo que se sigue*: / VEN. Tú puedes honrar el suelo; / palomas, alzád el vuelo» (vv. 762*Acot*-764).

Vase. Queda Fabio

FABIO

De la prisión del Etna se desata
hinchado Bóreas; Euro, Noto y Coro
desnudan la sabina. El verde loro,
al limbo el sol, la tierra al mar retrata.

La nieve por los campos se dilata, 1195
que el año labrador llama tesoro,
y las eras que vieron parvas de oro
se quejan de sufrir montes de plata.

Perdióse el color verde; el conejuelo
cristales lame en vez de hierba, y muerde 1200
el venado carámbanos de hielo.

Todo se trueca, se deshace y pierde;
está la tierra blanca y pardo el cielo,
y sola mi esperanza se está verde.

Sale Tomé en hábito de lacayo

TOMÉ

¡Basta!, que en aquesta casa 1205
no hay quien conozca a Tomé.

FABIO

¿Eres Tomé?

TOMÉ

Sí, a la fe.

1204 *Acot* Sale AB^3B^4Cot : ale B^1B^2

1192 *Bóreas... Coro*: se trata de cuatro vientos (el del norte, del este, del sur y del noroeste, respectivamente). Bóreas y Coro, en particular, son vientos fríos que se asocian con el invierno. La mención del *Etna* en el verso anterior se debe a la leyenda según la cual el dios Eolo había encerrado los vientos en este volcán de Sicilia.

1193 *sabina*: un tipo de planta de la familia de las cupresáceas, bastante difundido en la península ibérica.

1193-1194 *el verde... retrata*: el *loro* es el trigo, ya que este término se emplea para referirse a este cereal «antes de llegar a su perfecta madurez» (*Autoridades*). Las palabras de Fabio aluden por tanto a los trigales que, cuando el sol está ausente (el *limbo* también es el «lugar subterráneo donde no llegan los rayos del sol», como explica Covarrubias), se mueven con el viento y parecen olas del mar.

1197 *parvas*: las mieses tendidas en las *eras* antes o después de trillarlas.

1204 *esperanza... verde*: el verde es el color de la esperanza por antonomasia.

- FABIO Quien de extremo a extremo pasa
no se espante de no ser
en su casa conocido. 1210
- TOMÉ Pues ¿mudé el ser?
- FABIO El vestido
te pudo desconocer.
¿Cómo estás? ¿Cómo te va?
¿Qué hay de Celio? ¿Es buena vida
la de la corte?
- TOMÉ Escogida. 1215
- FABIO ¿Está bueno?
- TOMÉ Bueno está.
- FABIO ¿Anda a caballo?
- TOMÉ Pues no;
es la privanza del Rey.
FABIO (No fuera mal tras el buey
por el campo en que nació.) 1220
- TOMÉ Quiérole de tal manera
Ramiro rey de León
que cerca de su afición
es la persona primera:
las galas de su persona, 1225
las libreas de sus pajes,
los cintillos, los plumajes
en que el aire se aprisiona;
la casa y tapicería,
las camas, la rica mesa 1230
—de que lo diga me pesa
la tosca ignorancia mía—
no se negocia sin él,
él es la puerta de todo.
- FABIO ¿Que se ha hecho de ese modo? 1235
- TOMÉ Todo se rige por él,
pero a fe que lo merece
su entendimiento y valor,
y el ver el modo, señor,

	con que a todos favorece.	1240
	Todos le echan bendiciones, a todos hace mil bienes.	
FABIO	Al bien y al mal libre tienes, fortuna, las ocasiones.	
	Pero di, Tomé querido,	1245
	¿a qué hora come y duerme?	
TOMÉ	Eso es lástima y ponerme en borrar lo referido.	
	Él con el alba se acuesta y con el sol se levanta,	1250
	que el sueño apenas quebranta cuando a levantar se apresta;	
	él come entre cinco y seis y cena, si le importunan, cuando otros se desayunan.	1255
FABIO	¡Muy linda vida tenéis!	
	¿Vais a fiestas?	
TOMÉ	No hay lugar para cortar una flor a un jardín.	
FABIO	Frío y calor	
	¿cómo se suele pasar?	1260
TOMÉ	Pásase el calor y el frío	

1249-1340 Salomon [1965:321-325] analiza brevemente este fragmento, subrayando el «thème de la liberté et de la spontanéité villageoises, par opposition aux contraintes de la "Cour", trépидante et antinaturelle». Los conceptos expresados por Fabio en los vv. 1285-1340, además, recuerdan el siguiente fragmento del capítulo VII del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara: «¡Oh!, feliz vida la del aldeano, el cual no se levanta con cuidado de madrugar al consejo, de ir a las diez a palacio, de contentar al portero, de acompañar al presidente, de aguardar al privado, de estar al comer del Rey, de buscar a do coma, de andar tras aposentadores y contentar a contadores. En lugar de estos cuidados, tiene el aldeano otros pasatiempos, es a saber: oír balar las ovejas, mugir las vacas, cantar los pájaros, graznar los ansares, gruñir los cochinos, relinchar las yeguas, bramar los toros, correr los becerricos, saltar los corderos, empinarse los cabritos, caca-rear las gallinas, encrestarse los gallos, hacer la rueda los pavos, mamar las terneras, abatirse los milanos, apedrearse los muchachos, hacer puchericos los niños y pedir blancas los nietos».

- escribiendo y negociando,
y a mil necios escuchando.
- FABIO ¡Oh, santo descanso el mío!
- TOMÉ Y si no van despachados 1265
y a su gusto, las orejas
cubren los cielos de quejas.
- FABIO ¡Oh, bien hayan estos prados!
- TOMÉ Pues ¿qué diré de invidiosos,
que con lenguas de serpientes 1270
son lisonjeros presentes
y, ausentes, son venenosos?
- Ello en efeto fatiga,
pues mientras más bien hacemos,
más enemigos tenemos. 1275
- FABIO ¡Ay, fuentes, Dios os bendiga!
- TOMÉ Apenas ha dado un bien
al que otro mayor aguarda,
cuando se queja.
- FABIO ¡Ay, Inarda, 1280
más quiero yo tu desdén!
- TOMÉ Si agrada a unos, a otros
desagrada.
- FABIO ¿Que en efeto
le murmuran?
- TOMÉ De secreto.
- FABIO ¡Montes, tenedme en vosotros!
- Si no duerme trabajando 1285
y si no come escribiendo,
y si a tantos bien haciendo
todos le están murmurando;
si no puede levantarse
a las nueve por lo menos, 1290
gozar los días serenos
y entre diez y once acostarse;
si no puede una semana
estar sin oír y ver

un pretensor bachiller 1295
 con su retórica vana;
 si no puede sin testigo
 entretenerse y reírse,
 si no puede divertirse
 con un libro o un amigo; 1300
 si ningún descanso toma
 y si a eso a la corte fue,
 dile a mi hermano, Tomé,
 que *con su pan se lo coma*.
 Más precio después del sol 1305
 salir a ver estos prados
 ya verdes y ya dorados
 a manchas de su arrebol;
 más precio ver retozando
 el bien hartos corderillo 1310
 de la leche y del tomillo,
 y a su pastor aferrando
 las tres cuerdas de un rabel,
 o ver cómo mis vaqueros
 hierran sus novillos fieros 1315
 detrás de un olmo o laurel;

1312 aferrando *AB* : aserrando *Cot*

1295 *pretensor*: 'pretendiente'.

1304 *con su pan se lo coma*: aparece aquí por primera vez el refrán, recogido por Correas en su *Vocabulario* (ed. L. Combet, p. 185) y que Lope emplea como título de la comedia. Lo menciona también Covarrubias (s. v. «pan»), y en la pieza volverá hasta quince veces más, a veces con ligeras modificaciones (vv. 1586, 1879, 2140, 2144, 2166, 2374, 2935, 3086, 3090, 3094, 3098, 3102, 3106, 3116 y 3232).

1305-1340 *Más precio... labrador*: el Fénix empleó frecuentemente la fórmula anafórica «Más precio... que» para comparaciones que subrayaran el tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea; recuérdese, sin ir más lejos, los archiconocidos versos de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*: «Más precio yo a Peribáñez / con la su capa pardilla...». Véase también *Al pasar del arroyo*, vv. 126-150 (ed. de B. Zanusso y J. E. Laplana Gil, pp. 680-681).

1313 *rabel*: este instrumento de cuerda, parecido al laúd, tenía efectivamente tres cuerdas y era tocado mayormente por los pastores, como confirma Covarrubias: «instrumento músico de cuerdas y arquillo, es pequeño y todo de una pieza, de tres cuerdas y de voces muy subidas. Usan de él los pastores, con que se entretienen».

más precio sobre esta alfombra
de narcisos y claveles
tender rústicos manteles
de ese peñasco a la sombra; 1320

más precio tirar a un gamo,
a una liebre o a un conejo
y echar al galgo el pellejo
cuando le espeto en un ramo;
más precio unas fiestas, digo 1325
el baile de mis zagalas,
que con sayuelos y galas
son amapolas en trigo;

y más precio en el verano
dormir sobre el heno tierno 1330
y a la lumbre en el invierno
oír un cuento a un villano

que cuantas grandezas tiene,
que si es la vida tan corta
passalla en descanso importa 1335
mientras que la muerte viene,

que al fin del año el señor
y el labrador han comido,
y por ventura dormido
con más gusto el labrador. 1340

TOMÉ

Ah, Fabio, gran cosa es
el mandar y el gobernar.

FABIO

No te quiero replicar:
dígalo el tiempo después.

Ven, porque Inarda te vea. 1345

TOMÉ

¿Celoso estás?

FABIO

No, por Dios.
Montes, el que vive en vos
¿qué más descanso desea?

1332 a un AB : om Cot

Vanse. Sale Laureta y Inarda

LAURETA ¿Temor tienes?

INARDA ¿No es razón
que una humilde labradora 1350
entre por palacio ahora
con temor y confusión?
¿Con los pies de pisar cardos
quieres que mármoles pise?
Volverme en viéndolos quise, 1355
Laura, a mis sayales pardos.
¡Mira qué hermosas columnas!
Algunas con chapiteles
de oro y hojas de laureles,
y de un rico jaspe algunas. 1360
¡Mira en estas escaleras
qué labrados artesones,
y cubrir estos balcones
cristalinas vidrieras!
¡Mira qué de varia gente 1365
entra y sale a negociar!
LAURETA ¡Qué debe, Inarda, de entrar
de ambicioso pretendiente!
¡Qué de arbitrios y quimeras!
¡Qué de pleitos mal fundados! 1370
INARDA Bien hayan, Laura, los prados,
y aquellas solas riberas.
Cuando mucho, un ruiñeñor
divinamente cantando
estará el cielo informando 1375
de los pleitos de su amor.
Cuando mucho, un verde pino
será coluna por quien
a pesar de su desdén

1371 hayan AB^4 Cot : haya $B^1B^2B^3$

- halle una piedra camino. 1380
 ¿Qué hará Celio en la grandeza
 de estas cosas?
- LAURETA Olvidar
 su monte, casa y lugar,
 y su primera bajeza.
 Pero escucha, por tu vida, 1385
 ¿no es este?
- INARDA Parece a él.
 ¿Que esto pueda el traje? ¿En él
 naturaleza se olvida?
- Sale Celio muy galán de caballero;
 algunas personas dándole memoriales*
- SOLDADO I Este has de ver con tus piadosos ojos.
 SOLDADO 2 En este advertirás tantos servicios 1390
 que te fuercen hablar al Rey sobre ello.
- SOLDADO 3 No quiero yo favor para contigo
 como tu mismo claro entendimiento.
- SOLDADO 4 Más que este memorial tiene renglones
 moros me han dado en este pecho heridas. 1395
- CELIO Yo los veré, soldados, muy de espacio,
 y a Su Alteza hablaré sin que me canse
 de pedirle una vez y muchas veces
 la remuneración de estos servicios.
- SOLDADO I ¿Qué os parece de Celio?
 SOLDADO 2 Que es tan llano, 1400
 comedido y de grande entendimiento
 que ya sin ir pagado voy contento.

Vanse los soldados

1391 *fuercen hablar*: siguiendo los criterios de edición de Prolope, no modernizamos aquí insertando la «a» embebida.

INARDA ¿Has visto cuántos soldados
le hablan y dan papeles?

LAURETA Háblale, y no te desveles 1405
en pensamientos pasados.

INARDA ¿Entre tantos memoriales
podrá una mujer que aguarda
hallar memoria?

CELIO ¿Es Inarda?

INARDA ¡Con lindos descuidos sales! 1410
Vuelve bien el rostro acá,
no te espetes, Celio, así,
que la misma soy que fui
y como me hablaste allá.

 ¡Válate Dios, y qué grave! 1415
Los ojos no se te ven;
levanta el sombrero bien.
¿Tienes la vista con llave?

 Haz cuenta que soy soldado
y que pretendo contigo: 1420
guerra es amor, tú enemigo
y yo quien ha peleado.

 Heridas tengo de ti:
¿qué premio me das?

CELIO Si fueras,
Inarda, la que debieras, 1425
no hubieras entrado aquí.

 No son aquestos los tiempos
en que allá por verdes prados
pastamos blancos ganados
con bailes y pasatiempos; 1430
no es el tiempo en que solías
al espejo de una fuente
dar al aire blandamente
tu cabello algunos días

1412 espetes *AB* : esperes *Cot* 1433 blandamente *AB* : libremente *Cot*

- y yo, que detrás estaba
de algún sauce o verde oliva,
a hurtar por reliquias iba
lo que al peine le sobraba.
Como los tiempos se mudan
se han de mudar las acciones;
no igualan las ocasiones,
sino solamente ayudan.
Ayudaré donde estoy
pero no me igualaré;
vete con Dios.
- INARDA Yo me iré,
si tanto enfado te doy,
y tú aquí me ayudarás,
que desde hoy pretender quiero
algún gobierno.
- CELIO Esto espero.
INARDA ¡Jesús, qué endiosado estás!
Que es verte hablar con helada
voz, que a lo débil desmedra
por boca de azúcar piedra
palabras de agua rosada.
Tan presto de los terrones
pasaste a la adoración;
¡extraña transformación!
CELIO ¿Cómo, Inarda, aquí te pones
a gracejar con criados
de Su Alteza?
- INARDA Celio, no,
que cuando gracejo yo
es a criados en prados.

1436 sauce AB : saúco Cot 1437 reliquias AB : reliquia Cot

1453 *azúcar piedra*: azúcar cande, «el que se endurece y pone más blanco cociéndole cuatro o cinco veces hasta que quede como cristal» (*Autoridades*).

Así Dios me dé ventura,
que me enfadas de manera
que no pienso en la ribera
de tu sombra estar segura. 1465

Pedazos tengo de hacer
mi propia imaginación.
¡Qué graciosa elevación!
Arrobos deben de ser. 1470

LAURETA Ven, Laureta; por aquí
INARDA dará el aire a este señor.
¡Que aqueste fue labrador!
Oye, amigo, vuelva en sí
y con hierbas de san Juan 1475
acuéstese perfumado,
que le habremos aojado
por lo lindo y lo galán.
(¡Perdida voy!

LAURETA Disimula.
INARDA ¡Quién se vengara!)

Vanse las dos

CELIO ¡Qué mal 1480
habla a la seda el sayal!
¡Qué mal un villano adula!
No me pueden ofender
estos necios labradores
más que en venir de colores 1485
y quererme hablar y ver
en el campo como allá,
que aquí no es bien que me afrenten

1470 *arrobos*: 'éxtasis'.

1475-1478 Inarda amenaza a Celio diciéndole que deberá defenderse del mal de ojo que le van a hacer; era creencia común, de hecho, que la hierba de san Juan (esto es, el hipérico o corazoncillo) protegiera de los influjos maléficos.

ni que dar ayuda intenten
a las envidias de acá. 1490

Sale el Rey

REY ¡Celio!
CELIO ¡Señor!
REY ¿Qué haces?
CELIO Vengo
cargado de memoriales
de soldados principales,
cuyas protecciones tengo.
REY Hoy quiero hacerte un favor. 1495
CELIO ¿Cuándo no lo estoy de ti?
REY ¿Has querido?
CELIO Señor, sí.
REY Celio, yo muero de amor.
CELIO Habrá poco que el sujeto
que allá en mi aldea tenía 1500
a buscarme aquí venía.
REY ¿Y qué te pasó, en efeto?
CELIO Que como por ti olvidé
la patria y naturaleza,
de su rústica belleza 1505
también el alma aparté.
REY Pues ¿eso estuvo en tu mano?
CELIO El olvidar es querer.
REY Hoy verás una mujer
fin del pensamiento humano. 1510
Echaremos las cortinas
a una carroza y verás
que no hay en la tierra más.
CELIO Serán sus partes divinas.
REY Mientras firmo unos papeles 1515

1496 Entiéndase: '¿Cuándo no estoy favorecido de ti?'

haz que la pongan.

CELIO

Yo iré.

Vase el Rey y sale Tomé

TOMÉ

Acá me he entrado.

CELIO

¡Tomé!

TOMÉ

Si tanto esconderte sueles,
no te espantes que me atreva.

CELIO

¿Qué hay de Fabio?

TOMÉ

Hase burlado 1520
de tu vida y tu recado
como de cosa tan nueva.

CELIO

Villano en fin, aunque hermano,
de poco talento y honra.

TOMÉ

Sospecho que se deshonra 1525
de que seas cortesano.

Si le vieras con la risa
que tus galas celebró
y lo que el campo alabó
y los céspedes que pisa, 1530
sospecho que te corrieras.

CELIO

Si él supiera las historias
que nos dejaron memorias
tan altas y verdaderas
de los hombres que han subido 1535
desde las cabras y bueyes
a ser príncipes y reyes,
poco se hubiera reído.
Mauricio, esclavo ordinario,

1517 me he entrado *B Cot* : mentrado *A*

1516 *que la pongan*: se refiere, cómo no, a la carroza mencionada en el v. 1512.

1539-1550 Celio enumera aquí varios casos de personajes históricos que, a pesar de sus humildes orígenes, llegaron a ocupar puestos importantes, sobre todo en ámbito político: *Mauricio* (Flavio Mauricio Tiberio) fue Emperador del Imperio Romano de Oriente a fi-

fue emperador del Oriente; 1540
 nacido de oscura gente
 siete veces cónsul Mario;
 Narsés, de cartero a cónsul
 subió con muchos vasallos,
 y de mozo de caballos 1545
 llegó Ventidio a procónsul.
 De Galerio y Tolomeo
 fueron los padres pastores,
 los de [Probo] agricultores
 y pobres los de Perseo. 1550
 Pero es proceso infinito;
 dile a Fabio que me vea,

1549 Probo : Proto *AB Cot*

nales del siglo vi; Cayo (o Gayo) *Mario* (157-86 a. C.) representa efectivamente un caso sin precedentes en la historia de la antigua Roma, ya que fue elegido cónsul siete veces, aunque seguramente no provenía de una familia pobre, tal y como afirma en cambio Plutarco en sus *Vidas paralelas*. Del liberto armenio *Narsés* sabemos que, después de unos comienzos difíciles, llegó a ser nombrado cónsul en el año 565, mientras que *Ventidio* (Publio Ventidio Baso) pasó de prisionero romano a *consul suffectus*, aunque esto no impidió que se le recordara sucesivamente por sus primeras humildes ocupaciones, como atestiguan algunas frases en alusión a su tarea de mulero (por ejemplo la que recoge Aulio Gelio, «Nam Mulos qui fricabat consul factus est», o la definición que le reserva Planco en una carta a Cicerón, «Ventidius Mulio»; cfr. Smith, 1867:1238). Según las fuentes clásicas, los padres de *Galerio* (Gaius Galerius Valerius Maximianus), quien llegaría a ser emperador de Roma desde 305 hasta 311, eran pastores, mientras que sobre los orígenes humildes de *Tolomeo* (Ptolomeo), *Proto* y *Perseo* no hemos podido encontrar datos. Es muy probable, sin embargo, que el Fénix se basara para este fragmento en una poliantea, concretamente la de Ravisio Textor (*Theatrum poeticum et historicum*, 1595) por la que «Lope tuvo enorme debilidad», según observa Zamora Vicente [1961:115]. En el capítulo XXIV de este centón, bajo el marbete «De iis qui ex humili fortuna clari aut divites evaserunt», se enumeran todos los personajes que aparecen en los versos que aquí comentamos. De *Tolomeo* se dice que era «filius Lagi ex gregario Alexandri milite factus est rex Aegypti», y de *Perseo*: «fuit argivus genere, ignobili prognatus patre». Gracias a esta fuente es posible enmendar además un error, es decir, el nombre de *Proto* atestiguado en todos los testimonios antiguos y en *Cot*, cuya lectura correcta es en realidad «Probo», el emperador romano (Marco Aurelio Probo), de quien se dice en el centón que «patrem habuit agrestem, et olitorem». Varias fuentes del siglo xvii confirman que era hortelano (cfr. por ejemplo Cristóbal de Fonseca, *Primera y segunda parte del tratado del amor de Dios*, f. 325), y así lo indica el mismo Lope en otra comedia, *El hombre por su palabra*: «Probo cultivó jardines, / Aurelio hortalizas varias, / Justino guardaba ovejas, / Galerio en el campo cabras» (TESO, f. 172v, s. v. «Probo»).

- aunque ya sé que en su aldea
tiene las ollas de Egipto.
- Dile que le quiero hablar. 1555
- TOMÉ Pienso que no ha de venir.
- CELIO Sí hará, y puédesle decir
que tengo aquí que le dar.
- TOMÉ Por interés vendrá menos.
- CELIO Pues alzarse de la tierra 1560
ánimo y valor encierra
en los hijos de los buenos.
- Quédese para villano
si tanto el verme le enfada
que ponga pluma y espada 1565
y no al arado la mano;
que yo soy hijo, Tomé,
de mis propios pensamientos:
nacé en mis altos intentos
y en mi valor me crié. 1570
- TOMÉ Fabio se contenta allí.
- CELIO Quien no sale de quien es
¿qué puede dejar después
para memoria de sí?
- TOMÉ Todas aquestas grandezas 1575
juzga Fabio a desatinos

1571 allí AB^4 : así $B^1B^2B^3$ *Cot*

1554 *las ollas de Egipto*: esta expresión, derivada de un episodio del libro bíblico del Éxodo (16, 3), se empleaba en el siglo xvii para indicar el recuerdo de la abundancia pasada. Aparece en varias obras del Siglo de Oro, como por ejemplo en el *Guzmán de Alfarache*, parte I, libro I, capítulo VII («Quise comer de las ollas de Egipto, que el bien hasta que se pierde no se conoce»; ed. L. Gómez Canseco, p. 108) y en el *Quijote* (II, 21): «A solo Sancho se le oscureció el alma, por verse imposibilitado de aguardar la espléndida comida y fiestas de Camacho, que duraron hasta la noche; y así, asendereado y triste, siguió a su señor, que con la cuadrilla de Basilio iba, y así se dejó atrás las ollas de Egipto, aunque las llevaba en el alma, cuya ya casi consumida y acabada espuma, que en el caldero llevaba, le representaba la gloria y la abundancia del bien que perdía; y así, congojado y pensativo, aunque sin hambre, sin apearce del rucio, siguió las huellas de Rocinante» (ed. F. Rico, vol. I, p. 808). Véase al respecto Vila [2007:30].

- respeto de aquellos pinos.
 CELIO ¿Esas tiene por riquezas?
 TOMÉ Alaba las claras fuentes
 y tus entoldadas salas, 1580
 mesas, camas, pajes, galas,
 memoriales, pretendientes,
 papeles que a cargo tomas
 y el reino a tus pies sujeto
 dice...
 CELIO ¿Qué dice en efeto? 1585
 TOMÉ Que con tu pan te lo comas.
 CELIO Pues dile que sus pradillos,
 ovejuelas, fuentecillas,
 villanejos, pastorcillas,
 cabras, puercos y novillos... 1590
 Pues que pensamientos bajos
 no son para hombres de bien,
 que se los coma también
 con cebollas y con ajos;
 que con mi pan y mi polla 1595
 o mi perdiz regalada
 comeré en plata dorada
 lo que él con pan y cebolla,
 y que al fin no me dirán,
 cuando canten «El villano», 1600
 que me dan, como a mi hermano,
 «la cebolla con el pan».

Vanse. Sale don Nuño y doña Elvira

1602Acot Vanse AB : om Cot

1600-1602 Frenk [2003:1070-1071] recoge la canción «Al villano se lo dan / la cebolla con el pan», reseñando las obras en las que aparece citada o mencionada. Entre todas, destacaremos la comedia *San Isidro, labrador de Madrid* del mismo Lope, publicada en la Parte VII, donde la canción (vv. 617-618) caracteriza una escena de villanos; cfr. la edición a cargo de M. Morrás [2008:1565-1567], así como Alín y Barrio Alonso [1997:16-19 y 211-212].

NUÑO	Este lugar le ha dado el Rey.	
ELVIRA	Don Nuño,	
	espántome que Celio le merezca	
	si ayer guardaba cabras en un monte,	1605
	pero en las voluntades de los reyes	
	a la disposición del cielo mira.	
NUÑO	Con el cielo tuvieron valor siempre	
	méritos y servicios de los hombres.	
ELVIRA	Hablo, Nuño, de solas influencias	1610
	donde se engendra el rayo y viene a tierra	
	por donde más la nube se enrarece,	
	sin respetar palacios ni pirámides.	
	Las figuras celestes nos imprimen	
	las calidades por primeras causas:	1615
	levanta los vapores el sol claro,	
	de unos engendra fuego y de otros hielo,	
	y en esto son los reyes como el cielo.	
	Tal vez a un monte cubre de mil flores	
	y roba a un verde llano las colores;	1620
	crían los altos príncipes los hombres	
	como a las plantas débiles la tierra,	
	con grandes hojas y terribles frutos	
	para que duren solamente un año	
	y tarda ciento en una verde palma.	1625
NUÑO	Con tu discurso se consuela el alma;	
	quisiérale escribir con letras de oro,	
	pero si me ha quitado mi tesoro	
	¿cómo puedo dejar de tener queja?	
	Ya mis servicios y nobleza deja	1630
	sin ver, Elvira, el bien que en ti me quita	

1617 engendra AB^4 *Cot* : se engendra $B'B^2B^3$ 1619 a AB : *om Cot* 1629 queja
 $A^2A^4A^5B$ *Cot* : quejas A'

1619 *Tal vez*: 'algunas veces'.

1623 *terribles*: 'muy grandes'.

y quiere bien un labrador, un monstro
que ayer bañó en sudor cavando el rostro.

Sale Sancho, lacayo

SANCHO Desdicha tengo en esperarte.
 NUÑO ¿Cómo?
 ¿Viene por dicha el Rey?
 SANCHO Apenas queda 1635
 ocupando los poyos de la puerta,
 cuando conozco una carroza; echadas
 las dos cubiertas a los dos estribos
 llegó, paró, quitaron los botones
 y sale el Rey...
 NUÑO ¡Acorta de razones! 1640
 SANCHO Con Celio sale y suben los dos.
 ELVIRA Corre
 y escóndete detrás de aquellos paños.
 NUÑO ¿Celio también aquí?
 ELVIRA Pues ¿qué remedio?
 NUÑO Él debe de ser sombra que me sigue.
 ELVIRA Si el Rey te encuentra aquí, cuéntate muerto. 1645
 NUÑO Que lo debo de estar es lo más cierto.

Sale el Rey y Celio

REY ¿Con quién, hermosa Elvira, te entretienes?

1632 monstro $A^2A^4A^5B$ Cot : monstruo A' 1635 Viene $A^2A^4A^5B$ Cot : Vive A' 1637 co-
nozcó $A^2A^4A^5B$ Cot : conoció A'

1632 *monstro*: esta variante era frecuente en el Siglo de Oro; cfr. también el v. 1785. Véase además, en esta misma Parte, la comedia *Muertos vivos*, v. 72 (ed. L. Gentili y T. Pucciarelli). En sus manuscritos autógrafos, según observa Poesse [1949:47], Lope empleó siempre la forma «monstro».

1633 *que ayer bañó en sudor cavando el rostro*: 'que ayer, cavando, bañó con sudor su rostro', con hipérbaton.

1635 *queda*: se refiere a la *dicha*, mencionada en el v. anterior.

ELVIRA	Sola, señor, estaba, aunque segura de esta merced acompañada el alma de mil memorias tuyas.	
REY	¿Ha venido Nuño por esta calle algunas veces?	1650
ELVIRA	Desde el día, señor, que le mandaste que no volviese, aquí no he visto a Nuño.	
REY	No suele amor obedecer al dueño.	
ELVIRA	Quien sirve bien, quien ama lo que sirve, antes se precia más de la obediencia, porque de aquello solo tiene gusto.	1655
REY	Bien puede ser que Nuño me obedezca, mas no me agrada a mí que le disculpes.	
ELVIRA	El decir la verdad no es disculparle. ¿Quién es este criado de buen tallo que trae Vuestra Alteza siempre al lado, que nunca tanto en él he reparado?	1660
REY	Este es Celio, el mayor entendimiento que en estos tiempos ha formado el cielo; pudiera honrar como Catón a Roma y como otro Demóstenes a Grecia...	1665
ELVIRA	Ya sé que Vuestra Alteza le ama y precia.	
REY	... y enseñar a los padres del senado un arte nuevo de razón de estado. Escucha un hombre a quien estimo y quiero.	1670
ELVIRA	En eso cifras cuánto Celio vale.	
REY	Téngole puesto en el lugar primero; trata verdad, a mis intentos sale, gran bien al reino de su ingenio espero.	1675
ELVIRA	No habrá, si tú le abonas, quien le iguale.	

1649 acompañada *AB* : acompañaba *Cot* 1667 a *AB* : de *Cot*

1666-1667 *Catón... Grecia*: Ramiro menciona estos dos personajes conocidos de la historia antigua (Marco Porcio Catón, el Viejo, y el orador y político Demóstenes) no tanto para aludir a hechos concretos de sus vidas, sino para referirse de manera genérica a la capacidad de algunos hombres ilustres de ensalzar el prestigio de una nación.

- REY Un príncipe no puede por sí solo
ser de la carga del imperio el polo.
- Como el cielo se mueve en dos, conviene
que tenga quien le ayude. Mas dejando 1680
partes de Celio, que conmigo viene,
y en las que tiene tu belleza hablando,
¿qué es lo que agora, Elvira, te entretiene?
Nunca me pides nada, imaginando
que amor es obras y que hacerlas puedo. 1685
- ELVIRA Si yo te tengo, a tu poder excedo.
- REY Dices muy bien.
- ELVIRA Por eso no te pido;
que tú me has de pedir, si yo te tengo.
- REY (¿Hay tal donaire, Celio? ¿No has oído
esta razón?
- CELIO Muy bien.
- REY Cuando yo vengo 1690
adonde tengo el alma y el sentido,
¿qué puedo dar?
- CELIO En la razón detengo
todo, mi ingenio es un profundo abismo.
- REY Pedirla quiero que me dé a mí mismo.
¿No es muy perfeta en todo?
- CELIO Ingenio y talle 1695
me parecen rarísimos.
- REY ¿Qué sientes?
- CELIO Que cuanto pudo el cielo quiso dalle.
- REY Celio, ¿no tiene partes excelentes?)
- CELIO (Pienso que al Rey le pesa de que calle;
seguir su gusto en todos accidentes 1700
es la ley del servir.) Señor, yo veo
altamente empleado tu deseo.

1677-1680 *Un príncipe... ayude*: es un tópico muy utilizado en el teatro áureo español, máxime en algunos subgéneros como el de la comedia de privanza. *Príncipe* se emplea aquí en el sentido más amplio de ‘monarca’.

Es esta dama aquella imagen bella
 que de cinco doncellas hizo el griego
 de todas la mejor, poniendo en ella 1705
 segunda causa del troyano fuego;
 cual suele antes del sol la blanca estrella
 que pone las tinieblas en sosiego,
 así parece en tu presencia agora,
 siendo yo el campo que corona y dora. 1710

Vila y temblé, que a tal respeto mueve
 que me dejó mirándola suspenso;
 no la enseñes a nadie, ni que apruebe
 su belleza le pidas con tal censo, 1715
 que bien será, señor, de helada nieve
 el que no la tuviere amor inmenso.
 El alma lleva de su vista asida.

REY ¿Que te has enamorado, por tu vida?

CELIO Sí, señor, que enamora esta señora
 las piedras como yo.

REY Pues ¡vive el cielo!, 1720
 que he de ser Alejandro desde agora

1717 su AB⁴ Cot : la B'B³B³

1703-1706 Celio alaba la belleza de Elvira haciendo referencia al pintor griego Zeuxis de Heraclea quien, como recuerda Plinio en su *Historia natural* (XXXV, 64), escogió a las *cinco doncellas* más hermosas para coger de cada una de ellas sus partes mejores y retratar a Helena de Troya («ut Agragantinis facturum tabulam, quam in templo Iunonis Laciniae publice dicarent, inspexerit virgines eorum nudas et quinque elegerit, ut quod in quaque laudatissimum esset pictura redderet»).

1707-1708 El Rey, representado tópicamente como el sol, ilumina con su presencia a Elvira, que reluce como una estrella. Cfr. *Servir a señor discreto*: «PEDRO. ¡Jesú, mi Elvira, Jesú! / Nube de mi blanca estrella, / sombra del sol que me abrasa» (ed. J. E. Laplana, vv. 811-813). Cfr. también el v. 2883.

1721-1722 *Alejandro... Apeles*: alusión a la célebre anécdota, recogida por Plinio en la *Historia natural* (XXXV, 79-97), según la cual el emperador Alejandro Magno, después de ver cómo Apeles había retratado a Campaspe, entendió que el pintor estaba enamorado de la mujer y se la entregó. Lope trató el tema en *La mayor hazaña de Alejandro* y *Las grandezas de Alejandro*, para las cuales véase el estudio de Sánchez Jiménez [2010]. *Las grandezas de Alejandro* fue publicada en la *Parte XVI* de comedias de Lope; cfr. a este propósito la introducción a la edición crítica a cargo de A. Lievens [2017:293-294], además de los vv. 1744-1747

- y tú mi Apeles con el mismo celo.
 CELIO Decir, señor, que agrada y que enamora
 por encarecimiento un monte, un hiello,
 no es decir que estoy muerto, que era justo 1725
 hablar así por abonar tu gusto.
 Yo estoy vivo y tan lejos de tu ofensa
 como verás, pues con licencia suya
 me voy.
- REY Yo te conozco, Celio. Piensa
 en que de hoy más esta mujer es tuya. 1730
 Si calidad te falta, en recompensa
 te quiero dar...
- CELIO Señor, no se concluya
 tan presto un pensamiento tan estraño;
 mira que no la quiero y que es engaño.
- REY Celio, de hombre de bien me dices eso. 1735
 Yo te vi sin color luego que entraste,
 y agora estás turbado.
- CELIO Yo confieso
 que con lo que dijiste me turbaste.
- REY Yo quiero hacer de amor tan grande exceso.
- CELIO ¿Qué exceso, si en mirarme te engañaste? 1740
 ¡Vive Dios, gran señor, que no la quiero,
 y que tu amor me hace lisonjero!
 No te quites el gusto que tenías
 para darle a quien no te le agradece.
- REY Aquí no valen ya filosofías. 1745
 ¡Elvira!
- ELVIRA Gran señor.

1723 que enamora AB⁴ Cot : enamora B¹B²B³ 1744 le AB⁴ Cot : lo B¹B²B³

de la segunda comedia de este tomo, *Quien más no puede* (ed. M. Presotto): «Pensé que de Alejandro las grandezas / no estaban en los reyes acabadas, / mas aunque Apeles con Ramiro he sido, / su fama desprecio de amor vencido».

1745 *filosofías*: 'razonamientos, opiniones'; cfr. «la opinión particular o modo de aprender o discurrir en alguna determinada cuestión» (*Autoridades*).

REY	¿Qué te parece	
	de Celio?	
ELVIRA	Que es gallardo.	
REY	¿No tendrías	
	por dichosa —pues ves lo que merece—	
	la mujer que llegase a ser su esposa?	
ELVIRA	(Lisonjearle es acertada cosa;	1750
	quiero decirle bien de lo que ama.)	
	Señor, Celio es galán y gentilhombre,	
	y a no preciarme yo de ser tu dama	
	no hay que dudar, apeteciera el hombre.	
	Es Celio como el nombre que se llama,	1755
	porque el cielo le ha dado hasta su nombre;	
	si visitares damas no le llesves,	
	que podrá ser que a ser celoso pruebes.	
REY	Celio, Elvira, es hidalgo caballero	
	de mi mano, y desde hoy es tu marido.	1760
	Ser liberal y no celoso quiero:	
	tu mano para dársela te pido.	
	Desde hoy, Celio, serás mi tesorero.	
CELIO	(¡Cuánto de hablar estoy arrepentido!)	
ELVIRA	¿Marido me traías?	
REY	Daos las manos.	1765
ELVIRA	¿Hablas de veras?	
REY	Cumplimientos vanos.	
	¿Sabes quién te lo manda?	
ELVIRA	¡Fuerte cosa!	
	No creyera de ti...	
REY	Ya está acabado;	
	tú eres su esposo y ella es ya tu esposa.	
	Ve a apercibir el coche.	
CELIO	¡Voy casado!	1770

1755-1756 Elvira establece un juego de palabras entre el nombre de Celio y su anagrama, *cielo*, al que podría añadirse el guiño a «celoso», en el v. 1758.

1766 *cumplimientos*: aquí en el sentido de «la acción afectada o fingida para cumplir con la apariencia» (*Autoridades*).

[*Vase Celio*]

ELVIRA Mira, señor...
 REY A Dios, Elvira hermosa,
 a la noche vendrá tu desposado
 por ti, que quiero que en palacio sean
 bodas y fiestas.
 ELVIRA Harto bien se emplean.

Vase el Rey. Sale Nuño

NUÑO ¿Qué es esto?
 ELVIRA ¿No lo has visto?
 NUÑO Bien lo he visto, 1775
 pero no lo he creído.
 ELVIRA Yo tampoco.
 Casome el Rey con este su bienquisto.
 NUÑO No trata más que de volverme loco.
 ¿Cómo la furia y el dolor resisto?
 ELVIRA ¿Y yo no te parece que provoco 1780
 las piedras a volverse lenguas vivas?
 NUÑO Su muerte he de trazar.
 ELVIRA En aire estribas.
 Vete, Nuño, con Dios, que soy esposa
 del señor tesorero, de un villano,
 de un montañés, de un mostro.
 NUÑO ¡Estraña cosa! 1785
 No quiero consolarte.
 ELVIRA Fuera en vano.
 NUÑO Ya estás casada; goza en paz dichosa
 un hombre tan dichoso que la mano
 de un Rey tiene en la suya, pues es tuya.
 ELVIRA Primero seré muerta que ser suya. 1790

Vase Nuño

Suben las aguas de las fuentes claras
por la misma medida que decinden;
si de los altos montes se desprenden,
vuelven segunda vez a ver sus caras.

Por el conduto ocultamente avaras 1795
desde su origen los arroyos tienden,
pero después en ancha copa estienden
las puras linfas de sus venas raras.

Bajé de Nuño aprisa, y como fuente
subí de un Rey hasta los cercos de oro, 1800
sirviéndole de perlas a su frente;

mas diome a Celio, y convertida en lloro
derramo el agua en el dolor presente,
huyo mi fin y mi principio adoro.

Váyase. Sale Fabio y Belardo

FABIO Aquí tiene su aposento. 1805

BELARDO ¡Bravas colunas y puertas!
¿Que en estas vive tu hermano?

FABIO Sí vive.

BELARDO ¿En estas?

FABIO En estas.

BELARDO ¡Válame Dios!

FABIO ¿Qué te admiras?

BELARDO Que un hombre enseñado pueda 1810
a vivir techos pajizos
mudar la naturaleza.

FABIO ¿A ti más te agrada el campo
y una cabaña cubierta
de ciprés, pino y taray? 1815

1794 vuelven AB^4 : vuelve $B^1B^2B^3Cot$ 1804 $Acot$ Váyase AB : Vase Cot

1813-1818 Cossío [1948:75] cita estos versos para ejemplificar cómo «Lope suele buscar el contraste entre el campo y la corte, para abominar de esta».

BELARDO Fabio, yo vivo en aquellas
como el cortesano grave
en esta pompa y riqueza.

FABIO Llamemos.

BELARDO Tú como hermano
toca.

FABIO Ya han abierto.

BELARDO Llega. 1820

Sale un portero

PORTERO ¿Quién es?

FABIO ¿Podremos hablar
al señor Celio?

PORTERO Están llenas
esas cuadras de mil hombres
que hablarle al salir esperan,
¿y tenéis vos presunción
de entrar donde solo entran
príncipes? 1825

FABIO Si erré, os suplico
que perdonéis mi rudeza;
soy un villano, ya veis.

[Vase el portero]

BELARDO ¿Entrose?

FABIO ¿No ves que cierra? 1830

BELARDO Pardiez, Fabio, si te agrada
volvámonos a la aldea.

FABIO No, Belardo, que en palacio
importa tener paciencia.

BELARDO Otro criado ha salido. 1835

Sale Ponciano, maestresala

FABIO	¡Ah, caballero! Aunque sea atrevimiento os suplico me digáis de qué manera podré hablar al señor Celio.	
PONCIANO	Agora Celio despierta; vestirse muy de espacio.	1840
FABIO	Pues cuando otros duermen siesta ¿de la cama se levanta?	
PONCIANO	¿Pensáis que es esta la sierra, adonde al alba salís de entre cuatro pardas peñas? Acá hacemos el día noche y noche el día.	1845
FABIO	¿Y concierto bien con la orden que Dios tiene en el gobierno puesta de la vida de los hombres? Vamos, Belardo, y no creas que yo le despierte más.	1850
BELARDO	Vámonos, Fabio, y no vuelvas, que a la fe que por los campos no pacen todas las bestias.	1855
PONCIANO	Volved, volved, labradores, que en la cuadra de estas rejas quiero que esperéis un rato por vuestra pura inocencia. ¡Ea, arrimaos por aquí!	1860
FABIO	Aunque es bien que os lo agradezca más me quisiera volver.	
BELARDO	De mala gana te quedas.	

*Sale Celio con ropa de levantar lavándose, un criado con el cuello
en una salva, sombrero y capa y espada en una fuente,
y toalla y camarero*

1864Acot *salva*: 'salvilla, bandeja'.

CELIO	Pienso que es tarde.	
CAMARERO	No es mucho.	1865
CELIO	¿Serán las tres?	
CAMARERO	Dos y media.	
CELIO	Pienso que he dormido un poco.	
FABIO	(¿Hay locura como aquesta?)	
CAMARERO	Julio y Mendo están aquí.	
CELIO	¡Hola! Cantad una letra, y tú llégame ese espejo.	1870
BELARDO	(¿Qué es aquello que le llegan?)	
FABIO	El espejo en que se pone aquella flamenca rueda con que es pavón del pescuezo.	1875
	¿Ves toda aquesta grandeza de este que ayer fue mi hermano y ya se imagina estrella? Pues <i>con su pan se lo coma</i> .	
BELARDO	Ya cantan.	
FABIO	Cántenle endechas.)	1880
MÚSICOS	Pensativo está Rodrigo...	

1865-1880 Umpierre [1975:33] comenta esta escena, destacando cómo «Celio's new station in life and his ambition to rise at Court have changed his character, making him proud, vain, short-tempered with his inferiors, and ashamed of his humble origins» y añadiendo poco después que «this scene [...] is satirical, as a result of Fabio's surly comments about his brother's newly acquired and exaggerated courtly habits» [1975:77]. Por su parte, Cuéllar [2000:74] añade que el contraste entre la vida de la corte y la de la aldea «se refuerza con el canto de romances caballerescos que Celio tiene que escuchar en la corte [...]». Los romances ayudan a reflejar la melancolía de Celio, quien después de rechazar a Inarda [...] tiene que aceptar la mano de Elvira, dama que le asigna el rey».

1873-1875 La *flamenca rueda* a la que alude irónicamente Fabio es el cuello, mencionado en la acotación del v. 1864: se trataba de «un adorno del pescuezo que se traía en lo antiguo, hecho de lienzo fino, todo alechugado, cuyos pliegues se almidonaban y abrían con molde de hierro» (*Autoridades*).

1880 *endechas*: en su sentido más amplio de 'canciones tristes'.

1881 *Pensativo está Rodrigo*: parecería ser una versión del romance «Pensativo estaba el Cid», recogido en *Flor de varios romances nuevos* (1593) y en el *Romancero general* de 1600. Véanse Cazal [1998:105-107] y Crivellari [2008:92]. Cuéllar [2000:74n], en cambio, entrevé una posible alusión «a los romances nuevos que hablan del arrepentimiento del rey Rodrigo por haber forzado a la Cava e inician describiendo su tristeza», aunque ninguno de ellos tiene un verso parecido al que se canta en la comedia.

CELIO	¡No me digáis lo que piensa! Cantadme una cosa alegre.	
MÚSICOS	Melisendra está en Sansueña...	
CELIO	¡Qué os parece que me importa que esté agora Melisendra en Sansueña o en París!	1885
MÚSICOS	En un arroyo de perlas...	
CELIO	Como hay pastor que llorando con sus lágrimas le aumenta, de puro cristal las aguas y de esmeraldas las hierbas.	1890
MÚSICOS	Señor, los términos son de la poesía nueva con que escribimos agora.	1895
CELIO	Apartaos. ¿Qué gente es esa?	
PONCIANO	Unos labradores son.	
FABIO	Tu hermano soy, que no acierta a hablarte ni aun a mirarte. Dos horas ha que me hubiera vuelto a mi casa cansado de porteros y de puertas, de guardas, de gentilhombres y de otras impertinencias. Mándame dar una silla.	1900
CELIO	¡Quién sino tú me pudiera hacer en esta ocasión,	1905

1884 *Melisendra está en Sansueña*: este verso aparece en al menos dos romances del ciclo de don Gaiferos, a saber, «Cautiva, ausente y celosa» y «Oíd, señor don Gaiferos», este último contenido ya en el *Romancero general* (1600). En esta segunda versión, el verso sucesivo al que citan los músicos es «vos en París descuidado», lo cual permite entender la mención de la capital francesa por parte de Celio en el v. 1887. Cfr. Cuéllar [2000:74n].

1888 *En un arroyo de perlas*: por lo visto, este verso no forma parte de ningún romance antiguo, sino que Lope aprovecha la ocasión para introducir una crítica al tópico petrarquista del enamorado que con sus lágrimas hace aumentar las aguas de un río o del mar. Las palabras sucesivas tanto de Celio (vv. 1889-1892) como de los músicos (vv. 1893-1895) constituyen de hecho un comentario negativo respecto a la *poesía nueva*; considérese además que este tópico es muy frecuente, por ejemplo, en los romances Góngora y en la poesía amorosa de Quevedo. Cfr. Luis de Góngora, *Romances – II*, ed. A. Carreira, p. 50n.

- Fabio, tan notable afrenta!
 ¿Tú vienes a verme así?
 ¿No fuera bien que vinieras
 en traje de hermano mío? 1910
- FABIO De esas locuras te deja;
 manda traer una silla.
- CELIO Cuando el Rey me casa y premia
 con un oficio tan alto 1915
 ¿tú vienes a que yo pierda
 lo que mi ingenio me ha dado?
 Di: si mi esposa te viera,
 ¿en qué me tuviera?
- FABIO Acaba,
 Celio, no te desvanezcas: 1920
 o me siento o me voy.
- CELIO Vete,
 que en mi casa no se sientan
 unos sayales tan bajos
 en respaldares de tela;
 no quiero que las ensucies. 1925
 Vuélvete, necio, a tu sierra,
 y si hubieres de volver
 a mi desposorio, sea
 en hábito de hombre honrado.
- Vanse Celio y los criados tras él*
- BELARDO Fuese.
- FABIO ¡Abrilde bien las puertas,
 que es gigante de arrogancia 1930
 y no ha de caber por ellas!

1929 *Acot* Vanse *AB*⁴: Vase *B'B'B³Cot*

1925 *las*: debe entenderse 'las telas de los respaldares'. A esta prohibición de sentarse hará referencia Fabio más adelante, en los vv. 2262-2266.

LAURETA Con la venganza segura 1955
puedes templar el deseo.

Salen la música y todos los pastores bailando

A los verdes prados
baja la niña,
ríense las fuentes
las aves silban. 1960

A los prados verdes
la niña baja,
las fuentes se ríen,
las aves cantan.

SILVERIO Tu ausencia, a la fe, señora, 1965
lloraban las verdes selvas.

FIDELIO Muy en hora buena vuelvas
a ser de estos campos Flora.

RISELO ¿Cómo fue por la ciudad?
¿Sobra allá tanta alegría? 1970

INARDA Noche me parece el día,
confusión su variedad.

Esto es natural en mí:
más precio veros cantando
las puras almas mostrando 1975
que cuantas grandezas vi.

LAURETA ¿No parece Fabio aquel

durará mucho en su condición de hombre cortesano, siendo su naturaleza la de un labrador. Cfr. *La hermosa Ester* (ed. J. Aragüés Aldaz), vv. 1451-1458: «Bien merezco este desdén, / pues que con vana locura, / si lo violento no dura, / quise hacer violencia al bien. / Yo tengo castigo igual; / mi soberbia le merece, / porque nada permanece / fuera de su natural», donde este concepto se aplica análogamente a la condición de Sirena, quien no consigue quedarse en la corte debido a su carácter rústico.

1957-1964 A propósito de estas seguidillas, Díez de Revenga [1983:133] destaca cómo «los elementos de la naturaleza en ella[s] presentes participan de la alegría del que canta». Alín y Barrio Alonso [1997:260] subrayan el sentido de la canción con respecto al contexto de la escena, ya que esta muestra «con el alegrarse de la naturaleza el contento de los campesinos por la vuelta a la aldea de Inarda».

1968 *Flora*: la diosa de la primavera y de las flores.

INARDA	En ti, que mereces mucho más.	
FABIO	¡Hoy me enloqueces! Los pies te quiero besar.	
INARDA	Tente, que dirán los brazos mal de mi propio deseo.	2005
FABIO	Si en esta gloria me veo, haga su rueda pedazos la fortuna, que levanta Celios y Fabios humilla, si la tela de su silla de mis sayales se espanta. Ea, zagales, que hoy es día de gran placer; mercedes os quiero hacer, yo he ganado, rico estoy. Den a Fidelio seis cabras, cuatro ovejas a Damón, y tú que en esta ocasión, Silverio, tu casa labras, corta diez pinos valientes; tú, Riselo, escoge un toro de dos años, y tú, Floro, seis cabritillos recientes. Tú, Belardo, los librillos que eran de mi hermano hereda; tú, Laura, cofia de seda, y de plata dos zarcillos tendrás el primer mercado.	2010
LAURETA	¡Mil años goces tu amor!	2025
		2030

2011-2012 Fabio se refiere a las palabras pronunciadas por su hermano poco antes, en los vv. 1921-1925.

2021 *pinos valientes*: el sintagma recuerda, cómo no, la estrofa VII de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora: «cíclope a quien el pino más valiente / bastón le obedecía tan ligero / y al grave peso junco tan delgado, / que un día era bastón y otro cayado» (ed. J. Ponce Cárdenas, p. 202). Véase también la nota al v. 46.

BELARDO	Y yo por todos, señor, te ofrezco un baile en el prado y una comedia famosa para el día de tu boda.	
FABIO	Pues, Belardo, hacelda toda de esta mi pena amorosa.	2035
BELARDO	Ya no sé cómo han de ser, que me sucede, señor, como al otro labrador que llevó el asno a vender, que él y un hijo que tenía iban a pie tras la bestia y la gente con molestia ver libre el asno sufría.	2040
	Subió el viejo y no faltó quien dijo: «¿El mozo lleváis a pie y caballero vais?».	2045
	Luego el viejo se bajó y subió al mozo, mas luego hubo quien dijo: «El anciano va a pie y el mozo villano va caballero; ¡oh, mal fuego!».	2050
	El viejo entonces subió con el mozo, y un lugar entero empezó a gritar:	2055

2044 el AB : al Cot 2049 al AB : el Cot

2038-2072 Como se ha apuntado en la introducción, hay aquí una interesante reflexión de carácter metateatral sobre las dificultades de escribir comedias y satisfacer los gustos del público, que Lope presenta además por medio de su *alias* poético, el personaje de Belardo. El Fénix utilizó a menudo este seudónimo en sus dramas, como ya destacó Cossío [1948]. Por lo que atañe al cuentecillo, se trata de un motivo clásico que aparece ya en el ejemplo II del *Conde Lucanor*; sin embargo, Lope debió de conocerlo a través de las facecias de Poggio Bracciolini (concretamente la número 99 del *Facetarium liber*, «Storia piacevole di un vecchio che portava sulle spalle l'asino»), conocidas en España ya desde el siglo xv y con la que guarda muchas analogías. Cfr. Hernández Valcárcel [1992:170 y 333-334] y, sobre todo, Resta [2017]. Agradezco a Ilaria Resta su ayuda en la redacción de esta nota, además de indicarme la fuente de la que probablemente bebió Lope.

«¡Dos en un asno, eso no!».

Viendo tal desasosiego
los pies le ató y en un pino
llevaba al hombro el pollino
de él y del hijo, mas luego
se burlaron de los dos
diciendo: «¿De esa manera
lleváis, necios, quien pudiera
mejor llevaros a vos?».

El viejo entonces, tomando
el asno, le despeñó
a un río, y sospecho yo
que en estas vísperas ando;
que viendo el ingenio mío
que no puede contentar
a todos, habrá de dar
con todo el asno en el río.

Sale Tomé

TOMÉ	Después que Mercurio soy alas me he puesto en los pies.	
FABIO	¿Quién es?	
TOMÉ	Tomé. ¿No me ves?	2075
FABIO	¿A qué vienes?	
TOMÉ	Tal estoy que me he de venir acá; tu hermano te ruega...	
FABIO	¿A mí?	
TOMÉ	... que a sus bodas vayas.	
FABIO	Di	
	que no soy yo para allá.	2080
TOMÉ	Ruégate que en traje honrado vayas a honrarle y que veas una sortija, o que seas jüez, que se ha concertado	

	para mañana en la corte.	2085
FABIO	Dile, Tomé, que no quiero, aunque pienso aventurero ir a lo que a mí me importe.	
	Belardo, mi yegua saca, que tú serás mi padrino.	2090
BELARDO	Tú harás algún desatino.	
FABIO	Inarda, el rigor aplaca, y yo quiero andar galán; tañed y cantad, pastores.	
INARDA	Venganzas hacen favores; a do las toman, las dan.	2095

*Váyanse y toquen atabales, y salgan los caballeros y el Rey,
y Celio y doña Elvira de las manos.*

REY	No es bien que se dilate la sortija, y así he querido que hoy se corra.	
CELIO	En todo se ha seguido tu gusto.	
NUÑO	(¿Ya qué espero, qué miro, qué deseo? Ya es Elvira de un villano, y lo saben mis sentidos y no quieren perderse, pues si es poco seguro vivo de volverme loco.)	2100
REY	No estás con mucho gusto, hermosa Elvira.	
ELVIRA	Teniendo yo marido de tu mano ¿cómo puedo dejar de tener gusto?	2105
NUÑO	(Ya solo para mí se hizo disgusto.)	
CELIO	Los de la fiesta vienen.	
ELVIRA	¡Qué gallardo	

2107 hizo AB : hizo el Cot

2087 *aventurero*: los caballeros que tomaban parte en una justa o torneo se llamaban así (cfr. también los vv. 2115 *Acot* y 2121).

REY ¿Qué trae?

CELIO Una tablilla de colores
y debajo, señor, una corona; 2125
mi dicha grande y tu valor pregoná.

Otro

Esta, señor, de esta manera dice:

«Ícaro, guarda las alas,
que hay mucho sol si resbalas».

REY ¿La divisa?

CELIO Es la fábula pintada; 2130
dirá que Ícaro soy, y que el sol eres,
que me derretirás cuando quisieres.

Sale Fabio muy galán de aventurero, con Belardo padrino

FABIO (No es fea.

BELARDO Es como un ángel.

FABIO Da la letra.)

CELIO La de este aventurero no me agrada:
trae pintado un hombre que sentado 2135
en una mesa tiene muchas joyas
y debajo los pies en unos grillos
hechos de unas culebras retorcidas.

REY ¿Cómo dice la letra?

CELIO Ya la leo:

«Con su pan se lo coma».

REY Necios vienen; 2140

2132*A**cot* padrino *AB* : de padrino *Cot*

2124-2129 El protagonista alude (como también hará más adelante, en los vv. 2419-2425) al personaje mitológico de Ícaro, uno de los símbolos más conocidos y empleados por los autores áureos. Como punto de partida sobre la presencia de esta figura mitológica en la producción lopesca pueden verse Ramos Jurado (2001) y Romojaro (1998), con sus respectivas bibliografías.

no corran hoy, que no me siento bueno.
 CELIO Entra, Elvira, a saber lo que el Rey lleva.
 ELVIRA Pienso que debe de llevar enfado.

Queda solo Celio

CELIO ¡«*Con su pan se lo coma*», y enojado
 el Rey de oír la letra! ¡Vive el cielo!, 2145
 que no he casado bien y que hay engaño.
 Ponciano, escucha.

PONCIANO No hay de qué te aflijas.
 Este sin duda es Nuño, que este Nuño
 se pretendió casar con doña Elvira;
 enamorose el Rey, y como ahora 2150
 te la da el Rey, por solo hacerte afrenta
 dice la letra...

CELIO Calla, que con llanto
 y no con pan podrá ser que esta boda
 la coma alguno.

Sale Tomé

TOMÉ Ya la fiesta toda
 es acabada.

CELIO ¿Qué hay, Tomé?

TOMÉ Que dice 2155
 tu hermano que no viene a ver tus fiestas
 por estar en las tuyas ocupado.

CELIO ¿Cómo?

TOMÉ Que con Inarda se ha casado
 y te suplica —corto es el camino—
 que a honrarle vayas, y serás padrino. 2160

CELIO ¿Con Inarda?

TOMÉ Esto pasa.

2148 este sin AB^4 : que este sin $B'B^2B^3$ *Cot*

CELIO

Que le invidio

la mujer, el sosiego y el aldea
no te puedo negar; para bien sea
y tan mal para mí mi casamiento,
que ya el veneno en las entrañas siento.

2165

«*Con su pan se lo coma*»: ¡extraño caso!

¡Engaño fue! ¡Yo muero, yo me abraso!

¡Oh, padre, cuán mejor me hubiera sido
obedecerte y no dejar mi nido!

2167 Yo muero $A^2A^4A^5B$ Cot : Y muero A^1

ACTO TERCERO
CON SU PAN SE LO COMA

Salen música y los pastores, Inarda y Fabio de novios

FABIO	A mi ventura, Inarda, no se puede igualar otra ventura, que esposa tan gallarda, de tal entendimiento y hermosura quererla dar a Fabio parece que es del mismo cielo agravio. Pastores de esta sierra, envidiad mi fortuna y celebralda; de mi amorosa guerra la paz me dio pacífica guirnalda, la paz del matrimonio, de fe y lealtad eterno testimonio. Bajen de las montañas los rústicos vaqueros a hacer juegos; por todas las cabañas en torno enciendan los pastores fuegos de correosas teas; adórnenlas de junco y verdes neas. No quede en todo el soto novillo que no alegre nuestra aldea con rústico alboroto; mátense tantos que teñir se vea su sangre estas atochas: licencia doy a dardos y a garrochas. ¡Ea, mi dulce esposa,	2170 2175 2180 2185 2190

2180 del *A²A⁴A⁵B Cot* : de *A'*

2186 *teas*: «antiguamente se alumbraban con teas, y las llevaban encendidas, cuando el esposo llevaba a la esposa a su casa» (Covarrubias).

2187 *neas*: se trata de la planta de la anea, con aféresis. Téngase en cuenta, además, que el verbo «adórnenlas» se refiere a las cabañas.

2192 *atochas*: 'esparto'.

alegra el día de mi bien haciendo 2195
 una danza amorosa!
 INARDA Ya la estaba trazando y componiendo.
 Tañan Feniso y Floro.
 FLORO Las hierbas volverás tapetes de oro.

Dancen así:

Al casamiento de Fabio, 2200
 mayoral del monte nuestro,
 previenen fiestas y bailes
 los pastores y vaqueros.
 A danzar sale gallarda
 la bella Inarda y Fineo, 2205
 y aunque fuera diferente
 fuera la gallarda en vellos.
 Con una y otra mudanza
 dan vueltas y truecan puestos
 ya de guerra, ya de paz, 2210
 siguiendo los instrumentos.
¡Al arma, al arma!
¡Al arma, pensamientos!
que quieren defenderse los deseos.

2200-2241 Sobre esta danza, una gallarda con características de turdión, pueden verse las consideraciones de Salomon [1965:230-232 y 691-693] y Díez de Revenga [1983:205-206]. Moreno Muñoz [2009:174] subraya cómo «el baile contribuye a la creación del ambiente festivo propio de la boda que se desarrolla en ese momento de la obra». Por su parte, Cuéllar [2000:75-78] analiza detenidamente esta danza, poniendo de relieve sus elementos líricos, pantomímicos y las acotaciones implícitas (como la del v. 2209) que la caracterizan. 2204 *gallarda*: Lope juega aquí con el carácter polisémico del vocablo, ya que además de referirse al baile, a través de este término (que se repite en el v. 2207, y que ya había empleado Fabio en el v. 2172) alude a la lozanía de Inarda.

2205 *Fineo*: este personaje no aparece en toda la comedia; para tratar de explicar por qué Inarda no baila con su marido sino con otro hombre, Salomon propone una justificación que nos parece cuando menos ingeniosa: «Le fait que ce ne soit pas Fabio, l'époux de la belle Inarda et jeune premier de la pièce, qui vient danser la "gallarda" semble nous indiquer que l'acteur devant incarner le rôle de Fabio quand la pièce fut créé n'était pas danseur» [1965:691]. Nótese, por otra parte, que es el mismo Fabio quien insta a su esposa a bailar (sin decir que él participará) en los vv. 2194-2196.

En alto me veo, 2215
capillo de oro tengo,
moros veo venir,
no puedo huir,
y aunque pudiera no quiero.
Ten, amor, el arco quedo 2220
que soy niña y tengo miedo.
Érame yo niña
y niña en cabello,
guardaba ganado,
no guardaba el pecho; 2225
andando cazando
viome el caballero,
palabras me dijo
que me enternecieron.
Ten, amor, el arco quedo 2230
que soy niña y tengo miedo.
¡Al arma, al arma!
¡Al arma, pensamientos!,
que quieren defenderse los deseos.
En alto me veo, 2235
capillo de oro tengo,
moros veo venir,
no puedo huir,
y aunque pudiera no quiero.
Ten, amor, el arco quedo 2240
que soy niña y tengo miedo.

Sale Celio con Tomé

TOMÉ Tarde vienes.
 CELIO ¿No seré

2215-2219 Según indica Cerrillo Torremocha [2013:412], estos versos (que se repiten poco más adelante, vv. 2235-2239) son una adivinanza cuya solución es «la bellota». Cuéllar [2000:78n] recuerda que Quiñones de Benavente la empleó en su entremés *El doctor*.

	ya de las bodas padrino?	
TOMÉ	Aquí está Celio.	
FABIO	Oh, Tomé,	
	¿mi hermano a mis bodas vino?	2245
CELIO	Pienso que tarde llegué.	
FABIO	¿Eres tú?	
CELIO	Pues ¿no lo ves?	
FABIO	¿Cómo vienes tan galán?	
CELIO	A tus bodas justo es.	
FABIO	¿Justo? Engañado te han.	2250
	Como en nuestro estilo ves,	
	aquí todos son vaqueros,	
	pastores y ganaderos	
	y visten como villanos.	
	¡Allá para cortesanos	2255
	los padrinos caballeros!	
	Si entendimiento tuvieras,	
	a bodas de labradores	
	como labrador vinieras,	
	que no han de estar los señores	2260
	entre pajas y las eras.	
	Aquí con todos me igualo:	
	no tengo asiento que pueda	
	hacerte tan vil regalo,	
	ni es bien ensuciar tu seda	2265
	entre mis sillas de palo;	
	y puedes considerar	
	que si allá por ser grosero	
	aun no me quisiste hablar,	
	aquí a ti por caballero	2270
	no puedo darte lugar.	
	Allá en tus grandezas pasa	
	esa ambición que te abrasa	
	y permite que te diga	
	que la más pequeña hormiga	2275
	halla respeto en su casa.	

Yo fui a la tuya en el traje
 y paños en que nací,
 principios de tu linaje,
 no pensando que de ti
 recibiera tanto ultraje. 2280

¿Qué culpa tuve en nacer,
 como ninguno la tiene?
 Y si lo fue el irte a ver,
 la misma tiene el que viene
 adonde no es menester. 2285

Pienso que somos hermanos
 de un parto, crianza y cuna,
 mas no todos los villanos
 hallan luego la fortuna
 para que les dé las manos. 2290

Vete con Dios que me enojo,
 porque estoy muy enfadado,
 que en este campo y rastrojo
 como mi pan sin cuidado
 como yo le siembro y cojo. 2295

Allá tú, que del ajeno
 comiendo con pena estás;
 aunque lo tienes por bueno,
 no sé si le comerás
 sin sospecha de veneno. 2300

CELIO ¡Fabio, Fabio, Fabio mío,
 oye a tu mísero hermano!
 Oye, que es muy diferente
 esta venida a tu campo;
 no te vengues, que con esto
 te confirmas por villano,
 que en lo demás eres noble. 2305

FABIO ¿Tienes algún fuerte caso
 a que yo pueda ayudarte?
 Porque entonces de los brazos
 y del alma, si hay en ella 2310

donde mil naves se anegan
 si alguna se pone en salvo,
 seguí el cuerpo de mis gustos. 2340
 Llegué de humilde villano
 al gobierno de estos reinos,
 donde el cielo, hermano Fabio,
 me quite luego la vida
 si he dormido con descanso, 2345
 si he comido con sosiego,
 ni perdonado trabajo
 por remediar y hacer bien
 a pretendientes soldados,
 a hombres de letras, a todos, 2350
 a extranjeros y vasallos.
 No hice agravio jamás,
 ni fui en mi vida ingrato
 por interés, por amor
 ni por accidente extraño; 2355
 mas la invidia —que la invidia
 de donde levanta el paso
 la virtud allí le pone—
 de aqueste dichoso estado
 me ha puesto en tanta desgracia 2360
 del Rey que vengo rodando
 con más furia que subí.
 ¿Qué dices?
 FABIO
 CELIO Que si le hablo
 tuerce el rostro que solía
 mirarme benigno y manso, 2365
 y Elvira, mi esposa Elvira
 que recibí de su mano,
 nunca yo la recibiera

2344 quite *AB* : quitó *Cot*

2347 *perdonado*: 'evitado'.

y para tiempo tan largo,
 pues en las pasadas fiestas 2370
 hubo quien trajo en mi daño
 una letra en que me dicen,
 para que sienta mi agravio,
 que con mi pan me lo coma.
 Conocidos desengaños 2375
 de que su dama sería
 con circunstancias que callo,
 viendo que ya desvalido
 osa llamarme «villano»
 a cualquiera pesadumbre 2380
 de las que hay entre casados,
 ya se me atreve la gente,
 que cuando resbala el alto
 no hay piedra de testimonio
 que no apresure sus pasos. 2385
 ¡Sabe el cielo cuántas veces
 a mis solas he llorado
 de mi padre los consejos
 y tus avisos, hermano!
 ¿Qué haré? ¿Por dónde saldré 2390
 de este laberinto? ¿Cuándo
 pondré el hilo de Teseo?
 FABIO Quedo, no des voces, paso.
 Secreto veniste aquí:
 con ese mismo te encargo 2395
 que al Rey vuelvas y le pidas
 licencia.
 CELIO ¿Para qué, Fabio?
 FABIO Para venirte a tu monte
 con tu mujer, que en llegando

2376 *de que su dama sería*: entiéndase 'de que hubiera tenido que ser la dama del rey'.

2391-2392 *laberinto... Teseo*: Celio hace referencia, claro está, al *laberinto* de Creta comparándolo con el difícil trance por el que está pasando y con la posibilidad de encontrar la solución para salir de él, tal y como Teseo usó el hilo de Ariadna para salir del laberinto.

	te diré lo que has de hacer.	2400
CELIO	¡Ah, pluguiera al cielo santo que yo pudiese volverme a mi primero descanso!	
FABIO	Si te aborrece, no dudes la licencia.	
CELIO	¿Y si la traigo?	2405
FABIO	Volverte a tu natural, pues muda consejo el sabio trocando la espada y pluma por el azadón y arado, y haciendo cuenta que estabas todo ese tiempo soñando, y que despertaste, Celio, en las flores de este prado. No haga[s] rostro a la fortuna; ríndete, que en comenzando a declinar de su extremo no para hasta lo más bajo.	2410 2415
CELIO	Yo voy.	
FABIO	El cielo te guíe.	

2402 pudiese *AB* : pudiera *Cot* 2413 en las *Cot* : no en las *AB* 2415 ríndete *B'B²B³*
Cot : o ríndete *A'* : a ríndete *A²A⁴A⁵B⁴* 2416 a *A'B'B²B³* *Cot* : om *A²A⁴A⁵B⁴*

2413-2415 En los impresos antiguos, este fragmento presenta algunos problemas que la edición de *Cot* trata de subsanar: tanto en *A* como en *B* el v. 2413 empieza con un «no», posiblemente por atracción del «no» que encabeza el verso siguiente, el 2414. Sin embargo, lo más lógico es que Fabio le diga a su hermano que piense que todo ha sido un sueño y que ha despertado «en las flores de este prado», y no al revés. Por lo que atañe al v. 2414, enmendamos *ope ingenii* el «haga» que traen todos los testimonios (incluido *Cot*) por «hagas», ya que Fabio sigue aconsejando a Celio que se rinda a su condición natural de labrador: téngase en cuenta que «hacer rostro» es «resistir u oponerse al enemigo o fuerza contraria» (*Autoridades*), así que lógicamente es Celio quien no debe 'hacer rostro' a la voluntad de la fortuna. También aceptamos la lectura de algunos ejemplares de *B* (concretamente, *B²*, *B³* y *B⁴*) y de *Cot* en el v. 2415, ya que las demás, añadiendo «o» (*A'*) o «a» (*A²A⁴A⁵B'*) al comienzo, producen un verso hipermétrico. En este folio de los impresos, el 22v, quedan huellas de ese proceso de revisión no sistemático de Fernando Correa de Montenegro y su viuda al que apuntamos en la introducción a esta comedia y en la introducción general del tomo.

[Vase]

CELIO La culpa soy de mi daño,
pues que con alas de cera 2420
desde un monte, desde un árbol,
quise subir hasta el sol,
donde el calor de sus rayos
—cuando más cerca le tuve—
me arroja al mar de mi llanto. 2425

[Vase] Sale Nuño y Ricardo

NÚÑO Seas otras mil veces bien venido.

RICARDO Si en ti fidelidad hallo, serelo;
si no, vendré tan mal como he temido.

NÚÑO Antes, Ricardo, la Etiópia en hielo
y la Scitia en calor verás bañada 2430
mudándose los climas de aquel cielo,
que falte Núño a la amistad jurada.
¿Qué hay del Rey de Navarra?

RICARDO Que agraviado
jura mostrarle al de León la espada,

2428 he $A^2A^4A^5B$ *Cot* : el A^i 2434 jura mostrarle al de : jura mostrarle del $A^2A^4A^5B$ *Cot* :
juramos traerle de A^i

2429-2430 *Etiopia... bañada*: la contraposición entre un lugar muy caluroso (frecuentemente Libia o, como en este caso, *Etiopía*) y uno muy frío (como la región de Escitia, o *Scitia*) es un lugar común típico en la comedia del Siglo de Oro y, por supuesto, en Lope. Cfr., sin ir más lejos, el v. 1597 de *Muertos vivos* y el v. 1044 de *Jorge Toledano*, comedias contenidas en esta misma Parte.

2433-2443 Se hace aquí referencia a la situación política que constituye el marco histórico de la comedia, sobre el cual remitimos al estudio introductorio: tanto el rey de Navarra como Alfonso, el sobrino de Ramiro II, quieren usurpar el trono del rey de León, pero si el monarca navarro piensa matar al leonés acudiendo a *la espada*, Alfonso prefiere recurrir a otros medios, como el envenenamiento. Este aspecto es subrayado también más adelante: por el mismo Ricardo, en los vv. 2780-2785, y por Celio en los vv. 2897-2898. Enmendamos *ope ingenii* el v. 2434, por ser lógico que el rey de Navarra, agraviado, le enseñe al de León su espada.

mas su sobrino Alfonso —desterrado 2435
 del reino que le quita injustamente—,
 más que en la guerra en el ardid fiado,
 tanto la vida de Ramiro siente
 que porque se le mate con veneno
 o por otro camino diferente 2440
 me da del reino la mitad, y es bueno
 que se le diera todo, siendo mío,
 por solo un bien de mil riquezas lleno:
 amo a Leonor con tanto desvarío
 que por ella no habrá difícil cosa 2445
 si por remedios a Tesalia envío.
 Es, Nuño, mi Leonor su prima hermosa,
 cuyo amor y codicia me ha traído
 una empresa tan alta y peligrosa.
 Si me ayudas, habré restituído 2450
 a Alfonso en este reino, que la parte
 que él me promete para ti la pido.
 Solo quiero a Leonor.

NUÑO

Para ayudarte

también me ayuda amor.

RICARDO

¿De qué manera?

NUÑO

Naturaleza transformada en arte 2455
 pintó una dama que vencer pudiera
 la bella Helena, la española Cava.

2443 mil $A^2A^4A^5B$ Cot : mis A' 2451 a $A^2A^4A^5B$ Cot : om A' que la $A^2A^4A^5B$ Cot : aque-
 lla A'

2446 *Tesalia*: esta región de Grecia era considerada tierra de hechiceras expertas en magia amatoria, como explica Covarrubias (s. v. «hechizar»): «En Tesalia, donde había tan grandes hechiceras, no se nombran los hombres sino las mujeres, quedando en proverbio *Thes-sala mulier*, que era tanto como decir hechicera»; cfr. también Alberola [2010:43-44]. A este topos alude Lope en varias comedias, por ejemplo en *Los ramilletes de Madrid*: «Ramilletes de Madrid, / si tenéis estos remedios, / ¿para qué van a Tesalia / por hierbas los hechiceros / ni a los montes de la Luna?» (ed. E. Wright, vv. 573-577); o en *La hermosa Ester*: «No hay hierbas en Tesalia tan divinas / que curen al amor» (ed. J. Aragüés Aldaz, vv. 840-841).

2457 *Helena... Cava*: la hija de Zeus y la mujer violada por el rey godo Rodrigo se mencionan aquí como ejemplos paradigmáticos de belleza femenina.

Mostrela al Rey: ¡ay, nunca el Rey la viera!,
 no porque enamorado la gozaba,
 mas porque a Celio se la dio, un villano 2460
 que ayer el campo con la reja araba.
 La envidia de este bien, Ricardo hermano,
 no habrá cosa por ti que no la intente.
 RICARDO Pues, Nuño, muera el bárbaro tirano
 y goza de tu bien, que yo...
 NUÑO Detente, 2465

Sale el Rey

que viene el Rey.
 REY ¿Está aquí Celio?
 NUÑO Agora
 supe que estaba de León ausente.
 REY ¿Sin mi licencia?
 NUÑO El campo en que hoy adora
 debe [de] divertirlo.
 REY Acude al centro,
 lugar que a cuantos viven enamora. 2470
 NUÑO Si pudieras ponelle más adentro
 de donde le has tenido y levantado,
 le salieran sus montes al encuentro.
 REY Bien me ha servido.
 NUÑO Bien se lo has pagado.
 REY ¿Quién está aquí?
 RICARDO Ricardo, a tu servicio. 2475
 REY Ricardo amigo, seas bien llegado;
 ¿cómo está Alfonso?

2460 un AB : a un Cot 2471 Si AB : No Cot

2469 *divertirlo... centro*: el verbo *divertir* se emplea aquí en el sentido de 'distraer'. Con la misma acepción el término vuelve poco más adelante, en el v. 2576. Por lo que se refiere a *centro*, como el lugar de atracción de Celio, este mismo personaje confirma el concepto en el v. 2731.

RICARDO	Tiene por oficio seguir al oso y al ligero gamo.	
REY	Es imagen del bélico ejercicio; celoso estaba ya de ti.	
RICARDO	Si te amo sábelo el rey navarro y tu sobrino.	2480
REY	Sé tu lealtad, y su codicia infamo.	
RICARDO	Ofreciose ocasión en un camino de hablar de ti; llamote «el Rey tirano» y respondí con este desatino: «dejando aparte, Rey, el soberano título y majestad, quien lo dijere miente y le haré entender que es un villano». Alteráronse todos. «No se altere ninguno» dije «aquí, sino en la raya donde voy a esperarle, o él me espere»; pero ni de Navarra, ni Vizcaya salió ninguno al puesto, y yo con esto volví a León, volví a tus pies.	2485
REY	¡Bien haya la buena sangre!	2490
RICARDO	Si saliera al puesto alguno de sus nobles, admiraras mi heroico brazo, a mi lealtad dispuesto.	2495
REY	Como si en la campaña le mataras te lo agradezco, y premio te prometo.	
RICARDO	Tus manos beso en el premiar tan raras como muestran ejemplos, que en efeto allá cuentan de un Celio grandes cosas, aunque ya tienes de él menor concepto.	2500
REY	Hícele con mis manos generosas y podré deshacerle cuando quiera,	2505

2485 *desatino*: en el sentido de 'atrevimiento'.

2490-2491 *raya... espere*: era costumbre, en los desafíos, indicar un lugar en el que encontrarse y celebrar el duelo.

que ya me son sus gracias enojosas;
 no hay ocasión de culpa, que si hubiera
 lugar adonde entrara mi castigo
 a mi real piedad perdón pidiera.
 RICARDO ¡Y cuál mayor que desprivar contigo! 2510

Sale Celio

CELIO Habiendo, invicto señor,
 considerado que fui
 un humilde labrador
 que por tu mano subí
 a tantos grados de honor, 2515
 y viendo mi insuficiencia
 para la correspondencia
 de lo que en palacio pasa,
 para volverme a mi casa
 te vengo a pedir licencia. 2520
 Cuando un rey a un caballero
 tan noble y tan principal
 como él al grado primero
 levanta y hace su igual,
 corto su poder infiero, 2525
 pero cuando al que vivía
 cual hierba vil que no crece
 levanta a gran monarquía
 —que le vuelve a hacer parece
 y que de nuevo le cría— 2530
 en esto sí que se encierra
 más poder que en hacer guerra
 a un mundo entero, ni a dos,
 porque es condición de Dios
 hacer hombres de la tierra. 2535

2517 la AB : mi Cot 2523 al grado AB⁴: agrado B'B³B' Cot

En el teatro del mundo
representando un villano
el acto primero fundo,
y el papel de un cortesano
luego en el acto segundo. 2540

Acabele, y al tercero
vuelve a hablar el labrador,
y así desnudarme quiero,
que represento mejor
mi nacimiento primero. 2545

Dadme licencia si erré
lo que esa mano me dio,
que el villano acertaré
porque es figura que yo
desde que nací la sé. 2550

Erré lo que no sabía;
dad licencia y perdonad,
volveré a la patria mía,
que en aquella soledad
me aguarda mi compañía. 2555

REY Cuando yo, Celio, te vi,
otra cosa imaginé
de lo que ya miro en ti.

CELIO Yo, señor, no te engañé.
Mina de hierro nací; 2560
si de oro imaginaste
tuyo fue el engaño.

REY Baste,
Celio, el arrepentimiento;

2551 Erré AB^4 : Entré $B^1B^2B^3$ Cot

2536-2550 Esta reflexión metateatral de Celio, que como se ha visto no es la única de la comedia, es interesante en tanto que subraya la evolución que ha vivido el personaje a lo largo de la pieza: efectivamente, el labrador deja su estatus de aldeano al final del primer acto para irse a León, vive su experiencia cortesana en el segundo para volver al redil en el tercero. Cfr. Gómez [1999:234-236].

	parte a tu campo contento del estado en que llegaste.	2565
	A ti, Ricardo, te doy su oficio.	
RICARDO	Beso tus pies.	
REY	No dirás que ingrato soy; si me serviste, ya ves el premio.	
RICARDO	Obligado estoy a tu servicio y lealtad.	2570
REY	La que en Navarra tuviste obligó mi voluntad.	
NUÑO	(Bien la fábula fingiste.	
RICARDO	Como si fuera verdad.	2575
NUÑO	Pero pues ya le divierte de Celio, podrás hacerte igual suyo en su desgracia.	
RICARDO	Déjame entrar por su gracia, que yo saldré por su muerte.)	2580
CELIO	A jugar me senté con la fortuna el bajo cobre de mis verdes prados contra el oro que vi de sus ducados de dos caras, en fin, como la luna.	
	Eché una suerte sin pedir ninguna, y con solo un encuentro de tres dados un Rey me dio su pecho y sus estados, que a veces con los bienes importuna.	2585
	Pensé que de esta mano me vendría la ganancia mayor que fue pensada, pero echando un azar la suerte mía	2590
	tirose el oro la fortuna airada; mas si me deja el cobre que tenía, aunque he perdido, no he perdido nada.	

2581-2594 Sobre este soneto, que guarda cierta relación con otro de Góngora, «Senteme a las riberas de un bufete», pueden verse las consideraciones de Étienvre [1990:27-28].

Vanse y sale Inarda y Laureta

INARDA	Esto manda prevenir.	2595
LAURETA	Pues ¿es posible, señora, que a nuestros campos agora Celio se vuelve a vivir?	
INARDA	Él viene con su rigor, mas no sé yo si a quedarse.	2600
LAURETA	No querrá tanto humillarse mujer de tanto valor.	
INARDA	Yo pienso por la tristeza de Fabio que hay en la corte mudanza.	
LAURETA	Si ha errado el norte, condénale a su bajeza.	2605
INARDA	Los aposentos he puesto lo mejor que yo he podido; camas no, que no he querido parecer villana en esto.	2610
LAURETA	Ellos las traerán doradas, con ricas colchas de seda.	
LAURETA	Algo que pensar te queda.	
INARDA	Con la malicia me agradas. ¿Pensarás que invidiaré a doña Elvira a su lado?	2615
LAURETA	Si no es el amor pasado, no es mucho que te la dé.	

Salen los pastores Belardo, Fidelio y Silverio

2618Acot Fidelio AB : Fabio Cot

2602 *mujer*: se refiere a Elvira.2605 *errado el norte*: 'perdido el norte, el punto de referencia'.

2609-2612 *camas... seda*: téngase en cuenta que el término *cama* hacía referencia también a la «colgadura de ella, compuesta de cortinas, cenefa y cielo» (*Autoridades*); Inarda, por tanto, alude con toda probabilidad a la ropa de cama de Elvira y Celio, que la pareja traería de la corte.

BELARDO	Digo que contento soy de que lo juzgue nuesa ama.	2620
INARDA	¿Es apuesta?	
FIDELIO	Así se llama.	
SILVERIO	Está atenta.	
INARDA	Atenta estoy.	
SILVERIO	Contra un cabrito y un cinto pongo un vaso de taray —que en el monte no le hay mejor, labrole Jacinto— sobre cuál pena es mayor de tres penas.	2625
INARDA	Ya la aguardo.	
SILVERIO	Los celos dice Belardo, Fidelio dice el amor, y yo digo que el agravio.	2630
BELARDO	Los celos son desatino del alma, son descamino de la razón del más sabio, son tinieblas del sentido, limbo de los ojos son.	2635
FIDELIO	¿Y el deseo no es pasión que mil veces le ha perdido? ¿Qué diferencia hay de un loco a un amante? Amor es ciego, es furia, es tormento, es fuego.	2640
SILVERIO	Todo me parece poco con el agravio crüel, en quien están esas penas de otras infinitas llenas y todo el infierno en él. El agravio a amor ofende,	2645

2620 *nuesa*: forma rústica de ‘nuestra’, como indica también el *Autoridades*: «es del estilo rústico».

2638 *le ha perdido*: entiéndase ‘el sentido’, mencionado poco antes, en el v. 2635.

y aunque los celos sosiega,
 a quitar la vida llega
 porque hasta el honor se extiende. 2650
 ¿Habemos de alegar más?
 INARDA Dadme de término un día.
 LAURETA Voces dan, señora mía.
 INARDA Celio viene.
 LAURETA Alegre estás.

Salen los villanos, músicos, Celio, Fabio, doña Elvira y Tomé

MÚSICOS *Al cabo de los años mil* 2655
vuelven las aguas por do solían ir.
 CELIO Nunca vino la canción
 más a propósito, hermano,
 que agora.
 INARDA Dadme esa mano.
 ELVIRA Los brazos es más razón. 2660
 INARDA Bendígaos Dios. ¡Qué hermosura!
 ELVIRA A vos os está mejor
 ese requiebro y favor.
 INARDA (De invidiosa estoy segura.)
 ELVIRA Quedo, señora cuñada, 2665
 mirad que me correré.
 CELIO Parte a mi gente, Tomé,
 pues toda queda pagada,
 y di que solo un instante
 ninguno quede en la aldea. 2670

2655-2656 Este refrán, que Correas (ed. L. Combet, p. 55) recoge añadiendo otra variante («Al cabo de los años mil, vuelve el agua a su cubil»), fue utilizado por Lope también en *Los Ponces de Barcelona*, *El hijo de los leones* y en la comedia hagiográfica *Barlaán y Josafat*, como recuerda Díez de Revenga [1983:105-106]. Cuéllar [2000:79] señala un puñado más de obras que incluyen este estribillo, como *Coronas del Parnaso* de Salas Barbadillo, *La torre de Babilonia* de Enríquez Gómez y *Al cabo de los bailes mil* de Quiñones de Benavente.

2667 *Parte*: 'Despide'.

ELVIRA	¿Solo quedáis?	
CELIO	No hay quien sea para este monte importante. ¡Hola! Vuélvase el cochero, que carro ha de ser desde hoy. Labrador, señora, soy, que ya no soy caballero.	2675
	Ea, Fabio, ¿qué te ríes?	
FABIO	Den a mi hermano un gabán.	
CELIO	¿Y a Elvira qué le darán?	
INARDA	Esas perlas y rubíes no las cubra tosco traje.	2680
CELIO	Pues, prima, ¿qué pareciera que yo a labrador volviera como lo es todo el linaje y Elvira fuera muy dama al estilo de la corte?	2685
ELVIRA	Si importare que se corte de la más silvestre rama, siendo gusto de mi esposo le tengo de obedecer.	2690
CELIO	No mudas, Elvira, el ser de tu nacimiento honroso; solo mudas el vestido.	
ELVIRA	Y aunque el propio ser mudara, el amor me sustentara al gusto de mi marido.	2695
	Celio, yo he echado de ver que vienes determinado; no te dé nada cuidado, Celio, yo soy tu mujer.	2700
	Cuando necesario sea sabré con mucho contento tomar un rudo instrumento.	
CELIO	No te traigo yo al aldea,	

	Elvira, a tratarte mal,	2705
	y cuando así te trajera	
	esa humildad mereciera	
	reconocimiento igual.	
	Antes pienso que has de ser	
	la mujer más regalada,	2710
	más servida y estimada	
	que se haya visto mujer.	
	No habrá en el campo nacido	
	fruta, cabritillo ni ave	
	hasta el perdigón süave	2715
	sobre su caliente nido,	
	no habrá producido el cielo	
	cosa que este campo esmalte	
	que de tu regalo falte.	
FABIO	Y yo de tan justo celo	2720
	salgo, Elvira, por fiador.	
	Bien hay con qué regalaros.	
INARDA	Todos habemos de amaros	
	y estimar vuestro valor;	
	reina seréis de este prado,	2725
	de este monte y de esta sierra.	
CELIO	Pastores, a vuestra tierra	
	hoy vuelve un desengañado.	
	No más corte: aquí nací	
	y aquí a morir me resuelvo,	2730
	este es mi centro, a él me vuelvo.	
	Vamos, y decid por mí:	
MÚSICOS	<i>Al cabo de los años mil,</i>	
	<i>vuelven las aguas por do solían ir.</i>	

2705 tratarte *Cot* : tratarme *AB*

2705 *tratarte*: aceptamos la enmienda de *Cot* frente a los impresos antiguos *A* y *B* («tratarme»), ya que parece más lógico que Celio le diga a su esposa que no quiere tratarla mal a ella, más que tratarse mal a sí mismo.

Vanse. Sale el Rey, Nuño y Ricardo de caza

REY Parece que ya es tarde. 2735

RICARDO A toda prisa el sol, señor, deciendo,
y viene haciendo alarde
de las estrellas que en su manto estiende
la noche siempre fría
a las espaldas de la luz del día. 2740

Paréceme que puedes
quedarte aquesta noche en esta aldea,
pues cuando aquí te quedes
no ha de haber cosa que importante sea
que en ella no te sobre, 2745
aunque a la vista nos parece pobre.

REY ¿Qué dice Nuño de esto?
NUÑO Que para que mejor al alba puedas
salir, señor, dispuesto
a tomar de este monte las veredas, 2750
es bien que aquí repares,
que todas estas casas son lugares.

León está muy lejos,
y viene ya la noche a grandes pasos
mostrando mil espejos 2755
entre la sombra de sus negros rasos.

REY ¡Quedo, que he visto un gamo!
RICARDO Acercarte podrás de ramo en ramo.

REY Entrad en esa casa
a decir que esta noche quedo en ella. 2760

Vase el Rey

NUÑO No da con mano escasa
la suerte, el tiempo y nuestra buena estrella
favor a nuestro intento.

RICARDO Todo nos va saliendo al pensamiento.

Salga Celio en hábito de villano

CELIO	Al alzar de mi labor —que en pago de mi arrogancia adonde hay tantos criados huelgo de tomar la azada— he visto gente que viene por estos montes a caza, y puede ser que el Rey sea.	2765 2770
RICARDO	Si él cena en estas cabañas, cuéntale, Nuño, por muerto.	
CELIO	(«Nuño» dice, y del Rey habla; dos hombres son, ¡santo cielo! ¿Si fuese Nuño de Lara, que de todas mis fortunas su invidia ha sido la causa? Entre estas ramas me escondo.)	2775
RICARDO	Para que todo se haga más a lo seguro, Nuño, y pueda el rey de Navarra meter a Alfonso en León, no hay más segura jornada que matar a don Ramiro.	2780 2785
NUÑO	El monte ofrece mil trazas, pero no ha de ser de suerte que quedemos en España con nombre que nos afrente.	
RICARDO	La que se me ofrece aguarda: entre estas casas está la de Celio, y es la casa	2790

2764 *Acot* Salga *AB*⁴: Sale *B'B²B³Cot*

2777 *fortunas*: aquí en el sentido genérico de 'encadenamiento de los sucesos', pero mayormente como 'suerte adversa', dado el contexto.

2784 *jornada*: 'ocasión, lance'.

	donde mejor puede el Rey aposentarse.	
NUÑO	Repara en que Elvira vive en ella; ¡si fuese mi dicha tanta que desde aquí la llevase!	2795
RICARDO	No lo dudes. Oye y calla: servirele al Rey la copa de esta hierba preparada con que morirá esta noche, y en viéndole con las ansias habemos de echar la culpa a Celio.	2800
NUÑO	Y será muy clara, porque con odio del Rey creerán todos la venganza. Vámosle a buscar.	2805
RICARDO	Camina.	
NUÑO	Por esas encinas baja, que en ese valle la tiene.	
RICARDO	Aquí hay un villano.	
NUÑO	Aguarda.	2810
RICARDO	Como se cerró la noche no le vi.	
NUÑO	¿Qué hace?	
RICARDO	Cava.	
NUÑO	Él ha de morir.	
RICARDO	Espera. ¡Ah, buen hombre, el de la azada! ¿Sois de la casa de Celio?	2815
CELIO	Al pie de aquesta montaña hay algunos jabalíes	

2802 *ansias*: se trata de las ‘ansias de muerte’, esto es, «aquellas congojas, penas y aflicciones que padece la persona que está moribunda» (*Autoridades*); el término se explica mejor más adelante, en el v. 2904.

- que suelen bajar al agua.
- NUÑO No es eso lo que os decimos,
sino que cuál es la casa... 2820
- CELIO Y venados hay también.
- RICARDO ¡No os preguntan por la caza!
- CELIO ¿Si tengo vino? ¡Pardiez!,
que como el hombre trabaja,
que no le ha quedado gota; 2825
hueca está la calabaza.
- RICARDO Llegaos acá.
- CELIO Ya lo entiendo:
entre esas verdes retamas
va el camino de León.
- RICARDO ¿Hay tan estraña ignorancia? 2830
- NUÑO ¿Por dicha es sordo?
- RICARDO Ojalá.
¿Sois sordo, hermano?
- CELIO ¿Qué manda?
- RICARDO ¿Si sois sordo?
- CELIO A media legua
toparán una cruz blanca
con las de los dos ladrones. 2835
- NUÑO Él es sordo.
- RICARDO Cosa llana.
- NUÑO Asegurémonos bien.
- RICARDO ¿No ves que trabaja y canta?

Canta Celio

- CELIO Quien madruga, Dios le ayuda;
quien mal anda, en mal acaba. 2840
- NUÑO ¿Has visto gente del Rey?

2839 *Quien madruga, Dios le ayuda*: este archiconocido refrán está recogido en Correas (ed. L. Combet, p. 684). Para este y el del verso siguiente, véase Alviti [2011a:215].

2840 *quien mal anda, en mal acaba*: existe una comedia de Juan Ruíz de Alarcón con este mismo título, editada modernamente por A. Martínez Blasco (1993).

CELIO ¿Que me quede en hora mala?
 ¿Pues pullas? Oigan, esperen.
 NUÑO ¡Darele una cuchillada!
 CELIO Malos años para vos... 2845
 RICARDO ¡Déjale ya!
 CELIO ... mala Pascua,
 mal san Juan, mal corrimiento,
 mala coz de buey de arada,
 mala peladilla venga
 sobre sus cejas y barbas, 2850
 mal suceso en cuanto emprenda,
 mal fin y mala pedrada.
 NUÑO Déjale, que es loco y sordo.
 CELIO ¡Responde, boca de tabla!

Vanse. Queda Celio

 ¡Ah, cielo, juez pñadoso, 2855
 cómo se ve que te cansa
 la invidia y traición del mundo!
 Ved lo que en el mundo pasa:
 los leales se destierran
 y los traidores se ensalzan; 2860
 pero gente viene aquí.

Sale el Rey

REY Ya no pensé que acertara
 a tomar aquesta senda.
 ¡Ah, de mi gente!
 CELIO ¿Quién llama?

2847 *corrimiento*: 'fluxión de humores'.

2849 *peladilla*: una enfermedad, parecida a la viruela, que produce alopecia.

2854 *¡Responde, boca de tabla!*: Correas (ed. L. Combet, pp. 372-373) recoge dos versiones de este refrán: «Habla, boca de tabla; más vale mi culo que toda tu barba» y «Habla, habla, boca de tabla».

REY	¿Es Nuño? ¿Es Ricardo?	
CELIO	No,	2865
	sino un labrador que cava pensamientos de su Rey y de su vida asechanzas.	
REY	(Celio parece en la voz.)	
CELIO	(El Rey es este que anda entre la vida y la muerte.)	2870
REY	(No quiero decirle nada para ver lo que me dice.) Di, buen hombre que bien hayas, ¿siendo un rudo labrador en los pensamientos hablas del Rey?	2875
CELIO	¿Sois vos su criado?	
REY	Sí soy.	
CELIO	Buen provecho os haga.	
REY	¿Por qué?	
CELIO	Porque hoy os busca y os despedirá mañana, que yo sirvo a Celio aquí, un labrador que llamaba su amigo y de quien fue sol, que los vapores levanta para subirlos al cielo y deshacerlos en agua.	2880 2885
REY	Celio ocasión le daría.	
CELIO	Ninguna, que su inconstancia por escuchar lisonjeros en tantos peligros anda que apenas tiene dos horas de vida, si no se guarda.	2890
REY	¿El Rey?	
CELIO	El Rey.	
REY	¿De qué suerte?	
CELIO	Nuño y Ricardo trataban	

	entre estos robles agora	2895
	—y así pienso que se llaman; Ricardo porque a León vuelva Alfonso de Navarra, y Nuño porque dio a Celio el Rey a Elvira su dama—	2900
	que cene esta noche aquí por darle hierbas que matan cuando la copa le sirvan, y entre las mortales ansias decir que Celio le ha muerto,	2905
REY	como le ha visto en su casa, por vengarse del agravio. Yo sospecho que te engañas, porque por Celio, a quien sirves, debes de tomar venganza.	2910
CELIO	Cuando le sirvan su copa verá la experiencia clara haciendo prueba del vino.	
REY	La verdad de tus palabras pienso que confirma el cielo con alborotarme el alma.	2915
CELIO	Yo ni Celio no tenemos —después de ver en qué para— voluntades de señores, pretensiones ni venganzas;	2920
	que si el Rey me diese a mí su reino, no le trocara por un hora de este monte.	
REY	Los reyes también se llaman jüeces; lo escrito juzgan.	2925
CELIO	Bien pienso que los engañan, pero ¿qué disculpa tiene si estando Celio en su gracia	

2925 juzgan AB : juzgaran Cot

ELVIRA	¿Qué es, señor, lo que mandáis?	
NUÑO	(Ojos, ¿qué es lo que miráis?)	2955
FABIO	Elvira, vos sois discreta; lo que sospechado había de que el Rey os quiere bien hoy nuestros ojos lo ven para más desdicha mía.	2960
	Él viene a cenar aquí, que es invención que ha buscado porque le dará cuidado veros tan lejos de sí.	
	Mirad que Celio, mi hermano, no merece deshonor.	2965
ELVIRA	Sois hasta aquí labrador, y desde aquí sois villano.	
	Mirad que soy mujer, Fabio, que en otros paños nací.	2970
FABIO	Perdonad si os ofendí temeroso de mi agravio, que bien estoy satisfecho de vuestro raro valor.	
ELVIRA	Si no lo estáis de mi amor, hoy lo estaréis de mi pecho.	2975
FABIO	Yo me voy a prevenir la cena al Rey.	
ELVIRA	Id con Dios.	

[Vase Fabio]

2967-2968 *labrador... villano*: Elvira subraya la diferencia que hay entre los orígenes humildes de una persona (el ser *labrador* de Fabio) y su comportamiento, que puede ser honrado o hacer de él un *villano*. Bien lo resume Giraldo, el padre de Gila, en la escena inicial de *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara: «Hombre soy humilde y llano, / mas villano no, por Dios, / sino es porque vivo en villa; / que villano es el que intenta / a traición muerte o afrenta» (vv. 31-35; ed. E. Rodríguez Cepe-da). Cfr. también lo que afirman Fabio (en los vv. 1121-1125) y Celio (en los vv. 2304-2308).

NUÑO	En fin, ¿nos vamos los dos?	
ELVIRA	Solo divide el morir.	2980
NUÑO	¿Cómo en este traje estás?	
ELVIRA	Porque quiere el que es mi dueño.	
NUÑO	Pues mi palabra te empeño que no lo ha de ser jamás.	
ELVIRA	Pues ¿cómo lo has de impedir?	2985
NUÑO	Eso yo lo sé.	
ELVIRA	No creas que tan poderoso seas.	
NUÑO	Comiéntate a apercebir, Elvira, a una gran mudanza, para prendas de la cual me da una mano en señal.	2990
ELVIRA	Pierde esa loca esperanza; de Celio soy y he de ser.	
NUÑO	¿Y estás muy contenta?	
ELVIRA	Sí, que para Celio nací, pues que nací su mujer.	2995

Salen Celio, Ricardo, el Rey y Fabio

REY	No es esta la vez primera que ceno en esta posada.	
CELIO	Y de ser de vos honrada aún no ha de ser la postrera.	3000
	Fabio, mi hermano, está aquí.	
REY	¡Oh, Fabio!	
FABIO	Bésoos los pies.	
REY	Dícenme que Inarda es vuestra esposa.	
FABIO	Señor, sí, aunque faltan bendiciones	3005

2979 vamos *A'A'A'B Cot* : vemos *A²* 2989 a *A'A'A'B Cot* : om *A²*

	de la iglesia.	
REY	De este camino soy huésped, y soy padrino por justas obligaciones.	
CELIO	También está Elvira aquí.	
REY	Oh, Elvira, dadme la mano.	3010
ELVIRA	No podré, aunque tanto gano, daros lo que nunca os di; esa mano sola es de Celio.	
REY	Yo la pedía como a rey, que no caía en que era mejor los pies.	3015
	Vos la distes a quien solo en el mundo os mereció.	
ELVIRA	No le hallara mejor yo, gran señor, de polo a polo.	3020
CELIO	Muchas honras nos hacéis; ¿quién habrá que os satisfaga?	
REY	Por muchas, Celio, que os haga, mayores las merecáis.	
	¿Dónde vuestro padre está?	3025
CELIO	Días ha que está impedido, en una cama tullido.	
REY	Pues vamos todos allá.	
FABIO	Compondrase el aposento; cenad primero, señor.	3030
REY	¿Vuestra gente de labor?	
FABIO	Vendrá, si os causa contento, que no los deja atrever	

3010 dadme la mano *A'A⁴A⁵B Cot : en A² atribuido a* ELVIRA 3011 *Per* ELVIRA *A'A⁴A⁵B Cot : REY A²* 3014 *Per* REY *A'A⁴A⁵B Cot : ELVIRA A²* 3014 *la A'A⁴A⁵B Cot : lo A²* 3017-3018 Vos... mereció *A'A⁴A⁵B Cot : en A² atribuido a* REY 3032 *Vendrá A'A⁴A⁵B Cot : Venderán A² causa A'A⁴A⁵B Cot : causan A²*

3006 El verso es hipermétrico en todos los testimonios.

la natural rustiqueza
para ver vuestra grandeza. 3035
REY Entren, que los quiero ver.

Salen todos los villanos de casa

BELARDO Dadnos esos pies reales.
REY Alzaos, amigos, del suelo.
FIDELIO (Habla tú.
DAMÓN ¡Cúbreme un hielo!)
REY ¡Bravos mozos!
FABIO Naturales 3040

de estos montes, sus vasallos.
REY ¿Qué sois vos?

BELARDO El caballero
de Fabio.

REY Entenderlo quiero.

BELARDO Soy quien guarda sus caballos.
Si de andar —que así lo siento— 3045
a caballo se llamó
«caballero», mejor yo,
que los guardo y los sustento.

REY ¿Y vos?

FIDELIO Yo guardo las vacas.

REY ¿Hay buena vacada?

FIDELIO Bella; 3050
volvió la hierba por ella,
que de antaño andaban flacas.

REY ¿Vos, hermano?

RISELO Cabras llevo
por esos riscos arriba;
si queréis alguna chiva 3055
o algún cabrito mancebo,

3036 que los $AB'B^3B^4$ Cot : los que B^2

aún hay bien que os presentar.
 REY ¿Y vos?
 DAMÓN (¡Que topó conmigo!)
 Soy de Mahoma enemigo.
 REY Bien os podéis declarar. 3060
 DAMÓN Pues sepa que puercos guardo,
 como Su Merced se informe.
 REY ¡Buena gente!
 NUÑO ¡Y qué conforme!
 REY Fabio, vuestra esposa aguardo.
 FABIO Anda ocupada en la cena, 3065
 y la mesa viene ya.
 NUÑO (¿Qué hay de aquello?)
 RISELO A punto está.
 NUÑO Hasta el fin estoy con pena.)

*Saquen la mesa, manteles y toalla y principios; lleguen una silla
 y salen los músicos y Inarda, Laureta y Tomé*

INARDA Perdonad, invicto Rey,
 que aunque rústica pastora 3070
 he querido que esta noche
 cenéis de mi mano sola.
 REY Inarda, yo os lo agradezco,
 y seáis de Fabio esposa
 por muchos años.
 INARDA Señor, 3075
 ¿quién puede dar tanta honra
 sino un rey tan generoso?
 REY Celio la merece toda.
 Ea, venga de cenar

3057 *presentar*: en el sentido de ‘dar en presente, regalar’.

3068 *Acot principios*: son «aquellas cosas comestibles que se ponen en las mesas para empezar a comer, como es el melón, los bizcochos en vino y otras cosas semejantes; y por extensión se dice asimismo por aquellos primeros platos que se sirven antes del cocido» (*Autoridades*).

y cantadme, que no hay cosa
para mí como canciones
de esta sierra.

CELIO

Cantad. ¡Hola!

Cantan los músicos, y el Rey comienza su cena sirviendo Nuño

MÚSICOS

El que vive libremente
vida estragada y ociosa
y muere como ha vivido, 3080
que *con su pan se lo coma*.
Quien enriquece del juego
o el arcaduz de su esposa
oro conduce a su casa,
que *con su pan se lo coma*. 3085
El que por ser descortés
a nadie quitó la gorra
y vive y muere malquisto,
que *con su pan se lo coma*.
El que por solo alabarse 3090
no hay mujer buena en su boca
si no lo fuere la suya,
que *con su pan se lo coma*.
El que no teniendo hacienda
de ser gastador blasona, 3100
si en el hospital muere,
que *con su pan se lo coma*.
El que hiciere a su señor
una traición alevosa,
si le cogieren en ella, 3105

3080 hay *B Cot* : haya *A*

3083-3106 Sobre esta canción puede verse la descripción de Alín y Barrio Alonso [1997:46-47].

3088 *arcaduz*: se emplea aquí en sentido metafórico como «el medio por donde se consigue o se entabla algún negocio o pretensión» (*Autoridades*).

	que <i>con su pan se lo coma</i> .	
REY	Esperad, por vida mía, que es esta letra graciosa. ¿Quién la hizo?	
FABIO	Yo, señor, porque de Celio en las bodas yo fui el que llevé la letra que él tuvo por afrentosa, pensando que doña Elvira no era tan grande señora, y por eso dije a Celio que <i>con su pan se lo coma</i> .	3110 3115
[CELIO]	¿Tú fuiste, hermano?	
FABIO	Yo fui; si fue necesidad, perdona.	
REY	¡Hola! Denme de beber.	
NUÑO	Ricardo, servid la copa.	3120
CELIO	(¿Acordaisos, gran señor, del villano de la historia que os contó de los azores que mataban la paloma?	
REY	Sí, Celio, que no me olvido.	3125

Sale Ricardo con toalla, salva y copa

CELIO	Pienso que es el punto ahora.)
REY	Esperad, Ricardo, un poco.

3111 el que *AB* : quien *Cot*

3117*Per* CELIO: en todos los testimonios, incluido *Cot*, aparece aquí el nombre de Elvira, aunque por las palabras que pronuncia el personaje es más lógico pensar que es Celio quien habla. El error se debe probablemente a un descuido del cajista, que puso la abreviatura «El.» en vez de «Cel.», que es como normalmente se indica el protagonista masculino.

3123-3124 *azores... paloma*: en realidad no hay rastro de este cuento en la escena del encuentro en el bosque entre Celio y Ramiro (vv. 2862-2944).

CELIO	(¿Traeremos armas?	
REY	No importa.)	
	Sabed, amigos, que hoy	
	me han venido por la posta	3130
	nuevas del rey de Aragón:	
	por mujer me da a Leonora,	
	de que es tanto mi contento	
	que pues esta casa es sola	
	y la gravedad depuesta	3135
	no se ofende mi persona.	
	Quiero brindar a los nobles	
	por la salud de mi esposa,	
	digo a Nuño y a Ricardo.	
	Tú, Celio, sirve la copa,	3140
	que la que Ricardo tiene	
	quiero que reparta en otra	
	y que beban él y Nuño.	
CELIO	Aquí, señor, están todas.	
REY	Tomo la que Celio trae;	3145
	tú, Nuño, la mitad toma	
	del vino y bebed los dos,	
	que os brinda el Rey por Leonora.	
NUÑO	Señor...	
REY	No hay que replicar.	
RICARDO	Señor...	
CELIO	Mirad que se enoja.	3150
REY	Quitad la mesa de aquí,	
	que ya la comida sobra;	
	el beber es lo que falta.	
	¿Qué turbación enfadosa	
	es esta, si el Rey os brinda?	3155
RICARDO	Son nuestras fuerzas muy pocas	
	para tan grande mercé.	
REY	¡Mataldos!	

3154-3155 qué... brinda AB^4 : en $B^1B^2B^3$ Cot atribuido a CELIO

RICARDO	(La culpa propia a la muerte nos condena; la mejor es la más corta.	3160
NUÑO	A fe que el sordo villano nos ha engañado a la sorda.)	
REY	Llevaldos luego de aquí y de esa sierra fragosa los despeñad.	
CELIO	Bien has visto mi lealtad.	3165
REY	Mi vida toda ha estado, Celio, en tus manos; menester es que dispongas el volver a mi servicio, donde mil títulos y honras, mil gobiernos, mil mercedes son corto premio a tus obras.	3170
CELIO	Señor, yo he probado ya las ciudades populosas, la vida de los palacios, las cansadas ceremonias, la comida, el sueño; en fin, perdona que te responda que no he de volver allá si me dices tu corona.	3175 3180
	Yo he vuelto a mi propio sitio, estoy en mi esfera propia, gozo descansada vida sé qué es noche y qué es aurora sé qué es comida y qué es sueño y si es la vida una sombra y el alma es sol, aquí quiero esperar a que se ponga.	3185

3160 *la mejor es la más corta*: estas palabras de Ricardo parecen indicar que el caballero bebe —o, al menos, tiene la intención de beber— la copa de vino envenenado.

REY	¿De mí no fías?	
CELIO	¿Quién duda?	
	Mas si tú por darme honra	3190
	me quitas años de vida,	
	¿cuál de esto quieres que escoja?	
REY	Fabio, ruégale.	
FABIO	Señor,	
	antes si él tiene memoria	
	de mis consejos, no irá	3195
	donde viven por la posta.	
REY	Elvira, acábalo tú.	
ELVIRA	Después que soy labradora	
	a las de esa corte digo	
	que aquellas galas costosas,	3200
	músicas, saraos, fiestas	
	llenas de invenciones locas	
	no trocaré por sayales	
	y por estas pobres ropas	
	llenas de contento y paz,	3205
	centro en que vive la honra.	
REY	Basta, Celio, bueno está;	
	pues alto, si no os provoca	
	mi poder, hareos mercedes	
	que a lo que sois correspondan.	3210
	Doy privilegio a esta casa	
	por esta hazaña notoria	
	para solar de un linaje	
	que tanta nobleza adorna	
	en él desde aqueste día;	3215
	pondréis por armas tres copas	
	con tres coronas encima,	
	y por toda la redonda	

3207 centro en que vive la honra $A^1A^4A^5B$ *Cot : om A^2*

3196 *por la posta*: ‘apresuradamente, de prisa’.

	de este monte os doy diez villas.	
FABIO	¡Vivas con eterna gloria de tu nombre largos años!	3220
TOMÉ	Y a mí, que de la pelota de tu fortuna fui chaza, ¿no hay un rincón en Zamora?	
REY	¿Qué pides?	
TOMÉ	Una mujer.	3225
REY	¿Hayla aquí?	
TOMÉ	Laura se nombra.	
REY	Daos las manos.	
TOMÉ	Soy tu esposo.	
LAURETA	Yo en serlo tuya dichosa.	
FABIO	Pues dad a la historia fin, cantando por los que tornan al mar en que se perdieron que <i>con su pan se lo coma</i> .	3230

Fin de la famosa comedia Con su pan se lo coma

3223 chaza AB : choza Cot 3230 los AB⁴ Cot : lo B¹B²B³ Colofón Fin de la famosa comedia Con su pan se lo coma AB : om Cot

3222-3223 *pelota... chaza*: empleando términos del juego, el gracioso se define como aquel que contribuyó a detener el curso de la fortuna del Rey, ya que la *chaza* es «la pelota que está contrarrestada y de vuelta no llega al saque para ganar quince, y fue detenida por alguno de los que juegan en el partido que está en el saque» (*Autoridades*). Lope utiliza esta imagen también en otra comedia, *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, en los vv. 1186-1193: «Un soldado que alborota / la gloria de su ambición, / de la mayor afición / hace un juego de pelota: / saca amor, y vuelve luego, / pero tras la primer chaza / como el arnés le embaraza, / hace mil faltas al juego» (ed. E. Di Pastena, pp. 344 y 401).



VARIANTES LINGÜÍSTICAS

69	experiencia : experiencia <i>B</i>	1770	apercibir : apercebir <i>B</i>
87	distila : destila <i>B</i>	1930	Abrilde : Abridle <i>B</i>
106	Costanza : Constanza <i>B</i>	1979	Recebilde : Recebidle <i>B</i>
217	champuza : chanpuza <i>B</i>	2161	invidio : envidio <i>B</i>
290	invidiallos : envidiallos <i>B</i>	2356	invidia : envidia <i>en ambas ocu- rrencias B</i>
383	tratalda : tratadla <i>B</i>	2367	recibí : recibí <i>B</i>
531	mercé : merced <i>B</i>	2471	ponelle : ponerle <i>B</i>
538	invidiar : envidiar <i>B</i>	2615	invidiaré : envidiaré <i>B</i>
583	jurisdicción : juridición <i>B</i>	2664	invidiosa : envidiosa <i>B</i>
972	jurisdición : juridición <i>B</i>	2778	invidia : envidia <i>B</i>
1188	disculpada : desculpada <i>B</i>	2857	invidia : envidia <i>B</i>
1269	invidiosos : envidiosos <i>B</i>	2896	ansí : así <i>B</i>
1391	fuercen hablar : fuercen a ha- blar <i>B</i>	3181	proprio : propio <i>B</i>
1700	acidentes : accidentes <i>B</i>		



NOTA ONOMÁSTICA

Abel	Fabio	Mauricio
Alejandro	Feniso	Melisendra
Alfonso	Fez	Mendo
Altamira	Fidelio	Mercurio
Apeles	Filardo	Midas
Aragón	Fineo	Narsés
Asturias	Flora	Navarra
Belardo	Floro	Noto
Bóreas	Galerio	Nuño
Bras	Ginés	Palas
Caín	Girardo	París
Catón	Grecia	Pascual
Cava	Hisopo (Esopo)	Perseo
Celio	Ícaro	Ponciano
Coro	Inarda	Proto
Costanza	Jacinto	Ramiro
Creso	Jesús	Ricardo
Crespín	Juan, san	Riselo
Cupido	Julio	Rodrigo
Damón	Laureta	Roma
Demóstenes	León	Sancho
Egipto	Leonor	Sansón
Elena	Leonora	Sansueña
Elvira	Lucas, san	Scitia
España	Mahoma	Silverio
Etiopía	Mario	Tesalia
Etna	Marsilio	Teseo
Euro	Marte	Timbrio

Tirso	Ventidio	Zamora
Tolomeo	Venus	
Tomé	Vizcaya	

ALEJANDRO. En todos los testimonios, «Alexandro».

BELARDO. En *B* aparece como «Velardo» en 1804*Acot*.

CAÍN. En todos los testimonios aparece como «Cayn».

CAVA. En todos los testimonios, «Caba».

COSTANZA. En *A* se lee «Constança», mientras que *B* transmite «Costança».

ELVIRA. En todos los testimonios, «Eluira».

ETNA. En todos los testimonios aparece como «Ethna».

HISOPO. Es deformación burlesca del nombre del fabulista Esopo. En todos los testimonios aparece escrito «Ysopo».

ÍCARO. En todos los testimonios, «Ycaro».

INARDA. En todos los testimonios siempre aparece como «Ynarda».

JACINTO. En todos los testimonios, «Iacinto».

JESÚS. En todos los testimonios, «Iesus».

JUAN, SAN. En todos los testimonios, «Iuan».

JULIO. En todos los testimonios, «Iulio».

LAURETA. Este nombre alterna con el de «Laura» (vv. 922, 1356, 1371, 1944, 2027, 2319 y 3227), aunque en la gran mayoría de los casos se emplea la versión «Laureta».

NAVARRA. En todos los testimonios siempre aparece como «Nauarra».

PASCUAL. En todos los testimonios, «Pasqual».

QUIEN MÁS NO PUEDE

EDICIÓN DE MARCO PRESOTTO



PRÓLOGO

Situada entre las piezas menos estudiadas de la *Parte XVII* y en general del teatro de Lope, la comedia *Quien más no puede* ha llamado la atención reciente de la crítica solamente gracias a su tradición textual, dado que se conserva un manuscrito autógrafo de la pieza fechado a 1 de septiembre de 1616, y que en época reciente ha vuelto a ser consultable después de su adquisición por parte de la biblioteca pública de Stuttgart.¹ La fecha de composición remite a una fase peculiar de la vida del dramaturgo, tanto en su faceta pública de relaciones con el ambiente literario como también en su dimensión personal y afectiva. El verano de 1616 debió de ser para Lope bastante movido, si hemos de atender a lo que escribe al duque de Sessa en su famoso epistolario. Según resumen Rennert y Castro,² a finales de junio el escritor se trasladó a Valencia, supuestamente para ir a visitar a un hijo natural, fraile franciscano, del que muy poco o nada se conoce. En realidad, como admitió luego a su mecenas, había viajado con el objetivo de encontrar a su íntima amiga «la loca», con mucha probabilidad la actriz Lucía de Salcedo, que tenía que llegar a Valencia con la compañía de Sánchez desde Barcelona en el séquito del conde de Lemos, antiguo protector del dramaturgo, y que efectivamente desembarcó en el Grao el 5 de agosto. Lamentablemente, si hemos de creer lo que refiere Lope, a finales de julio enfermó a causa de unas fiebres que le obligaron a guardar cama por más

1. Sobre los propietarios modernos de la obra, véase más adelante; gracias a la ayuda de Maria Grazia Profeti se ha podido localizar nuevamente el manuscrito que ha sido catalogado [Presotto 2000:342-350] y aprovechado para una edición crítica a cargo de Laura Naldini [2001].

2. Rennert-Castro [1968:218-219].

de quince días. Entre viajes, encuentros amorosos, relaciones públicas con el conde de Lemos y la recuperación de una enfermedad de cierta importancia, Lope encontró también el tiempo para escribir nuestra comedia para la compañía de Cebrián, según indicó el mismo autor en la *Parte XVII*,³ se advierte asimismo en las licencias de representación del autógrafa y se deduce del reparto de los personajes a los actores incluido en este. Como es sabido, la vida del poeta, dramaturgo y sacerdote conoce una importante evolución a finales de 1616 gracias al encuentro y más tarde el amancebamiento con «Amarilis», su último gran amor, Marta de Nevarres.⁴ En cuanto al lugar de Lope en la república de las letras, hacia septiembre de 1616 la polémica contra Góngora y sus seguidores se encontraba en una fase aparentemente estancada. Después del conocido intercambio de críticas entre los dos autores a finales de 1615 y principios de 1616,⁵ la famosa *carta echadiza*, escrita probablemente a finales de 1616,⁶ marcará una nueva y más intensa fase del enfrentamiento entre las élites culturales del momento.⁷

Quien más no puede es un drama palatino de libre invención,⁸ ambientado en una indefinida alta edad media española entre los reinos de Navarra y León: los nombres de los personajes y los topónimos son coherentes con el espacio histórico representado, y aparecen a menudo referencias a dinastías famosas de esa época mítica de los primeros reinos de España; aun así, no parece haber una vinculación directa de la trama con las crónicas. La

3. Véase más adelante, en el aparato de variantes, la indicación «Representola Cebrián» en la acotación inicial de la obra.

4. Véase Rennert-Castro [1968:223-238].

5. Véase Orozco Díaz [1973:168-188] y las consideraciones de López Bueno [2011].

6. Véase Orozco Díaz [1973:260].

7. Como es sabido, tal evolución conoce momentos de particular intensidad con la publicación de la *Spongiae* y de su respuesta por el entorno de Lope con la *Expostulatio spongiae* en 1618; también la voluntad por parte de Lope, en 1617, de presentarse directamente como responsable de la publicación de sus obras dramáticas, con la *Parte IX* (1617), pertenece a esta dinámica de relaciones conflictivas para la supremacía intelectual en el Madrid de la época. En este sentido, cobra especial relieve, en *La Filomena* (1621), la *Respuesta de Lope de Vega Carpio..., en razón de la nueva poesía*, que es fechable en torno a 1617 (Orozco Díaz 1973:295; interesantes anécdotas sobre la agudización de la controversia en la p. 293).

8. Utilizo la terminología fijada por Juan Oleza y remito, para ello, a *ARTELOPE*.

ubicación exótica de los hechos, elemento característico del modelo palatino, aquí se realiza a partir de una época nacional lejana que el dramaturgo no está interesado en reconstruir ni aprovechar de manera sistemática para la construcción de un pasado mítico-legendario,⁹ aunque a menudo inserta referencias históricas para exaltar los valores éticos y las virtudes caballerescas de los personajes dramáticos. Es el caso del torneo caballeresco en León comentado por la infanta Elvira con su criada Lucinda en los vv. 249-261, donde el protagonista ficticio, el conde Enrique, así como otros personajes de la comedia, Laínez y Sancho, están citados junto con otros nombres que remiten a los grandes títulos nobiliarios de esa época, como los Guzmán, Quiñones y Manrique. También se evocan los antiguos fundadores de León, Pelayo y Fruela (v. 476), y los reyes de la comedia llevan nombres característicos de monarcas leoneses y asturianos, pero no es posible definir reinados concretos; también aparece una referencia a Castilla y a su rey Alfonso (v. 1118); finalmente, al protagonista, el conde Enrique, se le ofrece el condado de Valencia de don Juan, junto al río Esla (v. 2644), que sería un anacronismo si situáramos la acción en la baja Edad Media, dado que el condado es del siglo xiv; en 1616, este título pertenecía a la duquesa de Nájera (y condesa de Treviño), Grande de España.¹⁰

Como es común en el teatro de la época, el drama representado remite a la oposición entre el mantenimiento del honor y el conseguimiento del amor, formalizada aquí en un entorno pseudohistórico. En la inminencia de un conflicto armado entre los dos reinos, el rey de Navarra Ramiro se enamora de la hermana del rey de León, Ordoño. Para hacer posible esta unión, encarga al conde Enrique, dechado de todas las virtudes, que la rescate del enemigo y se la entregue. Desgraciadamente, Enrique se enamora de la dama querida por su rey, lo cual crea un conflicto insanable en el protagonista entre la lealtad de vasallo y la pasión amorosa. Ante la imposibi-

9. Este uso de la baja Edad Media española en un contexto de libre invención se encuentra en varias comedias y también dramas de Lope, como *El hijo sin padre*, escrito entre 1613 y 1618 ambientado en Castilla, Navarra y León; se desarrollan en torno al condado de Barcelona o Aragón *Despertar a quien duerme*, fechable entre 1610 y 1615; *Ejemplo de casados y prueba de la paciencia*, escrita posiblemente entre 1599 y 1608. Más datos pueden encontrarse en ARTELOPE.

10. Probablemente se trata de una referencia de Lope para engraciarse ese ambiente nobiliario.

lidad de encontrar una solución, «Quien más no puede... / [...] morir se deja» (vv. 1878-1879).¹¹ La expectativa trágica es patente; además, el intento de mantener la palabra dada por parte del conde Enrique, y con ella su honra, se aplica a un rey que no merece tal lealtad, impulsivo, vengativo e incapaz de juzgar con magnanimidad. Su ineptitud para gobernar es implícita en la voluntad de hacerse con la hermana del rey de León, llevado por una pasión amorosa, sin preocuparse del aspecto político-militar y dejándose influir por el mal consejero Beltrán. Sin embargo, la tensión trágica está constantemente rebajada gracias al contrapunto cómico del gracioso Nuño, criado de Enrique, muy presente en la acción, que propone una versión lúdica del refrán al que remite el título: quien más no puede «con su mujer se acuesta» (v. 1889). La distancia del público hacia la acción representada se produce también a través de la referencia metateatral del gracioso a los mecanismos de la comedia nueva.¹² El motivo del encuentro nocturno del galán con la dama (o su criada) ante la reja, que representa un primer contacto entre los dos amantes en tantas comedias de la época, es objeto de burla por parte de Nuño en una conversación con su amo Enrique (vv. 809-828), donde el gracioso considera a la criada Lucinda como una actriz que no conoce su papel y se equivoca hablando con el galán enamorado de su ama, mientras que la dama Elvira, detrás del lienzo, se apunta los errores confrontando lo que dice con el texto que tiene en sus manos. Enrique, aceptando el juego propuesto por Nuño, decide adoptar expresamente un tópico de la comedia: la locura del galán por amor de la dama (vv. 844-850),¹³ que marcará el desarrollo de la acción en los actos sucesivos. En este contexto hay que insertar también una referencia al ambiente cultural de la época y a la polémica sobre la poesía de Góngora y sus seguidores. En el segundo acto, la dama Elvira, de viaje desde León a Navarra, es hospedada en un contexto bucólico; allí el viejo Menandro lee en

11. Sobre el uso de las paremias como títulos de piezas teatrales de Lope, véase Hayes [1938].

12. Sobre la metateatralidad en Lope, véase los lugares individuados por Serés [2011].

13. Nuño vuelve a referirse a la construcción de una pieza teatral al evocar a longitud de la jornada (v. 2129) y al notar los indicios de conclusión de la pieza (v. 2910); el descubrimiento de las tres damas vestidas de hombre hacia el final de la obra se realiza supuestamente en un espacio escénico aislado que define como «retablo» (v. 2925), y recuerda que es un motivo típico de la novela corta (v. 2807).

voz alta un soneto escrito por «cierto mozo estudiante» (vv. 1678-1691). Se trata de una composición que Lope incluirá en su *Rimas a Tomé de Burguillos*¹⁴ y se estructura a partir del diferente significado de «pies»: los de la amada y los versos del poeta; es un tópico muy manido y no presenta peculiaridades que remitan directamente al debate sobre la poesía, pero ofrece la ocasión al gracioso para quejarse de los poetas del momento, «que herejes hay de esta seta» (v. 1695); además, la referencia a Góngora parece evidente (vv. 1700-1709):

Yo vi un poeta denantes,
destos cerrados de poros,
que a unos montes hizo moros
y a unas nubes sus turbantes.
Ello está todo perdido
por hablar en jerigonza.
¡Pardiez! Más vale una onza
de castellano entendido,
que cuantas cecas y mecas
las musas pueden andar.

En esta alusión explícita, Lope parece criticar no tanto a Góngora como a sus seguidores, lo cual en septiembre 1616, fecha de composición de la pieza, puede considerarse un dato nuevo coherente con la cronología de la polémica establecida por la crítica.¹⁵ También la afirmación que hace el viejo Menandro, poco después, sobre los que publican obras ajenas vendiéndolas por suyas (vv. 1716-1717), puede aludir a la relación conflictiva

14. Véase la ed. de Carreño en *Rimas humana y otros versos* [2002:760].

15. Según Orozco Díaz [1973:288], es a partir de 1616 cuando Lope empieza a distinguir la escritura de Góngora de la de sus seguidores, para criticarla, y recuerda que según Romera Navarro, la más antigua alusión satírica a los culteranos aparece en acto II de *El desdén vengado* de 1617, donde aparece una parodia del estilo cultista: «Hablar en prosa y en verso / desde que el hacha brillante / calce coturnos de fuego / en autorizantes nichos / si reiterados, no terso»; también en el prólogo a su *Triunfo de la fe en los reinos de Japón* se lamenta que «las musas andan tan desconocidas que en nuestra propia lengua parecen extranjeras» [290-291]. Lope inserta un soneto satírico sobre *Las soledades* en su comedia *El capellán de la Virgen* probablemente en 1615 (véase Morley y Bruerton 1968:298), pero según Orozco Díaz [1973:258] tiene que fecharse en torno a septiembre 1616. Como se ha dicho, es importante la *carta echadiza* fechable a fines de 1616.

entre el mercado editorial y Lope, que a partir de 1617 tomará las riendas de la publicación de sus obras teatrales.

Además de estos aspectos puntuales, las frecuentes referencias culturales, a menudo sacadas de diccionarios del saber y polianteas, contribuyen a la organización de una pieza a veces intrincada pero de fácil comprensión en cuanto a la acción, que en el enfrentamiento personal entre galanes en un contexto de conflicto bélico incluye la presencia de tres damas y un desenlace feliz que restituye la armonía pública y privada. El uso de la polimetría es amplio y sustancialmente coherente con la práctica de Lope de estos años. Dominan los metros españoles y es constante la presencia del metro de romance en los tres actos, especialmente para las narraciones, aunque el uso del endecasílabo (principalmente octavas reales, que se alternan con endecasílabos sueltos, a veces pareados) es muy frecuente y funcional a la construcción de un espacio dramático protagonizado por reyes y la alta nobleza. Aparecen en la pieza dos sonetos: en el primer acto (vv. 778-791) se trata de la queja de amor de Blanca, a solas, cuando ve frustrados sus deseos de conseguir el amor del rey de Navarra, Ramiro; el segundo soneto se encuentra en el segundo acto, en un contexto de entretenimiento, leído por Menandro, y produce el comentario cómico del gracioso Nuño sobre las modas poéticas que se ha indicado anteriormente. Cabe señalar, finalmente, en el tercer acto, la presencia peculiar del metro de romancillo,¹⁶ en la escena de la locura del protagonista contrapuesta a las agudezas del gracioso en un contexto bucólico (vv. 2038-2187); la secuencia contiene la lamentación en endechas de Enrique, según el mismo personaje declara (v. 2165), confirmando la vena metaliteraria de la pieza.¹⁷

PROBLEMAS TEXTUALES

La comedia *Quien más no puede* se ha transmitido gracias a varios testimonios antiguos: el manuscrito autógrafo, las dos ediciones de la *Parte XVII* y un manuscrito con letra del siglo XVIII conservado en la biblioteca palatina

16. En el manuscrito autógrafo, esta secuencia está escrita en dos columnas.

17. Para mayores detalles sobre la segmentación de esta obra, véase Crivellari [2013:322-325].

de Parma. La obra ha sido publicada modernamente por Ángel González Palencia dentro de la magna colección de la Real Academia Española dirigida por Emilio Cotarelo y Mori [1916-1930:IX, 112-156]. Además, existe una edición crítica reciente realizada por Laura Naldini [2001].

EL MANUSCRITO AUTÓGRAFO (o)

El manuscrito de mano de Lope, fechado a 1 de octubre de 1616, se conserva en la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart con signatura Ms. Cod. poet. et phil. 4^o 205.¹⁸ El documento fue adquirido por la biblioteca en 1964 del anticuario Martin Breslauer, que a su vez lo había comprado en una subasta procedente de la colección privada de John Murray.¹⁹ El manuscrito es en 4^o, 215x155 mm, cubierta rígida en cuero, encuadernación del siglo XIX; en el *verso* se encuentra un *ex-libris* de la Biblioteca de Murray. La numeración aparece en el *recto* y es la siguiente: ff. 2 de guarda num. mod. 1-2 (en la primera hoja en el *recto* aparece una ficha: «WÜRTTEMBERGISCHE LANDESBIBLIOTHEK / GESCHENK / von / der / Stiftung Volkswagenwerk, / Hannover. / 1964.») + ff. 2 num. mod. 3-4 (portada y *dramatis personae* no autógrafo en el *verso* con anotaciones) + primer acto con f. 1 num. mod. 5 y ff. 17 num. 2-18 (num. mod. 6-22) + ff. 4 num. mod. 23-26 (dos hojas en blanco, en el *verso* de la segunda aparece un texto no autógrafo; *dramatis personae* autógrafo del primer acto; rúbricas) + ff. 2 num. mod. 27-28 (portada del segundo acto; *personae*) + segundo acto con f. 1 num. mod. 29 y ff. 17 num. 2-18 (num. mod. 30-46) y f. 1 num. mod. 47 + ff. 3 num. mod. 48-50 (hoja en blanco; portada del tercer acto; *personae*) + tercer acto con f. 1 num. mod. 51 y ff. 17 num. 2-17 (la numeración es errónea, aparecen 2 folios num. 11; num. mod. 51-68) + ff. 2 num. mod. 69-70

18. Se conocen dos copias modernas del autógrafo: un manuscrito hecho por el erudito Fitzmaurice-Kelly conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander con signatura Ms. 196 (véase Artigas y Sánchez Reyes 1957) y una copia fotostática en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona con signatura 156-S procedente de la Colección Teatral Arturo Sedó y fechada a 1949 (véase ARTELOPE). Por su nulo interés de cara a la edición crítica, estos documentos no se han tenido en cuenta en el presente estudio.

19. Véase Amelung [1964]; para una descripción analítica, véase Presotto [2000], que aprovecho aquí ampliamente.

(licencias; rúbricas) + f. 1 de guarda num. mod. 71. Tot.: ff. 68, los folios de guarda están excluidos del cálculo.

Características del manuscrito

El texto del autógrafo presenta, como es usual en la escritura de Lope, numerosas correcciones del propio autor, en lo que constituye un documento de notable interés también desde el punto de vista del proceso creativo. Debe suponerse que se trata de una copia en limpio, aunque no parece posible encontrar errores evidentes que lo confirmen.²⁰ Lo cierto es que el resultado final debió de ser el fruto, en varios lugares, de un proceso creativo repartido en distintas fases. Algunas intervenciones relativamente sencillas se limitan a modificar el orden de las palabras, mantienen la rima y el cómputo métrico y se realizaron necesariamente en el acto mismo de escritura del texto principal; pueden deberse a errores de la copia, pero es difícil de establecer. Véanse, entre otros, los siguientes ejemplos:²¹

- 122 <-su herman> la enemistad de su herm^o
- 135 <\Nuño> llega <-Nuño>
- 333 <\me anpare> contra Ramiro <-me anpare>
- 418 es <-...> lealtad <-neci> pero muy neçia
- 1631 <-te adoran> estos pastores te adoran
- 1645 <-se humillan / a tus blancos pies se humillan>
- 1746 mas aunq <\Apeles> con Ramiro he sido <-Apeles>
- 1798 q <-ven+en> venzerla
- 2221 quiero <-a un> entregarme a un tirano
- 2445 este <-trage // rustico trage de villana>
- 2511 <-me enbia // a Henrriq preso me enbia>

20. En el v. 1877 el autógrafo omite el segundo posesivo «mi» creando un defecto por la rima; en el v. 2595 aparece la lección «atodo» en vez de «ató», cuya enmienda es de fácil deducción; puede deberse a un error de lectura por atracción (véase «atada» v. 2590 y «toda» v. 2597). Naldini [2001:12] señala dos casos más, pero mi lectura del manuscrito es distinta.

21. En los lugares del texto presentados en este apartado, no modernizo las características del manuscrito para facilitar la comprensión de la tipología de intervención autógrafa. Los signos convencionales remiten a los criterios de edición de Prolope.

El carácter de intervención *in itinere* es más evidente en los casos de versos tachados y reescritos, modificados, en las líneas siguientes. En los vv. 1152-1157, la omisión del v. 1155 en la primera redacción puede deberse a un error de la copia:

Hen. <-...+por> yr fuera de camino
 <-El. Con los del Amor ygualo>
 <-quantos sin el ymagino>
 se ha faltado a tu regalo 1155
 El. Con los del Amor ygualo
 quantos sin el ymagino

Otros lugares parecen en cambio remitir explícitamente a modificaciones realizadas en el acto de la creación, para enmendar un defecto formal o mejorar poéticamente el texto; véase por ejemplo la quintilla de los vv. 533-537, donde los versos tachados presentan además una rima irregular:²²

<-He. q hagase del Rey el gusto>
 <-Nuño sea justo o injusto>
 <-y pierda vida y onor>
 He. <-...> </Nuño por bien o por mal>
 cunplir del Rey es mexor
 el gusto q en duda ygual 535
 si en Leon fuere traydor
 sere en Navarra leal

Es peculiar desde el punto de vista tipológico el lugar del f. 34 num. 8r, en el segundo acto: está tachado el primer verso que aparece en la hoja y puede suponerse que Lope aprovechó el espacio libre después del último verso de la página anterior, f. 33v, para sustituirlo (v. 1366, recupera el verbo y elimina la repetición del verso anterior); además, el dramaturgo hizo varias intervenciones en la segunda redondilla de los vv. 1362-1369:

El q por ellas se muebe
 <-...> no piensa en q es su costumbre

22. Otros casos menos relevantes en los v. 243; 947; 1277.

pues lloran sin pesadumbre
 como quando el çielo llueve,
 y aun él permite, a su ruego, 1365
 <-y fue permission del çielo>
 <-y> llorar <-...\tanto y sin> enojos
 q tienen fuego en los ojos
 y el agua <-...\tienpla aquel fuego>

Otro ejemplo de elaboración creativa *in itinere* se encuentra en el f. 44v (num. en el recto 18); Nuño, al marcharse de repente el conde Enrique, comenta cómicamente lo acaecido; Lope tuvo que dudar sobre la manera de estructurar esta tirada, tal como puede apreciarse en las tachaduras (vv. 1957-1961):

nu <-tras el me voy, pues q llega> <-no açeta>
 <-a ser como algunos onbres>
 <-q tienen mugeres>
 de aqsta vez se despeña
 bien ayan algunos ombres
 q tienen mugeres feas,
 y porq no pueden más 1960
 con sus vezinas se acuestan

Los ejemplos podrían aumentar: en la secuencia en metro de romancillo (ff. 50v-51v) del tercer acto (vv. 2038-2187) protagonizada por el conde Enrique, desesperado por amor, y su criado Nuño, se encuentran varias intervenciones de este tipo, indicios de una constante reelaboración del texto antes de entregar al autor de comedias la versión definitiva.²³

A los versos tachados y sustituidos en las líneas siguientes en el acto mismo de la escritura, deben añadirse otros lugares donde la intervención se realiza en los márgenes del texto o en la interlínea y demuestra la volun-

23. Véanse, en el Apéndice: vv. 2076, 2086, 2097-2099, 2141, 2145. Más adelante en el acto, véase también vv. 2421, 2601. En los vv. 2581-2583, Lope borró una primera redacción del v. 2582 sustituyéndolo en la línea siguiente y aprovechando, para las enmiendas menores, la misma línea o el margen izquierdo de la hoja.

tad de mejorar poéticamente el fragmento, como en este caso del primer acto (f. 10r num. 8), donde el conde Enrique habla de su pasado heroico (vv. 372-378):²⁴

antes q la primavera
de mi edad <-de ... \sobre> mis labios
<-pusiese> pintase su roxa selba
<-y> despues q en los Pirineos
<-contra \ los lirios de> las <-blancas> vanderas
<\blancas> pudieran crezer <-sus lirios>
<\con> <-en> la sangre de mis venas

Además de las intervenciones *in itinere* indicadas, se encuentran otras tipologías de corrección que remiten a un criterio de revisión del texto (o de parte de este), no siempre efectuada en el acto mismo de la escritura del texto principal, sino que puede haberse producido después de una primera redacción: a menudo las enmiendas se colocan en espacios externos del mismo (en los márgenes o en la interlínea), lo cual puede ser indicio de una intervención posterior, aunque es imposible establecer un criterio uniforme y es muy lábil la distinción entre una y otra tipología de enmienda. En general, la sustitución de palabras aisladas o breves fragmentos en lugares correctos formalmente parece tener una explicación de tipo estilístico; véanse algunos ejemplos:²⁵

181 <-No lo entiendo \ como sota>
207 <-val ... jornada \ hazaña> heroica
405 con su <-diuino calor //actiuidad diuina>
428 dixo el Rey <-dixe> yo <-en presencia // sin prudencia>
822 <-no sabia //ygnoraua>
1000 <-la verdad> en honrarme
1116 <-con çinquenta \ con duzientos>

24. Tienen características parecidas y se realizaron en el acto mismo de la escritura también las intervenciones del f. 10v (num. en el recto 8) vv. 412-415; f. 30v (num. en el recto 4) vv. 1169-1173 y 1181-1186; f. 39v (num. en el recto 13) vv. 1667-1678 y f. 55v (num. en el recto 7) vv. 2406-2408.

25. En 2686*A*cot Lope corrige una indicación errónea de entrada de Estela, que aparece más tarde: <- estela y> blanca en hauito de soldado<-s> con espada<-s> y daga<-s>.

- 1341 <-mi marid / a mi onor> esta obligado
 1381 <-no lloran \ no nazen> para engañar
 1436 <-Bel \Ar> <-Notable \ estraña> philosophia
 1594 salid <-enoramala \ al punto luego>
 1660 <-nos dexas ansi // te ofendes a ti>
 1869 <-mi vida \ mi cassa> mi honor mi haçienda
 1974 <-tenia -sabia / tenia>
 2036 <-q ves Minerba \ pues siendo Palas> bizarra
 2069 <-tema \ cosa>
 2141 <-q natura vezina era / q por la flaqueza >
 2145 <-vino desta siesta / se asomo una siesta>
 2302 vra <-vista + Alteza> agora
 2310 <-y onrrado \ criado>
 2489 <-veamos / juntemos>
 2495 <-escribe \ conçierta>

Las intervenciones en las secuencias descriptivas de los vv. 576-579, vv. 595-597 y vv. 614-617 parecen remitir a una revisión, pero ello no es fácil de establecer con certeza a causa de la dificultad de lectura del texto borrado. La redondilla de los vv. 1222-1225 está completamente reescrita en el margen izquierdo y es una intervención posterior, siempre de tipo estilístico, tal como aparece en los dos versos de una octava en los vv. 1580-1581 (reescritos en la interlínea). A veces la cantidad de enmiendas impide una definición exacta del proceso de escritura, aunque la presencia de versos no acabados, tachados y reescritos en la línea siguiente, así como el cambio de disposición gráfica de la columna de texto (cuando se desplaza a la derecha ante una tachadura), son indicios de una modificación realizada *in itinere*.

Descuidos de autor

En las didascalias que indican la atribución de los versos a los personajes, en todo el tercer acto, Lope asocia al gracioso, en la primera redacción, el nombre de «Julio», desde su entrada en el v. 2039 hasta el final de la obra. No existe en la pieza un personaje con este nombre: se debe a un descuido del dramaturgo, que llama a este personaje Nuño en toda la obra con la

excepción de la escena indicada. De hecho, el autor interviene en un segundo momento y sustituye todas las referencias a Julio con el nombre correcto de Nuño, que aparece también evocado en el texto principal en el v. 2084; el mismo Lope, en el reparto del tercer acto (f. 48 num. mod. 50), señala el error al lado del nombre de Nuño: «que por yerro es Julio», aunque luego esta indicación ha sido borrada, posiblemente después de la sustitución en el texto. También cabe señalar indicaciones erróneas de entrada del personaje de Estela, en 2686*Acot*, y de Enrique, en 2498*Acot*, enmendadas por Lope en un segundo momento.

Quizá está relacionado con otro descuido del autor el interesante lugar, al principio del primer acto, en el f. 3r, donde los vv. 14-16 resultan modificados completamente, y es de suponer que Lope escribió en un primer momento una nueva redondilla, mientras que la estrofa había empezado en el verso anterior y con una rima diferente («que daba amor confianza»); por esto, tuvo que eliminar el verso de más y sustituir, en el margen, los vv. 15-16 para mantener la rima:

<-...> para todo atreuimiento.
 Ra <-La ... temor en dar \ funde mil torres de viento>
 <-al ... lugar \ en vna flaca esperanza>
 <-a este sabroso tormento>

Intervenciones no autógrafas

En el manuscrito aparecen algunos lugares recuadrados con líneas horizontales y verticales y, a veces, indicaciones «sí» y «no» en el margen. Según la práctica habitual de las compañías teatrales, se trata con toda probabilidad de fragmentos que en algún momento se decidió aislar en la lectura para su exclusión de la representación sin eliminarlos definitivamente del documento para una posible reutilización; de hecho, la ausencia de estos versos no produce defectos de tipo métrico o vacíos de información para la comprensión de la acción: es el caso, en el primer acto, del breve monólogo en soneto atribuido a Blanca en el f. 17r num. 15 (vv. 778-791), cuya omisión acelera la acción pero rebaja la intensidad de la intervención de la dama en toda la escena. Los lugares aumentan en el segundo acto: se

encuentran dos versos parcialmente recuadrados en el f. 37r num. 11, vv. 1552-1553, dentro de una secuencia en romance;²⁶ de mayor alcance son las intervenciones en el f. 39r num. 13, donde se encuentran recuadradas dos décimas que alargan la tirada del personaje secundario Riselo con una serie de imágenes poéticas prescindibles para el desarrollo de la acción.²⁷ En el f. 40r num. 14, al final de la página, los vv. 1704-1711 están aislados de la misma manera, con varias indicaciones «Sí» en los márgenes, que indican que en algún momento se decidió aprovechar nuevamente estos versos: se trata de dos redondillas del gracioso Nuño con Menandro sobre el lenguaje culto objeto de ironía en varios lugares de la obra.²⁸ En el tercer acto aparecen varios fragmentos enjaulados: en los ff. 49v-50r, los vv. 1994-2009 son tres redondillas en boca de Sancho, personaje secundario poco presente en toda la obra, que aquí reduciría su tirada más larga. Sin embargo, el lugar de mayor alcance se encuentra en el f. 58 num. 10: están enjaulados dos fragmentos distintos pero relacionados entre ellos, correspondientes a los vv. 2527-2542 y 2555-2562; en su conjunto (dieciséis y ocho versos), estas intervenciones miran a reducir sensiblemente el largo listado de referencias a los grandes comandantes de la clasicidad comparados con la acción del protagonista Enrique; la eliminación de estos fragmentos en metro de romance no produce defectos métricos y acelera notablemente la acción hacia el desenlace. Finalmente, cabe señalar en el f. 63r num. 14 los vv. 2801-2804 enjaulados en una secuencia muy dinámica: las tres damas disfrazadas de soldados se encuentran con Nuño y, después de una breve discusión, se descubren muy pronto al personaje cómico. Los cuatro versos eliminados reducen supuestamente el momento de contacto físico y desaparece la referencia a las damas que desarman al gracioso quitándole la espada.

26. Estos versos se repiten a manera de estribillo en boca del rey Ramiro en toda la escena (vv. 1514-1515; 1534-1535; 1552-1553).

27. Llama la atención, en este fragmento, el v. 1650, parcialmente tachado, que contiene una explícita metáfora gongorina: «Estas sierpes de cristal». También cabe señalar, al lado de la acotación del v. 1609, la indicación no autógrafa «No» que puede estar relacionada con la intervención de los vv. 1640-1659.

28. Además de las rayas que recuadran el texto indicado, en la página sucesiva (f. 40v) la misma mano ha añadido el nombre del personaje al principio del v. 1712 para evitar errores de atribución tras la eliminación de los versos.

Cabe destacar otra intervención antigua de mano ajena a Lope, pero de tipología distinta con respecto a las indicadas hasta aquí. El f. 63 num. 14 resulta parcialmente ilegible en la parte central, a causa de la pérdida de un fragmento de la hoja, luego restaurada. Por esto, en los vv. 2787-2791 en el recto de la hoja, y los vv. 2814-2817 en el verso, un copista ha restituido en el margen de la laguna el texto perdido; dado que no presenta variantes con respecto a la tradición impresa, no puede excluirse que el amanuense haya aprovechado un ejemplar de la *Parte XVII* para la enmienda.

Finalmente, resulta peculiar la tachadura con líneas horizontales, supuestamente no autógrafa, en el f. 28v (num. en el recto 2) de los vv. 1080-1081, que contienen una breve intervención de la criada Lucinda en un diálogo con el rey Ordoño en el que se refiere a la desaparición de la infanta Elvira dando cuenta de los lugares («estrado», «alfombra») donde la había buscado inútilmente en su cuarto. La eliminación no tiene una especial relevancia, pero produce un defecto métrico importante, al encontrarse en una secuencia de octavas reales. Es análogo el lugar del f. 57 num. 9, donde los vv. 2472-2473 resultan parcialmente tachados con una línea horizontal, forma atípica con respecto a los círculos que caracterizan la forma de borrar de Lope en los autógrafos destinados a la venta.²⁹ En este caso, se elimina una exclamación del rey Ordoño seguida de una orden impulsiva de captura del buen vasallo Arias; la eliminación no tiene una especial relevancia en la acción y se limita a rebajar el tono de la indignación del Rey, pero produce un defecto métrico, ya que los dos endecasílabos sueltos se modifican en un improbable verso de doce sílabas.

Dramatis personae y reparto de los actores

Coherentemente con los demás manuscritos del dramaturgo destinados a la venta, cada acto está precedido por una portada y las *dramatis personae*. Es muy atípica su presencia al final del primer acto, pero esta peculiaridad se debe con mucha probabilidad a una encuadernación moderna, ya que la

29. Diferente es la costumbre de Lope en los borradores, como en el Códice Durán Masaveu o en el autógrafo de *La mayor virtud de un rey*, véase Presotto [1999] y [2015].

hoja ha sido añadida posteriormente, y cabe suponer que su lugar originario fuera después de la portada. La relación con el comercio teatral está testimoniada en el manuscrito de varias formas. En primer lugar, en correspondencia con las *dramatis personae* aparece el reparto de los papeles a actores concretos, escritos por el mismo Lope. En el primer acto se indican todos los actores principales (f. 23r num. mod. 25):

	Ramiro, rey de Navarra	Zancado
	Don Beltrán, criado suyo	Bernardino
	El conde Enrique	Cristóbal
	Nuño, criado del conde	Osorio
	Doña Elvira, infanta	Ana
Ya ³⁰	Lucinda, doncella suya	Francisca
	Ordoño, rey de León	Pedro Cebrián
Ya	Laínez, criado del Rey	Cuevas
Ya	Íñigo, criado del Conde	El que baila, Alonso
	Doña Blanca, hermana del Conde	Maritardía

[Rúbrica de Lope]

Para el segundo acto, Lope se limita a indicar los nombres de los papeles que no aparecen en el primero (f. 26r num. mod. 28):

	Doña Blanca	
	Don Íñigo	
Ya	Celio	Antonio
	Laínez	
	Rey Ordoño	
Ya	don Sancho	Cuevas
	Lucinda	
	El conde Enrique	
	Doña Elvira	
	Nuño	
	Rey Ramiro	
	Don Beltrán	

30. Esta indicación en el margen significa con mucha probabilidad que «ya» se había sacado el papel de este personaje para que el actor lo pudiera aprender.

Don Arias	Antonio
Lisis	Francisca o Ana Muñoz
Riselo	o Cuevas o Bernardino
Menandro villanos	El que baila, que no sé el nombre ³¹

[Rúbrica de Lope]

Análogamente, en el tercer acto solamente se indica el nombre del papel del único personaje que aparece por primera vez allí (f. 48 num. mod. 50):

Personas que hablan en el 3º Acto

Blanca	
don Sancho	
Rey Ordoño	
Conde Enrique	
Rey Ramiro	
Estela	Francisca
Doña Elvira	
Don Arias	
Don Beltrán	
Nuño	
Laínez	
Menandro	
Lisis. Villanos	

[Rúbrica de Lope]

Según se ha podido comprobar, los actores pertenecieron a la compañía de Pedro Cebrián;³² resulta de notable interés la supuesta participación activa del dramaturgo en la hipótesis de distribución de los papeles a los miem-

31. En el manuscrito, aparece una corrección autógrafa: <-o cuevas o Bernardino / el q bayla q no se el nonbre>. Para las intervenciones de Lope, véase el Apéndice.

32. Este aspecto ha sido señalado por Naldini, aunque de forma incompleta [2001:41 y n. 73]. La identificación de los actores se debe a Ángel González Palencia en su introducción a la edición publicada por la RAE y dirigida por Cotarelo y Mori [1916-1930:IX, XXV-XXVI]; sobre la actividad de Pedro Cebrián en los años de redacción de la comedia, véase además García Gómez [1991] y ahora *DICAT*.

bros de la compañía, que pudo quizá influir en la composición misma de la obra, en relación con las características de los actores implicados. Aun así, no siempre este reparto resulta coherente y especialmente cuidado. En el del segundo acto, la referencia al actor bailarín de la comedia, al que atribuye el papel de Menandro: «El que baila, que no sé el nombre», remite quizá al mismo Alonso indicado para el papel de Íñigo en el primer acto. Además, no siempre es practicable la atribución de más de un papel al mismo actor tal como lo indica el dramaturgo. A la actriz Francisca Núñez Lope dio tres papeles secundarios, aunque para uno de ellos, el de Lisis, propuso como opción también Ana Muñoz, actriz importante de la compañía, casada con el mismo autor de comedias³³ y que tenía que hacer el personaje de Elvira. Sin embargo, tanto en el segundo acto (vv. 1610-1778) como en el tercero (vv. 2188-2243), Lisis y Elvira comparten la escena, lo cual obliga que el personaje de la villana se atribuya a Francisca Núñez. Aun así, en el tercer acto hubiera resultado imposible para Francisca pronunciar el v. 2229 como Lisis, salir de escena, cambiarse de traje y aparecer en la nueva escena, catorce versos después (v. 2244), con el papel de Estela. Análogo es el caso de Cuevas, a quien Lope atribuye el papel de Sancho y de Laínez, personajes secundarios que sin embargo comparten la escena en el segundo acto (vv. 1009-1141) y dialogan entre ellos en una breve secuencia del tercer acto (vv. 2655-2686). Solamente el doble papel de Celio y de Arias previsto por Lope para Antonio Villegas, hijo de Ana Muñoz,³⁴ parece perfectamente realizable.

En el manuscrito aparece, además, un reparto parcial de los actores, escrito por otra mano y relativo solamente a los personajes secundarios, en el f. 1v:

Riselo	Vicente
Lisis	Cuadrado
Menandro	Lorenzo
Celio	Vicente
Don Íñigo	Cuadrado

33. Véase *DICAT*.

34. Según recoge *DICAT*, se trata probablemente del hijo que Ana Muñoz tuvo con el autor de comedias Antonio de Villegas, y que en 1616 tenía 16 años.

Don Sancho	Mateo
Laínez	Jordán
Don Arias	Jerónimo
Don Beltrán	Escorigüela
Lucinda	Señora Catalina
Doña Estela	Señora Jerónima

Se trata en este caso de actores conocidos de la compañía de Antonio de Prado, con quien Pedro Cebrián tuvo una relación profesional estrecha también de compraventa de manuscritos teatrales.³⁵

Licencias de representación

La vida de la comedia en las tablas está documentada en el autógrafo por las varias licencias de representación que se otorgaron en diferentes años desde enero 1617 hasta julio de 1622 (ff. 66v-68v):

Vea esta comedia el secretario Tomás Gracián Dantisco. En Madrid a 12 de enero de 1617 años [rúbrica]

Esta comedia, intitulada *Quien más no puede*, se podrá representar, reservando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere, y lo mismo en los cantares y entremés. En Madrid, a 12 de enero 1617 años. Tomás Gracián Dantisco [rúbrica]

Dase licencia a Pedro Cebrián para que haga esta comedia. En Madrid, a 13 de enero de 1617 años [rúbrica]

Puédese representar. En Granada, 25 de septiembre de 1619. El doctor Francisco Martínez de Rueda [rúbrica]

Podese representar esta comedia intitulada *Quin mas nom puede*, com balles e entremeses e cantares honestos. Lisboa, 19 de Nouvembro de 1620.

Panlífeo

35. Amplias informaciones al respecto están recogidas por *DICAT*, que reúne, perfecciona e integra los datos ofrecidos por Pérez Pastor [1901:206]; Rennert [1909:366-367]; Cotarelo [1935b:676-677]; Oehrlein [1993:92-99].

Vista. Salazares

He visto esta comedia y es muy honesta y muy buena. En Jaén, a 12 de Julio de 1622 años. Fray Francisco de [¿Vergara?]

El manuscrito presenta también algunas *probationes pennae* (de la misma mano a f. 24r y 67v) y anotaciones no autógrafas. En el f. 68v aparecen palabras y rúbricas, al final: «Por mandado. Miguel [...]anteneta [rúbrica]». Muy posterior es el texto que se encuentra en el f. 22v:

Esta comedia es muy buena, mas no para estos tiempos; para los pasados sí, porque tiene muchas endechas y muchas cosas que no dejaran pasar en estos tiempos. El cuento es bueno para volverle a escribir en versos a la moda; y por ser verdad lo firmé de mi mano y letra en París, a 19 del mes de abril del año del señor de 1669. Cristóbal Górriz.³⁶

LA TRADICIÓN IMPRESA

La primera edición de la comedia en la *Parte XVII* de 1622 (*A*) tuvo que realizarse sin particulares accidentes y a partir de un modelo coherente. Las erratas son muy reducidas (16). Aun así, las prensas se pararon en varios momentos para corregir algunos lugares, según se deduce por las variantes,³⁷ aunque las erratas no resultan corregidas en ninguno de los ejemplares cotejados. *A'* se aleja de los demás ejemplares y de *B*, a veces presentando una lección más cercana al autógrafo, aunque imperfecta:

- 1593 señor, del Conde *O* : del Conde *A'* : del conde Enrique *A²A⁴A⁵B*
 1795 y al último remedio te resuelvas *O* : que des al temor remedio y tú te salves *A'* : Que tu consejo me espanta y maravilla *atribuido a Enrique en A²A⁴A⁵B*
 1798 no hay hombre cuerdo que en vencerla espere *O* : no hay ningún hombre que vencerla puede *A'* : necio es el hombre que vencerla espere *A²A⁴A⁵B*
 1807 El muerto seré yo *O* : El muerto soy yo *A'* : Es el muerto soy *A²A⁴A⁵B*

36. Sobre Cristóbal Górriz, véase Ángel González Palencia en su introducción a la edición publicada por la RAE y dirigida por Cotarelo y Mori [1916-1930:IX, XXIV, n. 1].

37. Véase la introducción general.

En otros casos, A' presenta algunas variantes que producen errores por la métrica o la coherencia de la acción, enmendados en los demás ejemplares, lo cual demuestra la existencia de una cierta actividad de control e intervención en la fase de impresión:

- 1767 querer llevarme $OA^2A^4A^5B$: quererme llevar A'
- 1787 vago $OA^2A^4A^5B$: bajo A'
- 1815 de tu error O : en tu honor A' : de tu honor $A^2A^4A^5B$
- 2010 te tengo $OA^2A^4A^5B$: tengo A'
- 2012 a darle $OA^2A^4A^5B$: le dio A'
- 2019 de tu $OA^2A^4A^5$: tu $A'B$

También resulta peculiar el ejemplar A^2 , que omite el v. 2318 y produce errores por la métrica o la comprensión de la secuencia,³⁸ resueltos parcialmente por los demás ejemplares, lo cual también es indicio de un estado primitivo:

- 6Per Ramiro aparece en el verso sucesivo en A^2
- 1282 y en ti $OA'A^4A^5B$: y así A^2
- 1332 guardabas $OA'A^4A^5B$: guardaba A^2
- 1561 castigome $OA'A^4A^5B$: castigüeme A^2
- 1576 y dé a su casa $OA'A^4A^5B$: y de ahí suceda A^2
- 1578 podrán $OA'A^4A^5B$: podrían A^2
- 1581 ha engañado $OA'A^4A^5B$: engañó A^2
- 2100 ¡Ea!, ¿qué me mira $OA'A^4A^5B$: la que me miraba A^2
- 2118 viva, que O : vivía y que $A'A^4A^5$: beba y que A^2 : viva y que B
- 2139 pellejas $OA'A^4A^5B$: pellejos A^2
- 2303 Ese traje $OA'A^4A^5B$: El traje A^2
- 2307 Y hoy O : Yo $A'A^4A^5B$: Y yo A^2
- 2308 amando a tal O : a tan cruel estado $A'A^4A^5B$: a tal estado A^2
- 2310 criado O : y honrado $A'A^4A^5B$: vasallo A^2
- 2318 pues a mi calidad no satisface O : ni a la lealtad debida satisface $A'A^4A^5B$:
verso om en A^2

38. Además, a este ejemplar A^2 faltan los ff. 50-55, y por lo tanto se omiten los vv. 2410-2934; tampoco aparecen, a causa de la pérdida de un fragmento de un folio, los vv. 2366-2368 y 2407-2409.

En cuanto a la segunda edición de la obra en la *Parte XVII* (B), que sigue a plana y renglón la primera edición madrileña (A),³⁹ el impresor tuvo que utilizar un ejemplar cercano a A^4A^5 , según se desprende por las variantes anteriores. Las erratas de A resultan corregidas (con la excepción de 2512 *Acot* criadoe) y todos los ejemplares coinciden en el error del v. 2229 Enredos O A : Entre dos B. Por lo demás, las variantes entre los diferentes ejemplares son muy escasas, siendo B^4 el texto mayormente fiable:

- 23 Navarra OAB^4 : narra $B^1B^2B^3$
- 27 pueda OAB^4 : puede $B^1B^2B^3$
- 100 injusta OAB^4 : justa $B^1B^2B^3$
- 107 se OAB^4 : te $B^1B^2B^3$
- 126 al fin OAB^4 : en fin $B^1B^2B^3$
- 152 viene OAB^4 : vienes $B^1B^2B^3$
- 455 cuando OAB^4 : como cuando $B^1B^2B^3$
- 580-582 Hablar... porfía : *atribuido a Nuño en B^1*

RELACIÓN ENTRE LA TRADICIÓN IMPRESA Y EL AUTÓGRAFO

La *collatio* entre las dos tradiciones arroja una cantidad significativa de variantes, cuyas peculiaridades convierten a esta tradición textual en un interesante caso de estudio. La dependencia del autógrafo por parte de la transmisión impresa es evidente. Las omisiones del impreso son muy escasas: un total de 16 versos repartidos en seis lugares: en varios casos, no producen defectos de tipo métrico ni dificultan la comprensión de la acción, lo cual induce a pensar que se trata de intervenciones realizadas con cuidado. Así ocurre en la omisión de los vv. 918-921, sustituidos con un cambio de rima en el v. 917 y un solo verso en el impreso en una secuencia de tercetos encadenados; análogo es el caso de la omisión del v. 1070 (un endecasílabo suelto) y de los vv. 1892-1893 en metro de romance. Sin embargo, en su mayoría, las omisiones, siempre de extensión reducida, producen incohe-

39. Sorprende, en el título de la dedicatoria, la variante «dedicada» de $B^1B^3B^4$ frente a «dirigida» de AB^2 ; la relación se confirma con la omisión común en $B^1B^3B^4$ de una preposición «de» más adelante en el texto.

rencias métricas, aunque no modifican la acción: en los vv. 840-843, al eliminar una breve tirada de Enrique que remite al juego metateatral que prevalece en la escena, se pierde la mitad de un verso; es parecido el caso de la omisión de los vv. 1565-1569, que rebaja un poco la intensidad de la relación de amistad entre el rey Ramiro y su mal consejero Beltrán. Finalmente, la omisión del v. 2502 se debe probablemente a una lectura equivocada del nombre del interlocutor Sancho, que de texto hablado se convierte en didascalia produciendo un defecto métrico que se subsana con la pérdida de la rima del romance.

La mayor parte de las variantes afecta a palabras, raras veces a versos enteros, y en algunas ocasiones asistimos a una más amplia reescritura de breves secuencias.

En primer lugar cabe señalar la presencia de varios errores debidos al proceso de copia, véanse algunos:

- 56 Conquista seguro a *O* : con que está segura *AB*
- 101 Conde *O* : donde *AB*
- 182 mil linajes azar *O* : mi linaje sacar *AB*
- 891 Conde, el *O* : el grande *AB*
- 960 nieve *O* : arena *AB*
- 990 no es exceso *O* : nos exceptó *AB*
- 1146 estrella *O* : astilla *AB*
- 1149 hielo *O* : cielo *AB*
- 1201 le traigo, en rigor *O* : te traigo Enrique *AB*
- 1751 furioso *O* : dudoso *AB*
- 1815 de tu error *O* : de tu honor *AB*
- 2044 Conde y *O* : Come *AB*
- 2301 Cuán justamente *O* : Que injustamente *AB*
- 2400 Pues no puede haber fuerza tan tirana *O* : Pues que no puede hacer fuerza tirana *AB*
- 2542 alaba *O* : amaba *AB*
- 2596 virtud *O* : verdad *AB*
- 2666 la furia que trujo ablanda *O* : la fuerza que trajo a Blanca *AB*
- 2731 pone el dar que temer *O* : pudo el Duque poner *AB*
- 2933 serviros *O* : señores *AB*

A menudo se trata de errores debidos a banalización:

- 36 a Temisa *O* : Artemisa *AB*
 261 Suero Manrique *O* : fue don Manrique *AB*
 400 Rosardo Bela *O* : Rosarda bella *AB*
 864 o a los pozos *O* : y las olas *AB*
 1090 lluvias *O* : llaves *AB*
 1650 sierpes *O* : fuentes *AB*
 1753 ínclito coloso *O* : caso lastimoso *AB*
 1774 toro de Agrigento *O* : potro del tormento *AB*
 1989 excelsa *O* : oscura *AB*
 2057 pisto *O* : pecho *AB*
 2366 el valor de sus Íñigos *O* : del valor de sus Zúñigas y *AB*
 2408 Labieno *O* : Sabieno *AB*
 2531 Curio *O* : Achilles *AB*
 2539 Licino *O* : Hiciano *AB*
 2543 yo aquel leal Cinegiro *O* : yo soy Alcino sincero *AB*
 2546 contraria *O* : con rabia *AB*
 2579 Quilón : Chilón *O* : Solón *AB*

El aspecto de mayor relieve es la presencia de numerosas variantes que modifican ligeramente el texto restituyendo secuencias igualmente correctas y coherentes en el contexto de la acción. Se trata en parte de variantes sinónimas o de poca importancia; véase la siguiente selección:

- 106 Di que *O* : Decir que *AB*
 168 a engaños *O* : en cosas *AB*
 170 ayudar *O* : acudir *AB*
 190 entráis *O* : os va *AB*
 191 tratar pensáis *O* : tratado está *AB*
 247 la plaza! ¡Bien la han honrado *O* : Que bien la plaza han honrado *AB*
 438 muchas necias respuestas *O* : algunas palabras necias *AB*
 546 jubilado *O* : más premiado *AB*
 654 Ramiro *O* : navarro *AB*
 905 fiestas *O* : justas *AB*
 917 señora, os diga *O* : daros intente *AB*
 933 amándote yo a ti *O* : acordándote yo *AB*
 1021 queja yo, que no era *O* : quejas yo porque no es *AB*
 1044 merece *O* : parece *AB*

- 1067 Cómo, Celio *O* : Celio *AB*
 y por lengua *O* : y tú con lengua agora *AB*
 1076 quien *O* : cuando *AB*
 1096 llamar al amor *O* : es amor decirlo *AB*
 1100 o haré que *O* : que muda *AB*
 1125 ingrata *O* : infanta *AB*
 1111 A tantos agraviaste *O* : a mí tantos agravios *AB*
 1124 seréis *O* : por el *AB*
 1485 quien no viene *O* : pues no llego *AB*
 1547 muy buen *O* : acertado *AB*
 1623 luego *O* : presto *AB*
 1652 vivir *O* : crecer *AB*
 1667 provoca a *O* : procura *AB*
 1669 Canta *O* : Vaya *AB*
 1743 matarme *O* : mi muerte *AB*
 1794 a Castilla el paso vuelvas *O* : te vuelvas a Castilla *AB*
 1903 Es cosa *O* : Vive Dios *AB*
 1927 le dijo aquel haz *O* : este hacecillo *AB*
 1939 muestra *O* : enseña *AB*
 1943 manchar *O* : perder *AB*
 2074 sorbe un traguito *O* : bebe este trago *AB*
 2205 a tus plantas quiero *O* : quiero a tus pies *AB*
 2372 a ti que *O* : porque *AB*
 2374 ciudades *O* : lugares *AB*
 2382 Ah, de la guarda *O* : Guarda aguarda *AB*
 2413 mal hayan los trabajos que *O* : y los trabajos que por ti *AB*
 2415 vencido *O* : rendido *AB*
 2446 le traigo yo por ti *O* : por ti lo traigo *AB*
 Detente y mira *O* : Tente y mira Elvira *AB*
 2621 Enrique *O* : señor *AB*
 2676 huelgan *O* : gustan *AB*
 2794 quiso *O* : eligió *AB*
 2900 tantas *O* : tales *AB*
 2907 han de dar *O* : darán *AB*

En la mayoría de los casos, parece vislumbrarse una voluntad estilística, aunque no siempre es fácil definir exactamente la tipología de intervención; véanse los siguientes lugares:

- 3 rigor *O* : furor *AB*
 77 donde se añade el reinar *O* : El deseo de reinar *AB*
 165 Yo he conocido tu humor *O* : Ya conozco tu primor *AB*
 167 genio *O* : premio *AB*
 179 caballeros y hallaron *O* : caballos y sacaron *AB*
 340 fuerza *O* : esfera *AB*
 374 pintase su roja selva *O* : sus flores pusiera apenas *AB*
 394 limpieza *O* : nobleza *AB*
 593 a la tienda llegara *O* : una fea llevara *AB*
 600 trigueñas *O* : y negras *AB*
 601 pedir doncellas y aun dueñas *O* : cuñadas hijas y suegras *AB*
 896 y sabréis la ventura que os espera *O* : que si cumplir con su lealtad espera
AB
 897 y la que yo también por vos espero *O* : no menos que de vos remedio es-
 pero *AB*
 903 El tiempo mismo esté a los dos sujeto *O* : Pues teniendo de vos tan buen
 conceto *AB*
 966 que el reino que del mar al mar se estienda *O* : que no que de mi amor el
 Rey se encienda *AB*
 1101 en esa suspensión *O* : Señor él la adoraba *atribuido a Lucinda en AB*
 Señor, el Conde *O* : Y ella al Conde *atribuido a Ordoño en AB*
 1102 la amaba *O* : Yo pienso que también *AB*
 Y ella...Responde *O* : También responde *AB*
 1103 También... falta *O* : Pues alto el Conde falta el Conde es ido *atribuido a*
Ordoño en AB
 1123 perdonadme *O* : aunque inocentes *AB*
 1275 te adoro; que mi *O* : que el tener yo este *AB*
 1374 a perdernos incitan *O* : al (el *B*) amor acompañan *AB*
 1375 y agraviados nos aplacan *O* : las que a perdernos incitan *AB*
 1376 las bolsas nos sacan *O* : el dinero nos quitan *AB*
 1377 el dinero nos quitan *O* : mejor nos engañan *AB*
 1594 al punto luego *O* : en hora mala *AB*
 1643 adelfa *O* : rosa *AB*
 1644 descuidada *O* : desvelada *AB*
 1647 y, aunque... lloran *O* : y con suspiros te adoran *AB*
 1648 agradables *O* : que envidiosas *AB*
 1696 Pobres *O* : Hombres *AB*
 1729 Huyo de ser *O* : tendreisme por *AB*

- 1730 un cuento *O* : el tiempo un *AB*
 1757 doña Elvira *O* : de Navarra *AB*
 1764 Enrique, yo *O* : Ya yo *AB*
 habrá *O* : aquí que habrá *AB*
 1776 pensamiento *O* : movimiento *AB*
 1789 rendido, muerto *O* : triste rendido *AB*
 1884 en que a quien no puede más *O* : esta por más gravedad *AB*
 1989 vengar *O* : venganza *AB*
 1993 venganza *O* : vitoria *AB*
 2007 verdes *O* : bellos *AB*
 2093 fiesta *O* : flema *AB*
 2206 primero *O* : después *AB*
 2250 tú juzga *O* : ahora *AB*
 2308 amando a tal *O* : a tan cruel estado $A^1 A^4 A^5 B$: a tal estado A^2
 2310 criado *O* : y honrado $A^1 A^4 A^5 B$: vasallo A^2
 2318 pues a mi calidad no satisface *O* : ni a la lealtad debida satisface $A^1 A^4 A^5$
B : *om en A*²
 2355 parar *O* : volver *AB*
 2369 helado temor *O* : poco valor *AB*
 2371 hora por *O* : día los *AB*
 2435 ni al Rey mi hermano *O* : tirano no os *AB*
 2440 tierra *O* : sierra *AB*
 2469 voy *O* : quedo *AB*
 2470 tengo *O* : soy *AB*
 2482 con tal disgusto *O* : contra mi gusto *AB*
 2576 piedras *O* : peñas *AB*
 2603 un hombre ingrato *O* : su enemigo *AB*
 2613 pero *O* : porque *AB*
 2631 la vida *O* : licencia *AB*
 2652 habla *O* : basta *AB*
 2653 sino *O* : solo *AB*
 2654 Pues... acaban *O* : sin hablar las acompaña *atribuido a Nuño en AB*
 2661 hicistes, leerla *O* : hiciste verla *AB*
 2729 reñir *O* : temor *AB*
 2732 de huir *O* : su honor *AB*
 2895 tenga su premio *O* : se pruebe bien *AB*
 2929 sus manos *O* : los pies *AB*

En este contexto de difícil explicación de las numerosas variantes de la tradición impresa deben colocarse los 26 casos de diferente atribución de versos a los personajes. También aquí, no se trata de cambios de gran importancia: afectan a un solo verso o fragmentos de versos, no se producen errores evidentes (con la excepción de los vv. 769 y 776) y no modifican sustancialmente las secuencias dramáticas. Puede destacarse en la primera escena el aumento de versos en boca del personaje de Beltrán (vv. 53-58; 97-98), cuyos malos consejos ayudan a la complicación de la intriga;⁴⁰ también, a lo largo de la obra, el impreso aumenta ligeramente los versos atribuidos al gracioso Nuño (vv. 207; 362; 636; 1670-1671; 1738; 2044-2046).

Las acotaciones presentan numerosas variantes, aspecto que no sorprende porque es típico de la tradición textual del teatro de la época, donde la función paratextual somete estas indicaciones a una mayor inestabilidad. Las indicaciones de salida de escena de los personajes no aparecen en el autógrafo, lo cual produce a menudo un vacío de información. Esta peculiaridad, que es común en la escritura de Lope, debe ponerse en relación con la específica función del documento manuscrito, destinado a un uso teatral a cargo de las compañías: posiblemente, este aspecto del movimiento de los actores no era objeto de especial definición por parte del dramaturgo, que lo remitía al actor. En el impreso es evidente, en general, la atención hacia las necesidades de comprensión de la acción por parte de un lector: se indican de forma sistemática las salidas de escena de los personajes; el autógrafo lo hace solamente en algunos casos de especial relevancia y por lo común ante la ausencia de acotaciones internas (véase por ejemplo 520*Acot*; 539*Acot*; 657*Acot*; 672*Acot*; 969*Acot*; 1561*Acot*; 1597*Acot*; 2449*Acot*; 2457*Acot*). También cabe destacar la ausencia, con escasas excepciones, del uso del predicado para las entradas en escena (véanse como ejemplos las acotaciones iniciales de los tres actos). No parece posible definir un criterio para explicar las pocas veces en las que Lope indica la entrada con un verbo; en un par de casos, «entrar» resulta utilizado también con el significado de «salir de escena» (1345*Acot*; 1857*Acot*). En cuanto a las informaciones de tipo kinésico, sobre objetos de escena o vestuario, hay

40. En este sentido, parece un error del autógrafo la atribución de los vv. 53-58 a Enrique y no a Beltrán, véanse las notas al texto.

una notable uniformidad en toda la tradición textual, aunque el impreso es más completo en algunos lugares (véanse 1483*Acot*; 2019*Acot*; 2079*Acot*; 2837*Acot*), donde por otra parte la indicación podría deducirse del texto principal. Finalmente, cabe señalar que en el tercer acto, al llegar el conde Enrique a la presencia de Ramiro con Elvira en traje de villana, el impreso añade en la acotación (2291*Acot*) un personaje más, «Bermúdez villano», que supuestamente desarrolla el papel de padrino de Enrique (evocado en los vv. 2296; 2326) pero que nunca se cita en la obra con su nombre ni tampoco se le atribuyen versos. Su presencia explícita en la acotación de la tradición impresa puede ser indicio de una versión intermedia que preveía su intervención pero luego se eliminó, aunque no hay datos concretos al respecto.

EL MANUSCRITO DE PARMA (*M*)

Se conserva un manuscrito de la comedia en la colección de teatro español de la Biblioteca Palatina de Parma, estudiada por Restori [1891:31]. La colección presenta en gran medida copias antiguas de impresos, como es sabido, y su interés ecdótico es, en su conjunto, reducido. Se confirma esta característica también en el caso de nuestra comedia. Según ya apunta Naldini en su edición [2001:23], el manuscrito de Parma procede de *A*, con el que concuerda en todas las lecciones frente a *B*; en una ocasión hasta mantiene una errata evidente, difícil de enmendar (v. 1072: «Eíliaa a»). Otros lugares indican la procedencia de un estado distinto del impreso con respecto a los que hemos cotejado da *A*. En el primer folio, *M* corresponde con el pliego D de *A*², del que reproduce las variantes de la primera hoja (D2v):

Dramatis Personae Ordoño *A*¹*A*⁴*A*⁵: Ordoñez *A*²*M*

Acotación inicial Enrique *A*¹*A*⁴*A*⁵: Enriquez *A*²*M*

4 el *OA*¹*A*⁴*A*⁵: al *A*²*M*

6*Per* Ramiro aparece en el verso sucesivo en *A*²*M*

Sin embargo, cabe suponer que el pliego F del modelo de *M* no correspondía con el que conserva *A*², sino que posiblemente recogía el estado pre-

sente ahora en A' , con el que coincide en todas las variantes. Nótese especialmente las siguientes:

- 1795 que des al temor remedio y tú te salves $A'M$: Que tu consejo me espanta y maravilla *atribuido a Enrique en $A^2A^4A^5$*
 1798 no hay ningún hombre que vencerla puede $A'M$: necio es el hombre que vencerla espere $A^2A^4A^5$
 2012 a darle $A^2A^4A^5$: le dio $A'M$
 2100 ¡Ea!, ¿qué me mira $A'A^4A^5$: la que me miraba A^2 Ea que mira M
 2310 y honrado $A'A^4A^5M$: vasallo A^2
 2318 ni a la lealtad debida satisface $A'A^4A^5M$: *verso om en A^2*

En todo caso, la dependencia del manuscrito de Parma de la primera edición de la *Parte XVII (A)* es evidente y, por lo tanto, no reviste interés de cara a la *constitutio textus*. Por este motivo, se prescinde de sus variantes en el aparato a pie de página.

LA EDICIÓN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (*Cot*)

La edición moderna a cargo de Ángel González Palencia en la colección dirigida por Emilio Cotarelo y Mori [1916-1930:IX, 112-156] tiene como objetivo declarado el de publicar el manuscrito autógrafo, consultado a través de una copia fotográfica propiedad de John Murray, según declara el editor en la introducción (p. XXIII). González Palencia ha cotejado la fotocopia del autógrafo con las ediciones antiguas, cuyas variantes aparecen en un aparato a pie de página (no se indican los ejemplares utilizados). Sin embargo, los criterios de edición no parecen del todo coherentes. Si bien es verdad que el autor reproduce el manuscrito autógrafo y las informaciones contenidas relacionadas con la puesta en escena, también cabe señalar que en el texto fijado aparece un número significativo de lecciones de la tradición impresa.⁴¹ Algunas de ellas pueden deberse a una elección

41. González Palencia reproduce al principio de su edición (p. 112) la dedicatoria de la comedia que se encuentra en la tradición impresa; según se desprende por las pocas variantes, tuvo que utilizar para este paratexto un ejemplar cercano a $B^1 B^3 B^4$.

del editor, aunque no hay notas de comentario al respecto, como en los siguientes lugares:

- 86 a Temisa *O* : Artemisa *ABCot*
- 336 causa *O* : cosa *ABCot*
- 556 allá *O* : ella *ABCot*
- 750 calzan *O* : alcanzan *ABCot*
- 812 tratamos *O* : hablamos *ABCot*
- 824 tenía *O* : leía *ABCot*
- 1073 sospechas *O* : desdichas *ABCot*
- 1100 o haré que *O* : que muda *ABCot*
- 1125 ingrata *O* : infanta *ABCot*
- 1439 nuevos *O* : buenos *ABCot*
- 1599 respondistes vos *O* : respondió tu voz *ABCot*
- 1635 cristal *O* : coral *ABCot*
- 1636 coral *O* : cristal *ABCot*
- 1924 ¡Di! ¿Qué me quieres *O* : Dime qué quieres *ABCot*
- 1939 muestra *O* : enseña *ABCot*
- 1960 porque no pueden *O* : que por no poder *ABCot*
- 2044-2046 *atribuidos a Nuño en ABCot*
- 2093 fiesta *O* : flema *ABCot*
- 2307 Y hoy *O* : Yo $A^1A^4A^5BCot$: Y yo A^2
- 2308 amando a tal *O* : a tan cruel estado $A^1A^4A^5BCot$: a tal estado A^2
- 2330 entendimiento *O* : atrevimiento *ABCot*
- 2631 la vida *O* : licencia *ABCot*

Las demás variantes no parecen tener una explicación ecdótica y quizá se deben a una actitud ecléctica del editor o a un defecto del mismo proceso editorial. Lo cierto es que *Cot* presenta también un número significativo de lecciones singulares, generalmente debidas a malas lecturas del modelo.

LA EDICIÓN CRÍTICA DE LAURA NALDINI (*Nal*)

La colección «Ediciones críticas» de la editorial Reichenberger acoge la primera edición crítica de la comedia realizada con criterios modernos, a cargo de Laura Naldini (2001). La perspectiva metodológica adoptada en

la fijación del texto merece aquí una especial atención.⁴² Frente a una tradición impresa autorizada pero que se distancia a menudo del manuscrito autógrafo, la editora analiza en primer lugar la efectiva fiabilidad del texto transmitido por la *Parte XVII*. Ofrece una lista de lecciones del impreso, que distingue entre errores del cajista y trivializaciones (pp. 29-33), y considera que estas variantes proceden en su mayoría de una o más copias intermedias. La editora llega así a suponer que Lope participó en la preparación del texto para la imprenta pero, no pudiendo acudir directamente a su autógrafo,⁴³ enmendó por conjetura algunos lugares corruptos, aunque sin un afán exhaustivo. Para reforzar la propuesta, Naldini ofrece una lista de variantes (pp. 34-37) donde reconstruye la supuesta lección de la copia intermedia. También la editora considera que, a veces, las variantes de la tradición impresa solo pueden remitir a la voluntad de Lope de intervenir en lecciones ya correctas para mejorar el texto con un criterio estilístico, aunque los casos aducidos son muy aislados (pp. 37-39). Las hipótesis resultan ingeniosas pero difícilmente documentables, y siguen la llamada al *iudicium* del editor propugnada por Maria Grazia Profeti en el prólogo a la edición [2001:VIII]. Esta perspectiva comprende también las acotaciones, más exhaustivas en la tradición impresa y con una cantidad importante de variantes con respecto al autógrafo. A pesar de ser conocido el distinto estatuto de los interliminares en el texto teatral de la época y su mayor precariedad en la tradición textual, aquí, según la editora, el impreso responde a una voluntad específica de Lope, en este caso sistemática, de organizar nuevamente tal información accesorio de cara a la nueva función prevista, es decir la lectura (privada o pública). El resultado de esta especulación es la elección del autógrafo como texto base, pero sustituyendo, entre corchetes, todas las acotaciones con las de la *Parte XVII* y también todas aquellas lecciones que Naldini considera, sobre una base estilística, como última voluntad del autor. Al mismo tiempo, la editora excluye de su texto crítico aquellas variantes del impreso que responden en su opinión al intento de enmendar un lugar corrupto del modelo,

42. Véase Presotto [2002].

43. Esta condición del autor, imposibilitado de acudir a su texto originario y, por ende, obligado a reconstruirlo por conjetura, se convierte en un tópico alimentado por Lope en sus dedicatorias, aunque sin duda fue real en muchas ocasiones, como puede comprobarse con el caso ya estudiado de *La dama boba* [Vega:2015].

que en este caso el autógrafo resolvería. Esta metodología adoptada no siempre resulta del todo coherente: en general, falta un comentario detallado sobre los motivos de la elección de las variantes, y no se justifica por completo la selección parcial de lecciones del impreso realizada. El análisis del texto fijado por Naldini demuestra, además, que en catorce lugares la lección escogida de la *Parte XVII* está compartida también por *Cot*, que Naldini sigue también en el error de lectura del v. 2406 «Efeno» por «Eveno».

CONCLUSIONES

Como es frecuente en las comedias de Lope, el texto de *Quien más no puede* ha conocido diferentes fases de revisión, tanto en el acto mismo de la escritura del autógrafo como después de la primera redacción, por parte del mismo autor y de encargados de las compañías teatrales que pusieron en escena la comedia. Conservamos también varios indicios, tal como apuntó Naldini en su edición, de que Lope tuvo que releer la obra, o parte de ella, para la publicación; es probable que en esta ocasión aportara otra vez unas modificaciones al texto, aunque no tenemos prueba documentada de ello. La supuesta voluntad del autor, en el impreso, se mezcla con otras variantes menos explicables estilísticamente y hasta con errores evidentes de la tradición. Con este escaso soporte documental y ante la imposibilidad de distinguir a ciencia cierta las intervenciones de Lope de las demás variantes en el impreso, queda por otra parte la autoridad representada por el manuscrito del mismo Lope. Por este motivo se ha decidido utilizar aquí el autógrafo como texto base. Las acotaciones, incompletas en el manuscrito, se integran, con el uso de los corchetes, en los casos imprescindibles para la comprensión de la obra, y queda constancia en las notas al pie de las suposiciones en torno a la posible presencia de Lope en las variantes.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

El rey de Navarra Ramiro se enamora de Elvira, hermana del rey de León Ordoño, pero los dos reinos están en conflicto y el casamiento parece imposi-

ble. Ramiro ordena entonces a su mejor vasallo, el conde Enrique, que pase al bando de los leoneses con un engaño, para poder así acercarse a la dama, convencerla de casarse con Ramiro y traerla a Navarra. Unos días después, en el palacio del rey de León, Elvira, con su criada Lucinda, alaba la fama del conde Enrique, de quien ya se ha prendado de oídas; inesperadamente, ante ella y el rey Ordoño, se presenta el mismo Enrique para pedir amparo, aduciendo unos agravios sufridos en Navarra y ofreciendo al Rey sus servicios para la guerra. Ordoño, conociendo su valor, lo acepta como vasallo; Elvira, para ayudarlo, decide invitar a su reino a Blanca, una de las hermanas de Enrique. Poco después, en el reino de Navarra, el rey Ramiro cuenta a doña Blanca su amor por Elvira y el engaño urdido para casarse con ella. Acepta enviar a Blanca a León, como solicita Elvira, pero Blanca está secretamente enamorada de Ramiro y sufre por su desdicha. Mientras tanto, en el palacio del rey de León, Enrique se ha enamorado de Elvira y tiene que decidir entre el respeto a las órdenes recibidas y el deseo de conseguir a la dama. Intenta explicarlo a Elvira, pero esta acepta escaparse solamente con la promesa de casarse con él. Enrique, entonces, le deja creer que se casarán al llegar a Navarra, pero en realidad hace prevalecer el honor y la palabra dada y quiere entregarla a Ramiro, convencido de que luego se dejará morir por el dolor.

ACTO SEGUNDO

Doña Blanca, al llegar a León, encuentra al Rey Ordoño, que enseguida se enamora de ella, pero poco después se descubre la huida del Conde con Elvira. Entonces, el Rey, furioso, decide prender a Blanca y perseguir a los fugitivos. Mientras, en los montes de Navarra, Enrique y Elvira, acompañados del gracioso Nuño y en traje de villanos, descansan en un ambiente bucólico; Elvira se queja al Conde de su tibieza, y él le confiesa que en realidad está destinada al Rey. La dama se siente traicionada y le informa de que solamente se casará con él, la única persona a la que se ha prometido. Los dos se separan, y Enrique se presenta ante el rey de Navarra para informarle sobre lo acaecido. El Rey, lleno de celos, se enfada con el Conde, acusándole de falta de discreción al haberse declarado a la dama, y le ordena que se la traiga a palacio. Al marcharse Enrique, el rey Ramiro se deja convencer por el envidioso vasallo Beltrán y decide prender a la segunda hermana del Conde, Estela, creyendo

ser víctima de un engaño de Enrique para quedarse con su dama. Unos días más tarde, Elvira, en el monte, quiere quitarse la vida a pesar de los ruegos de los pastores; llega Enrique pidiéndole que se presente delante del Rey para confirmar su lealtad, pero la dama lo rechaza. También aparece Arias, que intenta convencer a la dama de salvar el honor de Enrique, quien se marcha desesperado porque «Quien más no puede / morir se deja».

ACTO TERCERO

En la corte de León, Blanca explica a Ordoño el engaño urdido por parte de Ramiro a través de Enrique, cuya lealtad de vasallo defiende. El rey de León acepta las razones de Blanca pero decide emprender una guerra contra Navarra para vengarse. En la sierra, Enrique quiere dejarse morir mientras que Arias convence a Elvira de presentarse ante el rey de Navarra para salvar al Conde demostrando su entereza. Poco después, en el palacio de Navarra, el rey Ramiro declara su amor a Estela, la segunda hermana de Enrique que había encarcelado. Al llegar el Conde con Blanca, el Rey sigue acusándolo de haber actuado de manera atrevida; Enrique se ofrece a defender su reino ante el enemigo leonés, pero también desafía a Beltrán, a quien considera la causa de su desdicha. A pesar de la defensa de Elvira, Ramiro condena a Enrique y Arias como traidores, envía al primero a León, encarcela al segundo y se deja convencer por Beltrán de que la mejor solución es casarse con Elvira para evitar la guerra.

En la frontera entre los dos reinos, Enrique es llevado prisionero ante el rey Ordoño, que lo perdona por su lealtad; el Rey quiere que participe en la guerra para vengarse, pero Enrique prefiere marcharse en busca de sus dos hermanas, Blanca y Estela. Poco después, Ordoño recibe la propuesta de Ramiro de casarse con su hermana Elvira y acabar así la guerra gracias a la boda. En el monte, Blanca, Estela y Elvira, disfrazadas de soldados, junto con Nuño, coinciden con los reyes, con Enrique y con Beltrán; gracias a Nuño se descubre la verdadera identidad de las tres damas, Beltrán admite su culpa, Ramiro premia la integridad de Enrique dándole la mano de Elvira, mientras que él pide a Enrique la mano de su hermana Estela, que será la reina de Navarra; al mismo tiempo, Ordoño pide a Enrique la mano de su hermana Blanca, y así se acaba la comedia.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

ACTO PRIMERO

1-320	redondillas	320
321-482	romance en <i>e-a</i>	162
483-672	quintillas	190
673-748	redondillas	76
749-777	endecasílabos sueltos	29
778-791	soneto	14
792-891	romance en <i>e-e</i>	100
892-988	tercetos	97

ACTO SEGUNDO

989-1008	redondillas	20
1009-1070	endecasílabos sueltos	62
1071-1102	octavas reales	32
1103-1141	endecasílabos sueltos	39
1142-1417	redondillas	276
1418-1561	romance en <i>e-o</i>	144
1562-1609	octavas reales	48
1610-1669	décimas	60
1670-1677	redondillas	8
1678-1691	soneto	14
1692-1739	redondillas	48
1740-1811	octavas reales	72
1812-1961	romance en <i>e-a</i>	150

ACTO TERCERO

1962-2037	redondillas	76
2038-2187	romancillo	150
2188-2283	redondillas	96

2284-2427	octavas reales	144
2428-2466	endecasílabos sueltos	39
2467-2498	octavas reales	32
2499-2686	romance en <i>a-a</i>	188
2687-2716	décimas	30
2717-2820	redondillas	104
2821-2934	romance en <i>e-a</i>	114

RESUMEN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	1024	35
Romances	858	29,3
Octavas reales	328	11,2
Quintillas	190	6,5
Endecasílabos sueltos	169	5,7
Romancillo	150	5,1
Tercetos	97	3,3
Décimas	90	3
Sonetos	28	0,9



QUIEN MÁS NO PUEDE COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO

Dirigida a doña Ana María Margarita Roig,
Marquesa de Villazor

Cuando me atreví a dirigir a Su Señoría ilustrísima de mi señora doña Francisca Salvador la primera comedia de esta Decimaséptima *Parte*, quedé disculpado para este atrevimiento y no me quedó, a mi parecer, alguno que pudiese intentar que lo pareciese a quien de su generoso valor y gran entendimiento tiene noticia. Hay dos maneras de ofrecer los frutos del ingenio: la una, para servir a quien se envían, con celebrar su nombre, y la otra para honrar con él lo mismo que se ofrece. Esta última le toca a esta comedia, por la grandeza de Vuestra Señoría y la humildad del ofrecimiento, mas por lo menos tiene los deseos de mi voluntad, como padrinos de mi ignorancia, que no hay atrevimiento que no abonen ni corto ofrecimiento que no disculpen. Escriben las antiguas fábulas que la culebra presentó al principio de la primavera una rosa a Júpiter, cuyas purpúreas hojas aún no habían perdido los aljófares que llamaron los poetas «lágrimas del alba», y que teniéndose por servido de su buen ánimo, pues faltándole ma-

Título Comedia... Villazor *AB* : Comedia deste año de 1616 *O Nal* dirigida *AB*² : dedicada *B'B'B⁴ Cot* *Dedicatoria* *om O* : en *Nal* aparece en la introducción, pp. 18-19 9 de *AB*² : *om B'B'B⁴ Cot Nal*

Dedicatoria La dedicataria de esta comedia es Ana María Margarita Roig y Salvador, valenciana, hija de Andrés Roig, vicescanciller de la corona de Aragón, y de Francisca Salvador, esta última citada poco después en el texto y objeto de la dedicatoria de la primera comedia publicada en la *Parte XVII*, que es *Con su pan se lo coma*. Ana María Margarita se había casado en 1620 con el Marqués de Villazor, Hilarión de Alagón y de Requesens; véase Felipe Orts [2014].

13-14 *lágrimas del alba*: la metáfora aparece ya en *La Arcadia* (ed. Sánchez Jiménez 2012, p. 598).

- 15 nos para mayores cosas, se valió del deseo, le dio la ciencia de que los egipcios la hicieron símbolo, y así dije en mi *Angélica*:

Seréis Júpiter vos que por la rosa
a la culebra dio ciencia famosa.

- «Astuta» la llamó Aristóteles, pero las divinas letras la alaban de prudente.
20 La elocuencia en fin, significada por el caduseo de Mercurio, recibida de la mano de quien tan bien pudiera dármela, y la heredó con tan alta imitación de sus ilustrísimos padres, haciendo verdad la fábula, ¿dónde mejor pudiera emplearse que en alabanzas de tan generoso sujeto? Pero si mi incapacidad no deja a mis ojos recibir tanta luz, Vuestra Señoría reciba esta sola rosa de
25 las espinas de mi mal cultivado ingenio, en tanto que a mayores cosas me da lugar el tiempo, con protestación de ofrecer el de mi vida a su servicio, y de su ilustrísima casa. Guarde Dios a Vuestra Señoría muchos años, para que la vaya continuando en el lustre y grandeza con que la hereda.

Capellán de Vuestra Señoría,

LOPE DE VEGA CARPIO

30

19 letras AB : leyes Cot

16 *la hicieron símbolo*: se refiere a la ciencia médica, simbolizada por la culebra.

17-18 *Seréis... famosa*: la cita procede de *La hermosura de Angélica* (ed. Trambaioli 2005:I, 63-64); como señala Trambaioli en su edición, Lope explica esta imagen en el poema «La rosa blanca» que aparece en *La Circe* (pp. 984-1007). Venus, perseguida por Marte tras la muerte de Adonis, se hiere un pie, y de aquella sangre nace una rosa: «Dicen que la culebra la primera / vio la rosa bellísima nacida, / y admirada de ver su roja esfera, / de tanta cantidad de hojas vestida, / la cortó sin temor, y lisonjera / de la boca sacríflega ceñida, / a Júpiter la dio, cuyo presente / la pagó con hacerla tan prudente» (vv. 585-592). Sobre las posibles fuentes del cuento y las similitudes con el modelo ovidiano, véase Cano Turrión [2006:69-70].

19 *prudente*: sobre las virtudes de la culebra en la tradición clásica, véase la nota de Trambaioli en su edición de *La hermosura de Angélica* (2005:I, 63-64); las referencias aquí proceden probablemente de la emblemática, véase Horozco y Covarrubias de Leyva, *Trescientos emblemas*, Libro VI, empresa 90 (p. 496).

20 *caduseo de Mercurio*: el caduceo es la vara de Mercurio. También aquí la imagen remite a la emblemática, véase en particular Horozco y Covarrubias de Leyva, *Trescientos emblemas*, Libro V emblema 15 (p. 359) sobre la fuerza de la elocuencia, que ilustra el cuento de la consagración de la maza de Hércules ante el templo de Mercurio.

26-27 *con protestación... casa*: la frase remite a los fines autopromocionales de las dedicatorias, véase Ferrer [1998].

Personas del primer acto

RAMIRO, rey de Navarra	LUCINDA, doncella suya
DON BELTRÁN, criado suyo	ORDOÑO, rey de León
EL CONDE ENRIQUE	LAÍNEZ, criado del Rey
NUÑO, criado del Conde	ÍÑIGO, criado del Conde
DOÑA ELVIRA, infanta	DOÑA BLANCA, hermana del Conde

Dramatis Personae Personas... hermana del Conde *O* : Figuras de la comedia Rey Ramiro. El conde Enríquez. Nuño, su criado. Don Beltrán. Doña Elvira Infanta. Lucinda criada. Celio Rey Ordoño (Ordoñez *A*²). Nuño Laínez. Doña Blanca. Don Íñigo. Don Arias. Lisis, Riselo y Menandro villanos. Doña Estela. Representola Pedro Cebrián (Cibrián *A*²) *AB* : Figuras de la comedia. Rey Ramiro. El conde Henrique. Nuño, su criado. Don Beltrán. Doña Elvira, infanta. Lucinda, criada. Celio. Bermúdez, villano. Rey Ordoño. Nuño Laynez. Doña Blanca. Don Íñigo. Don Arias. Lisis, Riselo y Menandro villanos. Doña Estela. Representola Pedro Cebrián *Cot*



ACTO PRIMERO

Rey Ramiro de Navarra, el conde Enrique, Nuño escudero y don Beltrán, criado del Rey

ENRIQUE	¿Qué mayor atrevimiento?	
RAMIRO	Siempre fue atrevido amor.	
BELTRÁN	Bravamente su rigor arrastra el entendimiento.	
ENRIQUE	Ya de aconsejarte dejo.	5
RAMIRO	Menandro discretamente dijo que amor solamente era incapaz de consejo; y tuvo mucha razón, siendo ejemplo el desatino con que hice este camino.	10
ENRIQUE	Por eso dijo Platón que daba amor confianza para todo atrevimiento.	
RAMIRO	Fundé mil torres de viento	15

Acotación inicial Rey Ramiro... del Rey *O* : Sale el rey Ramiro de Navarra, el conde Enrique (Enriquez *A*²), Nuño, su criado y don Beltrán su criado del Rey *AB* : Sale el rey Ramiro de Navarra, el conde Enrique, Nuño criado y don Beltrán su criado del Rey *Nal* : Sale el rey Ramiro de Navarra, el conde Enrique, Nuño escudero y don Beltrán su criado del Rey *Cot* 3-4 *versos atribuidos a Ramiro en AB* 3 rigor *O* : furor *AB Nal* 4 el *O A'A'A'B* : al *A*² 6 *Per* Ramiro *aparece en el verso sucesivo en A*² 12 dijo *O* : dice *AB*

1 *Acot* *escudero*: es aquí sinónimo de «criado», como bien indica Naldini en su edición (2001:209).

3 *rigor*: la variante de la tradición impresa *furor* puede ser una innovación del autor, dada la relación entre amor y locura (así en Naldini, ed. 2001:209) y la relevancia del término en la época (véase Serés 1996:17 y ss.; sobre el uso de *furor* relativo a la escritura poética en la carta de Lope contra Góngora de enero 1616, véase Orozco Díaz 1973:238), aunque no puede descartarse un error de la tradición.

4 *entendimiento*: una de las potencias del alma junto a memoria y voluntad según la clasificación de san Agustín, constantemente presente en la cultura de la época; la referencia vuelve a aparecer varias veces en la obra.

12-14 *Por eso... atrevimiento*: el tópico del amor atrevido está presente en toda la tradición platónica ya desde *El Banquete*.

- en una flaca esperanza.
- BELTRÁN Vapor Apuleyo llama
al principio del amor,
cuya costumbre, señor,
vuelve en incendio su llama. 20
- Estrañas desdichas son,
que siendo igual a quien quieres,
pues rey de Navarra eres
y ella infanta de León,
y entrambos libres, no pueda 25
este amor hallar lugar
con que se pueda templar.
- RAMIRO No hay mal que mi mal no exceda.
La enemistad que tenemos
el rey de León y yo 30
esta desdicha causó.
- ENRIQUE Bien pudiera en dos extremos
ser medio Elvira y traer,
como paloma, la paz.
- RAMIRO Está Ordoño pertinaz; 35
pero, ¿cómo puede hacer
más venganza, Conde, en mí,
que con tener tan hermosa
hermana, que está envidiosa
naturaleza de sí? 40
- Allá el Petrarca decía
que, cuando a Laura formó,

23 Navarra *O AB^t*: narra *B'B'B³* 26 este *O*: a ese *AB* 27 pueda *O AB^t*: puede *B'B'B³* 28 mi mal no *O*: a mi mal *AB Cot*

17-20 *Vapor Apuleyo... su llama*: remite a la teoría neoplatónica del amor difundida también por Apuleyo y recogida en la literatura emblemática de la época. Véase por ejemplo «Primo delectat, mox urit», emblema 112 en *Emblemata aliquot selectiora amatoria* de Otto van Veen, Amsterdam, Guilj Ianssonium, 1618, que remite a Apuleyo: «Flamma savi Amoris parvo quidem primo vapore delectat: sed fomento consuetudinis exæstuous, immo modicis ardoribus, totos adurit homines».

41 *el Petrarca decía*: sobre las referencias de Lope a Petrarca, véase Arce [1982:269-270].

rasgó el papel, porque vio
que a sí misma se vencía.

De Navarra vine a vella, 45
presumiendo hallar templanza
en vella, ¡ay, vana esperanza!
Matome el vella tan bella.

Conozco que estoy aquí
con peligro de prisión 50
o muerte, mas la razón
ya no tiene imperio en mí.

BELTRÁN Pues, señor, advierte y mira
que en hombres de tu valor
es la obligación mayor. 55
Conquista seguro a Elvira,
que bien pienso que podrás
desde tu tierra.

RAMIRO ¿Yo?

BELTRÁN Sí.

RAMIRO ¿Cómo, Beltrán?

BELTRÁN Oye...

RAMIRO Di,
di «morir» y acertarás. 60

BELTRÁN Si le diesen a entender
a Elvira que tú la quieres,
y que a tantas la prefieres
para tu esposa y mujer,
claro está que con más gusto 65
ser reina en Navarra intente,

44 misma *O* : mismo *AB Cot* 50 con *O* : o *AB⁴* : a *B'B²B³* 51 o *O* : con *AB Cot* 53-
58 Pues... tierra : atribuido a Enrique en *O* 56 Conquista seguro a *O* : con que está segu-
ra *AB* 60 di «morir» *O* : a morir *AB* : morir *Cot* 63 tantas *O* : tantos *AB Cot*

44 *a sí misma se vencía*: se refiere a la naturaleza (v. 40), como bien indica Naldini (ed. 2001:210).

53-58 La atribución de estos versos a Enrique, tal como aparece en el autógrafo, es erró-
nea ya que es Beltrán quien intenta convencer al rey Ramiro para que conquiste a Elvira,
mientras que Enrique mantiene una actitud pasiva. Enmiendo con la tradición impresa.

- que al Rey, su hermano, obediente,
ayudando a su disgusto.
- Con esto y tus cartas creo
que, ofreciéndose ocasión, 70
salga Elvira de León,
y tú cumplas tu deseo.
- RAMIRO Sospecho que dices bien;
que si el nombre de marido
a tantas engaño ha sido, 75
aunque remedio también,
donde se añade el reinar
podrá, don Beltrán, vencer
la más prudente mujer.
- BELTRÁN Si das a ejemplos lugar, 80
mira al robador Teseo
con la gallarda Ariana,
y con Elena greciana
al bello pastor ideo;
con mil engaños sutiles, 85
a Temisa y Telamón;
mira a Medea y Jasón;
mira a Briseida y Aquiles.
- Opinión hay que Rodrigo

69 tus *O* : sus *AB* 77 donde se añade el *O* : El deseo de *AB* 84 al *O* : el *AB Cot* 86 a
Temisa *O* : Artemisa *AB Cot* Telamón *O* : Telemón *AB*

81-92 Lope ofrece aquí un listado de ejemplos clásicos de mujeres abandonadas después de haber sido raptadas por su amante con promesas de reinar y cuya acción tuvo repercusiones políticas. La selección deriva muy probablemente de una poliantea. De Paris con Elena, junto con Teseo y Ariadna, con la que se escapa tras salir del Laberinto gracias a su ayuda para luego dejarla, son los primeros casos de «raptos diversarum puellarum» de la *Officina* de Ravisius Textor. Siguen, en el texto de Lope, Jasón y Medea, raptada y abandonada, Aquiles y Briseida, amada y luego rechazada, Áyax, Telamón y su esclava Tecmesa. A ello se añade un ejemplo de tradición española muy conocido gracias al romancero, el de Rodrigo y la Cava, cuya leyenda de la violación por parte del último rey visigodo se consideró el origen de la invasión musulmana y la pérdida de España.

	a la Cava prometió casarse: no lo cumplió, de que nació su castigo.	90
	Sepa Elvira que ha de ser reina y tu mujer, que creo que anticipe tu deseo.	95
RAMIRO	Tomemos el parecer del Conde.	
BELTRÁN	El Conde, señor, solo le tiene en tu gusto.	
RAMIRO	En fin, es santo y es justo.	
ENRIQUE	No hay cosa injusta en amor.	100
RAMIRO	Pues, Conde, tú has de quedar en León, que de ti fío el gusto y remedio mío.	
ENRIQUE	¿Por dónde tengo de entrar al Rey, siendo tu vasallo?	105
RAMIRO	Di que un agravio te hice, porque no se escandalice, y que a merced de un caballo pudiste salir, Enrique, de Navarra huyendo.	
ENRIQUE	Bien.	110
RAMIRO	Porque ampararte también piadoso Ordoño se aplique, dirás que servirle quieres, pues, si en su servicio estás, claro está que hablar podrás la Infanta cuando quisieres.	115
	Darásle a entender mi amor, mi celo, mi pensamiento, el bien de su casamiento	

95 tu O : su AB 97-98 El Conde... gusto : atribuido a Enrique en AB 100 injusta O
AB⁴ : justa B'B²B³ 101 Per Ra tachado y añadido a mano en B² 101 Conde O : donde AB
106 Di O : Decir AB 107 se O AB⁴ : te B'B²B³ 117 Darásle O : Darasla AB Cot

tan igual a su valor, 120
y que no es razón que sea
la enemistad de su hermano
ocasión que salga en vano
lo que mi reino desea,
y al suyo le está tan bien, 125
que es la paz que al fin se hará.
ENRIQUE Servirte aliento me da,
aunque mil muertes me den.
Escribe, porque ella crea
lo que dices, que yo haré 130
que el Rey crédito me dé
luego que a sus pies me vea.
RAMIRO ¿Tienes algún escudero
de quien fiarte?
ENRIQUE Aquí está.
¡Nuño, llega!
NUÑO A Nuño da 135
los pies.
RAMIRO Abrazarte quiero.
¿De dónde eres?
NUÑO De Tudela.
RAMIRO ¿Casado?
NUÑO Discreto soy.
RAMIRO No lo entiendo.
NUÑO Solo estoy,
y ando de mezcla a cautela. 140
Llevar mi honor cada día
por dondequiera conmigo
alabo, estimo y bendigo;
que un astrólogo decía

125 tan bien *OAB*: también *Cot* 126 al *OAB*⁴: en *B'B²B³*

144 *un astrólogo decía*: la referencia burlesca al personaje del astrólogo y sus pronósticos es constante en el teatro de la época y especialmente en Lope, gran conocedor de la astrología. Además del trabajo clásico de Halstead [1939], véase también Vicente García [2009].

que cuando suele el varón 145

prevalecer, sale al padre

el hijo, y si no, a la madre;

y si la constelación

del cielo más fuerza tiene,

imita su diferencia; 150

que si a tener influencia

sobre los caballos viene,

caballo parece el hombre,

y si jumento, jumento,

que en rostro y entendimiento 155

solo es diferente el nombre.

¿No has visto un hombre que tiene

el talle a una rana igual?

Pues la impresión celestial

a darle esa forma viene. 160

Y así yo, con el recelo

que un signo me ponga así,

huyo de que influya en mí

el Capricornio del cielo.

RAMIRO Yo he conocido tu humor, 165

tu sutileza y ingenio,

y esa manera de genio

es propia a engaños de amor.

Al que se ha de hacer a Elvira

152 viene OAB^4 : vienes $B'B^2B^3$ 156 es OAB : en Cot 160 esa O : esta AB 162 que un signo me ponga O : de un signo me pongo AB 165 Yo he conocido tu humor O : Ya conozco tu primor AB 167 genio O : premio AB 168 a engaños O : en cosas AB 169 Al O : El AB

154 *si jumento, jumento*: dentro del tópico de la fuerza de los astros que incide en la fisiología del recién nacido, véase en particular, para esta referencia al jumento, *Los Ponces de Barcelona*, ed. Trambaioli (2007), vv. 113-120.

164 *el Capricornio del cielo*: en el juego irónico sobre la influencia de los astros, el gracioso remite al período más frío del año, que corresponde al Capricornio, pero sobre todo alude al peligro de convertirse en cornudo, según un chiste ya aprovechado por Lope en su obra poética por lo menos desde *La Arcadia* (ed. Sánchez Jiménez 2012:612). Sobre este aspecto véase Sánchez Jiménez [2014], aunque no se ocupa de la producción teatral.

	ha de ayudar tu secreto.	170
NUÑO	Fidelidad te prometo.	
RAMIRO	Nuño, lo que importa mira.	
NUÑO	Seré un perro, un elefante, que no hay más que encarecer.	
RAMIRO	Bien te puedes prometer satisfacción semejante. ¿Qué calidad?	175
NUÑO	Pobre y rota.	
RAMIRO	¿Qué padres?	
NUÑO	Brujulearon ser caballeros y hallaron una temeraria sota.	180
RAMIRO	¿Cómo sota?	
NUÑO	La pobreza, de mil linajes azar.	
RAMIRO	Vasallos te pienso dar con título de nobleza.	
NUÑO	¡Válgame Dios!	
RAMIRO	Y aún es poco.	185
NUÑO	Notable cosa sería ver a Nuño señoría,	

170 ayudar *O* : acudir *AB* 179 caballeros y hallaron *O* : caballos y sacaron *AB Nal*
182 mil linajes azar *O* : mi linaje sacar *AB*

170 *secreto*: aquí con el significado de ‘oficio’, ‘colaboración’.

173 *elefante*: la referencia tiene una función cómica comparada con el perro. El tópico de la gran afinidad del elefante con el hombre procede de una tradición que se remonta a Plinio (véase *Historia Natural*, VIII, 1, p. 56-57), ampliamente aprovechada en el largo comentario de Covarrubias.

178-182 *Brujulearon... azar*: el gracioso contesta con la metáfora muy manida del juego de los naipes, donde *brujulearon* significa «ir el jugador descubriendo poco a poco las cartas y por la pinta conocer de qué palo es» (*Autoridades*), mientras que la *sota* es el infante o soldado (Nuño es un escudero), naipes de poco valor debajo del rey y del caballo, y el *azar* es la carta contraria que hace perder. La enmienda de Naldini (ed. 2001:212) amplía la metáfora pero es innecesaria: la variante de la tradición impresa puede remitir a un error de la copia debido a la atracción hacia el campo semántico.

187 *señoría*: con título de señor.

RAMIRO cosa que me vuelva loco.
 Conde, yo quiero partirme;
 escribidme cómo entráis 190
 en lo que tratar pensáis;
 que si gusta de admitirme,
 ordenaré que a la raya
 quinientos hombres estén;
 y iré con ellos también 195
 cuando importare que vaya.
 Mas primero será bien
 daros cartas de mi mano.
 ENRIQUE Sin ellas tengo por llano
 que harto crédito me den; 200
 porque no hay mujer, señor,
 de tan prudente sosiego
 que no dé crédito luego
 a casamientos y amor.
 RAMIRO Venid a verme partir. 205

[Vase el Rey]

ENRIQUE ¡Nuño!
 NUÑO ¡Señor!
 ENRIQUE Esto es hecho.
 ¡Hazaña heroica!
 NUÑO Sospecho
 que se nos ha de lucir.
 Mas si título me veo,
 cosa que Dios puede hacer, 210
 una casa he de poner
 que exceda al mismo deseo.
 Cien pajes, treinta lacayos,

190 entráis O : os va AB *Nal* 191 tratar pensáis O : tratado está AB *Nal* 195 y iré O :
 iré AB *Cot* 204 casamientos O : casamiento AB 205 *Acot* Vase el Rey AB : *om* O
 207 Hazaña heroica : *atribuido a Nuño en AB* 208 se O : así AB

caballos cuarenta pares,
nacarados, verdemares, 215
rojos, celestes y bayos.

Lo que es caza, mil rocines,
perros de Irlanda, polacos,
alanos, sabuesos, bracos,
gozques, galgos y mastines. 220

Por lo que es volatería,
buitres, lechuzas, torzuelos,
cernícalos y mochuelos;
siete gansos y una arpía;
leones en el zaguán 225

de linda casta africana;
tigre, si no fuere hircana,
no piense comer mi pan.

Con esto pienso tener
un serrallo de fregonas. 230
Desvarías.

ENRIQUE

NUÑO

Bien abonas
la calidad del placer.

Vamos, que es tener en poco
un bien jamás merecido,
cuando al que le ha recibido 235
no le mata o vuelve loco.

[Vanse]

Entren la infanta doña Elvira y Lucinda, criada suya

224 y una *O* : una *AB* 231 Desvarías *O* : Desvaríos *AB* 235 al que *O* : el que *AB*
236 *Acot* [Vanse] Entren *O* : Vanse y sale *AB* *Nal*

224 *arpía*: en la larga enumeración imaginaria de Nuño, la presencia de la *arpía*, único animal mitológico (ave con rostro de doncella), tiene en la progresión la función de provocar la hilaridad en el público. Sobre las referencias a la fauna en Lope, véase el estudio clásico de Herrero García [1935].

227 *hircana*: según la tradición literaria, la tigre hircana (asiática de la costa del mar Caspio) es el animal salvaje más fiero y majestuoso, junto con el león africano; véase, entre otros, *Arcadia*, ed. Sánchez Jiménez [2012:260].

LUCINDA	¿Qué te parece, señora, de aqueste nuevo ejercicio?	
ELVIRA	Que da la nobleza indicio del gran valor que atesora.	240
	Como trata el Rey, mi hermano, de emprender aquesta guerra, no hay hidalgo en corte, en sierra, humilde y tosco villano, adonde no resplandezcan las armas.	245
LUCINDA	¡Notable ha estado la plaza!	
ELVIRA	¡Bien la han honrado! No hay laurel que no merezcan.	
LUCINDA	Bizarro salió el Guzmán, bravo caballo y jaez; llevo el premio esta vez de gentilhomme y galán.	250
ELVIRA	No fue Mendo de Quiñones menos galán, de encarnado.	
LUCINDA	Bien a don Sancho de Prado le estaban tantos blasones.	255
ELVIRA	Tiene, en fin, sangre real.	
LUCINDA	Nuño Laínez ya es viejo.	
ELVIRA	Bueno está para el Consejo; don Bustos no tiene igual.	260
LUCINDA	Gallardo Suero Manrique salió de blanco y morado.	

247-248 Bien... merezcan : *atribuido a Lucinda en AB* 247 la plaza! ¡Bien la han honrado O : Que bien la plaza han honrado AB 253-254 *atribuidos a Lucinda en AB* 261 *atribuido a Elvira en AB* Suero Manrique O : fue don Manrique AB

249-261 *Guzmán... Manrique*: en la relación del torneo caballeresco, las damas citan a nombres de dinastías y caballeros famosos de la antigua Edad Media, cuya referencia histórica concreta carece de importancia en este contexto, como el linaje leonés de los Quiñones o el castellano de los Manrique; Nuño Laínez y don Bustos (Gustioz) pertenecen a la tradición épica, especialmente de la leyenda de Fernán González.

ELVIRA	Ese dicen que ha igualado la fama del conde Enrique.	
LUCINDA	¿Quién es Enrique?	
ELVIRA	Un navarro	265
	con quien en toda ocasión presume comparación el más gallardo y bizarro.	
LUCINDA	¿Hasle visto?	
ELVIRA	Yo, jamás; pero es notable su fama:	270
	en fin, «el galán» le llama.	
LUCINDA	¿No más del «galán»?	
ELVIRA	No más.	
LUCINDA	Mejor dijera «el discreto».	
ELVIRA	También lo debe de ser, porque bien pueden caber	275
	dos gracias en un sujeto.	
LUCINDA	El alma es notable cosa.	
ELVIRA	Sí, mas si es desaseada todo cuanto dice enfada, pues una mujer hermosa	280
	medianamente entendida, más agrada que una fea discreta.	
LUCINDA	Cuando lo sea, si sabe, será admitida.	

263 Ese *O* : Este *AB* 271 le llama *O* : se llama *AB* 272 del «galán» *O* : de galán *AB*
Cot Nal 284 será *O* : ser *AB*

271 *le llama*: el sujeto es *la fama* (v. 270), como bien apunta Naldini (ed. 2001:214); reaparece en el v. 290.

280-283 *pues... discreta*: es constante en Lope la referencia a la relación de la mujer con la cultura y el conocimiento, que llega a ser eje estructural de varias piezas, especialmente *La dama boba*, en la que Octavio, autoridad paterna, afirma al principio (vv. 225-232): «Está la discreción de una casada / en amar y servir a su marido; / en vivir recogida y recatada, / honesta en el hablar y en el vestido; / en ser de la familia respetada, / en retirar la vista y el oído, / en enseñar los hijos, cuidadosa; / preciada más de limpia que de hermosa» (ed. Pre-sotto 2015).

ELVIRA Ayer el Rey, mi señor, 285
dijo, y es cosa muy clara,
que quien tiene buena cara
lleva cartas de favor.
 El conde Enrique «el galán»,
que así la fama le llama, 290
le llama así, que esta fama
a los caballeros dan;
 porque nunca oí decir:
«el Conde, el Duque, el Marqués
es gran letrado».

LUCINDA Así es. 295

ELVIRA Pues lo que suele lucir
 en señores es la gala,
la valentía y el dar.

LUCINDA El dar se suele olvidar.

Rey Ordoño y Nuño Laínez

ORDOÑO Ninguno a don Sancho iguala. 300

LAÍNEZ Yo pienso que Vuestra Alteza
quiere hacerle general.

ELVIRA ¿Quién, señor, no tiene igual?

ORDOÑO ¡Oh, Elvira! Tu gentileza.

ELVIRA Galán vienes de mirar 305
tantos galanes.

ORDOÑO No creo
que tienen mayor deseo.

Celio criado

CELIO Aquí acaba de llegar
un caballero bizarro

289 el galán O : es galán AB Cot 299Acot Rey O : Salen el rey AB Nala 307 tienen O :
tiene AB 307Acot Celio criado O : Sale Celio solo AB Nal

que quiere besar tus pies. 310
 ORDOÑO ¿Y no te ha dicho quién es?
 CELIO Solo dice que es navarro.
 ORDOÑO ¿Navarro a mí?
 LAÍNEZ ¿Si ha sabido
 Ramiro que mueves gente
 contra él?
 ORDOÑO ¿Pues qué hay que intente? 315
 LAÍNEZ Desafiarte, atrevido.
 ORDOÑO No es hombre de ese valor.
 Di que entre.
 CELIO Voy.
 ELVIRA ¿Que es Ramiro
 tan cobarde?
 ORDOÑO Yo le miro
 con este enojo y rigor. 320

Celio, el conde Enrique, Nuño

CELIO Licencia tenéis de entrar.
 ENRIQUE Deme los pies Vuestra Alteza.
 ORDOÑO ¿Quién sois y a qué habéis venido?
 Que es cosa nueva en mi tierra
 que vasallo de Ramiro 325
 donde vos estáis se vea.
 ¿Es suya aquesta embajada?
 ¿Sabe la gente de guerra
 que estoy armando en León?
 ENRIQUE Ni es suya, ni yo la diera; 330
 de paz vengo, y de mi parte,
 a que la grandeza vuestra
 me ampare contra Ramiro.

319 Yo O : ya AB 320 Acot Celio, el conde Enrique, Nuño O : Sale el conde Enrique y
 Nuño criado de camino AB Nal : El conde Enrique y Nuño Cot 321 tenéis O : tienes AB
 332 a que la O : aquella AB Cot

ORDOÑO	Vuestra gallarda presencia merece todo favor, cuando otra causa no hubiera.	335
ENRIQUE	¿Puedo hablar?	
ORDOÑO	Solo está aquí mi hermana.	
ENRIQUE	A vuestra grandeza pide perdón mi ignorancia, aunque sol que está en su fuerza, si bien estiende sus rayos, su rostro a los ojos niega.	340
ELVIRA	Vuestro valor, caballero, en ninguna cosa yerra sino en pedirme perdón.	345
ENRIQUE	Dichoso soy en que tenga tal testigo mi desdicha, y también para que sea buen tercero con el Rey en mi amparo Vuestra Alteza.	350
ELVIRA	(¡Gallardo talle!	
LUCINDA	¡Famoso!)	
ENRIQUE	A la piedad que profesan los reyes pido, señor, para mi historia licencia. Yo me llamo el conde Enrique: pienso que este nombre llega a más apartados reinos.	355
ORDOÑO	Y de suerte que le tiemblan en el África los moros, si los de España le precian.	360

336 causa *O* : cosa *AB Cot* 337 Sólo *O* : Sola *AB* 340 sol *O* : el sol *AB* fuerza *O* : esfera *AB* 357 más *O* : los *AB*

352 *piedad*: la virtud regia de la *pietas* que, junto con la *iustitia*, se encuentra ya en la obra de Isidoro de Sevilla; véase, entre otros, Grein [2010:26-30].

Agora me dad los brazos.
 LUCINDA (¿Que este es Enrique?
 ELVIRA ¿Pudiera
 ser otro, con este talla?
 LUCINDA No fue esta vez lisonjera
 la fama.)
 ENRIQUE Proseguiré, 365
 señor, con licencia vuestra.
 ORDOÑO Con mucho gusto os escucho.
 ENRIQUE Ya después que en las fronteras
 de los moros de Aragón
 dieron mis hazañas muestras 370
 del heredado valor,
 antes que la primavera
 de mi edad sobre mis labios
 pintase su roja selva;
 después que en los Pirineos 375
 los lirios de las banderas
 blancas pudieran crecer
 con la sangre de mis venas;
 y después que en las orillas
 del Ebro, a su costa de ella, 380
 saqué a Ramiro en mis brazos
 con mil heridas y flechas
 —que eran tantas que los dos,
 él conmigo y yo con ellas,
 él la fruta parecía 385

362 Que este es Enrique : *atribuido a Nuño en AB* 370 muestras *O* : muestra *AB*
 374 pintase su roja selva *O* : sus flores pusiera apenas *AB Nal* 377 pudieran *O* : pudie-
 ron *AB* 380 de ella *O* : de ellas *AB*

364 *lisonjera*: Arjona [1955:120] hace notar aquí el uso impropio de esta rima consonante
 con *pudiera* del v. 362; asocia esta irregularidad a *cuenta-ochenta* de los vv. 1911-1913.
 376-377 *los lirios de las banderas blancas*: las banderas de los enemigos franceses en las ba-
 tallas del Pirineo.
 379-380 *las orillas del Ebro*: otro lugar mítico de batallas valerosas evocadas por la tradi-
 ción épica medieval; aquí no remite a un evento concreto.

y yo el espín que la lleva—,
 para pagarme intentaba,
 interponiendo sus fuerzas,
 que diese una hermana mía
 a un hombre de bajas prendas; 390
 ella más que el sol hermosa,
 y, si no fuera soberbia,
 tan antigua como el sol
 en nacimiento y limpieza.
 Resistiose con mi amparo; 395
 que si no se resistiera,
 perdiendo mi madre honor
 diera a otro padre sospecha.
 Enojose mucho el Rey,
 que amaba a Rosardo Bela, 400
 y el poderoso que ama
 es como el sol en su esfera,
 que hasta su corona de oro
 alza de la humilde tierra
 con su actividad divina 405
 los vapores que calienta;
 aunque es verdad que a los rayos
 parecen cuando los deja
 en el caer, y el rüido,
 que al fin son cosas violentas. 410
 Llamome Ramiro un día:
 temí, y el pecho a cautela
 armé de un peto, aunque al Rey
 no busca el noble defensas;
 mas como puede el poder 415

391 sol *O* : cielo *AB* 394 limpieza *O* : nobleza *AB* 398 a otro *O* : otro *AB* sospecha
O : sospechas *AB* 400 Rosardo Bela *O* : Rosarda bella *AB* 409 el caer, y el *O* : caer con
 el *AB* 414 defensas *O* : defensa *AB*

413 *peto*: pieza de la armadura que protege el pecho.

atropellar la inocencia,
 poner en duda la vida,
 es lealtad pero muy necia.
 Entré y díjome: «Si yo
 puedo honrar a quien yo quiera, 420
 ¿qué tiene, Conde, Rosardo
 en que igualaros no pueda?
 ¿Por qué no le dais a Blanca?»
 Respondí: «Porque lo sea,
 que si se mancha, no es justo 425
 volverla de Blanca en negra».
 «Rosardo es mejor que vos»,
 dijo el Rey; yo, sin prudencia,
 dije: «No será en mi sangre,
 sino en la que tengo vuestra». 430
 Mal respondí, pero en fin,
 tal vez la humildad se ciega
 con la fuerza del agravio,
 y como siempre la lengua
 está sobre agua, resbala, 435
 porque a estar en parte seca
 no tuviéramos disculpa
 de muchas necias respuestas.
 Alzó la mano Ramiro,
 opuse mi brazo a ella, 440
 pero alcanzome a los ojos,
 porque no viese mi afrenta:
 que es tal la de un bofetón
 que quiso naturaleza
 que no viesen las mejillas, 445
 porque no pudiesen verla.
 Yo entonces, desatinado,
 saco la espada; no creas

421 Conde *O* : el Conde *AB* 426 en negra *O* : negra *AB* 437 tuviéramos *O* : tuviera más *AB* 438 muchas necias respuestas *O* : algunas palabras necias *AB* *Nal* 448 saco *O* : saqué *AB*

que para el Rey la saqué,
 que en efeto traición fuera, 450
 sino que, como poniendo
 fuego a la pólvora presta
 vemos que por otra parte
 sale la bala ligera,
 así, cuando puso el Rey 455
 la mano en mi rostro, vuela
 por la vaina de la espada
 la cuchilla, de honor llena.
 «Prendelde», dijo, y Rosardo
 furioso a prenderme llega, 460
 pero con una estocada
 dejo vengada mi afrenta.
 El poder produce efetos,
 como causa, y pues a ella
 no hay llegar, basta que un hombre 465
 mate lo que está más cerca.
 Como salí de palacio
 y de Pamplona, pudiera,
 aunque era sola una espada,
 dar a mil plumas materia. 470
 Yo vengo, famoso Ordoño,
 a ampararme en tu grandeza:
 águila goda naciste,
 corona de oro y de perlas
 ciñe tus invictas sienes, 475
 desde Pelayo y Fruela

455 cuando OAB^4 : como cuando $B^1B^2B^3$ 457 la espada O : mi espada AB 462 dejo O :
 dejé AB Cot 472 en O : a AB Cot 475 ciñe O : ciñen AB

473 *águila goda*: remite al origen antiguo de los reyes de Asturias y León, a través del símbolo de los visigodos.

476 *Pelayo y Fruela*: nombres de antiguos reyes de Asturias y León, siendo don Pelayo el fundador del reino en el siglo VIII; Fruela I fue uno de los primeros sucesores en el reino, mientras que Fruela II, rey de Asturias y también de León (siglo X) fue otro protagonista de las relaciones entre los dos reinos.

- por rey de León y Asturias;
 en tu servicio me emplea.
 Ampárame con tus alas,
 y verás de qué manera 480
 corta una espada ofendida
 y un agraviado se venga.
- ORDOÑO Conde, aunque escuchar debía
 vuestra historia con pesar,
 por lo que es ventura mía, 485
 es imposible negar
 que he recibido alegría.
- Discreto sois, bien sabéis
 que un rey no puede agraviaros;
 si a Rosardo muerto habéis, 490
 que es él que pudo enojaros,
 ¿qué satisfacción queréis?
- Ello fue por mi ventura,
 y así tendréis esta tierra,
 casa y voluntad segura. 495
- ENRIQUE Serviros en esta guerra
 es lo que el Conde procura,
 y, si tengo algún valor,
 mostrarle al mundo, señor,
 contra el enemigo vuestro. 500
- ORDOÑO Solos deseos le muestro
 para ponerle temor.
- Cuando mi león armado
 salga, Enrique, en campo de oro,
 llevaros pienso a mi lado. 505
- ENRIQUE No iguala el mayor tesoro
 a la lealtad de un criado.
 ¡Mil veces me dad los pies!

491 él *O*: lo *AB* 499 mostrarle *O*: mostrare *AB* 501 Solos *O*: solo *AB*

503-504 *león... campo de oro*: el estandarte del reino de León.

ORDOÑO	Con los brazos os recibo por mi vasallo.	
ENRIQUE	Interés de premio tan excesivo, honra de mi afrenta es. Mi desdicha fue mi dicha, mi agravio ha sido mi honor.	510
ORDOÑO	Vamos, que la historia dicha, pues solicita mi amor, no ha de llamarse desdicha.	515
ENRIQUE	De que fue para mi bien voy seguro.	
ORDOÑO	Y yo de quien nació con sangre real.	520

Con reverencias se van Rey y Infanta y criados, queda el Conde con Nuño

NUÑO	¡Vive Dios, que has hecho mal!	
ENRIQUE	Y yo lo pienso también.	
NUÑO	¿Esto no güele a traición?	
ENRIQUE	No, que lo manda mi Rey, y es forzosa obligación: su gusto es ley, de la ley es el alma la razón. Yo cumplo con lo que debo.	525
NUÑO	No me atreveré a jurallo.	
ENRIQUE	Alguna sospecha llevo.	530
NUÑO	Que al mal se obligue el vasallo, Conde, es aforismo nuevo.	

514 mi agravio O : y agravio AB Cot 518-519 De que... seguro : atribuido a Ordoño en AB 519-520 Y yo... real : atribuido a Enrique en AB 520 con O : de AB Cot 520Acot Con reverencias... Nuño O : Vanse todos queda el Conde y Nuño solos AB Nal Rey y Infanta O : el Rey, Infanta Cot

526-527 la ley... razón: la referencia a la estrecha relación entre ley y razón remite a las *Etymologiae* de san Isidoro y la *Summa teologica* de santo Tomás de Aquino.

la condición de los reyes,
que dar la mano es razón, 555
porque por allá las leyes
cobardes y necias son.

Mienten cuantos cortesanos
no buscan términos llanos,
en obligación ninguna, 560
pues sin besar mano alguna
a todos besan las manos.

Es mentir, no es saludar,
pues nadie el besarla impide,
mas pienso que por no dar, 565
aunque el otro se la pide,
no dan la mano a besar.

Aquí sí que besa y toca
tal mano mi boca vil,
pues, en efeto, mi boca 570
engastó vuestro marfil,
que es marfil cristal de roca.

ELVIRA

Alegre sois.

NUÑO

Si soñara
que estaba en el Paraíso,
claro está que me alegrara, 575
o como enfermo Narciso,
de una fuente pura y clara,
que su ardiente fantasía
le retrata en su cristal.

ELVIRA

Hablar del Conde querría, 580
porque desventura igual
enternecerme porfía.

NUÑO

Con haber aquí llegado,

556 allá O : ella AB Cot Nal 558 cortesanos O : castellanos AB 564 impide OAB²
B³B⁴ : impida B' con ida escrito a mano sobre página deteriorada 566 el otro OAB⁴ : al otro
B'B²B³ 571 engastó vuestro O : engastó en vuestro AB 578 su O : la AB 579 le O :
la AB 580-582 Hablar... porfía : atribuido a Nuño en B' 580 del Conde O : a el Conde
Cot 581 desventura O : de ventura AB

	su desdicha se acabó.	
ELVIRA	¿Es casado?	
NUÑO	No es casado.	585
ELVIRA	¿Pues por qué no se casó?	
NUÑO	Nunca se lo he preguntado.	
	Pero si en uso estuviera	
	que una ropería hubiera	
	de mujeres a escoger,	590
	ninguno en buscar mujer	
	cobarde ni esquivo fuera.	
	Cuál a la tienda llegara	
	y una flaca se probara;	
	cuál una gorda, una chica,	595
	cuál se vistiera una rica,	
	y una pobre tripulara.	
	¡Oh, lo que fuera de ver	
	vestirse tanta mujer:	
	morenas, blancas, trigueñas,	600
	pedir doncellas y aun dueñas	
	hombres de poco poder!	
	Mas ley santa y natural,	
	que se vista sola una,	
	o le venga bien o mal,	605
	hace que en probar fortuna	
	se tiemple el más liberal.	

588 uso *O* : esto *AB* 593 a la tienda llegara *O* : una fea llevara *AB Nal* 600 trigueñas
O : y negras *AB* 601 pedir doncellas y aun dueñas *O* : cuñadas hijas y suegras *AB*
603 y natural *O* : natural *AB*

601 *dueñas*: «En lengua castellana antigua vale señora anciana viuda; agora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y mongiles, a diferencia de las doncellas» (*Covarrubias*). Entre los sirvientes de una casa acomodada, la figura de la dueña tenía una especial relevancia, siendo tradicionalmente una mujer de confianza que se ocupaba de las jóvenes. La posición de poder y la edad a menudo avanzada produjo cierta antipatía desde la perspectiva androcática y una actitud burlesca en la literatura de la época. Véase también Rodríguez Marín [1949] y Borrego [2003].

603 *ley santa y natural*: la del casamiento.

ELVIRA	¿Querrá casarse en León?	
NUÑO	Ya será forzosa ley, pues con aquesta ocasión queda en servicio del Rey, y si hay con quién, ya es razón.	610
ELVIRA	El Rey me manda enviar por su hermana.	
NUÑO	El español distrito puede envidiar a Estela y Blanca, y vos, Sol, tendréis signos en que andar.	615
ELVIRA	Por el Conde su hermosura se conoce.	
NUÑO	Blanca es blanca, que excede a la nieve pura, y ser con ella tan franca naturaleza procura, que, siendo monte de nieve, a nacer en él se atreve el rosal de sus mejillas; que hacer tales maravillas a tal blancura se debe.	620
	Estela es mujer tan bella, que una letra, sola una, le ha faltado para estrella: pero nació para luna, y hiciera mal en tenella.	625
ELVIRA	Por Blanca quiero enviar.	630
NUÑO	Bien será, porque en su casa alguna es fuerza quedar si el Conde en León se casa.	635

612 con O : en Cot ya es O : es AB 636 verso atribuido a Elvira en O Cot Nal

636 La atribución de este verso a Elvira en el autógrafo parece errónea, dado que cierra el razonamiento de Nuño. Enmiendo con la tradición impresa.

ELVIRA Mucho pienso al Conde honrar.
 NUÑO Casalde de vuestra mano.
 ELVIRA Pensaré quién le merezca.
 NUÑO A no ser caso tan llano, 640
 aunque a vos no os lo parezca,
 respeto de vuestro hermano,
 que habéis, señora, de ser
 del rey de Navarra esposa
 y aquestas paces hacer, 645
 yo sé una mano dichosa
 que os pudiera merecer.
 ELVIRA ¿Y dónde está?
 NUÑO Yo sé dónde.
 ELVIRA ¿Quién, por mi vida?
 NUÑO ¿No oís
 que el consonante responde? 650
 ELVIRA ¿El Conde?
 NUÑO Vos lo decís.
 ELVIRA Quien casare con el Conde,
 bien puede dejar de ser
 del rey Ramiro mujer.
 NUÑO ¿Direle tanto favor? 655
 ELVIRA Dile que tiene valor
 que le puede merecer.

Váyase

NUÑO Las dos líneas españolas
 cerque tu corona bella.

641 os lo O : lo AB Cot 648 Y dónde está O : Adónde está AB Cot 650 que el O : el AB
 Cot Nal 654 Ramiro O : navarro AB 657 Acot Váyase O : Vase AB Nal 659 cerque
 O : cerquen AB

658 *Las dos líneas españolas*: los reinos de León y Navarra.

A la criada

¡Oiga sasté dos parolas! 660
 LUCINDA Diga.
 NUÑO Yo tengo con ella
 cuatro secretos a solas.
 LUCINDA Si son cosas de tu dueño,
 perderé esta noche el sueño.
 NUÑO ¿Qué ventana?
 LUCINDA Un lienzo habrá. 665
 NUÑO ¿Grande?
 LUCINDA Pequeño será.
 NUÑO No le pongas muy pequeño.
 ¿Qué hora?
 LUCINDA Ven a las dos.
 NUÑO ¿Señas?
 LUCINDA Dilas.
 NUÑO Cualque tos.
 LUCINDA ¿Tu nombre?
 NUÑO Nuño, y tu esclavo. 670
 ¿Y el tuyo?
 LUCINDA Lucinda.
 NUÑO ¡Bravo!
 LUCINDA Voyme.
 NUÑO Vete.
 LUCINDA ¡Adiós!
 NUÑO ¡Adiós!

Váyanse y entren Blanca y el rey Ramiro

659 *Acot om AB* 660 *sasté O : sarcé Cot* 667 *pongas O : pongáis AB Cot* 668 *Qué hora : atribuido a Elvira en AB* 672 *Acot* *Váyanse y entren O : Vanse sale AB Nal*

660 *sasté*: forma apocopada de tratamiento por ‘Vuestra merced’, presente en la literatura de la época en boca de personajes de baja extracción. *parolas*: el italianismo está testimoniado en *Autoridades* como «conversación en asunto de poca entidad».

669 *Cualque*: ‘cualquiera’, ‘alguna’, ampliamente testimoniado en la época, como en el *Quijote*, ed. dir. Rico [1998:II, 727].

RAMIRO	Esto habemos concertado, y queda Enrique en León.	
BLANCA	Amor es todo invención.	675
RAMIRO	No hay en el mundo cuidado que mate como el de amor.	
BLANCA	Hasta agora no lo sé.	
RAMIRO	Pues yo, Blanca, te diré las señas de su rigor.	680
	Es amor un accidente sobre lo más natural, porque amar lo que es igual se sigue naturalmente.	
	Es una pena agradable y es un gustoso dolor, un apacible rigor y un veneno saludable.	685
	Es una dulce pasión, de los sentidos empleo, donde es tirano el deseo y es esclava la razón.	690
	Es un campo de batalla que no puede resistirse, pues viendo al alma rendirse el entendimiento calla.	695
	Es un insaciable exceso hidrópico de hermosura, y una engañada locura que piensa que tiene seso.	700
	Es una varia inquietud en la mayor gravedad,	

683 amar *OA* : amor *B* 697 insaciable *O* : excesivo *AB* 702 en *O* : de *AB*

675-722 El largo fragmento se encuentra también, con algunas variantes, en el auto sacramental atribuido a Lope *Las cortes de la muerte*, ed. Menéndez y Pelayo [1963], vv. 22-273. Según indica el editor en nota (pp. 466b-467a), allí es defectuoso y se trata posiblemente de un añadido posterior.

y una grave enfermedad
con aparente salud.

Es un desvanecimiento
705
de la dulce fantasía,
de la esperanza porfía
y engaño del sufrimiento.

Es un perezoso modo
de no mudar voluntad,
710
y una loca ceguedad
que piensa que lo ve todo.

Es un ser que no es en sí
y de otro recibe acción,
y es una imaginación
715
que se sustenta de sí.

Es un desmayo que esfuerza,
y es una flaqueza fuerte;
es fuerte como la muerte,
y es una muerte sin fuerza.
720

BLANCA

¿Eso es amor?

RAMIRO

Esto es,

pintado en cifra, el amor.

BLANCA

¿No hay en el alma valor?

¿No son sus potencias tres?

¿No tiene el cuerpo sentidos?
725

¿No ven otras cosas bellas?

RAMIRO

¿Qué podrán, vencidas ellas?

¿Qué podrán, ellos dormidos?

¿No has oído que solía
mudar Circe en piedra un hombre?
730

717 esfuerza *O* : fuerza *AB* : es fuerza *Cot* 724 sus *O A* : tus *B* 727 vencidas ellas *O* :
vencidos dellas *AB* 729 solía *O* : sabía *AB*

724 *sus potencias tres*: se refiere a las potencias del alma según la clasificación agustiniana,
que son el entendimiento (véase v. 4), la voluntad y la memoria.

730 *Circe... hombre*: sobre la constante presencia de este personaje mitológico en la obra
de Lope, a quien le dedica un extenso poema en el libro homónimo publicado en 1624,

Pues a amor daba este nombre
la antigua filosofía.

Tal estoy, Blanca, sin mí
por Elvira, y tal estoy,
que no parezco quien soy 735
ni creo que soy quien fui.

BLANCA ¡Lástima os tengo, señor!

RAMIRO Tenla a cualquiera que ama.

BLANCA ¿Luego puedo a cierta dama
tenerla mucho mayor? 740

RAMIRO ¿Por qué?

BLANCA Porque os quiere bien.

RAMIRO ¡Blanca, Blanca, desengaña
esa mujer!

BLANCA ¡Cosa extraña,
y desdichada también!

¿Pero qué se os da que os quiera? 745

RAMIRO Ser quien sabes, que en saber
que no la puedo querer,
me pesa de que me quiera.

Don Íñigo, criado del Conde

ÍÑIGO ¡Oh, qué poco caminan los caballos
cuando calzan sus alas los deseos! 750
Vuestra Alteza me dé sus pies.

RAMIRO Don Íñigo,

748Acot Don O : Sale don AB Nal 750 calzan O : alcanzan AB Cot

véase, entre otros, el soneto «Circe, que de hombre en piedra me transforma» presente en *El dómine Lucas* en esta misma *Parte XVII* y publicado también en las *Rimas humanas*, ed. Carreño [1998:333].

735-736 *no parezco... quien fui*: remite a la tradición neoplatónica de la transformación de los amantes; véase Serés [1996].

749-750 *qué poco... deseos*: véase también *La dama boba*, vv. 936-937, donde el camino «Con los deseos enoja, / que siempre le hacen más largo» (ed. Presotto 2015).

¿dónde bueno tan presto?
 ÍÑIGO A darte parte
 de cómo queda el Conde con Ordoño.
 RAMIRO ¿El Conde con el Rey?
 ÍÑIGO Con tal afecto,
 con voz tan viva y con acciones tales 755
 representó tu agravio, que halló crédito
 en el alma del Rey y de la corte.
 Todos le quieren bien, el Rey le fía
 sus mayores secretos, y la Infanta
 le favorece ya por cosa tuya; 760
 el Rey trata de guerras y de ejército,
 el odio contra ti crece su agravio;
 por Blanca vengo yo, que doña Elvira
 la pide al Conde, y esto es ya forzoso
 para mayores fuerzas del engaño. 765
 RAMIRO No hay hombre como el Conde. ¡Caso extraño!
 Venció su diligencia mi esperanza.
 ÍÑIGO Quien tiene ingenio, un imposible alcanza.
 RAMIRO Blanca, a León has de ir.
 BLANCA ¿Yo? ¿Cómo puedo?
 RAMIRO Mandándotelo yo y gustando el Conde. 770
 BLANCA Tú mismo a lo que mandas te responde.
 RAMIRO Pues yo respondo que camines luego.
 Haz, Blanca hermosa, aquesto que te ruego;
 la vida de tu rey dice que partas.
 Tú ven, Íñigo amigo, por las cartas, 775
 que Blanca hará mi gusto.
 BLANCA Haré tu gusto.
 RAMIRO Lo más injusto en la obediencia es justo.

Blanca sola

752 dónde bueno O : dónde AB parte O : parte vengo AB 754 afecto O : efeto
 AB 758 el O : y el AB 762 el odio O : y dicen AB su O AB : y su Cot 764 al O : el
 AB 768 verso atribuido a Ramiro en AB 769 Blanca... ir : atribuido a Íñigo
 en AB 774 vida O : orden AB Nal 776 Haré tu gusto : atribuido a Elvira en
 A 777Acot Blanca sola O : Vanse Íñigo y el Rey y queda Blanca AB Nal

	no hablar del amor del Rey, porque si Elvira le entiende, no ha de salir de León.	
NUÑO	¡Desdichas notables!	
ENRIQUE	¡Fueres!	805
	¿Tú no dices que te dice Lucinda sus accidentes desde la noche del lienzo?	
NUÑO	Conde, la Infanta te quiere, ¿qué sirve andar por las ramas?	810
	Por Dios, que estuvo presente a cuanto los dos tratamos, siendo el lienzo el alcagüete. Suelen los que representan, que no saben los papeles,	815
	tener detrás del anejo, como los órganos, fuelles. Lucinda representaba la comedia diferente	
	del amor que doña Elvira al Conde navarro tiene; como el papel ignoraba, no osaba favorecerte;	820
	mas la Infanta, que tenía toda la historia presente,	825
	detrás del lienzo apuntaba por lo escrito cuantas veces Lucinda erraba el papel.	
ENRIQUE	¡Qué de engaños que se ofrecen de un engaño, a quien le trata!	830
NUÑO	Cumple tú con lo que debes, que es decir que el Rey la adora	

803 le O : lo AB Cot 805 ¡Desdichas notables! ¡Fueres! O : Desdicha notable Fuerte AB
Cot 806 te O : le AB 812 tratamos O : hablamos AB Cot Nal 821 navarro O : en Na-
varra AB 824 tenía O : leía AB Cot Nal

- y ser su esposo promete.
Entienda que ha de ser reina,
y venga lo que viniere. 835
- ENRIQUE Bien dices, mi obligación
es lo que él manda, mas tenme
por más desdichado, Nuño,
de lo que a ti te parece.
- NUÑO ¿Por qué, señor?
- ENRIQUE Pues que ya 840
tomaste de los que suelen
representar el ejemplo,
seguirle quiero.
- NUÑO ¿Qué sientes?
- ENRIQUE ¿No has visto el galán que llega
por el amigo o pariente 845
a la dama en la comedia,
y en viéndola se enloquece?
Pues de hablar la Infanta, Nuño,
eso mismo me sucede.
Perdido estoy.
- NUÑO ¡Buenas noches! 850
- ENRIQUE Malas las espero siempre.
- NUÑO Ahora bien, ¿qué harás?
- ENRIQUE Sufrir,
poniendo montes de nieve
sobre el fuego que me abrasa;
porque, Nuño, aunque me viese 855
en la rueda de Ixión

834 Entienda *O* : Entiende *AB* 836 dices *O* : cumplí *AB* 837 es lo que él manda *O* : lo que le mando *AB* : lo que él mandó *Cot* 840-843 Pues que... sientes? *O* : *om* *AB* 844 el *O* : al *AB* llega *O* : lleva *AB* 845 por el *O* : a ver *AB* 846 a la dama en *O* : la dama de *AB* 849 me sucede *O* : se me ofrece *AB*

835 *venga lo que viniere*: «Venga lo que viniera. Dícelo el que se resuelve a hacer algo» (Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir 1924:657).

856-870 *rueda de Ixión... Tántalo de amor*: referencias clásicas a personajes mitológicos destinados a suplicios eternos a causa de su comportamiento ilícito hacia los dioses. Ixión

dar vueltas eternamente,
y de Sísifo el peñasco
llevar sobre el hombro débil,
o asido de las cadenas 860
del que hurtó la luz celeste,
que aquel águila voraz
de mi sangre se sustente,
o a los pozos infernales
llevar el agua del Lete, 865
o tener siempre a la boca
los cristales transparentes,
y pendientes las manzanas
de las ramas siempre verdes,
que por Tántalo de amor 870
divinamente me viene,
que quitase al Rey su gusto,
ni mi lealtad ofendiese.

NUÑO ¡Tristes horas se te esperan!
ENRIQUE No las quiero más alegres 875
que cumplir mi obligación,
y haga amor lo que quisiere.

Doña Elvira y Lucinda

862 aquel *O* : aquella *AB* 864 o a los pozos *O* : y las olas *AB* 873 lealtad *O* : lealtad le
AB 877 *Acot* Doña *O* : Sale doña *AB* *Nal*

intentó seducir a la misma Juno, y Júpiter lo echó al Infierno, donde pena atado a una rueda ardiente. Sísifo, que con su astucia intentó engañar a los dioses, está destinado a subir eternamente un peñasco hasta la cumbre de una montaña. Prometeo robó el fuego a los dioses para entregárselo a los hombres, y por esto, encadenado en el monte Cáucaso, un águila le devora las entrañas cada día. Símbolo de la frustración por excelencia, Tántalo se aprovechó de la confianza de los dioses engañándolos en un banquete antropófago, y fue condenado a un estado de constante hambre delante de un lago y un árbol repleto de frutas inalcanzables.

865 *agua del Lete*: es el río infernal Lete o Leteo, cuyas aguas causan el olvido. Estas imágenes muy utilizadas en todas las artes aparecen a menudo juntas (ya en Séneca, según recuerda Naldini ed. 2001:220), especialmente en la literatura de la época, como en el soneto 56 de las *Rimas humanas* de Lope «Que eternamente las cuarenta y nueve», ed. Carreño [1998:188].

ELVIRA	¡Enrique!	
ENRIQUE	¡Señora mía!	
ELVIRA	¿Qué hay de Blanca?	
ENRIQUE	Que ya viene	
	a serviros, y me ha escrito	880
	que los pies por ella os bese.	
ELVIRA	Deseo su compañía.	
ENRIQUE	Haceisnos tantas mercedes,	
	que con palabras, señora,	
	no pueden encarecerse;	885
	pero pues da la ocasión	
	los cabellos de la frente,	
	aquí aparte os retirad.	
ELVIRA	(¡Ay, Dios, si mi dicha fuese	<i>Aparte</i>
	tan grande que me pagases,	890
	Conde, el amor que me debes!)	
ENRIQUE	Hermosa Elvira, si me dais palabra	
	de guardarme un secreto, pues primero	
	de vos la quiero que los labios abra,	
	sabréis la obligación de un caballero,	895
	y sabréis la ventura que os espera,	
	y la que yo también por vos espero.	
ELVIRA	(Enrique está turbado: la primera	
	señal de amor. Que pague me prometo	
	el que pluguiera a Dios que le debiera.)	900

883 Haceisnos *O* : Hareisme *AB* Hacéis vos *Cot* 886 pero pues *O* : más pues me *AB* 889 *Acot* *Aparte* *O* : Hablan aparte Elvira y Enrique *después de* 891 *AB Cot* *Nal* 891 Conde, el *O* : el grande *AB* 893 un secreto *O* : secreto *AB* 894 la quiero *O* : le quiero *AB Cot* los *O* : mis *AB* 896 y sabréis la ventura que os *O* : que si cumplir con su lealtad *AB* 897 y la que yo también por vos *O* : no menos que de vos remedio *AB* 898 Enrique *OB* : Enrique que *A*

886-887 *ocasión... cabellos*: remite a la imagen de la ocasión transmitida por la emblemática y el refranero: «con un copete de cabellos que le caían encima del rostro y todo lo demás de la cabeza sin ningún cabello, dando a entender que si ofrecida la ocasión no le echamos manos de los cabellos con buena diligencia, se nos pasa en un momento, sin que más se nos vuelva a ofrecer» (*Covarrubias*). La imagen aparece constantemente en la obra de Lope.

ENRIQUE

Conde, yo juro de guardar secreto,
 por la vida del Rey y por la mía.
 El tiempo mismo esté a los dos sujeto.

Ramiro os vio, señora, el claro día
 de las fiestas que hizo vuestro hermano 905
 a los dichosos años que cumplía;
 que disfrazado, aunque guardado en vano,
 amor le halló, le hirió, le dio la muerte,
 con cinco flechas de esa hermosa mano.

No fue de ausencia la defensa fuerte, 910
 allá pensó morir y volvió a veros,
 y tuvo en veros venturosa suerte,
 viendo tan imposible el mereceros,
 por el odio crüel de Ordoño airado,
 y temiendo en pedir os ofenderos, 915
 trazó que me fingiese yo agraviado,
 y que, sirviendo al Rey, señora, os diga,
 que para serlo suya os ha buscado.

Si un rey, un reino y tanta fe os obliga,
 porque yo os llevaré secretamente 920
 hasta Navarra aunque él y el mundo os siga,
 de aqueste casamiento claramente
 nacerá de dos príncipes cristianos
 la paz que el cielo un siglo y mil aumente.

Envidiarán los bravos castellanos 925
 la paz de los navarros y leoneses,
 y juntos temblarán sus fuertes manos;
 tendréis la vecindad de los franceses
 para vuestro favor, y finalmente...

903 El tiempo mismo esté a los dos sujeto *O* : Pues teniendo de vos tan buen conceto *AB*
 904 os vio, señora *O* : es vuestro desde *AB* 905 fiestas *O* : justas *AB* *Nal* 916 trazó *O* :
 trató *AB* 917 señora, os diga *O* : daros intente *AB* 918-921 que... siga *O* : *sustituidos en*
AB con el verso parte de amor tan bien imaginado 922 de aqueste *O* : pues deste *AB*

909 *cinco flechas*: se refiere a los cinco sentidos.

- ELVIRA Finalmente era bien que enmudecieses. 930
 ¿Tú me dices a mí tan libremente
 que quiera bien otro hombre? ¿Tú, villano,
 amándote yo a ti tan tiernamente?
 Primero que el navarro, el castellano,
 el portugués, ni cuantos tienen vida 935
 lleguen a solo imaginar mi mano,
 se verá de los quicios desasida
 adonde estriba el arco de diamante,
 la cúpula de estrellas guarnecida;
 primero juntos uno y otro Atlante, 940
 y el tiempo más veloz que el pensamiento
 verá de su reloj roto el volante,
 que otro humano mortal merecimiento
 le tenga de llegar adonde Enrique,
 puesto que ingrato a mi amoroso intento. 945
- ENRIQUE Señora, permitidme que os suplique...
 ELVIRA ¡Déjame, necio!
 ENRIQUE Oídme, oíd, señora,
 si no queréis que todo se publique.
 ELVIRA ¿Qué me puedes decir?
 ENRIQUE Cuando yo agora
 a deciros llegué tal desatino, 950
 fue con temor del alma que os adora;
 pareciome que fue mejor camino
 para saber de vos esa firmeza,

930 enmudecieses *O AB* : enmudecieseis *Cot* 932 otro *O* : a otro *AB* 933 amándote
 yo a ti *O* : acordándote yo *AB* 934 el navarro *O* : en Navarra *AB* 945 puesto que *O* :
 pues que es *AB* 946 permitidme que os *O* : permitid que yo os *AB* 947 Oídme *O* : Oíd
AB 948 se *O* : lo *AB*

930 *enmudecieses*: irregularidad de la rima indicada por Arjona [1955:120].

938 *el arco de diamante*: metáfora del cielo presente en la tradición poética, véase Villamediana, *Fábula de Faetón*, vv. 609-612: «Luego en soberbio carro, un tierno infante, / cuyo el cielo poder teme y admira, / de alas vestido en arco de diamante / ciego no yerra, aunque vendado tira» (ed. Gutiérrez Arranz 1999).

940 *Atlante*: el gigante condenado a sostener sobre sus hombros la bóveda del cielo.

por hallarme de vos, mi bien, indigno;
 mas ya que sé que puedo a mi tristeza 955
 dar tan alegre fin, vos sois mi esposa.
 ELVIRA Esa corona quiero en mi cabeza.
 Iré a Navarra, iré por la arenosa
 Libia, y adonde el sol no es conocido
 estamparé su nieve rigurosa, 960
 porque el Olimpo, aquel jamás vencido
 de la región del aire, es fácil senda
 para un amor que no consiente olvido;
 y más quiero con vos que el sol me ofenda
 en un aldea, en un lugar desierto, 965
 que el reino que del mar al mar se estienda.
 ENRIQUE ¿Que conmigo vendréis?
 ELVIRA Estad muy cierto;
 luego, Conde, que vos me deis aviso.
 ENRIQUE (¿Qué puedo yo perder, mil veces muerto?)
 ELVIRA ¡Adiós, esposo, adiós!

Váyanse las dos

ENRIQUE ¡Cuán de imprevisto 970
 viene cualquiera mal!
 NUÑO Pues, ¿qué tenemos?

954 mi bien O : señora AB 957 quiero en O : quiere AB 960 nieve O : arena
 AB 964 y O : que AB 966 el reino que del mar al mar se estienda O : no que de mi
 amor el Rey se encienda AB 970 Acot Váyanse las dos O : Vase Elvira *después de* improvi-
 so en AB : Vanse Elvira y Lucinda Nal : *después de* 970 Cot 970 Cuán O : Que AB

954 *indigno*: la rima con *camino* y *desatino* es imperfecta solamente a nivel gráfico, como
 es común en la pronunciación de la época; Lope usa a menudo también la forma «indino».
 958-960 *arenosa Libia... nieve rigurosa*: referencia clásica a las tierras no civilizadas, in-
 hóspitas por el clima y la población; *Libia* es famosa por la sequedad y el calor, y Scitia,
 aquí solamente aludida, por la humedad y el frío. Véase, entre otros, *La Arcadia* (ed. Sán-
 chez Jiménez 2012:300).

961-962 *Olimpo... región del aire*: el monte de los dioses supera la primera región del aire
 llegando al cielo.

- ENRIQUE De mi desdicha el término preciso.
- NUÑO ¿Qué dice Elvira, pues?
- ENRIQUE ¿Tantos estremos
en nombrándole al Rey no viste?
- NUÑO Vilos.
- ENRIQUE Mas la industria, que ciega Polifemos, 975
me enseñó que, trocando los estilos,
dijese que era yo quien la adoraba;
que también en Navarra nacen Nilos.
Ella, que ser mi esposa deseaba,
gustosa concertó nuestra partida, 980
que en avisarla yo se dilatava;
burlada, en fin, mas no de ser querida,
irá a Navarra, adonde el Rey la goce,
y adonde pierda yo también la vida.
- NUÑO ¿Amor que la esperanza desconoce, 985
cómo puede durar?
- ENRIQUE El amor mío
por inmortal sin ella se conoce.
- NUÑO ¡Algún remedio habrá!
- ENRIQUE ¡Morir confío!

Fin del primer acto de Quien más no puede

973 Elvira, pues? O : Elvira AB Tantos O : Ha hecho mil AB 974 al O : el AB no
viste O : vístelos AB 977 la adoraba O : lo ordenaba AB 985 que la esperanza O : las
esperanzas AB 987 sin ella O : se estima y AB 988Acot om en AB

975 *industria*: 'astucia', como la de Ulises.

978 *Nilos*: aquí quizá como sinónimo de 'ingenio', remitiendo al caudaloso río Nilo. Así
en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. Carreño [2002:193]: «fecundo Nilo» referido al
poeta Francisco Sánchez.

2^o ACTO DE QUIEN MÁS NO PUEDE

Personas del 2^o acto

DOÑA BLANCA	DOÑA ELVIRA
DON ÍÑIGO	NUÑO
CELIO	REY RAMIRO
LAÍNEZ	DON BELTRÁN
REY ORDOÑO	DON ARIAS
DON SANCHO	LISIS
LUCINDA	RISELO, MENANDRO, villanos
EL CONDE ENRIQUE	

Título 2^o acto de *O* : Acto segundo *AB Nal* *Dramatis Personae* *om en AB Cot Nal*



ACTO 2^o

Doña Blanca, de camino, don Íñigo y criados

ÍÑIGO	En las quejas con razón no es exceso el sentimiento.	990
BLANCA	¿Es este el recibimiento que me esperaba en León? El Rey hallará disculpa como señor soberano, pero no el Conde, mi hermano, que al Conde el amor le culpa.	995
ÍÑIGO	Y la justa obligación.	
BLANCA	Y la Infanta que ha enviado por mí, ¡qué bien ha mostrado en honrarme su afición!	1000
ÍÑIGO	De todos quejarte puedes con razón.	
BLANCA	Quien llega así ¿qué puede esperar aquí sino agravios por mercedes?	
ÍÑIGO	Corrido estoy.	
BLANCA	Yo de suerte que volverme determino.	1005
ÍÑIGO	El Rey viene de camino; que está disculpado advierte.	

El rey Ordoño vestido de caza, don Sancho, caballeros y Laínez

ORDOÑO	¿Sin avisar, y con tan poca gente?

988*Acot* Acto 2^o Doña Blanca... criados *O* : Sale doña Blanca y don Íñigo de camino y acompañamiento *AB Nal* : Doña Blanca de camino y don Íñigo y criados *Cot* 989 En *O* : De *AB* 990 no es exceso *O* : nos excepto *AB* 991 Es este *O* : Este es *AB* 1003 aquí *O* : de ti *AB* 1008*Acot* El rey... Laínez *O* : Sale el rey Ordoño de camino y don Sancho y Laínez *AB Nal*

988*Acot* *de camino*: con traje de camino, que sitúa al espectador en un contexto de viaje.

SANCHO	Así dicen que viene doña Blanca.	1010
BLANCA	Ya está, señor, a vuestros pies.	
ORDOÑO	Señora,	
	¿tan grande agravio?	
BLANCA	Por salir huyendo del cuidado y poder del rey Ramiro, en las manos me puse del secreto.	
ORDOÑO	Que estoy corrido os juro, aunque os prometo que lo estoy mucho más de vuestro hermano; que yo ha que falto de León tres días, codicioso de dar la muerte a un oso, cuya grandeza fue de estas montañas temor y admiración.	1015
BLANCA	De Vuestra Alteza	1020
	no formo queja yo, que no era justo; del Conde sí, pues no me ha visto el Conde.	
ORDOÑO	¡Hola! Llamad al Conde; que no creo que sepa el Conde cómo habéis venido.	
BLANCA	Yo pensé que me hubiera recibido a la raya del reino de Navarra.	1025
ORDOÑO	(¡Qué hermosa!	
LAÍNEZ	¡Qué gallarda!	
SANCHO	¡Qué bizarra!	
ORDOÑO	¡Digna es de un rey!	
LAÍNEZ	Al Conde se parece.	
ORDOÑO	¡Por Dios, don Sancho, que es hermosa dama!	
ÍÑIGO	El Rey habla de ti.	
ORDOÑO	(No sé quién llama bien de naturaleza la hermosura,	1030

1015 aunque O : y AB 1019 de estas O : en estas AB 1021 queja yo, que no era O :
quejas yo porque no es AB 1026 a O : en AB 1027 hermosa! ¡Qué O : hermosura AB
1028 rey O : reino AB 1029 don Sancho O : Sancho AB 1031 la O : a la AB

1023 ¡Hola!: el Rey se dirige a sus criados.

1031 *bien de naturaleza*: la hermosura es un atributo natural de la dama, que difiere tra-
dicionalmente de los 'bienes de fortuna', que es la dote. Remite a la división aristotélica
entre bienes exteriores, del cuerpo y del alma, citados más adelante.

pues en esta parece don del cielo.
 SANCHO Los del alma, señor, llaman sus bienes,
 que la hermosura al cuerpo pertenece.
 ORDOÑO Sí; pero en ella el cuerpo alma parece, 1035
 pues si se viera el alma, no pudiera
 tener más hermosura, y en los cuerpos
 que son tan cristalinos, la hermosura
 del alma resplandece, como vemos
 una luz en un vidrio.
 SANCHO Vuestra Alteza 1040
 se ha dejado llevar de su belleza.)

Celio, criado

CELIO El Conde no parece, ni le han visto
 en palacio después que te partiste.

[Vase]

ORDOÑO No debe de estar bueno. Bien merece,
 Blanca, que le disculpes. Vayan luego, 1045
 y digan a mi hermana que tenemos
 la más hermosa güéspeda del mundo,
 pues que del mundo puede ser señora.
 BLANCA Puesto que lo encarece Vuestra Alteza,
 el camino agradezco solamente, 1050

1041 *Acot* Celio *O*: Sale Celio *AB* *Nal* 1043 *Acot* Vase *AB* *Nal*: *om O* 1044 *merece O*:
 parece *AB* 1046 *digan O*: díganle *AB* *Cot* 1049 *encarece O*: encarezca *AB* *Cot*

1033 *Los del alma... bienes*: «Habiendo, pues, tres diferencias de bienes, unos que se dicen
 externos, otros que consisten en el alma, y otros en el cuerpo, los bienes del alma más pro-
 piamente y con más razón se llaman bienes, y los hechos y ejercicios espirituales, en el alma
 los ponemos», en Pedro Simón Abril, *La ética de Aristóteles*, ed. Bonilla y San Martín
 [1918:46].

1041 *se ha dejado llevar de su belleza*: la referencia, en los versos anteriores, a la hermosura
 del alma que resplandece en el cuerpo alude a la divinización de la dama, que don Sancho
 de alguna forma censura.

ORDOÑO pues cuantos nacen son del mundo güéspedes.
 BLANCA Sí, pero dije yo la más hermosa.
 Mejor, señor, para mi hermana Estela
 viniera este favor.
 ORDOÑO Dudo que sea
 tan bella como vos, y gran ventura 1055
 fuera traerla para honrar mi casa
 de dos soles, dos lunas, dos estrellas;
 que si en el cielo suele haber dos soles,
 digo que en vuestros ojos lo parece,
 cuando le sigue alguna nube espléndida 1060
 en cuyo espejo él mismo se retrata,
 así con vos y Estela sucediera,
 que vos el sol y ella el retrato fuera.

Celio y Lucinda

CELIO Turbado de las nuevas que me han dado,
 no me atrevo a decir lo que me dicen, 1065
 pero aquí traigo quien por mí lo diga.
 ORDOÑO ¿Cómo, Celio, turbado tú, y por lengua
 de lo que te enmudece, lo que sabes?
 Una criada de la Infanta...
 CELIO El caso
 suspende todo humano atrevimiento. 1070
 ORDOÑO ¿Qué es aquesto, Lucinda?
 LUCINDA Habrà dos días
 que entrando Emilia a despertar la Infanta...

1056 fuera *O* : será *AB* 1059 en vuestros *O* : vuestros *AB* *Cot* parece *OAB* : parecen
Cot 1061 se *O* : le *AB* *Cot* 1063 *Acot* Celio y Lucinda *O* : Sale Lucinda y Celio, criados
AB *Nal* : Lucinda y Celio *Cot* 1067 Cómo, Celio *O* : Celio *AB* y por lengua *O* : y tú
 con lengua agora *AB* 1068 de lo que te *O* : di lo que *AB* lo que *O* : y lo que *AB*
 1069 Una... Infanta *O* : atribuido a Celio en *AB* El caso *O* : acaso *AB* 1070 om *AB*
 1072 Emilia a *OA* : Eilinaa *AB*⁴ : Elvira a *B⁴B²B³*

1057 *dos soles*: la imagen petrarquista de los ojos comparados a dos astros o soles es muy
 manida, véase Manero Sorolla [1990:522].

ORDOÑO	¡Presto, que aumentas las sospechas mías!	
LUCINDA	Corriendo la cortina...	
ORDOÑO	¿Qué te espanta?	
LUCINDA	Cual suele hallar, señor, las plumas frías quien del nido esperaba copia tanta, cuando los pajarillos alzan vuelo, así la cama halló.	1075
ORDOÑO	¿Qué escucho? ¡Ay, cielo!	
LUCINDA	Buscó todas las partes que eran dignas de su grandeza y no la halló.	
ORDOÑO	¿Qué dices?	1080
LUCINDA	Miró otra vez la cama y las cortinas, hasta alfombras, estrados y tapices.	
ORDOÑO	¿Y agora dónde está?	
LUCINDA	¿Pues no imaginas uno de dos sucesos infelices?	
ORDOÑO	¿Cómo, Lucinda?	
LUCINDA	Que es robada o muerta.	1085
ORDOÑO	Para robarla, ¿dónde hallaron puerta?	
SANCHO	¿Eso dices, señor?	
ORDOÑO	¡Mi honor se corre!	
SANCHO	Acrisio, que le tuvo por tesoro, cerró a su hija en una excelsa torre, que Júpiter violó con lluvias de oro. El oro no hay escrito que no borre, edad a que no venza su decoro, puerta que no entre, porque de una suerte	1090

1073 Presto *O* : Puesto *AB* sospechas *O* : desdichas *AB Cot* 1076 quien *O* : cuando *AB*
1082 alfombras, estrados *O* : estrados alhombras *AB* 1083 dónde *O* : adónde *AB*
1085 Que... muerta *atribuido a Ordoño en AB* 1087 se corre *O* : socorre *AB Cot*
1089 excelsa *O* : oscura *AB* 1090 lluvias *O* : llaves *AB* 1091 no borre *O* : lo borre *AB*
1092 edad *a O* : larga edad *AB*

1088-1090 *Acrisio... lluvias de oro*: según el mito, Acrisio encerró a su hija Dánae a causa de un vaticinio funesto, pero Júpiter se juntó igualmente con ella transformándose en una lluvia de oro, y engendró a Perseo. Lope lo lleva a escena en *La fábula de Perseo*, publicada en la *Parte XVI*.

- tiene licencia el oro que la muerte.
- ORDOÑO Si ha sido amor, ¿qué puerta halló cerrada? 1095
- SANCHO Espíritu llamar al amor puedes
a quien cerrar la puerta importa nada,
que es forma que penetra las paredes.
- ORDOÑO ¿Era del Conde doña Elvira amada?
¡Habla, o haré que para siempre quedes 1100
en esa suspensión!
- LUCINDA Señor, el Conde
la amaba.
- ORDOÑO ¿Y ella a él también? ¡Responde!
- LUCINDA También, señor.
- ORDOÑO Pues, ¡alto! El Conde falta,
él la lleva a Navarra. ¡Oh, infame Enrique!
¿Esta fue tu lealtad?
- BLANCA Señor, no es justo 1105
que con información que no es bastante
des crédito tan presto a tus antojos.
- ORDOÑO Es como haberlo visto por los ojos.
¿A un rey? ¿A mí, traidor? ¿Al amor mío,
al cielo, al juramento, al ser tu amparo? 1110
¿A tantos agraviaste? ¡Vive el cielo,
que ha de teñir tu infame sangre el suelo!
- LAÍNEZ Ir a Navarra el Conde es imposible
por la ofensa del Rey.

1095 *verso atribuido a Sancho en AB* halló *O* : halla *AB* 1096 llamar al amor *O* : es amor decirlo *AB* 1100 o haré que *O* : que muda *AB Cot Nal* 1101 en esa suspensión *O* : Señor él la adoraba *atribuido a Lucinda en AB Nal* Señor, el Conde *O* : Y ella al Conde *atribuido a Ordoño en AB Nal* 1102 la amaba *O* : Yo pienso que también *AB Nal* Y ella... también *O* : También *AB Nal* 1103 También... falta *O* : Pues alto el Conde falta el Conde es ido *atribuido a Ordoño en AB Nal* 1104 lleva *O* : llevó *AB* 1109 A un *O* : a el *AB* Al amor *O* : A el honor *AB* 1110 al ser *O* : a ser *AB* 1111 A tantos agraviaste *O* : a mí tantos agravios *AB* 1112 infame sangre *O* : sangre infame *AB*

1096 *Espíritu*: según la teoría neoplatónica, la pasión amorosa se transmite a través de los ojos gracias al intercambio de unos fluidos, como en el soneto de Lope «Espíritus sanguíneos vaporosos» en *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. Carreño [2001:167].

- ELVIRA No me quieres entender.
 NUÑO No hablemos de ir a poblado,
 que de no haberte sangrado
 menos se puede temer. 1165
 Fuera de sola sangría
 en un campo en tal lugar
 no se pudiera alegrar.
 ELVIRA ¿Pues quién te pide alegría?
 ¿Debo yo de pretender 1170
 que por cosas semejantes
 me dé el Conde oro y diamantes?
 NUÑO No los habrás menester;
 pero está en uso entre reyes
 y señores que aquel día 1175
 se celebre la sangría
 con oro.
 ELVIRA ¡Qué estrañas leyes!
 NUÑO En Bártulo, ni en Jasón,
 no sé que se pueda hallar
 ley de alegrar sangre y dar 1180
 joyas.
 ENRIQUE Antes es razón.
 NUÑO Si la sangre de aquel día,

1165 temer *O*: perder *AB* 1172 y *O*: o *AB* 1176 la *O*: su *AB* 1179 pueda *O*: puede *AB* 1180 sangre y dar *O*: el sangrar *AB* 1181 joyas *O*: con joyas *AB* Antes es *O*: Tienes *AB* 1182-1193 *versos atribuidos a Enrique en AB, pero indicación a mano Nu en el margen del v. 182 en B³*

1166-1168 *sangría... alegrar*: remite a la costumbre de visitar con regalos a los enfermos y así 'alegrar la sangría' que comúnmente se le practicaba al paciente (véase Zamora Vicente 1994). La referencia a la falta de sangrado (v. 1158) de la herida de la dama recién caída produce un juego lingüístico sobre los diferentes significados de *sangría*, entendida también como hurto (v. 1191). Según Naldini (ed. 2001:223), el fragmento remite también a la pérdida de la virginidad y a la copulación.

1178 *Bártulo, ni en Jasón*: los italianos Bartolo di Sassoferrato (1314-1357) y su seguidor Giasone del Maino (1435-1519) son dos de los más importantes maestros del derecho estudiados en la época, y aparecen a menudo en la obra de Lope no solamente en un contexto burlesco; véase Martínez Martínez [2005].

que es quien la salud altera,
 es la mala, ya está fuera,
 no ha menester alegría; 1185

pues si la que queda es buena,
 la buena alegre se está.

Mas si el que las joyas da
 es fuerza quedar con pena,
 este llamo yo el sangrado, 1190

pues la bolsa se sangró,
 que no al que por mala dio
 la sangre que le han sacado.

ELVIRA

El sangrarme, o alegrarme,
 como Nuño dice aquí, 1195

no me han dado causa a mí,
 Enrique, para quejarme.

Salí de León contigo,
 mas no salí de León,
 pues en aquesta ocasión 1200
 le traigo, en rigor, conmigo.

No envidio mayor tesoro
 que las mismas prendas más,
 que no están mis alegrías
 en los diamantes y el oro. 1205

Ni el caer pena me dio,
 que de más alto caí,
 dejando de ser quien fui
 cuando tu amor me engañó.

Pues más estimo contigo 1210
 este vil traje villano
 que el reino del Rey mi hermano
 y el Navarro su enemigo.

Siento, y con mucha razón,

1184 ya *O* : y *AB* 1190 el sangrado *O* : sangrado *AB* 1191 pues *O* : que *AB* se *O* : le
AB Nal 1192 mala *O* : mal le *AB* 1193 la *O* : su *AB* 1194 o *O* : y *AB Cot* 1201 le
 traigo, en rigor *O* : te traigo Enrique *AB* 1214 y con *O* : con *AB*

que una mano no me has dado, 1215
ni aun una palabra hablado
con señales de afición.

Siempre del camino oí
que es tercero de amistades,
pero en ti de enemistades, 1220
pues que te apartas de mí,

y con ver que nada intentas,
aunque te soy desigual,
si te he parecido mal,
puede ser que te arrepientas. 1225

No te quiero arrepentido
si ya tus ojos lo están,
que quien es tibio galán,
¿qué será después marido?

Cuando estos valles pintados 1230
de varias y hermosas flores
están provocando a amores
a los peñascos helados;

cuando en amorosos lazos
los pajarillos traviesos 1235
con los picos piden besos
y con las alas abrazos,

y porque los solenicen
los aires tanto se encienden
que parece que se entienden 1240
los requiebros que se dicen;

cuando las aguas, de amores
libres, porque son heladas,
en espejos transformadas

1216 aun una palabra *O* : una palabra has *AB* 1222 con *O* : por *AB* 1225 puede *O* :
podrá *AB* 1232 a amores *O* : amores *AB Cot* 1234 lazos *O* : brazos *AB*

1218-1219 *camino... amistades*: «En luengos caminos se conocen los amigos» (Correas,
Vocabulario de refranes, ed. Mir 1924:195).

- hacen narcisos las flores; 1245
 tú solo, más insensible
 que valles, aves y fuentes,
 ni ves, ni piensas, ni sientes
 un bien de amor tan posible.
 ¿Qué montes te dan enojos? 1250
 ¿Qué mares has de pasar?
 ¿Entre unos brazos hay mar,
 y montes entre unos ojos?
 ¿Aguardas que yo te hable?
 ¿Quieres que te ruegue yo? 1255
 ENRIQUE ¡No, Elvira, señora, no!
 ELVIRA ¡Suspiró! ¡Cosa notable!
 ¿Hásete acaso acordado
 alguna promesa? ¿Has hecho
 algún voto? Mas sospecho 1260
 que debes de ser casado.
 Si es así ¿qué habrá perdido?
 Déjame en aqueste monte;
 cerca está Navarra: ponte
 en salvo.
 ENRIQUE ¡Pierdo el sentido! 1265
 ELVIRA En traje villano estoy;
 aquí quiero ser villana.
 ENRIQUE ¡Oh, lealtad, fuerza inhumana!
 Alma de diamante soy.
 ELVIRA ¿Cómo es eso de lealtad? 1270

1247 valles, aves *O* : aves valles *AB* 1248 ni ves *O* : no ves *AB* 1257 Cosa *O* : Caso *AB*
 1259 alguna *O* : que alguna *AB* 1260 algún *O* : o algún *AB* 1261 ser *O* : estar *AB*
 1262 habrá *O* : habrás *AB*

1245 *narcisos*: como en el mito, las flores reflejan su belleza en el espejo del agua y también se transforman en narcisos; Lope juega con la dilogía del término.

1269 *diamante*: símbolo de dureza y perennidad, y también del dilema de Enrique, que debe lealtad hacia su rey pero también corresponder a las solicitudes de Elvira. Véase en la *Rimas humanas* de Lope, ed. Carreño [1998:194]: «Bronce, jaspe, metal, mármoles parios, / consume el tiempo; vuestro amor no puede; / que es alma de diamante en vuestro pecho».

ENRIQUE ¡Habla, Conde, habla conmigo!
 Nuño, señora, es testigo
 de que mi amor es verdad;
 desde el día que te vi
 te adoro, que mi recato 1275
 no es tibieza o ser ingrato
 a lo que has hecho por mí,
 sino que aqueste respeto
 nace de ser mi señora
 y no mi mujer, que agora 1280
 ya se descubre el secreto.
 Ramiro es mi rey, y en ti
 tiene puesto el pensamiento;
 él hizo este fingimiento
 y yo el instrumento fui. 1285
 No pensé yo que te amara;
 pero ¿cuál hombre te viera
 que de ti se defendiera
 y con libertad quedara?
 Y más amado de ti 1290
 con el extremo que veo;
 la privación y el deseo
 han hecho una Troya en mí.
 Todo me abraso y consumo,
 cuanto me voy acercando 1295
 mi vida se va acabando,
 pero a morir me resumo.
 ¡Qué fortuna desigual!
 ¡Qué desdichados amores!
 ¡Que otros mueran por traidores 1300

1275 te adoro, que mi *O* : que el tener yo este *AB* 1281 se descubre *O* : te descubro *AB*
 1282 en ti *O A' A' A' B* : así *A²* 1283 pensamiento *O* : pie a mi intento *AB* 1295 cuan-
 to *O* : cuando *AB* 1297 a *O* : en *AB Cot*

1293 *Troya en mí*: como en el mito de la caída de Troya, Enrique ha sido vencido por el enemigo que tenía en su interior, la dama; la metáfora bélica procede de los vv. 1288-1289.

- y yo muera por leal!
- ELVIRA ¿Cómo, Enrique, cómo es eso?
 ¿Al Rey me llevas tú a mí?
 ¿Al Rey voy?
- ENRIQUE Señora, sí.
- ELVIRA Pienso que has perdido el seso; 1305
 si el nombre de tu mujer
 me ha sacado de León,
 que basta a ser posesión,
 aunque no ha llegado a ser,
 ¿tú mismo llevarme intentas 1310
 al Rey? ¿Y tienes honor?
 ¿Y más confesando amor,
 con que dos veces te afrentas?
 ¡Vuelve en ti! ¡Di! ¿Que estás loco?
 ¡Pídeme perdón!
- ENRIQUE Señora, 1315
 yo debo tener agora
 mi vida y mi honor en poco
 respeto de mi lealtad;
 ni soy yo vuestro marido,
 pues digo que lo he fingido. 1320
 ¿Y tu amor?
- ELVIRA Ese es verdad,
 pero en resistir soy palma.
- ELVIRA Pues créeme que el amor
 es el verdadero honor,
 porque es afrentar el alma. 1325
 Cuando esta noche te vi

1306 el *O* : en *AB* 1307 ha *O* : has *AB* 1308 a ser *O* : ser *AB* 1314 ¡Di! ¿Que *O* :
 Enrique *AB* *Nal* 1317 mi honor *O* : honor *AB* 1319 ni *O* : no *AB* 1321 Ese *O* : Eso
AB

1309 *no ha llegado a ser*: los dos no se han juntado carnalmente.

1322 *soy palma*: 'victorioso'; gana la lealtad sobre el amor. La palma es también símbolo de virginidad, a la que remite Elvira en los versos siguientes.

salir de aquesta cabaña,
 que nos dio en esta montaña
 casa a mí, lugar a ti,
 y me acordé de la historia 1330
 de Angélica y de Medoro,
 que me guardabas decoro
 dije a mi necia memoria,
 bien que temiendo en secreto
 algunas dificultades, 1335
 pues nunca en las soledades
 se guarda tanto respeto.
 Mas pues ya te has declarado,
 también me declaro yo:
 quien su mujer me llamó 1340
 a mi honor está obligado.
 Bien puedes, Conde, matarme,
 pero no saldré de aquí,
 que en no siendo para ti
 no hay que tratar de llevarme. 1345

Éntrese

ENRIQUE ¡Señora, señora!
 NUÑO Fuese.
 ENRIQUE ¿Nuño, qué haré?
 NUÑO ¡Qué sé yo!
 Pero pues ya sucedió,
 —¡tal a mí me sucediese!—

1328 en esta O : aquesta AB 1329 lugar O : y lugar AB 1332 guardabas O A'A'A'B :
 guardaba A' 1334 temiendo en O : teniendo el AB 1341 mi O : su AB 1343 saldré
 O : salir AB 1344 en no O : no AB 1345 Acot Éntrese O : Vase AB Nal 1347 Nuño,
 qué haré O : Qué haré Nuño AB

1331 *Angélica y Medoro*: personajes del *Orlando furioso* que se enamoraron en un lugar
 bucólico parecido al referido por Elvira, y allí se entregaron mutuamente, perdiendo An-
 gélica la virginidad (XIX, 17-42). Fue este el motivo de la locura de Orlando.

- quererla y ser su marido. 1350
- ENRIQUE ¿Y el Rey?
- NUÑO Decirle el suceso.
- Entra, que llora en exceso,
y con razón lo ha sentido.
- Mira que la culpa fuiste
de que te amase con nombre 1355
de ser tu mujer.
- ENRIQUE Soy hombre,
y nadie amando resiste.
- NUÑO Pues, ¿qué fuerza te ha de hacer?
- ENRIQUE ¡Ah, Nuño! Que tú no sabes
qué pueden quejas suaves 1360
y lágrimas de mujer.
- NUÑO El que por ellas se mueve
no piensa en que es su costumbre,
pues lloran sin pesadumbre
como cuando el cielo llueve, 1365
y aun él permite, a su ruego,
llorar tanto y sin enojos
que tienen fuego en los ojos,
y el agua tiembla aquel fuego.
- ENRIQUE ¿Lágrimas hay sin tristeza? 1370
Son la caña de pescar
con que viven en el mar
de nuestra humana flaqueza:
las que a perernos incitan,
y agraviados nos aplacan, 1375
las que las bolsas nos sacan,
las que el dinero nos quitan.
Mas ni en nacer ni en llorar

1354 la culpa *O* : culpado *AB* 1356 ser tu *O* : tu *AB* 1363 en que *O* : que *AB*
1364 pues *O* : que *AB Nal* 1367 llorar *O* : lloren *AB Cot Nal* 1374 a perernos inci-
tan *O* : al amor acompañan *A Nal* : el amor acompañan *B* 1375 y agraviados nos aplacan
O : las que a perernos incitan *AB Nal* 1376 las bolsas nos sacan *O* : el dinero nos quitan
AB Nal 1377 el dinero nos quitan *O* : mejor nos engañan *AB Nal*

	son las mujeres iguales, porque lágrimas reales no nacen para engañar.	1380
	Cuando yo era tierno amante cierta ninfa me engañó, y una noche que lloró se fue con un estudiante.	1385
	¿Entiendes esto? Ya es ido. ¡Señor! ¡Ah, señor! ¿Adónde te fuiste? Durmiese el Conde, ninguno le haga ruido. ¡Ah, señor!	
ENRIQUE	¿Quién está aquí?	1390
NUÑO	Nuño soy, ¿no me conoces?	
ENRIQUE	¿Sabes quién da aquellas voces?	
NUÑO	La Infanta.	
ENRIQUE	¡Triste de mí!	
NUÑO	Ve, ¡por Dios!, a consolalla.	
ENRIQUE	Temo, Nuño.	
NUÑO	Pues, ¿qué haremos?	1395
ENRIQUE	Tú templarás sus extremos con hablalla y con rogalla, y yo entretanto entraré en Navarra, y lo que pasa diré al Rey.	
NUÑO	¿En esta casa quieres que seguro esté?	1400
ENRIQUE	Sí estarás, que de este monte se cubre, y no hay aspereza mayor por naturaleza en todo aqueste horizonte.	1405
	Mi vuelta será muy breve.	

1389 ninguno *O*: nadie *AB* 1390 aquí *O*: ahí *AB*

1383 *ninfa*: 'prostituta'.

- NUÑO ¡Nuño amigo, adiós, adiós!
 ¡Que nos dejes a los dos
 en dos gigantes de nieve!
 Mas si pregunta por ti, 1410
 ¿qué le diré?
- ENRIQUE Que a buscar
 fui más secreto lugar,
 y que acaso me perdí,
 ¡y cómo, si estoy perdido!
- NUÑO Ella ha dado en que es mujer 1415
 del Conde.
- ENRIQUE No puede ser,
 porque es el Rey su marido.

[*Vanse*]

Entre el rey don Ramiro, don Beltrán y don Arias

- BELTRÁN ¡Notable fuerza de amor!
 RAMIRO Que simbolizan, es cierto,
 en ser potencias pasivas, 1420
 amor y el entendimiento,
 que respeto de las cosas
 inteligibles, le vemos
 en potencia, pues ninguna

1408 dejes *O* : dejas *AB Cot Nal* 1409 en *O* : con *AB* 1412 fui más *O* : fuimos *AB*
 1414 si *O* : que *AB* 1417 *Acot* Entre el rey don *O* : Vanse sale el rey *AB Nal* : Entre el rey
Cot 1420 en *O* : el *AB* pasivas *O* : pasibles *AB* : posibles *Cot* 1423 le *O* : las *AB Cot*

1419 *simbolizan*: aquí con el significado de ‘se parecen’ referido al v. 1421, «amor y el entendimiento», ya que ‘simbolizar’ significa también «tener alguna manera de semejanza y correspondencia entre sí» (*Covarrubias*).

1420-1429 *potencias pasivas... reduciendo*: el concepto remite a las teorías aristotélicas que distinguían, en el proceso de conocimiento, entre potencias pasivas y activas y entre potencia y acto, a través del cual lo inteligible llega a conocerse. Se trata de temas muy presentes en los tratados filosóficos y religiosos; véase, entre otros, Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, (ed. Meseguer Fernández 1936-1964:XXVI): «Ansí el entendimiento, como los sentidos, tienen una mesma condición de proceder de la potencia al acto, que es del no ser al ser o de lo imperfecto a lo perfecto, pues los sentidos, del no sentir, vienen al sentir, y el entendimiento, del no entender, viene al entender».

	al principio entiende, siendo blanca tabla en que después se escribe lo que entendemos, cuando de potencia al acto se va el mismo reduciendo.	1425
ARIAS	(Será un cierto padecer nuestro entender, según eso.)	1430
RAMIRO	Lo mismo sucede amor: así va amor recibiendo las semejanzas, Beltrán, de las cosas que sabemos.	1435
ARIAS	¡Estraña filosofía es la de amor!	
RAMIRO	Yo sospecho que en su lógica, don Arias, hay silogismos tan nuevos, hay tales contradictorias, que aquel soberano ingenio de Aristóteles se hallara en sus laberintos ciego.	1440
BELTRÁN	¡Notable es la fantasía para amor!	
RAMIRO	Fue justo acuerdo del cielo que la tuviesen los animales perfectos;	1445

1427 se escribe *O* : escribe *AB* 1430 verso atribuido a Beltrán en *AB* 1431 verso atribuido a Ramiro en *AB* 1432 amor *O* : a amor *AB Cot* 1438 su lógica *O* : mis amores *AB* 1439 nuevos *O* : buenos *AB Cot* 1440 hay *O* : y *AB Cot* 1445 para *O* : del *AB* 1446 la *O* : lo *AB*

1438 *lógica*: la del amor, que se compara con la lógica aristotélica basada en silogismos (v. 1439) y contradictorias (v. 1440).

1444 *fantasía*: «la facultad intermedia entre el sentido común (o percepción) y el intelecto (o pensamiento)» Serés [1994:210]; generalmente es sinónimo de ‘imaginación’ pero no aquí.

1447 *animales perfectos*: los que tienen los sentidos y el movimiento, primeramente el hombre; se trata de otro tema muy presente en los tratados filosóficos de la época a partir de las interpretaciones aristotélicas, especialmente el *De anima*.

sin el sentido común
la imaginación tenemos,
que conserva las especies 1450
de lo que los ojos vieron.
Pero a veces que en Elvira,
Beltrán, imagino y pienso,
la imaginación maldigo,
la fantasía aborrezco; 1455
que aunque me deleita el ver
eso mismo que no veo,
no sufro bien que me mate
tan cerca estando tan lejos.
BELTRÁN ¿Qué escribe el Conde?
RAMIRO Que van 1460
perdidos mis pensamientos,
porque parece imposible
la empresa de mi deseo.
Pero mientras más espira
la esperanza, más aumento 1465
recibe este necio amor
que a mis imposibles tengo.
BELTRÁN No es necio, ni es imposible,
pues antes es digno efeto
de tu entendimiento ilustre, 1470
de tu heroico nacimiento;
en las personas reales

1456 deleita el *O* : dilata *AB* : deleita *Cot* 1467 a mis *O* : mil *AB* 1470 tu *O* : un *AB*
1471 tu *O* : un *AB*

1448 *el sentido común*: es la propiedad de la fantasía que la separa de la *imaginación* (v. 1449): «algunos autores las distinguen, indicando que a la imaginación le correspondería retener lo percibido y a la fantasía unirlo o separarlo; otros no (por ejemplo Tomás de Aquino); otros, por fin, desestiman la *imaginatio* (o la vinculan al *sensus communis*), concibiendo la *phantasia* como una réplica de la razón, puesto que es su fundamento» (Serés 1994:211-212).

1451 *los ojos vieron*: la imaginación retiene lo que ve, mientras que la fantasía la supera, viendo lo no visible (v. 1457).

no ha de ser amor plebeyo,
sino raro y peregrino
laberinto, encantamento, 1475
y como el amor de Psiques,
que ascuras durmió gran tiempo
con el niño Amor, su esposo.
RAMIRO No lo refiere Apuleyo
con mejor aplicación. 1480
Que valiera más que un reino
este diamante quisiera.
BELTRÁN Los pies mil veces te beso.

El conde Enrique

ENRIQUE No llega con otra salva
quien no viene muy contento. 1485
Aquí tienes, gran señor,
al Conde.
RAMIRO ¡Válgame el cielo!
¿Qué hay de mis sucesos, Conde?
ENRIQUE Ni bueno ni mal suceso:
por no perdidos, no malo, 1490
por no ganados, no bueno.
Dije a la Infanta tu amor;
castigó mi atrevimiento

1480 mejor aplicación *O* : mayor explicación *AB* 1483 *Acot* El conde *O* : Dásele y sale el conde *AB Nal* 1484 llega *O* : llego *AB* 1485 quien no viene *O* : pues no llego *AB*
1486 tienes *O* : tenéis *AB* 1489 *Per* Enrique *OA* : Bn *B con Bn tachado* y en *escrito a mano en B³* 1490 perdidos *O* : perdido *AB* 1491 ganados *O* : ganado *AB*

1476 *el amor de Psiques*: según el mito, Psique se juntó reiteradamente con Amor sin conocer sus facciones, y cuando quiso verle, el dios se escapó.
1479 *Apuleyo*: escritor romano del siglo II cuya famosa obra de ficción *Asinus aureos* contiene por primera vez la historia de Cupido y Psique.
1482 *este diamante quisiera*: Beltrán recibe el don excesivo de un diamante gracias a su comparación con el mito.
1484 *salva*: «hacen salva los soldados a su Rey, a General y a su capitán en ocasiones, disparando la arcabucería por alto y sin pelotas» (*Covarrubias*).

	con esconderse unos días; pareciome mejor medio decirle que la engañaba por saber su pensamiento, y que si la mereciera, la hiciera mi esposa y dueño de mi estado.	1495
RAMIRO	¡Mal hiciste!	1500
ENRIQUE	¡Pues, no fue posible menos para poderla engañar!	
RAMIRO	¿Pues, llegó el engaño a efeto?	
ENRIQUE	En hábito labrador junto a Navarra la tengo.	1505
RAMIRO	¿Pues, por qué no la trujiste?	
ENRIQUE	Porque en viendo descubierto el engaño, ha hecho cosas de notable sentimiento; y hasta saber si tú gustas de quererla no me atrevo.	1510
RAMIRO	Mal medio tomaste, Conde, pero, en efeto, ya es hecho. Más tienes de gentilhombre, Enrique, que de discreto; más te quisiera en el campo de veras o en un torneo de burlas que en mis amores, mis gustos o mis consejos. Si tú presente y galán	1515 1520

1496 decirle *O* : decirla *AB Cot* 1498 mereciera *O* : merecía *AB* 1499 hiciera *O* : haría *AB* 1503 llegó *O* : lleva *AB* a efeto *O* : efeto *AB* 1505 tengo *O* : dejó *AB* 1510 y hasta *O* : hasta *AB* 1513 pero *O* : mas *AB*

1514 *gentilhombre*: 'cortesano', aquí contrapuesto a *discreto*, reiterado en la secuencia (vv. 1534-1535; 1552-1553). El 'gentilhombre cortesano' era un empleado en una casa noble, véase Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. García López [2001:26].

1516 *en el campo*: en combate.

	le decías: «Yo os pretendo» a una mujer, ¿no está claro que había de querer luego lo presente y no lo ausente? Pues lo que promete el cielo mil veces no lo estimamos no más de porque está lejos.	1525
ENRIQUE	Señor, porque vi tu amor tan determinado y ciego, quise de cualquiera suerte darte gusto.	1530
RAMIRO	¡Mal has hecho! ¿Mujer que te quiere traes para hacer mi casamiento? Más tienes de gentilhombre, Enrique, que de discreto.	1535
ENRIQUE	Señor, ¿qué importa el engaño, pues que yo la reverencio como a mi reina y señora? ¿Cuántos casamientos vemos en el mundo por engaños, y donde no vale el ruego valerse de las industrias? Pues sé yo muy bien que en viendo esa presencia real, ese generoso pecho,	1540 1545
RAMIRO	te ha de amar, como es razón. ¿Y será muy buen acuerdo que un hombre como soy yo, para dar reina a mi reino, a que se olvide de ti	1550

1521 pretendo *O* : prometo *AB* 1539-1542 *versos parcialmente mutilados al principio en B'* 1547 muy buen *O* : acertado *AB* 1548 soy yo *O* : yo soy *AB*

1542 *industrias*: 'astucias', véase v. 975.

esté esperando muy necio?
 Más tienes de gentilhombre,
 Enrique, que de discreto.
 Vete, Conde, a ese lugar
 donde la dejás, haciendo 1555
 diligencias de traerla,
 que yo ni quiero ni puedo.
 Y venido a esta ciudad,
 lo que importa trataremos.
 ENRIQUE (¡Esto medra quien bien sirve! 1560
 Erré, castigome el cielo.)

Váyase

BELTRÁN Señor, mucho me pesa que dejases
 ir aqueste traidor sin gran castigo,
 y que tu claro ingenio perturbases
 con el dolor.
 RAMIRO ¿Pues qué hay, Beltrán amigo? 1565
 BELTRÁN Este, sin reparar que a Elvira amases,
 le dijo amores y la trae consigo
 donde, ya en posesión de su deseo,
 quiso probar el tuyo.
 RAMIRO Así lo creo.
 BELTRÁN Él vino solo a ver tu sentimiento, 1570
 y porque se la dieses te ha contado
 que no quiso admitir tu casamiento,
 y que en esas montañas se ha quedado,
 para que tú con este descontento
 desistas del intento comenzado, 1575
 y él la lleve a su tierra, y dé a su casa

1554 Conde *O AB*: Henrique *Cot* 1556 diligencias *O*: diligencia *AB* 1557 ni quiero
O A: no quiero *B Cot* 1561 castigome *O A'A'A'B*: castigume *A²* 1561 *Acot* Váyase
O: Vase Enrique *AB Nal* 1562 dejases *O*: le dejes *AB* 1563 aqueste *O*: aquese *AB*
 1565-1569 ¿Pues... tuyo *O*: *om en AB* 1569 creo *O*: creo y digo *AB* 1570 solo a *O*: a
 solo *AB* 1574 tú con este *O*: con aqueste *AB* 1576 dé a su casa *O A'A'A'B*: de ahí su-
 ceda *A²*

que agora está enojado Vuestra Alteza.

Váyase

BELTRÁN	Don Arias, atrevido, me señala, mas respondistes vos, cuya grandeza fuerza a callar.	
RAMIRO	Esos estados luego al Conde le quitad o poned fuego. Su hermana Estela a vuestra casa vaya y allí esté presa.	1600
BELTRÁN	Vos veréis muy presto cómo no pasa Enrique de la raya, y que a su casamiento va dispuesto.	1605
RAMIRO	¡Que tal maldad entre los nobles haya! Enrique mi remedio ha descompuesto. Perdí la paz, el gusto, el reino, a Elvira. ¡Flechas de amor se vuelven rayos de ira!	

*Váyanse y entren Lisis, villana, Riselo su padre, Menandro, villano,
y Nuño y doña Elvira*

LISIS	Será notable crueldad el dejarnos de esta suerte.	1610
ELVIRA	Yo solicito mi muerte; sin honra estoy. ¡Perdonad!	
NUÑO	Si vuelves a la ciudad, tenla por cosa segura.	1615
ELVIRA	Pues eso mismo procura mi pecho en vuestros engaños.	
RISELO	Ten lástima de tus años.	

1597 que O : y AB Cot 1597Acot Váyase O : Vase AB Nal 1599 respondistes vos O :
respondió tu voz AB Cot 1601 o O : y AB 1609Acot Váyanse... Elvira O : Vanse. Sale
Lisis Riselo su padre Menandro villanos doña Elvira y Nuño AB Nal 1616 eso O : esto
AB Cot

NUÑO	Y de tu rara hermosura.	
ELVIRA	Enrique me deja a mí, y de esta suerte se va.	1620
NUÑO	Advierte que cerca está, y que luego viene aquí.	
LISIS	Si no la tienes de ti, ten lástima del dolor que a todos deja tu amor.	1625
RISELO	¿Qué te falta en este monte, a cuyo hermoso horizonte sirve de sol tu valor?	
	Mira que en tan pocos días estos pastores te adoran, y que por tu ausencia lloran sus valles y praderías; aquí fuentecillas frías te ofrecen puro cristal en márgenes de coral de los claveles que bañan, y las aves te acompañan como al aurora oriental.	1630
	La vid al olmo abrazada, que fue de Hércules trofeo, y desde el laurel febeo hasta la adelfa encarnada	1635
		1640

1623 luego O : presto AB 1628 a O : en AB Cot 1634 aquí O : y que AB 1635 cristal
O : coral AB Cot 1636 en O : de AB coral O : cristal AB Cot 1643 adelfa O : rosa AB

1636 *márgenes de coral*: el espejo del agua está coronado por los claveles (v. 1637) rojos como el coral.

1638-1639 *las aves... oriental*: las aves cantan en presencia de la dama como hacen cuando nace el sol.

1640 *La vid al olmo abrazada*: imagen muy aprovechada en la época como símbolo de amistad y unión eterna, procede de la emblemática (Alciato, emblema CLX: «Amicitia etiam post mortem durans»). Su presencia en Lope es constante; véase en particular el comentario de Profeti a los vv. 537-539 de *La selva sin amor* (ed. Profeti 1999:108).

1642 *laurel febeo*: el árbol de Apolo, desde que Dafne se transformó en laurel (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 555-559).

cuando pasas descuidada
 a tus blancos pies se humillan; 1645
 las aves se maravillan,
 y, aunque tus desdichas lloran,
 agradables te enamoran
 y lisonjeras te chillan.

Estas sierpes de cristal 1650
 que estos arroyos rodean
 vivir por verte desean,
 que no por hacerte mal;
 con música natural
 parece que te detienen; 1655
 mientras tus amores vienen,
 hasta los aires templados
 con silbos enamorados
 te regalan y entretienen.

¿Por qué te ofendes a ti 1660
 y de tu dueño te alejas?

LISIS ¡Deja, señora, las quejas!

¡Detente, siéntate aquí!

MENANDRO ¿Qué te excusas? Hazlo así,
 así goces de tu esposo. 1665

NUÑO Señora, este campo hermoso
 te provoca a un verde asiento.

LISIS ¡Pastores, contad un cuento!

¡Canta, Menandro famoso!

NUÑO Va de historias.

1644 descuidada *O* : desvelada *AB* 1647 y, aunque... lloran *O* : y con suspiros te adoran
AB Nal 1648 agradables *O* : que envidiosas *AB Nal* 1650 sierpes *O* : fuentes *AB*
 1652 vivir *O* : crecer *AB* 1662 las *O* : tus *AB Cot* 1667 provoca a *O* : procura *AB*
 1669 Canta *O* : Vaya *AB*

1650 *sierpes de cristal*: 'arroyos'. La imagen es gongorina y objeto de crítica en la época a partir de las *Soledades* (I, v. 426; véase nota de Jammes a las pp. 284-286). El mismo Lope participa en la polémica en la dedicatoria a *La villana de Getafe* publicada en la *Parte XIV*: «usan tanto de sierpe de cristal para las aguas, debe de ser este elemento más común por la tierra» ed. Cortijo y Treviño Salazar [2015:256].

LISIS Ya imaginan 1670
divertirte.
ELVIRA No podrán.
MENANDRO Hará un año este san Juan
que unos pies me desatinan.
Yo de versos inorante,
que nunca los escribí, 1675
este soneto pedí
a cierto mozo estudiante:
Belisa, por tus pies andan perdidos
más poetas que bancos, aunque hay tantos,
que tus paños lavando entre unos cantos 1680
escurrió su nieve a los tendidos.
Virgilio no los tiene tan medidos,
las musas hacen con la envidia espantos,
pues no hay picos de rosca en Todos Santos
como sus dedos blancos y bruñidos. 1685

1670 Va de historias O : Va de historia atribuido a Menandro en AB 1670-1671 Ya imaginan divertirte atribuido a Nuño en AB 1672 Hará O : Habrá AB 1674 versos O AB : veros Cot inorante O : ignorantes AB

1672 *este san Juan*: la próxima fiesta de san Juan (día 24 de junio).

1673 *pies*: los pies de una dama, objeto erótico por excelencia en la época, pero también 'pies métricos', dilogía ampliamente aprovechada en el soneto siguiente.

1678-1691 Este soneto aparece también, con escasas variantes, en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. Carreño [2002:183-184]: «Juanilla, por tus pies andan perdidos».

1678 *Belisa*: nombre poético muy utilizado por Lope, a partir de su relación con Isabel de Urbina, véase Rennert y Castro [1969:74-75].

1679 *bancos*: se refiere a los pies de los bancos que sirven de asiento, pero también a los de la arena del río en el que Belisa está supuestamente lavando los paños (v. 1680). *hay tantos*: puede referirse tanto a los bancos como a los poetas, en tono de burla dentro de la polémica literaria de la época.

1680 *cantos*: las piedras del río pero también los cantos que celebran la belleza de Belisa.

1681 *escurrió su nieve a los tendidos*: la blancura de los pies de Belisa oscureció a los paños recién lavados y puestos a secar.

1682 *Virgilio... medidos*: aquí se refiere a los pies métricos (anapésticos, dactílicos, trocaicos, espondeos) utilizados por el poeta por antonomasia.

1684 *picos de rosca en Todos Santos*: los picos de azúcar de las rosas campesinas que se hacían para las fiestas, como la de Todos Santos, eran lo más dulce y apreciado (véase también *Peribáñez*, ed. Blecuá y Salvador 2002 vv. 700-701 en el contexto de la boda).

Andar en puntos nunca lo recelas,
que no llegan a cuatro tus pies bellos,
ni por calzar con pena te desvelas.

Que es tanta la belleza que hay en ellos,
que pueden ser zarcillos tus chinelas
con higas de cristal pendientes de ellos.

NUÑO ¡Bendiga Dios el poeta
 que tal soneto escribió!

MENANDRO ¿No te agrada mucho?

NUÑO No,
que herejes hay de esta seta. 1695

¡Pobres mujeres, en fin!
¿Todas han de ser coral,
ébano, marfil, cristal,
rosa, clavel y jazmín?

Yo vi un poeta denantes, 1700
de estos cerrados de poros,

1690 tus *O* : sus *AB Cot* 1696 Pobres *O* : Hombres *AB* 1697 Todas *O* : todos *AB*

1686 *andar en puntos*: 'vestir ajustado' el calzado, pero también 'discutir', andar 'en diferencias' (Covarrubias).

1687 *cuatro*: la medida del pie de la dama, muy pequeño según los tópicos de la belleza femenina.

1688 *con pena*: 'apretado'.

1690 *zarcillos*: 'pendientes' con forma de anillo.

chinelas: ‘zapatos’ abiertos por detrás, tan pequeños que pueden colgarse como pendientes.

1691 *higas de cristal*: ‘amuletos’ en forma de puño con el dedo pulgar entre el índice y el cordial, que solían colgarse (sobre los muchos significados del gesto, *La Dorotea*, ed. Morby 1958:150 n. 64 y *El acero de Madrid*, ed. Arata 2000, p. 168 n. 1214). Puede aquí remitir a los dedos del pie de la dama.

1695 *herejes hay de esta seta*: los culteranos son herejes de la 'secta' de los poetas. Sobre *seta*, véase *Fuenteovejuna*, ed. Mc Grady 1999, v. 1515 y nota.

1697-1699 *coral... jazmín*: acumulación de metáforas usuales en la poesía petrarquista para la *descriptio puellae*; véase, entre otros, Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. Cerrón Puga 1984, soneto XI, vv. 5-8 (p. 88): «el ébano, marfil, nieve, ostro, oro, / la púrpura, coral, jacinto y rosa, / pasando por mi vida deseosa, / de envidia mata del Olimpo el coro» (más ejemplos en nota). Véase también *El sembrar en buena tierra*, vv. 161-164: «¿Ya volvéis a ser poeta? / ¡Qué cosa tan enfadosa / clavel, jazmín, oro y rosa / para una mujer discreta!».

1700 *denantes*: 'de antes', forma rústica.

	que a unos montes hizo moros y a unas nubes sus turbantes. Ello está todo perdido por hablar en jerigonza. ¡Pardiez! Más vale una onza de castellano entendido que cuantas cecas y mecas las musas pueden andar.	1705
MENANDRO	Bien te sabe el murmurar; algo en malicioso pecas. En fin, el papel le di; preguntome si era yo el que el papel escribió.	1710
NUÑO	¿Y dijístele que sí?	1715
MENANDRO	¿Piensas que soy como algunos que venden obras ajenas?	
NUÑO	¿En qué pararon tus penas, que amantes son importunos?	
MENANDRO	En que le dije a desprecio quien el papel escribió, y en que de él se enamoró y me dejó para necio.	1720
NUÑO	Ahora bien, decir querría	

1709 andar O : hallar AB 1715 dijístele O : le dijiste AB 1718 tus O : las AB
1719 amantes O : amores AB 1720 dije O : diese AB 1722 en que O : que AB
1723 me dejó O : dejome AB

1702-1703 a unos montes... turbantes: la metáfora de las nubes como turbantes no es inusual, en relación con los montes se encuentra en el romance de Góngora *¡Cuántos silbos, cuántas voces*, vv. 17-20: «La diligencia, calzada, / en vez de abarcas, el viento / los montes huella, y las nubes, / turbantes de sus cabezos» (en *Romances*, ed. Carreño 1982:362). En *Las firmezas de Isabela* el turbante es directamente metáfora de montaña (Toledo), véase ed. Dolfi en *Teatro completo* (1993), v. 2150 y nota.

1705 jerigonza: en la acepción establecida por Quevedo, remite al lenguaje oscuro gongorino; el término está muy presente en las polémicas literarias de la época. Véase, entre otros, Tobar Quintanar [2013:187].

1716-1717 Piensas... ajenas: alusión al mercado editorial de la época y a la ausencia de una reglamentación sobre los derechos de autor.

	una historia yo también;	1725
	mas temo que no me den	
	lugar las líneas del día.	
LISIS	Dile hasta donde lleguemos.	
NUÑO	Huyo de ser enfadoso.	
RISELO	No enfada un cuento gracioso.	1730
NUÑO	¿Tendréis paciencia?	
LISIS	Sí, haremos.	
NUÑO	En la ciudad de Vitoria	
	quise una dama; prendose	
	de otro; dejome y casose.	
	Aquí se acaba la historia.	1735
LISIS	¿No es más larga?	
NUÑO	No era más.	
MENANDRO	Pues tú mismo te responde.	
LISIS	¡Ay, señora, el Conde!	
ELVIRA	¿El Conde?	
RISELO	Agora despierta estás.	

El conde Enrique

ENRIQUE	Si alguna vez, Infanta, mis tristezas	1740
	pudieron competir con las pasadas,	
	agora se ha de ver en las firmezas	
	que están para matarme conjuradas.	
	Pensé que de Alejandro las grandezas	

1729 Huyo de ser *O* : tendreisme por *AB* 1730 un cuento *O* : el tiempo un *AB*
 1735 Aquí *O* : Y aquí *AB* 1736 No es *O* : Pues no es *AB* era *O* : es *AB* 1738 ¡Ay,
 señora, el Conde! *atribuido a Nuño en AB Nal* 1739 *Per* Riselo : Ris *O* : R *A* : Ra *B con Ra*
tachado y Nu escrito a mano en B² 1739 *Acot* El conde *O* : Sale el conde *AB Nal* 1742 ha
O : han *AB* 1743 matarme *O* : mi muerte *AB*

1727 *líneas del día*: según Naldini (ed. 2001:227-228), es una referencia metateatral a los versos que quedan antes de cerrar la jornada.

1744-1750 *Alejandro... Campaspe*: se refiere a la leyenda de la bella Campaspe, amada por Alejandro Magno, quien pidió a Apeles que le hiciera un retrato. El pintor se enamoró

no estaban en los reyes acabadas, 1745
mas aunque Apeles con Ramiro he sido,
su fama despreció de amor vencido.

Pensé yo que del Betis al Hidaspes
fuera famoso el Rey; pero celoso
-no todos saben dar bellas Campaspes-, 1750
que te llevase me mandó furioso;
rompió la fama pórfidos y jaspes,
prevenida de un ínclito coloso.
Él quedó despechado y yo sin vida;
tú mal burlada, pero bien querida. 1755

La sentencia salió que yo muriese,
y que el Rey, doña Elvira, te gozase;
que te llevase yo porque él te viese,
y te perdiese yo porque él te amase.
Vamos, primero que mi vida cese, 1760
y mi lealtad de lo posible pase;
pues en esta postrera diligencia
apura su valor mi resistencia.

ELVIRA

Enrique, yo te dije habrá tres días
que yo era tu mujer, y que era en vano, 1765
aunque dejarme aquí y allí podías,

1747 de O: el AB *Cot Nal* 1748 Hidaspes O: Hidaspe AB 1750 bellas Campaspes O: bella Campaspe AB 1751 furioso O: dudoso AB 1752 jaspes O: jaspe AB 1753 ínclito coloso O: caso lastimoso AB 1754 quedó despechado O: queda despocado AB 1757 doña Elvira O: de Navarra AB 1763 apura su O: ampara tu AB 1764 Enrique O: Ya AB habrá O: aquí que habrá AB 1765 yo era O: era yo AB 1766 podías OA: podrías B

de ella y el Rey, como acto de suma generosidad, se la cedió. Narra esta historia Plinio en su *Naturalis Historia* (XXXV, 79-97). Lope le dedica la comedia *Las grandezas de Alejandro*, publicada en la *Parte XVI* (1621).

1748 *del Betis al Hidaspes*: se refiere a la distancia entre el territorio español (el río Guadalquivir) y las más lejanas tierras orientales conquistadas por Alejandro Magno que le dieron la fama, especialmente la batalla del río *Hidaspea* en la India. Véase también el soneto «Artífice rarísimo que a Apeles», vv. 9-11: «Que si os viera del Tormes al Hidaspe / medir llorando el áspero camino, / no me ablandara más que bronce o jaspe» en *Rimas humanas*, ed. Carreño [1998:365].

querer llevarme a otro hombre de tu mano.
 ¿Por qué tratas tan mal las prendas mías?
 ¿Por qué eres tan ingrato y inhumano
 conmigo, con tu honor y con el cielo, 1770
 a quien de tu rigor injusto apelo?
 Esto dije, esto digo y esto siento,
 y de este intento no podrán mudarme
 si me viese en el toro de Agrigento
 y Dionisio viniese a atormentarme. 1775
 No infames mi primero pensamiento,
 ni pagues tanto amor con despreciarme;
 tuya soy y seré, que viva o muera.

[Vase]

ENRIQUE ¡Detente! ¡Escucha! ¡Mira! ¡Advierte! ¡Espera!
 Id, pastores, tras ella. ¡Ve, Riselo, 1780
 persuádela tú con esas canas!
 ¡Lisis, dile que vaya!
 LISIS Yo recelo
 que nuestras diligencias serán vanas.
 ENRIQUE ¡Corre, Menandro, así te guarde el cielo!
 NUÑO Los montes de Castilla, Enrique, allanas, 1785
 en un pequeño vidro el mar recoges,

1767 querer llevarme *O A²A⁴A³B* : quererme llevar *A'* 1770 tu *O* : mi *AB* 1771 a
 quien *O* : aquí *AB* 1774 toro de Agrigento *O* : potro del tormento *AB* 1775 viniese
O : viniera *AB* 1776 pensamiento *O* : movimiento *AB* 1778 *Acot* Vase *AB* : *om* *O*
 1783 nuestras *O* : vuestras *AB* 1786 recoges *O A²A⁴A³B* : encoges *A'*

1774 *toro de Agrigento*: instrumento de tortura de bronce, construido para el tirano de Agrigento Fálaris, en cuyo interior se metía el condenado, que moría a causa del fuego encendido debajo de la máquina. Se conoce gracias a Ovidio; llamado también «toro de metal» por Lope en el soneto «Si todas las espadas que diez años», en *Rimas humanas*, ed. Carreño [1998:207] v. 5 (véase su nota con referencias a la emblemática). Para su amplia presencia en el teatro de Tirso, véase Oteiza [2001:76-77].

1775 *Dionisio*: es el tirano Dionisio I de Siracusa, a menudo asociado por su crueldad a Fálaris (v. 1774) en la tradición literaria. Véase Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (ed. Rallo 1984:113 y 252).

y en red sutil el vago viento coges.

ENRIQUE Pues, Nuño, ¿qué haré yo de su hermosura
rendido, muerto, loco, enamorado?
¿Casareme con ella, por ventura, 1790
y perderé mi honor, vida y estado?
¿Qué haré? Que muero en tanta desventura,
que soy todo imposibles.

NUÑO Que casado
con la infanta, a Castilla el paso vuelvas
y al último remedio te resuelvas. 1795

Porque si una mujer dice que quiere
echarse, Conde, de un tejado abajo,
no hay hombre cuerdo que en vencerla espere,
sino rogar a Dios por el más bajo.
Esto de nones bravamente adquiere; 1800
persuadirlas es bárbaro trabajo,
de ciento y dos que pongan a tormento,
por no decir verdad niegan las ciento.

Una que echó en un pozo su marido
con los dedos formaba las tijeras 1805
dando a entender que muerta había vencido.

ENRIQUE El muerto seré yo.

1787 vago *O A²A⁴A⁵B* : bajo *A'* 1789 rendido, muerto *O* : triste rendido *AB Cot*
1791 honor, vida *O* : vida honor *AB* 1794 a Castilla el paso vuelvas *O* : te vuelvas a Cas-
tilla *AB* 1795 y al último remedio te resuelvas *O* : que des al temor remedio y tú te salves
A' : Que tu consejo me espanta y maravilla *atribuido a Enrique en A²A⁴A⁵B* 1797 Conde
O A²A⁴A⁵B : ha Conde *A'* 1798 no hay hombre cuerdo que en vencerla espere *O* : no hay
ningún hombre que vencerla puede *A'* : necio es el hombre que vencerla espere *A²A⁴A⁵B* :
no hay hombre cuerdo que vencerla espere *Cot* 1802 a *O* : al *AB* 1803 niegan las *O* :
negarán *AB* 1804 que echó en un pozo *O* : se echó en un pozo a *AB* 1807 El muerto
seré yo *O* : El muerto soy yo *A'* : Es el muerto soy *A²A⁴A⁵B*

1804-1806 *Una... vencido*: cuento tradicional sobre la porfía de las mujeres. En el campo, un hombre y su mujer discuten sobre el nombre de unas puntillas de la vid llamadas 'tijeretas', hasta el punto que el marido, presa de cólera, la lanza a un río (o a un pozo, como aquí), pero ella, antes de ahogarse, indica con los dedos a forma de tijeras que «han de ser tijeretas», frase que se ha convertido en proverbial para indicar la porfía. Está recogido en *Covarrubias*, véase también Chevalier [1975:195-198, 409].

NUÑO

Vamos, ¿qué esperas?

Don Arias

ARIAS

Yo pienso que las señas que he traído,
 si no me engaño, salen verdaderas.
 ¿Es el Conde?

ENRIQUE

¿Quién es?

ARIAS

Don Arias.

ENRIQUE

¡Primo! 1810

Más que al vivir haberte hallado estimo.

ARIAS

Del palacio de Ramiro,
 Enrique, saliste apenas,
 dejando al Rey enojado
 de tu error, no de tu ofensa, 1815
 cuando uno de estos que al lado
 de los príncipes no dejan,
 con envidia o con lisonjas,
 que haya lealtad que lo sea,
 dijo que fuiste traidor, 1820
 y que trayendo a la Reina
 en la raya de Navarra
 te desposaste con ella.
 Creyolo el Rey, que en los grandes
 es propia naturaleza 1825
 de dos mil informaciones
 dar crédito a la primera.
 Mandó seguirte, era tarde;
 y aquel traidor le aconseja
 que tus estados te quite 1830
 y prenda a tu hermana Estela.
 Ellos quedan confiscados,

1807 *Acot* Don Arias *O* : Sale don Arias *AB Nal* 1809 engaño *O* : engañan *AB*
 1811 *verso atribuido a Arias en AB Nal* al *O* : el *AB* 1815 de tu error *O* : en tu honor
A' : de tu honor *A²A'A²B* 1816 de estos *O* : de los *AB* 1829 y aquel *O* : ya que el *AB*
 1832 Ellos *OA* : Estos *B*

ENRIQUE y ella, aunque inocente, presa.
 ¿Que es esta fortuna mía?
 ¡Pienso que agora comienzas! 1835
 Bien dijo un sabio, don Arias,
 que el primer mal no se tema,
 sino los que ha de traer.
 ¿Mas quién es la infame lengua
 de ese testimonio autora? 1840
 ARIAS Eso no es justo que sepas,
 que el honrado amigo, Conde,
 castiga al que habló en ausencia,
 pero no dice quién es,
 como algunos que se precian, 1845
 sin volver por el amigo,
 de solo contar la ofensa.
 Dime dónde está la Infanta
 y procuremos traerla,
 porque conste tu lealtad. 1850
 ENRIQUE Un loco imposible intentas;
 que muerta podrás llevarla,
 pero no de otra manera.
 ARIAS ¿Está en aquesta cabaña?
 ENRIQUE Pues, ¿qué es lo que quieres?
 ARIAS Verla 1855
 y persuadirla.
 ENRIQUE Es en vano.
 ARIAS ¿Qué se pierde en probar?

Éntrese don Arias

ENRIQUE Prueba,
 que yo entretanto daré

1834 esta *O*: esto *AB* 1840 de ese *O*: de este *AB* *Nal* 1841 Eso *O*: Esto *AB* 1845 al-
 gunos que se precian *O*: alguno que se precia *AB* 1848 dónde *O* *A*: adónde *B*
 1857 *Acot* Éntrese don Arias *O*: Vase *AB* *Nal*

	principio a mi muerte fiera. ¡Nuño!	
NUÑO	¡Señor!	
ENRIQUE	Dile a Elvira	1860
	que ya su venganza es cierta, que dos hermanas que tengo quedan de dos reyes presas, mis estados confiscados y yo sin honra y sin ella;	1865
	que me han dado por traidor, y ella sabe mi inocencia; que perdí mi rey, mi patria, mi casa, mi honor, mi hacienda, y que pues sola la vida,	1870
	que ya es lo menos, me queda, yo me voy por esos montes con ánimo de perderla, porque yo no puedo más hacer por mí ni por ella,	1875
	por el Rey, por mi lealtad, por mi amor, por mi firmeza, porque en fin, quien más no puede...	
NUÑO	¿Qué dices?	
ENRIQUE	Morir se deja.	
NUÑO	Así el proverbio lo dice,	1880
	pero hayle de dos maneras: una entre la gente grave que la primera se cuenta, en que a quien no puede más	

1870 que pues *O* : pues que *AB Cot* 1876 el *O* : mi *AB Cot* 1877 mi firmeza *AB* : firmeza *O* 1882 una *O* : uno *AB* 1884 en que a quien no puede más *O* : esta por más gravedad *AB*

1878-1879 *quien... deja*: proverbio presente en el *Libro de buen amor*, 957 (ed. Blecua 1992:232): «Como dize la vieja, cuando beve su madeja: / 'Comadre, quien más no puede, amidos morir se dexa'». Está recogido por Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir 1924:422. Véase también Hayes [1938].

que se muera le aconseja; 1885
 otra es término vulgar,
 y dice que cuando llega
 un hombre a no poder más,
 que con su mujer se acuesta.
 Y pues la Infanta está aquí, 1890
 escoge la mejor de ellas,
 que la elección de los hombres
 es acto de gran prudencia,
 y diga el Rey enojado
 en Navarra o en Sansueña: 1895
 «Este hombre no pudo más,
 pues con su mujer se acuesta».
 ENRIQUE Nuño, ¿este es tiempo de burlas?
 NUÑO Yo, señor, hablo de veras.
 Si es la Infanta tu mujer, 1900
 y estás casado con ella,
 ¿por qué dejarte morir?
 Es cosa que no se cuenta
 de ningún hombre cristiano,
 ni tan fácil te parezca, 1905
 que, ¡vive Dios!, que en dos días
 que andes por aquestas sierras,
 desees comer bellotas

1887 y O : que AB Cot Nal 1891 la O A : lo B 1892-1893 om en AB 1896 Este O :
 Ese AB pudo O : puede AB 1898 Nuño, ¿este es O : Es este AB 1902 dejarte O :
 dejarse AB 1903 Es cosa O : Vive Dios AB 1907 por O : en AB Cot sierras O AB :
 tierras Cot

1888-1889 *hombre... acuesta*: la versión vulgar del refrán está recogida con variantes por
 Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Mir 1924:422, y también está testimoniada en la *Parte*
I, en una obra de dudosa atribución, el *Entremés de los negros de Santo Tomé*, ed. Pontón y
 Sánchez Aguilar [1997:1907]; véase además Duque de Estrada, *Comentarios del desengaño*
de sí mismo, ed. Ettinghausen [1982:275]; en *El guitón Onofre* aparece «Quien otra no
 tiene, con su mujer se acuesta» ed. Aseguinolaza [1988:253].
 1895 *Sansueña*: lugar imaginario de tradición caballeresca y romanceril pseudocarolin-
 gia (Gaiferos y Melisendra), sinónimo de «Zaragoza» según el muchacho ante el retablo
 de Maese Pedro en el *Don Quijote*, ed. dir. Rico [1998:II, 846].

- y por vivir comas hierbas.
 ¿No sabes la fabulilla 1910
 que aquel filósofo cuenta?
 ¡Déjame, Nuño!
 ENRIQUE Un caduco
 NUÑO viejo, con años ochenta,
 traía leña de un monte,
 Conde, a la ciudad de Atenas. 1915
 Como era tanto el trabajo,
 rogaba a la muerte fiera
 que le llevase, diciendo:
 «¡Ven, Muerte! Muerte, ¿no llegas?».
 Oyolo la Muerte un día, 1920
 y con la armadura seca
 se puso al viejo delante,
 y habló en los güesos sin lengua:
 «¡Di! ¿Qué me quieres?», le dijo;
 y el viejo, temblando en verla: 1925
 «Que me ayudes a cargar»,
 le dijo, «aquel haz de leña».
 Sabrosa cosa es vivir,
 aunque trabajos excedan.
 Ven a comer o acostarte, 1930
 pues tienes mujer y mesa,
 Conde, que quien más no puede,
 si es loco, morir se deja,
 y si es cuerdo, está muy llano

1910 fabulilla AB : fubalilla O 1920 Oyolo O : Oyole AB Cot 1923 y habló O : habló AB Cot 1924 ¡Di! ¿Qué me O : Dime qué AB Cot 1927 le dijo, «aquel haz O : este hacecillo AB 1930 o acostarte O : o a acostarte AB : acostarte Cot

1911 *filósofo*: aquí es Esopo.

1912-1927 *Un caduco... leña*: es la fábula moral del viejo (o el leñador) y la muerte atribuida a Esopo y de amplia tradición en España, véase Chevalier [1975:92] y Martín García [1996:76].

1913 *ochenta*: Arjona [1955:120] hace notar aquí el uso impropio de esta rima consonante con *cuenta* del v. 1911; asocia esta irregularidad a *pudiera-lisonjera* de los vv. 362-364.

ENRIQUE	que con su mujer se acuesta.	1935
	Si un alcaide está cercado,	
	Nuño, las llaves no entrega;	
	antes se deja morir,	
	como el ejemplo lo muestra	
	de aquel niño de Numancia;	1940
	un blanco armiño se entrega	
	en manos del cazador,	
	por no manchar su limpieza;	
	un hombre honrado no vuelve	
	las espaldas en la guerra,	1945
	porque, en fin, quien más no puede,	
NUÑO	si es noble, morir se deja.	
	Un colérico decía	
	que cartas y barbas hechas	
	comprara de buena gana	1950
	y vidas decir pudiera,	
	pero haber una, no más,	
	y no venderse en la tienda.	
	Perdona, que es necesidad.	
ENRIQUE	¿Qué más vida que perderla?	1955
	Adiós, Elvira; adiós, Arias.	

[Vase]

1939 muestra O : enseña AB Cot 1941 un O : y un AB 1943 manchar O : perder AB
1945 en O : a AB 1953 tienda O : sierra AB 1956 Acot Vase AB : om O

1940 *niño de Numancia*: según la tradición, la última víctima del asedio de Numancia por los romanos es un niño que se lanza de la torre en el vacío como acto de suma libertad frente al invasor; este episodio fundamental en la construcción de un pasado mítico español fue celebrado por Cervantes en su célebre tragedia *La Numancia*.

1941-1943 *un blanco armiño... limpieza*: la leyenda del armiño que prefiere la muerte antes que perder su blancura es de tradición clásica (véase *Don Quijote*, ed. dir. Rico 1998:I, 385 y nota); es símbolo de pureza, castidad y realeza. Véase también *El príncipe perfecto. Segunda parte*, ed. Soler Sasera y Burgos Segarra (2015), vv. 1761-1771.

1949-1950 *cartas... comprara*: también en *La Dorotea*, ed. Morby [1958:80]: «El que dijo que fuera comodidad hallar a comprar cartas y barbas hechas, ¿por qué no dijo instrumentos templados? ».

NUÑO

¡De aquesta vez se despeña!
¡Bien hayan algunos hombres
que tienen mujeres feas,
y porque no pueden más
con sus vecinas se acuestan!

1960

Fin del 2º acto de Quien más no puede

1960 porque no pueden *O* : que por no poder *AB Cot* Acotación final *om en AB*

3^o ACTO DE QUIEN MÁS NO PUEDE

Personas que hablan en el 3^o acto

BLANCA	DOÑA ELVIRA
DON SANCHO	DON ARIAS
REY ORDOÑO	DON BELTRÁN
CONDE ENRIQUE	NUÑO
REY RAMIRO	LAÍNEZ
ESTELA	MENANDRO, LISIS, villanos

Título 3^o acto de *O* : Acto tercero *AB Nal* *Dramatis Personae* *om en AB Nal*



ACTO 3º

Blanca y Ordoño, don Sancho

BLANCA	Yo te he dicho la verdad.	
ORDOÑO	¿Que Ramiro fue el autor, por tener a Elvira amor, de su injusta deslealtad?	1965
BLANCA	El Rey dio la traza, y yo de todo he sido testigo; sospecho que ser tu amigo más que el amor te engañó.	
ORDOÑO	Antes mi enemigo fiero, pues quiriendo hacerme tiro me quita el honor Ramiro, de que la venganza espero.	1970
BLANCA	Mi hermano el Conde tenía obligación, pues es ley de obedecer a su Rey.	1975
ORDOÑO	No en casos de alevosía.	
BLANCA	Quien sirve no considera más que de su dueño el gusto, o sea justo o injusto, de cosas del cielo afuera.	1980
ORDOÑO	Si contra el cielo se va en lo que se ofende el cielo, por ninguna ley del suelo disculpado el Conde está. ¡Sancho!	1985

1961 *Acot* Acto 3º Blanca y Ordoño, don Sancho *O* : Salen Blanca Ordoño y Sancho *AB*
Nal : Blanca, y Ordoño y don Sancho *Cot* 1972 quita *O* : quitó *AB* 1976 de obedecer
O : obedecer *AB* 1977 casos *O* : cosas *AB* 1983 el *O* : al *AB* *Cot*

1977 *alevosía*: agravante en el derecho que impide, entre otros, el perdón real, véase Rodríguez Flores [1971:100-105].

a su Rey injusto vengo.
 Palabra te doy de ser
 piadoso con él, por ti. 2015
 BLANCA Señor, pues me honras así,
 una merced me has de hacer.
 ORDOÑO Pide, Blanca, lo que fuere
 de tu gusto.
 BLANCA ¡Gran señor!

Híncase de rodillas

Confiada en tu valor, 2020
 no hay bien que de ti no espere.
 ORDOÑO Álzate, Blanca, del suelo.
 BLANCA Contigo me has de llevar,
 si quieres, señor, honrar
 mi sangre y mi justo celo. 2025
 ORDOÑO ¿Eso a quién le está mejor?
 Así porque en esta ausencia
 me faltará la paciencia
 y me sobraré el amor.
 Como por llevar conmigo 2030
 un soldado, si tú vas,
 que con sus ojos, no más,
 podrá vencer mi enemigo.
 BLANCA ¡Dios te guarde!
 ORDOÑO Marchen luego
 y defiéndase Navarra, 2035
 pues siendo Palas bizarra

2016 Señor, pues *O* : Pues que *AB* así *O* : a mí *AB* 2019 de tu *O A²A⁴A⁵* : tu *A'B*
 2019 *Acot* Híncase de rodillas *AB : om O* 2020 Confiada *O* : confiado *AB* 2025 y mi
O : mi *AB* 2026 le está *O* : está *AB* 2027 Así porque en esta *O* : aunque por aquesta *AB*
 2032 sus *O* : tus *AB* 2033 podrá *O* : podré *AB*

2036 *Palas bizarra*: Blanca, al acompañar al Rey a la guerra, se compara con Palas (Minerva), diosa guerrera y justiciera, enemiga de Venus.

llevas de Venus el fuego.

[*Vanse*]

Entre el Conde y Nuño, él descompuesto y Nuño tiniéndole, Menandro con un plato de bizcochos y Lisis con un vidrio

ENRIQUE	¿No queréis dejarme?	
NUÑO	¡Tente un poco! ¡Espera!	
	Mira que te acabas.	2040
ENRIQUE	Pues eso desea el alma a quien cansa vida tan molesta.	
MENANDRO	Conde y señor mío, razón es que adviertas que pierdes el alma.	2045
LISIS	Señor, ¿por qué intentas lo que las naciones bárbaras no hicieron?	
	Come, que no quita que tus males sientas.	2050
NUÑO	Sí, señor, ¡por Dios! Que un hombre que llevan a quitar la vida, la noche antes cena; al que está espirando, con el pisto prueban	2055

2037 *Acot* Entre el Conde y Nuño *O* : Vanse Sale el Conde descompuesto *AB Nal* : él descompuesto y Nuño tiniéndole *O* : y viénele teniendo Menandro *AB Nal* : él descompuesto Nuño tiniéndole *Cot* Menandro con un plato de bizcochos y Lisis con un vidrio *O* : con un plato de bizcochos y Lisis con un vidrio y vino y Nuño *AB Nal* 2044-2046 *atribuidos a Nuño en AB Cot* 2044 Conde y *O* : Come *AB* 2051 sientas *O A²A⁴A³B* : sienta *A'* 2053 un *O* : a un *AB Cot* 2056 al *O* : el *AB* 2057 pisto *O* : pecho *AB*

2037 *Venus*: por su belleza, Blanca es también Venus; la asociación con Palas evoca el juicio de Paris y remite al epigrama de Ausonio «De Pallade volente certare armis cum Venere»; véase el soneto de Lope «De Venus y Palas» en sus *Rimas humanas*, ed. Carreño [1998:302]. 2057 *pisto*: «sustancia [...] que se da al enfermo que no puede comer cosa que haya de mascar» (*Covarrubias*).

	darle algún aliento.	
ENRIQUE	¡Batalla de fieras, demonios vestidos, fementidas lenguas! ¡Viva mi lealtad y mi vida muera; que quien más no puede, morir se deja!	2060 2065
NUÑO	¡La tema en que ha dado!	
MENANDRO	¡Es notable tema!	
LISIS	De esta vez se muere.	
NUÑO	¡Qué cosa tan necia! Muestra esos bizcochos. Conde, ¿qué aprovecha quitarte la vida? Toma, come, prueba, y sorbe un traguito, que es por excelencia.	2070 2075
ENRIQUE	¿Quiéresme dejar? ¡Vive Dios que sean tus carnes sustento y que coma de ellas!	
NUÑO	¡Ay, que me ha mordido! ¡Ay, que me desuella! ¡Detenle, Menandro!	2080
MENANDRO	¡Señor, no le muerdas, que es Nuño, señor!	
ENRIQUE	Aunque Elvira sea, beberé su sangre si otra vez me ruega. ¡Viva mi lealtad	2085

2070 esos *O*: estos *AB* 2074 sorbe un traguito *O*: bebe este trago *AB* 2076 Quiéresme
O: Quereisme *AB* 2079 Después del verso aparece la acotación Agárralo en *AB* *Nal*

2066 *La tema*: 'obsesión', 'locura'.

	y mi vida muera; que quien más no puede, morir se deja!	2090
NUÑO	Comer tienes pues. ¡Oh, qué linda fiesta! ¡Peor es llevarle por bien! Coma, meta, pruebe de este vino, que vino a esta tierra desde Ribadavia por fruta gallega.	2095
ENRIQUE	¡Ea!, ¿qué me mira? ¿Qué te miro? ¡Afuera, que quiero quitarte mil vidas que tengas! Bárbaro, ¿no sabes que por obediencia hice aquel engaño que tanto me cuesta? ¿No sabes que amando a la Infanta bella y siendo querido, fue tal mi firmeza, que estas altas rocas, admiradas de ella, me llaman diamante y a sus jaspes cera? ¿Pues cómo me dices que coma, que beba,	2100 2105 2110 2115

2093 fiesta *O* : flema *AB Cot* 2100 ¡Ea!, ¿qué me mira *O A'A'A'B* : la que me miraba *A'*
 2108 amando *O* : amaba *AB* 2113 admiradas *O* : admirados *AB* 2115 a sus *O* : sus *AB*
 2117 que beba *O* : y que beba *AB*

2098 *Ribadavia*: lugar de origen de famosos vinos gallegos.

2114 *diamante*: símbolo de dureza, firmeza y perennidad, el término aparece varias veces en la comedia: vv. 938, 1269, 1482.

que viva, que hable,
que calle, que duerma?
¡Viva mi lealtad 2120
y mi vida muera;
que quien más no puede,
morir se deja!
NUÑO Señor, razón tienes,
nadie te la niega; 2125
que mueras es justo.
¡Muere, date prisa!
Pero si es tan larga
la jornada, alienta,
y come un bocado. 2130
¡Come ya! No seas
como un caballero
que dio en esa tema,
y de no comer
juró, si no era 2135
que Adán lo mandase;
entonces ordenan
que de Adán se vista,
con barba y pellejas,
un criado suyo, 2140
que por la flaqueza
de una mujer suya
era de Cervera.

2118 viva, que *O* : vivía y que *A'A⁴A⁵* : beba y que *A²* : viva y que *B* 2119 calle *O* : calle y
AB Cot 2133 esa *O* : esta *AB* 2135 era *O* : fuera *AB Cot* 2137 ordenan *O* : ordena
AB Cot 2139 pellejas *OA'A⁴A⁵B* : pellejos *A²*

2129 *jornada*: referencia metateatral al tercer acto que ha empezado desde hace poco.
2132-2155 *un caballero... corneta*: variante libre de un cuentecillo burlesco de notable tradición sobre «El muerto que no quiere comer» (reaparece en los vv. 2242-2243); véase Fra-dejas Lebrero [1987-1988:134-138].
2143 *Cervera*: 'cornudo', véase, entre otros: «El marido que escoge / mujer soltera / sin habella visto / es de Cervera», con más ejemplos en Alín [2004:19]. Siguen las referencias burlescas con *cornucopia* (v. 2144) y *corneta* (v. 2155).

Este cornucopia
 se asomó una siesta, 2145
 vestido de Adán,
 por una alta reja,
 y dijo al enfermo:
 «Come, don Esteban,
 que Adán te lo manda». 2150
 Alzó la cabeza
 el enfermo y dijo:
 «Mientes, Juan de Vergas,
 porque el padre Adán
 nunca fue corneta». 2155
 ENRIQUE ¡Ay, mal empleadas
 locas obediencias,
 sirvicios sin dicha,
 que al dueño destierran!
 ¡Falsas esperanzas 2160
 que el viento las lleva,
 porque aran el mar
 y el arena siembran!
 Vida aborrecida,
 digamos endechas, 2165
 pues los cisnes cantan
 poco antes que mueran.
 ¡Adiós dulce Elvira,
 adiós verde selva,
 arroyuelos mansos, 2170
 verdes alamedas,
 peñas de Navarra
 que en estas fronteras
 parecéis gigantes

2163 el *O*: la *AB* 2173 estas fronteras *O*: esta frontera *AB Cot*

2165 *endechas*: composiciones poéticas luctuosas apropiadas para las quejas del pastor enamorado, como se subraya en el *Quijote*, ed. dir. Rico [1998:I, 134].

vestidos de yedra, 2175
 riscos que, pintados
 de piel de culebra,
 fuera tenéis aves,
 dentro tenéis fieras.
 Yo muero sin culpa, 2180
 por traidor me entrega
 Ramiro a la muerte.
 ¡Injusta sentencia!
 ¡Viva mi lealtad
 y mi vida muera; 2185
 que quien más no puede,
 morir se deja!

Don Arias y doña Elvira

ELVIRA	Ya te quiero obedecer.	
ARIAS	Yo sé que cuando le veas	
	si es que su vida deseas,	2190
	pues eso llaman querer,	
	te ha de lastimar el pecho.	
ELVIRA	¿No es este?	
ARIAS	Él mismo.	
ELVIRA	¡Ay de mí!	
	¡Conde!	
ENRIQUE	¿Es doña Elvira?	
ELVIRA	Sí.	
ENRIQUE	Que ya estoy muerto sospecho.	2195
ELVIRA	¿Por qué te quitas la vida?	
ENRIQUE	Porque viva mi lealtad.	

2187*Acot* Don Arias *O* : Salen don Arias *AB* *Nal*

2178-2179 *aves... fieras*: remite probablemente a las imágenes del águila y la culebra presentes en la emblemática como símbolos de envidia y crueldad, véase también *El acero de Madrid*, ed. Arata (2000), vv. 91-92: «águila, de medio arriba; de medio abajo, culebra».

ELVIRA	¿Qué? ¿Resuelves tu crueldad a ser tu propio homicida?	
ENRIQUE	Eso no puedo escusallo.	2200
ELVIRA	¿Y si voy contigo al Rey?	
ENRIQUE	Cumpliré entonces la ley de bueno y leal vasallo.	
ELVIRA	Pues vamos juntos los dos.	
ENRIQUE	Echarme a tus plantas quiero.	2205
ELVIRA	Pero has de comer primero.	
ENRIQUE	Engaño es ese, ¡por Dios! Con don Arias lo has trazado.	
ARIAS	Conde, el amor te engañó, que lo que he trazado yo es tu honor, vida y estado.	2210
	Ya la Infanta quiere ser, viendo que te das la muerte, del Rey.	
ENRIQUE	Pues si es de esa suerte, ¡hola! ¡Dadme de comer!	2215
NUÑO	¡Vive Dios, que estoy agora por no dárselo!	
ELVIRA	¡Llegad! ¡Come!	
ENRIQUE	¿Qué? ¿Tienes piedad de mis desdichas, señora?	
ELVIRA	Porque no pierdas la vida quiero entregarme a un tirano. ¡Come!	2220
ENRIQUE	Por ser de tu mano, y es tu mano mi homicida.	
NUÑO	¿Mas que no deja ninguno?	

2199 propio *O* : mismo *AB* 2205 a tus plantas quiero *O* : quiero a tus pies *AB Nal*
 2206 primero *O* : después *AB Nal* 2207 ese *O* : este *AB Cot* 2213 das *O* : dan *AB*
 2214 suerte *OB* : sue te *A'A'A'* : su e te *A'*

	Pues este me zampo yo.	2225
ENRIQUE	Beber quisiera.	
NUÑO	Eso no,	
	porque si hay veneno alguno,	
	quiero hacer salva primero.	
LISIS	Enredos no han de faltar.	
NUÑO	Ello está como ha de estar.	2230
MENANDRO	Pasolo de cuero a cuero.	
ARIAS	Agora podemos ir	
	donde el Rey sepa que has sido	
	leal.	
ENRIQUE	Por eso he querido	
	morir, que es menos morir.	2235
ARIAS	Vamos pues.	
ELVIRA	(Bien sé que yo	
	tendré veneno en Ramiro.)	
NUÑO	Comió, en fin; mas, ¿qué me admiro,	
	si mujer se lo mandó?	
	Que mejor alcanzarán	2240
	que coma un alma sujeta	
	que Juan de Vergas corneta,	
	vestido de padre Adán.	

Váyanse, y entren Ramiro y Estela, hermana tercera del Conde

ESTELA	Si es venganza, no es razón	
	tomarla de una mujer,	2245

2226 quisiera *O* : querría *AB Cot* 2229 Enredos *OA* : Entre dos *B* 2230 verso atribuido a *Lisis en AB* 2233 has *O* : ha *AB* 2243 *Acot* Váyanse... Conde *O* : Vanse y salen Ramiro y Estela hermana del Conde *AB Nal*

2225 *este me zampo yo*: Nuño se come un bizcocho de los destinados a Enrique.
 2228 *salva*: 'probar la comida', acto innecesario con función cómica; el gracioso está dominado por las necesidades primarias.
 2230 *Ello está como ha de estar*: 'el vino es bueno'.
 2231 *de cuero a cuero*: Nuño ha vaciado el cuero de vino.

- que no puede ser tener
en dos partes afición.
- RAMIRO Antes, Estela, que yo
te viese, adoraba a Elvira;
tú juzga, tú propia mira 2250
qué pago Elvira me dio.
- La deslealtad de tu hermano,
porque te puse en prisión,
y tu belleza, en razón
pusieron mi amor tirano. 2255
- Librose mi voluntad
en tus ojos.
- ESTELA La libranza
debe de ser tu venganza.
- RAMIRO Amor es, que no es crueldad.
- ESTELA Vuestra Alteza, no es posible 2260
que mi calidad ignore,
pues, ¿qué premio habrá que dore
desdicha tan invencible
como admitir sus deseos?
- RAMIRO Si amor tuviera razón, 2265
no fueran, como lo son,
tantos sus locos deseos.
- Menos fueran los que van
en sus triunfos con cadenas,
y las historias que llenas 2270
de sus tragedias están.
- Por eso le pintan ciego,
niño y desnudo.

2249 viese *O* : viera *AB* Elvira *O A²A³B* : Elu ir *A¹A⁴* 2250 tú juzga *O* : ahora *AB*
2267 tantos *O* : tanto *AB* 2272 le *O* : lo *AB*

2257 *libranza*: 'orden de pago', es término jurídico, en relación con *pago* del v. 2251.

2261 *calidad*: 'nobleza de sangre', como en el v. 2318.

2272 *Por eso le pintan ciego*: sobre este aspecto de la iconografía del amor relacionado con la irracionalidad (v. 2265), véase *Los siete libros de La Diana*, ed. Rallo [1991:297-298].

ESTELA

Yo soy
sangre vuestra, cierta estoy
que daréis paso a mi ruego: 2275
las tierras habéis quitado
al Conde, Blanca por vos
vive en León, y las dos
perdido algún alto estado.
No permitáis que se diga 2280
que en mujeres os vengáis,
pues defender profesáis
a lo que su honor obliga.

Don Arias entre

ARIAS

Vuestra Alteza me dé sus pies.

RAMIRO

Don Arias,

¿de dónde bueno?

ARIAS

De buscar al Conde, 2285
discurriendo ese monte en partes varias,
no porque piensen que de vos se esconde,
que han sido tantas cosas necesarias,
que la dificultad misma responde.
La Reina trae y cumple, bien nacido, 2290
lo que os debe y os tiene prometido.

El Conde y la Infanta y Nuño

ENRIQUE

A pesar de traidores que os han dado
tales consejos contra mi inocencia,
a vuestros pies me humillo, confiado
en que revocaréis tan cruel sentencia, 2295

2275 paso O : pago AB 2276 habéis O : que habéis AB 2282 defender O : de vengar
AB 2283Acot Don Arias entre O : Sale don Arias AB Nal 2290 trae y O : tras el AB :
trae Cot 2291Acot El Conde... Nuño O : Salen el Conde y la Infanta y Nuño acompaña-
miento Bermúdez villano AB Nal

- y aunque traigo el padrino disfrazado,
será más poderosa su presencia
que todos los contrarios que he tenido.
- ELVIRA Nunca, señor, el Conde os ha ofendido.
- RAMIRO ¿Pues es aquesta bella labradora 2300
la Infanta de León?
- ELVIRA ¡Cuán justamente
me desconoce Vuestra Alteza agora!
- RAMIRO Ese traje es de vos muy diferente.
- ELVIRA Por la lealtad de ese Conde, que os adora,
y por su vida, me tenéis presente: 2305
estimad este noble caballero
que os ha servido hasta morir.
- ENRIQUE (¡Y hoy muero!
¿Cuál hombre vino amando a tal estado?)
- RAMIRO No merecen del Conde los errores,
aunque haya sido tan leal criado, 2310
darle perdón, que al fin os dijo amores;
que si por engañaros fue culpado,
los daños que resultan son mayores.
- ELVIRA ¿Luego el traerme a vos, señor, no abona
el valor y lealtad de su persona? 2315
- RAMIRO Eso es sin duda; pero no deshace
de lo que digo el grave atrevimiento,
pues a mi calidad no satisface,
ni al honor de tan alto casamiento.
- ENRIQUE De mala información mi culpa nace, 2320
y en mi desdicha tiene el fundamento;
pero si os ofendí por daros gusto,
que me quitéis la vida será justo.

2301 Cuán justamente *O*: Que injustamente *AB* 2303 Ese *OA'A'A'B*: *El A²* 2304 de
ese *O*: del *AB Cot* 2307 Y hoy *O*: Yo *A'A'A'B Cot*: Y yo *A²* 2308 amando a tal *O*: a
tan cruel *A'A'A'B Cot*: a tal *A²* 2310 criado *O*: y honrado *A'A'A'B*: vasallo *A²* 2311 al
O: en *AB Nal* 2314 no *OA*: me *B* 2317 digo *O*: dijo *AB* 2318 pues a mi calidad no
satisface *O*: ni a la lealtad debida satisface *A'A'A'B*: verso om en *A²* 2321 tiene *O*: tuvo
AB

RAMIRO	Conde, yo estoy de vos muy ofendido, y a no mirar a vuestra hermana Estela, y al padrino que, en fin, habéis traído, pagárades aquí tanta cautela.	2325
ESTELA	Mirad, señor, que el Conde os ha servido.	
ENRIQUE	Una cosa a lo menos me consuela, que pudo errar, señor, mi entendimiento, mas no mi voluntad y honrado intento.	2330
RAMIRO	Conde, en el cielo pasan esas leyes, porque penetra Dios las intenciones, que servicios errados con los reyes difícilmente dan satisfacciones.	2335
ENRIQUE	(¡Pluguiera a Dios que con humildes bueyes o con herrados toscos azadones rompiera yo la tierra, y no viniera a ver palacios ni a vivir su esfera!)	

Don Beltrán

BELTRÁN	¡Bien descuidado estás! Bien me parece que la conversación pase adelante, cuando el rey de León tan cerca ofrece, vengativo, furioso y arrogante, un campo que a los ojos resplandece del sol, vuelto en espejo de diamante, y en tal orden caballos y peones, como si en tabla de ajedrez los pones.	2340
	Ondeando las bélicas banderas,	2345

2329-2331 *versos atribuidos a Elvira en B, con indicación El tachada y En escrito a mano en B³*
 2330 entendimiento O : atrevimiento AB Cot 2334 con O : en AB 2339 ni a O : y a AB
 2339 Acot Don Beltrán O : Sale don Beltrán AB Nal

2330-2331 *entendimiento... voluntad*: junto con la memoria, son las potencias del alma, ya evocadas en la obra (vv. 724, 1420-1429).
 2336-2339 *Pluguiera... esfera*: tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea puesto aquí en relación con las penas del amante desdichado.

- trepan el aire los leones de oro,
 que, al aire vagabundo haciendo esferas, 2350
 muestran valor y militar decoro;
 ya pasan de Navarra las fronteras
 que respetaba de Aragón el moro,
 y aun dicen que a quitarte la corona,
 juran de no parar hasta Pamplona. 2355
- RAMIRO ¿Soldados, el Leonés?
- BELTRÁN Y tan bizarros,
 que dicen por ganar con ellas famas
 que han de llevar a Asturias los navarros
 atados con las ligas de sus damas,
 y cargar los bagajes y los carros 2360
 de niños y mujeres.
- ENRIQUE ¿Por qué infamas,
 Beltrán, nuestra nación? ¿No ves, no entiendes
 que el navarro valor, cobarde, ofendes?
 ¿Ya se te han olvidado sus conquistas
 celebradas de reyes y monarcas, 2365
 el valor de sus Íñigos Aristas,
 y el de sus nobles y ínclitos Abarcas?
 Esos leones y banderas vistas,

2350 vagabundo *O*: vagamundo *AB* 2351 valor *O*: amor *AB* 2355 juran *O*: jura *AB*
Cot Nal parar *O*: volver *AB* 2356 bizarros *O*: bizarro *AB* 2357 ellas *O*: ellos *AB*
 2358 que han *O*: han *AB* a Asturias los navarros *O*: Asturias las navarras *AB*
 2360 cargar los bagajes y los *O*: cargados también marciales *AB* 2364 sus *O*: las *AB* *Cot*
 2366 el valor de sus Íñigos *O*: del valor de sus Zúñigas y *AB*: del valor de sus Íñigos y *Cot*

2349 *leones de oro*: las banderas de León.

2352-2353 *de Navarra... moro*: referencia genérica a las antiguas fronteras de la Reconquista.

2359 *ligas*: 'cintas' para atar las medias.

2360 *cargar los bagajes*: aquí 'mulas de carga', véase *El casamiento en la muerte*, ed. Giuliani (1997), v. 552 «y los bagajes / aperciban cargas» y también *Quijote*, ed. dir. Rico [1998:II, 833].

2366 *Íñigos Aristas*: al plural hace referencia a los grandes comandantes que fundaron el reino de Navarra. Íñigo Arista fue el primer rey de Pamplona en el siglo IX.

2367 *Abarcas*: Sancho Garcés II, llamado 'Abarca', es otro héroe del pasado mítico de Navarra; fue rey de Pamplona en el siglo X.

que a tu helado temor parecen parcas,
 si el Rey me da las tuyas, a sus ojos 2370
 traeré dentro de un hora por despojos.
 Y a ti, que hablaste mal de mis lealtades,
 te desafío y reto, mientras salgo
 a defender sus villas y ciudades,
 que yo por treinta lisonjeros valgo. 2375

RAMIRO ¿Que lleguen a este punto tus maldades?
 BELTRÁN ¿Quieres dejarme responder?
 ENRIQUE ¿Qué hidalgo
 dijera lo que tú del honor mío?
 Por villano te reto y desafío.

RAMIRO ¡Pues delante de mí muestra la espada, 2380
 descíñetela luego!

ENRIQUE A mi Rey debo
 rendirla.

RAMIRO ¡Ah, de la guarda!
 ENRIQUE Tan honrada
 nadie la ciñe en cuanto mira Febo.
 Bien puedes estimarla si te agrada,
 no es el valor de sus aceros nuevo, 2385
 que no va tan doncella como alguna
 que tiene por pretina la fortuna.

BELTRÁN Con tu licencia, aceto el desafío
 para esta tarde.

ENRIQUE Bien, Beltrán, cobarde,
 porque será tan tarde, que yo fío 2390

2369 helado temor *O* : poco valor *AB* 2371 hora por *O* : día los *AB* 2372 a ti, que *O* :
 porque *AB* 2374 ciudades *O* : lugares *AB* 2380 muestra *O* : muestras *AB* *Cot Nal*
 2382 *En B³ aparece en el margen izquierdo la acotación manuscrita* Salen criados
 2382 Ah, de la guarda *O* : Guarda aguarda *AB*

2369 *parcas*: las tres hermanas que, según el mito, rigen la vida y la muerte de los
 hombres.
 2383 *Febo*: el sol.
 2384-2387 *Bien... fortuna*: alusión a la nobleza heredada de Enrique, que es un bien de
 naturaleza, frente a la de Beltrán, conseguida gracias a los bienes de fortuna.

- que le venga muy bien para esta tarde.
- RAMIRO No lo dirás por el castigo mío,
pues no es razón que a dilatarle aguarde.
¡Hola! Llevalde al rey Ordoño preso,
si la paz de la guerra estriba en eso. 2395
Decilde cómo queda aquí su hermana,
con el honor debido a su persona.
- ENRIQUE ¡Bien pagas mis trabajos! ¡Bien humana
piedad tantos servicios galardona!
Pues no puede haber fuerza tan tirana 2400
que mi lealtad le quite la corona,
¡mal haya, amén, quien hizo que aquel día
no me matase yo como quería!
Halló Licinio sogá, halló veneno
Bruto, puñal Otón, hierro Adriano, 2405
fuego Asdrúbal, y un río airado Eveno;
Dido el acero del crüel Troyano,
áspid Cleopatra halló, cordel Labieno,
armas Catón, sangrías Floriano.

2393 dilatarle *O* : dilatarlo *AB Cot* 2398 Bien *O* : Bien la *AB* 2400 no puede haber
fuerza tan *O* : que no puede hacer fuerza *AB* 2401 le quite *O* : les quite *AB* 2402 que
aquel *O* : aqueste *AB* 2403 yo como *O* : como yo *AB Cot* 2406 un río airado *O* : airado
Dios *AB* Eveno *O* : Liceno *AB* : Epheno *Cot* : Efeno *Nal* 2408 Labieno *O* : Sabieno *AB*

2404-2409 *Halló Licinio... Floriano*: listado de personajes de la historia clásica romana que encontraron la muerte por su propia mano; procede verosíblemente de una poliantea. Al lado de episodios muy conocidos de suicidios como el de Cleopatra, que se mató con el veneno de una serpiente, y Dido, suicida con la espada de Eneas, se encuentran nombres igualmente famosos pero por otros motivos. Es el caso de Asdrúbal, quien fue derrotado por Escipión y se quitó la vida al ser acusado de traición, o de Bruto, el de la conjura contra César, que se mató después de la batalla de Filipos. Menos frecuentes son las referencias a los episodios de Catón el joven, senador romano suicida por no aceptar la tiranía de César; Licinio Macrón, quien al estrangularse con un lazo salvó a los hijos de la miseria; el emperador de Roma Marco Salvio Otón, que se apuñaló después de un fracaso militar. El orador romano Tito Labieno se hizo sepultar tras haber sufrido una censura de sus escritos; el emperador Floriano murió en batalla; el emperador Adriano intentó suicidarse pero no lo consiguió; el rey Eveno es en cambio un personaje mitológico, padre de Marpesa, raptada por el dios Idas; Eveno no consiguió rescatarla y se lanzó al río, desesperado. Su nombre aparece en el listado de suicidas al principio de la *Officina* de Ravisius Textor junto con la mayoría de los demás citados.

Pues, siendo así, su ejemplo me aconseja, 2410
que quien no puede más, morir se deja.

¡Mal hayan los servicios que te he hecho,
mal hayan los trabajos que he pasado,
poniendo al moro aragonés el pecho
cuatro veces vencido y despojado! 2415

En mi caballo te saqué a despecho
de un escuadrón de bárbaros armado;
pero, ¿por qué de ti mi amor se queja?
Que quien no puede más, morir se deja.

No quiero yo de ti mayor venganza 2420
que verme muerto a mí, cuyo famoso
nombre pudiera darte confianza
de volver de esta guerra victorioso;
quien no estima la vida y muerte alcanza,
no es desdichado, luego soy dichoso. 2425
Elvira, adiós. De nadie tengo queja,
que quien no puede más, morir se deja.

Llévenle

ESTELA	¿En quién cupiera la crueldad que has hecho?	
RAMIRO	Estela, no es crueldad sino justicia.	
ESTELA	Mi hermano te ha servido, y por tu gusto trujo la Infanta que en tu casa tienes.	2430
RAMIRO	Si la trujo de allá como marido, ¿parécete que estoy tan bien servido?	
ELVIRA	El nombre solo tiene el conde Enrique, que a ti ni a mí ni al Rey mi hermano ofende, y cuando el Conde mi marido fuera, mejor que tú merece aqueste título.	2435

2412 hayan O : haya AB he hecho AB : hecho O 2413 mal hayan los trabajos que O : y los trabajos que por ti AB 2415 vencido O : rendido AB 2427Acot Llévenle O : Llévanle AB Cot Nal 2431 la O : a la AB 2433 tan O : muy AB 2435 ni al Rey mi hermano O : tirano no os AB : tirano nos Cot

- Y él merece la muerte, pues guardando
lealtad tan necia, se ofreció a la muerte.
Ven, Estela, conmigo, que en la tierra 2440
adonde ya los hombres son mujeres,
nos volveremos las mujeres hombres.
- RAMIRO Detente, que no es bien que así me nombres,
o pensaré que el traje da licencia.
- ELVIRA Este rústico traje de villana 2445
le traigo yo por ti.
- RAMIRO Detente y mira
cuán mal parecerá que yo no te honre
y sirva en mi ciudad, puesto que hermana
de mi enemigo.
- ELVIRA ¿Qué honra hacerme puedes,
tratando al Conde así?

Váyase doña Elvira

- RAMIRO Mirad, hidalgos, 2450
si vuelve por el Conde. Sed testigos
de la traición de Enrique.
- ESTELA ¿Pues no quieres
que vuelvan por un hombre las mujeres
que tanto ha padecido por honrado?
¿Adónde has visto tú que haya llegado 2455
a dejarse morir por no ofenderte
un hombre a quien, ingrato, das la muerte?

Váyase Estela

2440 tierra O : sierra AB 2446 le traigo yo por ti O : por ti lo traigo AB Detente y mira
O : Tente y mira Elvira AB 2447 que yo O : de que AB 2450 Acot Váyase doña Elvira
O : Vase después de hidalgos en AB : Vase Nal 2457 Acot Váyase Estela O : Vase AB Nal

2441-2442 *los hombres... hombres*: puede haber aquí un eco de la leyenda leonesa de las cien doncellas, véase el romance anónimo *En consulta estaba un día*: «Que ellas son mujeres hombres / y hombres mujeres aquestos» (*Romancero general*, ed. Durán 1849:417); Lope dedica a este tema *Las famosas asturianas*, publicada en la *Parte XVIII* (1623).

RAMIRO	Id con ellas, don Arias, que no es justo que salgan de mi casa de este modo.	
ARIAS	Como has gustado de regirte en todo por don Beltrán, un hombre que te engaña con lisonjas tan llenas de tu daño, hasta en las cosas de honra estás confuso. ¿Es buena estimación la que hoy has hecho de una hermana de un rey?	2460
RAMIRO		¡Volveisme loco!
BELTRÁN	¡Don Arias!	2465
ARIAS	¿Qué me quieres?	
BELTRÁN		¡Poco a poco!
ARIAS	Mira que el Conde te ha desafiado, y que puesto que al Rey le llevan preso, yo voy en él, y el Conde en mí ha quedado, su sangre tengo y su valor profeso. Sal esta tarde, que hallarás armado al Conde en ese campo.	2470
RAMIRO		¿Hay tal exceso?
	¡Prendelde!	
ARIAS	No querrán.	
	[Vase]	
RAMIRO		¿Beltrán, por dicha me ha venido por ti tanta desdicha?
BELTRÁN	Cúlame ahora a mí, que te he servido con el amor que todo el mundo sabe.	2475
RAMIRO	Pues, ¿qué he de hacer, confuso y oprimido, más que en la fiera tempestad la nave?	
BELTRÁN	Mover partido al Rey.	

2468 y que puesto *O* : que supuesto *AB* : y que supuesto *Cot* 2469 voy *O* : quedo *AB*
2470 tengo *O* : soy *AB* 2473 *Acot* Después del verso en *AB* 2475 Cúlame *O* : Cúlame *AB*

2479 *Mover partido*: solicitar a una acción en la estrategia bélica: «El rey, conocido el estado de aquel sitio, hizo mover partido al alcaide que entregase la fortaleza», Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. Carriazo [1943:I, 329].

RAMIRO	Pues, ¿qué partido?	
BELTRÁN	Que el casamiento de la Infanta acabe estas guerras en paz.	2480
	¿Y será justo, Beltrán, casarme yo con tal disgusto?	
BELTRÁN	Si se deja morir quien más no puede, menos harás casándote.	
RAMIRO	Sospecho que es menos mal, y que al morir excede;	2485
	quiero decir, casado a mi despecho.	
BELTRÁN	Señor, el remediar lo que sucede es de hombres de valor.	
RAMIRO	Doylo por hecho; al Rey escribiré que nos juntemos, donde, sin armas, de la paz tratemos;	2490
	mas dime, ¿quién irá con la embajada?	
BELTRÁN	El Condestable, u otro caballero, que yo esta tarde he de sacar la espada.	
RAMIRO	Ser tu padrino, si salieres, quiero.	
BELTRÁN	Concierta aquestas vistas, pues te agrada la paz y el casamiento.	2495
RAMIRO	Así lo espero, pero tengo el quedar por cosa llana en paz con él y en guerra con su hermana.	

[*Vanse*]

Rey Ordoño, don Sancho, soldados

ORDOÑO	Todo el enojo perdiera de que me faltase Blanca en esta ocasión, don Sancho.	2500
SANCHO	Señor, no pienso que falta	

2482 con tal disgusto *O* : contra mi gusto *AB* 2486 decir *O* : morir *AB* 2495 aquestas vistas, pues te agrada *O* : con aquestos pues te aguardo *AB* 2498 *Acot* Rey... soldados *O* : Vanse salen Ordoño Sancho y soldados *AB* *Nal* : en *B*³ aparece junto a Sancho la indicación *manuscrita* con bastón : Rey Ordoño Sancho y soldados *Cot* 2500 faltase *O* : faltara *AB* 2501 don Sancho *O* : om en *AB* 2502 Señor... falta *O* : No falta *AB*

sino que en bizarro traje,
y en soldado transformada,
dicen que hoy quiso salir 2505
por esos montes a caza.

ORDOÑO ¡Que Blanca no agradeciese
mi amor! Pero mi venganza
será cierta, si lo es
que Ramiro de Navarra 2510
a Enrique preso me envía.

SANCHO Ya llegan, señor, las guardas.

El Conde preso, y soldados

ENRIQUE Aquí, generoso Ordoño,
en estas manos atadas
te traigo un reino vencido, 2515
pues mi defensa le falta.

Haz cuenta que sus castillos,
villas, ciudades, murallas,
torres y campos te envía
el que hoy me rinde a tus armas. 2520

No es arrogancia, leonés,
aunque parezca arrogancia:
otro Sergio soy, aquel
que, después de heridas tantas,
venció más altas vitorias 2525
que tiene lenguas la fama;

2504 y en O : en AB transformada O : transformado AB 2513Acot El Conde preso, y
soldados O : Sale el Conde atadas las manos y Nuño y criados AB Nal 2519 campos O :
campo AB 2523 aquel O : que aquel AB

2523 *Sergio*: el tribuno romano Marco Sergio Sila, símbolo de virtud bélica, citado en
Plinio (*Naturalis Historia*, VII, 104-6), combatió heroicamente con la mano izquierda y
otra de hierro venciendo la suerte («Sergius vicit etiam fortunam»). Aparece en *La Arcadia*
de Lope y también en la «Exposición de los nombres poéticos y históricos» del apéndice
(ed. Sánchez Jiménez 2012:649, 716).

a Cipión Africano
 miras, que si aquel ensalzan
 porque a su padre libró,
 a mí por librar mi patria; 2530
 otro Curio soy, que pudo
 sacar a Pirro de Italia,
 porque si libre estuviera
 te sacara de Navarra;
 el romano que atrevido 2535
 se echó a caballo en las llamas
 yo soy, pues dándole el mío,
 saqué al Rey de la batalla;
 yo soy Licinio, el que tuvo
 por inauditas hazañas, 2540
 más coronas que cabellos,
 pues aun la envidia me alaba;
 yo aquel leal Cinegiro

2527 a O : y a AB Africano O : el africano AB Cot 2528 ensalzan O : ensalza AB
 2529 a su O : su AB 2531 Curio O : Achilles AB pudo O : puedo AB Cot 2538 al O :
 el AB 2539 Licinio O : Hiciano AB 2542 alaba O : amaba AB 2543 aquel leal Ci-
 negiro O : soy Alcino sincero AB

2527 *Cipión Africano*: se refiere a un episodio de juventud del general romano, la batalla de Tesino, en la que Escipión salvó personalmente a su padre herido; véase *La Arcadia* (ed. Sánchez Jiménez, 2012:697): «De diecisiete años venció sus enemigos y libró su padre».

2531 *Curio*: Manlio Curio Dentato, general romano que acabó las guerras samnitas y expulsó de Italia al ejército de Pirro, rey de Epiro; sus gestas se narran en Plinio (*Naturalis Historia*).

2535-2536 *el romano... llamas*: puede referirse a Marco Curcio, el caballero romano símbolo de patriotismo que, según la leyenda, para salvar la ciudad de una vorágine que se había abierto en el Foro y amenazaba su seguridad, se lanzó dentro con su caballo perdiendo la vida. Está recogida en Tito Livio (*Ab Urbe condita*, VII), y está evocada también en el *Orlando furioso*, ed. Caretti 1992:43, CLXXIV («quel nel roman foro absorto»).

2539 *Licinio*: entre los muchos personajes de la historia romana con este nombre (véase Licinio Macrón, nota a los vv. 2404-2409), puede aquí tratarse de Valerio Licinio Liciniano, emperador romano en conflicto con Constantino, que murió asesinado por cuestiones políticas; la referencia debe de proceder, como todo el listado, de una poliantea.

2543 *Cinegiro*: general ateniense, héroe militar celebrado por Heródoto, que «se dejó cortar las manos por no soltar a nave del ejército de Jerjes» (*La Arcadia*, «Exposición», ed. Sánchez Jiménez 2012:693; 649).

que, las dos manos cortadas,
 pudo con los dientes solos 2545
 tener la nave contraria,
 pues atadas, que es lo mismo
 que cortadas, mi honor basta
 a detener mi fortuna
 con los dientes de mi fama. 2550
 Mas no digo bien, que soy,
 rendido a miseria tanta,
 Casio, aquel tres veces cónsul,
 y la cabeza cortada;
 Claudio, el que venció Aníbal, 2555
 que por envidia le matan;
 Mitrídates, rey de Ponto,
 después de vencida el Asia;
 Pompeyo, aquel vitorioso
 de España, Armenia y Albania, 2560
 muerto en Egipto y vencido
 en los campos de Farsalia;
 y otro Belisario soy,

2546 contraria *O* : con rabia *AB* 2555 el que *O* : que *AB* 2561 y vencido *O* : vencido
AB 2563 y otro *O* : otro *AB* Belisario *OA* : Belisardo *B*

2553 *Casio*: Espurio Casio, tres veces cónsul de Roma condenado por buscar el poder monárquico; según la tradición, fue lanzado desde la roca Tarpeya y no decapitado, como en cambio aparece en la iconografía.

2555 *Claudio*: Marco Claudio Marcelo, general romano que venció al ejército de Aníbal en la batalla de Nola narrada por Tito Livio (*Ab urbe condita*, XXIII).

2557 *Mitrídates*: el rey de Ponto Mitrídates VI, personaje semilegendario entre los más famosos enemigos de Roma; después de ser derrotado por el ejército de Pompeyo Magno se suicidó; véase el soneto de Lope «Cuando del mundo universal las llaves» en *Rimas humanas*, ed. Carreño [1998:218, v. 3 y nota].

2559 *Pompeyo*: Cneo Pompeyo Magno, uno de los protagonistas de la Roma republicana y responsable de grandes conquistas del Imperio, entró en conflicto con César, que lo derrotó en Farsalo. Se refugió en Egipto donde fue asesinado por traición. Lucano dedica a este enfrentamiento su célebre poema épico *Farsalia*. Es abundante la presencia del tema en la literatura de la época; además del soneto de Lope citado en la nota anterior, véase también «Codro, el temor con la piedad venciendo» en *Rimas humanas*, ed. Carreño [1998:272].

2563 *Belisario*: celebrado general bizantino de Justiniano I, que según la leyenda fue cegado y reducido al estado de mendigo por el mismo emperador; la frase «Dad obolus Beli-

	a quien Justiniano manda sacar los ojos después	2565
	de tan ilustres hazañas, pues como él pidió limosna a la gente que pasaban, quitándome mis estados, la pedirán mis hermanas.	2570
	Estas te encomiendo, Rey, vuelve por Estela y Blanca, por las lágrimas siquiera que ves bañando mi cara; que llorar un hombre fuerte	2575
	las mismas piedras ablanda, cuanto más a los que saben que es la fortuna tan varia, pues preguntando a Quilón, sabio que Atenas alaba:	2580
	«¿Qué hace Júpiter agora?», respondió el sabio: «Levanta las cosas que están humildes y baja las que están altas».	
ORDOÑO	A compasión me has movido y aun a lágrimas, que tanta es la fuerza del valor y de la piedad humana. Desatalde aquellas manos,	2585

2568 pasaban *O* : pasaba *AB Cot* 2570 la *O* : le *AB* 2576 piedras *O* : peñas *AB*
 2579 Quilón : Chilón *O* : Solón *AB* 2580 alaba *O* : amaba *AB* 2581 hace *O* : hará *AB*

sario» se convirtió en proverbial y la historia un «notable ejemplo del estado mudable de la privanza» (Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. Sánchez Jiménez 2012:690). Entre otros, Quevedo le dedica el soneto «Viéndote sobre el cerco de la luna» (*Obra poética*, ed. Blecuá 1969:I, 461) y un epitafio (I, 476); es también el sujeto de la pieza de Antonio Mira de Amescua *El ejemplo mayor de las desdichas*.

2579 *Quilón*: Quilón de Esparta, uno de los siete sabios de Grecia.

2581-2584 ¿*Qué hace... altas*: según la tradición, es Esopo quien hizo esta pregunta a Quilón, cuya célebre respuesta de sabor bíblico está recogida por Diógenes Laercio, *Vidas*, I.

porque no han de estar atadas 2590
 manos que dan vida a un rey
 y libertad a su patria.
 Desatalde, porque vean,
 los que esta tragedia aguardan,
 que manos que ató la envidia 2595
 hoy la virtud las desata.
 Toda tu historia he sabido,
 y de tu lealtad la causa,
 la ingratitud de Ramiro
 y el desprecio de la Infanta. 2600
 Dalde, don Sancho, el bastón
 de general, con que vaya
 a tomar de un hombre ingrato
 por propias manos venganza.
 Guíe mi gente el mejor 2605
 hombre que ha ceñido espada,
 pues es tal que vida y honra
 en los enemigos halla.
 ENRIQUE Agradezco, invicto Rey,
 las dos rodillas postradas 2610
 a la imagen de Alejandro,
 tal merced, piedad tan rara;
 pero aunque Ramiro sea
 de condición tan ingrata,
 no ha de decirse en el mundo 2615
 que tomé contra él las armas.
 El que tiene este bastón

2595 ató *AB* : atodo *O* 2596 virtud *O* : verdad *AB* 2597 tu *O* : la *AB* 2603 un hom-
 bre ingrato *O* : su enemigo *AB Nal* 2604 propias manos *O AB* : propia mano *Cot*
 2613 pero *O* : porque *AB Cot Nal*

2611 *la imagen de Alejandro*: 'magnánimo' como Alejandro Magno, símbolo de generosi-
 dad; véase v. 1744.

2617 *bastón*: el bastón de mando, símbolo de poder, que lleva Sancho (véase v. 2601 y la
 variante manuscrita de *B*³ en 2498*Acot*).

	es hombre que solo basta para más valientes campos que César puso en Tesalia.	2620
SANCHO	Bésoos las manos, Enrique, pero mejor se empleaba en vuestras hazañas.	
ORDOÑO	Conde, cuando un vasallo se agravía y se desnaturaliza,	2625
	va a servir donde le pagan. Haz esto, y sírveme a mí.	
ENRIQUE	Señor, ¿para qué te cansas? Mi valor no se deshace, que es carácter en el alma;	2630
	antes, pues me das la vida, te suplico que me hagas merced de dejarme ir a buscar mis dos hermanas,	
	que temo alguna desdicha de las que la guerra causa.	2635
ORDOÑO	Ve, Conde, en buen hora, y vuelve, que tú tendrás en mi casa el lugar que antes tenías, y en Asturias y montañas	2640
	más tierra que el Rey te quita, y así desde hoy más te llama Conde de Valencia, villa	

2621 Enrique *O*: señor *AB* 2622 empleaba *O*: empleara *AB* 2631 la vida *O*: licencia
AB Cot 2641 tierra *O*: tierras *AB Cot* 2642 hoy más *O*: hoy *AB Cot*

2620 *César... Tesalia*: la región de Tesalia, en Grecia, que fue lugar de conquistas por parte del ejército de romano y campo de batalla final del enfrentamiento entre César y Pompeyo en Farsalo, véase también nota al v. 2559.

2643 *Valencia*: se refiere a Valencia de Don Juan, condado en el reino de León cerca del río Esla (v. 2645); Según González Palencia en la introducción a su edición de la comedia (1916-1930:XXVII-XXVIII) no hay constancia histórica de un origen navarro del condado. Se contaba que la Diana de Montemayor era una dama verdadera originaria de ese lugar (véase *La Dorotea*, ed. Morby 1958:137).

junto a León, a quien baña
Ezla, celebrado río. 2645

ENRIQUE Con la boca las estampas
de tus pies haré mayores.

ORDOÑO Parte, Conde, y busca a Blanca.

NUÑO ¿Podrete yo hablar agora
dos minutos de palabra? 2650

ENRIQUE ¡Ay, Nuño, vente conmigo!

NUÑO En tus desdichas no habla
mi lengua, sino mi llanto.

ENRIQUE ¡Pues habla, que ya se acaban!

Váyanse los dos. Laínez entre

LAÍNEZ A un navarro caballero 2655
tomé, señor, esta carta,
que no le dejé llegar,
porque he visto mil desgracias
en la guerra, por tener
del contrario confianza. 2660

ORDOÑO Bien hicistes, leerla quiero.

SANCHO Presumo, señor, que trata
de paz.

ORDOÑO No me pesaría
si ha de ser la paz mi hermana.

SANCHO En fin, Laínez, el Rey 2665
la furia que trujo ablanda.

2650 palabra *O* : palabras *AB* 2652 habla *O* : basta *AB Nal* 2653 sino *O* : solo *AB Nal*
2654 Pues... acaban *O* : sin hablar las acompaña atribuido a Nuño en *AB Nal*
2654 *Acot* Váyanse... entre *O* : Vanse los dos y sale Laínez con una carta *AB Nal* 2661 hi-
cistes, leerla *O* : hiciste verla *AB Cot* 2666 la furia que trujo ablanda *O* : la fuerza que
trajo a Blanca *AB*

2645 *Ezla, celebrado río*: por aparecer reiteradamente en *La Diana* de Montemayor (ed.
Rallo 1991:108 y siguientes).
2646-2647 *Con la boca... mayores*: agradecimiento hiperbólico no inusual en Lope; com-
párese con *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Presotto [2007:68]:
«Que vengo a poner la boca / adonde los pies estampas».

- LAÍNEZ Si Ramiro tiene a Elvira,
ya no puede haber venganza,
y será prudencia justa
trocar en bodas las armas. 2670
- SANCHO Vos habláis con el acuerdo
que merecen vuestras canas,
pero los mozos, Laínez,
quisieran verse en campaña.
- LAÍNEZ Callad, que también los mozos 2675
huelgan de fiestas y galas,
más que de romper paveses.
- ORDOÑO Lo mismo dice la carta.
Él tiene, en efeto, a Elvira.
Si es ya su mujer mi hermana, 2680
a las paces nos juntemos.
¡Hola! A la ribera marcha
de este caudaloso río.
- SANCHO Finalmente, ya no tratas
de venganza.
- ORDOÑO En estas cosas, 2685
la mayor es no tomarla.

[Vanse]

Blanca en hábito de soldado, con espada y daga

- BLANCA Malas nuevas he tenido,
si no es que miente la fama,
de que Ramiro disfama
a quien tan bien le ha servido. 2690
Cuando a ser agradecido
estaba tan obligado,
este galardón le ha dado,
que siempre halló mayor dicha

2674 quisieran AB : quisiera O 2676 huelgan O : gustan AB 2686 mayor O : mejor AB 2686Acot Blanca O : Vanse sale Blanca AB Nal espada y daga O : daga y espada AB Nal 2690 tan bien O : también AB

una lisonja bien dicha 2695

que un corazón declarado.

Yo, puesto que el afición
del rey de León me inclina;

temiendo a lo que camina
la mucha conversación, 2700

dejo su fuerte escuadrón
y voy mi sangre buscando,

que el mayor valor amando
es huir, porque el honor

le defendemos mejor 2705
huyendo, que no esperando.

Con esta transformación
ganó fama soberana

la Varona castellana
en los campos de Aragón. 2710

Si Ordoño, rey de León,
tratare en mi amor verdad,

mirará mi calidad,
y si no, sabrá mejor

que hay manos en el honor 2715
para atar la voluntad.

*Entren Estela y doña Elvira en hábito de soldados
con sus dagas y espadas*

ESTELA Pienso que no vamos bien.

ELVIRA ¿Cuándo solas y mujeres

2697 puesto O : pienso AB el O : la AB 2703 valor O : amor AB 2704 huir O : via
AB 2705 defendemos O : defendamos AB 2707 Con O : En AB 2711 Si Ordoño
O : Ordoño AB 2712 tratare O : tratara AB 2716 atar O : hallar AB 2716Acot En-
tren O : Salen AB Nal : Entren Cot con sus dagas y espadas O : om en AB Nal

2707 *esta transformación*: Blanca aparece en escena vestida de soldado (2686Acot).

2709 *la Varona castellana*: remite a la leyenda española de María Pérez de Villanañe, quien se armó como un soldado y consiguió derrotar en batalla al mismo rey Alfonso I de Aragón, que le atribuyó tal apodo, ya que combatió como un varón. Lope dedica al tema una comedia con el mismo título publicada en la *Parte IX* (1617).

	lo fueron?	
ESTELA	En fin, ¿le quieres?	
ELVIRA	Y él me quiere a mí también.	2720
ESTELA	Luego, aunque el Rey te quisiese, ¿no piensas dejar al Conde?	
ELVIRA	Amor por mí te responde.	
BLANCA	(¿Cosa que esta gente fuese del ejército navarro?)	2725
ESTELA	Ten ánimo, hermosa Elvira, que allí se acerca y nos mira cierto soldado bizarro.	
BLANCA	(Oigo decir que el reñir está en el acometer, que pone el dar que temer en contingencia de huir.	2730
	Si le pongo a mi enemigo miedo con ver mi valor, ¿qué podrá hacer con temor?)	2735
	¿Quién va? ¡Ah, soldados! ¿Qué digo? ¿Quién lo pregunta?	
ESTELA		
BLANCA	(¡Por Dios, que no me han tenido miedo!) ¿Quién va les digo?	
ESTELA	¡Hable quedo!	
BLANCA	(Quedo dijo, y vienen dos; ya tomara por partido el no haberles dicho nada, mas quiero sacar la espada.)	2740
ESTELA	(Consejo, Elvira, te pido, porque si aqueste no huye, las dos habemos de huir.)	2745
BLANCA	¿Pasan o quieren reñir?	
ELVIRA	(Bueno, la paz se concluye,	

2729 reñir *O* : temor *AB* 2731 pone el dar que temer *O* : pudo el Duque poner *AB*
 2732 de huir *O* : su honor *AB* 2748-2749 *versos atribuidos a Estela en Cot*

pues este nos da a escoger.)
 ESTELA ¿De dónde es, señor soldado? 2750
 BLANCA De Navarra.
 ESTELA ¡Bien llegado!
 La espada puede poner
 en su negra galería
 y abrazarnos a los dos.

Al abrazarse

BLANCA ¿Son navarros?
 ESTELA Sí, por Dios. 2755
 BLANCA ¡Es Estela!
 ESTELA ¡Blanca mía!
 BLANCA ¿Qué es esto?
 ESTELA ¡Lo mismo digo!
 BLANCA ¿Quién es aqueste soldado?
 ESTELA Un amigo que ha jurado
 ser siempre del Conde amigo. 2760
 BLANCA Pues déjame abrazar.
 ELVIRA La Infanta soy, Blanca hermosa.
 BLANCA Y el retrato de la diosa
 a quien daba Roma altar
 con el nombre de Constancia. 2765
 ELVIRA Ya que nos juntó en fortuna
 tan triste, si hay buena alguna,
 el cielo en tanta distancia,
 tratemos de dar la vida
 al Conde.
 ESTELA ¿Cómo será? 2770
 Porque presumo que ya

2750 verso atribuido a Elvira en AB es, señor O : seor AB 2754Acot om en AB Cot
 2756 Es Estela O : Estela AB 2770 al OB : a el A

2753 negra galería: 'funda' de la espada.

tu hermano fue su homicida.

ELVIRA No lo creas, pues aquí
los reyes se han de juntar.

Nuño entre

NUÑO Por aquí le pienso hallar. 2775

BLANCA Nuño es este.

ESTELA ¿Nuño?

BLANCA Sí.

ESTELA ¡Deténgase, caballero,
y dese luego a prisión!

NUÑO (Soldados navarros son,
preso o muerto soy, ¿qué espero?) 2780

BLANCA ¿Huyes, gallina? ¡Detente!

NUÑO No es huir tener que hacer,
ni me puedo detener,
así Dios su vida aumente.

 Miren que voy muy de prisa. 2785

ELVIRA ¿Vive el Conde, o muerto es?

NUÑO Vive, porque el rey leonés
tiene la misma divisa.

ESTELA ¿Cómo?

NUÑO Dicen que el león
perdona siempre al rendido, 2790

y él muestra bien que lo ha sido,
pues en aquesta ocasión

le hizo Conde de Valencia,

y quiso su general,

pero él, con valor real, 2795

hizo a todo resistencia;

2774 *Acot* Nuño entre *O* : Sale Nuño *AB* *Nal* 2781 Huyes *O* : *O* vil *AB* 2786 *verso*
atribuido a Blanca en *A* y a Beltrán en *B* 2794 quiso *O* : eligió *AB* 2796 todo *O* : todos
AB

2781 *gallina*: «al cobarde decimos gallina, por ser medrosa» (*Covarrubias*).

esto es lo que nuevo hay,
y pues para más no es,
del campo y setiembre a tres...

BLANCA ¡Tenle!

ESTELA ¡Sacúdele!

NUÑO ¡Ay! 2800

BLANCA ¡Suelta la espada!

NUÑO A ninguno
la diera.

ESTELA ¡Suelte!

NUÑO ¡Sí haré!
Grullo me vuelvo.

ESTELA ¿Por qué?

NUÑO Porque son tres para uno.

ELVIRA ¿No nos conoces, gallina? 2805

NUÑO ¿Quién?

BLANCA Blanca.

ELVIRA Elvira.

ESTELA Y Estela.

NUÑO ¡Bueno, oh, qué linda novela!

ESTELA Algún enredo imagina.

NUÑO Pues si no las conociera,
¿no ven que a las tres matara? 2810
Conocilas en la cara
y conociera cualquiera,
porque tal desbarbamiento
que pudieran afilar
como piedras de amolar 2815

2797 esto O : y esto AB Cot nuevo hay O AB : hay Cot 2800 Tenle O : Tente AB Ay
O : Ay ay ay AB 2802 Suelte O : Suelta AB 2803 Grullo O : Grillo AB 2806 Y Este-
la O : Estela AB Cot 2812 cualquiera O : a cualquiera AB

2803 *Grullo me vuelvo*: «Dos a uno, tornarme quiero grullo para volar y salvarme» (Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. 1924:166).

2807 *linda*: el epíteto 'lindo' aparece a menudo en Lope (*La dama boba*, ed. Presotto 2015, v. 1) pero debió de ser objeto de debate, según se desprende de la defensa que de su uso hace el autor en la dedicatoria a *La viuda valenciana*, ed. Ferrer [2001:92].

desde un cuchillo hasta ciento,
no fuera fisionomía
de varones.

ESTELA ¡Linda traza!

ELVIRA Famosamente disfraza.

NUÑO ¿El qué?

BLANCA La gallinería. 2820

Ahora bien, ¿a quién buscabas?

Cajas

NUÑO A don Arias.

ESTELA Cajas suenan.

ELVIRA No te apartes de nosotras.

NUÑO Pienso que los reyes llegan.

*Caja y alarde de navarros por una parte, muy galanes, y el rey Ramiro;
y por la otra los leoneses, Sancho y el rey Ordoño*

RAMIRO Por principio de estas paces 2825

y para fin de estas guerras
a tu Alteza doy los brazos.

ORDOÑO Yo los doy a Vuestra Alteza.

RAMIRO Por donde tuviera fin
nuestra plática comienza, 2830

y así lo más está dicho,
con que gustéis de que sea
reina de Navarra Elvira.

ORDOÑO Elvira, Ramiro, venga,
pues ha de traer la oliva 2835

2817 fisionomía *O* : filosomía *AB* 2820-2821 La gallinería... buscabas *atribuido a Elvira en AB* 2821 *Acot* Cajas *O* : Tocan cajas *AB Nal* 2823 nosotras *O* : nosotros *AB* 2824 *Acot* Caja... Ordoño *O* : Sale caja y alarde de soldados navarros por una parte muy galanes y el rey Ramiro y por la otra los señores don Sancho y Ordoño rey y acompañamiento *AB Nal* 2829 tuviera *O* : tuviere *AB* 2835 ha de traer la *O* : ella ha de ser la *AB*

2835 *la oliva*: la rama de olivo, símbolo de la paz.

de las tempestades nuestras,
arco celestial de paz.

[Tocan cajas]

RAMIRO ¿Más cajas?

ORDOÑO ¿Qué gente es esta?

Don Beltrán

BELTRÁN	En presencia de dos reyes, uno Alejandro, otro César, de Cipión y Aníbal, del griego Aquiles y Eneas, un caballero navarro a sustentar campo llega al conde Enrique de Luna que ya llamáis de Valencia. Aquí me ha desafiado, y aquí verán las estrellas, como agora el sol, que estoy solo esperando que venga.	2840 2845 2850

Don Arias

ARIAS Sí vendrá, Beltrán. ¡Aguarda!
Yo soy don Enrique. ¡Espera!

2836 las *O* : estas *AB* 2837 arco *O* : y arco *AB* 2837*Acot* Tocan cajas *AB* : *om en O*
 2838*Acot* Don *O* : Sale don *AB Nal* 2841 Aníbal *O* : de Aníbal *AB* 2846 llamáis *O* :
 llamas *AB* 2849 agora *O* : parto *AB* 2850*Acot* Don *O* : Sale don *AB Nal*

2840-2842 *Alejandro... Eneas*: los dos reyes en escena se comparan con los grandes emperadores Alejandro Magno y Julio César (como en las *Vidas paralelas* de Plutarco), pero también con los dos más importantes comandantes de ejércitos enfrentados en la historia romana, Escipión el africano y Aníbal; finalmente, se asocian a los dos héroes clásicos Aquiles y Eneas.

2845 *Enrique de Luna*: título nobiliario que no guarda relación histórica en este contexto.

El Conde entre

ENRIQUE	No soy sino yo, don Arias, que quiere el cielo que tenga vida y que cobre mi honor.	2855
BELTRÁN	¿Dos venís de esta manera, o sabéis que solo basto?	
ENRIQUE	No hay aquí, Beltrán, quien venga, sino solo el conde Enrique.	
RAMIRO	Rey, cuando paz se concierta, no comencemos por armas.	2860
ORDOÑO	Ramiro, Enrique se queja con razón; dele Beltrán satisfacción con que pueda cobrar su honor, y hagan paces.	2865
RAMIRO	Beltrán, o salva o condena lo que dijiste del Conde.	
BELTRÁN	¡Mal hacen los que mal piensan! Digo que dije que Enrique trujo la Infanta a una sierra de Navarra con traición, y que es justo, pues ya es reina, y se ha visto la verdad, que al Rey, al Conde y a ella pida perdón de rodillas.	2870 2875
ENRIQUE	¿Conoces, Rey, mi inocencia?	
RAMIRO	Sí, Enrique, y te doy mis brazos, pero una sospecha queda.	
ENRIQUE	¿Cómo?	
RAMIRO	No parece Elvira.	

2852 *Acot* El Conde entre *O* : Sale el conde don Enrique *AB Nal* 2854 quiere *O* : quiso
AB Cot 2856 esta *O* : esa *AB* 2863 dele Beltrán *O* : dale a Beltrán *AB* 2868 hacen
O : hayan *AB* 2875 pida *O* : pido *AB* 2878 pero *O* : mas *AB*

2879 *parece*: 'aparece', como en el v. 2882.

ENRIQUE ¿Tú no quedaste con ella? 2880
 RAMIRO Fuese, y sin duda a buscarte.
 NUÑO Si yo hiciese que parezca,
 ¿qué me darán?
 ENRIQUE Nuño, amigo,
 seis mil ducados de renta.
 NUÑO ¿Seis mil? Bueno, aceto tres, 2885
 porque esto de las promesas
 es como tela quemada,
 que se va en humo la seda.

Estén las tres con tres bandas en los rostros, y él quite el rebozo a Elvira

 Esta es la Infanta.
 RAMIRO ¡Señora!
 ORDOÑO ¡Hermana!
 ELVIRA Ya que me fuerza 2890
 la suerte a ser vuestra esposa,
 digo, señor, que soy vuestra.
 RAMIRO ¿Fuerza decís? Eso no,
 pero, porque la inocencia
 del Conde tenga su premio, 2895
 le suplico al Rey que sea
 servido que sea mujer
 de Enrique y que él la merezca.
 ORDOÑO ¿Dáisela vos?
 RAMIRO Por pagarle
 con tal joya tantas deudas. 2900
 ORDOÑO Pues, ¡alto! Dense las manos.
 Y pues que ya el Conde llega
 a ser mi cuñado, es bien

2881 y sin O : sin AB 2888Acot Estén O : Están AB Nal y él quite O : y Nuño quite AB
 Cot : y Nuño quita Nal 2890 Hermana O : Es mi hermana AB Nal me fuerza O : es
 fuerza AB Nal 2891 la suerte a ser O : Ramiro ser AB Nal 2893 decís O : dijiste AB
 2894 la O : su AB 2895 tenga su premio O : se pruebe bien AB 2897 que sea O : sea su
 AB 2898 que él O : él AB 2900 tantas O : tales AB

que Blanca, su hermana, sea
mi esposa, y reina en León. 2905

SANCHO Señor, no hay quien de ella sepa.
NUÑO Sí hay, mas, ¿qué me han de dar?
ORDOÑO Diez mil ducados de renta.
NUÑO ¡Muchas rentas vienen juntas,
parece fin de comedia! 2910

Quítale el rebozo a Blanca

NUÑO ¿Es esta Blanca?
ORDOÑO Ella es.
BLANCA Y dichosa en que me quiera
tan gran señor por esclava.
RAMIRO ¡Ah, si supieras de Estela,
Nuño, que reina a Navarra 2915
tan a mi gusto le dieras!
NUÑO ¿Qué me darán?
RAMIRO ¡Nuño, pide!
NUÑO Armas no más, y nobleza,
tres coronas sobre plata,
pues os he dado tres reinas. 2920
RAMIRO Que me place, y cuatro villas.
NUÑO Vive Dios, que si tuviera
las cosas que así me han dado,
que fuera un Midas de hacienda.
Ahora bien, voy al retablo. 2925
¡Salga Estela!

Desembócela

2907 han de dar O : darán AB 2908 Diez O : Dos AB 2910Acot Quítale el rebozo a Blanca O : Descubre a Blanca AB Nal 2911 Es esta O : No es esta AB 2923 así O : aquí AB 2926 Salga Estela O : Quién es Nuño atribuido a Ramiro en AB Nal 2926Acot Desembócela O : Descubre a Estela después de Soy Estela en AB : Descubre a Estela Nal

2925 *retablo*: 'escenario' de la representación, referencia metateatral que caracteriza al gracioso (vv. 2807, 2910).



VARIANTES LINGÜÍSTICAS

- Ded.* 20 recibida *AB*⁴: recibida *B*¹*B*²*B*³
- 18 al : a el *AB*
- 33 traer : traher *O*
- 39 envidiosa : inuidiosa *AB*
- 160 darle : dalle *AB*
- 162 así : assí *AB*
- 163 huyo : huygo *AB*
- 166 y : e *AB*
- 171 Fidelidad : Fidelitad *O*
- 176 satisfacción : satisfación *AB*
- 178 Brujulearon : bruxearon *B*
- 235 recibido : recebido *AB*
- 361 Agora : aora *AB*
- 426 volverla : volvella *AB*
- 446 verla : vella *AB*
- 487 recibido : recebido *AB*
- 492 satisfacción : satisfación *AB*
- 502 ponerle : ponelle *AB*
- 523 güele : huele *AB*
- 607 temple : temple *AB*
- 660 sasté : sascé *AB*
- 801 conviniente : conveniente *AB*
- 813 alcagüete : alcahuete *AB*
- 867 transparentes : transparentes *AB*
- 991 recibimiento : recebimiento *A*
- 1002 así : así *B*
- 1025 recibido : recebido *AB*
- 1032 don del cielo : donde el cielo *O*
- 1040 vidro : vidrio *AB*
- 1047 güéspedes : huéspedes *AB*
- 1051 güéspedes : huéspedes *AB*
- 1056 traerla : traella *AB*
- 1062 así : ansí *A*
- 1082 alfombras : alhombras *AB*
- 1116 ducientos : dozientos *AB*
- 1147 así : ansí *B*
- 1262 así : así *B*
- 1323 créeme : creheme *O*
- 1369 tiempla : templa *AB*
- 1394 consolalla : consolarla *AB*
- 1397 hablalla : hablarla *AB*
rogalla : rogarla *AB*
- 1419 simbolizan : sinbolizan *O*
- 1436 filosofía : philosophia *O*
- 1447 perfectos : perfetos *AB*
- 1475 encantamento : encantamiento
AB
- 1477 ascuras : a oscuras *AB*
- 1506 trujiste : trajiste *AB*
- 1569 Ansí : así *AB*
- 1597 agora : aora *AB*
- 1665 así : así *AB*
- 1683 envidia : invidia *AB*
- 1742 agora : ahora *AB*
- 1748 al : a el *AB*
- 1769 y inhumano : e inhumano *AB*

- 1784 así : ansí *AB*
 1786 vidro : vidrio *AB*
 1818 envidia : invidia *AB*
 1835 agora : aora *AB*
 1838 traer : traher *O*
 1849 traerla : traherla *O*
 1922 al : a el *A*
 1923 güesos : huesos *AB*
 1971 queriendo : queriendo *AB*
 2001 disciplina : diciplina *A*
 2037 *Acot* vidro : vidrio *AB*
 2127 priesa : prisa *A*
 2158 servicios : servicios *AB*
 2216 agora : aora *AB*
 2232 Agora : aora *AB*
 2269 triunfos : triumphos *O*
 2287 esconde : asconde *A*
 2290 trae : trahe *O*
 2311 darle : dalle *AB*
 2314 traerme : traherme *O*
 2326 traído : trahido *O*
 2371 traeré : trahere *O*
 2423 victorioso : vitorioso *AB*
 2431 trujo : trajo *AB*
 2432 trujo : trajo *AB*
 2443 así : ansí *AB*
 2450 así : ansí *A*
 2475 agora : aora *AB*
 2492 u otro : o otro *AB*
 2542 envidia : invidia *AB*
 2556 envidia : invidia *AB*
 2581 agora : aora *AB*
 2610 postradas : prostradas *AB*
 2649 agora : aora *AB*
 2666 trujo : trajo *AB*
 2686 tomarla : tomalla *AB*
 2697 el afición : la afición *AB*
 2821 Ahora bien : Aora bien *O* :
 Orabien *AB*
 2845 al : a el *AB*
 2864 satisfacción : satisfación *AB*
 2870 trujo : trajo *AB*
 2914 Ah : O *AB*

NOTA ONOMÁSTICA

Abarcas	Beltrán	Eneas
Acrisio	Betis	Enrique
Adán	Blanca	España
Adriano	Briseida	Esteban
África	Bruto	Estela
Agrigento	Bustos	Eveno
Albania	Campaspes	Ezla
Alejandro	Capricornio	Farsalia
Alfonso	Casio	Febo
Amor	Castilla	Floriano
Angélica	Catón	Fruela
Aníbal	Cava	Guzmán
Apeles	Celio	Hércules
Apuleyo	Cervera	Hidaspes
Aquiles	César	Ideo
Aragón	Cinegiro	Íñigo
Ariana	Cipión	Íñigo Arista
Arias	Cipión Africano	Irlanda
Aristóteles	Circe	Italia
Armenia	Claudio	Ixión
Asdrúbal	Cleopatra	Jasón
Asia	Constancia	Juan de Vergas
Asturias	Curio	Júpiter
Atenas	Ebro	Justiniano
Atlante	Egipto	Labieno
Bártulo	Elena	Laínez
Belisa	Elvira	Laura
Belisario	Emilia	León

Lete	Palas	Sansueña
Libia	Pamplona	Sergio
Licinio	Pelayo	Sísifo
Lisis	Petrarca	Sol
Lucinda	Pirineos	Suero Manrique
Medea	Pirro	Tántalo
Medoro	Platón	Telamón
Menandro	Polifemos	Temisa
Mendo de Quiñones	Pompeyo	Tesalia
Midas	Ponto	Teseo
Mitriades	Psiques	Troya
Narciso	Quilón	Troyano
Navarra	Ramiro	Tudela
Nilos	Ribadavia	Valencia
Numancia	Riselo	Varona castellana
Nuño	Rodrigo	Venus
Olimpo	Roma	Viana
Ordoño	Rosardo Bela	Virgilio
Otón	Sancho	Vitoria

ALEJANDRO. Con la grafía «Alexandro» en todos los testimonios.

ASIA. En el autógrafo, «Assia».

ATENAS. En el autógrafo, «Athenas».

BETIS. En el autógrafo, «Bethis».

BRISEIDA. En el autógrafo, «Briseyda».

CAMPASPES. En los impresos «Campaspe».

CIPIÓN AFRICANO. Con la grafía «çipión» en el autógrafo y sin el apodo en el v. 2841. En los impresos, «Scipión».

CIRCE. Con la grafía «çirçe» en el autógrafo.

EBRO. En el autógrafo aparece con la grafía «Hebro».

ELENA. En el autógrafo, «Helena».

ELVIRA. Aparece con la grafía «Eluira» en todos los testimonios.

ENRIQUE. Aparece con la grafía «Henrriq» y abreviado «Hen» en todas las didascalías en el autógrafo. También tiene el nombre «Enrique de Luna» en el v. 2845.

EVENO. En el autógrafo, «Ebeno».

EZLA. En los impresos, «Esla».

FEBO. En el autógrafo, «Phebo».

HIDASPE. En los impresos «Ydaspe».

IDEO. En los impresos, «Ydeo».

ÍÑIGO. Con la grafía «Yñigo» en todos los testimonios.

ÍÑIGO ARISTA. Aparece al plural «Íñigos Aristas».

IXIÓN. Con la grafía «Yxión» en el autógrafo.

JÚPITER. En los impresos, «Iupiter».

LAÍNEZ. Aparece con la grafía «Layneze» en todos los testimonios, y con el nombre «Nuño Laínez» en los vv. 257 y 299 *Acot.*

LETE. En el autógrafo aparece la forma «Lethe».

LICINIO. En el autógrafo se encuentra la grafía «Liçinio».

LUCINDA. En el autógrafo aparece generalmente con la grafía «Luzinda» pero también «Luçinda» en el reparto del primer acto.

NARCISO. Con la grafía «Narçiso» en el autógrafo.

NAVARRA. En el autógrafo, aparece con la grafía «Nabarra», mientras que en la tradición impresa se encuentra «Nauarra».

NUMANCIA. En el autógrafo, aparece con la grafía «Numanzia».

PAMPLONA. En el autógrafo, «Panplona».

POLIFEMOS. En el autógrafo, «Poliphemos».

QUILÓN. En el autógrafo, «Chilon».

RIBADAVIA. En el autógrafo, «Ribadauia».

ROSARDO BELA. Con el nombre de «Rosardo» en los vv. 421 y 490.

SANCHO. Con el nombre de «Sancho de Prado» en el v. 255.

TELAMÓN. En los impresos, «Telemón».

TEMISA. En los impresos, «Artemisa».

TESEO. En el autógrafo, «Tesseo».



APÉNDICE

CARACTERÍSTICAS DE O

14-16	<-...> para todo atreuimiento Ra <-La ... temor en dar \ funde mil torres de viento> <-al ... lugar \ en vna flaca esperanza> <-a este sabroso tormento>
21	<-... \ estrañas desdichas son>
43	<- ...> rasgo
58-60	desde tu tierra. Ra <-no se + yo> <// b Si> Ra como <-podre \ beltran> bel oye Ra <-dime + di> <-vos decís> Ra<-al + di> morir, <-mas + y> <// açertaras>
76	<- ... \ remedio>
77	<-a>donde <- ... > se añade el reynar
93	de<-...> ser
111	<-...> anpararte
122	<-su herman> la enemistad de su hermº
135	<\\ Nuño> llega <-Nuño>
138	<-q padres // casado>
139	<- ...\\ Ra no lo entiendo> <- ... + Nu solo>
141	<-est ...> llebar mi onor <// cada dia>
144	<-señor // deçia>
145	<-dixe q quando \\ que quando \ suele>
146	<-sa> prebalecer
151	<- por>q
154	<-... parece ... \ jumento, jumento>
155	<-... persona \ que en rostro y entendimiento>
159	<-f...> ynpresion
161	<-p> y asi

- 166 <-y> sutileza
 169 <-... \\al>
 179 <-mas ... // y hallaron>
 181 <-No lo entiendo \ como sota>
 197 <- alli> mas
 207 <-val ... jornada \\ hazaña> heroica
 217 <\\ lo q es> caza
 218 perros <-P>
 243 <-no queda ... hidalgo / no ay hidalgo en corte en sierra>
 247*Per* <-Luz // El>
 269 <-...> has
 290 <-le + la> <-llam> fama le llama
 325 Ramiro <-sea>
 333 <\\ me anpare> contra Ramiro <-me anpare>
 373 de mi edad <-de ... \ sobre> mis labios
 374 <-pusiese> pintase su roxa selba
 375 <-y> despues q en los Pirineos
 376 <-contra \\ los lirios de> las <-blancas> vanderas
 377 <\\ blancas> pudieran crezer <-sus lirios>
 378 <\\ con> <-en> la sangre de mis venas
 382 <-dela> con mil
 385 el <- ...>
 388 <-y le quiso ...> ynterponiendo
 403 <- ...> hasta su <- ...>
 405 con su <-diuino calor // actiuidad diuina>
 412-415 <\\ temi y el> <-fui con alguna sospecha> <\\ pecho, a cautela>
 <\\ arme de> <-...> vn peto <\\ aunq al Rey>
 <\\ no busca> <-...> <\\ el noble defensas>
 <\\ Mas> <-q> como puede el poder
 418 es <-...> lealtad <-neci> pero muy neçia
 428 dixo el Rey <-dixe> yo <-en presencia // sin prudencia>
 459 <\\ prendelde dixo y> <-ya> Rosardo <-...>
 469 <-dar ...> aunq era sola una espada
 479 <-y ...> amparame
 483*Per* <-Ra \\ Or>
 501 <\\ Ord solos> desseos <-solos>

- 509*Per* <\ Or>
 519 yo <-... / de quien>
 533-537 <- He q hagase del Rey el gusto>
 <-Nuño sea justo o injusto>
 <-y pierda vida y onor>
 He <-...> Nuño, por bien o por mal
 cunplir del Rey es mexor
 el gusto q en duda yqual
 si en Leon fuere traydor
 sere en Navarra leal
 543 <-...> a gentilonbre
 544*Per* <-...+Luz>
 547 <-condes ... / premio tubiera>
 553 <-viue \ mas por>
 559 <-...> no buscan
 560 <-...\ en obligación> ninguna
 565 <-q \ Mas>
 576-579 <-pues ... \ o como> enfermo <-que // Narçiso>
 <\ de vna fuente pu \ ra> <-la ... fuente mas <\ de vna fuente
 pura y> clara
 <-... alegrar \ q su ardiente> fantasia
 <-... \ le retrata en su> cristal
 581 <-...> desbentura
 595-597 <-qual se vistiera vna gorda> <-vna ...> <\ qual vna gorda \
 vna chica>
 <-qual la pobre ... \ qual se vistiera //vna Rica>
 <- qual se vistiera> <-qual la \ y una pobre> tripulara
 614-617 por su hermana Nu <-... \ el Español>
 <-blanca y Estela, perder \ distrito, puede enuidiar>
 <\ a Estela y> Blanca <-...> vos sol <-...>
 <- ...faltar \ tendreys \ signos en que andar>
 623 q <-con ser m> siendo monte de niebe
 641 <-y> aun q
 644 Rey <-na>
 648 <-y quien seria \ y donde esta>
 649 no <-ves // oys>

- 651 <-dize que> el conde Nu <-... es // vos lo deçis>
 670 <-su(?)> tu
 672 <\ Luz> voyme <-Lu +Nu> vete <-Nu +Luz> adios <-Luz
 +Nu> adios
 708 <-pensamien // sufrimiento>
 726 <-son> ven
 739 <-si> luego
 754 <-...> el conde
 778-791 *versos enjaulados*
 805 <-vienen ... // Hen fuerte>
 822 <-no sabia // ygnoraua>
 837 <-Nu esta viene ... \ mas tenme>
 843 <- tienes // sientes
 851 malas <-n>
 866 tener <-la f>
 884 q <-no ... falta> con palabras señora
 935 <-... \ tienen vida>
 937 <-el Arco celestial adonde estriua / adonde estriua el Arco de
 diamante>
 961 <-el del \ porq el> olinpo <-... \ Aquel xamas> vençido
 965 <-desierto camp> aldea en un lugar desierto
 968 <-del // deis>
 993 <-Yn> el Rey
 1000 <-la verdad> en honrarme
 1040 <-en> vna
 1081-1082 *versos tachados con un línea horizontal, intervención no autógrafa*
 1088 q <-a su amor // le tuvo por tesoro>
 1093 <-lealtad q no derribe / puerta q no entre porq de una suerte>
 1099 *verso subrayado, mano de Lope*
 1113 es <-yp> ynposible
 1116 <-con çinquenta \ con duzientos>
 1120 <-para> o ronpere
 1136 como <-de> mi voluntad le merezi<-era+a>
 1140 <-p> y yo
 1141 *Después del verso, sigue línea horizontal con rúbrica sencilla de
 Lope*

- 1141 *Per* El<-vir> Conde
 1148 fu<-e+i>
 1154 <-Se+Por>
 1155-1157 <- El Con los del Amor ygualo>
 <-quantos sin el ymagino>
 se ha faltado a tu regalo
 El Con los del Amor ygualo
 quantos sin el ymagino
 1163 no <-me>
 1169 <-s ... años por vida> pues quien te pide alegría
 1170 <-des> debo <-de querer> yo de pretender
 1171 <-y q en cosas \q por cosas> semejantes
 1173 <-yo no acabo de / Nu no los habras menester>
 1177 <-leyes \con oro> <-... + Elu q> estrañas leyes
 1178 <-q> en Bartulo
 1179 <-yo \no> se
 1181 joyas <-por tal ausencia // He antes es razon>
 1182-1185 Si la sangre de aql dia
 <-es la mala> q es quien la salud altera
 es la mala ya esta fuera
 no ha menester alegría
 1186 <- de \Pues si> la que queda <-...> es buena
 1194 <-ni> el
 1196 <\No> me han dado <-de... // causa a mi>
 1202 <-l...> No
 1207 q <-pu> de
 1222-1225 <-a la fe... he sido ygual \y con ver q nada yntentas>
 <-si quieres q amor me venda\ Aunq te soy desigual>
 <- oscura estaua la tienda> <\ -pue> <\ si te he pareçido mal>
 <-del ... pareze mal \puede ser q te arrepientas>
 1274 <\ -desde> <-muero por ti> desde el dia <// q te vi>
 1275 <-q te vi \te adoro> q mi recato
 1277 <-mas ser tu señor deçia / a lo q has echo por mi>
 1306 <-Elu> si
 1310 tu mismo <-yntentas> llebarme yntentas
 1318 de <-la> mi lealtad

- 1319 <-nu+vu>estro
 1327 <-aquesse \ aquesta>
 1332 q <-... +me> <-guardar + guardabas> <-...> decoro
 1333 <-penso \ dixe a>
 1341 <-mi marid / a mi onor> esta obligado
 1342 <-...> bien puedes conde matarme
 1344 <-per> q en no siendo <-de ...> para ti
 1357 <-y es... \ y nadie amando> resiste
 1363 <-...> no
 1367 <-y fue permission del çielo>
 <-y> llorar <-...\ tanto y sin> enojos
 1369 <-...\ tienpla aquel fuego>
 1370 <\ Hen> <-...> lagrimas ay sin tristeza
 1371 <\ Nu> son <-...> la caña del pescar
 1372 <-... \ conq viuen + en la> mar
 1373 <-... // humana flaqueza>
 1375 <-las> y agraviados
 1376 <-...\ bolsas>
 1378 <-pero aqui no a de / mas ni en nazer ni en llorar
 1381 <-no lloran \ no nazen> para engañar
 1386 <-q te digo \ ya es ydo.>
 1388 <-te has ... \ te fuiste> durmiose el Conde
 1394Per <-...+Nu>
 1408Per <-He+Nu>
 1415 <-... // es mujer>
 1416 <-tu muger> del
 1417 *Después del verso, sigue línea horizontal con rúbrica sencilla de Lope*
 1419Per <-...+Ra>
 1425 <-sabe> al principio entiende siendo
 1435 sabe<-n // mos>
 1436 <-Bel \ Ar> <-Notable \ estraña> philosophia
 1460 <-estan // van>
 1472 <-y en el> en las personas reales
 1481 <-si ba> q baliera
 1498 <-dixome \ y // q si la mereziera>

- 1499 <-amada due / esposa y dueño>
 1510 si<-n> tu gustas
 1520 <-se> si
 1532 <-...// trahes>
 1538 como a mi <-esposa y // reyna y señora>
 1552-1553 *versos recuadrados parcialmente*
 1566 este sin reparar <-en q la \ que a Eluira> amases
 1580 pues <-... ynfanta ni es posible \ en esa montaña ynacesible>
 1581 <- ... montañas ... dexado \ dexa la ynfanta Ra el Conde me ha
 engañado>
 1582*Per* <-...\ Bel>
 1594 salid <-enoramala \ al punto luego>
 1596 <-? perder a vos por q es ya ... mala \ el conde es noble y al
 mexor yguala>
 1597 <-y +q> agora
 1598 <-como no siga ... yguala \ don Arias atreuido me señala>
 1599 <-y \ mas> respondistes vos <-a su baxeza // cuya grandeza>
 1600 <-quisier \ fuerça +a> callar
 1603 <- ...+ vos vereys>
 1609 *Después del verso, sigue línea horizontal, mano de Lope*
 1609*Acot* *En el margen izquierdo, aparece la indicación no*
 1613 <-...// perdonad>
 1627 en <-mi> este
 1631 <-te adoran> estos pastores te adoran
 1640-1659 *versos enjaulados con rayas horizontales y una raya vertical en el*
margen izquierdo
 1645 <-se humillan / a tus blancos pies se humillan>
 1650 *verso parcialmente tachado con una línea horizontal*
 1655 q <-de // te> detienen
 1660 <-nos dexas ansi // te ofendes a ti>
 1667-1671 te proboca <-algun sosiego // a vn verde asiento>
 Lis pastores <-hazedme juego // contad vn cuento>
 cantad<- de fiestas ... // Menandro famoso>
 <-tanta tristeza elv advertid>
 <-q soy ynç ... de fuego>
 Nu Va de historias <-El \ Lis><- ya ... \ ya ymaginan>

- <\ diuertirte> <-ser de amor> <-lis + elu> <- ser san ... // no podran>
- 1672 <-q> hara
- 1673-1675 <\ q vnos> <-q ...dessean \ pies me desatinan>
<-hazer versos de saber>
yo de <-... \ versos> ynorante
<-... entendi \ q nunca // los escriui>
- 1678 <-bendiga di / Belisa por tus pies andan perdidos>
- 1704-1711 *Versos enjaulados con indicaciones Sí en los márgenes*
- 1714 <\ el que> el papel escriuio
- 1741 pu<-ed // dieron>
- 1743 <-contra mi mano (?) \ para matarme>
- 1746 mas aunq <\ Apeles> con Ramiro he sido <-Apeles>
- 1747 <- ... por ti ... \ su fama desprecio el Amor vencido>
- 1748 <-...> Bethis
- 1759 <-g...> te amase
- 1777 <-no...> ni
- 1798 q <-ven+en> venzerla
- 1802 <-por mas de> de ciento y dos q pongan a tormento
- 1806 <-para dar a entender q / dando a entender q muerta> hauia vencido
- 1809 <-...> si
- 1811 *He en el margen izquierdo*
- 1830 <-te quite> tus
- 1863 <-?> quedan
- 1869 <-mi vida \ mi cassa> mi honor mi hacienda
- 1874 <-por qui> porq
- 1884 en q <-... // a quien no puede mas>
- 1892 q <-...> la
- 1934 <-... ha de hazer / esta mui llano>
- 1948 <-se hubiera> vn colerico deçia
- 1957-1961 nu <-tras el me voy, pues q llega> <-no açeta>
<-a ser como algunos onbres>
<-q tienen mugeres>
de aqsta vez se despeña
bien ayan algunos ombres

- q tienen mugeres feas
y porq no pueden mas
con sus vezinas se acuestan
- Personas de 3 acto* Nuño <- q por yerro es Julio>
- 1967 <-c...> de
- 1974 <-tenia -sabia / tenia>
- 1981 *en el margen izquierdo* <-Ord>
- 1985 disculpa-n>do
- 1994-2009 *versos enjaulados con líneas horizontales y una línea vertical en el margen izquierdo*
- 2007-2008 las plumas verdes jardines,
<-las...>
y que dicen los clarines
- 2010*Per* <-...+Or>
- 2036 <-q ves Minerba \\ pues siendo Palas> bizarra
- 2037 *Después del verso, sigue línea horizontal con rúbrica sencilla de Lope.*
- 2039*Per* <J+N>ul. *En toda la escena, el nombre del personaje Nuño está escrito sobre Julio tachado*
- 2069 <-tema \ cosa>
- 2076 <-cual por tu vida> He quiermesme dexar
- 2084 <-Julio+Nuño>
- 2085 aunq <-Ag...\ Eluira> sea
- 2087 <-pues en tantas penas / si otra vez me ruega>
- 2097-2099 <-q es fruta gallega>
<-q de Ribadabia>
q vino a esta tierra
desde Ribadauia
por fruta gallega
- 2141 <-q natura vezina era / q por la flaqueza >
- 2145 <-vino desta siesta / se asomo una siesta>
- 2158 dicha<-s>
- 2159 <-q \\ q al> dueño destierran
- 2161 lleba<-s>
- 2177 cu<-e>lebra
- 2184 <- y le // viua mi lealtad>

- 2221 quiero <-a un> entregarme a un tirano
 2236 <-morir // bien se q yo>
 2237 <- se ... ger / tendre veneno en Ramiro>
 2243 *Después del verso, sigue línea horizontal con rúbrica sencilla de Lope*
 2249 <-la+te> <-hubiese vista // viese adoraui a Elvira>
 2257^{Per} <-Ram // Est>
 2291^{Acot} <-Julio+Núño>
 2302 vra <-vista+Alteza> agora
 2304 por la lealtad <del+dese> conde q os adora
 2308 ama<do // ndo>
 2309 <-los> no merezen del conde los errores
 2310 <-y onrrado \ criado>
 2312 <-y aunq el \ que si>
 2332 en el <-...> çielo
 2333 <-agradeçi> porq penetra dios las yntençiones
 2346 <-y con tal concierto q / y en tal orden caballos y peones>
 2348 <-t> ondeando
 2382 <-guarda a \ a de la> guarda
 2393 dilata<-r tal orden // rle aguarde>
 2401 <-venza> mi lealtad <-esta ... \ le quite la corona>
 2404 <-A...> Hallo
 2406 fuego Asdrubal <-... \ y un Rio ayrado Eveno>
 2407 <-de ramas><-q a este ... mano \ Dido el azero del cruel Troyano>
 2408 <-... / -y agua Eveno \ cordel Labieno>
 2421 <-q verte entre tu ... / q verme muerto a mi cuyo famoso>
 2445 este <-trage // rustico trage de villana>
 2461 <-... / te engaña>
 2462 <-en el canpo espan / con lissonjas tan llenas de tu daño>
 2472-2473 *fragmentos parcialmente tachados con una línea horizontal* <-Ra.
 ay tal exceso> <- prendelde Ar no querran>
 2480 <-q para q la / Bel q el casamiento de la ynfanta acabe>
 2489 <-veamos / juntemos>
 2492 <-y la // u otro>
 2495 <-escribe \ conçierta>

- 2498Acot Rey Ordoño don Sancho soldados <-el Conde henrriq preso>
 2511 <-me enbia // a Henrriq preso me enbia>
 2527-2542 *versos enjaulados con líneas horizontales, verticales y transversales*
 2543 zinegrino<-s>
 2544 <-q con... las \\ q las dos> manos cortadas
 2550 *aparece un asterisco en el margen derecho del verso*
 2555-2562 *versos enjaulados con unas líneas horizontales, transversales y una línea vertical en el margen izquierdo*
 2581 <-lo q \\ q haze> Jupiter <-hazia // agora>
 2582 <-a quien por dios adoraban / respondio el sabio lebanta>
 2584 <-y \\ y baxa> las q estan altas
 2591 <-las de vn onbre / manos q dan vida a un Rey>
 2600 <-... \\ y el>
 2601 <-... dalde aquel baston / dalde don Sancho el baston>
 2607 <\\ pues es> tal q vida y onrra
 2631 <-...> antes
 2649Per <-julio + nuño>
 2651 <-julio + nuño>
 2652Per <-julio + nuño>
 2652 habla<-n>
 2684 <-en> fin<// almente>
 2685 <-... / en estas cosas>
 2686 *Después del verso, sigue línea horizontal con rúbrica sencilla de Lope*
 2686Acot <- estela y> blanca en hauito de soldado<-s> con espada<-s> y daga<-s>
 2708 gano<-...> fama soberana
 2715 q <-si> ay
 2723 por<-t+m>i te responde
 2729 oygo<-a+o> deçir ql<-...> Reñir
 2763 <-... como vos / y el retrato de la diosa
 2768 dis<-s // tançia>
 2774Acot <-julio + nuño> entre
 2775Per <-ju + nu> *en toda la escena*
 2776 bl <-julio+nuño> es este est <-julio\\nuño> el si

- 2787-2791 *versos parcialmente ilegibles a causa de la pérdida de un fragmento de la hoja, restaurada; aparece en el margen izquierdo de las lagunas el texto perdido, escrito por otra mano, letra del siglo XVII*
- 2789 <\ est como> <-Ju +nu> <-porq> dicen
- 2791 muestra <-...> bien
- 2801-2804 *versos enjaulados con líneas horizontales y una línea vertical en el margen izquierdo*
- 2814-2817 *versos parcialmente ilegibles a causa de la pérdida de un fragmento de la hoja, restaurada; aparece en el margen izquierdo de las lagunas el texto perdido, escrito por otra mano, letra del siglo XVII*
- 2827 <-los br> a tu alteza doy los brazos
- 2836 <\ de> <-con que> las tempestades nuestras
- 2839 <-delante de dos P / en presencia de dos Reyes>
- 2841 <-el Romano \ de> çipion <// y Anibal>
- 2842 <-y Aníbal de ... / del griego Aquiles y Eneas>
- 2850Acot Don Arias <-y el conde embozado>
- 2873 <-p+v>erd<-one+ad>
- 2883 <-Julio \ nuño>
- 2909 <-mi> vienen juntas
- 2915 <-Julio \ nuño>
- 2917 <Julio \ nuño>

EL SOLDADO AMANTE

EDICIÓN DE GONZALO PONTÓN



PRÓLOGO

Cuando *El soldado amante* fue incluido en la *Decimaséptima parte*, poca memoria debía de quedar de su paso por las tablas: hacía más de un cuarto de siglo que Lope lo había compuesto y dado a representar.¹ El análisis métrico de Morley y Bruerton [1968:257-258] sitúa la composición de la comedia en el decenio de 1590, con mayor probabilidad en los años de 1593-1595, por la presencia de octavas en principios o finales de acto (como ocurre en *San Segundo*, fechada con seguridad en 1594) y por pasajes de romance de cierta extensión y ambición narrativa, poco habituales en el Lope de finales de los años 80 o primeros 90. Contribuye a reforzar esta hipótesis una referencia del texto (vv. 248-258) en la que se menciona a un pretendiente español cuyo nombre es Albano, en lo que podemos interpretar como un guiño a la casa de Alba, más concretamente al duque don Antonio Álvarez de Toledo, a cuyo servicio estuvo Lope, en Alba de Tormes, entre 1591 y 1595.² La obra se habría compuesto, pues, en uno de los períodos vitales que los biógrafos del autor han considerado como de mayor estabilidad y sosiego,

1. Aunque el sintagma «soldado amante» tiende a funcionar en la comedia como nombre antonomástico, y por consiguiente cabría escribir el título de la comedia como *El Soldado amante* o *El Soldado Amante*, prefiero, ateniéndome a los criterios de PROLOPE, no emplear las mayúsculas, porque tal uso le resta al título el valor genérico que también posee. Téngase en cuenta que en el texto de la comedia la forma «soldado amante» aparece seis veces (vv. 1818, 1925, 2055, 3029, 3182, 3278), pero que también se da como «amante soldado» en tres ocasiones (vv. 1879, 1935, 1955), señal de su fluctuación entre nombre común y propio.

2. Para la relación entre Lope y el Duque, así como las circunstancias que retenían a este en Alba de Tormes, véase en este mismo volumen la correspondiente nota de García-Bermejo en la dedicatoria de *El dómine Lucas*.

bajo la protección de un grande de España, lejos del Madrid que tantos problemas personales le había acarreado y en pleno desarrollo triunfal como poeta dramático.

Sabemos cuál fue la compañía que adquirió la comedia, ya que el propio dramaturgo lo indica en el impreso, después de la lista de *dramatis personae*, según venía haciendo desde la *Parte XIII* (con la excepción de la *XVI*): la representó «Osorio, autor antiguo y famoso». Lope se refiere, con casi total seguridad, a Rodrigo Osorio, que en ocasiones formó compañía con Francisco Osorio, verosíblemente su hermano, pero que sobre todo operó en su propio nombre, fue un reconocido actor y tuvo un papel significativo en los primeros pasos del teatro comercial.³ Documentado ya a finales del decenio de 1570, su época de plenitud parece haber sido el período 1580-1595, en coincidencia con las fechas de composición sugeridas para *El soldado amante*. Fue precisamente con Rodrigo Osorio con quien firmó Miguel de Cervantes, en 1592, un contrato por seis comedias que debía componer en lo sucesivo y que tenían que ser «de las mejores que se han representado en España».⁴ La relación del cómico con Lope se remonta por lo menos a la época del destierro en Valencia: Juan Bautista de Villalobos, miembro entonces de la compañía de Osorio, testimonia haber visto al dramaturgo en la ciudad del Turia, de lo que cabe deducir la existencia de tratos entre ambos anteriores a nuestra comedia.⁵ La documentación conocida señala a Osorio como residente en Toledo o Madrid, y consta su actividad en los principales centros teatrales de la corona: Valladolid, Valencia, Sevilla y, por supuesto, la villa y corte. A lo largo del decenio de 1590 fue adquiriendo mayor protagonismo en la compañía Diego López de Alcaraz, integrado en ella desde 1592 y casado con Magdalena Osorio, hija del *autor*. Un documento de obligación registrado en Madrid en febrero de 1594, firmado por ambos a raíz de una estancia de Osorio en prisión a principios de año, señala el lazo de parentesco existente y presenta la particularidad de tener por testigo a Diego de Urbina, regidor de Madrid y a la

3. Véase *DICAT*, s. v. «Osorio, Rodrigo».

4. Para este célebre acuerdo véase Canavaggio [1997:212-213], así como *Quijote*, ed. Instituto Cervantes, vol. compl., pp. 304-305.

5. Traen el dato Tomillo y Pérez Pastor [1901:10] y lo comenta García Reidy [2009:259-260].

sazón cuñado de Lope. Alcaraz acabaría sustituyendo a Osorio al frente de la compañía: la documentación muestra que a la altura de 1596 ya era aquel quien se ocupaba de establecer los contratos con los actores.

La conexión y continuidad entre ambos comediantes es la que explica un hecho aparentemente anómalo: si bien Lope, al publicarse la *Parte XVII* en 1621, consigna a Osorio como aquel que puso en escena la obra, veinte años atrás, en el final de *El peregrino en su patria* (completado en los últimos meses de 1603), había señalado *El soldado amante* como una de las ocho comedias que se representaron por distintos *autores* en las bodas de Pánfilo y Nise, y la había adjudicado a «Alcaraz, único representante y de sutil ingenio». ⁶ ¿Error de memoria? Más bien uso estratégico de la información: a la altura de 1603, Diego López de Alcaraz era una figura en su cenit, uno de los ocho autores «de título», reconocidos por un decreto regio del mes de abril de ese mismo año. Se entiende, pues, que pocos meses más tarde, al señalar en la conclusión del *Peregrino* la comedia que nos ocupa, movido probablemente por la voluntad de escoger sendas piezas representadas por los ocho *autores* de las compañías tituladas (en una maniobra por presentarse como el dramaturgo más plenamente representado y seguido, y más plural en su relación con las compañías), Lope echara mano de una comedia que no era propiamente del repertorio de Alcaraz, pero con la que entroncaba y en cuya representación muy probablemente participó. No hace falta un alarde de imaginación para suponer que en la primera puesta en escena de *El soldado amante*, el rey Dinacreonte fue encarnado por un maduro Rodrigo Osorio, el príncipe Clarinarte por Diego López de Alcaraz, en aquel entonces de veintipocos años, y la reina Rodiana acaso por Magdalena, hija del primero y esposa del segundo, en una característica transferencia entre lo que ocurría sobre las tablas y la vida tras los bastidores.

Sobre la relación entre Lope y la compañía Osorio-Alcaraz podemos añadir que Osorio también fue el responsable de llevar a escena *La ingratitud vengada*, según precisa el propio poeta al imprimir la comedia en la *Parte XIV* (ed. Boadas, pp. 916 y 933). Es digno de atención el hecho de que

6. Notaron la discrepancia Ángel González Palencia en el prólogo a su edición, Morley y Bruerton [1968:257-258] y más recientemente Trambaioli [2012:185, n. 16], sin entrar ninguno en consideraciones al respecto. En las fichas del *CATCOM* también aparecen ambas referencias.

en las listas del *Peregrino* media escasa distancia entre una y otra obra: están separadas por tan solo cuatro piezas, que son *Muza furioso*, *Alfonso el afortunado*, *El casamiento dos veces* y *El hijo de Reduán*. Las tres primeras no se han conservado, y cabe preguntarse si la última, que presenta concomitancias relevantes con *El soldado amante*, pudo haber sido escrita para la misma compañía. Es hilo del que merecería la pena tirar, a la luz de los resultados obtenidos en el análisis de otras secciones de las famosas listas.⁷ Por lo que respecta a Alcaraz, la documentación conocida arroja un magro balance lopeveguesco: representó *El alcaide de Madrid* en el Mesón de la Fruta de Toledo el 23 de abril de 1599.⁸

A diferencia de otras comedias del primer Lope, *El soldado amante* apenas ha sido objeto de escrutinio hasta la fecha. No se han detenido en ella Frida Weber de Kurlat, Joan Oleza, Jesús Gómez, Jesús Cañas Murillo ni Josefa Badía, por citar a quienes se han dedicado con mayor ahínco a esa etapa de su teatro.⁹ Tan solo podemos consignar aportaciones de detalle sobre aspectos muy concretos y por regla general ligados a estudios más amplios: la de Navarro Durán [1981] sobre la adaptación del soneto de Sasso «Co'l tempo el villanel al giogo mena» en los vv. 1728-1741 de la comedia (véase, en el texto crítico, la nota correspondiente); la indicación de Roso Díaz [2002] de que en la comedia se emplea el recurso de «engañar con la verdad»; o la pesquisa de Trambaioli [2012] sobre la presencia en el teatro de Lope del motivo del galán que se disfraza de jardinero para así acceder a la proximidad de la dama, según el esquema que hizo célebre el *Don Duarcos* de Gil Vicente. Es todo lo que hasta la fecha ha suscitado nuestra obra, que sin duda merece mayor atención de la que se le ha deparado.¹⁰

Digamos aquí simplemente, con máximo afán de brevedad, que *El soldado amante* es una comedia adscribible de forma paradigmática al subgé-

7. Véase al respecto Wilder [1952] y sobre todo D. Fernández Rodríguez [2014].

8. Sobre Alcaraz véase González Martínez [2006], así como *DICAT*, s. v. «(López) de Alcaraz, Diego».

9. Cañas Murillo [1995:32, 35, 55] la incluye en el corpus de comedias estudiadas, pero no encuentra en ella consideraciones relevantes sobre el tema del honor.

10. Para un análisis de los principales resortes funcionales y literarios de la obra, con particular atención a los juegos de identidad, el papel del retrato, el engaño con la verdad y las relaciones entre guerra y amor, así como ciertos paralelos con otras comedias del primer Lope, me permito remitir a Pontón [2018].

nero palatino, cultivado con asiduidad por Lope durante sus primeros años como una de sus más características propuestas para ganarse al público de los corrales.¹¹ Aunque en el último verso califica a la comedia de «historia cierta» (v. 3278), la difusa ambientación, los esquemas del enredo y sobre todo la presencia de temas, situaciones y motivos habituales en otras piezas tempranas del autor inducen a pensar que se trata de una fabulación de su propia cosecha, en los cauces del subgénero. Es posible detectar en la obra rasgos técnicos propios del Lope temprano, que en algún caso denotan cierto aprendizaje. Entre ellos se cuentan la significativa extensión de algunos parlamentos, el carácter episódico y acumulativo de las escenas secundarias, cierto estatismo en ellas, la débil comicidad y la ausencia de roles destinados específicamente a cubrir esa función, y la yuxtaposición final de la trama amorosa y la trama paternofilial, en una suma que debilita la potencia climática de cada uno de esos episodios por separado.

Antes de pasar al análisis de los problemas textuales, dediquemos unas líneas a considerar las principales características escénicas de la pieza. El espacio representado es predominantemente exterior: el campo en que se desarrolla el alarde de las tropas, la posición desde la que se pone sitio a una plaza, la zona desde la que se contempla el regreso de los soldados tras el saqueo, el real de los invasores. También es un marco exterior el jardín de Rodiana, introducido en el primer acto (vv. 128 y ss.) y ubicación casi exclusiva del segundo, aunque por el sabor sentimental de las acciones que ocurren en él contrasta con los ámbitos de corte bélico anteriormente mencionados. Podemos decir que cumple una función simbólica interior, como lugar cerrado, *hortus conclusus*, y hasta cierto punto es asimilable a las salas de palacio, lugar preferente de lo amoroso y ausente de esta comedia, en la que la ley de la guerra y la del amor confluyen, chocan y acaban mezclándose, también en lo espacial. El fondo del corral se identifica imaginativamente con una muralla en varios momentos: en el acto primero es la «casa de placer» de Belmirar, asediada y luego destruida por los escoceses (vv. 580 y ss.), y en los actos segundo y tercero es el muro de la ciudad de Rodiana (vv. 1104 y ss., 3071-3072, 3223 y ss.); también es la fachada del palacio de Rodiana, con el balcón que da a sus jardines y hacia el que eleva

11. Para la caracterización de esta modalidad dramática véanse Weber de Kurlat [1977], Oleza [1981, 1997a] y Arata [2002:159-168].

su declaración de amor el misterioso soldado amante (vv. 1774 y ss.). Por lo que respecta a la dinámica espacial vertical, en el inicio de la comedia el rey Dinacreonte se sitúa en un lugar prominente («Desde esta cuesta miraré el alarde», v. 1), posiblemente el primer piso del corral, y hay menciones a espacios tras los que retirarse, como las «peñas» (vv. 966, 980) coronadas de ramaje detrás de las que se refugia Belardo (988*Acot*) o las «ramas» del jardín de Rodiana en las que el soldado amante se oculta para no ser visto (v. 1929). No parece que estos episodios requieran de la presencia de un artificio específico, como el monte, sino que cabe pensar más bien en un mínimo decorado situado ante una de las puertas del vestuario y en el empleo de estas para las salidas repentinas a escena. También bastaría una puerta, en el cuadro del conato de motín de las tropas escocesas, para representar la tienda del príncipe Clarinarte (vv. 2381 y ss.), puesto que el capitán Mambrino responde «de dentro» (2388*Acot*) y sale a contenerlos (2398*Acot*). En la escena final, cuando la ofensiva de Dinacreonte derriba un lienzo de la muralla y abre de este modo «tan buena puerta» a la ciudad de Rodiana (v. 3230), se les interponen «el Príncipe y la Reina abrazados» (3230*Acot*), posiblemente en el espacio de apariencias, para aumentar el efecto a su aparición y otorgar el mayor relieve a la imagen que componen.¹²

PROBLEMAS TEXTUALES

La tradición textual de *El soldado amante* no se limita a la *Parte de comedias*, sino que incluye un testimonio manuscrito que presenta profundas divergencias con respecto a esta. El cotejo entre la *princeps* y el manuscrito arroja una cantidad ingente de variantes (más de un millar), que afectan a aspectos de muy diversa índole, tanto de orden microtextual como macrotex-

12. Trambaioli [2012:185], por el hecho de ser esta una de las ocho comedias citadas al final de *El peregrino en su patria*, y atendiendo al trasfondo en clave de las bodas finales de la novela (asociables a las dobles bodas reales de 1599), deduce que *El soldado amante*, como el resto de comedias ahí mencionadas, se compuso «para unas representaciones cortesanas», sin aportar otros datos al respecto. Pero el análisis escénico que acabo de esbozar apunta inequívocamente al teatro de corral.

tual, y que no pueden explicarse en su totalidad como errores de copia. Nos hallamos, así, ante dos ramas textuales diferenciadas (no derivan directa o indirectamente una de la otra), cada una de las cuales presenta su propio repertorio de problemas, que obedecen, en un grado significativo, a las modificaciones que practicaban las compañías teatrales para ajustar el texto a las circunstancias de la representación. Las diferencias, además, no se dejan reducir a un solo paradigma, señal de que los testimonios conservados recogen intervenciones sucesivas. En este sentido, la historia textual de *El soldado amante*, en la medida en que podemos reconstruirla, aporta una preciosa información sobre el tipo de alteraciones a que se veía sometido el texto teatral en su paso por las tablas. Las páginas siguientes son una exposición detallada y razonada de estas conclusiones.¹³

EL MANUSCRITO DE LA BIBLIOTECA DE PALACIO (M)

El códice que nos interesa se conserva en la Real Biblioteca de Madrid con la signatura ms. II-461; nuestra comedia ocupa los ff. 155r-179v (pp. 306-355 en la numeración moderna a lápiz).

La inspección directa del testimonio permite corroborar la descripción material que realizaron, de forma independiente, Arata [1989a:29-30 y 57, n.º 58] y Ojeda Calvo [1996:5-6], el primero en su catalogación de los manuscritos teatrales de la Real Biblioteca y la segunda en su edición crítica de la comedia anónima *El hijo de la Cuna de Sevilla*, asimismo contenida en el II-461.¹⁴ *El soldado amante* es la octava pieza de un volumen que reúne una docena de comedias de Lope de Vega y otros autores cuyas fechas de composición apuntan mayoritariamente al último decenio del siglo xvi (véase más abajo, n. 19). El códice, copiado en su integridad por una sola mano del siglo xvii, presenta en el primer folio un índice que detalla las

13. Agradezco a Daniele Crivellari, Luigi Giuliani, Victoria Pineda y Ramón Valdés la lectura de esta sección y los consejos aportados para su mejora.

14. Aunque hoy está a disposición de los usuarios de la Real Biblioteca una copia digitalizada de excelente calidad, pude manejar directamente el ms. II-461 en febrero de 2016. Agradezco a Pablo Andrés Escapa su amable acogida en la Real Biblioteca y la ayuda que me brindó a la hora de acceder a los fondos teatrales allí custodiados.

comedias reunidas. El hecho de que estas se sucedan sin solución de continuidad (esto es, sin ocupar cada obra un cuaderno independiente, como sucede con los fondos de la llamada «colección Gondomar», conservados también en la Real Biblioteca) es prueba de que el volumen es un proyecto coherente de reunión y traslado de un grupo de piezas teatrales, y no el resultado de la encuadernación conjunta de textos copiados aisladamente.¹⁵ Esta unidad codicológica y de mano permite conceder valor de conjunto a la fecha que aparece al final de la última comedia, *Los moriscos de Hornachos*: un *explicit* escrito con la misma letra que el resto del volumen da el año de 1649, que Arata identificó como el momento en que fue copiado el código, aunque Ojeda señala que el tercer dígito no se deja leer con claridad y que el año también podría ser 1619 (es indecisión que comparto). El que las comedias sumen doce podría ser una casualidad, pero no deja de tener su relevancia precisamente en ese lapso de años (1619-1649), cuando la colección de *Partes* de doce comedias impresas y, luego, las *Partes* de «diversos autores» eran la moneda más común en el mercado editorial teatral.¹⁶

El manuscrito II-461 es una copia en limpio, de caligrafía esmerada, muy legible, con adornos ocasionales del trazo a principio de verso y sin apenas borrones ni tachaduras. Algunas correcciones esporádicas (al menos en el caso de *El soldado amante*) apuntan a que el amanuense repasó el texto y volvió sobre pequeños errores de copia, ya fuese *in itinere* o al concluir su labor.¹⁷ La disposición de los versos en la caja de escritura distingue entre los octosílabos, copiados a doble columna, y los endecasílabos, que se ofrecen en una sola columna centrada. No hay portada, y tanto el título como las *dramatis personae* se copian en el encabezado del primer folio de la comedia, en un cuerpo igual al del texto (ligemente mayor en

15. Al final del conjunto se añadieron, en algún momento del siglo XVIII, once folios con una loa de Calderón y tres «consideraciones morales» (Ojeda Calvo 1996:5) cuya independencia material y formal del resto del volumen resulta evidente.

16. Para la evolución del género editorial de la *Parte* después de Lope véanse sobre todo Moll [1992] y Gómez Sánchez-Ferrer [2015:142-161].

17. Así, añade una *d* ante *el* para convertirlo en *del*, sin apenas espacio para ello y retrocando de paso la *e* (v. 6), parte con una línea dos palabras que han quedado unidas (*abra/dado*, v. 38), transforma un *de* en un *en* (v. 51), superpone una *s* a un *tu* erróneo para convertirlo en *su* (v. 168), añade una *n* en superíndice a *majar* para que sea *manjar* (v. 322), etc.

el caso del título), y van seguidos de la indicación «Jornada primera», que se presenta subrayada y tras la cual empiezan los versos de la obra. Tampoco se concede particular relieve gráfico a las indicaciones de las otras dos jornadas, que se ubican inmediatamente después de los últimos versos del acto precedente (en los primeros renglones de la p. 322 y hacia el primer tercio de la p. 339 respectivamente). Las acotaciones se colocan por lo general entre los versos, enmarcadas entre dos líneas horizontales; algunas, las más cortas, se han situado en el margen de la plana, bien porque ese era el lugar que ocupaban en el modelo que se copia, bien porque fueron añadidas con posterioridad por el mismo copista. La holgura de la caja permite que las didascalías de personaje aparezcan siempre íntegras, sin necesidad de abreviar los nombres, a diferencia de lo que era habitual en los impresos. El inicio de cada estrofa se ha marcado visualmente sangrando el primer verso.¹⁸

Este testimonio presenta notables particularidades gráficas y lingüísticas, como puso de relieve Ojeda Calvo [1996:8-16] en su estudio del texto de *El hijo de la Cuna de Sevilla*. Las más conspicuas son las vacilaciones *e-i* y *o-u* en las sílabas átonas, con formas que tendemos a asociar al habla popular (*siguro, pusible, rubusto, cudicia...*), así como la confusión sistemática en la representación de las sibilantes, con incontables casos de ceceo (*auzençia, acazo, hermoso, tezoro, famoza, bizoño...*) y seseo (*ves, meresca, lus, dies, conosco, anochesçes, mesclar, serrada...*). Otros usos detectados son la tendencia a evitar los leísmos (vv. 1334, 1585, 1885, 1886, 2873, 2874), la preferencia

18. Este hábito tiene algún valor a efectos textuales: facilitó al copista advertir, en la redondilla de los vv. 2255-2258, que a su modelo le faltaba un verso, y procedió a dejar una línea en blanco después del v. 2257, probablemente con la intención de restituirlo más adelante. Pero se equivocó al ubicar esa laguna: el verso omitido no era, como creyó, el tercero de la redondilla, sino el segundo (v. 2256), según confirma la *Parte de comedias*, que ha transmitido la estrofa completa. Esta circunstancia indica que en el modelo de *M* no había un verso ilegible, pues en tal caso el amanuense hubiera situado el blanco correctamente, al tiempo que denota el cuidado con que este llevó a cabo su tarea. Vuelve a detectar otra laguna, y de nuevo deja espacio, ahora correctamente, en el v. 2517. (Otro caso en *El hijo de la Cuna de Sevilla*, v. 3327.) No parece —al menos no a partir de este pequeño indicio— que entre los hábitos del copista se contara el de innovar y completar pasajes allí donde su modelo resultaba defectuoso. Esta circunstancia será importante a la hora de tomar determinadas decisiones sobre el texto crítico, como podremos ver.

por la preposición *a* en los complementos directos que son entidades animadas (vv. 1214, 1230, 1234, 1365, 1397) y algunos casos de aspiración de hache (vv. 86, 151, 226). En contraste con estos rasgos, se registran también ciertas soluciones gráficas que podríamos calificar de cultistas, como la preferencia por *obscura* en lugar de *escura* o de *victoria* en lugar de *vitoria*, y también la duplicación de algunas consonantes (*effeto*, *vill*, *mill*, *officio*, *offenderte*, *illustre*, *taffetanes*, incluso *battalla*). A partir de algunos de estos aspectos, así como de la confusión que en ocasiones se advierte en el género de los nombres (en nuestra obra, ya en el mismo título, leemos «Comedia famoso del soldado amante»), Ojeda Calvo [1996:14-16] sugirió la posibilidad de que el copista fuese de «un área lingüística no española [...] un hablante de la zona oriental, posiblemente francés». Para ello aduce también un ejemplo de nuestra comedia (v. 941): la forma *beauprez* por *bauprés*, que considera inequívoco galicismo gráfico. La hipótesis no es desdeñable, y desde luego debe estudiarse en el conjunto del manuscrito. Con tal objetivo, en el apéndice lingüístico de la presente edición se han consignado, a pesar de su extensión, la totalidad de estas variantes, incluidas algunas que podrían considerarse meramente gráficas, dado su especial interés.

Nada sabemos con certeza sobre el origen del manuscrito ni sobre las razones de su presencia en la Real Biblioteca. El hecho de que la encuadernación actual sea de finales del siglo XVIII o principios del XIX y ostente varios *ex-libris* de la familia real española en tiempos de Carlos IV ha llevado a Ojeda Calvo [1996:7] a aventurar la hipótesis de que el volumen llegara a su sede actual por adquisición de la familia real durante el exilio en Francia, en plena dominación napoleónica (1808-1814). No parece que se trate, pues, de uno de los tomos pertenecientes a la colección del conde de Gondomar (Arata 1996, Ojeda 2006, Badía Herrera 2014:11-12), de la que sí formaron parte otros códices con números de serie colindantes (II-460 y II-463), a los que hay que añadir también el ms. 14.767 de la Biblioteca Nacional y un puñado de comedias en cuadernos sueltos que habían pertenecido a Cayetano Alberto de la Barrera, conservadas asimismo en esta última institución.

El argumento básico en contra de la adscripción del ms. II-461 a la biblioteca de Diego Sarmiento de Acuña es de orden cronológico: la fecha de 1649 que figura al final del volumen sitúa al código decenios después de la muerte de don Diego, ocurrida en 1626 (no así, claro está, si la fecha fuese

1619), y aún más lejos del momento de constitución de la colección teatral de ese gran bibliófilo, posiblemente a principios del siglo xvii. Aceptado este hecho, hay que señalar no obstante que el manuscrito que nos ocupa presenta claras concomitancias histórico-literarias y textuales con los tomos supervivientes de la colección Gondomar. En primer lugar, las doce comedias reunidas fueron compuestas en el mismo período en que lo fueron las de los códices de la biblioteca del Conde, y dan fe, al igual que estos, del tiempo de gestación y primera cristalización de la comedia española.¹⁹ Tan importante como esta circunstancia es que el comportamiento textual del manuscrito frente al impreso, al menos en lo que se refiere a *El soldado amante*, resulte muy parecido al que se puede observar en otros testimonios del primer Lope conservados en dicha colección.²⁰ Ello no debería sorprendernos: en última instancia, unos y otros remiten a la vida de los textos teatrales en manos de las compañías, con retoques, ajustes, algunos cambios significativos de orden escénico y deturpaciones en la literalidad de los versos. Cabe decir también que el inventario de la librería de Gondomar realizado en 1623 registra la existencia de ocho volúmenes en cuarto de «Comedias de Lope de Vega y otros diferentes autores» (Manso Porto 1996:624-625), y no todos esos volúmenes se han conservado o han sido localizados. Aunque copiado quizá a mediados del siglo xvii, no puede des-

19. Las comedias del ms. II-461 de atribución segura a Lope forman parte de su obra anterior al cierre de los teatros: *La infanta desesperada* y *El hijo Venturoso* se han datado entre 1588 y 1595, y *El galán escarmentado*, entre 1588 y 1598, fechas similares a las de *El soldado amante*. Las obras de atribución dudosa son *La venganza piadosa*, adscrita a los años 1590-1595, y *El premio riguroso y amistad bien pagada*, de 1590-1605 (para unas y otras véanse los datos de ARTELOPE). *La desgracia venturosa*, de Miguel Sánchez, se ha fechado en 1590-1598 (Arata 1989b:47). *Los amigos enojados y verdadera amistad* es una de las obras que aparecieron impresas en las *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores* (Lisboa, 1603), cuya licencia es de la primavera de 1602, y tiene que ser por lo tanto anterior a esa fecha en algunos años (Pontón 2017a:601-607). A tenor de estos datos —desgraciadamente aproximados—, lo que puede concluirse es que el manuscrito II-461 reúne piezas del decenio de 1590, mientras que en los tomos procedentes con seguridad de la biblioteca de Gondomar no solo hay comedias de este decenio, sino también del de 1580.

20. Véanse, con sus especificidades, los casos de *La amistad pagada* (Pineda 1997:1403-1407), *Los donaires de Matico* (Presotto 1997:120-126), *El hijo de Reduán* (Pontón 1997:828-832), *El molino* (Campana 1997:1553-1556) y *El nacimiento de Ursón y Valentín* (Campana y Mayol Ferrer 1997:987-993).

cartarse la posibilidad de que el ms. II-461 sea un intento tardío de reunir y acondicionar materiales como los que están encuadrados en los códices que proceden inequívocamente de la biblioteca del Conde. Como quiera que fuese, la conservación conjunta de estos manuscritos pide por lo menos una nueva consideración sobre sus orígenes, cometido que desborda los límites del presente análisis.²¹

UN ALUD DE VARIANTES: ERRORES, INNOVACIONES, ADIÁFORAS

Como ya se ha adelantado, el cotejo entre *A* y *M* revela un enorme caudal de diferencias, en algunos casos de notable complejidad e irreducibles a una sola explicación. Para tomar la medida a la cuestión, podemos empezar en el nivel de las variantes menudas, con la contraposición de un pasaje concreto. Veamos el primer soneto de la comedia, el que pronuncia Clarinarte tras enamorarse de la mujer que contempla retratada en un cuadro (vv. 758-771). Doy primero el texto de la *princeps* y luego el del manuscrito, y destaco en este, en negrita, las diferencias:

PRÍNCIPE	Retrato a mi valor cortado al justo, fuego, mortaja, muerte, pena, infierno, norte, día, jardín, cordero tierno, nublado, noche, furia, león robusto, ángel, regalo, bien, descanso, gusto, demonio, rabia, mal y llanto eterno, trofeo y libertad, reina y gobierno, despojos, cárcel y tirano injusto, tiempo sereno, mar, bonanza y puerto, fortuna y perdición, naufragio y calma, placer, seguridad, remedio cierto, veneno, árbol sin fruto, antigua palma,	760 765

21. Hoy podemos congratularnos de que esté en marcha un proyecto científico de estudio y edición digital de los fondos Gondomar, coordinado por María del Valle Ojeda y Luigi Giuliani, en el marco del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» (201582 MPMN), dirigido por Fausta Antonucci.

epítima, sustento, amor incierto, 770
o me quitad la vida o dadme el alma. A

PRÍNCIPE

Retrato, **vida**, gloria y gusto,
fuego, mortaja, muerte, pena, infierno,
norte, día, jardín, cordero tierno,
nublado, noche, **monte**, león robusto,
ángel, regalo, bien, descanso, gusto,
demonio, rabia, mal y llanto eterno,
trofeo, **libertad**, **reino**, gobierno,
despojos, cárcel y tirano **infierno**,
tiempo sereno, mar, bonanza y puerto,
fortuna, **perdición**, naufragio **en calma**,
placer, seguridad, remedio cierto,
veneno, árbol sin **fruta**, antigua palma,
epíctima, sustento, amor incierto,
o me quita la vida o dadme el alma.

760
765
770

M

Aunque el sustrato textual es común, el soneto está salpicado de pequeñas variantes que afectan a seis de sus catorce versos. Observemos, sin prejuizar todavía, las características de estas diferencias. En el primer verso, el testimonio impreso presenta la cláusula introductoria, que lo distingue de los doce versos que siguen y lo asocia al último, que completa la exhortación que la apóstrofe inicial deja esperar; en el manuscrito, en cambio, rige para la entrada la misma acumulación de elementos que en los demás versos. Algunos de los términos de *M* levantan sospechas: «vida», que se repite en el verso final, y sobre todo «gusto», por dos veces en posición de rima, lo que resulta claramente anómalo. La variante del v. 761, «furia» contra «monte», podría considerarse adiafóra, aunque «furia» condice mejor con la intensidad emotiva general (¿a qué remite «monte»?), y además la pareja «noche, monte» de *M* resulta menos eufónica que «noche, furia», tal como trae la *Parte de comedias*. Las variantes de los vv. 764 y 767, que pueden considerarse dobles, tienen en común el hecho de que en el impreso se recurre al polisíndeton (dos parejas de términos unidas por la conjunción y) y en el manuscrito al asíndeton (correlación de términos sin agrupación interna entre ellos). En el v. 767, ese juego redefine los dos términos finales: una antítesis, «naufragio y calma», en el impreso, y una pa-

radoja, «naufragio en calma», en el manuscrito. De nuevo, en el contexto del soneto parece preferible la lectura del impreso: condice mejor con «fortuna» y «perdición». Para el v. 764, en cambio, la lección «reino» del manuscrito resulta mejor, puesto que acompaña a «gobierno»; además, Clarinarte ignora aún que la mujer del retrato es la reina Rodiana. En contrapartida, en el v. 765 hay un claro error de *M* que desarticula la rima del segundo cuarteto («eterno», «gobierno», «infierno»). Por último, en el v. 769, la lección «fruto» del impreso es más genérica que «fruta» y resulta más adecuada. Vemos, así, que los cambios del soneto no se explican solamente como errores mecánicos de copia, sino que suponen retoques de cierta entidad (sobre todo en el verso inicial), y advertimos además que las lecciones del impreso, allí donde hay discrepancia, suelen ser preferibles a las del manuscrito, pero que también en aquel hay variantes que podemos considerar peores (aquí, el «reina» del v. 764).

Podemos hacer extensiva esta pauta al resto de la comedia: a poco que se cotejen unas decenas de versos de cualquier escena, se llega a la conclusión de que *M*, frente a *A*, transmite un texto plagado de pequeñas alteraciones, muchas de ellas indudables errores. Cabe achacar este cúmulo de variantes *deteriores* a un fenómeno que, a falta de mejor término, calificaremos de variación peyorativa. Comprobémoslo con algunos ejemplos escogidos al azar (por una mera cuestión de orden, y para no multiplicar la exposición más allá de lo necesario, los entresaco de la primera mitad de la comedia):

- 452 esa mar de Tile *A* : ese mal de torres *M*
 473 le ceñía un listón negro *A* : le ciñe un lebrero negro *M*
 490 hambrientos ojos y boca *A* : abiertos ojos y boca *M*
 491 vedejoso el cuello *A* : muy velloso cuello *M*
 499 unas letras esculpidas, / de su arrogancia concepto *A* : unas letras esculpidas, / de su arrogancia compuesto *M*
 587 retraído en su castillo *A* : retirado en su castillo *M*
 604 el llano encendido abrasa *A* : el can encendido abrasa *M*
 708 aunque mujer y no decente *A* : aunque es mujer y es indecente *M*
 789 Esta ha sido la cometa / de vuestro fuego exhalada *A* : Esta ha sido la cometa / de aquesta fuerza escalada *M*
 819 de lasciva retratada *A* : de la suya retratada *M*
 839 Entimión *A* : Agamenón *M*

- 913-915 También puede ser que fuera / alguna bodegonera / de las del tiempo pasado *A* : También puede ser que sea / retrato de aquella Medea / famosa en tiempo pasado *M*
- 1408 del incendio y sangre en calma *A* : del incendio, sangre y llama *M*
- 1639 ¿Eres tú quien mis colores /... / celebró por las mejores? *A* : ¿Eres tú quien mis colores /... / se le vio por las mejores? *M*
- 1779 más que al salir del sol el rojo Oriente *A* : más que al salir el sol el rayo ardiente *M*
- 1781 salga tu dueño ya del Occidente *A* : salga tu dueño ya del accidente *M*
- 1828 ¿Estás solo? *A* : ¿Estás loco? *M*

Varias de las lecciones del manuscrito pueden explicarse como errores gráficos o de comprensión de la referencia, pero incluso en los casos en que pueden inferirse esos motivos como génesis de la variante (vv. 490, 499, 819, 1639, 1781), lo que suele advertirse es una transformación algo mayor, que afecta a pequeños segmentos de texto, para seguir, mal que bien, generando sentido, aunque a veces el resultado sea casi ininteligible (vv. 604, 789). Nota característica son las trivializaciones, que dan entrada a formas similares a las originales, pero más esperables (vv. 491, 587, 1779), circunstancia perceptible también en los pasajes que contienen referencias cultas (vv. 452); en estos, por otra parte, se registra alguna sustitución (v. 839) e incluso, de forma esporádica, el añadido de referentes cultos, con un resultado claramente ajeno al contexto original de significación (v. 914, con cómputo silábico defectuoso). No faltan las variaciones léxicas aptas al contexto (vv. 473, 1408, 1828) ni las paráfrasis que simplifican sintáctica y léxicamente el modelo (v. 708). Se trata de una notable variedad de fenómenos, que no obedecen a una sola causa (sea esta el error de copia, los defectos del modelo o la reelaboración, a su vez deliberada o bien achacable a procesos de memorización). Podemos completar esta pequeña muestra, que es representativa del conjunto, con un breve pasaje, aquel en que el Príncipe expresa la distancia que media entre la capacidad humana de descripción y la belleza divina de la mujer que acaba de admirar retratada en un lienzo (vv. 952-955):

¿Al topo le preguntaste
de la hermosura del día,
y del hielo y nieve fría
a la salamandra hablaste? *A*

¿Acaso le preguntaste
de la hermosura del día
y del cielo y nieve fría
de ese ángel que les mostraste? *M*

Las archiconocidas referencias al topo y la salamandra han desaparecido del manuscrito por razones que no resultan claras, pero que no pueden explicarse, desde luego, como errores directos de copia. Un caso como este o bien pone al descubierto varias etapas de transmisión, con errores e intervenciones sucesivos,²² o bien pone de relieve —como es lo más probable, a la vista del conjunto— un respeto muy laxo por la literalidad del texto en *M* o en su arquetipo.

Esta impresión de variación generalizada no siempre resulta tan favorable a la *Parte de comedias* como en los casos precedentes. Debe modularse con algunos ejemplos menos diáfanos, que de entrada situaríamos en el territorio de las lecturas adiáforas, aunque en un análisis de detalle (para el que remito al aparato crítico y las notas) sea posible inclinar la balanza —o, al menos, aducir argumentos de cierto peso— a favor de una de las lecturas, por lo general la de la *Parte*. Seleccione, entre muchos posibles, una decena de casos de la sección final de la comedia:

- 2949 el padre al hijo *A* : el hijo al padre *M*
 2962 en rústico sayal *A* : en un toско sayal *M*
 2984 galán, fuerte y gentilhomme *A* : cuerdo, sabio y gentilhomme *M*
 2994 de cuantos males me haces *A* : de cuantos daños me haces *M*
 3049 que me parece bajeza *A* : que aunque es hazaña es bajeza *M*
 3075 Que en tal locura aquel traidor ha dado *A* : Que ese traidor en tal locura ha dado *M*
 3080 sin gobierno que mande o rey que siga *A* : sin rey que mande o capitán que siga *M*
 3092 y de su ceguedad tan ciego vivo *A* : y su deslealtad acepto y vivo *M*
 3147 Conde, sacad esa espada *A* : Sacad, conde, aquesa espada *M*
 3234 mis brazos, mis deseos *A* : mis entrañas abiertas *M*
 3262 fiereza y sinrazón armados *A* : locura y sinrazón armados *M*

También hay lecturas divergentes para cuya elucidación no contamos con elementos internos ni externos de auxilio. Son éstas lecciones que de-

22. Por ejemplo: dificultad en la lectura de «al topo», que se convierte —pido indulgencia— en «acaso»; error en «cielo», que pasa a «hielo»; este cambio genera a su vez la sustitución de la «salamandra» por el «ángel»; ello lleva finalmente al retoque de todo el verso.

bemos calificar como adiaforas y cuya selección quedará determinada por el testimonio que se elija como texto base de la edición. Véase una muestra, sin necesidad de mayor contexto:

- 8 es grande ardor *A* : es fuerte ardor *M*
 571 Habrá treinta mil de guerra *A* : Veinte mil vienen de guerra *M*
 679 perlas y oro *A* : plata y oro *M*
 702 ¿No hablas, luterana? *A* : Borracha, ¿no me escuchas? *M*
 1909 el ejército enemigo *A* : el enemigo campo *M*
 2094 viñas *A* : vides *M*
 2128 Tres millas debe de haber *A* : Una legua puede haber *M*
 2383 que ya rendido agora se me ofrece *A* : que ya como rendido se me ofrece *M*
 2443 pasión y pena *A* : congoja y pena *M*
 2912 temor *A* : miedo *M*

Lo mismo puede decirse de una serie de cambios de orden en el interior del verso que no afectan a la métrica, la rima ni apenas al sentido, y en los que tampoco resulta factible determinar cuál de las variantes se corresponde con la lección original:

- 1248 el Rey hizo *A* : hizo el Rey *M*
 1265 en orden su gente *A* : su gente en orden *M*
 1313 Pasa la gente a cuchillo *A* : Pasó a cuchillo la gente *M*
 1530 mas bien es que me digáis *A* : mas ya es bien que me digáis *M*
 1706 te puedo dar *A* : puedo darte *M*
 2176 a ese rey tengo *A* : tengo a ese rey *M*
 2181 me ha de engañar *A* : ha de engañarme *M*
 2686 Ya habrás pensado *A* : Has pensado ya *M*
 3076 y que esté en la ciudad *A* : que vive en la ciudad *M*

Todos los ejemplos aducidos, de los más evidentes a los menos seguros, abundan en la superior corrección textual de *A* y ponen de relieve que el texto de *M* contiene una alta frecuencia de innovaciones trivializadoras. El manuscrito, así, tiende a presentar soluciones más sencillas desde el punto de vista de la dicción poética, con reiteraciones, simplificaciones sintácticas, dislocaciones en el silabismo versal y una lengua menos culta. No son lecciones que, tomadas aisladamente y a primera vista, puedan calificarse

de palmariamente incorrectas (el texto no deja de ser inteligible), pero sin duda contrastan de forma desfavorable con las que en esos mismos lugares presenta la rama impresa. El fenómeno no puede ser calificado de refundición, puesto que el sustrato textual es inequívocamente el mismo que el de los impresos, a pesar del aluvión de diferencias.

Aun siendo este aspecto el más evidente y dominante, no excluye ni mucho menos las excepciones. Si bien el texto de *A* debe ser considerado preferible al de *M* en términos cuantitativos (mayor número de variantes *mejores*; o, más propiamente, menor número de errores), ello no significa que el de la *princeps* no sea en muchos lugares un texto defectuoso ni que no haya puntos en los que sea el manuscrito, y no el impreso, el que haya preservado la lectura original. Por ceñirnos simplemente al primer acto de la comedia, el error de *A* debe subsanarse con la lección de *M* en casos como los siguientes:

- 18 Dacia *M*: Dalca *A*
 116 porque en ausencia del sol *M*: porque en su ausencia del sol *A*
 117 se muestra mejor la luna *M*: se muestra mujer la luna *A*
 137 Es efeto de mis males *M*: En efeto de mis males *A*
 260 Qué dijeras [tú] de aquel viejo *M*: Qué dijera de aquel viejo *A*
 267 No poco tu amor le aflige *M*: No solo tu amor le aflige *A*
 273 que con los Nueve me llama / a ser décima la Fama *M*: que entre las
 Nueve me llama / a ser décima la Fama *A*
 291 cuando aquesos dos luceros / cubra del ausencia el manto *M*: cuando
 aquesos dos luceros / cubran del ausencia el manto *A*
 325 que amor puede entrar adonde / del juego no valgan leyes *M*: que amor
 puede entrar adonde / del juego no faltan leyes *A*
 462 [Diez capitanas] pobladas de gente noble *M*: poblados de gente noble *M*
 483 tremolando *M*: trebolando *A*
 649 Repartid como buenos esa presa *M*: Partid como buenos esa presa *A*
 653 [No quiero agradecerlo] sino a quien soy *M*: como quien soy *A*
 676 saquean los soldados tal riqueza *M*: sacan los soldados tal riqueza *A*
 680 como si hubiera el Ilión robado *M*: como si tuviera el Ilión robado *A*
 727 Andrómaca troyana *M*: Andrómeda troyana *A*
 812 la guerra que armaste *M*: la guerra que a Marte *A*
 820-823 Cuando una bala en despojos / lleva un lienzo de muralla, / ¿con
 otro lienzo te halla / amor limpiando los ojos? *M*: Cuando una bala en

despojos / lleva un lienzo de murallas, / ¿con otros lienzos te hallas, / amor,
limpiado los ojos? *A*

967 Aquestas peñas de este manso arroyo / parece que me llaman y convidan

M : Aquestas peñas de este manso arroyo / parece que me llama y me con-
vida *A*

1038 para esperar alegre el golpe rígido *M* : para esperar el golpe detenido *A*

1056 Que has hallado *M* : Que yo has hallado *A*

1072 basta que amor te ha dado atrevimiento *M* : basta que amor te ha dado *A*

Frente a lo detectado en el caso del manuscrito, las lecciones manifiestamente erróneas del impreso suelen ser menudas y se explican por procesos de copia. Tan solo en una ocasión *A* no entiende una referencia cultural y la adapta de forma insatisfactoria: al mencionarse el escudo de Palas y la imagen de «la cabeza medusea» (v. 1174) que en ella está reproducida, la *princeps* innova en «la cabeza de Medea», posiblemente por degradación textual de su modelo, pero demostrando con ello un afán corrector de cierta dignidad cultural (tal como parece que también ocurre en el v. 812).

UN TERCERO EN DISCORDIA: EL SONETO DE LAS «FLORES» DE ESPINOSA

Por fortuna contamos con un testimonio adicional para una pequeña porción de la obra: el soneto «Con el tiempo el villano a la melena» (vv. 1728-1741), que versiona otro de Panfilo Sasso y que fue incluido en 1605 en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (*Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Pepe Sarno y Reyes Cano, pp. 514-515, n.º 146). Esta circunstancia no resuelve, claro está, los problemas textuales del conjunto, pero permite aquilatar, aunque sea parcialmente, el grado de precisión de ambas ramas.²³ Veamos la pieza tal como aparece en la antología poética (*Flor*), con las variantes de *A* y *M* en aparato, sin presuponer que el soneto impreso en 1605 presente en todo momento el texto correcto:

23. En un valioso trabajo, Navarro Durán [1981] estudia otro testimonio manuscrito del soneto, conservado en el Fondo Rodríguez Marín de la Biblioteca del CSIC (ms. 3857), cuyo texto se aleja significativamente del de la comedia y las *Flores* y no resulta de utilidad a nuestros propósitos. En ese manuscrito hay también una versión del soneto de los vv. 758-771, que tampoco he considerado aquí.

Con el tiempo el villano a la melena
 obliga al toro que la frente enriza;
 con el tiempo el halcón la pluma eriza, 1730
 y vuela y caza y vuelve a mano ajena;
 con el tiempo se rinde a la cadena
 el oso y el león que atemoriza,
 y con el tiempo el agua llovediza
 vuelve una piedra como blanda arena. 1735
 Y con el tiempo yo mover no puedo
 un oso, un toro, león, halcón o piedra,
 donde se ve que su crueldad los vence.
 Y pues con tiempo, aunque sin tiempo, quedo
 desasido del muro como yedra, 1740
 mi vida acabe y mi dolor comience.

- 1729 al toro *Flor M* : el toro *A*
 enriza *Flor* : eriza *A M*
 1730 eriza *Flor* : enriza *A M*
 1731 y caza *Flor A* : a caza *M*
 1733 el oso y el león *Flor A* : el tigre y el león *M*
 1735 vuelve una piedra *Flor* : rompe la piedra *A* : rompe una peña *M*
 1736 Y con *Flor M* : Y como *A*
 yo mover no *Flor A* : yo no mover no *M*
 1737 un oso, un toro, león *Flor* : un toro, un oso, un león *A* : a un tigre, toro *M*
 o piedra *Flor A* : y piedra *M*
 1738 donde ... vence *Flor M* : ni puedo hacer que su crueldad los venza *A*
 1739 con tiempo *Flor A* : sin tiempo *M*
 1740 desasido *Flor* : desasida *A M*
 1741 acabe *Flor M* : acaba *A*
 comience *Flor M* : comienza *A*

Sopesemos los datos textuales obtenidos. El manuscrito presenta variantes individuales en siete ocasiones, que incluyen errores mecánicos («yo no mover no», v. 1736; repetición de «sin tiempo», v. 1739), pequeñas variaciones erróneas («vuela a caza», v. 1731) y algunas innovaciones («peña» por «piedra», v. 1735; «tigre» en lugar de «león», vv. 1733 y 1737), que según veremos quedan desmentidas por la fuente italiana. La edición de la *Parte XVII* ofrece también siete lecciones exclusivas, igualmente con

errores mecánicos («y como» en lugar del recurrente «y con», v. 1736), variaciones menores («la piedra» en lugar de «una piedra», v. 1735; cambio de orden en los términos en el v. 1737), una innovación (v. 1738, que arrastra, con su rima, los dos cambios verbales del v. 1741) e incluso una variante que podríamos calificar de lingüística o gramatical («obliga el» frente a «obliga al», v. 1729). No todos estos casos se dejan clasificar como errores.

Si reparamos en las lecciones comunes a los dos testimonios de la comedia frente a la antología, la diferencia más conspicua es el distinto género de la instancia de enunciación: en *Flor* es un yo masculino, el del poeta, mientras que en *M* y *A* se trata de una mujer, la dama Ginebra (se advierte en la variante «desasido» contra «desasida» del v. 1740). No es propiamente un error, sino una adecuación a los respectivos contextos enunciativos: el soneto exento en un caso, con el antonomástico sujeto masculino; la comedia en el otro, con su trama y personajes. Caso distinto es el de los vv. 1729-1730, con el cruce entre «eriza» y «enriza»: ahí la discrepancia se resuelve —al menos, eso pienso— a favor de *M* y *A*, ya que es la frente del toro la que se eriza (en el sentido de ‘levanta la testuz’, ‘no se somete’), mientras que las plumas del halcón eran las que tópicamente se presentaban como rizadas, según muestra el siguiente verso de *La Dorotea*: «Y a más eterno sol la pluma enriza» (ed. Morby, p. 333, n. 53). El texto de *Flor*, así, contiene un error mecánico por cambio de orden, que tanto podría haberse producido en algún momento de la transmisión previa del soneto como en su paso a la antología de Espinosa. Por último, en el v. 1735 la variante «rompe» frente a «vuelve» se dirime gracias a la fuente: el verso de Sasso reza «rompe el dur sasso come el fosse arena», lo que señala a la lección de *Flor* como innovación. Este verso, dicho sea de paso, nos permite comprobar que es «piedra» (*Flor A*) y no «peña» (*M*) la lección correcta, y que, también atendiendo a la fuente, resulta preferible editar «la piedra», con artículo definido, tal como aparece en *A*, que el indefinido «una piedra» de *Flor*.

Fijémonos ahora en los casos en que uno de los dos testimonios de la comedia lee con la antología. Así ocurre en el v. 1737, donde hay una coincidencia básica, aunque no literal, entre *A* y *Flor*, frente a *M*, en la enumeración de los animales: son los mismos cinco en los dos primeros, mientras que el manuscrito solo trae cuatro: caen león y oso y entra el tigre, motivado por la variante del v. 1733. Si no caben dudas sobre la lección errónea, es

menos sencillo determinar la correcta: ¿primero el oso y después el toro, como en *Flor*, o primero el toro y luego el oso, como trae *A*? Este último presenta los elementos recopilados en el mismo orden en que se da la dispersión inicial del soneto (toro-oso-león), mientras que *Flor* ofrece idéntica secuencia que el modelo: «orso, toro, leon, falcone e sasso», aunque la sintaxis y el concepto final de este vayan por otros derroteros. En el segundo caso prevalece la relación entre el poema y su fuente; en el primero, la autonomía del soneto de Lope, con sus propias leyes y correspondencias internas, opción que me inclino a considerar como la más plausible.

La variante más difícil de discernir es la que afecta al v. 1738. El manuscrito y la antología traen «donde se ve que su crueldad los vence», mientras que la *princeps* reza «ni puedo hacer que su crueldad los venza». Son lecciones que determinan cambios en la rima y el modo verbal del último verso del soneto. El problema estriba en la dificultad de entender el verso, o más concretamente el sentido de «su crueldad»: creo que se refiere a la crueldad del ser amado (no mencionado hasta ese momento), equiparado a todas las criaturas enumeradas, a las que sin embargo vence —sobrepuja— en su reticencia y carácter indomeñable, sin dejarse doblegar por el tiempo. Esa lectura es la que condice con el texto de *Flor* y *M*. El de la *princeps*, en cambio, si lo interpretamos del mismo modo, da a entender que la crueldad del amado no supera la de las criaturas, cosa que carece de sentido; otra interpretación sería que «su crueldad» es la de los animales, a los que el enamorado no logra refrenar con la misma crueldad que les es propia, pero aún resulta más ininteligible que la hipótesis anterior. Parece, así, que en *A* o en su arquetipo no se ha entendido cuál era el referente del posesivo «su» y se ha modificado el verso en consonancia, hacia un sentido aproximado pero que no funciona en el plano conceptual del soneto, sobre todo si se tiene presente el modelo. La fuente no nos resuelve la duda de forma concluyente, ya que en este punto Lope la sigue solo de lejos («Ed io co 'l tempo non posso a pietade / mover un cor d'ogni dolcezza casso: / onde avanza di orgoglio e crudeltade»), pero podemos reparar en que la lección de *M Flor* presenta el «onde» original, que ha desaparecido —¿caído?— en *A*. Añadamos que los subjuntivos finales, como maldición sobre el propio sujeto, deseo de dolor y mal, añaden carga emotiva y parecen preferibles al modo indicativo que trae la *princeps*.

¿Qué podemos concluir de la información que nos proporciona el soneto? De entrada, parece que Espinosa dispuso de un texto bastante correcto, obtenido ya fuese al margen de la comedia (Lope podría haber compuesto el soneto de forma exenta, haberle dado difusión independiente y solo más tarde haberlo aprovechado para una de sus obras teatrales), ya extrayéndolo de esta, pero en tal caso derivando de un estadio textual mejor que el que transmiten los testimonios que han llegado hasta nosotros. Las variantes reunidas, una vez sopesadas, no permiten establecer filiaciones directas entre los tres testimonios, porque no se advierten errores comunes (el único candidato sería el v. 1738, aunque he señalado algunas pautas que a mi juicio lo descartan). En consecuencia, las lecturas comunes entre *Flor* y uno de los otros dos testimonios, así como las de estos frente al soneto aislado, adquieren gran fuerza y representan con alta probabilidad el texto original. A ese criterio me he atendido para establecer el texto crítico del soneto, como puede verse en la edición.

Además de lo dicho, estas variantes permiten ratificar —y también matizar— lo que las diferencias entre el manuscrito y la *Parte* muestran a lo largo de la comedia: en *M* es habitual la retención inadecuada del texto o los retoques puntuales, que pueden detectarse con relativa facilidad; el impreso, por su parte, tiende a presentar un texto más ajustado al original, sin que ello excluya errores ni cambios relevantes. Si extrapoláramos, con la debida prudencia, esta cala al conjunto de la comedia, deberíamos tender a preferir el texto de la *princeps*, pero sin obviar sus errores, que no son escasos, y por consiguiente atendiendo con relativa frecuencia a las lecciones del manuscrito, sea para seguirlas, sea para poner en duda las del impreso. Un empeño complejo para el editor, con no poco riesgo (y más que probable insatisfacción).

DIFERENCIA DE VERSOS: ¿RECORTES O ADICIONES?

Otra discrepancia relevante entre ambos testimonios afecta a la extensión de la pieza: esta es sensiblemente más larga en el manuscrito. En 43 ocasiones, *M* contiene texto no presente en *A*, para un total de 183 versos exclusivos. Se trata por lo general de fragmentos breves, de entre uno y cuatro versos, aunque en unas pocas ocasiones son porciones algo más extensas, en

torno a diez versos o ligeramente superiores (vv. 232-247, 400-415, 2060-2069, 2227-2242).

Dada la tendencia del manuscrito —según hemos podido constatar— a alterar en mayor medida que el impreso el sustrato textual, sería tentador atribuir de entrada los versos privativos de *M* a un fenómeno de amplificación y considerarlos interpolaciones ajenas a la pluma de Lope. No es el caso, o por lo menos no lo es en un número significativo de ocasiones, en las que la autenticidad —o, si se prefiere, pertinencia— de los pasajes propios de *M* queda confirmada por la serie estrófica, defectuosa en el impreso (vv. 584, 608, 620, 747, 1191-1193, 1223, 1462, 1707, 1992, 2862). Podemos añadir a éstos otros casos en los que la ausencia de versos en las ediciones podría explicarse como error de copia por salto de igual a igual (vv. 232-247, 1489-1490, 1594, 1784-1789, 2678-2681). Y aunque en una mayoría de ocasiones no pueda sostenerse de forma rotunda que los versos de *M* sean imprescindibles (afectan a estrofas enteras o a versos en tiradas de endecasílabos sueltos, lo que hace indetectable su ausencia a partir de la métrica), muchos de ellos conforman una unidad de sentido, e incluso sintáctica, con el pasaje que los precede o sigue: el amor pide osadía y proximidad al ser amado (vv. 172-183), las mujeres corresponden al amor que se les otorga (vv. 200-207), los soldados se mueven por la codicia de botín (vv. 595-599), descripción de una acción violenta (vv. 888-891), juego conceptuoso entre *vivir* y *morir* (vv. 1840-1847), afirmación vehemente de lealtad (vv. 2123-2126), falsa confesión de amores del Príncipe (vv. 2227-2242), elogios a la belleza, con recuerdo de una situación precedente (vv. 2794-2801), intercambio rápido de preguntas y respuestas (vv. 2826-2829), descripción de las prendas del amado (vv. 3023-3026), amplificación de una imagen heráldica utilizada con anterioridad (vv. 3097-3104). Otros pasajes solo transmitidos por el manuscrito contienen referencias cultas que parecen acertadas: «con más triunfos que Cleopatra / y Semíramis tuvieron» (vv. 450-451); «Era símbolo a este fin / una áncora y un delfín: / ve despacio y no deprisa» (vv. 1191-1193). O forman parte de una serie estrófica de cierta elevación poética (estancias en vv. 998, 1015-1017 y 1036; series de esdrújulos en vv. 2060-2069 y 2614-2616), en la que es más lógico suponer que se haya producido un recorte que imaginar que una mano ajena al ingenio se haya detenido a recrearse en una prolongación. Otros, en fin, remiten a pormenores escénicos: «[CONDE.] ¡Enciendan hachas! PALADIO. ¡Hola, enciendan hachas!» (v. 1897), que, si bien no garantizan la auten-

ticidad del verso, señalan al menos su conexión con una determinada acción teatral. La suma de todos estos factores, aun sin ser concluyente, invita a presumir autenticidad: no parece que nos hallemos ante añadidos amplificatorios del testimonio manuscrito, sino ante pequeños cortes practicados en el impreso o en su modelo.²⁴

El fenómeno se verifica a lo largo de toda la comedia, con excepción de los primeros y los últimos ciento cincuenta versos y de una relativa disminución de los casos entre los vv. 1200-1700 (dedicados al primer encuentro entre Rodiana y Clarinarte y el subsiguiente episodio entre este, el jardinero Fileno y su hija Pirena) y 2250-2600 (cuadros iniciales del tercer acto). Esta distribución, más o menos homogénea, de poca enjundia y de relativamente alta frecuencia, no parece que pueda atribuirse a decisiones de peso sobre el contenido de la comedia o sobre circunstancias escénicas relevantes: si fuera así, cabría esperar recortes —o añadidos— concentrados en unos pocos pasajes de cierta extensión y particular significación.

Si partimos de la hipótesis (avalada cuando menos por los casos de estrofismo incompleto) de que el texto que llegó a la *princeps* presenta una poda no muy copiosa, de en torno a un 5%, distribuida por toda la obra, deberemos preguntarnos entonces si obedece a las circunstancias materiales del trasvase del texto a las prensas. Con los supuestos recortes, la pieza queda ligeramente por debajo de los 3100 versos, cifra más habitual que los casi 3300 versos del texto manuscrito. La reducción en la extensión de la obra podría deberse, quizá, a necesidades de acomodo al espacio disponible generadas en el proceso de composición de la *Parte*, pero esta suposición no resulta confirmada por los datos materiales. Ciertamente que *El soldado amante*, sin ser una obra de extensión anómala, es una de las comedias de la *Parte XVII* cuyo texto ocupa un mayor número de folios en la *princeps*: un total de 27 (ff. 56r-82v), los mismos que *Con su pan se lo coma* (ff. 2r-28v), pero dos menos que *Muertos vivos* (ff. 84v-112r), la más extensa del volumen. La distribución en pliegos tampoco aporta pistas relevantes, puesto que la comedia se distribuye entre G6v (el texto propiamente dicho empieza en G8r) y L2v, sin que se aprecie voluntad de ajustar la extensión de la pieza a un determinado número de pliegos completos. El hecho de que la última comedia, *El hidalgo*

24. Pineda [1997:1404, n. 11] constata el mismo hecho en *La amistad pagada*, impresa en la *Parte primera*.

Bencerraje, y con ella el volumen, acabe completando pliego de forma muy ajustada (es el f. Qq8v, cubierto de texto hasta el último renglón), sin espacio siquiera para el colofón, podría tenerse como indicio de un problema de cuenta del original. Pero no hay *ratio typographica* que pida cuadrar ese pliego final mediante el recorte de la tercera comedia del volumen, a tantos cuadernos —y tantas jornadas de trabajo— de distancia. Además, si hubiese existido tal necesidad, lo más probable es que los hipotéticos recortes hubiesen sido menores en número y mayores en alcance, con la supresión de alguna escena o cuadro no indispensables para la acción principal. Pasajes así los hay en *El soldado amante*, pero ninguno ha sido suprimido.

Lo más probable, pues, es que los recortes en el texto de *A* no tengan nada que ver con la entrada de la comedia en las prensas, sino que sean «heredados»: se habrían producido durante la vida teatral de la obra, con el propósito, nada raro, de acortar algo la pieza suprimiendo aquí y allá pasajes breves cuya ausencia no alterara significativamente el curso de la misma. Juega a favor de esta hipótesis el que los fragmentos eliminados afecten siempre a secciones de carácter descriptivo o poético, sin particular relieve para el desarrollo de la acción (véanse, entre otros casos, los vv. 1784-1789, donde tras la apóstrofe al balcón de Rodiana se suprime la que el Príncipe dirige a las rejas; o los vv. 3097-3104, que pronuncia el rey Dinacreonte en un arranque de furor y cuya ausencia es indetectable en *A* porque se han zurcido dos octavas). Si hay un designio —y debería de haberlo—, este parece identificable con la acción rápida, de oficio, de un *autor de comedias* que necesitara abreviar ligeramente la pieza, ya fuese para el estreno, ya en otro momento de la vida pública de la obra. Como ha explicado Presotto [2000:48 y n. 128], la operación que puede observarse al contemplar un autógrafo de Lope sometido a retoques por las compañías teatrales es el recorte, no la adición: «È estremamente significativa la quasi totale assenza di addizioni non autografe, ad eccezione di pochi casi. [...] L'autor della compagnia, o il suo incaricato, sembra quindi dedicarsi quasi esclusivamente ad eliminare piuttosto che ad aggiungere, almeno nella fase di revisione dell'*original* che è poi quello sottoposto alle pubbliche autorità per le necessarie licenze».²⁵ El

25. Si queremos aducir algunos casos concretos, véase el análisis de Crivellari [2013b] sobre *El piadoso aragonés*, y añadamos, entre otros posibles, el ejemplo de *El primero*

texto de la *Parte*, así, deriva de un arquetipo que contenía este tipo de intervención.

Pero la cuestión no acaba aquí, ya que también hay pasajes de la rama impresa ausentes en el manuscrito. Son mucho menos abundantes: diez casos, que suponen un total de 32 versos. Con una sola excepción que en seguida veremos, estos afectan a un número reducido de versos, entre uno y cuatro (vv. 1028-1029, 1032, 1046-1047, 1439, 1566, 1684-1687, 2256, 2517, 2849-2851), y la autenticidad del texto de *A* queda confirmada siempre por la estructura métrica del pasaje. Se trata, pues, de claras omisiones de *M*, errores de transmisión a los que no cabe atribuir un propósito específico y que casan con la conducta falible del testimonio, según hemos podido apreciar durante la descripción de las variantes menudas.

El caso singular, que pide ser considerado con cierto detenimiento, es un pasaje de dieciséis versos (vv. 654-669), integrado a su vez en un segmento textual mayor (vv. 630-669) compuesto en endecasílabos sueltos y formado por tres secuencias similares (vv. 630-644, 645-653 y 654-669) en las que varios grupos de soldados, después de asaltar con éxito la residencia de verano de la reina Rodiana, pasan ante los ojos del Príncipe con el botín que han podido rapiñar en el saqueo, librados a las más variopintas disputas y consideraciones. Es el recurso que utiliza Lope para mostrar sobre el escenario, de manera seriada y con los efectivos humanos disponibles, un cúmulo de situaciones simultáneas, multitudinarias y caóticas: la fiebre del saqueo de una plaza o una fortaleza. Estos breves episodios, típicos pero no imprescindibles si los consideramos uno por uno, preparan el cuadro, algo más extenso y en octavas reales, del soldado solitario que se lleva consigo, como fruto del pillaje, un retrato de una bella joven cuya identidad de entrada desconocemos y de cuya imagen se prenderá el príncipe Clarínarte. Justo antes de la escena del lienzo, la *princeps* trae un episodio en que dos soldados se disputan la posesión de una mujer, a la que rescata y redime el

Benavides, en cuyo autógrafo una mano ha tachado nada menos que 372 versos en dieciocho fragmentos, uno de ellos de gran extensión, aunque «ninguna de las omisiones afecta al desarrollo argumental» (Iriso Ariz 1998:852), *La corona merecida*, con más de un centenar de versos tachados (Rodríguez-Gallego 2015:607 y n. 38), *Pedro Carbonero* (García Reidy 2015:19-20), donde hay atajados hasta once pasajes de pequeñas dimensiones, y las pruebas que aporta nuevamente Presotto para *Quien más no puede*, en el prólogo a su edición para el presente volumen.

Príncipe. Este episodio, la tercera de las secuencias del saqueo, no figura en el manuscrito de la Real Biblioteca.

De entrada, y dado que la serie métrica no puede aclarárnoslo —son, como queda dicho, endecasílabos sueltos—, podría tratarse tanto de un añadido espurio de la rama impresa como de una supresión del manuscrito, pero varios indicios inclinan la balanza a favor de su autenticidad. En primer lugar, esta secuencia y la que la precede (vv. 645-653) mantienen cierto diálogo, puesto que en ellas se contrastan, de forma sucesiva, dos actitudes en la disputa por el botín de guerra: en una, el litigio se debe a un bien que puede repartirse (la plata de unas vajillas), mientras que en la otra, acaso con un vago eco salomónico, la presa no puede ser dividida, por tratarse de una mujer, según afirma uno de los soldados (v. 663). En segundo lugar, el pasaje no presenta particularidades lingüísticas, métricas o estilísticas que lo diferencien del resto de la obra: los endecasílabos se ajustan a los patrones acentuales que emplea Lope y el nombre de la joven capturada, Clorinda, de reminiscencias tassianas, pide cuando menos cierta formación literaria que, si bien no apunta necesariamente a nuestro autor, nos sitúa en la estela de un poeta.²⁶ Añádase que mucho más adelante, en la tercera jornada (vv. 2438-2439 y 2453-2454), el capitán Mambrino traerá a colación el episodio que nos ocupa como argucia para sofocar un conato de rebelión de las tropas, en una escena presente tanto en los impresos como en el manuscrito —aunque con un retoque significativo en este—, y también ahí (v. 2439) se menciona el pago de cierta «cadena» por parte del príncipe para rescatar a la joven, circunstancia que en efecto se había producido en el v. 665. Finalmente, si buscamos paralelos en obras de Lope compuestas en torno a esos mismos años, encontraremos en *El hijo Venturoso* (h. 1588-1595) un cuadro muy parecido al de *El soldado amante*, con el saqueo de Milán a manos de tropas francesas, en el que un soldado se lleva a una mujer como esclava. No es, pues, una escena inaudita en el universo dramático de Lope.

Verosíblemente nos las habemos con la única supresión deliberada que podemos constatar en *M*. La explicación habrá que situarla, una vez más, en la vida de la comedia en las tablas. Podría obedecer a problemas de reparto: quizá son huellas de una representación por una compañía que solo

26. Para el nombre de la cautiva —y su fluctuación— véase la nota al v. 2438.

contara con tres damas y no cuatro, como pide la pieza (aunque es cierto que cabría la posibilidad de que una misma actriz representara los papeles de Clorinda y Pirena).²⁷ Otra posibilidad es que el tajo se deba a cuestiones de decoro, dada la crudeza de la situación: una mujer cristiana tomada como botín de guerra por cristianos. Aunque no sea algo inusual en el teatro de la época, pudo resultar conveniente suprimir ese episodio en una determinada representación, y esa decisión dejó sus huellas en el manuscrito de la Real Biblioteca. Fuese por el motivo que fuese, seguro que favoreció la eliminación el hecho de que la joven rescatada por el Príncipe carezca de todo papel en el desarrollo posterior de la obra: es un cabo que Lope deja suelto y que suscita expectativas de reencuentro luego no satisfechas.

FLUCTUACIONES EN ESCENA

Aunque este último ejemplo constituye la diferencia más llamativa entre impresos y manuscrito, por afectar a un segmento argumental completo, aunque sea menor, hay otras discrepancias que también parecen achacables a la vida de la comedia en las tablas. Ocurre con el número de personajes que interviene en algunas escenas secundarias. En los vv. 896-943 se desarrolla un número jocoso, casi una jácara, en el que el Príncipe y su capitán interrogan a unos soldados con el objetivo de saber quién es la bella mujer del retrato que acaba de caer en manos del primero. En la *princeps*, el pasaje se adjudica a dos soldados, mientras que en el manuscrito hay un corrillo de cinco, lo que implica una distribución distinta de los parlamentos, amén de una serie de cambios textuales asociados a ello. ¿Cuál de las dos soluciones tiene mayores visos de autenticidad? La dinámica del episodio, con réplicas continuas y muy distintas hipótesis, todas graciosas e irreverentes, sobre la mujer del cuadro, hace preferible el desarrollo de la escena que trae el manuscrito, con un número alto de solda-

27. Sobre el número de actrices —y los dobles— en el teatro de Lope véase en general Giuliani [2012], que considera un centenar de comedias, entre las que no se cuenta *El soldado amante* (que cabe clasificar en su tipo B: obra de cuatro personajes femeninos representable por un mínimo de tres actrices).

dos que va encadenando simplezas. Por otra parte, ciertas incongruencias en la disposición de las didascalias y en el texto mismo de la rama impresa, donde se llega a mencionar hasta tres nombres propios distintos para solo dos soldados (Olorio, Leardo, Lariso, vv. 898, 918), permiten asegurar que en la *princeps* o en su modelo se ha intervenido en la escena para adaptar el pasaje a un número de actores menor del previsto en un principio. La autenticidad de la distribución de roles en *M* queda confirmada, finalmente, por los vv. 940-941: «¡Vive Dios que a todos cinco / os cuelgue...», lectura presente tanto en el manuscrito como en los impresos, y que elimina toda duda: Lope escribió la escena para cinco soldados, que se han visto reducidos a solamente dos en el modelo que llega a stampa. Esta diferencia, relevante desde el punto de vista textual, lo era mucho menos desde el de la representación: es fácil imaginar que en roles de muy escaso relieve y hasta cierto punto colectivos, los *autores de comedias* modificaban casi de oficio el texto o su reparto para ajustarlo a los efectivos del momento.

Pueden aducirse más casos. La secuencia de los vv. 1136-1205 muestra a la Reina acompañada de un séquito en el que figura, según la acotación del manuscrito, la dama Ginebra, que dispone en ese testimonio de una breve intervención (vv. 1140-1142), mientras que en el impreso Ginebra no forma parte del cuadro y, lógicamente, no tiene parlamento alguno. En contraste con el ejemplo de los cinco soldados mencionado, en el tercer acto de la comedia, vv. 2339-2456, nos encontramos con un conato de rebelión de la tropa escocesa ante la ausencia de su príncipe, que en el impreso está protagonizado... por cinco soldados, y solamente cuatro en el manuscrito, con una distribución —aquí sí— bastante similar de los parlamentos, a pesar de que haya un número distinto de actores para repartírselos. Algo más abajo, en los vv. 2581-2604, son dos pajes según el impreso y uno solo según el manuscrito los que ayudan al Príncipe a armarse, con breves intervenciones habladas. Por último, en los vv. 2950-2975, Rodiana es escoltada hasta las inmediaciones de su ciudad por un grupo de soldados escoceses cuyo número no queda determinado en las acotaciones («Vase y sale la Reina con soldados» en *A*, «Sale Rodiana con los soldados» en *M*), pero los que hablan son dos en el impreso y tres en el manuscrito.

Así las cosas, la supuesta homogeneidad textual de cada testimonio, tal como se deducía del análisis de las variantes menudas, palabra a palabra, verso a verso, se va revelando, en esta inspección «teatral», menos compacta y más intrincada de lo que parecía. Los últimos ejemplos, con sus fluctuaciones en la presencia, número y parlamentos de los roles secundarios, llevan a vía muerta todo intento de explicación unidireccional (y por consiguiente de toma de decisiones ecdóticas tajantes): si en un lugar el impreso parece recortar la cantidad de integrantes de una determinada situación, en otro, en circunstancias análogas, la incrementa. De ello cabe deducir que los testimonios conservados registran distintas capas o momentos de intervención, circunstancia verosímil en el devenir de una obra en los escenarios, sobre todo a lo largo de un lapso de tiempo prolongado. Recordemos que entre la composición de la comedia y su recuperación por parte de Lope para darla a las prensas —con los intermediarios que fueran del caso— transcurrieron veinticinco años, un cuarto de siglo sujeto a avatares diversos que habrían dejado sus huellas, incluso contradictorias, en la tradición textual representada por los dos testimonios fundamentales.

Una curiosa muestra de esta circunstancia se encuentra al final del acto segundo. Tras la espectacular aparición y huida del soldado amante, se inicia un registro en el palacio de Rodiana, ante cuya presencia son llevados, como sospechosos, el Príncipe —disfrazado de hortelano— y los que lo acompañan, el jardinero Fileno y su hija Pirena (vv. 2051-2118). La acotación de la *princeps*, además de señalar la presencia del criado Calidoro (algo sospechosa, puesto que el personaje no estaba presente desde mediados del acto primero, y además carece de intervención hablada en los versos que nos ocupan), especifica que Clarinarte, Fileno y Pirena salen a escena «revueltos a unas mantas», circunstancia que no se menciona en la acotación del manuscrito. La referencia del impreso a las mantas no queda aclarada a la luz de su texto, y se podría pensar que se trata de un añadido caracterizador que se adhirió a la acotación como consecuencia de una representación determinada. Lo sorprendente es que, en unos versos privativos de *M*, se explica que los soldados han capturado a varios de los protagonistas —esto es, Clarinarte y sus acompañantes— mientras dormían «entre sus sábanas» (v. 2069). La correspondencia entre «mantas» y «sábanas», sin ser perfecta, pone de manifiesto la conexión. La explicación más probable es

que los versos con la mención a las sábanas fueron eliminados del texto impreso (y serían, por consiguiente, auténticos), sin que al hacerlo se reparara en que la acotación contenía una referencia que desde ese momento quedaba vacía de sentido. Tal cosa no garantiza que la acotación del impreso sea genuina —en el sentido de fiel a la forma en que Lope la redactó— ni que no haya experimentado algún retoque, como sugiere el que sitúe en escena, bastante improbablemente, a un personaje —Calidoro— que carece de papel. Si la mención de las mantas en la acotación de *A* es un añadido aclaratorio, entonces tuvo que introducirse *antes* de que se recortara el texto. Es indicio, así, de que en estos testimonios se traslucen distintos estratos de intervención (véanse también las notas a los vv. 2050*Acot* y 2060-2069).

ACOTACIONES Y PERSONAS DEL DRAMA

Adentrémonos por esta vía, aunque no siempre resulte sencilla de descifrar. Un rasgo manifiesto del manuscrito es la presencia de más acotaciones, más precisas y más ricas en detalles que las del impreso. Hay quince indicaciones escénicas exclusivas de *M* que facilitan la inteligencia de lo que sucede en las tablas: el rango de aparte de un pasaje («Hablan los dos al oído», 348*Acot*; otros casos en 749*Acot* y 1811*Acot*), la gestualidad, dinámica o ubicación de los actores («Esconde Ginebra los retratos y llega el Conde», 279*Acot*; «Mirando la pintura», 720*Acot*; «Mirando el retrato», 757*Acot*; «Huye. Va un poco tras él y dice Ginebra», 1856*Acot*; «Sale el Príncipe por otra parte», 1928*Acot*; «Vase y pone la Reina mano a la espada», 1971*Acot*; «Amotínanse todos contra el rey Dinaqueronte», 3254*Acot*), algunas salidas o entradas en escena (943*Acot*, 1916*Acot*) o los apuntes, tan relevantes en esta comedia, sobre la indumentaria de un determinado personaje («Sale el Príncipe solo, vestido de villano», 1079*Acot*; «Desnuda el sayo y queda armado», 1753*Acot*; «Desnúdase y sale un paje», 2580*Acot*; «Quítase el vestido de villano», 3178*Acot*). Ni una sola vez, por el contrario, hay indicaciones escénicas privativas del impreso. Ocasionalmente, una acotación de la *princeps* puede aportar algún dato extra frente al manuscrito, como veíamos en el ejemplo de las mantas (o en «Sale Mambrino con la Reina presa y los soldados se quedan a un lado», 2637*Acot*, que en *M* presenta una formulación más escueta), pero son excepciones a la regla.

Esta superior cantidad de acotaciones ¿es señal de mayor autenticidad, en el sentido de cercanía al ingenio? Aquí conviene ser cautos: frente a lo que tenderíamos a pensar de forma intuitiva, de un mayor número de acotaciones y de la abundancia de precisiones en ellas no debe inferirse mayor proximidad a la voluntad del autor, o, en otro sentido, a la vida escénica del testimonio en cuestión. Por un lado, sabemos que las marcas escénicas en los autógrafos de Lope tienden a ser muy parcas y abiertas;²⁸ por otro, conviene analizar cuidadosamente esas acotaciones privativas y preguntarse si no obedecerán acaso a una puesta en claro de ciertos rasgos escénicos para acompañar la lectura. No olvidemos que el manuscrito II-461 de la Real Biblioteca, con independencia de cuál fuese su origen, es una copia en limpio, dispuesta verosímilmente para un uso lector (Arata 1989a:12).

Considerémoslo a partir de algunos ejemplos. En uno de los pasajes sobre el saqueo de la casa de placer de la Reina por parte de la soldadesca invasora (629*Acot*), allí donde la acotación del impreso señala «Dase la batería y sale un soldado con unas ropas», la del manuscrito detalla un poco más: «Baten la fuerza y suenan las cajas, y sale un soldado con unas cortinas». La referencia a las cajas es comprensible en el contexto de un asalto, y sobre la especificación de las cortinas podríamos pensar que responde a una elección determinada de materiales por parte de una compañía. En la obra se mencionan unas «ricas colgaduras» (v. 605) y luego «aquestas colgaduras y esta raja» (v. 640; «aquestas colgaduras y estas ropas» en el impreso), lo cual bien puede explicar la inclusión del detalle, que debemos entender como una forma de hacer explícita en la acotación una información que se deduce del texto, y que por lo tanto no le resultaría imprescindible al representante a la hora de montar la obra, pero que en cambio

28. Es una lástima que los esclarecedores estudios de Presotto [2000] y Crivellari [2013a] no tuvieran entre sus objetivos esta cuestión, que permitiría determinar, en la medida de lo posible, cuál es el grado de intervención que se opera en el texto original de las acotaciones durante la circulación del autógrafo y en su llegada a las prensas. Algunas de estas cuestiones tendrán respuesta en un volumen colectivo, al cuidado de Luigi Giuliani y Victoria Pineda, dedicado a la edición de acotaciones en el teatro de la Edad Moderna, que se publicará en 2019 en la Biblioteca di *Rassegna Iberistica*. Mientras tanto, para un repertorio de casos parecido al de *El soldado amante*, tomados de seis comedias de la *Parte primera* de Lope, puede verse Morrás y Pontón [1995]. Otros datos y oportunas consideraciones en Varey [1986].

puede ayudar a la imaginación del lector. Lo mismo cabe pensar de algunas acotaciones que son exclusivas del manuscrito: «Esconde Ginebra los retratos y llega el Conde», indicación situada justo después del siguiente intercambio entre la Reina y su doncella: «GINEBRA. Señora, el Conde está aquí. / RODIANA. Pues esconde los retratos» (vv. 278-279). Es obvio que la indicación no hace sino repetir lo que estos versos expresan, y no sería necesaria para una compañía teatral. En el segundo acto, a la altura del v. 1753, el manuscrito acota: «Desnuda el sayo [el Príncipe] y queda armado», justo antes de los versos que lo dan a entender sin necesidad de aclaración: «Salid, dura corteza / en cuyo corazón un rey se guarda...». Un poco después, una nueva acotación de *M* aclara lo que no es preciso señalar a una compañía de actores, y lo hace con una formulación característicamente narrativa: «Huye. Va un poco tras él y dice Ginebra» (1855*Acot*). Son añadidos realizados a la luz del texto, y parece que quien retoca o copia el manuscrito tiene *in mente* la operación de lectura.²⁹ Los pormenores de *M* sobre el desarrollo de la acción teatral no nos acercan necesariamente, pues, al original de Lope, ni siquiera a una representación determinada, sino que podrían haberse introducido en el proceso de preparación del texto teatral para la lectura, como ocurría con los impresos.

Detengámonos, para completar la caracterización, en las *dramatis personae*, que también distan de ser coincidentes. Dado que los autógrafos de Lope presentan, prácticamente sin excepciones, tres listas de personajes, una para cada acto (Presotto 2000:20), podemos descartar sin más que los elencos generales que encabezan tanto el impreso como el manuscrito de *El soldado amante* remitan a la pluma del autor: son el resultado de elaboraciones posteriores, como ponen de manifiesto, además, sus lagunas, incongruencias y errores en la transcripción de los nombres (estos últimos se detallan en la preceptiva nota onomástica que cierra la edición). La lista de la *princeps* es sumamente parca en detalles, hasta el punto de que no se mencionan los nombres propios de algunos de los personajes («el Conde», «la Reina», «un jardinero») y hay otros que carecen de la acostumbrada espe-

29. Pueden iluminarnos al respecto algunos casos estudiados por la filología shakespeariana. Así, la mayor cantidad de marcas escénicas en *Antony and Cleopatra* frente a otras obras de la *First Folio Edition* se ha interpretado como señal de que ese texto se preparó en algún momento para la lectura (Erne 2003:137-138).

cificación sobre su condición o calidad (así, «Ginebra», «Paladio», «Mambrino», sin dato alguno que los determine). El manuscrito, en cambio, presenta siempre los nombres de los personajes y la correspondiente aposición explicativa («rey de Escocia», «su hijo», «conde», «su criado», «reina de Holanda», etc.). En aquellos casos en los que ambos testimonios ofrecen una referencia completa también pueden apreciarse diferencias: Belardo es calificado de «pastor» en *A* y de «villano» en *M*, tal como se lo designa varias veces en el texto (vv. 990, 1018, 1030; el Príncipe lo saluda como «jardiner» en el v. 1020); Fileno es «hortelano» en *M*, mientras que en *eds* carece de nombre en la lista —no en el texto— y se lo presenta simplemente como un «jardinero». Notamos también que la lista impresa se ajusta en mayor medida que la manuscrita al orden de aparición de los personajes, hasta el punto de que coloca en tercer lugar a los «soldados», que en efecto entran pronto en acción en la obra, aunque lo normal en las *dramatis personae* sea que estos ocupen los últimos renglones; en cambio, quedan algo desplazados, colocados al final de la lista, los personajes de Pirena y su padre Fileno. Por su parte, el manuscrito se ajusta a una estructura más convencional, encabezada por los personajes nobles y masculinos, seguidos de los femeninos nobles, y luego se desciende en la escala social hasta el criado que cierra la lista. La simplicidad del impreso apunta a una compañía teatral, para la cual los detalles sobre nombre y condición de los personajes resultan poco relevantes; a eso o a la pérdida del elenco original y a su restitución a partir del texto y sus didascalias. La lista del manuscrito, en concordancia con lo observado en las acotaciones, parece el resultado de un proceso de elaboración pensado para la lectura, tal como ocurría con la mayoría de listas originales cuando se adaptaban para su paso a las prensas.

Las divergencias entre una y otra relación afectan además a la correspondencia entre algunos personajes secundarios. Las figuras que no tienen equivalente —o no lo tienen exacto— en el otro testimonio son, del lado de las ediciones, cierto criado Crino y una guarda; del del manuscrito, el soldado Lidarse y un criado innominado. Es digno de mención el hecho de que ni Crino ni Lidarse aparecen luego en el cuerpo de la obra, con lo que resultan referencias imposibles de localizar, inexplicables a la luz del texto, de los textos. Podemos emparejar los papeles e identificar, aunque sea forzadamente, a la guarda y el soldado por un lado y al criado —con nombre o sin él— por otro. Este último podría ser el que acompaña al capitán

Mambrino en su tienda (vv. 2389-2391), pero en *A* ni siquiera puede decirse que tenga entidad, ya que ocupa su lugar una voz sin identificar que suena desde dentro. La guarda mencionada en *A* es la que interviene brevemente en la secuencia de los vv. 1112-1135 (y de nuevo en la continuación de esa escena, vv. 1206-1215), que en las acotaciones y didascalias de *M* aparece designada como «soldado»; en cambio, en la acotación del manuscrito que precede al v. 1860 se menciona la aparición de una guarda y se le concede alguna intervención suelta en el cuadro siguiente, mientras que en *A* no se la nombra y sus parlamentos recaen en el criado Calidoro. No hay, pues, forma de casar las referencias, que con toda probabilidad tienen orígenes distintos. Por otra parte —y esta, en cambio, bien podría tenerse por señal de un origen común—, una y otra lista han olvidado al único soldado individualizado de la comedia, el único con un papel de cierta extensión y de lucimiento: el que lleva el retrato de Rodiana, designado como «Selenio» en *A* y «Seleuco» en *M*. Finalmente, el número de soldados de la lista no se determina en el impreso y se concreta en «seis» en el manuscrito, en precisión innecesaria y que parece cálculo aproximado (¿los cinco que aparecen juntos y Selenio/Seleuco?) de quien redactó esa entrada.

LA EDICIÓN CRÍTICA

Expuestos y considerados todos estos datos, conviene ahora, con miras a la edición crítica, presentar las principales conclusiones sobre el texto de *El soldado amante*.

La *Parte* y el manuscrito constituyen ramas textuales independientes: podemos descartar que una derive de la otra de forma directa o indirecta. Los casos allegados en estas páginas muestran errores separativos de *A* frente a *M* (117, 267, 812, etc.) y de *M* frente a *A* (490, 587, 839, 952-955, etc.), es decir, errores de uno de los testimonios que el otro no podría haber subsanado si aquel —o un ascendiente suyo con los mismos errores— fuera su modelo; con todo, la principal prueba al respecto son las lagunas particulares de cada testimonio, muchas veces indetectables y que no podrían ser subsanadas por el otro de manera independiente, por mera conjetura.

A pesar de la clara separación entre la *princeps* y el manuscrito, parece que hay también —aunque no son meridianos— algunos errores comunes a toda

la tradición conocida. Los más probables son los vv. 606 (una quintilla a la que le falta un verso), 1868 (una rima interna desplazada) y 2090 («ojos» por «hojas»); a ellos cabe añadir, con menor seguridad, los casos de los vv. 85 («Francia» por «España»), 83-87, 1893 y 1924 (tres casos de posibles lagunas), 2316 («le miráis» por «me miráis»), 3214 (extraño heptasílabo en una serie de endecasílabos) y la ausencia del rol de Selenio/Seleuco de las *dramatis personae*. Podrían ser errores —si lo son— del original de Lope, pero es más verosímil que se generaran en el arquetipo, en una fase temprana de difusión del texto, antes de que se bifurcara en las dos ramas que podemos constatar. (Todos estos casos son objeto de comentario en las notas al texto correspondientes.)

La *princeps* de la *Parte XVII* transmite un texto más correcto que el del manuscrito en las variantes concretas, lo que indica un mayor apego a la literalidad de su modelo (y en última instancia a la del original). Ello no significa que carezca de errores ni que estos sean escasos. Por otra parte, el impreso presenta abundantes recortes, diseminados por toda la obra, que suelen afectar a un número reducido de versos. Estos recortes se ven acompañados en ocasiones de problemas en la disposición de los versos adyacentes o en la atribución de parlamentos, probables señales de los intentos de zurcir pasajes previamente modificados o aligerados (o de las dificultades de copia que en esos lugares planteaba el modelo, por las mismas razones). Los cortes señalados, así como algunos casos de reducción del número de personajes presentes en una escena, e incluso la peculiar redacción de las *dramatis personae*, apuntan a acciones propias de una compañía teatral, fuese la propietaria original del autógrafo de Lope —esto es, la de Osorio-Alcaraz— u otra posterior, en el largo período que media entre la escritura de la pieza y su llegada a las prensas.

El manuscrito de la Real Biblioteca está salpicado de lecturas *deteriores* que solo ocasionalmente se explican por error mecánico; en su mayoría obedecen a un fenómeno de variación trivializadora, una degradación textual debida a lo que parece una retención laxa del original, que concediera más importancia a la producción de sentido que a la preservación literal de los versos compuestos por el ingenio.³⁰ Esta retención del texto aproxima-

30. Al respecto del manuscrito Gondomar de *Los donaires de Matico*, su editor sostiene algo parecido: «...lo importante era mantener cierta regularidad métrica, más que respetar la integridad del texto poético» (Presotto 1997:125).

da y a veces grosera podría deberse a distintos factores propios de la circulación teatral, sin que podamos asegurar de cuál se trata. Una de las posibilidades es que el arquetipo del manuscrito se haya recompuesto a partir de un juego completo de «papeles de actor» —o de su dictado—: en estos, el alejamiento frecuente del texto original, allí donde resulta posible estudiarlo, guarda concomitancias con el caso que nos ocupa (Vaccari 2007 y 2009). Cabe pensar también en un traslado realizado de memoria, práctica usual y tantas veces denunciada por Lope en los prólogos a su teatro, aunque no dejaría de resultar sorprendente que el texto así aprehendido transformara con tan alta frecuencia la modulación original de los versos, pero al mismo tiempo fuese capaz de retenerlos tan escrupulosamente en su extensión.³¹ Lo que podemos descartar es que se trate de un proceso meditado, sistemático, de reescritura.

Por otro lado, el manuscrito presenta casi dos centenares de versos más que el impreso, a los que varios indicios acreditan en general como auténticos. *M* ha suprimido, a su vez, una breve escena del primer acto por razones que cabría relacionar, quizá, con un recorte en el reparto femenino, o bien con la acción de la censura (o autocensura). En los casos en que hay discrepancia entre el impreso y el manuscrito en la atribución de las intervenciones habladas, y aun en el número de actores que participan en una determinada secuencia, son preferibles por lo general las lecciones de este último. No sobraría reiterar, finalmente, que los principales rasgos textuales reseñados en este estudio se advierten también en algunos manuscritos de comedias de Lope pertenecientes a la colección Gondomar, allí donde son comparables a impresos (véase arriba, nn. 20, 24 y 30).

Para dirimir la cuestión tampoco podemos tomar atajos, como los argumentos externos de autoridad. El que la obra se imprimiera en una *Parte de comedias* controlada por Lope no significa que este revisara el texto de las piezas, ni que esas hipotéticas revisiones fuesen sistemáticas, ni aun menos que garanticen o validen el texto impreso como expresión de la voluntad final del autor. Los paratextos de la *Decimaséptima parte* contienen interesantes afirmaciones al respecto, que conviene considerar con cierto deteni-

31. Para las quejas de los poetas contra los «memorillas» pueden verse los textos reunidos y comentados por Couderc [2009]. Lo ignoramos casi todo sobre las técnicas, las circunstancias y los resultados de semejantes estrategias de piratería (y proezas de retentiva).

miento. En el «Prólogo al lector», Lope recuerda que los ingenios dramáticos, cuando perdieron los pleitos por sus comedias contra los mercaderes de libros —tal como le había ocurrido a él con Francisco de Ávila—, en vista del manoseo y manipulación de los versos solicitaron que «se las dejaran corregir [las comedias], y que, habiendo de imprimirse, no fuese sin avisarlos». Y añade: «Esto se ha hecho, y las comedias salen mejores, como demuestra la experiencia». El grado en que se hizo, cuando llegó a hacerse, fue muy distinto de una *Parte* a otra, de una pieza a la siguiente.

A nuestros propósitos son más reveladoras otras líneas del mismo prólogo, destacadas con cursiva en la edición príncipe, en las que Lope recuerda que el poeta «*les da* [a los representantes] *su mismo original, y en su vida le quedó traslado*». Cuando señala con dedo acusador a los papeles procedentes de las compañías teatrales que «manuscritos se venden en tiendas públicas», y abunda en que mucho de ese material «anda perdido, roto y con mil defectos por causa suya [de los representantes]», traza una situación en la que encajan las maltrechas condiciones de *El soldado amante* cuando regresó, tanto tiempo después, a manos de su creador para ser dada a la imprenta. En el caso de la coetánea *El domine Lucas*, publicada también en la *Parte XVII*, Lope lo dice de forma expresa en la dedicatoria a Juan de Piña, con estupenda imagen: afirma que halló la comedia «pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados, con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven, después de muchos años, con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla y, bien o mal, sale a luz» (ed. García-Bermejo Giner, pp. 1013-1014).

Debemos preguntarnos cuál es el alcance de ese «hice por corregirla». No parece que indique gran dedicación, sobre todo a la vista del inmediato «bien o mal». ¿Acaso también hizo por corregir *El soldado amante*? El hecho de que no lo mencione en esta y sí que lo haga —con las reticencias señaladas— a propósito de *El domine Lucas* parece señal de que, en el caso de nuestra comedia, se limitó a conseguir un texto, con los errores y lagunas reseñados, y a darlo por bueno, sin tiempo o voluntad para más. El taller de Correa de Montenegro tampoco invirtió particular esfuerzo en adecentar la pieza: las incongruencias contenidas, por ejemplo, en el elenco de personajes podrían haberse reparado o disimulado con un mínimo de esmero. Tanto el ingenio como los libreros e impresores implicados en la edición

casi simultánea de las *Partes XV, XVI y XVII* tenían entre manos en esos momentos un objetivo general de mayor envergadura que la atención concreta a una de entre las treinta y seis comedias que estaban preparando.³² Con todo, aun en el supuesto de que Lope hubiese corregido *El soldado amante* en algún grado —extremo que no creo—, no sería desde luego razón para dar por bueno *in toto* el texto de la *princeps*. Las protestas del prólogo general y la dedicatoria de *El dómine Lucas* (también la de *Muertos vivos*) nos permiten apreciar hasta qué punto algunos textos recuperados para la ocasión, sobre todo si eran antiguos, presentan los achaques propios de toda una vida en las tablas, y, por consiguiente, solicitan restauración filológica, máxime si, como en el caso que nos ocupa, contamos además con un testimonio que se remonta a un estado textual previo a los cortes, por más que luego, en el transcurso de su propio devenir, esa rama de la tradición se haya visto afectada por otras deturpaciones.

La situación dista de ser simple. Ambos testimonios son portadores de intervenciones ajenas a la voluntad autorial y a los simples procesos mecánicos de copia, intervenciones que probablemente obedecen a momentos y razones múltiples, cosa que dificulta su evaluación y genera puntos de conflicto a la hora de abordar la edición. Ante un panorama así, la única certidumbre es que el editor no hallará un camino despejado; al contrario, sentirá que incurre en contradicciones a medida que avanza en la reconstrucción del texto y se enfrenta a los problemas ya enumerados. En el caso de que decida ceñirse de forma estricta a un «texto base», la insatisfacción se hará evidente en múltiples ocasiones: si sigue el manuscrito, ante su reiterada degradación poética, que le hará sospechar incluso del carácter original de algunos versos exclusivos; si sigue el impreso, ante sus patentes lagunas y más que posibles cambios en el orden de algunas estrofas y en la distribución de parlamentos; si opta por soluciones menos conservadoras, considerando en cada caso concreto el material que presentan las dos ramas y obrando según su mejor juicio, en busca de argumentos que decanten la balanza, la miríada de problemas textuales y las soluciones divergentes —o difícilmente reductibles a patrones unitarios— que estos parecen reclamar desdibujarán la unidad de acción, y más de una vez temerá incurrir,

32. Véanse Sánchez Laílla [2016:1-10], d'Artois y Giuliani [2017:2-8] y por supuesto la introducción de Crivellari y Maggi a la presente *Parte*, esp. pp. 19-20.

o de hecho incurriré, en la tan denostada contaminación. En semejante tesitura, pienso que lo que debe hacerse es presentar cada vez que sea posible los argumentos más sólidos en favor de una u otra opción textual, y mantener al mismo tiempo una coherencia de base nacida del análisis detenido de los testimonios, en la consciencia de que estos son el resultado de procesos múltiples y conflictivos.

En consecuencia, para fijar el texto de *El soldado amante* parto de la *princeps* (A), que es, más allá de toda duda razonable, el testimonio que presenta un mejor tenor literal. Añado a ese texto —restituyo, debería decir— todos los versos privativos del manuscrito, ante la evidencia de que una gran mayoría son imprescindibles y desde la convicción —para los casos que no se prueban por la *res metrica*— de que no es propio del comportamiento de *M* la interpolación, mientras que sí lo es en *A* la supresión. Ello permite postular una misma causa para el conjunto de los casos, haya o no excepciones, extremo imposible de apurar. Con todo, he procurado anotar estas decisiones, para hacerlas evidentes, y justificarlas a partir de los indicios disponibles.

Soy consciente de que con este proceder se habrán adherido al texto crítico algunas formulaciones —las de versos presentes solo en *M* y perdidos en *A*— cuya exactitud no estamos en condiciones de asegurar; es más, posiblemente presentan el mismo grado de desviación con respecto a las hipotéticas lecturas originales que el que observamos en otros puntos del manuscrito cuando podemos confrontar ambos textos. Considero esta circunstancia un mal menor frente a la opción de contentarnos con un texto que presente lagunas manifiestas cuando existe una posibilidad documentada de colmarlas. El objetivo de las ediciones críticas de PROLOPE no es limitarse a reconstruir un arquetipo (así, el modelo de la *princeps*), sino proponer un texto lo más cercano posible al original. Por lo tanto, no se puede hacer caso omiso a la información que aporta el manuscrito allí donde podemos tener razonable seguridad de que es genuina.

Atiendo también al texto de *M* en algunos pasajes puntuales relativos a la disposición de personajes y atribución de parlamentos. Únicamente altero la fisonomía escénica del texto impreso en los casos en que puedo aducir razones muy claras, como el ejemplo ya analizado (vv. 896-943) de los dos soldados que con seguridad eran originalmente cinco. Lo hago a sabiendas de que tales intervenciones pueden suscitar reparos, pero también de que

así se presentan soluciones posibles —no infalibles, cierto— ante elementos textuales estragados. La alternativa a la decisión tomada en la presente edición sería ofrecer una escena con incongruencias entre el reparto y lo que dicen los personajes.

En el caso de las acotaciones me ciño a las del impreso, que solo modifico cuando considero que hay en ellas un claro error de elenco o de ubicación. Conforme a los criterios de PROLOPE, añado entre paréntesis cuadrados las indicaciones de salida o entrada de personajes no presentes en la *princeps* pero indudables desde el punto de vista de la acción dramática que se desarrolla en la escena. He preferido, pues, no elevar al texto crítico las acotaciones exclusivas del manuscrito, por más que algunas contengan información valiosa. Dada la distinta condición textual de estas con respecto al texto poético (¿en qué medida remiten a las palabras de Lope o las mantienen, en qué medida cabe —o tiene sentido— aspirar a restituirlas a su formulación original?), prefiero mantener en lo posible, aquí sí, la fisonomía del testimonio de partida, cuya parquedad parece más acorde con las indicaciones habituales en los manuscritos que los creadores vendían a las compañías teatrales. La información adicional que aportan las acotaciones del manuscrito se ha resumido más arriba y puede seguirse en el aparato crítico; en algunas ocasiones, además, es objeto de comentario en nota. También me ciño a la *princeps* en el caso de las oscilaciones onomásticas, nada infrecuentes; estas encuentran su exposición y comentario en la sección que a tal fin presentan las ediciones de PROLOPE. Por lo que respecta al aluvión de variantes menudas, su abundancia hace imposible —e incluso banal— el comentarlas una por una. No obstante, he procurado señalar en nota todos los casos significativos en los que enmiendo el texto de la *princeps*, ya sea *ope codicum*, ya mediante conjetura.

Suele ser falsa la idea de que los testimonios textuales de nuestro primer teatro comercial equivalen a la fotografía de una representación efectivamente acaecida. Son más bien, como se ha podido comprobar con *El soldado amante*, una suma de acciones: desde luego las del poeta, pero también las de representantes, actores, nuevos representantes, a veces censores, correctores, copistas y tipógrafos. La metáfora de la instantánea trasluce en el filólogo que la emplea un deseo de seguridad, pero el texto teatral es movimiento, también en la historia de su conformación. En ello radica su dificultad de edición. El editor crítico aspira a acercarse a la palabra origi-

nal del poeta, pero debe ser consciente de las limitaciones que su objeto impone a tal empeño.

Una edición crítica, en frase ya tópica de Gianfranco Contini, es una hipótesis de trabajo, esto es, una tentativa de reconstrucción de un texto en la que se brinda a los estudiosos el conjunto de materiales empleados, acompañados de un estudio descriptivo que hace acopio de argumentos y los pone a prueba, y que procura explicar de manera coherente las decisiones tomadas. Esto es lo que he procurado hacer con el texto de *El soldado amante*. Allí donde no lleguen mis argumentos, quizá lo haga la siguiente reflexión de G. Thomas Tanselle (1995:16):

The history of textual criticism and editing is really the history of shifting attitudes toward the role of human judgment in bringing present-day readers in touch with the past. The essential dilemma is whether to offer readers what is known to have come from some point in the past, even though the editor can often be relatively sure (and sometimes certain) that it is inaccurate, or to present a text as faithful to the author's intention as the editor's evaluation of the evidence and literary insight can make it, even though such a text is necessarily a product of present sensibility. Editors, like everyone else interested in the past, must decide whether we know the past better through artifacts or through our trained imaginations.

Excuso decir que su preferencia, que también es la mía, está del lado de la segunda opción.

TESTIMONIOS IMPRESOS

Los rasgos fundamentales del texto de la *princeps* han sido puestos de relieve al considerarla en relación con el manuscrito de la Real Biblioteca; además, es asunto tratado con pormenor en el estudio de conjunto a la *Parte XVII* que abre este volumen. Me limitaré, pues, a señalar aquí algunos datos relativos a los distintos ejemplares de *A* manejados, así como a enumerar los rasgos más conspicuos de la segunda edición.

El cotejo de los ejemplares de la *princeps* (limitado, para esta comedia, a cuatro testimonios y no cinco, puesto que *A*³, BNE R/14110, está falto de las páginas correspondientes) arroja escasas diferencias, ninguna de las

cuales puede considerarse con propiedad una corrección en prensa. En el v. 41 («inadvertido mancebo»), correspondiente al f. G8v, el ejemplar de la Complutense (*A'*) carece de la *i* inicial de la palabra «inadvertido», nítidamente presente en los ejemplares BNE R/15616 (*A*²), Toledo (*A*⁴) y British Library 11726.k.25 (*A*⁵). La explicación no tiene que ver con una corrección del texto en estos dos últimos ejemplares, sino con un fenómeno mecánico habitual en la impresión, el empastelamiento: se han salido los tipos de la línea y al volver a colocarlos se ha perdido la *i*. Prueba de ello es que la *n* de «inadvertido» está alineada a la izquierda, como primera letra de la columna, cosa que no ocurre en los dos ejemplares que traen la *i*. No se trata, pues, de una corrección en prensa, pero es indicio de que en ese pliego y esa plana se produjo un pequeño incidente en el curso de la impresión, y de que el pliego del ejemplar de la Complutense se imprimió posteriormente a los otros dos. En el f. I8v, v. 2037 («pondré entre nieve el deseo») se ha producido también un empastelamiento, con dos tipos que se han colocado al revés (véase la lista de erratas), probablemente a causa de que se salieron y hubo que recolocarlos; lo mismo ocurre, de manera aún más visible, en el f. L1v (v. 3208). En estos dos casos, sin embargo, todos los ejemplares consultados presentan el mismo error.

El único punto en el que podemos hablar de estados de impresión distintos es el que acredita el f. K6v, v. 2807 («que a la Reina te loase»), en el que *A'*, *A*² y *A*⁵ leen «que la a Reina te loase», mientras que *A*⁴ trae «que la Reina te loase». En rigor, no cabe calificar el cambio de corrección en prensa, ya que no se ha acertado con la lectura correcta (bastante sencilla de restituir, hasta el punto de que la trae la segunda edición). Parece más lógico pensar que el estado inicial es el del pliego de los ejemplares de la Nacional, la Complutense y la British Library, y que en el de Toledo se ha introducido un cambio con rapidez y sin acertar, eliminando la *a* anómala, sin reparar en el sentido del pasaje a la luz del verso que lo precede. El fenómeno también podría haberse producido en la dirección opuesta, pero resulta menos verosímil pensar que, detectado un error que no es perceptible a simple vista, se quisiera subsanar este cometiendo un error mayor si cabe, al colocar la preposición fuera de lugar.

La segunda edición (*B*), una impresión a plana —y casi siempre renglón— de *A*, presenta, en el caso de *El soldado amante*, unas diferencias mínimas con respecto a su modelo: apenas una treintena de variantes, que

son casi siempre pequeños errores de lectura. Muy de vez en cuando *B* interviene en el texto para subsanar erratas, ajustar el cómputo silábico (vv. 1122, 1152, 1874), enmendar algún caso incorrecto de atribución de versos a un determinado personaje (vv. 1717, 1809) o introducir alguna ligera corrección en el tiempo verbal, inducida por el sentido de la acción (v. 309). Los cajistas de la reimpresión cometieron muy pocas erratas: una docena, la mitad de las que en los mismos pliegos trae la *princeps*. Por lo que respecta a la puntuación, puede destacarse que *B* recurre en mayor medida que *A* a la tilde para desambiguar: escribe *aguardè* (v. 1125), *mirè* (v. 1134), *mirò* (v. 1281), *pararà* (v. 1424), *bañarà* (v. 1430), *escuchè* (v. 1646), *quedaràs* (v. 1851), etc., allí donde su modelo no la trae; en consonancia con ello, también escribe *seràs*, *vendrà*, *seruirè* o *harà* (vv. 1129, 1138, 1392, 1419, etc.). En la partición de palabras tiende a las formas aglutinadas: escribe *decírnoslo* donde la *princeps* presenta *decir nos lo* (v. 959) o *Contentádome ha* en lugar de *Contentado me ha* (v. 1136). Para otras consideraciones remito al estudio editorial y textual de la *Parte XVII* a cargo de Daniele Crivellari y Eugenio Maggi.

EDICIONES MODERNAS

Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española (nueva edición). Obras dramáticas, tomo IX, Tipografía de Archivos, Madrid, 1930, pp. 552-589.

Edición a cargo de Ángel González Palencia (la identificamos con la sigla *Cot*, según determinan los criterios de PROLOPE), que contó con la ayuda de un joven Joaquín de Entrambasaguas «en el cotejo de los textos y en la corrección de las pruebas» (p. LXI). Sigue el texto de la segunda edición de la *Parte XVII* (a la que sigla como *A*), que afirma haber cotejado con el de la *princeps* (p. LIII), algunas de cuyas lecturas individuales efectivamente acoge en el texto y señala en nota. Con todo, lo habitual es que presente los aciertos (vv. 309, 682, 1122, 1152, 1809 *Per*, 1901, 3078) y los errores (vv. 1331, 1700, 1728 *Per*, 1738, 2820) de su modelo. Señala en nota aquellas lagunas que pueden deducirse por la métrica y no parece que haya conocido la existencia del manuscrito de la Real Biblioteca. Las enmiendas que realiza son sencillas y acertadas (vv. 18, 260, 594, 823, 1318, 1461, 1483, 1783, 1859,

2088, 2090, 2153, 2779, 2807, 3143), aunque abundan en mayor proporción los errores de transcripción (vv. 12, 129, 135, 429, 545, 615, 654, 707, 900, 1481-1482, 1649, 1714, 1735, 1752, 1895, 1923, 2057, 2076, 2082, 2083, 2344, 2350, 2398, 2405, 2528, 2545, 2599, 2669, 2712, 2731, 3170, 3246, 3268). Su puntuación, por lo general correcta, ha sido de ayuda en algunos momentos; lo mismo puede decirse de los apartes, que señala en general con muy buen criterio. Por lo que respecta a la presentación gráfica, tiende a conservar las grafías de su modelo, a veces de forma algo extrema (escribe «Olanda» en las tres primeras apariciones del término o mantiene formas no contractas como «a el inglés»), aunque al mismo tiempo prefiere adaptar a la grafía culta —no sin excepciones— las formas que le parecen vulgares: *satisfación* en *satisfacción*, *Ocidente* en *Occidente*, *esperiencia* en *experiencia*, *estraño* en *extraño*, *laciva* en *lasciva*, *yerba* en *hierba*, *ensangrentan* en *ensangrientan*, *creeme* en *creedme*, etc.

Lope de Vega, *Comedias*, VI, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Turner, Madrid, 1993, pp. 405-500.

Los editores señalan (p. xiv) que siguen el texto de la segunda impresión madrileña de la *Parte XVII*, y así puede constatarse a la luz de los errores individuales de esta que se han mantenido en la edición (vv. 1331, 1700, 1728*Per*, 1738, 2820). No indican por qué no han consultado la *princeps*, que en cambio manejan en otras comedias procedentes de la misma *Parte* (así, *El dómine Lucas*, *El primer rey de Castilla* o *El sol parado*), ni dan noticia de la existencia del manuscrito II-461 de la Real Biblioteca de Madrid, que ha sido la base de sus ediciones de *El hijo Venturoso*, *La infanta desesperada* y *El galán escarmentado*. Quizá se halle la respuesta en la edición de González Palencia, que parece haber desempeñado algún papel —no exactamente positivo— en el establecimiento del texto, puesto que algunos de sus errores individuales afloran también en la edición de Cuenca y Gómez (así, vv. 129, 135, 615, 707, 900, 1714, 1752, 1895, 1923, 2057, 2076, 2083, 2398, 2405, 2527, 2669, 2712, 2731 o 3246). También presentan algunas de las enmiendas de *Cot* (vv. 260, 594, 1859), cuya facilidad impide asegurar que se hayan tomado de la edición de la RAE, aunque en algunos casos sorprende la coincidencia (vv. 1461, 2090). Es de presumir, como ocurre en otras ediciones de la serie, que los editores han procedido a partir del texto de *Cot* y luego lo han compulsado con el de *B*, sin acertar a borrar todas sus

imperfecciones. En nuestro aparato crítico no se consignan las variantes de esta edición, por carecer de relevancia textual.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

Dinacreonte, rey de Escocia, saluda la partida de las tropas que ha decidido enviar contra Holanda por la decisión de la nueva reina, la joven Rodiana, de ignorar su acuerdo matrimonial, al que no se siente vinculada por haberlo establecido su difunto padre, el anterior monarca (y por la diferencia de edad entre la pareja). Dinacreonte no va a participar personalmente en la expedición, sino que envía como general a su hijo, el príncipe Clarinarte, que parte con honores y la bendición paterna. En lo sucesivo, la acción transcurre en Holanda. En el palacio de Rodiana, el conde Felicidante, protector del reino, confiesa a su criado Calidoro que está enamorado de la Reina. Esta entra acompañada de su doncella Ginebra y examina los retratos de algunos pretendientes extranjeros, a los que desdeña. Persuadido por su criado, el Conde aprovecha la ocasión para declarar a Rodiana su amor; en paralelo sabemos que hasta ese momento el Conde ha galanteado a Ginebra, que está enamorada de él. Una vez escuchada la declaración del Conde, Rodiana lo rechaza con tacto pero con una firmeza que no deja lugar a dudas. Irrumpe entonces en palacio el capitán Paladio, que trae la terrible noticia de la invasión escocesa: la flota enemiga no ha podido ser rechazada en el puerto y sus fuerzas se adentran en territorio holandés. Rodiana reacciona con la energía propia de un varón y expresa su voluntad de asumir personalmente las operaciones bélicas. La acción se desplaza al bando escocés, donde Clarinarte, flanqueado por su capitán Mambrino, pone sitio a un pequeño lugar que resulta ser la finca de placer de la Reina y que presenta más resistencia de la esperada. El Príncipe ordena un ataque con artillería y la victoria es inmediata. Desde su posición, Clarinarte ve regresar a varios soldados escoceses que han arramblado con un buen botín en el saqueo de la finca: ropas, plata, incluso una bella mujer. El último con el que se encuentra es el más desafortunado, puesto que únicamente ha conseguido rapiñar un cuadro, el retrato de una dama. Cuando Cla-

rinarte lo contempla, queda inmediatamente prendado de esa imagen y se la compra al soldado por un precio exorbitante. Una vez solo, el Príncipe proclama en un soneto su naciente amor por la desconocida. Regresa entonces Mambrino, y Clarinarte le confiesa el intensísimo sentimiento que lo embarga: su única preocupación es averiguar quién es la mujer retratada. Pero Mambrino, lo desengaña al respecto: nadie podrá decírselo, ya que todos los habitantes del lugar han sido pasados a cuchillo. La conversación con un grupo de soldados escoceses, que responden a bulto a las preguntas sobre la dama del retrato, solo sirve para aumentar la ansiedad y el disgusto del impulsivo príncipe. De nuevo solos, Clarinarte y Mambrino se disponen a descansar junto a un arroyo, a la sombra de unas peñas, cuando oyen un ruido y descubren a un hombre oculto entre unas ramas: es Belardo, el jardinero de la casa de placer, único superviviente del asalto, quien identifica inmediatamente a la mujer del cuadro con la reina Rodiana. Clarinarte traza un arriesgado plan, con todas las reticencias de Mambrino: se disfrazará con las humildes ropas de Belardo para presentarse, sin ser conocido, ante el objeto de su amor.

ACTO SEGUNDO

Vestido con ropas de labrador, el Príncipe llega a los muros de la ciudad de Rodiana, donde declara en soliloquio el amor que la pintura ha encendido en él. Un centinela advierte su presencia y lo conduce ante la Reina. Mientras, las tropas holandesas están preparadas para la defensa y Rodiana, que aparece ante su estado mayor pertrechada como un soldado, manifiesta su voluntad de romper el cerco escocés, aunque el Conde le sugiere prudencia. Introducido por la guarda ante Rodiana, el Príncipe se presenta como el único superviviente del asalto y saqueo a la casa de placer y refiere los sangrientos acontecimientos allí ocurridos. La Reina, en gesto de compensación, le regala un anillo y lo acoge como jardinero en su huerta, donde es muy bien recibido por Fileno, el jardinero habitual, y sobre todo por su hija Pirena, que fantasea con la posibilidad de casarse con el atractivo joven, juego al que Clarinarte parece prestarse. El siguiente cuadro, situado en el jardín de palacio y al anochecer, muestra la ruptura entre Ginebra y el Conde: la doncella le reprocha que la haya sustituido por un amor imposi-

ble, el de la Reina, extremo que este no puede sino admitir. Una vez sola, Ginebra pronuncia un quejumbroso soneto de desamor, y entonces, caída ya la noche, aparece en el jardín, bajo los balcones de la Reina, una figura misteriosa: es Clarinarte con equipo de soldado, que había mantenido bajo el sayo de villano. El Príncipe, que cree hallarse solo, proclama su amor por Rodiana. Ginebra, asustada ante la aparición de un soldado —o de un espectro: no lo sabe con certeza— en los jardines de palacio, huye sin ser vista a avisar a la Reina. Cuando regresa con esta, Clarinarte y Rodiana inician una conversación en la que el desconocido se da a sí mismo el nombre de «soldado amante» y le declara su amor. Al cabo de poco, el misterioso soldado huye, la Reina llama al Conde y a la guardia y estos se ponen a buscar infructuosamente al intruso. Cuando las dos mujeres vuelven a quedarse solas reaparece el soldado amante, da nuevo cauce a sus sentimientos y otra vez escapa sin que puedan darle alcance. Tras este segundo episodio, Rodiana confiesa a Ginebra la confusión de sus sentimientos, así como la sospecha de que ese soldado pueda ser el príncipe Clarinarte, por quien dice sentir alguna turbación. Irrumpe de nuevo el grupo de perseguidores, que trae consigo al jardinero, a su hija y a Clarinarte —otra vez vestido de villano—, a los que ha encontrado durmiendo en su cabaña. Rodiana se queda a solas con el jardinero/Clarinarte y le pide información sobre el príncipe de Escocia, a lo que este responde con hábiles equívocos, confesando su identidad sin confesarla. Rodiana ha tenido el mismo pensamiento que tuvo Clarinarte al final del primer acto: quiere ir disfrazada de villano hasta el campamento enemigo, acompañada del que cree jardinero, para ver con sus propios ojos al Príncipe. Se pondrán en camino al alba.

ACTO TERCERO

En cuanto apunta el día, Clarinarte y Rodiana, en hábito de villanos, se dirigen al campamento escocés. Al llegar a las posiciones del invasor, el Príncipe sugiere que se separen, para poner en acción su plan. Mientras, en el real de Escocia tiene lugar un conato de motín por parte de la soldadesca, inquieta ante la desaparición de su general, al que suponen preso o muerto a traición. Mambrino logra a duras penas sofocar la rebelión con la

promesa de que al día siguiente el Príncipe aparecerá ante sus tropas. La desesperación del capitán ante lo comprometido de su situación dura poco, porque de inmediato aparece Clarinarte, que lo tranquiliza y le pide que vaya a capturar a Rodiana y la traiga ante su presencia. En tanto que espera, el Príncipe recupera una indumentaria apropiada y recibe el homenaje de sus hombres, pues rápidamente corre la voz de que se halla en el campamento. Regresa Mambrino con Rodiana, cuya identidad no desvela, y la presenta como un espía enemigo. La Reina cree reconocer en Clarinarte al jardinero de su casa, pero no sabe si dar crédito a sus ojos. El diálogo que sigue entre ella y el Príncipe, trufado de sobrentendidos, constituye una declaración de amor mutuo. Clarinarte decide que el «espía» sea liberado y escoltado hasta su territorio, no sin antes hacerle obsequio de una rica sortija. Solos el Príncipe y Mambrino, este le informa de que su padre, el rey Dinacreonte, viene en una nave a Holanda para ponerse al frente de las tropas y rescatar o vengar al hijo, al que cree cautivo o muerto (lo había alertado el propio Mambrino, ante la ausencia del joven). A las afueras del real, camino de la ciudad de Rodiana, se vuelven a encontrar esta y Clarinarte, vestido nuevamente con ropas de labrador, y otra vez las dudas asaltan a la Reina, mientras entran juntos en la ciudad. Vemos entonces que el rey de Escocia ya ha desembarcado en Holanda al frente de un ejército. Informado por Mambrino de los últimos acontecimientos, Dinacreonte considera que su hijo lo ha traicionado y se dirige a la ciudad de Rodiana dispuesto a acabar con todo lo que desafíe su poder. Entre tanto, y nada más regresar a la ciudad, la Reina ordena que prendan a Clarinarte, a quien acusa de ser un espía, y que se proceda a su ejecución. Justo antes de que el Conde descargue el golpe fatal, y tras no pocas dudas, Rodiana decide perdonarle la vida por el extraordinario parecido que tiene con el Príncipe. Este revela entonces su identidad y, con ello, se hace evidente el amor entre ambos. Sin apenas tiempo para celebrarlo (pero con el suficiente para conceder al Conde, junto con otras mercedes, la mano de Ginebra, y cerrar así esa herida abierta), llega la noticia de que Dinacreonte está ante los muros de la ciudad. Clarinarte y Rodiana, plantados ante los enemigos, proclaman su amor y su acuerdo. A pesar de la ira que sacude al rey de Escocia, sus tropas se vuelven contra él, aclaman al joven príncipe y exigen al viejo monarca que acepte la situación. Este cede y acoge con afecto paterno a los enamorados, cuya boda sellará la unión entre los dos reinos.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

ACTO PRIMERO

1-32	octavas reales	32
33-127	quintillas	95
128-447	redondillas	320
448-519	romance en <i>a-a</i>	72
520-579	redondillas	60
580-629	quintillas	50
630-669	endecasílabos sueltos	40
670-757	octavas reales	88
758-771	soneto	14
772-963	redondillas	192
964-988	endecasílabos sueltos	25
989-1079	canción sin rima ³³	91

ACTO SEGUNDO

1080-1135	octavas reales	56
1136-1260	quintillas	125
1261-1336	romance en <i>i-e</i>	76
1337-1611	quintillas	275
1612-1727	redondillas	116
1728-1741	soneto	14
1742-1795	sextetos alirados ³⁴	54
1796-1859	redondillas	64
1860-1957	endecasílabos sueltos ³⁵	98
1958-1971	soneto en eco	14

33. La estancia de los vv. 1028-1040 es en esdrújulos.

34. El verso final de las cuatro últimas estrofas (vv. 1772-1795) es siempre el mismo, a la manera de un estribillo.

35. En esta serie, los vv. 1867-1893 y 1924-1957 presentan rima interna. La sección acaba con dos endecasílabos en rima.

1972-1990	endecasílabos sueltos ³⁶	19
1991-2050	redondillas	60
2051-2110	endecasílabos sueltos ³⁷	60
2111-2202	redondillas	92

ACTO TERCERO

2203-2338	redondillas	136
2339-2456	tercetos encadenados ³⁸	118
2457-2604	redondillas	148
2605-2637	endecasílabos sueltos ³⁹	33
2638-2949	redondillas	312
2950-2974	endecasílabos sueltos ⁴⁰	25
2975-3074	redondillas	100
3075-3114	octavas reales	40
3115-3206	redondillas	92
3207-3222	silva ⁴¹	16
3223-3230	redondillas	8
3231-3278	octavas reales	48

36. En esta serie, los vv. 1975-1990 presentan rima interna. La sección acaba con dos endecasílabos en rima.

37. Es una serie de esdrújulos, que se remata con dos endecasílabos en rima.

38. La serie se cierra con un serventesio.

39. Los vv. 2605-2613 son esdrújulos, los vv. 2614-2637 presentan rima interna y la sección acaba con dos endecasílabos en rima.

40. La serie se remata con dos endecasílabos en rima.

41. La sección es problemática; véase, en el texto, la nota correspondiente.

RESUMEN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	1700	51,9
Quintillas	545	16,6
Endecasílabos sueltos	300	9,1
Octavas reales	264	8
Romances	148	4,5
Tercetos	118	3,6
Canción sin rima	91	2,8
Sextetos alirados	54	1,7
Sonetos	42	1,3
Silva	16	0,5



EL SOLDADO AMANTE COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO

Dirigida a la señora doña Ana de Tapia, hija del señor Pedro de Tapia, del Consejo Supremo de Su Majestad

¿Qué culpa tengo yo de este atrevimiento, si me están solicitando por una parte tantas obligaciones y por otra tantas virtudes y excelencias —títulos que no me podrá nadie reprehender—, si ha sido tan dichoso que haya visto y conocido a Vuestra Merced? Había yo determinado que este ofrecimiento fuese una grande obra, para que con más ocasión, si mía puede ser, 5 los pudiese celebrar ese divino entendimiento, y sucédeme ahora con esta pequeña fábula lo que al labrador que, muriéndosele aquel ave que crio

Título El soldado amante, comedia famosa de Lope de Vega Carpio *AB Cot* : Comedia famoso [sic] del soldado amante, por Lope de Vega *M Dedicatoria* Dirigida *AB* : Dedicada *Cot*

Dedicatoria Ana de Tapia: con esta dedicatoria Lope buscaba sobre todo complacer al padre, Pedro de Tapia y Rivera, a quien había dedicado *El favor agradecido* en la *Parte XV*, publicada prácticamente al mismo tiempo que la *XVII*. Tapia, jurista de formación, fue una figura muy destacada de la administración de Felipe III, como miembro del Consejo de Castilla (desde 1600) y del de la Inquisición. Entre 1617 y 1619 dirigió, como intendente, el proceso de culminación de la Plaza Mayor de Madrid. Cervantes dedicó el *Viaje del Parnaso* (1614) a su primogénito Rodrigo, a la sazón adolescente, en una maniobra que parece anticipar la que lleva a cabo Lope (que dedicó también, en la *Parte XV*, *El ingrato arrepentido* a Rodrigo y la *Historia de Tobías* a la mujer de este, María Puente Hurtado de Mendoza). La posición de poder de Tapia se vendría abajo a las pocas semanas de salir la *Parte XVII*: una de las primeras medidas de Felipe IV al subir al trono, en abril de 1621, fue jubilarlo de su puesto en el Consejo. Véase Gómez Rivero [2004].

3 *ha sido*: el sujeto es «atrevimiento».

7-8 *al labrador... plumas*: aunque la anécdota no aparece en las fuentes clásicas sobre la vida de Alejandro Magno (Plutarco, Quinto Curcio, Pseudo Calístenes, Valerio Máximo, Pompeyo Trogo-Justino), es la misma que Lope llevó a escena en *Las grandezas de Alejandro* (vv. 2859-2896), solo que en esta comedia —de hacia 1604-1608— el animal en cuestión no es un ave, sino un potrillo, y lo que su propietario presenta a Alejandro es el pellejo del animal, no las plumas. Me señala el paralelo Anne-Marie Lievens, cuya ayuda agradezco.

para Alejandro, le presentó las plumas. No sé si seré tan dichoso que alcance el mismo premio.

- 10 Una de las razones que dieron principio a la invención de la retórica fue el poder con artificio darse a entender más eficazmente y persuadir con breves palabras las cosas que pedían dilatadas máquinas; así se hallaron las dubitaciones, las reticencias y otras varias figuras. Y con decir, como es posible que yo diga, las excelentes gracias de tan peregrino sujeto, su her-
- 15 mosura, su donaire, su despejo, su claro juicio, su heroica sangre, ilustre ascendencia, han dicho sin decirlo lo que quisieron significar deteniéndose, que no pudieran por ventura dilatándose. Quien quisiere ver una perfecta dama no busque mayor ejemplo, pues en Vuestra Merced han cifrado el cielo, la naturaleza y la fortuna todos sus dones; tanto, que pudiera decir
- 20 ahora nuestro poeta español, como entonces por doña María de Cardona, «décima moradora del Parnaso» y, más adelante, «sujeto digno de inmortal corona». Las tres gracias, que con Vuestra Merced hicieron el número igual, se la pongan en la frente de verde laurel, rosas y jazmines, que yo, con mi ignorancia, solo me atrevo a ofrecer estas plumas del ave que cria-
- 25 ban mis pensamientos a devoción de su claro nombre, altas virtudes y único entendimiento. Guarde Dios a Vuestra Merced.

Su capellán aficionadísimo,

LOPE DE VEGA CARPIO

18 han cifrado *AB* : ha cifrado *Cot* 19 todos sus dones : todos sus dotes *AB* : todas sus dotes *Cot*

Lo más probable es que Lope recogiera la historia de alguna silva, miscelánea o poliantea, aunque las pesquisas al respecto han sido infructuosas. Registra la anécdota, sin indicar su procedencia, Hernández Valcárcel [1992]. Véase también la nota a los vv. 864-867.

16-17 *han dicho... quisieron... pudieran*: el sujeto es «breves palabras», aquellas con las que Lope ha resumido la excelencia de doña Ana.

19 *todos sus dones*: el texto trae «todos sus dotes», incongruencia que advirtió González Palencia y corrigió en «todas sus dotes»; el error, sin embargo, está en «dotes», puesto que Lope se refiere a los *dones* del «cielo, la naturaleza y la fortuna» que ha recibido doña Ana.

20 *nuestro poeta español*: Garcilaso de la Vega, el poeta nacional por antonomasia. Los versos citados pertenecen al soneto XXIV, dirigido en efecto a María de Cardona. Lope los recuerda con ligeras variaciones, pues rezan «décima moradora *de* Parnaso» y «sujeto *no*-ble de inmortal corona» (*Obra poética y textos en prosa*, ed. Morros, pp. 45 y 403-404).

23 *se la pongan*: se refiere a la corona.

Figuras de la comedia

REY DINACREONTE	MAMBRINO
EL PRÍNCIPE CLARINARTE	CRINO, criado
SOLDADOS	BELARDO, pastor
EL CONDE	UNA GUARDA
CALIDORO, criado	PIRENA
LA REINA	UN JARDINERO
GINEBRA	[CLORINDA]
PALADIO	[PAJES]

Representola Osorio, autor antiguo y famoso

Figuras de la comedia *AB : om M Cot* *Dramatis personae* Rey Dinacreonte... un jardinero *AB Cot* : Dinaqueronte, rey de Escocia; Claunarte [*sic*], príncipe, su hijo; Felicidadante, conde; Calidoro, su criado; Rodiana, reina de Holanda; Ginebra, dama suya; Paladio, capitán; Lidarse, soldado; Fileno, hortelano; Pirena, su hija; Mambrino, capitán; seis soldados; Belardo, villano; un criado *M* : Rey Dinacreonte... un jardinero; Clorinda; Selenio; Olorio, soldado; Leriso, soldado; Leardo, soldado; dos pajes *Cot* Representola... y famoso *AB : om M Cot*

Dramatis personae Para las significativas diferencias entre la lista de personajes de los impresos y la del manuscrito véanse el prólogo (sección «Acotaciones y personas del drama») y la nota onomástica. Señalo aquí que no hay ningún criado que se llame Crino en toda la obra (pero sí que hay un «Criselo» en el v. 129, al que nunca más se menciona por su nombre y que podría estar en el origen de la confusión); que la «guarda» es la que aparece en los vv. 1860-1916; que el «jardinero» solo puede ser Fileno, el padre de Pirena; que entre los soldados hay algunos que son designados por su nombre, destacando Selenio, con un papel relevante en el episodio de los vv. 670-757 (también Olorio y Leardo, v. 898, y Lariso, vv. 917 y 2384), y que el número de soldados presentes al mismo tiempo en escena no supera los cinco.

Representola Osorio: se trata del *autor de comedias* Rodrigo Osorio, activo en los últimos decenios del siglo xvi. En *El peregrino en su patria* (1604), Lope había atribuido la representación de la comedia a Diego López de Alcaraz. Véase el prólogo a la presente edición.



ACTO PRIMERO

Sale el rey Dinacreonte y acompañamiento

REY Desde esta cuesta miraré el alarde,
ya que las plantas en su hierba estampo,
por el león que ahora abrasa y arde
cándida más que de la nieve el ampo,
y también porque el Príncipe no aguarde 5
con el gallardo suyo en medio el campo,
que para los principios de un bisoño
es grande ardor el del estivo otoño.
Por aquí pasará la infantería,
pues van por otra parte los caballos, 10
que el planeta que agora ilustra el día
parado, como yo, quiere mirallos.

Acto primero *AB Cot* : Jornada primera *M* 3 el león que ahora *AB Cot* : el sol que el
león *M* 4 cándida *AB Cot* : cándidas *M* 6 el campo *AB Cot* : del campo *M* 8 gran-
de *AB Cot* : fuerte *M* 12 quiere *M AB* : quiero *Cot*

1 *Desde esta cuesta*: al empezar la representación, el actor que encarna al Rey no se sitúa a pie de tablado, sino en un lugar prominente, probablemente el primer piso o la galería del corral, para contemplar desde esa altura el desfile (*alarde*) de las tropas comandadas por el Príncipe.

3 *león*: la constelación de Leo, cuyo signo zodiacal ocupa la segunda mitad de julio y la primera de agosto, lo que explica las alusiones al «ardor» veraniego. Era, por descontado, la época más propicia para las acciones bélicas.

4 *cándida... ampo*: 'más blanca [la hierba] que el blanco de la nieve', por la acción del sol.

6 *el gallardo suyo*: se refiere —en dilogía— al «león» que campea en la bandera de Escocia, al que se hará alusión reiteradas veces (así, vv. 488 y ss., 544 y ss., 829, 1231, etc.). La construcción «en medio el», sin la preposición *de*, no es extraña a Lope: «que en medio el campo reside» (*La fábula de Perseo*, ed. Béhar, v. 1334).

8 *estivo otoño*: en el calendario agrícola tradicional, el estío acaba cuando se da por finalizada la cosecha de trigo, hacia la Virgen de Agosto, es decir, todavía bajo el signo de Leo (véase simplemente *Quijote*, ed. Instituto Cervantes, II, pp. 702, n. compl. 1158.1). En el v. 973 se insiste en que la acción transcurre en pleno estío.

9-10 El comentario obedece a la economía escénica: se justifica así que no se muestren soldados a caballo, sino solo a pie.

11 *ilustra*: 'alumbra'. El «planeta» es, por supuesto, el sol. La correspondencia entre la acción del Rey y el sol (ambos están «parados» admirando) conlleva la tópica identificación entre el astro y el soberano.

¡Oh ingrata Rodiana, a la fe mía,
 por malos consejeros y vasallos,
 presto verás, pues ya mi gente embarco, 15
 con la espada al amor en vez del arco!
 ¿Tan mal te estaba, reina, el casamiento
 de un rey como yo soy de Escocia y Dacia?
 ¿Por qué te ha dado Holanda atrevimiento
 para querer vivir en mi desgracia? 20
 Presto habrás de llorar tu loco intento
 como he llorado yo el perder tu gracia,
 porque no hay más indómito enemigo
 que en la venganza el riguroso amigo.
 Irá mi hijo con su armada y flota 25
 y destruirá tu desarmada Holanda,
 quedando por el mar deshecha y rota
 la infame que previenes en Gelandá.
 Ya el mar sus crespas ondas alborota
 y abrir sus senos mi poder le manda. 30
 ¡Mira cuánto mejor, crüel, te estaba
 ser mi reina y mujer y no mi esclava!

13 Oh *AB Cot* : Ah *M* 15 pues ya *AB Cot* : ya que *M* 16 con la espada al Amor *AB Cot* : con espada el Amor *M* 18 Dacia *M Cot* : Dalca *AB* 20 querer *AB Cot* : pensar *M*
 21 Presto habrás de llorar tu loco intento *AB Cot* : Mas presto llorarás tu pensamiento *M*
 22 el perder *AB Cot* : perder *M* 24 riguroso *AB Cot* : amoroso *M* 27 el mar *AB Cot* : la mar *M* 29 Ya *AB Cot* : que *M* 30 abrir *AB Cot* : abre *M* 32 y no *AB Cot* : o ser *M*

18 *Dacia*: histórica provincia romana conquistada por Trajano, situada entre los Cárpatos y el Danubio, en territorio que hoy ocupa principalmente Rumanía. Su unión a Escocia bajo una sola corona es licencia de Lope. En su comedia *El príncipe inocente* (1590), el personaje Alejandro es príncipe de Frisia y Dacia y sobrino del rey de Suecia, lo que da la medida de la falta de referencialidad de los lugares mencionados en las piezas palatinas.

28 *Gelanda* es la forma usual de designar, en la España áurea, a la isla que hoy llamamos Zelanda, en Flandes (véase también v. 3201). Lope reúne bajo una misma identidad, en *Amar, servir y esperar*, a «los de Gelandá y Holanda» (*TESO*, f. 56r), mientras que en *El mármol de Felisardo* imagina a un rey de aquella isla. También se empleaba el término con menor precisión geográfica, como espacio boreal y gélido: «desde este polo al de Gelandá frío» (*El favor agradecido*, ed. Orellana, v. 1878, y véase allí la nota). El antecedente de «infame» es «armada» o «flota».

Sale el príncipe Clarinarte con unos soldados

PRÍNCIPE	De alarde tan principal tendrás la satisfacción que es a su nobleza igual, pero no será razón tenerla del general.	35
	Gente tan vieja habrá dado gran descanso a tu cuidado y mayor que yo le llevo, inadvertido mancebo, de ayer hombre y de hoy soldado.	40
	Pero si el ser hijo tuyo y que tu sangre merezca arguye valor, arguyo que cuando a ti me parezca lo que debo restituyo.	45
	Si aquesa fuerza divina al son de Marte me inclina, ramo soy de un tronco tal que ya es en mí natural	50

32 *Acot* Sale... soldados *AB Cot* : Sale el alarde con los soldados que pudieren y el Príncipe
por su general *M* 35 que es a su : que esa su *AB Cot* : rey, a tu *M* 40 le llevo *AB Cot* : la
llevo *M* 45 arguyo *M* : al suyo *AB Cot* 46 que cuando *M* : de cuando *AB Cot*
50 ramo *AB Cot* : rama *M* de un tronco *AB Cot* : de tronco *M*

35 La enmienda sobre el texto de *A*, muy clara gráficamente, es necesaria para restituir sentido al verso ('la satisfacción que produce el alarde equivale a la nobleza de este').

42 Cabría esperar «de ayer mozo» o «de ayer niño», pero es lectura común a ambas ramas, cuyo sentido es ‘hombre desde ayer’, ‘apenas convertido en hombre’.

45-46 Dado que *argüir* tiene a menudo en Lope el sentido de ‘probar, demostrar’ («Ese buen consejo alabo, / que arguye —mi fe te empeño— / grande virtud en el dueño / tenelle amor el esclavo»; *Jorge Toledano*, ed. Escudero Baztán, vv. 1259-1262), la lección de los impresos resulta difícilmente admisible: habría que atribuir al verbo la rara acepción de ‘aducir’ y buscar a «suyo» un antecedente tan improbable como el ejército de «gente vieja» del que se habla en los versos anteriores, para un sentido nada claro. En cambio, la lectura del manuscrito, que es la que edito, resulta transparente en su juego de conceptos: ‘si por ser hijo de rey tengo valor, estar a la altura de mi padre es devolverle lo que me ha sido concedido por el hecho de llevar su sangre en mis venas’.

lo que en otros diciplina.

Cuanto y más que viene a ser
de aquesta elección descargo
que puede satisfacer 55
que a un mancebo des el cargo
de vencer a una mujer.

Rodiana no te quiso
con mal consejo y aviso;
pues no te apasiones más, 60
que presto a Holanda verás
como la tierra que piso.

REY Aunque el paternal amor
carece en esto de ley,
no deshace mi temor 65
que lleves sangre de un rey,
sino tu propio valor.

Y es tan grande, Clarinarte,
el que llevas de tu parte
y queda con mi deseo, 70
que me parece que veo
a Adonis trocado en Marte.

A no ser el padre muerto
de la crüel Rodiana,
con quien tuve hecho concierto, 75
no fuera en su bien liviana

53 Quanto y más *AB Cot* : Quanto más *M* 56 des *AB Cot* : se dé *M* 64 carece *AB Cot* : carezca *M* 65 deshace *AB Cot* : deshará *M* 66 lleves *AB Cot* : tengas *M* de un rey *AB Cot* : de rey *M* 72 a Adonis *M* : Adonis *AB Cot* 75 tuve *AB Cot* : tuvo *M*

72 La tradición mitográfica, llenando el silencio de la fuente ovidiana (*Metamorfosis*, X, 710-725), sostenía que fue Marte —otras veces, Apolo— el dios que, celoso de Adonis por los favores que obtenía de Venus, tramó o perpetró su muerte. No es esa, en cualquier caso, la vía que seguirá Lope en su *Adonis* y *Venus* (véase Blanco y Joannon 2017:250-251). Restituyo la necesaria preposición *a*, embebida gráfica y fónicamente en la forma *Adonis* (y presente en el manuscrito). En casos análogos (vv. 318, 864, 1280, 1507, 1598, etc.) procedo del mismo modo y registro la variante en el aparato crítico, para que quede constancia de la intervención, aun tratándose de una mera cuestión gráfica.

ni yo de mis males cierto.

Vila cuando de casarme
pasé a Holanda a concertarme;
volvime, el concierto hecho. 80
Murió el padre y en mi pecho
vive amor para matarme.

Y muéveme a hacelle guerra
el saber que Inglaterra
y que Francia la pretende. 85
¡Tal fuego en el alma enciende
tal enemigo en la tierra!

Buena gente y armas llevas
y buen ánimo también,
declarado en otras pruebas. 90
Yo sé que lo harás muy bien
con solo hacer lo que debas.

Haz de suerte que tu nombre

80 el concierto *AB Cot* : al concierto *M* 83 Y muéveme a hacelle *A Cot* : Y muéveme hacelle *B* : Obligueme a hacerle *M* 84 el saber *AB Cot* : en saber *M* 85 Francia *AB Cot* : en Francia *M* pretende *AB Cot* : pretenda *M* 86 tal fuego en el alma enciende *AB Cot* : que es daño el dar mi hacienda *M* 87 la tierra *AB Cot* : tal tierra *M* 90 declarado *AB Cot* : declarando *M* 91 Yo sé que lo harás muy bien *AB Cot* : Yo creo que lo harás bien *M*

83-87 Estos versos presentan problemas de construcción y de sentido tanto en el manuscrito como —en menor medida— en los impresos, cuya lección sigo en el v. 86 y con la que retoco el v. 85. Ello coincide con la ruptura en este punto de la alternancia estrófica entre quintillas *ababa* y *aabba*, constante en toda la serie, que finaliza en el v. 127. Podría ser un desliz de Lope o bien revelar la caída de al menos una estrofa después del v. 82. Ciertamente, parece abrirse un ligero hueco de sentido entre el regreso del Rey con la boda concertada y la decisión de guerrear a la Reina al saber de nuevos pretendientes: se esperaría quizás una mención a la ruptura del compromiso. La coincidencia estructural —que no literal— entre impresos y manuscrito aconseja no dar por segura la laguna, aunque es posible que nos hallemos ante un pasaje del arquetipo retocado o de difícil lectura (véase otro caso similar en el v. 606).

85 El Rey menciona a «Francia» junto con Inglaterra como uno de los dos pretendientes de la reina de Holanda, pero poco más abajo (v. 115) el Príncipe habla del «inglés» y el «español», y lo mismo hace la Reina en el v. 224. La presencia de «Francia» tanto en la rama impresa como en la manuscrita aconseja no enmendar el texto (por ejemplo, en «y que España la pretende») y achacar la oscilación al autor, sea esta consciente o no.

	de este mar al indio asombre, que no es hazaña vencer la fuerza de una mujer quien se precia de tan hombre.	95
PRÍNCIPE	Aunque culpen a Aureliano que trajo a los fuertes ojos del vulgo y pueblo romano una mujer por despojos de aquella invencible mano, yo no me pienso correr de traer una mujer, porque ha de ser como ensayo y trueno que anuncia el rayo que tras él ha de caer.	100 105
	Dame, señor, tu licencia, que la ardiente juventud quiere vencer la experiencia, para mostrar la virtud de su valor en tu ausencia.	110
	Presto verás la fortuna que no ha dejado ninguna al inglés ni al español, porque en ausencia del sol	115

98 culpen a Aureliano *Cot* : culpen Aureliano *AB* : culpe a Aureliano *M* 103 no me pienso *AB Cot* : no pienso *M* 104 una *AB Cot* : a una *M* 107 tras él *AB Cot* : tras de él *M* 112 tu ausencia *AB Cot* : su ausencia *M* 116 en ausencia *M* : en su ausencia *AB Cot*

94 *indio*: el océano Índico. «Deja la Torre del Oro / y aquellos barcos de plata / en que el indio mar desata / su más precioso tesoro» (*Servir a señor discreto*, ed. Laplana, vv. 5-8).

98-102 Se trata del belicoso e invicto Lucio Domicio Aureliano, emperador de Roma entre 270 y 275, quien desfiló triunfal por la capital exhibiendo como botín de guerra a Zenobia, reina de Palmira, para escándalo de los ciudadanos: «...y aun dicen que ha jurado no quitarse / las armas ni la espada hasta aquel día / que te lleve en prisión, y en sus ciudades / triunfando entre por pintados arcos, / como Aureliano con Cenobia en Roma» (*La fe rompida*, *TESO*, f. 267v.); «Reprendió el pueblo romano / porque a Zenobia traía / en sus triunfos Aureliano» (*Las pobrezaas de Reinaldos*, *TESO*, f. 64r).

113 *fortuna* vale aquí 'éxito', con zeugma en el v. 114: «que no ha dejado ninguna [fortuna]», esto es, 'ninguna oportunidad de triunfo'.

se muestra mejor la luna.
 REY No es la tuya luz prestada,
 sino aquella propia mía
 de tu valor heredada. 120
 PRÍNCIPE Ya, señor, se alarga el día
 para tan larga jornada.
 REY Quiero, amigo Clarinarte,
 hasta el puerto acompañarte,
 que desde el puerto hasta allá 125
 mi alma contigo irá.
 PRÍNCIPE ¡Toca a marchar!
 REY Toca y parte.

Vanse, y sale el Conde y Calidoro, criado

CONDE ¿Bajará al jardín en fin?
 CALIDORO Así lo dijo Criselo.
 CONDE Hoy compite con el cielo 130
 la tierra de este jardín,
 que, viniendo sus despojos
 a pisar las flores bellas,
 las flores serán estrellas
 y el sol y luna sus ojos. 135
 CALIDORO ¡Qué mala comparación!
 CONDE Es efeto de mis males.
 CALIDORO ¡Qué ojos tan desiguales
 si el sol y la luna son!

117 mejor *M* : mujer *AB Cot* 120 tu valor *AB Cot* : mi valor *M* 121 alarga *AB Cot* :
 acorta *M* 123 amigo *AB Cot* : hijo *M* 127 *Acot* Vanse... criado *AB Cot* : Vanse mar-
 chando y salen el conde Felicidadante y Claridoro *M* 128 en fin *AB Cot* : al fin *M*
 129 dijo *M AB* : dije *Cot* Criselo *AB Cot* : Griselo *M* 133 bellas *AB Cot* : dellas *M*
 134 las flores serán *AB Cot* : serán de su cielo *M* 135 luna *M AB* : la luna *Cot* 137 Es
 efeto *M* : En efeto *AB Cot* 139 son *AB Cot* : lo son *M*

120 *de tu valor*: 'por tu valor'. La lección del manuscrito es una trivialización.

129 No vuelve a mencionarse a este Criselo («Griselo» en el manuscrito), que carece de otro papel que no sea propiciar la rima. Véase también, arriba, la nota a las *dramatis personae*.

- Ya por lo menos has hecho 140
 tuerta a la Reina tu dama,
 y quien de tuerta la infama
 no tiene a su amor derecho.
- CONDE ¡Loco! Si lo comparado
 fuese lo mismo, sería 145
 como llamar claro el día
 y al sol obscuro nublado;
 cuanto y más que quién podrá
 ver al sol tan cara a cara,
 y así a su luz se compara, 150
 porque igualmente la da.
- CALIDORO ¿Y aun con eso estás tan ciego
 al resplandor de su vista?
- CONDE ¿Pues quién habrá que resista
 tanto hielo y tanto fuego? 155
 A Mongibelo parece,
 que entre el hielo brota llamas.

142 de tuerta *AB Cot* : te tuerta *M* 147 sol *AB Cot* : tiempo *M* 148 cuanto y más *AB Cot* : cuanto más *M* 149 ver al *AB Cot* : vere el *M* 150 y así *AB Cot* : y si *M* 151 por-
 que igualmente la da *AB Cot* : qué igual se le hallará *M* 152-153 ¿Y aun con eso... su
 vista? *M* : *om AB Cot*. *Este último percibe la laguna, pero supone que se ha producido después*
del v. 153 Antes de estos versos, *AB Cot* presenta otras dos estrofas: ¿Pues no pretendes con-
 tar / a la Reina tu pasión, / que es amor sin galardón / padecer y no hablar? / Tú, señor,
 dentro en su casa / tienes mejor ocasión, / que es un secreto ladrón / que las entrañas abrasa
 157 que entre el hielo brota llamas *AB Cot* : en brotar de fuego llamas *M*

152-207 La conversación entre el Conde y Calidoro presenta notables divergencias entre
 los dos testimonios principales y no pocos problemas en el texto de la rama impresa: una
 estrofa incompleta, en la que faltan dos versos (vv. 152-153), la ubicación anómala, clara-
 mente adelantada, de los vv. 180-183 (aparecen en los impresos después del v. 153, cuando
 aún no se ha introducido el argumento que los justifica) y la presencia de dos estrofas no
 consecutivas pero próximas que reiteran un mismo contenido y que se reparten rasgos tex-
 tuales de los vv. 160-163 del manuscrito. Por otra parte, hay cuatro estrofas—dos grupos de
 dos—privativas de la rama manuscrita (vv. 172-179 y 200-207) a las que no cabe oponer en
 principio reparos de autenticidad. Todo parece indicar que la *princeps* presenta aquí—la
 primera vez de muchas—un texto recortado y retocado para abreviar la escena en que
 Calidoro intenta persuadir al Conde de que confiese a Rodiana el amor que siente por ella.
 156-157 *Mongibelo*: el volcán Etna, en Sicilia, cuya cima suele estar cubierta de nieve; de
 ahí el juego tópico entre hielo y fuego. «No creo yo que en Mongibelo / podrá verse fuego
 igual / como el que lleva el Infante» (*Los naufragios de Leopoldo*, ed. Baratella, vv. 1333-1335).

CALIDORO	¿Pues por qué la adoras y amas?	
CONDE	Por lo mucho que merece.	
CALIDORO	¿Y no piensas descubrilla esa tu loca pasión?, que es amor sin galardón padecella y no decilla.	160
CONDE	Tantos reyes la pretenden a fama de su valor cuantos celos y temor mi turbado pecho encienden.	165
	Y como soy su vasallo y un pobre conde en efeto, adórola de secreto y públicamente callo.	170
CALIDORO	No alcanza quien no procura ni vence la cobardía, que el amor y la osadía son padres de la ventura.	175
	Los que a Rodriana piden están lejos del remedio, con amor y tierra en medio que su pretensión impiden.	
	Tú, señor, dentro en su casa tienes mejor ocasión, que es un secreto ladrón que las entrañas abrasa.	180
	Pues dime ¿qué perderás cuando te diga de no?	185
CONDE	¿Sabes lo que pierdo yo? Amar más y penar más. Y si halla resistencia	

160-163 ¿Y no... decilla *M* : Pues quien a tantos humilla / no despreciará tu amor: / dile tu pasión, señor, / que mejor será decilla *AB Cot* 172-179 No alcanza... impiden *M* : *om AB Cot* 180-183 tú, señor... abrasa *M* : *después de 151 AB Cot* 184 Pues dime *AB Cot* : ¿Qué aguardas? *M* 186 Sabes *AB Cot* : Ya ves *M* 188 Y si halla *Cot* : Porque halla *M* : Y si halla *AB*

- mi dolor con solo el ver,
 ¿no ves que puedo perder 190
 mi remedio y su presencia?
 Quiero vella y contemplalla,
 pues que no la merecí.
 CALIDORO Pues pena, si es eso así,
 sufre y mira, muere y calla. 195
 Yo soy tu criado y creo
 que si en secreto la viera,
 aunque humilde, me atreviera
 a decirle mi deseo.
 ¿No sabes que la mujer 200
 es muy fácil persuadida
 y que ninguna, querida,
 puede dejar de querer?
 ¿Por qué te ha de querer mal
 queriéndola tú tan bien? 205
 ¿Págase amor con desdén
 o con otro amor igual?
 ¿Puede a lo menos faltarte
 un justo agradecimiento?
 CONDE Con tu mucho atrevimiento 210
 me quitas el miedo en parte.
 Palabra te doy que veas
 vencer a esta fe su olvido.
 CALIDORO ¿Qué piensas que dañó a Dido
 sino ser huésped Eneas? 215
 ¿Tú no eres de aquesta fuerza
 huésped, alcaide y señor?
 ¿Pues qué te vence el temor
 donde tanto amor te esfuerza?
 CONDE ¡Paso, amigo Calidoro, 220

190 puedo *AB Cot* : podré *M* 194 es eso *AB Cot* : eso es *M* 195 y mira *AB Cot* : mira
M 197 que si en secreto la viera *AB Cot* : que si a la Reina quisiera *M* 198 humilde
AB Cot : hombre vil *M* 200-207 ¿No sabes... amor igual? *M* : om *AB Cot* 211 el mie-
do en parte *AB Cot* : del temor parte *M* 213 a esta fe *AB Cot* : esta fe *M*

que la Reina viene aquí!
 CALIDORO ¡Habla, engáñate por mí!
 CONDE ¡Tanto temo cuanto adoro!

Sale la Reina y Ginebra con dos retratos

RODIANA Ni el inglés ni el español
 son de mi gusto.
 GINEBRA No creas 225
 que has de hallar lo que desees
 si no se te humana el sol,
 que tu valor ni tu gusto
 no pueden hallar igual.
 RODIANA De todos en general 230
 recibo extraño disgusto.
 Muestra otra vez los retratos.
 GINEBRA Este es el de Ingalaterra,
 más vecino de tu tierra
 y de los menos ingratos. 235
 RODIANA Tiene el rostro afeminado
 y el aspecto mujeril

221 la Reina viene *AB Cot* : viene la Reina *M* 223 *Acot* Sale... retratos *AB Cot* : Sale la reina Rodiana y Ginebra, su dama, con unos retratos *M* 225 son de... creas *M* : GINEBRA. Conde, mírala; no creas *AB Cot* 226 que has de hallar *AB Cot* : de hallar *M* 227 se te humana *AB Cot* : se te humana *M* 228 ni tu *AB Cot* : y tu *M* 232-247 Muestra otra vez... me dé gusto *M* : *om AB Cot*

225 La lectura de los impresos resulta claramente anómala frente a la del manuscrito: falta el verbo en las primeras palabras de Rodiana y la mención del «Conde» está fuera de lugar, puesto que Ginebra no se percata de su presencia hasta el v. 278.

232-247 Estas cuatro redondillas, solo presentes en el manuscrito, completan el pasaje y establecen un juego parejo entre la descripción del pretendiente inglés y la del español. Cabría explicar la omisión de la rama impresa como salto de igual a igual («...disgusto. / Muestra...» y «me dé gusto. / Muestra...»), con retoque del v. 248, sin la rima que corresponde, aunque también podría obedecer a un recorte deliberado que dejó solo la referencia al segundo de los pretendientes. Para los trazos caracterizadores de los diferentes tipos nacionales de galán, cfr. *Mirad a quién alabáis*: «Conócese el alemán / en lo rojo y corpulento, / en la hermosura el inglés, / ... / y el castellano en el brío» (ed. Di Pastena, vv. 2069-2071 y 2085).

- que hacen al hombre vil.
 GINEBRA Pues dicen que es gran soldado,
 que suele en esta belleza 240
 nacer un alma robusta,
 que de estos engaños gusta
 la madre naturaleza:
 no habrás visto algún robusto
 como una mujer cobarde. 245
 RODIANA Es verdad, mas Dios te guarde
 de que ese me dé gusto.
 Muestra el español, a ver.
 GINEBRA Este es que tienes delante.
 RODIANA Aun pintado es arrogante. 250
 GINEBRA No tiene mal parecer.
 RODIANA Tienen estos la braveza
 mezclada con la blandura,
 y del hombre la hermosura
 no es más de la gentileza. 255
 ¡Bien mira!
 GINEBRA Quiso el pintor,
 que eso está muy en su mano.
 RODIANA ¿Cómo llaman a este?
 GINEBRA Albano.
 RODIANA «En vano» dirás mejor.

241 nacer : hacer *M* robusta : robusto *M* 245 como una : como a una *M* 247 gusto : disgusto *M* 248 Muestra el español, a ver *M* : Quiero ver el español *AB* : Quiero el español ver *Cot* 253 blandura *AB Cot* : cordura *M* 256 Quiso el *AB Cot* : Eso es del *M* 257 que eso está muy *AB Cot* : que pintarlo fue *M* 258 ¿Cómo llaman a este? *AB Cot* : ¿Y cómo se llama? *M*

248-255 Lope pinta el tipo español con unos rasgos característicos (arrogancia, bravura y atractivo físico) que en buena medida él mismo contribuyó a fijar. Véase Sánchez Jiménez [2016a:250-256 y 265-267].

258 *Albano*: parece un guiño de Lope a su mecenas, el duque de Alba don Antonio Álvarez de Toledo, en cuya corte y a cuyo servicio residió el poeta, junto con su mujer Isabel de Urbina, en la primera mitad del decenio de 1590. Con todo, el nombre poético de don Antonio era Anfriso (*Arcadia*, ed. Sánchez Jiménez, p. 152, n. 14); Albano sería un genérico aplicado a la estirpe. El dato coadyuva a la datación de la comedia (véase el prólogo).

GINEBRA	¿Qué dijeras de aquel viejo rey de Escocia enamorado si aquel le vieras pintado con su edad y su consejo?	260
RODIANA	Dijera lo que ya dije, que es despedirle, corrida de ser de un viejo querida.	265
GINEBRA	No poco tu amor le aflige: dicen que una gruesa armada apercibe contra ti.	
RODIANA	Capitanes tengo aquí y, aunque mujer, ciño espada. Venga y mis aceros pruebe, que con los Nueve me llama a ser décima la Fama y, última, el canto les lleve.	270 275
	Mil respetos y recatos hacen. ¿Qué piensan de mí?	
GINEBRA	Señora, el Conde está aquí.	
RODIANA	Pues esconde los retratos.	
CONDE	Ya, reina y señora mía, he visto lo que he de ver, que mal se puede esconder el sol en sereno día.	280

260 dijeras *M Cot* : dijera *AB* 262 aquel *AB Cot* : aquí *M* 267 poco *M* : solo *AB Cot*
 272 Venga y mis *M* : Venga, los *AB Cot* 273 con los Nueve *M* : entre las Nueve *AB Cot*
 275 y, última, el canto les lleve *M* : o última de las Nueve *AB Cot* 277 hacen. ¿Qué piensan *AB Cot* : dicen que tienen *M* 279 *Después de este verso, M añade la acotación* Esconde Ginebra los retratos y llega el Conde 281 he de *AB Cot* : hay que *M*

273-275 Rodiana, presentada como *virgo bellatrix*, reclama para sí un lugar junto a los nueve héroes hebreos, griegos y romanos cuyos nombres la fama había inmortalizado. Ante el deficiente sentido del texto de los impresos (redundancia de «Nueve» y paso del masculino al femenino), opto por la lección del manuscrito. *El canto les lleve*: 'los dirija, marque la pauta aun siendo la última en llegar', acaso con asociación a las nueve musas. 277 Ni el sentido del verso ni el texto resultan completamente claros. Parece que esos «respetos y recatos» son los que manifiestan el remiso Conde y Calidoro, cuya presencia acaban de advertir las dos mujeres.

Como vos no os escondáis,
de lo demás no hago caso, 285
aunque es mi alma el ocaso:
escondida me abrasáis.

Padezcan noches de llanto
mis ojos perdiendo el veros,
cuando aquesos dos luceros 290
cubra del ausencia el manto,
que en el alma que os adora
hacéis tan hermoso Oriente,
que ni ausente ni presente
podéis faltarme, señora. 295

Dichosos esos retratos
de hombres tan venturosos
que a vuestros ojos hermosos
fueron, no viviendo, ingratos,
que con tal fuerza miráis, 300
milagrosa y homicida,
que a los que mueren dais vida
y a los que viven matáis.

Y más dichoso mil veces
quien quiere tal libertad. 305

RODIANA ¡Con estraña novedad
anoheces y amaneces!

Ni los retratos ni yo
nos escondemos de ti.
¡Hola, dáselos ahí! 310

CONDE No importa.

RODIANA ¿Cómo que no?

286 es mi alma el ocaso *AB Cot* : si es mi alma a caso *M* : 287 me *AB Cot* : la *M* 288 no-
ches *AB Cot* : noche *M* 290 aquesos dos luceros *AB Cot* : a ese sol los luceros *M* 291 cu-
bra *M* : cubran *AB Cot* 295 podéis faltarme *AB Cot* : me podéis faltar *M* 297 de hom-
bres tan venturosos *AB Cot* : de aquesos hombres dichosos *M* 299 fueron... ingratos *AB*
Cot : vieron sin ver, los ingratos *M* 302 dais *AB Cot* : das *M* 305 quiere *AB Cot* :
prende *M* 307 anoheces y amaneces *AB Cot* : amaneces y anoheces *M* 309 nos es-
condemos *B Cot* : esconderemos *M* : nos escondimos *A*

Ya que de mis padres fuiste
para mi guarda elegido,
no es bien tenerte escondido
lo que recelar pudiste. 315

Oficio de alcaide es este.
Toma: dos reyes te doy;
mira a cuál quieres que hoy
mi libertad manifieste.

CONDE ¿Dos reyes me das aquí? 320
¡Mal punto para ganar!
Mas pues no son de un manjar,
poca esperanza perdí,
que amor puede entrar adonde
del juego no valgan leyes, 325
aunque en baraja de reyes
no tiene figura un conde;
que como ya te declares
al envite que desean,
puede ser que encuentros sean 330
y para mi alma azares,
que rey con rey es encuentro
y conde con rey azar.

314 tenerte *AB Cot* : tener *M* 315 recelar pudiste *AB Cot* : sospechaste o viste *M*
316 alcaide *AB Cot* : alcalde *M* 317 te doy *AB Cot* : son estos *M* 318 a cuál *M* : cuál
AB Cot que hoy *AB Cot* : que de estos *M* 319 libertad *AB Cot* : voluntad *M*
322 pues no son *AB Cot* : por no ser *M* 325 valgan *M* : faltan *AB Cot* 329 al envite *AB*
Cot : el envite *M* 333 con rey *AB Cot* : y rey es *M*

316 Es «oficio de alcaide», entre otros, el guardar a los reyes o poderosos que les sean entregados como cautivos o rehenes; de ahí el comentario de Rodiana al darle al Conde los retratos de los pretendientes.

320-347 El diálogo aprovecha la dilogía de «reyes» para dar entrada a términos del juego de cartas: dos reyes como mano de Rodiana son «mal punto» para que el Conde gane el envite, aunque el hecho de que esos dos reyes no sean de un mismo palo —o «manjar»— de la baraja le da alguna esperanza; el «encuentro» designa a dos cartas iguales (los dos reyes y el «encontrarse» —'congeniar'— la Reina con uno de ellos), mientras que un conde frente a un rey es «azar», aquella carta con la que se pierde la mano o el juego. Para este universo de referencias véase sobre todo Étienvre [1990].

RODIANA	¿Luego no tienes manjar si al juego con reyes entro?	335
CONDE	Son mis puntos desiguales, señora, de tu valor, aunque son, si juega amor, todos los naipes iguales. Y estos dos no han de ganar, que el uno solo ha de ser.	340
RODIANA	Entrambos han de perder: reyes quiero descartar.	
CONDE	Pues quien de rey se descarta ¿qué esperanza a un conde deja?	345
RODIANA	¿De quién tienes esa queja?	
CONDE	De que fui tan baja carta.	
RODIANA	¿Pues qué quieres tú de mí?	
GINEBRA	En fin, Calidoro amigo, ¿que ya el Conde mi enemigo viene a declararse?	350
CALIDORO	Sí: ya te digo que la adora.	
GINEBRA	¡Y que ya mi fe ha deshecho!	
CALIDORO	Si hay dos almas en el pecho, una puede darte agora, pero si no puso Dios más de una, juraré que es de la Reina.	355

334 manjar *AB Cot* : amanjar *M* 337 señora, de tu valor *AB Cot* : para tu grande valor *M* 347 De que fui tan *AB Cot* : De eso y tan *M* 348 *Después de este verso, M añade la acotación* Hablan los dos al oído 351 Sí *AB Cot* : así *M en boca de* GINEBRA 354 el pecho *AB Cot* : un pecho *M* 355 puede *AB Cot* : podrá *M* 357 juraré *AB Cot* : ten por fe *M*

349-369 La acción y el diálogo se distribuyen en dos focos escénicos formados por las parejas Reina-Conde y dama-criado: mientras Ginebra interroga a Calidoro, el Conde sigue hablando con la Reina, declarándole su amor. La réplica de los vv. 370-372 es la respuesta airada de Rodiana a lo que acaba de oír en aparte. El testimonio manuscrito presenta acotaciones que aclaran lo que sucede sobre las tablas.

GINEBRA Yo sé
que al Conde le sobran dos:
la crüel traidora suya 360
y la que a mí me robó.

CALIDORO Sola la suya le dio,
que ya despidió la tuya.

GINEBRA Despídala norabuena,
aunque en mala se la di, 365
que pues no se ha vuelto a mí
ya debe de andar en pena.

RODIANA ¡Ah traidor! ¡Ah falso amante!
¡Ah crüel Conde enemigo!
¡Bien merecieras castigo 370
a tu culpa semejante!
¿Estás loco?

CONDE Si el amor
mata el alma exteriormente
del sentido que no siente,
no puede llamarse error: 375
si tu hermosura me ha muerto,
ella misma me disculpa.

Y mira que es mayor culpa
castigar mi desconcierto,
que no amarte era desprecio 380
habiendo tus ojos visto,
y si humilde los conquisto
merezco su gloria en precio,

porque tal atrevimiento
en semejantes combates 385
descubre bien los quilates
del oro del pensamiento.

358 Yo sé *AB Cot* : Que *M* 360 crüel *MA Cot* : crueldad *B* 362 Sola la suya le dio *AB*
Cot : La suya sola llevó *M* 367 ya debe *AB Cot* : y debe *M* 368 Ah falso amante *AB*
Cot : Felicitante *M* 369 Ah *AB Cot* : Ay *M* 372 ¿Estás... amor *AB Cot* : Conde, ¿estás
 loco? *CONDE*. Si amor *M*

RODIANA

No soy yo, conde, de aquellas
 que por ganar fama y nombre
 hacen los ejemplos de hombre 390
 que pierde el seso por ellas,
 pues toda su castidad
 fue porque no les agrada,
 porque no hay puerta cerrada
 si llama la voluntad. 395

No quiero yo, si me quieres,
 castigar tu pretensión,
 que eres hombre, y hombres son
 los que han de amar las mujeres.

Aunque se llama locura 400
 lo que es amor desigual,
 en ti no fuera tan mal,
 porque es falta de ventura:
 nobleza tu sangre encierra,
 y si yo de ella naciera, 405
 como su igual pretendiera
 el mayor rey de la tierra.

Mas ya diferente hallo
 lo que fuera igual por ti,
 porque yo reinaací 410
 y tú para mi vasallo.

Que te pagaré esa fe
 con justo agradecimiento;
 mientras es buen pensamiento,

390 hacen los ejemplos de hombre *AB Cot* : hacen ejemplo de un hombre *M* 392 toda *AB Cot* : todo *M* castidad *MA Cot* : cantidad *B* 400-415 Aunque se llama... basta que dé *M* : om *AB Cot*

400-415 La rama impresa aplica un corte de cuatro redondillas a la argumentación de Rodiana sobre la desigualdad de cuna entre el Conde y ella, los méritos de aquel y la mala fortuna que supone el que se haya enamorado de su señora, quien manifiesta «agradecimiento» para pagar ese amor, siempre que sea «buen pensamiento» (vv. 413-414) y no vuelva a mencionar su vana pretensión.

	la mía basta que dé.	415
	Pero advierte que me quieras sin volvérmelo a decir, que una vez podré sufrir lo que en mi honor vituperas, que soy mujer y diamante,	420
CONDE	pues tanto rey desprecié. Yo, señora, callaré como desigual amante. Y será justo que calle, pues satisfecho me dejas, que no moverán mis quejas a quien no mueve mi talle.	425
	Estraño y duro silencio, mas yo gemiré mis males, pues ya de los animales sin lengua no diferencio.	430
	Quien te merece te goce, que yo, triste, lloraré mi mal empleada fe.	
RODIANA	(Mal el Conde me conoce.) Ni me hables ni me ruegues sobre casos semejantes.	435

Sale Paladio

PALADIO ¡Nunca en casos importantes

419 en mi honor *AB Cot* : mi honor *M* 421 tanto rey desprecié *M* : tantos [tanto *Cot*] reyes desprecio *AB Cot* 429 mis males *M AB* : a mis males *Cot* 437 casos *AB Cot* : cosas *M* 437 *Acot* Sale Paladio *AB Cot* : Sale Paladio, capitán *M* 438 Nunca en casos *AB Cot* : En cosas tan *M*

415 *la mía* : 'mi fe', esto es, la palabra de que mostrará agradecimiento (pero no correspondencia).

418 *una vez* : 'solo una vez'.

431 *no diferencio* : 'no me diferencio'.

438-439 La primera intervención de Paladio se dirige a una guarda —quizá ni siquiera presente en escena— que ha intentado impedirle el paso.

	a nadie la puerta niegues!		
	¿Dónde está la Reina?		
GINEBRA		Aquí.	440
RODIANA	¡Oh capitán!		
PALADIO	¡Oh señora!		
	Cuando toda Holanda llora		
	¿tal descuido reina en ti?		
	¿Eres por dicha Nerón		
	cuando Roma se abrasaba?		445
RODIANA	Declárate, pues; acaba.		
	¿Qué nuevas traes?		
PALADIO	Tristes son:		
	Sabrás, poderosa infanta,		
	cuya vida guarde el cielo,		
	con más triunfos que Cleopatra		450
	y Semíramis tuvieron,		
	que por esa mar de Tile,		
	cerca del que cubre el hielo,		
	centinelas y atalayas		
	una armada han descubierto.		455

439 la puerta *AB Cot* : las puertas *M* 446 Declárate pues, acaba *AB Cot* : Ya de declarar-te acaba *M* 447 traes *AB Cot* : Hay *M* 450-451 con más... tuvieron *M* : *om AB Cot* 452 esa mar de Tile *AB Cot* : ese mal de torres *M*

450-451 Añado al texto crítico estos dos versos privativos del manuscrito. Cleopatra y Semíramis, a pesar de que fueron reinas que alcanzaron la victoria en sus vidas, son sobre todo la imagen contraria a la virtud y a destinos felices. A Semíramis se la cita más adelante (v. 1911) con la misma voluntad elogiosa y de nuevo en relación con Rodiana, y es un hecho que en el teatro de Lope conviven la imagen de la reina de Babilonia como criatura depravada y como mujer de gran fortaleza: «...que, si a sola Semíramis contemplo, / sus hazañas me bastan como ejemplo» (*El cuerdo loco*, ed. Sánchez Jiménez y Sáez, vv. 191-192); «...que no me engañara a mí / una mujer, si su ingenio / el de Semíramis fuera» (*El mayor imposible*, *TESO*, p. 139).

452 *Tile*: isla legendaria —designada también como «Thule»— situada al norte de Escocia y frente a las costas de Noruega (acaso Islandia, acaso Groenlandia) y considerada el reducto humano más septentrional antes del océano polar ártico (el mar «que cubre el hielo» del v. 453), de ahí que ya desde la tradición clásica se la calificara de «última». La lectura del manuscrito es una trivialización ante un pasaje que no entiende; reincidirá en el v. 1264, donde tampoco las ediciones antiguas se percatan de la referencia.

Cien velas dicen que trae,
 artilladas todas ciento
 de cañones y esmeriles,
 culebrinas y pedreros.
 Diez capitanas en alto 460
 los faroles descubrieron,
 pobladas de gente noble,
 que no de soldados nuevos.
 En la general de todas
 viene un famoso mancebo 465
 a quien obedece el mar
 y favorecen los vientos.
 Sobre la cabeza ilustre,
 digna del árbol de Febo,
 un yelmo muestra que al sol 470
 le sirve de claro espejo;
 por debajo de la barba
 le ceñía un listón negro
 que sobre la gola cae
 al fuerte y dorado peto; 475
 ceñida una rica espada
 que sangre tiene por precio,
 con un bastón en la mano
 a quien se humilla Proteo.

459 culebrinas y pedreros *M* : de culebrinas y bresos *AB Cot* 460 Diez capitanas en alto
M : sobre la cabeza ilustre *AB Cot* 461 faroles *AB Cot* : fanales *M* 462 pobladas *M* : po-
 blados *AB Cot* 470 un yelmo muestra *AB Cot* : trae puesto un yelmo *M* 472 barba *AB*
Cot : cara *M* 473 le ceñía un listón *AB Cot* : le ciñe un lebrero *M* 474 cae *AB Cot* : trae *M*

456-457 *velas... artilladas*: todas las embarcaciones de la flota de Escocia llevan artillería.
 458-459 *esmeriles, culebrinas, pedreros*: distintos tipos de artillería ligera, habitual en los navíos.
 460 El verso que trae aquí el impreso se repite más abajo, en el v. 468, lugar que efectiva-
 mente es el que le corresponde.

469 *digna del árbol de Febo*: 'digna descendiente de la estirpe de Apolo'.

479 La sumisión de *Proteo* es tópica e iguala a Clarínarte con Neptuno: «Pues del húme-
 do elemento / eres dios, sacro Neptuno, / y te obedece Proteo» (*Lo fingido verdadero*, ed.
 Giuliani, vv. 1984-1986). Para la multiforme divinidad marina, cfr. *Odisea*, IV, vv. 349-570;
Geórgicas, IV, vv. 387-529; *Metamorfosis*, VII, vv. 725-737.

Desde la gavia a la banda, 480
 de tafetanes y lienzo,
 mil gallardetes pintados
 vienen tremolando al viento;
 no hay trinquete ni mesana
 que no esté cubierta de ellos, 485
 con una cifra notable
 bordada en color de celos:
 un fiero león furioso,
 de su corona soberbio,
 de hambrientos ojos y boca, 490
 alto y vedejoso el cuello,
 a una tierna corderilla
 viene desgarrando el pecho,
 porque la trae con las uñas,
 presa humilde a un león tan fiero, 495
 y entre la sangre que corre
 bruñe de oro sobre negro
 unas letras esculpidas,
 de su arrogancia concepto:
Escocia dice el león 500
 sobre el erizado cerro
 y *Holanda* la corderilla
 en medio del pecho tierno.
 Con una salva famosa

483 tremolando *M* : trebolando *AB Cot* al viento *AB Cot* : el viento *M* 485 cubierta *AB Cot* : cubierto *M* 490 hambrientos *AB Cot* : abiertos *M* 491 vedejoso el cuello *AB Cot* : muy veloso cuello *M* 492 tierna corderilla *AB Cot* : corderilla blanca *M* 494 con *AB Cot* : en *M* 495 humilde a un león *AB Cot* : humil de león *M* 496 y entre *AB Cot* : Entre *M* 497 bruñe *AB Cot* : vienen *M* 499 concepto *AB Cot* : compuesto *M* 501 el erizado *AB Cot* : su enrizado *M*

480 *gavia*: cesto o plataforma que remata el mástil.

481 *tafetán*: tela delgada de seda.

482 *gallardetes*: 'banderolas', a modo de insignias o como aviso.

484 *trinquete*: palo de proa; *mesana*: mástil de popa.

487-488 Se trata del león del estandarte real de la bandera de Escocia, rojo sobre fondo amarillo (este era, convencionalmente, el «color de [los] celos»).

	ha dado gracias al puerto,	505
	donde quieren ya surgir,	
	dando a las ondas los remos.	
	Dinacreonte, furioso	
	de tu desdén y desprecio,	
	contra ti su hijo envía	510
	pregonando sangre y fuego.	
	¡Al arma, reina gallarda,	
	hija de tales abuelos	
	que en estas pequeñas islas	
	hicieron famosos hechos,	515
	porque viene blasonando	
	el escocés, y no menos	
	de que has de ser su cautiva	
	y te ha de quitar el reino!	
RODIANA	¿Que viene tan arrogante	520
	el hijo de aquese loco?	
PALADIO	Todo el mundo tiene en poco	
	que se le ponga delante.	
RODIANA	¿No pudiste resistir	
	de nuestro puerto la entrada?	525
PALADIO	Fue junto en la fuerte armada	
	desembarcar y batir:	
	ya tienen tomado el paso.	
	Dame gente y detendremos.	
RODIANA	¡Oh, buen Paladio, los cielos,	530

506 quieren ya *AB Cot* : ya quieren *M* 507 a las ondas los remos *AB Cot* : a lo fondo los
 hierros *M* 508 Dinacreonte: Dinaqueronte *M* : del Aqueronte *AB Cot* 511 sangre
AB Cot : a sangre *M* 513 hija *AB Cot* : nieta *M* 514 en estas *AB Cot* : de estas *M*
 515 famosos hechos *AB Cot* : famoso imperio *M* 516 blasonando *M* : pregonando *AB*
Cot 528 tomado *AB Cot* : abierto *M* 529 detendremos *AB Cot* : detendrela *M*
 530 Oh buen Paladio, los cielos *AB Cot* : Bien, Paladio, darella *M*

513 *hija* vale aquí ‘descendiente’, y hay que entender la lección del manuscrito como hi-
 percorrección.

516-517 La común lectura «de que» señala un régimen verbal que corresponde a «blaso-
 nando», la lección del manuscrito, y no a «pregonando», como traen los impresos, proba-
 ble repetición errónea por atracción de ese verbo, presente en el v. 511.

que de cólera me abraso!
 ¡Denme mis armas al punto
 mi peto, gola y celada,
 que yo detendré esa armada
 y a todo el infierno junto! 535
 ¿Sabe aquese vejezuelo,
 ese escocés arrogante,
 que puedo yo, como Atlante,
 tener en hombros el cielo?
 ¿Sabe que soy Rodiana, 540
 hija de Marte y Belona,
 legítima mi corona
 y no por fuerza tirana?
 ¿Por qué se pinta león
 y a mí tierna corderilla 545
 como flaca mujercilla,
 siendo hombre en el corazón?
 Conde, advertid esta traza:
 pintad luego en mi bandera
 que a un león una cordera 550
 con su boca despedaza.
 Poned al león rendido
 y a la cordera famosa,
 Rodiana vitoriosa,
 Dinacreonte vencido. 555
 Y mientras como varón
 me pongo el traje decente,
 prevenid de buena gente
 un grueso y fuerte escuadrón,
 que quiero salir y hacer 560

533 mi peto *AB Cot* : y peto *M* 535 y a todo *AB Cot* : de todo *M* 536 aquese *AB Cot* :
 aqueste *M* 542 mi *AB Cot* : a mi *M* 545 y a mí tierna *M AB* : y a mi tierra *Cot*
 549 pintad luego *AB Cot* : y pintad *M* 550 que a un león una cordera *AB Cot* : a un león
 que una cordera *M* 552 al león *AB Cot* : el león *M* 553 a la cordera *AB Cot* : la cordera
M 555 Dinacreonte *Cot* : Dinaqueronte *M* : y Nacreonte *AB* 558 prevenid *AB Cot* :
 juntadme *M* 560 y hacer *AB Cot* : a hacer *M*

que el de Escocia venga atrás.
Ven, Ginebra, y me darás
las armas que he menester.

Vanse

CONDE	¡Gran furor!	
PALADIO	Es valerosa.	
CONDE	Suspenso estoy.	
PALADIO	Yo turbado.	565
CONDE	¿Que en fin ha desembarcado?	
PALADIO	Con arrogancia espantosa.	
	Dos mil hombres tiene en tierra que pasean por la playa.	
CONDE	¿Pues quién duda que más haya?	570
PALADIO	Habrà treinta mil de guerra.	
CONDE	Pues, Paladio, de esa suerte defendamos la ciudad, que en tanta riguridad será cautiverio o muerte,	575
	que nos volará una mina mientras se toca y se peina.	
PALADIO	Pues vamos a hablar la Reina; veamos qué determina.	

Vanse

Sale el Príncipe y Mambrino y soldados

PRÍNCIPE	¿Que se pone en resistencia ese pequeño lugar?	580

561 el de Escocia venga *AB Cot* : el escocés vuelva *M* 563 *Acot* *Vanse Cot* : Vase *AB* :
Vanse la Reina y Ginebra *M* 566 Que en fin *AB Cot* : En fin *M* 570 Pues quién duda
AB Cot : Quién duda pues *M* 571 Habrá treinta mil *AB Cot* : Veinte mil vienen *M*
574 que en tanta *AB Cot* : que tanta *M* 578 Pues vamos *AB Cot* : Volvamos *M*
579 *Acot* *Vanse MAB* : Vase *Cot* Sale... soldados *AB Cot* : y salen el capitán Mambrino y
el Príncipe y soldados *M*

- MAMBRINO Querrá probar su violencia,
aunque ya se empieza a dar
con solo ver tu presencia,
sino que el alcaide, loco, 585
tiene tu poder en poco,
retraído en su castillo.
- PRÍNCIPE Pues abrámosle un portillo.
- MAMBRINO ¡Toca al arma!
- PRÍNCIPE Espera un poco:
¿no es esta aquella famosa 590
huerta y casa de placer
de esta mi enemiga hermosa?
- MAMBRINO Y quien más ha de encender
a tu soldadesca ociosa,
que a veces a la milicia 595
más anima la codicia
que la más curiosa arenga,
aunque más derecho tenga
de ser por sola justicia.
- Es en verano esta casa 600
con un pedazo de monte
donde la Reina le pasa,

582 su *AB Cot* : tu *M* 583 aunque ya se empieza *AB Cot* : mas ya se comienza *M*
584 con... presencia *M* : om *AB Cot* 587 retraído *AB Cot* : retirado *M* 589Per MAM-
BRINO *M* : om *A* 589Per PRÍNCIPE *M* : MAMBRINO *A* 590 *A* sitúa aquí la didascalia de
PRÍNCIPE 593 Y *M* : *A* *AB Cot* encender *AB Cot* : entender *M* 594 a tu *M Cot* : o tu
AB 595-599 que a veces... justicia *M* : om *AB Cot* 601 con *AB Cot* : como *M* 602 le
pasa *AB Cot* : la pasa *M*

589-590 Las ligeras diferencias en la atribución de estos versos favorecen al manuscrito frente a los impresos, porque pone en boca de Clarínarte, frente a la obediencia de Mambrino, la voluntad de considerar la situación con más detenimiento. Ello condice con el hecho de que en el v. 620 sea el Príncipe quien dé la instrucción decisiva de ataque (ese verso, sin duda auténtico, falta en la rama impresa).

595-599 Esta quintilla, solo transmitida por el manuscrito, parece auténtica, puesto que la solicita el esquema métrico de alternancia *ababa-aabba* y hace inteligible el sentido de la afirmación de los vv. 593-594.

602 *le pasa*: pasa el verano, se entiende.

cuando el padre de Faetonte
el llano encendido abrasa.

Hay muy ricas colgaduras 605
[.....]

de inestimable valor,
y de un famoso pintor
varios lienzos y pinturas.

Finalmente, el que la guarda, 610
de la presa temeroso,
de rendirse se acobarda.

PRÍNCIPE Ese encuentro milagroso
para mi gente se guarda.

Con esto pienso animallos 615
y no solo aquí llevarlos,
pero entre el indio y bracmano,
como otro Alejandro Magno,
pasar armas y caballos.

Désele luego el asalto. 620

MAMBRINO ¿Por adónde ha de batirse?

PRÍNCIPE Por esto bajo a lo alto,
que mal podrá resistirse

604 el llano *AB Cot*: el can *M* 605 ricas *AB Cot*: raras *M* 608 y de... pintor *M*: om *AB Cot* 610 la guarda: lo guarda *M*: la aguarda *AB Cot* 611 de la presa *AB Cot*: es despojo *M* 612 de rendirse *AB Cot*: el rendirle *M* 613 Ese *M*: Es *AB Cot* 614 para mi gente se guarda *M*: puede mejor combatirse / para mi gente gallarda *AB Cot* 615 esto *AB*: eso *M Cot* 617 pero *AB Cot*: mas *M* 620 Désele... asalto *M*: om *AB Cot*

606 El verso falta en las dos ramas, en lo que bien puede considerarse error común a toda la tradición conservada, sin que podamos descartar absolutamente que sea un descuido de Lope. González Palencia advierte que hay problemas textuales, pero se limita a consignar la indicación «Pasaje truncado» en nota al v. 610.

614 El verso privativo de los impresos «puede mejor combatirse» queda al margen de la estructura métrica que lo abraza y se debe con alta probabilidad al proceso de recorte y retoque que ha sufrido esta porción del texto.

617 *bracmano*: sigo aquí, excepcionalmente, la grafía del manuscrito, por cuanto la de los impresos, un anómalo «bramagno», está contaminada por el «Magno» del verso siguiente (que debe pronunciarse *mano*, según pide la consonancia y era común en la época).

620 De nuevo la estructura métrica delata la ausencia de un verso en los impresos y pide su restitución, que realizo a partir del manuscrito.

PRÍNCIPE Soldados, ¿qué es aquesto?
 SOLDADO 2º Aquí es un poco.
 PRÍNCIPE Repartid como buenos esa presa,
 pues sois de una nación y sois amigos. 650
 Todo es de todos.
 SOLDADO 3º Vamos y partamos.
 Agradeceldo al Príncipe.
 SOLDADO 2º No quiero,
 sino a quien soy y al filo de esta espada.

Vanse y salen otros dos soldados con una mujer

SOLDADO 4º Pues no puede partirse, échense suertes.
 CLORINDA ¡Mísera yo, que a suertes he venido! 655
 SOLDADO 5º Los dados traigo a punto.
 SOLDADO 4º Muestra.
 SOLDADO 5º Juego.
 PRÍNCIPE ¿Tiempo es aqueste de jugar, soldados?
 SOLDADO 4º ¡Soldados, ora bien, o los aceros!
 Vuestra Alteza perdone, que esto ha sido
 en la seguridad de la vitoria. 660
 PRÍNCIPE ¿Quién es esta mujer?
 CLORINDA Clorinda triste,
 la hija del alcaide desdichado.

649 Repartid *M*: Partid *AB Cot* 651 es de todos *AB Cot*: en todos *M* 651 *Per* SOLDADO 3º *AB Cot*: SOLDADO 2º *M* 652 Agradeceldo *AB Cot*: y agradeceldo *M* 652 *Per* SOLDADO 2º *AB Cot*: SOLDADO 1º *M* 653 sino a quien *M*: como quien *AB Cot* 653 *Acot*-669 Vanse y salen otros dos... Ventura habéis tenido *AB Cot*: *om M* 654 suertes *AB*: a suertes *Cot*

653 *Acot*-668 Este cuadro, que no figura en el manuscrito, constituye una de las divergencias más acusadas entre las dos ramas que han transmitido el texto. Para los argumentos que sostienen su autenticidad (y para las hipotéticas razones de su supresión en *M*), véase el prólogo (sección «Diferencia de versos: ¿recortes o adiciones?»).

655 Clorinda no vuelve a aparecer en la obra, aunque Lope se hace eco de su presencia en un pasaje del acto tercero, donde, sin embargo, se la llama de otro modo. Véase la nota al v. 2438.

658 El sentido del verso no es claro. Parecería más lógico en boca del Príncipe, como llamada al orden a los dos soldados.

SOLDADO 5º No se puede partir y echamos suertes.
 PRÍNCIPE ¿En cuánto la estimáis?
 SOLDADO 5º En cien escudos.
 PRÍNCIPE Esta cadena vale más: ya es mía; 665
 partilda entre los dos. Y vos, señora,
 no os pese de tener por dueño a un príncipe.
 Llevádmela a mi tienda luego al punto.
 SOLDADO 4º Harase así.
 SOLDADO 5º ¡Ventura habéis tenido!

Vanse y sale Selenio con un retrato de la Reina

SELENIO ¡Que me persigas tanto, dura estrella, 670
 estrella que, a no ser del cielo eterno
 y haber nacido yo cristiano en ella,
 dijera que eras del profundo infierno!
 ¡Que cuando todo un fuerte se atropella
 y aquí y allí, sin orden ni gobierno, 675
 saquean los soldados tal riqueza,
 llore yo su ventura y mi pobreza!
 ¡Que cuando el más bisoño va cargado
 de perlas y oro y una y otra joya,

669 *Acot* Vanse... Reina *AB Cot* : Sale Seluco, soldado, con un retrato y la espada en la mano *M* 670 persigas *AB Cot* : persigues *M* 671 a no ser *AB Cot* : no a ser *M* 672 yo *AB Cot* : om *M* 675 allí *AB Cot* : a allí *M* 676 saquean *M* : sacan *AB Cot* 677 su ventura y mi *AB Cot* : sin ventura mi *M* 679 perlas *AB Cot* : plata *M*

669 Hay que entender que la baladronada del Soldado 5º va dirigida a su compañero, no al Príncipe.

669 *Acot* El soldado se llama Selenio en la rama impresa y Seleuco en la manuscrita, sin que la rima permita determinar cuál de las dos formas es preferible. El error textual puede explicarse por igual en una y otra dirección. Ambos son nombres de bajo rendimiento en Lope: según Morley y Tyler [1961:I, 185], Selenio solo aparece en *El soldado amante*, mientras que Seleuco —identificado con el hijo del rey de Antioquía— se menciona de paso en *Lo que ha de ser*. La estricta adscripción de este último nombre a un personaje marcado por la tradición (véase simplemente *La Celestina*, ed. Lobera *et al.*, p. 526, n. 29.44) invita a pensar que no sería apelativo que Lope empleara para un soldado y a preferir Selenio.

676 El error de «sacan» por «saquean» es obvio. González Palencia advierte que el verso queda cojo en los impresos, pero no acierta a proponer enmienda.

como si hubiera el Ilión robado 680
 o los templos de Júpiter en Troya,
 saque yo solo un lienzo mal pintado,
 que no hay desde Escocia hasta Saboya
 hostería tan vil que le tuviese,
 aunque retrato de una reina fuese! 685
 ¿Quién eres, bujarrona mal nacida,
 de mis desdichas miserable paga?
 ¡No fueras viva, para que tu vida
 sacara en tan vil saco con la daga!
 ¡Habla, mujer común; habla, abatida, 690
 si no quieres, ladrona, que te haga
 una cruz por la cara! Y no te entones,
 que añadiré las de los dos ladrones.
 ¿Yo soy soldado o soy algún belitre
 de los que la comida vil codician, 695
 de los que de alquitrán, pez y salitre
 arrojadizos fuegos artifician?
 ¿Cómo es posible que mi seso arbitre
 cuando los otros en hurtar se envician?
 ¿Adónde está la plata y la riqueza 700
 si mi estrella me inclina a vil pobreza?

680 hubiera *M*: tuviera *AB Cot* 681 o los *AB Cot*: y los *M* 682 saque *B Cot*: halle *M*:
 saqué *A* yo solo un lienzo *AB Cot*: un lienzo solo *M* 684 hostería tan vil que le *AB*
Cot: mujer tan vil que tal no le *M* 687 mis desdichas *AB Cot*: mi pobreza *M* 689 saco
M: vaso *AB Cot* 690 común *AB Cot*: con un *M* abatida *AB Cot*: perdida *M*
 691 quieres *AB Cot*: quiero *M* ladrona *AB Cot*: villana *M* 694 o soy *M*: soy *AB Cot*
 695 de los *AB Cot*: de estos *M* 696 de los *AB Cot*: de estos *M* de alquitrán *M*: alqui-
 trán *AB Cot*

680 *Ilión*: se refiere, por supuesto, a la ciudad de Troya, paradigma de saqueo. El térmi-
 no es raro en Lope: según *TESO*, solo se emplea en esta comedia. Cfr. Juan de la Cueva,
Tragedia de la muerte de Áyax Telamón, sobre las armas de Aquiles: «que por el suelo está el
 valor troyano / y en el alto Ilión el cruel greciano»; «ni el triste fin del Ilión sagrado, / que
 Vulcano da a Marte por despojos» (ed. Presotto, vv. 15-16 y 35-36). La métrica y el sentido
 imponen corregir con el manuscrito el «tuviera» de los impresos.

693 Selenio se refiere, en dilogía, a las cruces de los dos ladrones que acompañaron a Je-
 sús en el Calvario (Mateo 27, 38).

694 *belitre*: 'pícaro, maleante'.

¿No hablas, luterana? ¿No te dueles
de mis desdichas? ¡Vive Dios, taimada,
que a chamusquina por lo menos hueles,
si no te cruzo con aquesta espada! 705
¿Yo lienzo? ¿Yo pintura? ¡Ved qué Apeles,
que aunque lo fuera la tuviera en nada!
¡Por Dios que aunque mujer y no decente,
que he de cortarle la nariz!

PRÍNCIPE ¡Detente!

SELENIO ¿Quién es?

PRÍNCIPE Tu rey, Selenio.

SELENIO ¡Oh señor mío! 710

PRÍNCIPE ¿Con quién es el enojo? No le cojas,
déjale estar.

SELENIO Ha sido un desvarío.

PRÍNCIPE Gustaré de saber con quién te enojas.

SELENIO Es todo mal humor que ahora crío
de ver que cuando al holandés despojas, 715
en la riqueza del primero saco
un solo lienzo de una dama saco.

¿Qué pícaro, qué mísero bergante
no va cargado con vajillas de oro

702 ¿No hablas, luterana? *AB Cot* : Borracha, ¿no me escuchas? *M* 703 mis desdichas
AB Cot : mi desdicha *M* 707 aunque *AB Cot* : aun *M* la tuviera *M AB* : lo tuviera *Cot*
708 aunque mujer y no decente *AB Cot* : aunque es mujer y es indecente *M* 710 Selenio
AB Cot : Seleuco *M* 713 de saber *AB Cot* : yo de ver *M* 715 al holandés *AB Cot* : a
Holanda así *M* 716 en la... saco *AB Cot* : en medio del despojo y rico saco *M* 717 un
solo lienzo de una dama *AB Cot* : un lienzo de una dama solo *M* saco *MA Cot* : sacó *B*
719 con *AB Cot* : de *M*

706 *Apeles*: la referencia al célebre pintor griego, las anécdotas sobre cuya prodigiosa destreza técnica hicieron las delicias de los lectores de silvas y florestas renacentistas, es genérica y ponderativa, como sucede en tantas otras piezas teatrales de Lope. Sobre la presencia de Apeles en nuestro autor debe verse Sánchez Jiménez [2010, 2011a:175-209], que ofrece un listado de las comedias en que se lo menciona. *El soldado amante* es, al parecer, la pieza más temprana en que hay una referencia al pintor de Colofón.

709-711 De las palabras del Príncipe se deduce que Selenio ha dejado el retrato en el suelo y se dispone a acuchillarlo, y que es Clarínarte quien lo recoge y lo admira, tal como aclaran los vv. 720-721 (y la acotación que incluye en ese punto el manuscrito).

SELENIO ¡Desde el polo abrasado al norte frío
 prospere el alto cielo tus estados! 745
 ¡Cómo culpar al cielo es desvarío
 y hablar en sus secretos reservados,
 que a veces en el mal el bien reposa
 y sin contrario no hay ninguna cosa!
 (¿Dos mil ducados vale una borracha? 750
 O aqueste es gran pintor o mayor necio.
 Si el contador, villano, me despacha,
 un título de conde pongo en precio.
 Mas esto de jugar es mala tacha:
 ya parece que todo lo desprecio. 755
 ¡Mas a ocho! ¿Es azar? ¡Gané, doblelos!
 ¡Oh cuatro mil ducados de los cielos!)

Vase

PRÍNCIPE Retrato a mi valor cortado al justo,
 fuego, mortaja, muerte, pena, infierno,
 norte, día, jardín, cordero tierno, 760
 nublado, noche, furia, león robusto,
 ángel, regalo, bien, descanso, gusto,

744 Desde el polo abrasado al *AB Cot* : Hasta el opuesto del *M* 745 prospere el alto
 cielo *AB Cot* : dilate el cielo alto *M* 746 al cielo *AB Cot* : el cielo *M* 747 y hablar... re-
 servados *M* : *om AB Cot* 748 en el mal *AB Cot* : en el alma *M* 749 contrario *AB Cot* :
 contrarios *M* ninguna *AB Cot* : humana *M* A la altura de este verso, *Mañade la acota-
 ción* Aparte 751 o mayor necio *AB Cot* : o es magnecio *M* 752 villano *AB Cot* : Villal-
 ba *M* 753 un *AB Cot* : a un *M* 754 Mas *AB Cot* : Pero *M* 755 ya parece *AB Cot* :
 paréceme *M* 756 ¡Mas a ocho! ¿Es azar? *AB Cot* : Écholos al parar *M* 757 *Acot* Vase
AB Cot : *Mañade* Mirando el retrato 758 *Per* PRÍNCIPE *M Cot* : *om AB* 758 Retrato a
 mi valor cortado al [*el Cot*] justo *AB Cot* : Retrato, lienzo, vida, gloria y gusto *M* 761 fu-
 ria *AB Cot* : monte *M*

745 Mantengo la lección «prospere» de la *princeps*, aunque el verbo *dilatar* condiga me-
 jor con el deseo que expresa Selenio.

750-757 Como señala explícitamente la acotación del manuscrito, la última intervención
 de Selenio no llega a oídos del Príncipe: el soldado hace mutis con esta especie de pantomi-
 ma, mientras el actor que encarna a Clarinarte permanece absorto en la contemplación del
 retrato, preparándose para declamar el soneto.

demonio, rabia, mal y llanto eterno,
 trofeo y libertad, reino y gobierno,
 despojos, cárcel y tirano injusto, 765
 tiempo sereno, mar, bonanza y puerto,
 fortuna y perdición, naufragio y calma,
 placer, seguridad, remedio cierto,
 veneno, árbol sin fruto, antigua palma,
 epítima, sustento, amor incierto, 770
 o me quitad la vida o dadme el alma.

Sale Mambrino, su criado

MAMBRINO ¿Quieres que ponga por tierra
 esta fuerza, gran señor,
 o quedará así mejor,
 con buena gente de guerra?, 775
 que no será mal presidio
 para asegurar la entrada.

PRÍNCIPE La misma Troya abrasada
 y vuelta en ceniza envidia,
 porque no menos ruína 780
 en ese castillo has hecho
 que el fiero amor en mi pecho
 y esta pintura divina.
 Del mismo fuego salió,
 Mambrino, a questa centella, 785

764 y libertad *AB Cot* : libertad *M* reino y : reino *M* : reina y *AB Cot* 765 injusto *AB Cot* : infierno *M* 767 y perdición *AB Cot* : perdición *M* y calma *AB Cot* : en calma *M*
 769 fruto *AB Cot* : fruta *M* 771 *Acot* su criado *AB Cot* : capitán *M* 775 buena *AB Cot* :
 nueva *M* 779 en ceniza *AB Cot* : ceniza *M* 781 ese *AB Cot* : este *M* 785 Mambrino
AB Cot : oh Mambrino *M* a questa *AB Cot* : esta *M*

764 Corrijo levemente, a partir del manuscrito, el texto de los impresos: «reina» carece de sentido en este punto, ya que Clarinarte no sabe todavía quién es la mujer del cuadro.
 771 *Acot* Mambrino no es criado del Príncipe, sino uno de sus capitanes, tal como reza la acotación del manuscrito y como confirman distintos lugares del texto (vv. 852, 897, 938). Véase también 988 *Acot*.

que, aunque pintada, es tan bella
que en lo vivo me tocó.

Esta ha sido la cometa
de vuestro fuego exhalada
que entró por mi alma helada 790
en figura de saeta;

aquesta la hierba ha sido
con que ha cubierto el amor
el hierro de su rigor
y el fuego de mi sentido. 795

¡Cese, por Dios, el combate,
porque yo no pague acá
el daño que hacéis allá,
que puede ser que me mate!

¡Doleos todos de mí 800
si no sabéis lo que pasa,
que allá le abrasáis su casa
y el alma me abrasa aquí!

MAMBRINO

¿Es de veras lo que dices?

PRÍNCIPE

¡Mambrino, el juicio pierdo! 805

MAMBRINO

¿Tal yerro en hombre tan cuerdo?
Mucho a quien eres desdices.

Agora que tus soldados
gozan tan ricos despojos,
¿humedeces tú los ojos 810
por unos ojos pintados?

Cuando la guerra que armaste
con tal vitoria comienzo,

786 aunque *AB Cot* : aunque es *M* 789 de vuestro fuego exhalada *AB Cot* : de aquesta fuerza escalada *M* 793 ha cubierto *AB Cot* : acrecentó *M* 796 combate *M* : remate *AB Cot* 798 allá *M A Cot* : acá *B* 803 aquí *AB Cot* : a mí *M* 805 Mambrino, el juicio *AB Cot* : Capitán, el seso *M* 812 armaste *M* : a Marte *AB Cot*

812 No hay modo de salvar el sentido del verso en los impresos, mientras que el del manuscrito es nítido; no lo es menos el hipotético error mecánico (*armaste* > *armarte* > *amarte*), aunque haya generado una aparente *lectio difficilior*. Téngase en cuenta, además, que Marte aparece poco más abajo, en el v. 838.

¿te curas en ese lienzo
 heridas que no sacaste? 815
 Agora que ya tu espada
 el mundo pudo emprender,
 ¿se ha rendido a una mujer
 de lasciva retratada?
 Cuando una bala en despojos 820
 lleva un lienzo de muralla,
 ¿con otro lienzo te halla
 amor limpiando los ojos?
 Agora que empieza a ser
 tu pendón claro entre mil, 825
 ¿levantas tú el lienzo vil
 de una pintada mujer?
 Cuando dejo tremolando
 el león de tu bandera,
 ¿aquí de una vil cordera 830
 le dejas despedazando?
 Agora que en ti se mira
 por nuevo Jerjes el viejo,
 ¿te miras tú en el espejo
 de una pintada mentira? 835

814 te curas en *AB* : tienes tú con *M* : te curas con *Cot* 816 ya *AB Cot* : *om M* 817 el mundo pudo *AB Cot* : un mundo puede *M* 818 se ha *AB Cot* : te ha *M* a una *AB Cot* : una *M* 819 de lasciva *AB Cot* : de la suya *M* 821 muralla *M* : murallas *AB Cot* 822 otro lienzo *M* : otros lienzos *AB Cot* halla *M* : hallas *AB Cot* 823 limpiando *M Cot* : limpiado *AB* 826 tú el lienzo *AB Cot* : un lienzo *M* 830 una *AB Cot* : un *M* 832-835 Agora... mentira *M* : *om AB Cot* 833 Jerjes : Jenes *M*

821-823 La formulación de la estrofa (singular contra plural, tercera persona contra segunda, gerundio contra participio) resulta mejor en el manuscrito.

832-835 Redondilla no presente en los impresos pero cuya autenticidad admite pocas dudas, puesto que se ajusta a la estructura «Agora que... / Cuando...» que articula el parlamento de Mambrino desde el v. 808. Desde un punto de vista conceptual y de referencias culturales, los versos encajan óptimamente en el pasaje. Con todo, la lección del manuscrito presenta al menos un error de transmisión: el «Jenes» del v. 833, que enmiendo en «Jerjes», rey persa immortalizado por Heródoto y uno de los paradigmas clásicos de guerrero: «Vos sois una bella Ester / y vos un Jerjes divino» (*Fuente Ovejuna*, ed. Profeti, vv. 2347-2348).

Cuando tu fuerte escuadrón,
engañado Clarinarte,
te quiere adorar por Marte,
¿te vuelves Endimión?

Deja el lienzo y la pintura 840
y vuelve a ver tus soldados
de los despojos cargados
de su primera ventura,

que no es bien que pueda más
el gusto que la razón. 845

PRÍNCIPE De poco provecho son
los consejos que me das.

Bien sé yo qué es lo mejor
si hacerlo, amigo, pudiera,
pero estoy ya de manera 850
que he de seguir lo peor.

Capitán, no me afemina
aqueste lienzo que ves,
aunque de una mujer es,
si es mujer, cosa divina; 855
no me embotará la espada,

837 Clarinarte *AB Cot* : de algún arte *M* 839 Endimión *Cot* : Entimión *AB* : Agamenón *M* 843 primera *AB Cot* : presente *M* 844 que no es bien *AB Cot* : No es justo *M* 846-847 De poco... me das *AB Cot* : Muy poco en mi obstinación / con el enojo podrás *M* 848-851 Bien sé... lo peor *M* : om *AB Cot* 853 aqueste *AB Cot* : tanto este *M* 856 embotará *AB Cot* : embota ya *M*

839 *Endimión*: amado de Diana al que esta sume en un sueño perpetuo para, como luna, poder besarlo cada noche. Es lugar petrarquesco (*Canzoniere*, CCXXXVI, vv. 31-36) ampliamente difundido en la filografía del siglo xvi, por ejemplo en los sonetos del Cariteo. Lope evoca repetidamente esta imagen en su teatro, incluso en lugares conspicuos, como los versos iniciales de *El amigo por fuerza*: «Ya os aguarda mi afición, / y en esta noche importuna / mis rayos de luna son; / y, así, salgo como luna / a buscar mi Endimión» (ed. Pontón y Laplana, vv. 11-15 y n.); «Si los tuvo [los celos] Endimión / de la luna, al fin mujer, / ¿por qué con más afición / no los puedo yo tener / del sol en esta ocasión?» (*El acero de Madrid*, ed. Gómez Canseco, vv. 1855-1859). La lectura «Agamenón» del manuscrito es una curiosa trivialización.

848-851 Redondilla exclusiva del manuscrito que completa el sentido del razonamiento de Clarinarte y que en consecuencia debe incorporarse al texto crítico.

que con ella hará que corte
 desde este polo del norte
 hasta la zona abrasada,
 antes me anima y esfuerza, 860
 porque con esta pintura
 corre más firme y segura
 la calidad de mi fuerza.
 Si a Alejandro, cuando entrar
 en la batalla quería, 865
 una arpa le tañía
 un músico singular,
 yo, Mambrino, que comienzo
 a entrar en esta conquista,
 me esforzaré con la vista 870
 de aqueste pintado lienzo,
 cuya divina armonía
 me encenderá de manera
 que para la muerte fiera
 camine con alegría. 875
 Palabra no me repliques
 del rey mozo o padre viejo:
 yo no te pido consejo,

857 con ella hará *AB Cot* : con esta haré *M* 864 a Alejandro : Alejandro *M AB Cot*
 866 una arpa *AB Cot* : en una arpa *M* 877 del rey *AB Cot* : de rey *M* o padre *AB Cot* :
 a padre *M*

864-867 *Si a Alejandro... un músico singular*: lo más probable es que Lope tomara la anécdota, como en tantos otros casos de erudición de acarreo, de la *Officina* de Ravasio Textor; ahí, en la sección dedicada a los «citharoedi, tibicines, cantores et musici», aparece Timoteo Milesio, de quien se afirma, siguiendo la autoridad de Cicerón (*De legibus*, lib. 2), que «decimam et undecimam lyrae chordam addidit, et antiquam musicam in meliorem modum mutavit. Eius sono excitatum ferunt Alexandrum, et ad res bellicas alacrius euibratum» (*Officina*, t. II, p. 101). La anécdota figura también en el *De ira* de Séneca (II, 11, 6), pero atribuida al cantor Jenofanto. Lope volvería al ejemplo en la dedicatoria a Vicente Espinel de *El caballero de Illescas*, en la Parte XIV (ed. Gavela, pp. 1023-1024, n. 43). Agradezco a Pedro Conde y a Luis Gómez Canseco la ayuda prestada para dilucidar la fuente. Sobre el uso de Textor por parte de Lope véanse Egido [1988] y Conde Parrado [2017], así como Boadas y Conde Parrado [en prensa] y Conde Parrado y Boadas [en preparación].

	sino que remedio apliques.	
	Tráeme luego un holandés	880
	que mi dolor reconozca	
	y el original conozca	
	de aqueste lienzo que ves.	
	Ea, ¿qué tardas?	
MAMBRINO	No hay hombre	
	en todo el castillo vivo.	885
PRÍNCIPE	¿Que no ha quedado un cautivo	
	que me dijese ese nombre?	
MAMBRINO	Como entró tan victoriosa	
	tu gente por el castillo,	
	todos los pasó a cuchillo.	890
PRÍNCIPE	¡Qué hazaña tan vergonzosa!	
	Llama a esa gente; veamos,	
	que podrá ser conocella.	
MAMBRINO	¿Quién ha de dar seña de ella	
	si ayer en Holanda entramos?	895

Salen cinco soldados

	¡Ah, soldados!	
SOLDADO 1º	¿Qué nos quieres,	

880 Tráeme *AB Cot* : Traedme *M* 887 ese *AB Cot* : su *M* 888-891 MAMBRINO. Como entró... vergonzosa! *M* : om *AB Cot* 892 a esa *AB Cot* : esa *M* veamos *AB Cot* : y veamos *M* 894 seña *AB Cot* : señas *M* 895 *Acot* cinco *M* : dos *AB* : dos *Cot después de* «¡Ah, soldados!» 896 soldados *AB Cot* : hermanos *M* 896 *Per* SOLDADO 1º *M* : OLORIO *AB Cot*

888-891 La estrofa, que figura solamente en el manuscrito, es indispensable, puesto que contiene la explicación de Mambrino a la perpleja pregunta del Príncipe.

896-943 El pasaje en el que el Príncipe pregunta a la tropa por la identidad de la mujer del cuadro se asigna a dos soldados en el impreso, mientras que en el manuscrito se reparte entre cinco. Que la configuración original de la escena se corresponde con la del testimonio de la Real Biblioteca lo confirma el v. 945, común a toda la tradición: «¡Vive Dios que a todos *cinco*...». Hay otros indicios del funcionamiento anómalo del reparto en los impresos: la mención explícita, en el diálogo, de más de dos nombres de soldados (Olorio y Lear-do en el v. 898, Lariso en el v. 917), la presencia de cuatro nombres en las didascalias («Le.»,

fuerte capitán gallardo?
MAMBRINO Oíd, Olorio y Leardo.
SOLDADO 2º ¿Mas qué os piden las mujeres?
SOLDADO 3º ¡Tenga fuerte todo el mundo! 900
MAMBRINO ¿Conocéis este retrato?
SOLDADO 2º ¿A ver?
MAMBRINO Mirad sin recato.
[SOLDADO 2º] ¡No tiene en beldad segundo!
Esta debe de ser Leda,
la que el blanco cisne amó. 905
MAMBRINO ¡Ha mil años que pasó!
SOLDADO 2º La memoria siempre queda.
SOLDADO 3º Esta es, a mi parecer,
si lo digo en dos razones,
según el rostro y faciones, 910
retrato de una mujer.

898 Olorio y Leardo *AB Cot* : Dolorio y Beardo *M* 899 *Per* SOLDADO 2º *M* : LEARDO *AB Cot* 900 *Per* SOLDADO 3º *M* : Car. *AB Cot* 900 fuerte *M AB* : suerte *Cot* 902 *Per* SOLDADO 2º *M* : OLORIO *AB Cot* 902 *Per* MAMBRINO *AB Cot* : om *M* 902 A ver... recato *AB Cot* : Esperá, verele un rato *M* 903 *Per* SOLDADO 2º : om *M AB Cot*. *Este verso y los dos siguientes ya están en boca del SOLDADO 2º en M (desde la didascalia del v. 902), mientras que en AB Cot van en boca de MAMBRINO* 903 en beldad *AB Cot* : beldad *M* 904-905 Esta... amó *M AB* : en boca de OLORIO *Cot* 907 *Per* SOLDADO 2º *M* : OLORIO *AB Cot* 908 *Per* SOLDADO 3º *M* : LEARDO *AB Cot* 909 si lo digo *AB Cot* : solo digo *M*

«Car.», «Ol.», «Lar.»), el hecho anómalo de que dos didascalias consecutivas den la palabra a Mambrino (en vv. 902 y 906), una réplica atribuida a Clarinarte que de ningún modo puede corresponderle (v. 928). En los impresos falta, además, la acotación de salida. Hay que concluir, pues, que el modelo de la *princeps* recortó el número de actores, cabe pensar que por limitaciones de la compañía, aunque no puede descartarse que en la fase de preparación de la obra para la imprenta, ante un texto defectuoso o torturado, se aplicaran nuevas intervenciones. El manuscrito ha preservado una articulación del episodio más dinámica, de muy buen encaje escénico y con claros visos de autenticidad, por más que los impresos transmitan un texto mejor. A pesar de la incertidumbre que implica, adopto la distribución —y solo la distribución— de personajes que trae *M*.

902 La segunda intervención de este verso, a cargo de Mambrino, plantea problemas, puesto que va seguida (en el v. 906) de una nueva intervención del mismo personaje, y porque los vv. 903-905 (o al menos 904-905) van sin duda en boca de un soldado. Opto por añadir una didascalia en el v. 903 y atribuir esos versos al Soldado 2º, que es el que hablaba antes de la breve intervención de Mambrino.

MAMBRINO	¡Qué bien lo has adivinado!	
SOLDADO 1º	También puede ser que fuera alguna bodegonera de las del tiempo pasado.	915
MAMBRINO	¡Calla, necio!	
SOLDADO 1º	¿No es mujer?	
MAMBRINO	¿Conócesla tú, Lariso?	
SOLDADO 1º	A ser hombre, era Narciso.	
MAMBRINO	¿Y mujer?	
SOLDADO 1º	Pues ha de ser... mujer digo que es la Cava o aquella preciosa joya por quien quemaron a Troya.	920
SOLDADO 4º	¡Lo que parece a la Pava!	
MAMBRINO	¿Qué pava, necio?	
SOLDADO 4º	Una dona de la casa de las damas.	925
MAMBRINO	¡Qué bien un rostro disfamas digno de palma y corona!	
SOLDADO 4º	¿Pues es virgen?	
MAMBRINO	No sé yo,	

913*Per* SOLDADO 1º M : LEARDO *AB Cot* 913 fuera *AB Cot* : sea *M* 914 alguna bodego-
nera *AB Cot* : retrato de aquella Medea *M* 915 de las del tiempo *AB Cot* : famosa en tiem-
po *M* 916 Calla *AB Cot* : Suelta *M* 916*Per* SOLDADO 1º M : L. *AB Cot* 916 No es
mujer *AB Cot* : No sé más *M* 918*Per* SOLDADO 1º M : LARISO *AB Cot* 919*Per* SOLDADO 1º
M : L. *AB Cot* 919 Pues ha de ser *AB Cot* : Qué priesa das *M* 920 mujer digo que es *AB*
Cot : Si es mujer será *M* 921 o aquella preciosa *AB Cot* : aquella bonita *M* 923*Per* SOL-
DADO 4º : en *AB Cot*, este verso sigue en boca del mismo soldado (Lariso) que pronuncia los vv.
919-922 924 necio *AB Cot* : dijo *M* dona *AB Cot* : dama *M* 927 corona *AB Cot* : de
fama *M* 928*Per* SOLDADO 4º M : PRÍNCIPE *AB Cot* 928 No sé yo *AB Cot* : No *M*

918 Es raro que esta intervención —a cargo del soldado Lariso, al que ha interpelado Mambrino en el verso anterior— no se asigne a un personaje nuevo, habida cuenta además de que el Soldado 1^o ha intervenido justo antes y de que su comentario ha sido despreciado por el capitán, que le ha mandado callar. Lo lógico es que las nuevas réplicas vayan en boca de otro actor —Soldado 4^o o 5^o—, pero tal extremo es incompatible con la distribución del episodio en las didascalias del manuscrito. Mantengo el reparto que trae *M*, pero aquí hay un problema —de orden escénico antes que textual— que no es resoluble a partir de los testimonios conservados.

	pero ser reina merece.	
SOLDADO 5º	¡Lo que a mi amiga parece, pesar de quien me parió! ¿Quiéremela dar a caso? Pondrela a mi cabecera.	930
PRÍNCIPE	Cesará de esa manera este fuego en que me abraso. ¡Salíos allá, majaderos!	935
SOLDADO 2º	Si te habemos dado enfado, el capitán lo ha causado.	
PRÍNCIPE	¡Qué necios, qué chocarreros! ¡Vive Dios que a todos cinco os cuelgue de aquel ciprés!	940
SOLDADO 3º	¿Dar bendición con los pies? ¡Dios me libre de tal brinco!	

Vanse los cinco soldados

MAMBRINO	Ninguno de estos lo sabe. No sé qué habemos de hacer.	945
PRÍNCIPE	Sin duda que no es mujer beldad tan pura y süave. Mas si es criatura del cielo, ¿cómo la conocerán los que más bajos están de cuanto sustenta el suelo? ¿Al topo le preguntaste de la hermosura del día,	950

930*Per* SOLDADO 5º *M* : LEARDO *AB Cot* 932 Quiéremela *AB Cot* : Quiére me le *M*
 933 Pondrela *AB Cot* : Pondrele *M* 934 Cesará *AB Cot* : Crecerá *M* 936 Salíos *AB*
Cot : Salid *M* 937*Per* SOLDADO 2º *M* : LEARDO *AB Cot* 939 qué *AB Cot* : y *M*
 941 ciprés *AB Cot* : beauprés *M* 942*Per* SOLDADO 3º *M* : LEARDO *AB Cot* 942 bendi-
 ción *AB Cot* : de bendición *M* 943*Acot* Vanse... soldados *M* : om *AB Cot* 947 pura
AB Cot : rara *M* 948 Mas si es criatura *AB Cot* : Y si es acaso *M* 952 Al topo *AB*
Cot : A caso *M*

- y del hielo y nieve fría
a la salamandra hablaste? 955
¡Triste de mí, no supiera
la mano que me tocó!
- MAMBRINO Ninguno vivo quedó
que decir nos lo pudiera,
pero guarda la pintura, 960
que como la tierra se entre,
el primero que se encuentre
nos dirá la verdad pura.
- PRÍNCIPE Arde la tierra con la fuerza estiva,
Mambrino amigo, y dóblase mi fuego. 965
Aquestas peñas de este manso arroyo
parece que me llaman y convidan
con dulce sombra a regalado sueño,
que suele suceder a una tristeza.
Siéntate en las orillas esmaltadas 970
de este cristal que, dividido en sierpe,
regando va las flores de este valle
que han hecho primavera del estío,
en tanto que yo duermo, si es posible
que duerma el cuerpo cuando el alma vela. 975
- MAMBRINO Tu nuevo pensamiento ha sido sueño
y puede ser que en él se desvanezca.
Duerme y sosiega, que si agora duermes,

954 hielo *AB Cot* : cielo *M* 955 a la salamandra hablaste *AB Cot* : de ese ángel qu les mostraste *M* 956 Triste de mí *AB Cot* : Triste yo, que aun *M* 957 tocó *AB Cot* : mató *M* 967 llaman y convidan *M* : llama y me convida *AB Cot* 968 a regalado : a descansado *M* : y regalado *AB Cot* 969 a una *AB Cot* : una *M* 970 en las *AB Cot* : a las *M* 971 de este *AB Cot* : de ese *M* sierpe *AB Cot* : suertes *M* 973 que... estío *M* : om *AB Cot* 976 Tu nuevo *AB Cot* : Ya el nuevo *M* 977 que en él *AB Cot* : cual él *M* se desvanezca *M* : te desvanezca *AB Cot*

973 Verso ausente en los impresos que parece necesario restituir, puesto que completa el sentido y condice con la descripción convencional de un lugar ameno. (Recordemos además que la acción se desarrolla, efectivamente, en el «estío»: vv. 8 y 964.)

	seguro quedarás que no es locura.	
PRÍNCIPE	Entre las peñas siento un cierto aliento,	980
	como de alguno que corrió cansado,	
	o es de algún animal que aquí se queja.	
MAMBRINO	¡Ventura ha sido el no dormir!	
PRÍNCIPE	Ventura,	
	que pudiera matarme con veneno.	
MAMBRINO	Mete mano a la espada y esta rama	985
	sacude a todas partes, y espantémosle.	
PRÍNCIPE	Dices muy bien, porque decir se pueda	
	que en esta primer guerra metí mano.	

Sale Belardo, pastor, de entre las ramas

BELARDO Si ensangrentar la espada

979 quedarás *AB Cot* : que darás *M* 980 cierto *AB Cot* : nuevo *M* 982 o es de algún animal que aquí se queja *AB Cot* : si no es de algún animalejo acaso *M* 983-984 MAMBRINO. ¡Ventura... veneno : *om AB Cot* 985 a la espada y esta rama *AB Cot* : a esa espada y a esos ramos *M* 986 espantémosle *AB Cot* : espantémoslas *M* 988 primer *AB Cot* : firme *M* 988 *Acot* Sale... ramas *AB Cot* : Sale a los golpes Belardo, villano *M* 989 ensangrentar *M* : ensangrentan *AB Cot* la espada *AB Cot* : las espadas *M*

979-980 Es posible que entre estos dos versos haya una breve pausa de silencio escénico, para simular el intento infructuoso de Clarínarte por dormir, y luego se produzca el sonido que lo alerta.

983-984 Estos versos exclusivos del manuscrito explican el cambio de acción desde el marco del sueño hacia una nueva circunstancia, lo que les da visos de autenticidad.

988 *Acot* La acotación de los impresos califica a Belardo de «pastor», pero en rigor es un villano, tal como se le designa varias veces en los versos inmediatos (vv. 990, 1018, 1030; aunque el Príncipe lo identifica como «jardinero» en el v. 1020) y como reza la acotación del manuscrito. Es probable que la referencia al personaje en las *dramatis personae* del impreso, donde también se lo califica de «pastor», se haya tomado de esta acotación, que mantengo en su integridad (véase también 771 *Acot* y 1079 *Acot*). Para Belardo y su condición de *alter ego* de Lope, véanse simplemente Cossío [1948], Carreño [1998:lxiv-lxviii] y Sánchez Jiménez [2006:33].

989-1079 La escena con Belardo, que ocupa hasta el final del acto, presenta estrofas de trece versos con rima solo en el remate (7-7-11-7-7-11-7-7-7-7-11-7a-11a), la cuarta de las cuales es en esdrújulos. El texto de las ediciones adolece de lagunas —e incluso de un desplazamiento de versos— que es posible detectar gracias a la pauta estrófica. El pasaje se puede reconstruir en gran medida gracias al manuscrito, que lo ha preservado en su extensión (aunque no en su literalidad, como viene siendo habitual). Para esta forma métrica,

en un villano pobre 990

no es digno de un ilustre caballero,

dejad, señor, que viva

la vida cuya sangre

manchará vuestro acero y vuestra honra.

Aquí de vuestras armas, 995

aquí de vuestra gente,

como hombre que las tuyas,

desde el primero abuelo,

fueron el azadón y el aguijada,

guardar quise la vida, 1000

de todos los mortales defendida.

Pero como la muerte

mejor sigue al cobarde

y le halla doquiera que se esconda,

de aquí me habéis sacado 1005

con vuestras armas fuertes,

que injustamente mancha vuestra honra.

Vuestra grave presencia,

vuestro sereno rostro

parece que me han dado 1010

señales evidentes

de que aquí en el ejército sois príncipe,

y si lo sois, yo espero

que no habéis de manchar tan limpio acero.

PRÍNCIPE ¡Notable y rara cosa, 1015

990 en un *AB Cot* : de un *M* 998 desde el primero abuelo *M* : *om AB Cot* 1003-1004 mejor sigue... esconda *M* : mejor sigue al contrario que se esconde *AB Cot* 1003 cobarde *AB Cot* : cobardo *M* 1006 fuertes *AB Cot* : nobles *M* 1007 que injustamente mancha vuestra honra *AB Cot* : que justamente mancharán mi vida *M* 1010-1011 parece... evidentes *M* : me dan señales ciertas *AB Cot* 1012 de que aquí en el ejército sois príncipe *AB Cot* : que sois de aqueste ejército gran príncipe *M* 1013 y si lo sois *AB Cot* : Si esto es así *M* 1014 manchar *AB Cot* : infamar *M* 1015-1017 PRÍNCIPE. ¡Notable... dices *M* : *om AB Cot*, que ubican ahí los vv. 1041-1046

utilizada por muy pocos poetas, véase Morley y Bruerton [1968:175-178]. El modelo último es la canción petrarquesca «Chiare, fresche e dolci acque»; véase también Béhar [2017:842-843].

Mambrino, por los cielos!
MAMBRINO Este dirá tu pretensión.
PRÍNCIPE Bien dices.
Sosiégate, villano,
levanta en pie, no temas.
¿Eres de aquesta huerta jardinero? 1020
BELARDO Soilo y lo fue mi padre,
que viene por herencia
la desdicha en nosotros,
que él murió de imprevisto
en la mitad del curso de sus años 1025
y yo tengo a la boca
la muerte que parece que me toca.
Belardo soy infélice,
que de la invidia fiera,
siendo un villano miserable y rústico, 1030
las flacas manos débiles
mis esperanzas frágiles
arrojaron por este mar océano.
Mas ay, corazón tímido,
si aquella historia trágica 1035
de tus desdichas flébiles

1021 Soilo *AB Cot* : Soy *M* 1022 que viene por *AB Cot* : y es como *M* 1028-1029 Belardo... fiera *AB Cot* : om *M* 1030 y rústico *AB Cot* : rústico *M* 1032 mis esperanzas frágiles *AB Cot* : om *M* 1033 océano *M* : om *AB Cot* 1034 Mas *AB Cot* : May *M* 1036 de tus desdichas flébiles *M* : om *AB Cot*

1028-1040 No es extraño, aunque tampoco frecuente, el recurso a los versos esdrújulos, que obedecen a una moda poética propia de los ingenios de finales de siglo xvi, como atestigua entre otras la célebre composición «Sueña la trompa bélica», compuesta en 1580 por un joven Luis de Góngora (Micó 1990). A tenor de la lista de comedias con esdrújulos que ofrece Reid [1939], que debe completarse con Morley y Bruerton [1968:185-187], *El soldado amante* es uno de los testimonios más tempranos de su uso en el teatro de Lope, junto con un soneto de *El caballero del milagro* (1593); para este último véase Restrepo Ramírez [2017]. Nuestra comedia presenta, además, una serie extensa de endecasílabos esdrújulos en el segundo acto (vv. 2051-2110) y otra breve en el tercero (vv. 2605-2613).

1029 Para mantener el esdrújulo hay que suponer una pronunciación trisílaba y algo forzada de *fiera* (*fí-e-ra*), o acaso alterar el orden de las dos últimas palabras e igualmente forzar el acento («fiera invidia»).

- no te provoca el ánimo
para esperar alegre el golpe rígido
de muerte tan legítima,
¿cuándo darás al cielo el alma en víctima? 1040
- PRÍNCIPE Sosiégate, que juro
por mi real corona
de no ofenderte.
- BELARDO ¡Dame, ilustre príncipe,
aquesos pies, tan dignos
de sujetar, como Alejandro, el mundo! 1045
- PRÍNCIPE ¡Notable y rara cosa!
Mas escúchame atento:
¿conoces este lienzo?
- BELARDO ¡Oh miserable Reina,
reina de Holanda triste, 1050
oh Rodiana hermosa y arrogante,
que nos has destruido
por despreciar al escocés marido!
- PRÍNCIPE ¿Que aquesta es Rodiana?
- BELARDO Señor, la Infanta es esta. 1055
- PRÍNCIPE ¿Qué me dices, Mambrino?
- MAMBRINO Que has hallado
a tu deseo el centro.

1038 alegre el golpe rígido *M*: el golpe detenido *AB Cot* 1040 cuando darás al cielo *AB Cot*: Guardaros ha el cielo *M* 1041-1045 Sosiégate... mundo! *M*: *AB Cot* presenta estos versos más arriba (véase 1015-1017), con el v. 1043 partido como si fuese dos versos 1045 el mundo *AB Cot*: al mundo *M* 1046-1047 Notable... atento *AB Cot*: om *M* 1049-1051 ¡Oh miserable... arrogante *M*: ¡Ah triste Rodiana, ah reina loca, / reina de Holanda triste y desdichada! *AB Cot* 1056-1057 ¿Qué me dices... el centro *M*: En *AB Cot* estos dos versos se parten siguiendo las didascalias, de forma que cada parlamento ocupa un renglón 1056 Que has *M*: Que yo has *AB Cot*

1041-1053 La quinta estrofa es la más torturada de la serie. Faltan en los impresos los vv. 1041-1045, desplazados más arriba, para encajarse en lugar de los vv. 1015-1017, y fuera de lugar en esa posición adelantada. A su vez, el manuscrito carece de los vv. 1046-1047. Añadamos que la secuencia métrica resultante—después de reconstruir la estrofa a partir de los fragmentos de cada tradición—presenta una anomalía irresoluble en los vv. 1045-1046, puesto que el heptasílabo y el endecasílabo se dan invertidos. Por añadidura, la pauta estrófica impone en los vv. 1049-1051 sacrificar el texto de la *parte de comedias* y optar por el del manuscrito.

PRÍNCIPE Vamos, Belardo amigo,
que yo te haré dichoso.

BELARDO Esa esperanza
a vuestro bien me guía.

MAMBRINO ¡Ay, mozo loco!

PRÍNCIPE ¡Ay, Rodiana mía!

1077-1078 que yo... desvía *M* : En *AB Cot* estos dos versos se parten siguiendo las didascalias, de forma que cada parlamento ocupa un renglón 1078 a vuestro [nuestro *Cot*] bien me guía *AB Cot* : todo mi mal desvía *M* 1079 Después de este verso, *M* añade la acotación Vanse

ACTO SEGUNDO
DEL SOLDADO AMANTE

Sale el Príncipe vestido de labrador

PRÍNCIPE	¡Oh poderoso amor, inmenso padre de cuantas cosas hoy sustenta el cielo, de quien la tierra, nuestra antigua madre, recibe el fruto de que adorna el suelo! Mi petición en tus oídos cuadre, abre los ojos a mi humilde celo si, ciego, ves desdichas semejantes y se duele algún dios de los amantes. Vitoria ha sido, y no pequeña, tuya que solamente lo que al alma informa dentro en la idea de la forma suya me venza tanto como propia forma. ¿Quieres que de un pintado lienzo arguya la belleza de un ángel que transforma mi vida así que de morir no escapa, como quien mira al mundo en corto mapa? De la grandeza de la Infanta bella en poco espacio vi la luz que ofrece, que, desde el mundo, la mayor estrella menos a nuestros ojos resplandece. Vengo en aqueste traje solo a vella, si ver su luz algún mortal merece,	1080 1085 1090 1095 1100

Acto segundo del Soldado Amante *AB* : Jornada segunda *M* : Acto segundo *Cot*
Sale... labrador *AB Cot* : Sale el Príncipe solo, vestido de villano *M* 1086 ves *M* : vais *AB*
Cot 1087 se duele *AB Cot* : si duele *M* 1089 lo que al alma *AB Cot* : la que el alma *M*
1090 forma *AB Cot* : beldad *M* 1091 venza *AB Cot* : informe *M* 1094 así que de
morir *AB Cot* : en sí, mas de morir *M* 1097 poco *AB Cot* : otro *M* 1099 menos *AB*
Cot : pequeña *M*

1079*Acot* De nuevo se aprecian matices distintivos entre las acotaciones de las dos ramas:
el Príncipe es «labrador» en el impreso y «villano» en *M*, en coincidencia con lo que se
afirma en los vv. 1212 y 1246. Véase arriba, 771*Acot* y 988*Acot*.

dejando el campo, triunfos y vitorias
sujetas al amor por breves glorias.

Este es el muro que pensé rompelle
con gruesa munición y gente armada, 1105
y agora vengo solo a enternecelle
con lágrimas de un alma enamorada.
Bien puedo con suspiros encendelle
y en su dureza abrir piadosa entrada,
¿mas qué aprovecha, si ha de ser más duro 1110
del alma de la infanta el grueso muro?

Sale una guarda

GUARDA	¿Quién va? ¿Quién es? ¡Deténgase, no pase o pasarele con aqueste el pecho!	
PRÍNCIPE	No puede ser que un fuego en otro abraze. ¡Ved si me ha puesto amor en buen estrecho!	II 15
GUARDA	¿Quién es? ¡Habla, villano!	
PRÍNCIPE	(Si nombrase el mismo mío, bien habrías hecho la prisión que os librara de la muerte. Mas ya, si estoy rendido, ¿en qué soy fuerte?) Amigo, soy un pobre jardinero	II 20

1103 sujetas *AB Cot* : rendidas *M* 1106 vengo solo *AB Cot* : solo vengo *M* 1110 qué
aprovecha *AB Cot* : qué me importa *M* 1111 *Acot* Sale una guarda *AB Cot* : Sale al muro
un soldado con un arcabuz *M* 1112 *Per* GUARDA *AB Cot* : SOLDADO *M* Quién va *AB*
Cot:om M 1113 pasarele con aqueste *M* : pasaranle con aquesta *AB Cot* 1116 *Per* GUAR-
DA *AB Cot* : SOLDADO *M* Quién es *AB Cot* : Qué nombre *M* 1117 habrías *AB Cot* : hu-
bieras *M* 1118 que os *AB Cot* : en que os *M* 1119 ya *AB Cot* : ay *M* soy fuerte *M* :
estoy fuerte *AB Cot*

1113 Gracias a la información que proporciona la acotación del manuscrito —la referencia a «un arcabuz»— es posible enmendar satisfactoriamente el «aquesta» (¿una alabarda, una espada?) del impreso en «aqueste»; además, el juego de ingenio del v. 1114 solo tiene sentido si es un arma de fuego la que apunta al pecho de Clarinarte. Cabría, desde luego, imaginar que «aquesta» remite a una escopeta, pero es preferible seguir el texto, perfectamente coherente, del manuscrito.

1120 Clarinarte asume aquí la personalidad de Belardo (v. 1021), en una asociación entre el héroe de la comedia y la *persona ficta* de Lope que no debe pasarnos desapercibida.

que en el castillo Belmirar vivía
y, si es posible, hablar la Reina quiero
y contarle del Rey la tiranía,
porque, escapado de su incendio fiero,
escondido aguardé la luz del día, 1125
para que agora lo que pasa entienda
y de tan gran contrario se defienda.

GUARDA Aunque con tristes nuevas, yo presumo
que no serás agradecido poco,
porque otras nuevas más del son y el humo 1130
no hemos sabido de este joven loco.

PRÍNCIPE En lágrimas amargas me consumo
y a destilar el alma me provoco
cuando su perdición miré tan cierta.

GUARDA Vente conmigo y abrirán la puerta. 1135

*Vanse y sale la Reina y el Conde y Paladio,
y ella en hábito de hombre*

RODIANA Contentado me ha el alarde.

1122 la Reina *B Cot* : la Infanta *M* : a la Reina *A* 1125 aguardé *AB Cot* : aguarda *M*
1126 a boca *AB Cot* : agora *M* 1127 *Per* GUARDA *AB Cot* : SOLDADO *M* 1129 que no...
poco *AB* : después del v. 1131 *Cot* 1130 más del son *M* : que su fin *AB Cot* 1131 sabido
AB Cot : tenido *M* de este *AB Cot* : de ese *M* 1132 En lágrimas *AB Cot* : Con lágrimas
M 1134 perdición *AB Cot* : destrucción *M* miré *AB Cot* : miro *M* 1135 *Per* GUARDA
AB Cot : SOLDADO *M* 1135 *Acot* Vanse... hombre *AB Cot* : Vanse. Sale la reina Rodiana, en
hábito de soldado, con Paladio, capitán, y el Conde y Ginebra y algunos soldados con ellos,
y dicen *M*

1135 *Acot* El manuscrito incluye en este cuadro a Ginebra, a la que se concede una sola intervención (vv. 1140-1142), repartida en los impresos entre Rodiana y Paladio. También se consigna en la acotación de *M* la presencia de soldados, a los que no corresponde intervención alguna pero que encajan en la presentación de la Reina como mujer guerrera rodeada de sus tropas. Si atendemos a la lógica estricta de la acción, sería necesaria aquí la presencia de la dama de la Reina, puesto que si no estuviera, no podría saber que Clarinar-te se ha enamorado de Rodiana por su retrato (vv. 1333-1336), información que ella muestra conocer en los vv. 1999-2000. Tal circunstancia, por supuesto, no afecta ni un ápice al desarrollo dramático y probablemente escapa tanto al control de Lope como al de su público.

CONDE ¡De que no salgo me corro!
 Bien es que el favor se aguarde.
 RODIANA ¿Pues cuándo vendrá socorro?
 PALADIO Aunque venga luego es tarde: 1140
 cree, señora, que ves
 en el muro al escocés.
 RODIANA ¿Por qué me llamas «señora»?
 ¿No soy Scipión agora
 o Anibal cartaginés? 1145
 ¡Al que señora me llame
 y no capitán famoso,
 vive el cielo que derrame
 con este bastón nudoso
 su sangre y su vida infame! 1150
 ¡Hombre soy, no soy mujer,
 rayo soy que he de encender
 esta nube que me encierra
 y hacer que abra la tierra
 la furia de mi poder! 1155

1138 *Per* CONDE *M*: en eds, atribuido a Rodiana junto con los dos anteriores aguarde *AB Cot*: guarde *M* 1139 *Per* RODIANA *M*: CONDE *AB Cot* Pues cuándo *AB Cot*: Cuándo *M*
 socorro *AB Cot*: el socorro *M* 1140 *Per* PALADIO: RODIANA *AB Cot*: GINEBRA *M* 1145 o
 Anibal *M*: Anibal *AB Cot* 1147 y no *M*: sino *AB Cot* 1149 nudoso *M*: furioso *AB Cot*
 1150 su sangre y su vida *M*: su vida y su sangre *AB Cot* 1152 que he de encender
M B Cot: que encender *A* 1153 nube *M*: nieve *AB Cot* 1154 abra *M*: se abra *AB Cot*
 1155 la furia de mi poder *M*: adonde me he de esconder *AB Cot*

1138 Este verso figura en los impresos en boca de Rodiana, pero ello no es verosímil: corresponde más bien —de acuerdo con el manuscrito— a una intervención del Conde, que recomienda prudencia para frenar el ímpetu de la soberana.

1144-1145 La pronunciación más probable de los nombres de los dos grandes generales de la Segunda guerra púnica es *Cipión* (trisílabo) y *Anibal* (oxítono); de ahí la diéresis en el primero y la ausencia de tilde en el segundo. «No sé si eres Scipión / o tienes ventura igual, / pues miro como Anibal / tu presencia y opinión» (*El casamiento en la muerte*, ed. Giuliani, vv. 942-945); «¿Debo seguir a Cipión por dicha / o arrojarme en la espada como Píramo?» (*El leal criado*, ed. González Roldán, vv. 2018-2019).

1154-1155 Ante la lectura errónea de los impresos —carece de sentido que Rodiana, en plena expresión de su ira, hable de esconderse bajo la tierra— me acojo a la lección del manuscrito, que sin embargo presenta un hiato algo forzado (*que-a-bra*).

¿Piensa el rey Dinacreonte,
 cuya fama no es bastante
 a cubrir este horizonte,
 que así se rompe un diamante
 y así se deshace un monte? 1160
 Y ese su atrevido hijuelo,
 que ya piensa por el suelo
 derribar mis tiernas vides,
 ¿sabe como soy Alcides
 y puedo oponerme al cielo? 1165
 ¡Abrí esas puertas, salgamos,
 que es infamia y cobardía
 que tan cerca los suframos!
 CONDE General y reina mía,
 ánimo en verte cobramos, 1170
 que esas soldadescas galas
 nos ponen ánimo y alas,
 que cuando tu escudo vea
 la cabeza medusea,
 serás la imagen de Palas. 1175
 Pero, capitán, advierte
 que quiere acuerdo la guerra
 y que es el contrario fuerte,
 y que el defender la tierra
 no obliga a buscar la muerte. 1180

1164 sabe como *AB Cot* : no sabe que *M* 1166 Abrí esas puertas *AB Cot* : Abrid las
 puertas *M* 1167 infamia y *AB Cot* : infame *M* 1168 tan cerca los *AB Cot* : cercados los
M 1174 medusea *M* : de Medea *AB Cot* 1175 serás *M* : será *AB Cot* 1178 y que es
AB Cot : que es *M* contrario *AB Cot* : enemigo *M* 1180 no obliga *AB Cot* : no os obli-
 gue *M* la muerte *AB Cot* : muerte *M*

1174-1175 A Palas Atenea se la representa en ocasiones como portadora de la égida, el
 escudo de Zeus en el que figura la cabeza de la gorgona Medusa, que infundía terror a
 quienes la contemplaban. De ahí el adjetivo «medusea» del manuscrito, que es sin duda la
 lección correcta, frente a la innovación «Medea» de los impresos; cfr. *El caballero del Sacra-
 mento*: «Quitádmela de delante, / porque no me vuelva Atlante / su meduseo cabello» (ed.
 Trambaioli, vv. 2864-2866).

Déjale que agora vaya
desfogando por la playa
su bisoña soldadesca,
porque la rosa más fresca
en poco tiempo desmaya, 1185

que tú verás que reportan
las fuerzas que el tiempo aplaca
y que las tuyas importan,
que por la parte más flaca
menos las espadas cortan. 1190

RODIANA Era símbolo a este fin
una áncora y un delfín:
ve despacio y no deprisa.
¿No ves, conde, que ya pisa
los cuadros de mi jardín? 1195

CONDE ¿No ves que ya, victorioso,
en mi casa de placer
comienza a tomar reposo?
Ojalá viniese a ser
libre, regalón y ocioso, 1200
que si esos principios toma,
bien sabes tú lo que Roma

1182 desfogando *AB Cot* : despojando *M* 1187 aplaca *AB Cot* : aflaca *M* 1191-
1193 Era símbolo... deprisa *M* : om *AB Cot* 1196 victorioso *M* : de reposo *AB Cot*
1197 mi casa *AB Cot* : las casas *M* 1198 comienza a tomar reposo *AB Cot* : dicen que
está de reposo *M* 1199 viniese *AB Cot* : comience *M* 1201 esos *AB Cot* : estos *M*

1191-1193 Estos versos solo presentes en el manuscrito, además de estar estrechamente vinculados a las recomendaciones de prudencia que escucha Rodiana, traen a colación la representación más emblemática —el ancla y el delfín— del conocido lema *festina lente* («apresúrate despacio»), divisa del emperador Augusto y posteriormente marca comercial del impresor y editor Aldo Manuzio. González Palencia advierte la laguna, aunque la sitúa después del v. 1195.

1202-1203 El asedio de la ciudad celtíbera de Numancia por las tropas romanas, capitaneadas por Escipión Emiliano, duró casi un año (134-133 a. C.), aunque las guerras numantinas venían sosteniéndose desde dos decenios atrás (véase simplemente Cervantes, *Comedias y tragedias*, vol. compl., p. 596, n. 1007.5). El episodio vuelve a evocarse más abajo, vv. 1291-1292.

RODIANA tuvo cercada a Numancia.
 El consejo es de importancia,
 que el tiempo quebranta y doma. 1205

Sale la guarda y el Príncipe

GUARDA Si nuevas saber deseas
 del combatido castillo,
 aquí tienes de quien creas
 que pasaron a cuchillo
 y otras hazañas más feas, 1210
 que del furor escocés

 este villano que ves,
 de tu huerta jardinero,
 venciendo el viento ligero
 se ha escapado por los pies. 1215

RODIANA Dime, amigo, ¿que tú has sido
 testigo del triste caso?

PRÍNCIPE Yo, para mi mal, vencido
 de este fuego en que me abraso,
 vengo a despertar tu olvido. 1220

 Yo he estado a todo presente
 y he visto de qué manera,
 con fuerte y lucida gente,
 va ocupando tu ribera

1204 El consejo *AB Cot* : Tu consejo *M* 1205 *Acot* Sale... Príncipe *AB Cot* : Sale el soldado con el Príncipe *M* 1206 *Per* GUARDA *AB Cot* : SOLDADO *M* 1210 feas *M* : fieras *AB Cot* 1214 el viento *AB Cot* : al viento *M* 1218 Yo *M* : O *AB Cot* 1219 fuego *AB Cot* : ardor *M* 1223 con... gente *M* : om *AB Cot*

1205 Esta idea, orientada a consideraciones amorosas, constituye el eje del soneto que pronuncia Ginebra en los vv. 1728-1741.

1218-1245 La intervención de Clarinarte —no será la única— está construida sobre el artificio retórico de «engañar con la verdad», que tanto destacaría Lope en el *Arte nuevo* (ed. Pedraza Jiménez y Conde Parrado, vv. 319-326 y pp. 551-561). El supuesto villano expresa unos sentimientos y deseos que tienen un sentido para la Reina y otro para los espectadores, que conocen la verdadera identidad del joven y su participación en el ataque a la casa de placer de Rodiana.

el escocés inclemente. 1225

De uno y otro galeón,
como del Paladión,
salían hombres armados,
vomitaba el mar soldados
siguiendo el fuerte león; 1230

digo león al gallardo
que llevaba en su bandera,
bravo, coronado y pardo,
aunque he visto la cordera
y que ha de vencelle aguardo; 1235

que no es posible que vos,
ya que os encontréis los dos,
dejéis de dalle la muerte,
que no escapa de otra suerte
quien se toma con un dios; 1240

que quien con mujer hermosa,
cual sois vos, alza bandera
al amor ofender osa,
pues, viviendo en vos, pudiera
respetaros como a diosa. 1245

RODIANA ¡Notable villano!

CONDE ¡Estraño!

RODIANA Refiéreme, amigo, el daño
que el Rey hizo en mi castillo.

PRÍNCIPE Él quisiera resistillo,
pero fue su intento engaño, 1250
que como el hambriento lobo

1226 galeón *AB Cot* : galón *M* 1228 salían *AB Cot* : salieron *M* 1229 vomitaba *AB Cot* : vomitando *M* 1230 el fuerte *AB Cot* : al fuerte *M* 1232 que llevaba *AB Cot* : que él lleva *M* 1233 bravo *AB Cot* : fuerte y *M* 1234 la cordera *AB Cot* : a la cordera *M* 1248 el Rey hizo *AB Cot* : hizo el Rey *M* 1250 intento *AB Cot* : culpa *M* 1251 el hambriento *AB Cot* : hambriento *M*

1227 *Paladión*: el caballo de Troya, construido por los aqueos bajo la inspiración de Palas Atenea y en cuyo interior se ocultaron los guerreros que destruirían la ciudad de Príamo (*Eneida*, II, 15-20; véase *Quijote*, ed. Instituto Cervantes, II, 41, p. 1048, n. 20).

1249 *resistillo*: 'impedirlo'.

que ha esperado todo el día
 detrás del florido escobo
 a la escura noche fría
 para ejecutar su robo, 1255
 así la gente que vi
 llegando juntos allí,
 en poniendo en tierra el pie
 hicieron lo que diré.
 RODIANA Eso aguardo.
 PRÍNCIPE Pasa así: 1260
 el escocés arrogante,
 puesto que, tratado, humilde,
 desembarcando en tu tierra
 del helado mar de Tile,
 poniendo en orden su gente, 1265
 aunque sin ella le siguen,
 repartiendo por escuadras
 los infantes y los rístres,
 en un caballo africano,
 pies y cuello como un cisne, 1270
 cabeza, barriga y lomo
 más estrellados que tigre,

1252 esperado *AB Cot* : perdido *M* 1257 juntos *AB Cot* : de fresco *M* 1260 Pasa *AB Cot* : Pasó *M* 1264 helado *M* : hinchado *AB Cot* Tile *Cot* : Lile *AB* : Chile *M* 1265 en orden su gente *AB Cot* : su gente en orden *M* 1266 sin ella le siguen : sin ella los sigue *AB Cot* : sin orden le siguen *M* 1268 rístres *MB* : ritsres *A* : ritfres *Cot* 1270 un cisne *AB Cot* : cisne *M* 1272 estrellados *AB Cot* : estrellado *M*

1253 escobo: 'matorral'. «Pero por que no te vean, / busca un pellejo de lobo, / y por uno y otro escobo / haz de suerte que lo crean» (*El Amor enamorado*, ed. Ioppoli, vv. 1680-1683). 1264 La enmienda en «Tile» es segura, así como la lectura «helado» (véase arriba, vv. 452-453).

1266 *sin ella*: 'sin orden'. Enmiendo con el manuscrito parte de la lección de los impresos. 1268 *ristres*: sinécdoque por 'la caballería' —en contraposición a los «infantes», 'soldados de a pie'—, designada a partir del elemento de la armadura en que se apoyaba la lanza. 1269-1272 El origen africano del caballo y su pelaje manchado —con la asimilación al *tigre*— sugieren bravura y un carácter indómito. Para una descripción lopeveguesca del caballo excelente, cfr. *El Hamete de Toledo*, ed. González Cañal, vv. 1452-1487.

a Belmirar tu castillo,
 que con los huertos pensiles
 no en obras, que ya no puede, 1275
 mas en la fama compite,
 arribó cuando la noche
 huye con su negro eclipse
 y llora el soldado el alba
 que en Troya dio muerte a Aquiles. 1280
 Miró el sitio hasta que tanto
 que el sol los dos polos mide
 y asestole de un pedrero
 cuatro fuertes esmeriles.
 Tu alcaide y la triste gente, 1285
 enseñada en tus jardines
 a ejercitar el azada
 y no la espada que ciñe,
 no quiso darse a partido
 ni fue posible rendirse, 1290
 para morir con las llaves,
 como en Numancia se dice.
 Humo, papel, fuego y balas
 las gruesas bocas despiden,

1275 en obras *M*: hembras *AB Cot* 1276 en la *M*: con la *AB Cot* compite *M*: compiten *AB Cot* 1278 negro *AB Cot*: noble *M* 1279 alba *AB Cot*: alma *M* 1280 dio muerte a Aquiles: dio muerte Aquiles *AB Cot*: ya perdió Aquiles *M* 1281 Miró... tanto *AB Cot*: Mira el lugar hacia el tiempo *M* 1283 asestole de un *AB Cot*: asestoles un *M* pedrero *M*: padrastra *AB Cot* 1285 y la triste *AB Cot*: ilustre *M* 1286 enseñada en *M*: que enseñada a *AB Cot* 1287 a ejercitar *AB Cot*: ejecutar *M* 1288 ciñe *AB Cot*: ciñes *M* 1291 llaves *AB Cot*: nubes *M* 1294 bocas *AB Cot*: rocas *M*

1274 *huertos pensiles*: por antonomasia, los jardines colgantes de Babilonia, una de las siete maravillas del mundo antiguo. La hipérbole era tópica: «porque de suerte le ha hecho [el jardín], / que el número de sus flores, / su variedad, sus colores, / paredes y verde techo, / vencen los huertos pensiles» (*La octava maravilla*, ed. Nogués y Valdés, vv. 1225-1229).

1282 *los dos polos mide*: hasta que el sol está alto en el horizonte.

1283-1285 El *pedrero* es una pieza de artillería (arriba, vv. 458-459); el *esmeril* es aquí el mineral de gran dureza que disparan los pedreros.

1289 *darse a partido*: 'entregarse'.

que como a muerte sentencian: 1295
 también las piezas escriben.
 Anúblase el aire claro
 el eco en el mar repite
 el son del furioso trueno
 del encendido salitre. 1300
 Dan lugar las fuertes piedras
 a que las balas caminen,
 que al fuego, que es lo más fuerte,
 la tierra poco resiste.
 Por donde entraron las balas, 1305
 puertas de la muerte triste,
 entra la furiosa gente,
 por más que el Rey se lo impide;
 matan al mísero alcaide
 y hasta las mujeres viles, 1310
 no perdonando cabellos
 ni rostros de serafines.
 Pasa la gente a cuchillo,
 por más que se humilla y rinde,
 que no le importa al tirano 1315
 que la inocencia se humille.
 Tomaron color de rosas
 azucenas y jazmines,
 porque quien agua les daba
 con su sangre los cultive. 1320
 Robaron tus ricos lechos,
 perlas, aljófar, rubíes,
 colgaduras de oro y seda,
 sacándolas como lince.

1295 que como *AB Cot* : y como *M* 1296 piezas *AB Cot* : presas *M* 1297 Anúblase
AB Cot : Aun blose [*sic*] *M* 1298 el eco *AB Cot* : y el eco *M* el mar *AB Cot* : la mar *M*
 1299 son *AB Cot* : sol *M* 1300 del *AB Cot* : y el *M* 1302 las balas caminen *AB Cot* : la
 bala camine *M* 1307 entra *AB Cot* : entró *M* 1313 Pasa... cuchillo *AB Cot* : Pasó a
 cuchillo la gente *M* 1315 al tirano *AB Cot* : a tirano *M* 1318 azucenas *M Cot* : de azu-
 cenas *AB* 1323 de oro *AB Cot* : oro *M* 1324 lince *AB Cot* : lices *M*

menos tiempo y más bizarro
 en la materia que toco,
 el que cayó con el carro
 del padre, que fue más loco. 1355

Envíe Dinacreonte
 al nuevo rapaz Faetonte
 con el carro de su fuerza,
 que cuando el eje se tuerza
 verá cayendo a Aqueronte. 1360

Y no desculpe al tirano
 la bajeza que procura
 ensangrentando su mano
 con decir que mi pintura
 estima y adora en vano, 1365

porque a su padre y a él,
 bárbaro torpe infiel,
 la que se peina el cabello
 espera alargar el cuello
 de una almena en un cordel. 1370

Tú, dichoso jardinero
 que de la muerte escapaste
 de aquese tirano fiero,
 y entre todos te libraste
 de su vitorioso acero, 1375
 toma este anillo en señal
 de que no temo a los hados,

1359 fuerza *AB Cot* : rueda *M* 1360-1361 que cuando... Aqueronte *AB Cot* : veré caído a Aqueronte / sin que ya valerse pueda *M* 1360 a Aqueronte *M* : Aqueronte *AB Cot* 1362 al tirano : el tirano *AB Cot* : al villano *M* 1364 ensangrentado su mano *M* : en sangre tan de mi mano *AB Cot* 1365 mi *AB Cot* : a mi *M* 1366 estima y adora *AB Cot* : adora y estima *M* 1368 torpe *AB Cot* : trope *M* 1374 aquese *AB Cot* : aqueste *M* 1375 y entre todos *AB Cot* : de entre tantos *M* 1376 de su vitorioso *AB Cot* : del victorioso *M* 1378 los hados *AB Cot* : los dos *M*

1361 En su caída mortal, Faetón se sumergió en las aguas del Erídano (el río Po), no en las del infernal Aqueronte (*Metamorfosis*, II, v. 324). Lo que Rodiana quiere dar a entender es que Clarinarte morirá en el intento.

pues que te doy prenda igual,
que siempre los desdichados 1380
damos albricias del mal;
y en la huerta de mi casa,
mientras esta furia pasa,
harás el mismo ejercicio.

PRÍNCIPE Bien das de constante indicio 1385
con quien tus muros abrasa.

Eres entre muchas una,
de cuantas fueron diversa,
pues no muestras pena alguna,
y así tratas a la adversa 1390
como a la buena fortuna.

Serviré en tu casa y huerta
hasta que tenga por cierta
la posesión y bonanza
tras una viva esperanza 1395
que agora parece muerta.

No estimes ese mozuelo,
pues tuviste tal ventura
en ser única en el suelo,
que atreverse a tu hermosura 1400
fue competir con el cielo.

Y aun estos no son gigantes,
sino bisoños infantes
regidos por un rapaz
que ya te pide la paz 1405
con lágrimas semejantes,
pues solo de verte en medio
del incendio y sangre en calma
de aquel conflicto y asedio,

1379 igual *AB Cot* : tal *M* 1381 damos albricias del mal *AB Cot* : dan más albricias al mal *M* 1383 esta furia *AB Cot* : que la furia *M* 1384 harás *AB Cot* : usarás *M* ejercicio *AB Cot* : oficio *M* 1397 ese *AB Cot* : a ese *M* 1402 Y aun *AB Cot* : aunque *M* 1408 y sangre en calma *AB Cot* : sangre y llama *M* 1409 de aquel *M* : de aquí *AB Cot* y asedio *AB Cot* : tragedia *M*

- enfermo queda en el alma 1410
de un mal de amor sin remedio.
- Pues si de verte pintada
tiene el alma lastimada
y la memoria cautiva,
¿qué hará de verte viva 1415
y de tal desdén armada?
- CONDE General, grande esperanza
este villano me ha puesto
con segura confianza,
que si está a amarte dispuesto 1420
dispone amor tu venganza.
- Déjale correr, espera,
que si está de esta manera
presto parará su curso.
- RODIANA Es admirable el discurso 1425
que la razón considera.
- Vamos a ver si los muros
están de guardas y gente,
de velas y hombres seguros.
¡Bañará su sangre ardiente 1430
del mar los cristales puros!
- CONDE Presto a ese loco has de ver
la vil espada volver
si dejarle rendir quieres.
- RODIANA ¡Si pensó que eran mujeres 1435
donde reina una mujer!

Vanse y queda el príncipe Clarinarte

1410 en el alma *AB Cot* : en la cama *M* 1415 de verte *AB Cot* : viéndote *M*
1417 *Per* CONDE *M* : *LCSO. A* : *Leso. B* : *PALADIO Cot* 1420 a amarte *M A Cot* : a marte *B*
1423 de esta *AB Cot* : de esa *M* 1424 parará *AB Cot* : pasará *M* 1425 admirable el *AB*
Cot : acertado *M* 1426 *M repite la didascalia de* RODIANA 1429 de velas y hombres se-
guros *AB Cot* : velas y nombres sigures *M* 1430-1431 Bañará... puros *AB Cot* : en boca de
PALADIO en M 1430 Bañará su *AB Cot* : Bajará tu *M* 1432 ese *AB Cot* : este *M*
1436 reina una *AB Cot* : reinaba *M* 1436 *Acot* Vanse... Clarinarte *AB Cot* : Vanse y que-
da solo el Príncipe *M*

- PRÍNCIPE Nunca entendí tal, por Dios,
 sino que queriéndooos bien
 pensé que erais ángel vos
 más que amor y que desdén 1440
 y que vida entre estos dos.
 Yo moriré aborrecido,
 pues si lo que era fingido
 me pareció celestial,
 me llevó lo natural 1445
 lo que quedó de sentido.
 Padre, ¿qué guerra es aquesta
 a que engañado me envías?
 Porque si amor te molesta,
 ¿cómo de un mozo te fías 1450
 a quien ya lágrimas cuesta?
 ¿A un mozo guerra de amor?
 ¡Triste padre, loco error!,
 pues sin vella me perdí
 y, vista, el alma le di, 1455
 oprimido vencedor.
 ¡Oh infanta, mucho más bella
 que te imaginaba el alma!
 Rinde, maltrata, atropella,
 vence, triunfa, lleva palma 1460

1437 entendí tal *AB Cot* : tal pensé *M* 1438 queriéndooos *AB Cot* : en queriéndooos *M*
 1439 pensé... vos *AB Cot* : om *M* 1442 aborrecido *AB Cot* : fingido *M* 1446 de senti-
 do *AB Cot* : del sentido *M* 1449 el amor *AB Cot* : si amor *M* 1450 de un mozo *AB*
Cot : de mozo *M* 1452 guerra *AB Cot* : a guerra *M* 1454 sin vella : sin verla *M* : si en
 ella *AB Cot* 1456 vencedor *AB Cot* : y vencedor *M* 1457 Oh infanta *AB Cot* : Infanta
M 1459 maltrata *AB Cot* : mata y *M*

1443 *lo que era fingido*: el Príncipe se refiere, una vez más, al retrato de Rodiana.
 1447 González Palencia puntúa este verso «¡Ah, qué engañado me envías!», pero creo
 preferible la puntuación que propongo, como subordinada de relativo ('guerra... a la cual').
 1454 La lección del manuscrito es la que da sentido al pasaje («sin vella... vista»). El
 error del impreso se explica mejor si su modelo leía «vella» y no «verla», forma esta que
 sería rasgo gráfico de *M* o de su ascendiente.

del Rey, del Príncipe y de ella.

En triste punto te vi
sola, armada y contra mí,
matándome de mil modos,
reina y mujer para todos
y hombre y fiera para mí. 1465

¡Oh mi anillo celestial!
Meteros quiero en mi pecho
para mi bien y mi mal,
mas ¡ay!, que seréis deshecho
del fuego más natural. 1470

Si este me diera de esposa
aquella guerrera hermosa,
trocara la guerra en paz,
que Adonis era rapaz
y Venus rendida y diosa. 1475
¡Ah de la huerta!

JARDINERO

¿Quién llama?

Sale el jardinero

PRÍNCIPE

Dejad la azada, buen hombre,
que el que agora os llama os ama.

1461 del Príncipe *M Cot* : el Príncipe *AB* 1462 En... vi *M* : *om AB Cot* 1463 y contra *AB Cot* : contra *M* 1466 y hombre *AB Cot* : hombre *M* 1471 del fuego *AB Cot* : de fuego *M* 1474 trocara *M A Cot* : trocará *B* 1475 era rapaz *M* : será capaz *AB Cot* 1477 huerta *M* : guarda *AB Cot* 1477*Per* JARDINERO *AB Cot* : FILENO *M* 1477*Acot* Sale el jardinero *AB* : Sale Fileno, hortelano *M* : *Cot sitúa la acotación antes de la primera intervención del Jardinero* 1478*Per* PRÍNCIPE *AB Cot* : *om M* 1478 azada *AB Cot* : azida *M* 1478-1482 Dejad... hato *AB Cot* : *estos cinco versos se atribuyen en M a FILENO*

1461 *de ella*: 'del alma', cabe entender.

1475 La lectura correcta es sin duda la que trae el manuscrito: el Príncipe se compara al joven («rapaz») Adonis, que enamoró a Venus (véase arriba, n. 72).

1477 Enmiendo en «huerta» —y no «güerta»— por ser la forma empleada con abrumadora mayoría a lo largo del texto, aunque el error de *A*, «guarda», se explica solamente desde «güerta». Esta grafía, que figura una sola vez en el impreso (v. 1892), parece haber sido adaptada a la solución con *h* en la preparación del libro para las prensas.

1477*Per* En el manuscrito, durante toda la escena, las didascalías designan al jardinero por su nombre, Fileno (explícito en el v. 1760, en ambas ramas).

A algún rey le bastaría
 esta honrada medianía,
 mas de fortuna los daños
 el trabajo de mil años 1510
 llevó de golpe en un día.

Y esto lo de menos es,
 pues vi mi mujer amada
 pasado el pecho a mis pies
 y relumbrando la espada 1515
 del matador escocés,
 que esto fue lo que sentí
 de cuanta hacienda perdí.

JARDINERO Tenéis, amigo, razón,
 que hacienda del corazón 1520
 es justo llorarla así.

Mas no humedezcáis los ojos,
 aunque de la prenda amada
 lloréis los muertos despojos,
 que de la fortuna airada 1525
 se templarán los enojos.

Vos me parecéis muy hombre;
 no es bien que nada os asombre,
 pues de todo libre estáis,
 mas bien es que me digáis 1530
 vuestra patria y vuestro nombre.

PRÍNCIPE El mismo castillo, amigo,
 de ver yo la luz del cielo
 fue parte, causa y testigo,

1507 A algún *M*: Algún *AB Cot* bastaría *AB Cot*: bastaba *M* 1510 el trabajo de mil años *AB Cot*: me puso en los engaños *M* 1513 mi mujer amada *M*: una mujer armada *AB Cot* 1514 pasado *M*: pasando *AB Cot* a mis pies *M*: que ves *AB Cot* 1518 de cuanta *AB Cot*: que cuanta *M* 1523 de la prenda *AB Cot*: la tierra *M* 1527 me parecéis *AB Cot*: parecéis ser *M* 1528 nada os asombre *AB Cot*: os rinda y asombre *M* 1529 de todo libre *AB Cot*: que libre y sano *M* 1530 bien es *AB Cot*: ya es bien *M* 1533 yo *AB Cot*: ya *M*

1517 *lo que sentí*: 'lo que más sentí, lo que más lamenté'.

aunque he venido recelo
a manos de mi enemigo. 1535

Allí el sol primero vi
y en un lienzo dejo allí,
aunque dejo mi contento,
no mi propio nacimiento, 1540
mas para quien yo nací.

Es mi nombre Rodriano,
porque nací el mismo día
que de la Reina el hermano
que cubre la tierra fría 1545
y llora Gelandá en vano.

Lo demás de mí sabréis;
solo pido que me deis,
como amigo, acogimiento.

JARDINERO Rodriano, solo siento 1550
que no es tal cual merecéis,

pero tal cual fuere es vuestro,
que aquesto podéis creer
de la voluntad que os muestro.

PRÍNCIPE ¿Tenéis hermana o mujer? 1555

JARDINERO Un mismo estado es el nuestro:
viüdo soy como vos,
mas tengo, gracias a Dios,
una zagaleja buena,
porque es ya veintidosena 1560
y es buena edad veinte y dos.

1535 he venido *AB Cot* : de venir *M* 1538 y en *AB Cot* : en *M* 1539-1541 aunque dejo... nací *AB Cot* : la causa de mi tormento, / aunque dejo mi contento, / pero ya le hallé aquí *M* 1546 Gelandá *AB Cot* : Holanda hoy *M* 1548 pido *AB Cot* : os pido *M* 1549 amigo *M* : a noble *AB Cot* 1551 tal cual *AB Cot* : como *M* 1553 podéis *AB Cot* : podréis *M* 1555 Tenéis hermana o mujer *AB Cot* : Teméis, hermano, a mujer *M* 1557 viüdo soy como vos *AB Cot* : que viüdo soy cual vos *M* 1558 mas *AB Cot* : y *M*

1549 En el contexto de la conversación, «amigo» resulta preferible a «noble», condición esta que Clarínarte no ha desvelado.

Aun es bien que la veáis.
¡Hola, Pirena, muchacha!

Sale Pirena

PIRENA	¿Que es lo que agora mandáis?	
JARDINERO	¡Ved si de venir se empacha!	1565
PIRENA	¿Huésped tenéis y no habláis?	
PRÍNCIPE	¡Por mi vida que es hermosa!	
JARDINERO	Ando agora por casalla, que es traviesa y anda ociosa.	
PRÍNCIPE	Ya es razón acompañalla.	1570
JARDINERO	Hágala Dios venturosa. Hija, este buen jardinero es de hoy más mi compañero. ¿De qué ríes?	
PIRENA	¿De qué río?	
	¿No era mejor para mí?	1575
PRÍNCIPE	Si ella quiere, yo la quiero.	
JARDINERO	¿Estábades concertados?	
PRÍNCIPE	Bastaba, señor, ser prenda de unos padres tan honrados.	
PIRENA	Padre, yo os gasto la hacienda y os aumento los cuidados.	1580

1562 Aun *AB Cot* : y aun *M* veáis *AB Cot* : veas *M* 1564 mandáis *AB Cot* : mandas *M*
 1566 Huésped... habláis *AB Cot* : om *M* 1570 *Per* PRÍNCIPE *AB Cot* : En *M* este verso, como
 los dos anteriores, está en boca de Fileno Ya es razón *AB Cot* : y es razón *M* 1571 *Per* JAR-
 DINERO *AB Cot* : PRÍNCIPE *M* 1572 Hágala... venturosa *AB Cot* : En *M* este es el primer
 verso de la réplica de Fileno 1574 ríes *M* : se ríe *AB Cot* río *AB Cot* : ri *M* 1575 mí
AB Cot : mí *M* 1577 Estábades concertados *AB Cot* : Estaba desconcertados *M*
 1578 Bastaba, señor, ser *AB Cot* : Basta saber yo que es *M* 1579 padres *AB Cot* : hom-
 bres *M* 1581 os aumento los *AB Cot* : sola aumento *M*

1574 Opto por la lección del manuscrito («ríes») ante la respuesta inmediata de Pirena y ante el hecho de que Fileno la trata siempre de tú. La lectura de los impresos implica, además, la pronunciación de «ríe» como monosílabo, con sinéresis, circunstancia que, según Poesse [1973:36], no ocurre nunca en los autógrafos de Lope, en los que este verbo es siempre bisílabo.

	¿Qué queréis sino ahorrar del vestir y del calzar y no poco del comer?	
JARDINERO	¿Aún no le acabas de ver y ya te quieres casar?	1585
	Ahora bien, espacio habrá, que estas cosas son dudosas; de espacio se tratará.	
PIRENA	De espacio van vuestras cosas y el tiempo prisa me da.	1590
	¿Para qué queréis que sea escándalo de la casa?	
JARDINERO	¿Quién tu bien cual yo desea?	
PRÍNCIPE	(¿Quién habrá que lo que pasa por este príncipe crea?)	1595
JARDINERO	Entremos a descansar y a aderezar de cenar, que ha rato que anocheció.	
PIRENA	Pues no me caséis, que yo quizá me sabré casar.	1600
JARDINERO	¡Anda, loca!	
PIRENA	Huésped mío, ¿parézcoos a caso bien?	
PRÍNCIPE	Muy bien vuestro talle y brío.	
PIRENA	Y a mí ese vuestro también.	1605
JARDINERO	Que os heis de juntar confío. ¿Piensas que aqueso te honra?	
PIRENA	Y si me caso ¿es deshonra?	
PRÍNCIPE	(¡Ay, princesa de mi vida! ¿Adónde llevas perdida mi vida, crédito y honra?)	1610

1584 del comer *AB Cot* : de comer *M* 1589 de espacio se tratará *AB Cot* : donde tratar se
podrá *M* 1592 queréis *AB Cot* : queráis *M* 1594 FILENO ¿Quién... desea? *M* : om *AB*
Cot 1595 *Per* PRÍNCIPE *AB Cot* : PIRENA *M* 1598 a aderezar : aderezar *AB Cot* : adereza
M 1600 sabré *AB Cot* : saber *M* 1606 heis *AB Cot* : he *M* 1607 aqueso [aquesto
Cot] te honra *AB Cot* : casar es honra *M*

si me tuviste afición.

Agora que en la mudanza
ves que al mar y al viento sigo,
haz otro tanto conmigo
y será igual la venganza. 1675

Que no es codicia de reino
la que a este amor me ha incitado
—estoy contento en mi estado
y, pues lo estoy, también reino—,
sino que se mejoró 1680
el alma de nuevo empleo,
y así se templó el deseo
que tu hermosura encendió.

Por lo que al cielo adoramos
es porque es el Sumo Bien, 1685
y así en la tierra también
lo que es sumo bien buscamos:

si la Reina, en cuanto veo,
te aventaja por divina,
ella solamente es digna 1690
de merecer mi deseo.

Si en la empresa que he buscado
me perdiere el ciego amor,
en premio de tal valor
basta el haberla intentado. 1695

Y con esto, ve con Dios,

1671 tuviste *AB Cot* : tuviste *M* 1672 que en *AB Cot* : que es en *M* 1675 y será igual
la *M* : igualarás mi *AB Cot* 1678 estoy *AB Cot* : que está *M* 1684-1687 Por lo que...
buscamos *AB Cot* : om *M* 1694 en premio *M* : empresa *AB Cot* 1695 el haberla *AB*
Cot : en haberla *M*

1684-1687 Esta estrofa, privativa de las ediciones, es uno de los pocos casos en los que el
manuscrito o su modelo parece haber omitido deliberadamente un pasaje (véase arriba,
vv. 653*Acot*-668), acaso por la comparación sacrílega entre el *summum bonum* celestial, de
raigambre agustiniana, y el amor terreno.

1690 Mantengo la grafía «digna» de acuerdo con los criterios de edición, a sabiendas de
que la rima con «divina» da por segura aquí la pronunciación *dina*.

	que solos y en el jardín, cuando no es para buen fin, parecemos mal los dos.	
GINEBRA	¿Esto esperaba de ti?	1700
CONDE	Sin duda que te desamo y a la Reina adoro y amo.	
GINEBRA	¿Eso me respondes?	
CONDE	Sí.	
GINEBRA	¿No sabes que soy mujer y en la venganza tan fuerte que te puedo dar la muerte?	1705
CONDE	Esa quiero, y no querer. Así me resuelvo.	
GINEBRA	¿Ansí?	
	¿Luego he de morir?	
CONDE	Quién duda, si no es que otro amor te muda.	1710
GINEBRA	¿Eso me respondes?	
CONDE	Sí.	
GINEBRA	¿Quiéresme dar con tu mano la muerte?	
CONDE	¿Yo? ¿Para qué?	
GINEBRA	¿Crees que me mataré?	
CONDE	Como aqueste monte es llano.	1715
GINEBRA	Dame esa espada.	
CONDE	¿Yo a ti?	
	¿He de ver sangre en mi espada de mujer desesperada?	
GINEBRA	¿Eso me respondes?	
CONDE	Sí.	
GINEBRA	Pues vete, que aquí me quedo.	1720

1697 y en el *AB Cot* : en el *M* 1700 esperaba *MA* : se espera *B Cot* 1706 te puedo dar
AB Cot : puedo darte *M* 1707 Esa... querer *M* : *om AB Cot* 1713 Para qué *AB Cot* :
 Por qué *M* 1714 me mataré *M AB* : te mataré *Cot* 1716 Dame *AB Cot* : Dadme *M*
 1717 He de ver *M* : Ginebra *AB Cot* El verso vuelve a atribuirse al CONDE en *A*

CONDE ¿En el jardín? ¿A qué fin?
 ¿No ves que es grande el jardín
 y que a solas tendrás miedo?
 GINEBRA ¡Vete!
 CONDE ¿Que ya me aborreces?
 Si aquesta noche te quedas 1725
 entre aquestas arboledas,
 mañana sierpe amaneces.

Vase

GINEBRA Con el tiempo el villano a la melena
 obliga al toro que la frente eriza,
 con el tiempo el halcón la pluma enriza 1730
 y vuela y caza y vuelve a mano ajena,
 con el tiempo se rinde a la cadena
 el oso y el león que atemoriza,
 y con el tiempo el agua llovediza
 rompe la piedra como blanda arena. 1735

1724 Vete... aborreces? *M* : Vete, pues ya me aborreces *M* atribuido en su totalidad a GINEBRA 1725 Si... quedas atribuido al CONDE *AB Cot* Si aquesta *AB Cot* : Pues si esta *M* 1726 aquestas *AB Cot* : aquesas *M* 1727 mañana sierpe amaneces *AB Cot* : sierpe mañana pareces *M* 1727 *Acot* Vase *A* : Vase el Conde *M* : Vanse *B Cot* 1728 *Per* GINEBRA *M* *A* : CONDE *B Cot* 1729 al toro *M Flor* : el toro *AB Cot* eriza *M* *AB Cot* : enriza *Flor* 1730 enriza *M* *AB Cot* : eriza *Flor* 1731 y caza *AB Cot Flor* : a caza *M* 1733 oso *AB Cot Flor* : tigre *M* 1735 rompe la piedra *AB Cot* : rompe una peña *M* : vuelve una piedra *Flor* blanda *M* *AB* : blanca *Cot*

1728-1741 Este soneto reelabora uno de Panfilo Sasso, «Co'l tempo el villanel al giogo mena», atribuido en ocasiones a Serafino Aquilano y que a su vez se relaciona con otro de Vincenzo Colli, «il Calmeta»; en última instancia, todos regresan a un motivo y una dicción —con la anáfora «tempore...tempore»— fijados por Ovidio (*Ars amatoria*, I, vv. 471 ss.; *Tristia*, IV, 6). Véase al respecto Navarro Durán [1981] y Alatorre [2011:33-34], este último con amplio repertorio de paralelos españoles. En *La serrana de Tormes*, compuesta en las mismas fechas que *El soldado amante*, hay un soneto similar, «Con el tiempo se pasan horas y años» (ed. Maggi, vv. 1291-1304 y pp. 135-136). El de nuestra comedia tuvo que ser apreciado, puesto que fue incluido en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa. Para fijar el texto del soneto he atendido también a este testimonio, cuyas variantes identifico con la sigla *Flor* (véase el análisis detallado en el prólogo, sección «Un tercero en discordia»).

Y con el tiempo yo mover no puedo
 un toro, un oso, un león, halcón o piedra,
 donde se ve que su crueldad los vence;
 y, pues, con tiempo, aunque sin tiempo, quedo,
 desasida del muro como yedra, 1740
 mi vida acabe y mi dolor comience.

Sale el príncipe Clarinarte armado

PRÍNCIPE Ya que en la noche fría
 tienen común reposo los mortales
 y de tan largo día
 luz quiere dar amor a tantos males, 1745
 huïd, luna y estrellas,
 que no quieren testigos mis querellas.
 Debajo de este sayo
 cubro de un peto el corazón estrecho,
 para que el fuerte rayo 1750
 abraze lo más fuerte de mi pecho
 y el sayo quede sano,
 que para fuego tal es muy villano.

1736 Y con *M Flor* : Y como *AB Cot* mover *AB Cot Flor* : no mover *M* 1737 un toro...
 piedra *AB Cot* : a un tigre, toro, halcón y piedra *M* : un oso, un toro, león, halcón o piedra
Flor 1738 donde se ve *M Flor* : ni puedo hacer *AB Cot* los vence *M Flor* : los venza *A* :
 os venza *B Cot* 1739 con *AB Cot Flor* : sin *M* 1740 desasida *M AB Cot* : desasido *Flor*
 1741 acabe *M Flor* : acaba *AB Cot* comience *M Flor* : comienza *AB Cot* 1741 *Acot* Sale...
 armado *AB Cot* : Sale el Príncipe *M* 1742 en la noche *M* : la noche *AB Cot* : 1743 tie-
 nen común reposo los mortales *M* : tiene en común reposo a los mortales *AB Cot* 1744 lar-
 go día *AB Cot* : larga vida *M* 1745 luz *M* : me *AB Cot* 1749 cubro *AB Cot* : cubrid *M*
 1751 abraze *AB Cot* : abraza *M* 1752 sayo *M AB* : rayo *Cot* 1753 *Despues de este verso*,
M trae la acotación Desnuda el sayo y queda armado

1741 *Acot* La acotación de los impresos no aclara lo que ocurre en escena con la indumentaria de Clarinarte: el Príncipe sale vestido de villano, pero con una espada en la mano, y debajo del sayo rústico lleva una coraza (tal como explica en los vv. 1748-1749). Mientras recita su papel, el actor se despoja del sayo y revela la armadura, con lo que el jardinero fingido se transforma en el soldado amante. La acotación que trae el manuscrito después del v. 1753 subraya ese proceso de refiguración del carácter a través del cambio de indumentaria.

Salid, dura corteza
 en cuyo corazón un rey se guarda, 1755
 que vuestra rustiqueza
 es para mi nobleza muy bastarda,
 que este lucido peto
 es adorno del hombre más perfeto.

He cogido a Fileno 1760
 aquesta vieja aunque gentil espada
 y, de esperanzas lleno,
 vengo a ver si la Reina, descuidada
 de tal atrevimiento,
 segura duerme o vela en su aposento. 1765

GINEBRA

¡Ay, cielo! ¿Qué es aquesto?
 ¿Qué hombre es este en forma de soldado?
 En confusión me ha puesto:
 si doy voces, la muerte habré llamado;
 si callo, por ventura 1770
 ni dejo reina ni ciudad segura.

¡Ay Dios! ¿Si me ha sentido?
 Quiero avisar la Reina de secreto.

Vase Ginebra

PRÍNCIPE

Si duermes en tu olvido,
 yo velo, en tu memoria más sujeto 1775
 que está la noche al día.

Despierta a mi dolor, señora mía.

Balcón alto y dichoso,
 más que al salir del sol el rojo Oriente
 bordado y luminoso, 1780
 salga tu dueño ya del Occidente

1755 en *M* : con *AB Cot* 1760 cogido *M* : pedido *AB Cot* 1762 esperanzas *AB Cot* :
 esperanza *M* 1766 ¡Ay... aquesto? *AB Cot* : ¡Santo cielo! ¿Qué es esto? *M* 1771 ni *M* :
 no *AB Cot* Reina *M* : reino *AB Cot* 1773 *Acot* Vase Ginebra *AB Cot* : Vase *M*
 1775 velo *AB Cot* : vivo *M* 1778 dichoso *AB Cot* : dudoso *M* 1779 del sol el rojo
 Oriente *AB Cot* : el sol el rayo ardiente *M* 1780 bordado *AB Cot* : por dado *M*
 1781 Occidente *AB Cot* : acidente *M*

a hacer la noche día.

Despierta a mi dolor; señora mía.

Rejas que de ese cielo
sus estrellas cubrís como nublados, 1785
alzad un poco el velo,
aunque todos quedemos abrasados.
¡Salga en la noche el día!

Despierta a mi dolor; señora mía.

Mírame aquí perdido, 1790
de mi padre enemigo y de mi honra,
vencedor y vencido,
soldado vitorioso y con deshonra.

Al tiempo que podía
ser yo tu esclavo y tú *señora mía.* 1795

Salen Rodiana y Ginebra

RODIANA ¿Soldado dices y armado?

GINEBRA En este punto le vi.

PRÍNCIPE ¡Ay, triste! ¿Y quién anda allí?

¿Si acaso he sido escuchado?

RODIANA ¿Soldado dentro en la huerta? 1800

¿Por adónde pudo entrar?

PRÍNCIPE ¡Dos mujeres oigo hablar!

RODIANA ¡Si ello es mina, yo soy muerta!

Mas mira que es imposible,
que está dos leguas de aquí. 1805

1783 a mi *M Cot* : mi *AB* 1784-1789 Rejas que... señora mía *M* : om *AB Cot* 1793 y con *AB Cot* : con *M* 1794 Al *AB Cot* : Ya es *M* podía *AB Cot* : podría *M* 1795 ser yo... mía *AB Cot* : Despierta a mi dolor, señora mía *M* 1798 ¿Y quién anda allí? *AB Cot* : ¿Quién habla aquí? *M* 1801 pudo *AB Cot* : puede *M* 1803 ello *M* : ella *AB Cot* 1805 que está dos leguas *AB Cot* : y está una legua *M*

1784-1789 Esta estrofa, presente solo en el manuscrito, parece, una vez más, auténtica: desarrolla y completa, mediante la invocación a las rejas, el juego conceptual iniciado en la estrofa anterior con el apóstrofe al balcón.

GINEBRA Digo otra vez que le vi.
 RODIANA ¡En mi mal todo es posible!
 ¡Triste reina! ¿Qué haré?
 PRÍNCIPE (¡La Reina es esta, por Dios!)
 RODIANA ¡Ay!
 GINEBRA ¡Demos voces las dos! 1810
 RODIANA ¿Quién va?
 PRÍNCIPE ¿Pensáis que lo sé?
 RODIANA ¿Qué nombre?
 PRÍNCIPE Ya no le tengo.
 RODIANA ¿Pues quién eres?
 PRÍNCIPE Nadie soy.
 RODIANA ¿Adónde vas?
 PRÍNCIPE Por ti voy.
 RODIANA ¿A qué vienes?
 PRÍNCIPE Por ti vengo. 1815
 RODIANA ¿Qué traes?
 PRÍNCIPE Mucho disgusto.
 RODIANA ¿No tienes nombre?
 PRÍNCIPE Importante.
 RODIANA ¿Y cómo?
 PRÍNCIPE Soldado amante.
 RODIANA ¿De dónde eres?
 PRÍNCIPE De tu gusto.
 RODIANA ¿Pues amas?
 PRÍNCIPE Sí.
 RODIANA ¿A quién?

1806 otra vez que *M*: que otra vez *AB Cot* 1807 *Per* RODIANA *M*: en boca de GINEBRA *AB Cot* 1808 reina *AB Cot*: y reina *M* 1809 *Per* PRÍNCIPE *M B Cot*: GINEBRA *A* 1810 *Per* GINEBRA *M*: om *AB Cot* 1811 *Per* RODIANA *M*: GINEBRA *AB Cot* *Despues de este verso, M introduce la acotación* Esto dice el Príncipe aparte 1812 Ya *M*: Yo *AB Cot* 1814 Adónde *M*: Pues dónde *AB Cot* por ti *M*: por mí *AB Cot* 1815 por ti *M*: por mí *AB Cot* 1818 Y cómo *AB Cot*: Cuál es *M* 1819 dónde *M*: quién *AB Cot*

1811 La acotación que incorpora aquí el manuscrito da a entender, más que el hecho de que las palabras del Príncipe no sean oídas por Rodiana, que Clarinarte habla sin ser visto con nitidez por las damas, acaso medio oculto.

PRÍNCIPE A ti. 1820

RODIANA ¿A mí? ¿Pues quién eres?

PRÍNCIPE Yo.

RODIANA ¿No eres mi enemigo?

PRÍNCIPE No.

RODIANA ¿Soy yo tu enemiga?

PRÍNCIPE Sí.

RODIANA ¿Por dó entraste?

PRÍNCIPE Por la puerta.

RODIANA ¿Conózcote yo?

PRÍNCIPE Muy bien. 1825

RODIANA ¿Qué temes?

PRÍNCIPE Solo un desdén.

RODIANA ¿Dónde vives?

PRÍNCIPE En la huerta.

RODIANA ¿Estás solo?

PRÍNCIPE Y no de pena.

RODIANA ¿Cuándo te irás?

PRÍNCIPE Estoy preso.

RODIANA ¿Qué aguardas?

PRÍNCIPE Un buen suceso. 1830

RODIANA ¿Quién le traza?

PRÍNCIPE Amor le ordena.

RODIANA Ginebra, ¿es eco este hombre?

GINEBRA Espíritu podrá ser.

RODIANA ¿Sabes, aunque soy mujer,
mi valor, mi fama y nombre? 1835

PRÍNCIPE Y aun por haberlo sabido
vengo cual ves a buscarte.

RODIANA ¿Y si yo quiero matarte?

PRÍNCIPE Márame: ya estoy rendido.

RODIANA De veras lo digo.

1822 No eres *M*: Eres mi *AB Cot* 1823 yo *AB Cot*: *om M* 1828 solo *AB Cot*: loco *M*
 1830 Un buen *AB Cot*: Ver un *M* 1832 eco *M*: vivo *AB Cot* 1835 fama *AB Cot*: ser
M 1837 cual ves *AB Cot*: por aquí *M* 1838 Y si *AB Cot*: Pues ¡sus! *M*

PRÍNCIPE	¡Bueno!	1840
	Un muerto puede morir si no le manda vivir por quien vivo y muerto peno.	
GINEBRA	¿Ves, Reina, como es difunto?	
	¡Finando me estoy de miedo!	1845
RODIANA	¿Sabes que matarte puedo?	
PRÍNCIPE	Y resucitarme al punto.	
RODIANA	¡Pues mete mano a la espada y mátrate aquí conmigo!	
PRÍNCIPE	Huiré luego.	
RODIANA	¿Y si te sigo?	1850
PRÍNCIPE	Quedarás, reina, burlada.	
RODIANA	¿Y si yo no voy tras ti?	
PRÍNCIPE	Eso quedo me estaré.	
RODIANA	Seguirte quiero.	
PRÍNCIPE	Huiré.	
RODIANA	¿Huyes, traidor?	
PRÍNCIPE	No de ti.	1855

[Vase]

GINEBRA	¡Déjale, señora mía!	
	¡No me dejes aquí sola!	
RODIANA	¡Hola! ¡Ah de la guarda! ¡Hola!	
	Dejarle fue cobardía.	

1840-1847 De veras... al punto *M*: *om AB Cot* 1854 Seguirte quiero *AB Cot*: Pues yo te sigo *M* 1856 *Acot* Vase: Huye. Va un poco tras él y dice Ginebra *M*: *om AB Cot* 1858 ¡Hola! ¡Ah de la *AB Cot*: Hola de la *M* 1859 Dejarle *M Cot*: Dejarla *AB*

1840-1847 No hay razón para sospechar que estas dos redondillas, transmitidas solamente por el manuscrito, sean espurias: dan respuesta a la pregunta de Rodiana del v. 1838, prolongan el juego galante y conceptual del pasaje e introducen una breve nota humorística en boca de Ginebra que completa su caracterización.

1855 *Acot* De acuerdo con los criterios de edición, marco aquí, ante el silencio de los impresos, la salida de escena de Clarinarte, sin adoptar la acotación que trae el manuscrito, que aporta información adicional. Sigo el mismo criterio en 1916 *Acot* y 1971 *Acot*.

Salen el Conde y el capitán Paladio y la guarda

CONDE	¿Cómo en la huerta voces da Su Alteza?	1860
PALADIO	¿Que a tal hora la Reina daba voces?	
GUARDA	¡Bien puede ser que esté en algún peligro la cercada ciudad, invicto conde!	
CONDE	La obscuridad, oh reina, nos detiene. ¿Adónde estás?	
RODIANA	Aquí, llena de rabia, de mortal ira y de furiosas quejas.	1865
CONDE	¿Qué has habido, invictísima señora? ¿En la huerta a tal hora? ¿Qué es aquesto?	

1859*Acot* Salen... guarda *M* : Sale el Conde y Calidoro y Paladio *AB Cot* 1860 da *AB Cot* : de *M* 1861 Que a tal *AB Cot* : A tal *M* 1862*Per* GUARDA *M* : CALIDORO *AB Cot* esté en *AB Cot* : corra *M* 1864 oh reina *AB Cot* : oh conde *M* nos *AB Cot* : me *M* 1866 furiosas *AB Cot* : rabiosas *M* 1868 En la huerta a tal hora : A tal hora en la huerta *M AB Cot* ¿Qué es aquesto? *M* : ¿Pues qué es esto? *AB Cot*

1859*Acot*-1916 Esta escena presenta una discrepancia menor en el reparto: la rama impresa da entrada a Calidoro, criado del Conde, mientras que el manuscrito introduce a una guarda. La correspondencia entre los pasajes adjudicados a uno u otro personaje en cada testimonio es prácticamente total (a excepción de los vv. 1890-1893, en los que la equivalencia se establece entre Calidoro y Paladio). El reparto del manuscrito es el que parece genuino, puesto que en el v. 1913 —de toda la tradición— se menciona a la «guarda» de la Reina, cuya presencia viene, pues, requerida por el texto mismo; además, los vv. 1890-1893, con una valoración técnica, militar, de las razones de la aparición del soldado amante («gruesa y honda mina»), tienen más sentido en boca de un capitán como Paladio, tal como figuran en el manuscrito, que en la de un criado como Calidoro. Este había tenido un breve papel en el primer acto, en una escena significativamente recortada en los impresos (vv. 128 y ss.). En el manuscrito no vuelve a aparecer; en el impreso lo hace aquí y en los vv. 2051-2118, que van ligados al segmento presente, así como en la escena final (véase la n. a 3206*Acot*). A la luz de estos datos me inclino por modificar la acotación del v. 1859 y seguir el reparto de *M*.

1867-1893 Esta parte de la tirada de endecasílabos sueltos presenta rima interna (para este recurso en Lope, véase Morley y Bruerton [1968:173-174]. A diferencia de lo que ocurre en las otras dos series análogas, situadas pocos versos más abajo (vv. 1924-1957 y 1975-1990), esta no se remata con un pareado. Cabe, pues, la posibilidad de que se haya perdido al menos un verso, aunque el sentido del pasaje no permite establecerlo. Constató la anomalía, pero, ante la falta de indicios, no señalo en el texto ni computo la hipotética laguna. 1868 La palabra en rima del interior de este verso («hora») debería ocupar las sílabas sexta y séptima, en lugar de la tercera y cuarta. El error —común a impreso y manuscrito— se ha producido por cambio de orden, que procedo a reparar.

- otra famosa Evadnes o Semíramis!
 Quédate sola, pues, valor del mundo,
 que yo y Paladio, con tu guarda y gente,
 descubriremos si es verdad o sombra.
- PALADIO Vamos, porque es posible que se escape. 1915
 Iremos juntos.
- CONDE ¡Juntos, hachas, hola!
- [*Vanse el Conde, Paladio y la gente*]
- RODIANA Ginebra, ¿qué dirás de mi desdicha?
 ¿Si es este de mi muerte triste agüero?
- GINEBRA Señora, no imagines que esta es sombra:
 hombre es humano; yo le vi sin duda 1920
 lo que del rostro pudo ver el miedo,
 aunque no descubrieron las faciones
 los ciegos ojos, sino solo el bulto.
- RODIANA Cualquiera de ellos es bien importante.

1911 otra AB Cot : o otra M o Semíramis M : y Semíramis AB Cot 1914 si es verdad AB Cot : su verdad M 1915 porque es posible M : que es imposible AB Cot 1916 hachas M : atrás AB Cot 1916Acot Vanse... gente : Vanse todos y queda Rodiana y Ginebra M : om AB Cot 1918 Si es este de mi muerte AB Cot : Si este de mi muerte es M 1919 esta es AB Cot : sea M 1920 yo le vi AB Cot : y le vi M 1922 descubrieron AB Cot : discurrieron M 1923 los ciegos M AB : con ciegos Cot 1924 bien AB Cot : muy M

dad y amor / Roma ni Grecia comparen?», *La cortesía de España*, ed. Di Pinto, vv. 632-634); para Semíramis, viuda de Nino e implacable reina de Babilonia, véase arriba, vv. 450-451.

1916Acot Tras las palabras del Conde no hay acotación en los impresos, pero resulta imprescindible indicar la salida de escena de una serie de personajes. De acuerdo con los criterios de edición, propongo una indicación lo más escueta posible.

1918-1919 El encuentro con el misterioso soldado amante se interpreta provisionalmente como una aparición sobrenatural, la manifestación de una «sombra» de ultratumba, según un recurso empleado por Lope en otras ocasiones y cuyo ejemplo más conocido se encuentra en *El caballero de Olmedo* (véase Pontón 2017b). En nuestra comedia solamente se juega con esa posibilidad (vv. 1975, 2830-2840) y hasta cierto punto se la parodia: el público sabe que no se trata de un acontecimiento extraño y providencial (a lo sumo lo es en sentido amoroso, pues resulta ser la vía por la que se despierta el amor de Rodiana, vv. 1924-1928).

1924 No alcanzo a determinar cuál pueda ser el antecedente de «ellos» (salvo que sea un error común por «ellas», referido a las «faciones»). No es imposible que antes de esta intervención de Rodiana, en el final del parlamento de Ginebra, se haya producido alguna breve laguna: nótese que justo aquí empieza una serie de endecasílabos con rima interna.

¡Oh mal soldado amante! ¿Qué me quieres? 1925
 ¿No me dirás quién eres claramente
 para que no atormente el alma mía
 esta melancolía que me acaba?

Sale el Príncipe

PRÍNCIPE Aquí escondido estaba entre estas ramas,
 y viendo que me llamas, reina bella, 1930
 formando esa querella tan injusta
 contra el alma que gusta de adorarte,
 vengo a desengañarte que soy hombre
 y que tengo ese nombre que me has dado,
 porque amante soldado es mi apellido. 1935

RODIANA Si, amándome, has venido solo a verme
 y no piensas hacerme daño alguno,
 no seas importuno en lo que es justo.

PRÍNCIPE Yo haré por tu gusto cualquier cosa.
 Mándame, reina hermosa, que, si he sido 1940
 tan loco y atrevido por gozarte
 que en tan secreta parte y mal segura
 he puesto en aventura el alma y vida,
 no habrá cosa que impida obedecerte.

RODIANA Pues si es de aquesa suerte, yo deseo 1945
 que, ya que no te veo, te tocase.

1927 para que *AB Cot* : porque *M* 1928 *Acot* Sale el Príncipe *Cot* : Sale el Príncipe por otra parte *M* : en *AB* la acotación está ubicada después del v. 1927 1931 esa *AB Cot* : esta *M* tan *AB Cot* : y tan *M* injusta *M* : incierta *AB Cot* 1932 alma *AB Cot* : amor *M* 1937 piensas *AB Cot* : quieres *M* 1942 segura *AB Cot* : seguro *M* 1943 aventura *M* : ventura *AB Cot* 1944 obedecerte *AB Cot* : a obedecerte *M* 1945 si es de aquesa *AB Cot* : siendo de esa *M* 1946 tocase *AB Cot* : conozca *M*

1928 *Acot* Retraso un verso la acotación para situarla justo antes de la intervención del Príncipe, tal como se ubica en el manuscrito. El Príncipe se manifiesta, pero la oscuridad hace que las damas apenas lo vean; de ahí los vv. 1945-1946.

1933 a *desengañarte*: 'a sacarte del engaño', esto es, a convencer a Rodiana de que es hombre y no sombra.

- PRÍNCIPE Que a mí me resultase gloria de eso
 diríalo mi suceso en bien tan alto,
 quedando todo falto y yo glorioso,
 mas estoy temeroso que en tocándome, 1950
 asiéndome y llamándome enemigo,
 darías el castigo que merece
 quien al peligro ofrece que yo sigo
 la vida al enemigo tan airado.
- RODIANA Pues, amante soldado, ¿si lo juro 1955
 no quedarás seguro?
- PRÍNCIPE No, enemiga,
 que la palabra a la mujer no obliga.
- RODIANA ¿Quién te dio el nombre de soldado?
- PRÍNCIPE Hado.
- RODIANA ¿Siendo desconocido?
- PRÍNCIPE Conocido.

1948 mi suceso : mi seso *M* : en mi suceso *AB Cot* 1954 airado *M* : amado *AB Cot*
 1958 el nombre *AB Cot* : nombre *M*

1958-1971 Este soneto con eco presenta importantes divergencias entre las dos ramas textuales, con problemas que imposibilitan su segura reconstrucción. El texto de la *princeps* contiene dos versos sospechosamente parecidos en el inicio de los tercetos (vv. 1966 y 1969) y acaba con un verso que no presenta la estructura en eco propia de los otros trece que lo preceden. El verso más adecuado para rematar el soneto es el que empieza «Aguarda, loco, afuera», perfecto cierre del diálogo y señal de que Clarínarte ha empezado a huir. Esa posición final es la que ocupa en el manuscrito, pero no en la *princeps*, donde es el último verso del primer terceto. Podría pensarse, así, que en el modelo de los impresos se ha producido un salto de igual a igual («fuerza... fuerza»), del primer al segundo terceto, que habría dado entrada al hipotético verso final, y luego se habría procedido a remendar el último terceto a partir de la pauta estrófica, repitiendo alguna porción previa de forma casi literal (así, la referencia a Marte) y recurriendo incluso a un verso posterior que coincide en la rima («huyendo va el traidor...», v. 1974). La incorrecta ubicación de este último verso es evidente por el hecho de ir en boca del Príncipe, cuando quien lo pronuncia solo puede ser Rodiana. Añádase que el segundo verso del segundo terceto, tal como aparece en la rama impresa, no se ajusta adecuadamente al juego del eco, puesto que repite tres palabras («el amor fuerza»). En consecuencia, edito el último terceto a partir del texto del manuscrito, por más que, a su vez, este plantee sus propios problemas: la enmienda de «fuera» en «fiera» (v. 1968) parece segura; el v. 1969 es hipométrico, y cabrían varias soluciones (quizá deba enmendarse la respuesta del Príncipe en «El arte»); en el v. 1971 corrijo, con *AB* a la vista, el segundo «loco afuera» por «loco fuera».

RODIANA	¿En el reino que yo resido?	
PRÍNCIPE	He sido.	1960
RODIANA	¿Que tienes algo no prestado?	
PRÍNCIPE	Estado.	
RODIANA	¿Que no estás libre o desatado?	
PRÍNCIPE	Atado.	
RODIANA	¿El espíritu al cuerpo asido?	
PRÍNCIPE	Ha sido.	
RODIANA	¿Qué buscas si tu bien impido?	
PRÍNCIPE	Pido.	
RODIANA	¿Pides sin ser llamado?	
PRÍNCIPE	Ser amado.	1965
RODIANA	¿Y quién me ha de obligar a amarte?	
PRÍNCIPE	Marte.	
RODIANA	¿Que Marte tu intención esfuerza?	
PRÍNCIPE	Es fuerza.	
RODIANA	¿Pues eres de esta guerra fiera?	
PRÍNCIPE	Era.	
RODIANA	¿Esfuézrate a aventurarte?	
PRÍNCIPE	Arte.	
RODIANA	Y a amarme, ¿qué ocasión te esfuerza?	
PRÍNCIPE	Fuerza.	1970
RODIANA	Aguarda, loco, afuera.	
PRÍNCIPE	¡Loco fuera!	

[Vase el Príncipe]

1960 yo residio *AB Cot* : ya he sido *M* 1961 Que tienes algo no *AB Cot* : Tienes alguno *M*
1962 o desatado *AB Cot* : y desatado *M* 1963 el espíritu *AB Cot* : y el espíritu *M* Ha
sido : Asido *M AB Cot* 1965 Pides *AB Cot* : Y qué pides *M* llamado *M* : amado *AB Cot*
Ser amado *AB Cot* : Amado *M* 1967 ¿Que Marte... esfuerza? *M AB* : ¿Qué Marte? ¿Tu
intención es fuerza? *Cot* 1968-1971 ¿Pues eres... Loco fuera *M* : RODIANA Aguarda, loco,
afuera. PRÍNCIPE ¡Loco fuera! / RODIANA ¿Y quién pudo obligarte a Marte? PRÍNCIPE
Amarte. / RODIANA A guerra el amor fuerza. PRÍNCIPE El amor fuerza. / ¡Huyendo va el
traidor! ¡Asildo! ¡Muera! *AB Cot* 1968 fiera : fuera *M* 1970 y a amarme : Y amarme
M 1971 PRÍNCIPE ¡Loco fuera! *AB Cot en 1968* : PRÍNCIPE ¡Loco a fuera! *M*
1971 *Acot* Vase el Príncipe: Vase y pone la Reina mano a la espada *M : om AB Cot*

1971 *Acot* Restituyo la indicación de la salida de escena del Príncipe, que falta en los impresos pero aparece consignada en el manuscrito, aunque ahí con otras indicaciones diná-

RODIANA ¡Fuese! ¿De qué sirve que le siga?
 ¡Felicidante, capitán y gente,
 huyendo va el traidor! ¡Asildo! ¡Muera!

GINEBRA No me dirás agora que no es hombre. 1975

Sale el Conde con el capitán Paladio y la gente

CONDE ¿Quién hay que no se asombre de escucharte?
 ¿Por dónde o a qué parte va corriendo?

RODIANA ¿No oyes el estruendo de las piedras
 entre las verdes yedras y laureles?

CONDE De todos tus vergeles, reina hermosa, 1980
 la más pequeña rosa hemos contado,
 pero de ser hallado no hay remedio,
 que está del cielo en medio y de la tierra.

RODIANA Volved y hacelde guerra: yo lo he visto.

1972-1973 ¡Fuese!... gente *M* : om *AB Cot* 1974 huyendo... ¡Muera! *M* : en lugar del
 v. 1971 *AB Cot* 1975 *Acot* Sale... gente *M* : Sale el Conde y gente *AB Cot* 1977 va *M*
AB : vas *Cot* 1978 oyes *AB Cot* : escuchas *M* piedras: plantas *M* : armas *AB Cot*
 1979 yedras *M* : plantas *AB Cot* 1980 tus *AB Cot* : tres *M* 1981 contado *AB Cot* :
 cortado *M* 1984 y hacelde *M* : hacelde *AB Cot*

micas, que perfilan la actitud resuelta de Rodiana antes de decidirse a llamar a su séquito para que sea este el que vaya en pos del soldado amante.

1972-1973 Estos dos versos, que no figuran en los testimonios impresos, parecen necesarios para el desarrollo de la acción. Su supresión podría explicarse por la utilización por parte de *AB* del v. 1974 como último verso del soneto. De todas formas, no puede dejar de notarse lo extraño de esos pocos endecasílabos sueltos como bisagra entre el soneto y la serie con rima interna que empieza en el v. 1975.

1975 *Acot* Aunque no se lo menciona en la acotación de los impresos, Paladio forma parte de los que regresan a las tablas, como confirman los parlamentos que se le asignan en los versos inmediatos (vv. 1986-1988 tanto en *AB* como en *M*, v. 1990 solo en *AB*).

1978-1979 El texto es discrepante y defectuoso en las dos ramas, puesto que ninguna mantiene la rima interna («armas/plantas» en los impresos y «plantas/yedras» en el manuscrito). La pareja «yedras y laureles» que trae el manuscrito es una formulación sancionada por la tradición, cosa que invita a darla por correcta y enmendar el verso anterior «plantas» en «piedras», el término que generaría la rima. Menos plausible parece la lección «plantas/plantas», que obliga a suponer la licencia de la dilogía (como ‘pasos, pisadas’ la primera vez y como ‘vegetación’ la segunda).

PALADIO Es más lo que conquisto que uno solo. 1985
 Hasta que salga Apolo te prometo,
 si no tuviere efeto esta jornada,
 de no envainar la espada. ¡Vamos! ¡Muera!
 CONDE La voz primera, hermanos, a la fuente.
 PALADIO Ven por aquí.
 CONDE Repártase la gente. 1990

Vanse y queda la Reina y Ginebra

RODIANA ¡Oh notable confusión!
 ¡Que en un bosque, que en un valle
 a un hombre solo no halle
 todo un armado escuadrón!
 Ginebra, ¿qué sientes de esto? 1995
 GINEBRA Imaginaba, señora,
 si aqueste rey que te adora
 en este engaño te ha puesto,
 que si está enfermo del mal
 de ver tu rostro fingido, 2000
 vendrá como ciervo herido

1985 que uno AB Cot : de uno M 1987 tuviere AB Cot : tuviera M 1988 muera AB Cot : luego M 1989 La voz primera, hermanos, a la fuente AB Cot : como encendido fuego diligente M en boca de PALADIO 1990 Per PALADIO AB Cot : CONDE M CONDE AB Cot : om M 1990 Acot Vanse y queda la Reina y Ginebra AB Cot : Vanse M 1991 Oh AB Cot : No es M 1992 Que en... valle M : om AB Cot 1993 a un hombre solo : a solo un hombre M : que a un hombre solo AB Cot halle M : hallen AB Cot 1996 Imaginaba AB Cot : Imagina tú M 1999 está enfermo del mal AB Cot : este enfermó de mal M 2000 fingido AB Cot : esculpido M 2001 como ciervo herido AB Cot : cual ciervo y herido M

1991-1994 A la redondilla le falta el segundo verso en los impresos, y esa supresión parece haber provocado otras alteraciones (el «que» inicial y el «hallen» final del v. 1993), que corrijo con el manuscrito.

2001-2002 El *ciervo herido* es imagen característica de la ansiedad amorosa tanto en la poesía tradicional como en la culta, en la profana como en la sacra. El animal, símbolo del deseo, se arroja impetuoso a las aguas cuando va herido, para esquivar a los que lo acosan o para calmar su dolor: «Paréceme que este ciervo / herido va de sus flechas; / no dudes que busque el agua» (*El divino africano*, TESO, f. 69v). Véase también v. 2995.

	a buscar el natural.	
RODIANA	¿El Rey? ¿Cómo puede ser?	
GINEBRA	De noche y con buena guarda qué poco al hombre acobarda el valor de la mujer: sin duda detrás del muro de esta huerta que escaló un buen escuadrón dejó para acecharte seguro.	2005 2010
RODIANA	Creo que tienes razón y ojalá que fuese así, que lo que le oí aquí me mueve el alma a afición.	
	¿No ves qué bravo y gallardo le pintan sus enemigos?	2015
GINEBRA	Si amor os hiciese amigos buenas albricias aguardo, que la guerra cesaría y también la de mis ojos, templándose los enojos que padece el alma mía.	 2020
	El traidor Conde te adora, y, perdida la esperanza, era fuerza dar bonanza al mar que mi alma llora.	 2025
RODIANA	Está cierta que en secreto Clarinar te me lastima y que su virtud me anima	

2006 la mujer *AB* : una mujer *M Cot* 2011 Creo que tienes *AB* : Pienso que tienes *M* :
Como que tiene *Cot* 2013 que lo que le oí aquí *AB Cot* : que de lo que de él oí *M*
2014 a afición *AB Cot* : afición *M* 2023 El traidor *AB Cot* : que el traidor *M* 2026 al
mar *M* : el mal *AB Cot* 2028 Clarinar te *AB Cot* : el Príncipe *M*

2002 *el natural*: 'el original', la Rodiana de carne y hueso.

2028 No constaba que la Reina supiese el nombre de su enemigo, puesto que no se ha mencionado ante ella en ningún momento. Podría ser un argumento a favor de la lección del manuscrito, pero me ciño en este punto al texto de los impresos (véase abajo, v. 2055).

- a que la paz tenga efeto. 2030
 Mas aunque tan alabado,
 soy yo tan escrupulosa
 que pienso que es mentirosa
 esta fama que le han dado.
 Y si con mis ojos mismos 2035
 lo que me dicen no veo,
 pondré entre nieve el deseo
 que abrasara mil abismos.
 GINEBRA ¿Pues qué remedio imaginas
 para vello?
 RODIANA Ir disfrazada, 2040
 que ya estoy determinada.
 GINEBRA ¡Gran locura determinas!
 ¿No ves que serás sentida?
 RODIANA Sentida no puede ser,
 y en siéndolo, aunque mujer, 2045
 sabré defender mi vida.
 GINEBRA ¡A gran peligro te pones!
 RODIANA Esta es mi voluntad,
 porque en la dificultad
 se prueban los corazones. 2050

*Salen el Conde, Paladio y la gente, con el Príncipe en hábito de villano,
 y el hortelano Fileno y Pirena, su hija, con ellos*

2037 pondré entre nieve *AB Cot* : trocaré en nieve *M* 2038 abrasara *MA* : abrasará *B Cot* 2040 verlo *M* : volver *AB Cot* Ir *M* : *om AB Cot* 2042 Gran locura *AB Cot* : A mucho te *M* 2045 en siéndolo *AB Cot* : siéndolo *M* 2046 mi vida *AB Cot* : la vida *M* 2048 Esta es mi voluntad *AB Cot* : Es así mi enfermedad *M* 2049 porque en la dificultad *M* : aunque de mi libertad *AB Cot* 2050 prueban *M* : prueben *AB Cot* 2050 *Acot* Sa-

2038 *abismo*: 'infierno', en Lope a menudo con sentido amoroso; de nuevo en el v. 2488. «¡Que este hombre, váleme Dios, / se va por su pie al abismo!» (*El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. Pontón, vv. 1439-1440).

2049-2050 La lección «libertad» de los impresos carece de sentido en el contexto; el manuscrito, cuyo texto sigo aquí, formula una idea tópica.

2050 *Acot* La rama impresa, frente a la manuscrita, no menciona a la «gente» que acompaña al Conde y a su capitán, pero en cambio incluye al criado Calidoro, al que sin embar-

CONDE	Si los propuestos medios no son fáciles, por lo menos será forzoso un Hércules que derribe esta huerta con sus árboles para que halle aqueste falso espíritu, soldado amante y engañoso príncipe. 2055 Hasta sacar del suelo verdes céspedes y de estas fuentes deshacer los mármoles hemos buscado aquesta sombra armífera, mas para hallarla nunca fuimos hábiles.
PALADIO	En los estanques los floridos márgenes 2060 y hasta en sus ondas de sus aguas líquidas

len el Conde... con ellos *M* : Sale el Conde y Paladio, Calidoro y Clarinarte y el jardinero y Perina [Pirena *Cot*] revueltos a unas mantas *AB Cot* 2051 Si los... fáciles *AB Cot* : Reina, si estos no son antojos fáciles *M* 2054 halle *M* : hable *AB Cot* 2055 y engañoso príncipe *AB Cot* : o engañoso práctico *M* 2057 de estas *M AB* : desas *Cot* 2060-2069 En los estanques... entre sus sábanas *M* : *om AB Cot*

go no concede papel alguno. Con toda probabilidad se trata de un ajuste escénico, como ocurría más arriba, en los vv. 1860-1916 (véase 1859*Acot*). Es de gran interés la mención, solamente en la acotación impresa, de unas «mantas» en las que vienen «revueltos» el jardinero y su hija, referencia que no tiene correlato con lo que se ve en escena según el texto de los impresos, pero sí según el del manuscrito (las «sábanas» del v. 2069 y, más propiamente, las «frezadas» del v. 2099). Al igual que en 1859*Acot*, doy excepcionalmente entrada a la acotación del manuscrito, que no presenta incorrecciones y abunda en otros detalles de interés (así, que el Príncipe vuelve a escena con su indumentaria rústica, y ya no con apariencia bélica).

2051-2110 Para las series de esdrújulos véase arriba, vv. 1028-1040.

2052-2053 *Hércules*: la referencia al hijo de Zeus y Alcmena es genérica y no parece remitir a ninguno de sus célebres trabajos, aunque la mención de la «huerta» invite a pensar en el jardín de las Hespérides y sus manzanas de oro.

2055 El texto de la *parte*, frente al del manuscrito, parece dar a entender que la sospecha de que el soldado amante sea el príncipe Clarinarte, hasta ese momento compartida solo por Rodiana y Ginebra, se ha ido generalizando. Ello haría preferible la lección del manuscrito, aunque me atengo al texto base (véase también arriba, v. 2028).

2060-2069 Esta intervención de Paladio solo está en el manuscrito. Lo que en ella dice el capitán sobre el arresto de Fileno, Clarinarte y Pirena resulta necesario para la intelección del episodio, y la calidad de los esdrújulos es evidente. El carácter poético y descriptivo de la intervención podría explicar su supresión en el modelo de los impresos. Téngase en cuenta, además, que la acotación de *AB* en el v. 2050, con su referencia a «unas mantas» —asimilables a las «sábanas» del v. 2069—, abona indirectamente la autenticidad del pasaje: ese fragmento tuvo que existir en una fase anterior de transmisión del texto que llegó a las prensas, y la huella ha perdurado en la acotación.

	buscamos este espíritu fantástico, pero ha cogido el viento o escondiósenos entre pequeños y menudos tréboles, humildes lirios, albahacas, sándalos; tanto, que habemos de cabañas frágiles hecho salir alguna gente mísera y al fin traemos a esta gente rústica que ya estaba dormida entre sus sábanas.	2065
RODIANA	¿Es posible que todo aquel estrépito no os dijo dónde o cómo?	2070
CONDE	Fue tan súbito, que todos los remedios son inútiles, que, por servirte, hasta la zona tórrida fuéramos desde aquesta helada frígida.	
RODIANA	¡Y que vosotros deis tan de propósito en encerraros como pusilánimos desde el anochecer a la hora cándida y no sintáis a los ladrones ágiles más que si fueran árboles y pájaros!	2075
CONDE	Si a caso de esta huerta, reina espléndida, pasearan dos perros el gran círculo	2080

2070 aquel estrépito *AB Cot* : aqueste espíritu *M* 2071 o cómo *AB Cot* : y cómo *M*
 2073-2074 que, por servirte... frígida *M* : que por servirte fuéramos / desde ésta helada
 hasta la zona frígida *AB Cot* 2076 en encerraros *MAB* : encerraros *Cot* 2077 desde...
 cándida *M* : *om AB Cot* 2078 y no sintáis *AB Cot* : que no sentís *M* los *M* : dos *AB Cot*
 2079 y pájaros *AB Cot* : o pájaros *M* 2080 *Per CONDE M* : JARDINERO *AB Cot* espléndida
AB Cot : ínclita *M*

2073-2074 Versos defectuosos en los impresos: el primero es un heptasílabo y el segundo expresa el sinsentido de ir desde la zona «helada» a la «frígida», mientras que el manuscrito trae la pareja de opuestos «tórrida/frígida». Sigo el texto de *M*, a sabiendas de que el acento en la primera sílaba del v. 2074 resulta anómalo y posiblemente haya algún error.

2077 Este verso, de cuya autenticidad no hay razón para dudar, solo aparece en el manuscrito. Rodiana se dirige ahora a los rústicos que han traído ante su presencia, a los que acusa de encerrarse en sus cabañas durante el período de oscuridad nocturna (la «hora cándida» es, por supuesto, la del alba).

2080 *Per* Este parlamento resulta preferible en boca del Conde, según trae el manuscrito, que en la del jardinero Fileno. A este le cuadran los octosílabos finales de la escena (vv. 2115-2116), en rápido intercambio con su hija Pirena.

y a cualquier viento, con ladrido horrísono,
 salieran, con los ojos de relámpago,
 valieran más que el más lucido ejército.
 ¿Mas qué puede hacer el tosco número 2085
 de un escuadrón de labradores rústicos,
 para la tierra solamente válidos,
 a quien el son del más remoto pífano
 o del cañón la despedida pólvora
 hará temblar como unas hojas débiles? 2090

PRÍNCIPE Durmiendo estaba yo, reina invictísima,
 cuando sentí por esos verdes álamos
 las pisadas de aquese ladrón pérfido,
 que entre estas viñas y sus verdes pámpanos
 de un alto se arrojó como un cernícalo. 2095
 Yo, presumiendo que era nigromántico
 quien para tal peligro tuvo ánimo,

2082 cualquier *M AB* : cualquiera *Cot* horrísono *AB Cot* : válido *M* 2083 salieran *M AB* : salieron *Cot* relámpago *AB Cot* : relámpagos *M* 2085 puede hacer el tosco número *AB Cot* : quieres que pueda hacer el número *M* 2086 rústicos *AB Cot* : tímidos *M* 2087 para... válidos *AB Cot* : para labrar la tierra solo útiles *M* 2088 pífano *M Cot* : pifar *AB* En *A*, el reclamo de página lee del, que no se corresponde con la primera palabra del verso siguiente, sino con la segunda 2089 o del *M* : ni del *AB Cot* 2090 hará *AB Cot* : harán *M* unas hojas *Cot* : los ojos *M* : unos ojos *AB* 2094 viñas *AB Cot* : vides *M* 2095 alto *AB Cot* : salto *M* arrojó *AB Cot* : arrojó *M* 2096 nigromántico *M* : quiromántico *AB Cot* 2097 quien... ánimo *M* : y que para tal peligro no era tiempo *AB Cot*

2085 Es muy posible que la lección de los impresos esté corrupta, puesto que exige, para cumplir con el cómputo silábico, que haya una dialefa antes de «hacer», acaso con aspiración de la *h*, circunstancia no imposible en Lope pero sí extraordinariamente rara, pues en estos casos tiende de forma abrumadora a la sinalefa (Poesse 1973:63-64). La lectura del manuscrito presenta una articulación silábica adecuada, pero el verso está reformulado. Mantengo, con los reparos expresados, el texto de la *princeps*, puesto que cabrían distintas enmiendas al verso y no hay seguridad de que *M* haya preservado la lección original.

2090 A pesar de la coincidencia de impresos antiguos y manuscrito, se impone enmendar en «hojas», feliz conjetura de González Palencia que pone al descubierto un error común a las dos ramas de la tradición.

2096 La lección «nigromántico» es la correcta, habida cuenta además de la significación de este personaje de raigambre ariostesca en el teatro previo a Lope, de Rueda a Cervantes; «quiromántico» quizás se deba a la asociación inconsciente con el peligro que entrañan las «manos» mencionadas dos versos más abajo.

	a sus manos temí como a dos áspides y en las frezadas, ropa y cama púseme, de donde no salí, como galápago, hasta que de tu gente oí el escándalo.	2100
RODIANA	¿Eres tú aquel vitorioso bárbaro que rendir viste aquel castillo mísero y me trajiste ayer las nuevas trágicas?	
PRÍNCIPE	Yo soy de aquellos desdichados cómplice. ¿Mandas en qué te sirva?	2105
RODIANA	¡Hola, Paládio, y vos, conde!, llevad la gente bélica a descansar mientras que el son y música de las trompetas escuchéis, que quiero hablar a solas a ese jardinero.	2110
CONDE	Haremos todos tu gusto. Salid vosotros también.	
PIRENA	Padre, que a solas estén me ha dado mucho disgusto.	
JARDINERO	¿De la Reina estás celosa? Anda, que no hay que temer.	2115
PIRENA	¿Por qué, padre? ¿No es mujer más fácil si más hermosa?	

2099 las frezadas ropa *M* : la cabeza y ropa *AB Cot* 2101 oí *M* : vi *AB Cot* 2103 rendir viste *AB Cot* : viste rendir *M* 2107 llevad *AB Cot* : volved *M* 2108 a descansar mientras *AB Cot* : y descansad hasta *M* 2109 de las trompetas escuchéis *AB Cot* : de la caja del alba oigáis *M* 2110 a ese *AB* : a este *M* : con este *Cot* 2115 *Per* JARDINERO *AB Cot* : FILENO *M* 2118 *Acot* Vanse... Príncipe *AB Cot* : Vanse y queda Rodiana y el Príncipe y Ginebra *M*

2099 Cabría enmendar la lección de los impresos en «y en la cabeza, ropa y cama púseme», pero el sentido es forzado. Lo que dice Clarinarte es que se metió entre las ropas de cama, y se impone seguir el texto del manuscrito.

2106 Marco gráficamente la pronunciación trisílaba que aquí debe tener *Paladio*, para respetar la serie de esdrújulos.

2108-2109 La lección de los impresos pide entender que «mientras» tiene aquí el valor de ‘hasta’. Cabría también corregir ligeramente el v. 2109 en «de las trompetas *no* escuchéis».

*Vanse todos.
Queda la Reina y el Príncipe*

RODIANA	¿Sabes para qué te llamo y que es negocio de veras?	2120
PRÍNCIPE	(¡Así, señora, supieras lo que yo te adoro y amo!)	
RODIANA	¿Qué dices?	
PRÍNCIPE	Que estoy aquí a servirte apercibido.	
RODIANA	¿Serás hombre?	
PRÍNCIPE	Y atrevido, y para morir por ti.	2125
RODIANA	¿Dónde mi enemigo estaba?	
PRÍNCIPE	Tres millas debe de haber que hoy le he visto, digo ayer, que ya es hoy y ayer se acaba.	2130
RODIANA	¿Dónde?	
PRÍNCIPE	En su tienda.	
RODIANA	¿Qué hacía?	
PRÍNCIPE	Amenazaba su gente porque temerariamente tu casa y jardín rompía.	
RODIANA	¿Y a quién oíste decir que me tuvo algún amor?	2135

2121 Así *AB Cot* : Ay *M* supieras *AB Cot* : si supieras *M* 2122 lo que *AB Cot* : cómo *M*
 2123-2126 Qué dices... por ti *M* : om *AB Cot* 2128 Tres millas debe de haber *AB Cot* :
 Una legua puede haber *M* 2129 que hoy *AB Cot* : Hoy *M* 2130 ya es hoy *AB Cot* : ya
 hoy *M* 2132 su gente *AB Cot* : la gente *M* 2135 oíste *AB Cot* : le oíste *M* 2136 tuvo
AB Cot : tiene *M*

2118*Acot* Aunque la acotación del manuscrito señala la presencia de Ginebra, a esta no le
 corresponde parlamento alguno en el cuadro final del acto. Lo más lógico es que la Reina
 se quede a solas con el que cree jardinero (según se dice explícitamente en los vv. 2110 y
 2113), en una progresión emocional que excluye a los testigos.

2123-2126 Esta redondilla parece otro caso de supresión en la rama impresa: Rodiana no
 ha oído bien lo que musita el Príncipe y este expresa una vez más su devoción por ella.

PRÍNCIPE	A un buen hombre labrador que no supiera fingir. Este guardaba un retrato que el Príncipe le quitó.	2140
RODIANA	¿Que de ese se enamoró?	
PRÍNCIPE	Soy el mismo; verdad trato.	
RODIANA	¿Quién?	
PRÍNCIPE	El labrador, señora, que tu retrato guardaba. Y sé que el Rey te adoraba —como yo, aunque tosco, agora— porque ternezas decía antes que de él me partiese, que aunque como yo te viese, poco más decir podría.	2145 2150
	Y aun después se murmuraba que lloró y que suspiró y que a su padre escribió que vencido y preso estaba, y que era imposible hacer guerra contra el alma suya. Mira si es bien que se arguya que te debe de querer.	2155
RODIANA	Eres bastante testigo, porque tan groseros paños no pueden cubrir engaños.	2160

2138 que no supiera fingir *AB Cot* : que estaba para morir *M* 2139 Este *AB Cot* : que este *M* un retrato *AB Cot* : el retrato *M* 2141 Que de ese *AB Cot* : Y de ese *M* 2142 verdad *AB Cot* : y verdad *M* 2146 tosco *M* : solo *AB Cot* 2148 partiese *AB Cot* : aparté *M* 2149 viese *AB Cot* : ve *M* 2153 a su padre *M Cot* : su padre *AB* 2154 vencido *M* : vendido *AB Cot* 2157 se arguya *AB Cot* : te arguya *M* 2160 groseros paños *AB Cot* : grosero paño *M* 2161 no pueden cubrir engaños *AB Cot* : mal puede encubrir engaño *M*

2142 Clarinarte engaña con la verdad a la Reina, desvelando y ocultando a un tiempo su identidad; el juego se prolonga hasta el final del acto (vv. 2170, 2188, 2191).

2159 *bastante*: 'suficiente'.

RODIANA	¿Es gentilhombre?	
PRÍNCIPE	Presumo	
	que tiene mi garbo y talla.	
	¿Mas vos no vais a buscallo?	
RODIANA	En buscallo me resumo.	2190
PRÍNCIPE	Pues mucho parece a mí.	
RODIANA	¡Digo que tienes donaire!	
PRÍNCIPE	Si aquesto echáis por el aire	
	no salgáis, reina, de aquí.	
RODIANA	Llevaremos al real	2195
	algo que poder vender.	
PRÍNCIPE	¡Qué buen engaño ha de ser!	
	(Y fin de todo mi mal.)	
RODIANA	Avísame cuando veas	
	apuntar la luz del día.	2200
PRÍNCIPE	(¡Ah, reina y señora mía,	
	yo soy el que ver deseas!)	

2188 garbo *AB Cot* : cuerpo *M* 2192 tienes *M* : tenéis *AB Cot* 2193 echáis *AB Cot* : echas *M* 2197 Qué buen *AB Cot* : Aqueste *M* 2198 y fin *AB Cot* : el fin *M* 2201 Ah *AB Cot* : Ay *M*

cirse del v. 2198, de manera que esa intervención del Príncipe contendría una parte audible para Rodiana y otra dirigida al público.

2192 A lo largo del pasaje Rodiana ha tratado siempre de tú al que cree jardinero. Corrijo en consecuencia este caso discrepante, con el refrendo del manuscrito.

Salen el príncipe Clarinarte y la Reina vestidos de labradores

PRÍNCIPE

Eres villano perfeto
y en el donaire tan solo
que vences al mismo Apolo
cuando fue pastor de Admeto,
y con tanta perfección
que no te iguala ninguna:
podieras vencer la Luna
como nuevo Endimión.
Que como en techos dorados
y en seda y perlas reposas,
imagino así los dioses,
por dulce amor disfrazados.
Si eran así los pastores
de las edades primeras,
qué mucho que hasta las fieras
rindiesen de mal de amores.
Agora al interés valgo
y del amor me despido
viendo villano a Cupido,
que solía ser hidalgo.
Pero ya villano soy

2205

2210

2215

2220

Acto... Amante *AB* : Jornada tercera *M* : Acto tercero *Cot* 2202 *Acot* Salen el príncipe
Clarínarte y la Reina vestidos de labradores *AB Cot* : Salen el Príncipe y Rodiana en hábi-
tos de villanos *M* 2203 villano *AB Cot* : villana *M* 2205 vences al *AB Cot* : vencéis el
M 2206 Admeto *AB Cot* : Armeto *M* 2207-2210 que no... Endimión *AB Cot* : a quien
no se iguala alguna, / que pudieras a la Luna / rendir como Endimión *M* 2211 Que
como *AB Cot* : Y como *M* techos *AB Cot* : lechos *M* 2213 imagino *M* : imagina *AB*
Cot 2214 disfrazados *M* : disfamados *AB Cot* 2217 hasta las *AB Cot* : aun a las *M*
2218 rindiesen *AB Cot* : rindieran *M* 2219 al *AB Cot* : el *M* 2222 solía ser *AB Cot* :
era en otro tiempo *M* 2223 ya *AB Cot* : si *M*

2204 *tan solo*: 'tan único'.

- en hacer que sea villano,
pues le tendré como hermano 2225
si el alma y vida le doy.
- RODIANA ¿Pues quieres tú por ventura?
PRÍNCIPE Quiero a una cierta villana
de condición de serrana
y de divina hermosura, 2230
a la cual traigo conmigo
y tan dentro de mi pecho,
que, con dársele deshecho,
me tiene por enemigo.
Pero presto haremos paces, 2235
que me va teniendo amor,
y más siendo tu pastor
y que tal merced me haces,
que eres Cupido en efecto,
y su dura condición 2240
moverás a compasión
de mi tormento secreto.
- RODIANA Cuando amor te enseña a ti,
que las razones te lima,
¿qué hará, si mi pecho anima, 2245
de mi rudeza y de mí?
¡Oh vana imaginación

2224 en hacer *AB Cot* : mejor es *M* 2227-2242 ¿Pues quieres... tormento secreto *M* : *om AB Cot* 2243-2246 Cuando amor... de mí? *AB Cot* : Cuando amor te mueve así / y de tal forma te anima / que las razones te lima, / ¡triste!, ¿qué será de mí? *M* 2247 Oh vana *M* : A una *AB Cot*

2224 *sea villano*: el sujeto es Cupido, al que Clarinarte prefiere villano a hidalgo, de acuerdo con su propia (aparente) condición.

2227-2242 Cuatro redondillas que faltan en el impreso y cuya autenticidad plantea pocas dudas: la pregunta de Rodiana del v. 2227 es consecuencia de la intervención inmediatamente anterior de Clarinarte; la constatación del poder del amor para transformar a un sujeto bajo (vv. 2243-2246) es la lógica réplica de Rodiana después de que el Príncipe haya expuesto su amor en clave rústica. La confesión-declaración de Clarinarte recurre una vez más al «engañar con la verdad», predominante en este diálogo entre el galán y la dama (vv. 2271-2272, 2303-2306, 2315-2316).

- de un bien jamás conocido,
que enloqueciendo el sentido
trocaste mi condición! 2250
- Mucho peligro aventuro.
- PRÍNCIPE No llevéis, reina, temor:
cualquier peligro de amor
de la muerte está seguro.
¿Qué os pueden a vos hacer 2255
cuando seáis conocida?
- RODIANA Quitarme pueden la vida
como a cobarde mujer,
que antes que yo me rindiera
era mujer y diamante, 2260
mas perdí, por ser amante,
que otro amante me venciera;
que a llevar yo corazón,
de que ya tengo tan poco,
su gente tuviera en poco 2265
y el más lucido escuadrón.
- Nunca pude conocer
ser mujer en mi dureza,
y agora en esta flaqueza
conozco que soy mujer. 2270
- PRÍNCIPE Así me huelgo de oíros
como el propio Rey se holgara,
a quien le costáis tan cara
de lágrimas y suspiros,
que me resulta ganancia, 2275

2249 que enloqueciendo *M* : enloqueciendo *AB Cot* 2250 trocaste mi condición *M* : llevaste mi corazón *AB Cot* 2252 llevéis *AB Cot* : lleváis *M* 2253 cualquier peligro *AB Cot* : porque el peligro *M* 2254 de la muerte *AB Cot* : del de muerte *M* 2256 cuando seáis conocida *AB Cot* : *om M* 2259 rindiera *AB Cot* : rindiese *M* 2261 amante *AB Cot* : diamante *M* 2262 venciera *AB Cot* : venciese *M* 2263 corazón *AB Cot* : con razón *M* 2264 ya *AB Cot* : yo *M* 2265 gente *AB Cot* : campo *M* 2266 lucido *AB Cot* : valiente *M* 2268 ser mujer en mi dureza *M* : mi conocida rudeza *AB Cot* 2272 propio *AB Cot* : mismo *M*

por ser hombre y él también,
de ver que a quererle bien
rindáis tan alta arrogancia.
¿Que en fin le amáis?

RODIANA

Si no miente

la vista a lo imaginado, 2280
de mí vendrá a ser amado
amorosa y tiernamente.

¡Salga la imaginación
de mi alma verdadera
y alzaré el amor bandera 2285
de mi victoria y prisión!

PRÍNCIPE

¿Y si a caso no os agrada
su talle, su gracia y brío?

RODIANA

Daré aquel golpe en vacío
como consonancia errada. 2290

Mas no es posible que engañe
la fama en tan corto espacio:
de su tienda a mi palacio
¿qué puede haber que me engañe?

PRÍNCIPE

Ninguna cosa a los dos 2295
os tiene en esto engañados,
y si estáis de amor prendados
mal puede engañar un dios.

Vos ya le habéis visto a él
en vuestra imaginación 2300
con la misma perfección
que esperan los ojos de él,
y él también a vos os vio
y os ve agora retratada,
tan al vivo figurada 2305

2277 a quererle *AB Cot* : querele *M* 2278 alta *AB Cot* : grande *M* 2279 en fin *AB Cot* : al fin *M* 2280 la vista *AB Cot* : lo visto *M* 2281 de mí vendrá a ser *AB Cot* : será de mí el Rey *M* 2286 de mi victoria y prisión *M* : de tu ingeniosa traición *AB Cot* 2288 su talle, su gracia *AB Cot* : su gracia, su talle *M* 2289 golpe *AB Cot* : punto *M* 2292 corto *AB Cot* : poco *M* 2296 esto *AB Cot* : eso *M* 2297 y si *AB Cot* : que si *M*

- como os estoy viendo yo,
 porque la imaginación
 dicen que suele hacer caso.
- RODIANA No le quiero que me abraso,
 pero téngole afición. 2310
- Y cuando al fin no le viera,
 ninguna pena tendría.
- PRÍNCIPE No es posible, a la fe mía,
 que tal crueldad se le hiciera.
- Por fuerza le habéis de ver 2315
 como agora me miráis,
 si no es que le imagináis
 lo que ha de venir a ser.
- Mas mirá que cerca estamos
 de su armada y rica tienda, 2320
 y no es bien que nadie entienda
 el intento que llevamos.
- Id vos por aquesa parte
 mientras yo por aquí voy.
- RODIANA Y si contigo no doy, 2325
 ¿adónde tengo de hallarte?
- PRÍNCIPE (Estábale por decir
 que me buscasse en su pecho.)
 Id el camino derecho,
 que yo os tengo de seguir. 2330
- RODIANA Pues no me dejes.

2308 dicen... caso *AB* : suele decir que hace caso *M* : *después de este verso, Cot repite la primera mitad del v. 2106*: ¿Mandas en qué te sirva? 2311 al fin no *AB Cot* : nunca *M* viera *AB Cot* : viese *M* 2313 No es posible, a la fe mía *AB Cot* : Es sinrazón, a fe mía *M* 2314 hiciera *AB Cot* : hiciese *M* 2316 me miráis : le miráis *M AB Cot* 2317 si no es que le *AB Cot* : si es que en él *M* 2321 nadie *AB Cot* : nadie *M* 2323 aquesa *AB Cot* : aquella *M* 2329 Id *AB Cot* : que es *M* 2330 yo os *AB Cot* : yo *M* 2331 dejes *AB Cot* : dejéis *M*

2316 A pesar de que la lectura «le miráis» sea común a las dos ramas, es necesario enmendar en «me miráis» para que el pasaje tenga sentido: Clarinarte le dice a Rodiana que ella verá al Príncipe como lo está viendo a él, en nuevo recurso al engaño con la verdad.

PRÍNCIPE

(Mal puedo

dejaros si estáis asida
al alma, siendo la vida
en que ya sin alma quedo.)

RODIANA

Vete, serrano, con Dios
hasta que te vuelva a ver.

2335

PRÍNCIPE

(Su ayuda habré menester
para apartarme de vos.)

Vanse, y salen cinco soldados

SOLDADO 1º

Cuando tales sospechas fuesen ciertas,
a las naves, amigos, nos volvamos,
las armas bajas y esperanzas muertas,
pues debajo la insignia militamos
de nuestro Rey, legítimo heredero,
por quien la patria y vida aventuramos.

2340

Si a manos de algún falso consejero,
por orden de la reina Rodiana
ha sido muerto o queda prisionero,

2345

aunque su muerte mísera y temprana
fuera justo vengar, tiempo nos queda,

si fuese esta maldad patente y llana,

2350

que no es bien que quedemos donde pueda

2333 al alma *AB Cot* : del alma y *M* 2335 Vete *AB Cot* : Pues ve *M* 2337 Su ayuda *AB Cot* : Ayuda *M* 2338 apartarme *AB Cot* : partirme *M* 2338*Acot* Vanse... soldados *AB Cot* : Vanse y salen cuatro soldados con arcabuces, y dice el primero *M* 2339 fuesen *AB Cot* : fueran *M* 2342 Pues debajo la insignia *AB Cot* : Debajo de la entena *M* 2344 y vida *MAB* : y la vida *Cot* 2350 si fuese *AB Cot* : si fuera *M* maldad *MAB* : verdad *Cot*

2338*Acot* Frente a los cinco soldados que aparecen en el impreso, todos con parlamento, el manuscrito saca a escena únicamente a cuatro, de los cuales solo tres tienen papel. Pueden apuntarse algunos indicios en contra del reparto de *M*, como el hecho de que en el v. 2393 Mambrino hable de «tanta gente» (y de «ejército» en el v. 2475), lo que invita a preferir el grupo más numeroso posible. Parece advertirse una sutura en los vv. 2379-2380, que en los impresos forman parte de un solo parlamento, con una frase perfecta en ilación sintáctica y sentido, mientras que en el manuscrito estos se reparten entre dos soldados, se atribuye un sentido distinto a «parece» ('aparece') y el v. 2380 resulta hipermétrico.

- vender algún tirano nuestras vidas
si sus banderas y bastón hereda.
- SOLDADO 2º Ha hecho tantas suertes de homicidas
la mísera codicia del imperio 2355
y el oro, matador de Craso y Midas,
que no sería monstruo ni aun misterio
pensar que alguno de estos capitanes
hubiese dado en este vituperio.
- He visto muchos yo de estos guzmanes 2360
que le idolatran en presencia suya
y le muerden después como alacranes.
- Lo que se determina se concluya:
que el Príncipe en efeto no parece,
de donde es bien que su prisión se arguya. 2365
- El alboroto en nuestro campo crece;
sepamos lo demás, que es desatino
no remediar el daño que se ofrece.
- SOLDADO 3º Ninguno lo dirá como Mambrino,

2354 tantas suertes *Cot* : tantos hechos *M* : tantos fuertes *AB* 2357 sería monstruo ni aun misterio *AB Cot* : tendré por raro mi misterio *M* 2358 pensar *AB Cot* : *om M* capitanes *AB Cot* : bravos capitanes *M* 2359 este *AB Cot* : tanto *M* 2360 he visto muchos yo *AB Cot* : que he visto yo algunos *M* 2362 muerden *AB Cot* : pican *M* 2364 que el Príncipe en efeto *AB Cot* : el Príncipe, señores *M* 2367 lo demás *AB Cot* : la verdad *M*

2354 González Palencia, en nota al pie, propone juiciosamente enmendar el «tantos fuertes» de los impresos en «tantas suertes».

2356 *Craso*: el nombre esperable junto al de Midas es el de *Creso*, rey de Lidia de proverbial riqueza: «Rica de tanta alegría / podrá poner en olvido / las casas de Creso y Midas» (*Con su pan se lo coma*, ed. Crivellari, vv. 796-798). Dado que tanto el impreso como el manuscrito coinciden en la lectura «Craso», nos hallamos o bien ante un error común a toda la tradición, o bien ante una confusión de Lope, o bien ante una referencia al triunviro Marco Licinio Craso, el hombre más rico de la Roma de su tiempo. Esta última posibilidad aconseja no enmendar el texto.

2360 *guzmanes*: el apellido de una de las grandes ramas nobiliarias de Andalucía —la casa de Medina Sidonia— es antonomasia de ‘valiente’, y aquí se usa irónicamente como ‘bravucón’. «OCTAVIA. ¿Y el sobrenombre? FELISARDO. GUZMÁN. / OCTAVIA. ¡Famoso! FELISARDO. Siempre lo fue» (*Los amantes sin amor*, ed. Pontón, vv. 1073-1074). Recordemos que Lope incluyó en *La Circe* (1624) la novela corta *Guzmán el bueno*, sobre Alonso Pérez de Guzmán, fundador del linaje y célebre por su defensa de Tarifa.

- que sabe la verdad de aqueste caso, 2370
 que a tal privanza con Su Alteza vino.
 Que si le han muerto por traición a caso,
 maldad como esta no la ha visto el mundo
 desde Calisto al contrapuesto ocaso.
- SOLDADO 4º Algún traidor, al Magancés segundo, 2375
 puede ser que, engañado de la Infanta
 —de cuyos hechos su malicia fundo—,
 la fe debida a nuestro rey quebranta,
 que no es milagro, aunque maldad parece,
 que quepa en escocés infamia tanta. 2380
- Su rica tienda es esta que guarnece
 este fiero león sobre la punta,
 que ya rendido agora se me ofrece.
- Llega, Lariso, y por el Rey pregunta,
 que Mambrino la tiene así cerrada. 2385
- SOLDADO 5º Pues llegue toda la cuadrilla junta.
 SOLDADO 1º ¡Poned los arcabuces a la entrada
 y muera si del Rey no diere nuevas!

Dicen de dentro

MAMBRINO ¿Gente dices?

2370 que sabe *AB Cot*: él sabrá *M* 2372 han muerto *AB Cot*: ha muerto *M* 2373 como esta *AB Cot*: cual esta *M* 2374 Calisto *AB Cot*: el Oriente *M* 2375 *Per* SOLDADO 4º *AB Cot*: SOLDADO 1º *M* 2376 puede *AB Cot*: pudo *M* 2377 de cuyos hechos *AB Cot*: en cuyo intento *M* 2378 debida a nuestro rey *AB Cot*: de Dios y de su rey *M* 2379 que no... parece *AB Cot*: y le han vendido, pues que no parece *M* 2380-2385 que quepa... cerrada *AB Cot*: atribuidos a SOLDADO 2º *M* 2380 que quepa *AB Cot*: No cupo *M* en escocés *AB Cot*: en el escocés *M* 2382 punta *AB Cot*: puerta *M* 2383 rendido agora *AB Cot*: como rendido *M* 2386 *Per* SOLDADO 5º *AB Cot*: SOLDADO 3º *M* 2388 diere *AB Cot*: diera *M* 2388 *Acot* Dicen de dentro *AB Cot*: Habla dentro el capitán Mambrino con su criado *M* 2389 ¿Gente... alborotada *AB Cot*: ¿Gente decís, criado? CRIADO. Y gente airada *M*

2375 *Magancés*: se refiere a Ganelón, natural de Maguncia y el traidor por excelencia en la materia de Francia y sus derivaciones. «¡Ah, Galalón, vil bastardo! / ¡En efeto magancés!» (*El marqués de Mantua*, ed. Pedraza Jiménez, vv. 2039-2040).

OTRO ¡Y viene alborotada!
 SOLDADO 2º ¡Ah de la tienda!
 ADENTRO Pocas armas llevas 2390
 si este motín contra tu pecho sale.
 MAMBRINO ¿El peto qué valdrá, loriga y grebas?
 ¿Qué resistencia a tanta gente vale?
 SOLDADO 3º ¡Ah de la tienda! ¡Sal o batirémosla!
 SOLDADO 2º ¿Quieres tú que dispare?
 SOLDADO 1º ¡Apunta!
 SOLDADO 4º ¡Dale! 2395
 SOLDADO 2º ¿La tienda no es del Rey? Pues respetémosla.
 SOLDADO 3º ¡Poned la cuerda al polvorín!
 SOLDADO 1º ¡Dispara!
 SOLDADO 4º ¡Si no saliere agora, romperémosla!

Sale Mambrino

MAMBRINO ¿Qué es aquesto, soldados? ¿Quién pensara
 que a la tienda del Príncipe viniera 2400
 el que su sueldo militar gozara?
 ¿Que esguízaro, qué ristre se atreviera,
 por su estipendio y paga convencido
 a seguir el león de su bandera,
 que viniera tan falto de sentido 2405
 a romper su real alojamiento
 no de su amor, mas de interés movido?
 SOLDADO 4º Dejemos ese vano parlamento:

2390Per SOLDADO 2º AB Cot : SOLDADO 1º M Per ADENTRO AB Cot : CRIADO M 2391 si AB
 Cot : que M 2392 El AB Cot : Y el M 2394Per SOLDADO 3º AB Cot : SOLDADO 2º M Sal
 AB Cot : Salga M 2395Per SOLDADO 2º AB Cot : om M tú que AB Cot : que le M Per
 SOLDADO 4º AB Cot : SOLDADO 3º M 2397Per SOLDADO 3º AB Cot : SOLDADO 1º M Poned la
 AB Cot : Ponle M Per SOLDADO 1º AB Cot : SOLDADO 3º M 2398Per SOLDADO 4º AB Cot :
 SOLDADO 2º M Si no AB Cot : Si él no M saliere M AB : saliese Cot 2400 viniera AB
 Cot : ofendiera M 2401 gozara AB Cot : ganara M 2402 qué ristre AB Cot : crüel,
 quién M 2403 su estipendio AB Cot : estipendio M convencido MB : conocido A
 2405 que AB Cot : quién M viniera M AB : viniere Cot 2407 movido AB : vestido M :
 nacido Cot 2408Per SOLDADO 4º AB Cot : SOLDADO 3º M 2408 Dejemos ese AB Cot :
 Dejerémosnos del M

danos a Clarinarte luego luego
o tú y la tienda iréis en polvo al viento. 2410

MAMBRINO ¡Paso! Escuchad...

SOLDADO 1º ¡No escuches! ¡Dale fuego!

SOLDADO 2º ¡Sin el Rey no hay disculpa que escuchemos!

MAMBRINO ¿Qué furor os induce loco y ciego?

SOLDADO 1º ¡Denos nuevas del Rey y callaremos!

SOLDADO 4º ¿Dónde está el Rey, que no parece?

MAMBRINO Oídme... 2415

SOLDADO 5º ¡Dadnos a nuestro Rey!

SOLDADO 1º ¡El Rey queremos!

MAMBRINO Yo os quiero dar las nuevas; advertidme.

SOLDADO 2º ¿Qué nuevas? ¡Habla!

MAMBRINO Si no fueren ciertas,
matadme, hacedme polvos, destruídme.
Bien habéis visto las hermosas huertas 2420
que hay desde aquí a la ciudad cercada.
SOLDADO 3º ¿Y qué importa que de eso nos adviertas?

MAMBRINO No lo dijera a no importaros nada,
pero sabed que el Rey en una de ellas
goza de una cautiva regalada. 2425
Es bella entre las que hoy se llaman bellas;
tanto, que como hechizo le suspende

2410 iréis en polvo al viento *AB Cot* : volaréis al viento *M* 2411-2412 ¡Paso!... escuchemos *AB Cot* : ¡Paso! Escuchad... SOLDADO 1º ¿Qué quieres que escuchemos? *M* 2414-2416 ¡Denos [Danos *Cot*] nuevas... queremos! *AB Cot* : ¡Danos a nuestro Rey! SOLDADO 3º ¡Al Rey queremos! / SOLDADO 2º ¿Qué has hecho al Rey, que no parece? MAMBRINO Oídme... / SOLDADO 1º ¡Danos nuevas del Rey y callaremos! *M* 2414 *Per* SOLDADO 1º *M AB* : SOLDADO 2º *Cot* 2418 *Per* SOLDADO 2º *AB Cot* : SOLDADO 3º *M* ¡Habla! *AB Cot* : *om M* Si no fueren ciertas *AB Cot* : Que si no fueren nuevas ciertas *M* 2419 polvos *AB Cot* : piezas *M* 2420 hermosas *AB Cot* : famosas *M* 2421 que hay desde aquí a *AB Cot* : que al entorno de *M* 2422 *Per* SOLDADO 3º *AB Cot* : SOLDADO 1º *en* 2423 *M* de eso *AB Cot* : de esto *M* 2423 *Per* MAMBRINO *AB Cot* : en 2424 *M* 2427 como *AB Cot* : cualquier *M*

2411-2416 Aunque el contenido de este pasaje, e incluso parte de su texto, no varíe de un testimonio a otro, se ha operado una reestructuración, con desplazamiento de los versos, sin que resulte sencillo determinar cuál ha sido la dinámica. Me atengo a la lectura de la rama impresa.

desde que nace el sol a las estrellas.

Y pues su ausencia, amigos, os ofende,
como a soldados que pretenden honra, 2430

id, aunque deje el fuego que le enciende,
que bien sé yo que a quien la frente honra
el laurel vitorioso de la guerra

el vano amor le infama y le deshonra,
pero cómo es laciva aquesta tierra. 2435

Y el mozo vitorioso no os espante,
que en fin el ocio la virtud destierra.

SOLDADO 4º ¡Sin duda de Clorinda es vano amante,
la que se le vendió por la cadena!

SOLDADO 5º ¿Paréceos que es satisfacción bastante? 2440

SOLDADO 2º No me parece de verdad ajena,

2428 nace *AB Cot* : sale *M* : 2431 id, aunque deje el *AB Cot* : yo apagaré ese *M* le enciende *AB Cot* : os enciende *M* 2432-2434 que bien sé yo... y le deshonra *AB Cot* : sin que me venga a mí daño o deshonra, / que bien entiendo yo que en esta guerra / es el Rey quien nos da corona y honra *M* 2435 Pero *AB Cot* : Mas *M* laciva *AB Cot* : tan viciosa *M* 2437 en fin *AB Cot* : al fin *M* destierra *AB Cot* : despierta *M* 2438Per SOLDADO 4º *AB Cot* : SOLDADO 1º *M* de Clorinda es vano : de Dorinda es vano *AB Cot* : es de la Reina el Rey *M* 2439 se le vendió *AB Cot* : yo le vendí *M* 2440Per SOLDADO 5º *AB Cot* : SOLDADO 3º *M*

2438-2454 Este pasaje contiene una interesante discrepancia entre las dos ramas textuales. En el impreso, las referencias a «Dorinda» remiten inequívocamente al episodio del primer acto (vv. 654-669) en que el Príncipe rescata con una cadena de oro a la cautiva que se disputan dos soldados. El manuscrito obvia ese precedente y orienta las sospechas del soldado hacia Rodiana como amante de Clarinarte, extremo inverosímil en este punto de la acción. Que la formulación de los impresos es la auténtica queda acreditado por la mención en ambas ramas de la «cadena» (v. 2439) y de la «cautiva» (v. 2468), lo que aclara cuál era el estrato original del texto. Para explicar las divergencias hay que recordar que el pasaje de los vv. 654-669 falta en el manuscrito: al suprimir aquellos versos se imponía retocar también los presentes, cosa que se hizo sin reparar en que no se había cancelado la referencia a la cadena, exigida por la rima. Además de esta cuestión, la *parte* presenta una vacilación en el nombre de la mujer, que se llamaba Clorinda en el primer episodio y ahora cambia a Dorinda, como ya advirtiera González Palencia. Ambos nombres aparecen en otras comedias de Lope: Clorinda es una dama fenicia en *La infanta desesperada* y Dorinda una dama de Hungría en *El amigo por fuerza* (Morley y Tyler 1961:I, 216 y 219). Entre una Clorinda tassiana y una Dorinda guariniana opto por la primera, a sabiendas de que paleográficamente la diferencia es nimia, sobre todo entre una *d* y una *cl* minúsculas y manuscritas.

mas ha de ser satisfacción en parte
que nos descuide de pasión y pena.

SOLDADO 1º ¿Y cuándo nos darás a Clarinarte?

MAMBRINO Esta noche sin falta, o cuando el alba 2445
la estrella anuncie a quien adora Marte.

SOLDADO 3º Con esto queda tu persona salva,
pero si falta de mañana, advierte
que haremos guerra lo que agora es salva.

MAMBRINO Digo que me condeno a infame muerte 2450
si no os mostrare al Príncipe mañana,
o a la sentencia que me deis más fuerte.

SOLDADO 4º Vamos, que esto es sin duda verdad llana,
porque es Clorinda por extremo bella.

SOLDADO 5º Es la afición de la razón tirana. 2455

SOLDADO 2º Que huélguese y mil años goce de ella.

Vanse los soldados y queda Mambrino

MAMBRINO En qué confusión me deja
el motín de este escuadrón,
y más que la confusión
es del Príncipe la queja. 2460

¿Es bien que en sus gustos ande,
de su honor y campo ausente,
para obligar a su gente

2443 descuide *AB Cot* : alive *M* pasión *AB Cot* : congoja *M* 2444 *Per* SOLDADO 1º *AB Cot* : om *M* Y cuándo *AB Cot* : Cuándo *M* : darás *AB Cot* : mostrarás *M* 2445 o cuando *AB Cot* : cuando *M* 2446 la estrella... Marte *AB Cot* : atribuido a SOLDADO 1º en *M* a quien adora Marte *AB Cot* : quien adora a Marte *M* 2447 *Per* SOLDADO 3º *AB Cot* : om *M* esto *AB Cot* : eso *M* 2448 falta *AB Cot* : pasa *M* 2449 salva *AB Cot* : alba *M* 2450 infame *M* : insana *AB Cot* 2452 o a la sentencia... fuerte *AB Cot* : Eres nuestro caudillo heroico y fuerte en boca de SOLDADO 3º 2453 *Per* SOLDADO 4º *AB Cot* : SOLDADO 1º *M* que esto es *AB Cot* : que es *M* 2454 Clorinda : Dorinda *AB Cot* : la Reina *M* 2455 *Per* SOLDADO 5º *AB Cot* : SOLDADO 2º *A* 2456 *Per* SOLDADO 2º *AB Cot* : SOLDADO 3º *M* 2456 *Acot* queda *AB Cot* : queda solo *M* 2457 qué *AB Cot* : gran *M* 2461 Es bien *AB Cot* : Bien es *M* sus gustos *AB Cot* : su gusto *M* 2462 honor y campo *AB Cot* : campo y honra *M* 2463 a su gente *AB Cot* : a esta gente *M*

PRÍNCIPE	Yo mismo.	2485
MAMBRINO	¡Oh pesar de mi linaje! Mándame otra vez que baje hasta el fuego del abismo, mándame pasar el mar en una tabla rompida,	2490
	quitar a un león la vida y a un tigre el hijo quitar, mándame traer cautiva una sirena, una esfinge, como de Tebas se finge	2495
	o comer un áspid viva, y no me mandes quedar entre esta bisoña gente, furiosa, loca, impaciente que me han querido matar.	2500
	Agora se van de aquí mil arcabuces y más, que no me he visto jamás como hoy entre ellos me vi.	
	Juraban de darme muerte si al Príncipe no mostraba, que el motín imaginaba que alguno quiere venderte.	2505
	Piensan que estás en prisión o que ya no tienes vida.	2510
PRÍNCIPE	Bien piensan, que mi homicida me la quita, y sin razón.	
	¿Mas cómo se sosegaron?	
MAMBRINO	Di palabra de mostrarte	

2488 fuego *AB Cot* : muro *M* 2489 pasar *AB Cot* : romper *M* 2492 quitar *AB Cot* : robar *M* 2494 sirena, una *AB Cot* : fiera o una *M* 2496 o comer *AB Cot* : a comer *M* 2497 y no *AB Cot* : yo no *M* 2498 entre esta bisoña *AB Cot* : otra vez entre esta *M* 2500 han *AB Cot* : ha *M* 2502 y más *AB Cot* : o más *M* 2506 si al *AB Cot* : si el *M* mostraba *AB Cot* : buscaba *M* 2511 mi *AB Cot* : una *M* 2512 quita y sin *AB Cot* : quitó sin *M* 2514 Di palabra *AB Cot* : Dije al alba *M*

- mañana, y con esto en parte 2515
 su alteración mitigaron.
 A qué buen tiempo he venido
 a impedir el alboroto,
 que ya tu ejército roto
 parece más que vencido: 2520
 unos se quieren volver
 y otros te quieren dejar.
 PRÍNCIPE Deja, Mambrino, el pesar,
 que me has de hacer un placer.
 MAMBRINO ¿Luego no tengo de darte 2525
 muy buena reprehensión?
 PRÍNCIPE Ya sé que tienes razón
 y gustaré de escucharte,
 mas es imposible ahora,
 que me va en esto la vida. 2530
 MAMBRINO ¿Cómo?
 PRÍNCIPE Aquí está la homicida
 que el alma que abrasa adora,
 que en hábito de villano
 vino a ver nuestro real,
 y revuelto en un cendal 2535
 el cabello o sol tirano.
 La ocasión de este suceso
 sabrás al morir del día,
 que quiero que como espía
 todo mi bien traigas preso. 2540

2516 su *AB Cot* : la *M* 2517 A qué... venido *AB Cot* : om *M* 2519 tu ejército *AB Cot* :
 mi ejército *M* 2520 parece *AB Cot* : se esparce *M* 2522 y otros... dejar *AB Cot* : otros
 tu muerte vengar *M* 2527 Ya sé *MA* : Y a sé *B* : Y a fe *Cot* 2528 gustaré *M AB* : gus-
 tara *Cot* 2529 mas *AB Cot* : pero *M* 2531 la homicida *AB Cot* : lo homicida *M*
 2532 el alma *AB Cot* : al alma *M* 2535 y revuelto en *AB Cot* : revuelto con *M* : y revuelto
 a *B* 2536 o sol tirano *AB Cot* : soberano *M* 2539 como *AB Cot* : como a *M*

2535 *cendal*: tela fina, translúcida, de lino o seda. «La camisa era de holanda, / tan sutil
 que no es igual / el más delgado cendal» (*Las almenas de Toro*, ed. Moya, vv. 1054-1056).

- Y ve, por Dios, entre tanto
que tomo espada y bastón,
y verás la perfección
que mueve la tierra a espanto,
y estoy por decir que al cielo, 2545
si lo que hizo le espanta.
- MAMBRINO Poco menos te levanta,
no des con todo en el suelo.
Pero a fe que andáis los dos
en materia de atrevidos 2550
con menos de dos sentidos
de los diez que os puso Dios.
- PRÍNCIPE Al fin, que el oír y el ver
puede aquí más que el honor.
¿No ves que vence el amor 2555
cuantas cosas tienen ser?
- Ve, por Dios, no se nos pierda
esta gentil ocasión.
- MAMBRINO Aquí de la pretensión
de tu padre se me acuerda: 2560
qué engañado vive agora
de tu injusto pensamiento.
- PRÍNCIPE ¡Oh remiso encogimiento
que todo mi bien desdora!
Llamaré, si no has de ir, 2565
otro que más me obedezca.
- MAMBRINO Yo voy, porque no parezca

2544 la tierra a espanto *M* : a la tierra espanto *AB Cot* 2545 que al cielo *M AB* : al cielo *Cot* 2546 hizo le *M* : hice te *AB Cot* 2547 te levanta *AB Cot* : la levanta *M* 2553 Al fin *AB Cot* : En fin *M* 2554 puede *M* : quede *AB Cot* 2562 tu injusto *AB Cot* : su cie-
go *M*

2544 La forma usual es «mover algo [o a alguien] a espanto», como trae el manuscrito. El error es de fácil explicación.

2552 *diez*: se refiere, obviamente, a la suma de los cinco sentidos de cada uno de ellos.

2555-2556 Es eco del celeberrimo «omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori» virgilia-
no (*Bucólicas*, X, 69).

que no te quise servir.

Pero considera un poco,
ya que quedas solo aquí, 2570
que es bien que vuelvas en ti.

Vase Mambrino

PRÍNCIPE ¡Más necio estás que yo loco!
Mi padre propio sospecho
—que es a quien debo, y es justo,
obedecer y dar gusto— 2575
no me sosegara el pecho.
Hoy, mi villana divina,
¿qué intento, cautiva, os muestra
esta alma que de la vuestra
ha sido cautiva indigna? 2580
¡Hola, pajes!

[Salen dos pajes]

PAJE 1º ¿Señor?
PRÍNCIPE ¡Hola!
PAJE 1º ¿Vino ya el Rey?
PAJE 2º Aquí está.
PRÍNCIPE Tomad este peto allá;

2568 quise *AB Cot* : quiero *M* 2570 quedas *A* : quedas *M B Cot* 2571 *Acot* Mambrino
AB Cot : om *M* 2573 padre propio *AB Cot* : proprio padre *M* 2574 debo, y es *AB Cot* :
solo era *M* 2577 Hoy *AB Cot* : Ay *M* 2578 intento *AB Cot* : afición *M* 2579 esta *AB*
Cot : de esta *M* 2580 *después de este verso*, *M* trae la acotación Desnúdase y sale un paje
2581 pajes *AB Cot* : paje *M* 2582 ¿Vino ya... está! *AB Cot* : ¡El Rey es venido ya! *M* *atribuido en su totalidad a PAJE* 2583 Tomad este *AB Cot* : Toma aqueste *M*

2581 En el manuscrito es un solo paje quien interviene en la escena. A decir verdad, no acaba de apreciarse la necesidad de que sean dos, dado que el segundo apenas si tiene parlamento. Con todo, la reiteración de «dorada» en *M* (vv. 2586 y 2587), así como sus vacilaciones entre segunda persona del singular y el plural («toma... dadme... toma»), apuntan a problemas en su texto. Me ciño a las lecturas de los impresos y añado la acotación correspondiente a la salida de los pajes.

	no quiero más que la gola.	
	Dame una espada.	
PAJE 1º	¿Dorada	2585
	o cuál quieres?, que no sé	
	cuál espada te daré.	
PRÍNCIPE	Pues tráeme cualquier espada.	
	Vereisme diferenciado,	
	señora, de lo que fui,	2590
	aunque villano me vi	
	dichoso, y rey desdichado.	
	Si se transforma por ley	
	el que ama en lo que adora,	
	sed vos villana, señora,	2595
	que yo por vos seré rey.	
	Pues vuestro ser he tomado	
	y vos el que yo tenía,	
	bien arguyo, reina mía,	
	que estoy en vos transformado.	2600

Salen los soldados

PAJE 1º	Ciñe la espada.	
PRÍNCIPE	¿Quién viene?	
PAJE 1º	Mil soldados que desean	
	verte.	
PRÍNCIPE	Pues entren y vean	
	un cuerpo que alma no tiene.	
SOLDADO 1º	Danos aquesos pies, ilustre príncipe,	2605
	tan deseado de tus tristes súbditos,	

2585 Dame *AB Cot* : Dadme *M* 2585-2586 PAJE 1º ¿Dorada... que no sé *AB Cot* : PAJE ¿Qué espada? / PRÍNCIPE Una dorada. PAJE No sé *M* 2587 espada te daré *AB Cot* : dorada tomaré *M* 2588 Pues tráeme cualquier espada *AB Cot* : Toma cualquiera dorada *M* 2589 Vereisme *AB Cot* : Verasme *M* 2592 y rey *M* : rey *AB Cot* 2597 ser he tomado *AB Cot* : secreto amado *M* 2599 bien *AB Cot* : hoy *M* arguyo *M* *AB* : arguya *Cot* 2600 *Acot* Salen los soldados *AB Cot* : Salen los soldados que pueden *M en v.* 2604 2605 Danos *AB Cot* : Dadnos *M* 2606 deseado *AB Cot* : deseados *M* súbditos *AB Cot* : soldados *M*

que ya tu injusta cárcel lamentábamos
y aun mayor mal a sospechar veníamos:
que algún traidor, tocado del arsénico,
de la codicia vil, como vil bárbaro, 2610
vendió tu sangre a aquesta reina armífera,
y a venganza colérica y justísima
más de la media parte de tu ejército
adonde agora estampo los pies vino,
y ¡ay del triste Mambrino si por dicha 2615
fueras por su desdicha preso o muerto!

PRÍNCIPE Yo estoy muy cierto, hidalgos, de la pena
que mi muerte o cadena os habrá dado,
pero sabed que he estado libremente,
gozando alegremente la vitoria 2620
que de mi honor y gloria y vuestra fama
del norte al sur derrama la voz suya.
La pena se concluya y esos brazos
me den muchos abrazos, que no es justo
que ese vuestro disgusto estime en menos. 2625

SOLDADO 2º ¡Oh rey que a los más buenos aventajas,
si a este suelo te bajas, hasta el cielo
te quiere alzar el suelo que te adora,
que no te iguala agora el gran Trajano,

2608 y aun mayor mal *AB Cot* : y de tu muerte *M* 2609 tocado del arsénico *AB Cot* : guía-
do del deseo *M* 2610 como vil bárbaro *AB Cot* : como hombre avaro *M* 2611 a aquesta
Cot : aquesta *MAB* armífera *AB Cot* : armígera *M* 2612 y justísima *AB Cot* : moviéndose
M Después de este verso, *M* incluye otro: de este caso infelice, injusto, trágico, 2613 de
tu ejército *AB Cot* : del ejército *M* 2614-2616 adonde agora... o muerto! *AB Cot* : escudri-
ñar el caso pretendíamos *M* 2619 pero sabed *AB Cot* : que a fe de rey *M* libremente *AB*
Cot : alegremente *M* 2620 alegremente *AB* : libremente *M* : alegramente *Cot* la *AB Cot* :
esta *M* 2621 honor y gloria *AB Cot* : amor *M* 2622 del norte *AB Cot* : que del norte *M*
2627 si a este suelo te bajas *AB Cot* : del suelo te abajara *M* 2628 suelo *AB Cot* : cielo *M*

2629-2630 Son referentes clásicos —dos latinos y dos griegos— de grandes gobernantes
y valerosos soldados: el emperador Marco Ulpio Trajano, que llevó los dominios de Roma
a su máxima extensión; el rey Numa Pompilio, el primero en dar leyes a los romanos; el
macedonio Alejandro Magno, el conquistador por antonomasia; el rey espartano Leónidas
(pronunciado aquí como palabra llana), que plantó cara al gigantesco ejército de Jerjes en
el desfiladero de las Termópilas.

SOLDADO 3° Numa, Alejandro Magno ni Leonidas! 2630
 ¡Quite de nuestras vidas el que puede
 y, si esto nos concede, en ti las pongo!

SOLDADO 4° A tus sienes compongo la corona
 que a la tórrida zona y al Oriente
 vaya de gente en gente dilatada. 2635

SOLDADO 5° La humildad ensalzada, siempre altiva.
 Decid todos, soldados: ¡viva, viva!

*Sale Mambrino con la Reina presa
 y los soldados se quedan a un lado*

MAMBRINO En medio de tanto gusto,
 para bien de tu alegría,
 traigo, señor, esta espía 2640
 en traje tosco y robusto
 que tu ejército y soldados
 iba poniendo en memoria,
 ociosos con la vitoria,
 dormidos y descuidados. 2645

PRÍNCIPE Sacadme una silla aquí.
 ¡Qué notable atrevimiento!

RODIANA (Amor, ¿qué es esto que siento?

2630 Numa *AB Cot* : Nunca *M* 2631 *Per* SOLDADO 3° *AB Cot* : en 2629 *M* 2633 *Per* SOLDADO 4° *AB Cot* : om *M* A tus *AB Cot* : y sus *M* la corona *AB Cot* : de corona *M* 2634 a la tórrida *AB Cot* : desde aquesta *M* y al *AB Cot* : hasta el *M* 2635 dilatada *AB Cot* : declarada *M* 2636 *Per* SOLDADO 5° *AB Cot* : om *M* 2636 La humildad *AB Cot* : oh humildad *M* siempre *AB Cot* : y siempre *M* 2637 Decid... viva! *AB Cot* : Soldados: ¡viva, viva! todos ¡Viva, viva! *M* 2637 *Acot* Sale... a un lado *AB Cot* : Salen el capitán Mambrino y Rodiana *M* 2638 tanto gusto *M* : tu disgusto *AB Cot* 2639 para bien de tu *AB Cot* : por parabién y *M* 2640 esta *AB Cot* : este *M* 2642 tu ejército *AB Cot* : nuestro campo *M* 2644 ociosos con la *AB Cot* : traza para alcanzar *M*

2637 Cabe entender que el primer «viva» está en boca de un solo soldado, mientras que el segundo lo grita este en compañía del resto de la tropa.

2640 *esta espía*: el nombre era femenino en la época, de forma que no implica —como de inmediato resulta patente— que Mambrino insinúe que hay una mujer bajo las ropas masculinas.

	¿Duermo, velo, estoy en mí?)	
PRÍNCIPE	Su injusto intento condeno, más la traición que la mano.	2650
SOLDADO	¡Qué bello rapaz!	
PRÍNCIPE	Es llano que disfrazaba el veneno, que así la Reina reserva que no se echase de ver.	2655
MAMBRINO	Ansí se suele esconder el áspid entre la hierba. Siéntese Su Alteza.	
PRÍNCIPE	Estoy por castigalle y no oílle, mas mejor será decille quién es la Reina y quién soy.	2660
RODIANA	(Si este no es aquel villano que vino conmigo al real, todo el poder natural en aquesta parte es vano, porque dos rostros hacer tan conformes habrá sido milagro no sucedido desde que al mundo dio ser. Pero hacer posible ha sido el cielo con igual mano	2665 2670

2649 Duermo [Duermes *Cot*]... mí *AB Cot* : Cielos, ¿qué es esto que vi? *M* 2650-
2651 Su injusto... mano *AB Cot* : ¿En mi campo espías? ¡Bueno!, / y en hábito de villano
M 2652 *Per* SOLDADO *AB Cot* : SOLDADO 1º *M* bello *AB Cot* : belle *M* 2654 la Reina *AB*
Cot : a la Reina *M* 2655 que no se *AB* : que se *M* : que no le *Cot* 2656 Ansí... esconder
AB Cot : Sé que suele más morder *M* 2665 aquesta *AB Cot* : esta *M* es vano *AB Cot* : es
muy llano *M* 2666 dos *AB Cot* : en dos *M* 2667 habrá sido *AB Cot* : sean rompido *M*
2668 milagro no sucedido *AB Cot* : aquel milagro que ha sido *M* 2669 al mundo *M AB* :
el mundo *Cot* 2670-2673 Pero hacer... parecido *AB Cot* : Tendré por cierto que fue / éste
aquel villano amigo / que vino al campo comigo / o al cielo culpa daré *M*

2657 *el áspid entre la hierba*: eco del virgiliano «latet anguis in herba» (*Bucólicas*, III, v. 93).

el rostro de aquel villano
al Príncipe parecido.

¿Mas cómo naturaleza
pudo errar? Mas bien podría, 2675
que, como otros mostros cría,
pudo humillar su grandeza

y hacer este rey que tiene
buen talle, y con igual mano
hacer el otro villano 2680
que conmigo al campo viene.

Y es semejanza tan mala
que vengo a determinarme
de morir y no casarme
con rey que a un villano iguala.) 2685

PRÍNCIPE Ya habrás pensado entre ti
la disculpa que has de dar,
porque tanto murmurar
debe de ser contra mí.

RODIANA No es muy lejos lo que piensa 2690
de ser en ofensa tuya.

PRÍNCIPE De tu deseo se arguya
que le tiene de mi ofensa.
¿Mas qué ofensa podrá hacerme
vuestra ya cautiva espía 2695

2675 pudo errar *AB Cot* : pueda hacer *M* 2676 como otros mostros *AB Cot* : adonde otros muchos *M* 2678-2681 y hacer... viene *M* : *om AB Cot* 2686 Ya habrás pensado *AB Cot* : Has pensado ya *M* 2690 piensa *AB Cot* : siento *M* 2691 en ofensa *AB Cot* : con ofensa *M* 2692 De tu deseo *AB Cot* : De eso tu crueldad *M* 2693 que le tiene de mi ofensa *AB Cot* : y mi amor puro y inmenso *M* 2694 podrá *AB Cot* : puede *M* 2695 vuestra ya *AB Cot* : a mí una *M*

2678-2681 Esta redondilla, que solo aparece en el manuscrito, resulta necesaria, pues explica el «yerro» de la naturaleza mencionado en los vv. 2674-2675. No obstante, el «igual mano» del v. 2679 y su rima con «villano» son sospechosos, pues están ya en los vv. 2671-2672 de la rama impresa (no así en el manuscrito, que trae otra lectura para esa redondilla). 2695 El «vuestra» de los impresos no resulta del todo claro en el contexto: ¿cuál es el «vosotros» al que se dirige el Príncipe? Podría ser una lectura errónea de «una», interpretada como si se tratara de la abreviatura de «vuestra» (*vna/vra*).

estando en la mano mía
vengarme y satisfacerme?

Apostaré que murmuras
de mi mal tallo y presencia,
y que mi fama en ausencia
vencer y infamar procuras. 2700

Dirás que fue injusta ley,
con ese pecho inhumano,
que quien parece villano
tuviese nombre de rey. 2705

¿Qué sientes de mí?

RODIANA Mil cosas

que no te sabré decillas.

PRÍNCIPE ¿Son faltas o maravillas?

RODIANA Faltas son maravillosas.

PRÍNCIPE Hasme muy bien contemplado
desde el cabello hasta el pie. 2710

RODIANA No eres como yo pensé:
fui de tu fama engañado.

PRÍNCIPE ¿Pues qué, a la Reina le dicen
que buena persona tengo? 2715

RODIANA Ya después que a verte vengo
mis ojos lo contradicen.

PRÍNCIPE ¿Pues qué, parézcote mal?

RODIANA No me pareces muy bien.

PRÍNCIPE ¿Luego indigno soy también
de mi corona real? 2720

RODIANA No, porque el alma es gobierno
del cetro de rey que tienes.

PRÍNCIPE ¿Y a verme el alma no vienes?

RODIANA Algo en tus obras dicierno. 2725

PRÍNCIPE En fin, ¿que yo no te agrado?

RODIANA Muy bien pienso que pudieras

2698 Apostaré *AB Cot* : Yo apostaré *M* 2701 vencer *AB Cot* : vender *M* 2712 eres *M*
AB : eras *Cot* 2713 de tu *M* : de esta *AB Cot* 2718 Pues qué *AB Cot* : Que en fin *M*
2727 Muy bien pienso *AB Cot* : Bien sospecho *M*

si para mí no tuvieras
cierta manera de enfado.

PRÍNCIPE ¿Cómo?

RODIANA He topado un villano 2730
que en extremo te parece,
y rey que un reino obedece
como a señor soberano
no solo ha de ser igual
al villano que yo vi, 2735
mas ha de tener en sí
un no sé qué celestial.

PRÍNCIPE No juzgas como discreto,
porque el poder soberano
hizo igual rey y villano 2740
con diferente sujeto.

Y en las cosas naturales,
ya después que hombres nacimos,
los que fueron y vivimos
somos juntamente iguales. 2745

El rey tiene diferencia
al vasallo y al criado
el ser de Dios ayudado
conforme a su preeminencia.

Pero la justa razón 2750
de que al rey diferenciamos
cuando en su trono le vemos
es nuestra propia intención:
aquel saber que uno es rey
hace que el temor le asombre 2755
y que no piense que es hombre
al que obedece su ley.

2731 que en *M AB* : y en *Cot* 2733 como a *M* : como *AB Cot* 2734 igual *AB Cot* : no
igual *M* 2738 juzgas *AB Cot* : juzgues *M* 2740 igual *AB Cot* : aquel *M* 2742 Y en
AB Cot : En *M* 2743 ya después *AB Cot* : supuesto *M* 2745 somos juntamente *AB*
Cot : fueron justamente *M* 2748 el ser *AB Cot* : a ser *M* 2751 al rey *AB Cot* : el rey *M*
2757 al que *AB Cot* : el que *M*

El temor en el rey hace
tan grande y noble presencia,
que causa la diferencia 2760
del que bajamente nace.

Si tú me hubieras mirado
como a rey, con el temor
que suele su resplandor
dar al vasallo y criado, 2765
venerable pareciera
y no villano sujeto,
porque tu mismo respeto
temor de rey te pusiera.

Mas como eres enemigo, 2770
mírasme como a villano,
y si estuviera en tu mano
me dieras igual castigo.

Pésame de que haya sido
contigo tan desgraciado. 2775

RODIANA

Pues di, ¿qué hubieras ganado
o en lo contrario perdido?

PRÍNCIPE

Quisiérate libertar
porque a tu reina te fueras
y con ella me pusieras 2780
en un dichoso lugar,

lo que si yo agora hiciera,
que tan mal te parecí,
sería decir de mí
mucho más de lo que hubiera. 2785

2758 El temor *AB Cot* : Y este miedo *M* 2759 presencia *AB Cot* : clemencia *M*
2767 sujeto *AB Cot* : su gesto *M* 2771 como a *AB Cot* : como *M* 2774 de que *AB Cot* :
que *M* 2775 desgraciado *AB Cot* : desdichado *M* 2776 di *AB Cot* : tú *M* 2777 o...
perdido *AB Cot* : o al contrario qué has perdido *M* 2779 reina *M Cot* : reino *AB*
2782 lo que *AB Cot* : lo cual *M* hiciera *AB Cot* : hiciese *M* 2785 hubiera *AB Cot* : hu-
biese *M*

2775 *tan desgraciado*: 'que te haya caído en tan poca gracia'.

Y créeme que has hablado
 como hombre atrevido y fuerte
 y como aquel que a la muerte
 viene ya determinado,
 porque si la Reina fueras, 2790
 no tuvieras más crueldad
 ni con mayor libertad
 hablar a otro rey pudieras.

Mas mira cuán al revés
 podré yo decir de ti, 2795
 que hombre más bello no vi
 de la cabeza a los pies;
 y si a caso tu beldad
 pensabas, yo no me espanto
 de que te enfadase tanto 2800
 mi mal talle y fealdad.

RODIANA Dejemos de hablar de mí,
 que soy de su casa un paje,
 y aunque de tan buen linaje
 que puedo igualarme a ti. 2805

Mas ¿por qué causa querías
 que a la Reina te loase?

PRÍNCIPE Porque a amarme se inclinase,
 ciega de alabanzas mías.

RODIANA ¿Pues no te basta la palma 2810
 que agora a ganar comienzas

2786 hablado *AB Cot* : hallado *M* 2788 y como aquel *AB Cot* : o como hombre *M*
 2792 mayor *AB Cot* : tanta *M* 2794-2801 Mas mira... y fealdad *M* : *om AB Cot* 2804 y
 aunque *AB Cot* : aunque *M* 2806 Mas por qué causa *AB Cot* : y dime por qué *M*
 2807 que a la Reina *M Cot* : que la a la Reina *A* : que la Reina *B* 2808 a amarme *AB Cot* : a
 mi amor *M*

2794-2801 Estas dos redondillas exclusivas del manuscrito, si bien no resultan indispen-
 sables (la réplica «Dejemos de hablar de mí» del v. 2802, aunque muy adecuada tras estas
 dos estrofas, también tiene sentido si viene a continuación del v. 2793), completan el juego
 dialéctico en que están embarcados Clarinarte y Rodiana: ahora es la belleza del supuesto
 paje la que se pondera.

- en que su reino la venzas,
que quieras vencella el alma?
Eres vencedor bien digno,
como hombre, de lo que es tierra, 2815
pero no en hacelle guerra
en lo inmortal y divino.
- PRÍNCIPE Si ella me la hace a mí
en el alma, ¿es mucha palma
que quiera vencerle el alma 2820
después que el alma le di?
- RODIANA ¿Luego tú quiéresla bien?
- PRÍNCIPE Por grande extremo la adoro
y, ausente, por ella lloro
mi desdicha y su desdén. 2825
- RODIANA ¿Que eso es cierto?
- PRÍNCIPE Pasa así.
- RODIANA ¿Hay testigos?
- PRÍNCIPE Basto yo.
- RODIANA ¿Luego ya la has visto?
- PRÍNCIPE No.
- RODIANA ¿Y la quieres mucho?
- PRÍNCIPE Sí.
- RODIANA ¿Pues cómo?

2812 en que *AB Cot* : de que *M* la venzas *AB Cot* : le venzas *M* 2813 quieras vencella *AB Cot* : quieres vencerle *M* 2814 bien digno *M* : indigno *AB Cot* 2816 en hacelle *AB Cot* : hacerle *M* 2817 en lo *AB Cot* : a lo *M* 2820 que quiera vencerle *A* : querele vencer *M* : que quiera vencerse *B Cot* 2822 quiéresla *AB Cot* : quiéresle *M* 2823 Por grande *AB Cot* : Con grande *M* 2824 y ausente *AB Cot* : que ausente *M* por ella *AB Cot* : padezco y *M* 2826-2829 ¿Que eso... Sí *M* : om *AB Cot* 2829 Y la : La *M*

2814 La lección «indigno» de los impresos antiguos carece de sentido en el contexto. Opto por enmendar con el manuscrito, aunque cabrían otras soluciones que quizá explicarían mejor el posible error («y digno», «muy digno»).

2826-2829 La primera estrofa del diálogo sincopado entre el Príncipe y Rodiana solo consta en el manuscrito, pero no hay motivo para dudar de su autenticidad. Propongo una enmienda en el v. 2829 para resolver la hipometría, ateniéndome al uso de versos como el inmediato 2832, aunque pueden postularse otras soluciones («¿La quieres mucho? PRÍNCIPE. ¿Yo? Sí»).

PRÍNCIPE	Por un retrato	2830
	que vi, hermoso por extremo.	
RODIANA	¿Y piensas vencerla?	
PRÍNCIPE	Temo.	
RODIANA	¿Qué deseas?	
PRÍNCIPE	Vista y trato.	
RODIANA	Tratada es fea.	
PRÍNCIPE	¡Mentiste!	
RODIANA	¿De quién lo sabes?	
PRÍNCIPE	De mí.	2835
RODIANA	¿Pues hasla visto?	
PRÍNCIPE	No y sí.	
RODIANA	¿Cuándo?	
PRÍNCIPE	Cuando tú la viste.	
RODIANA	¿Eres tú la sombra?	
PRÍNCIPE	El mismo.	
RODIANA	¿Tú quien la hablaba?	
PRÍNCIPE	Yo propio.	
RODIANA	Luego en efeto fue impropio	2840
	pensar que fue del abismo.	
	Tuvieron de ti temor,	
	porque a haber adivinado	
	que eras amante y soldado,	
	alguien te tuviera amor.	2845
PRÍNCIPE	¿Quién, di?	

2831 que vi... extremo *AB Cot : ilegible en M, por deterioro de la hoja* 2832 Y piensas *AB Cot : Piensas M* 2834 fea *AB Cot : om M* 2837 la viste *AB Cot : me viste M* 2838 Eres *AB Cot : Eras M* 2839 Tú quien la hablaba *AB Cot : Y el Soldado Amante M* Yo propio *AB Cot : El propio M* 2840 fue *AB Cot : era M* 2841 pensar... abismo *M : atribuido al PRÍNCIPE AB Cot* fue *AB Cot : era M* 2842 Tuvieron de ti temor *AB Cot : Túvose de mí temor M atribuido al PRÍNCIPE* 2843 porque a haber adivinado *AB Cot : Antes quedó adivinado M atribuido a RODIANA* 2845 alguien te tuviera *AB Cot : y te tuvieron M* 2846 di *AB Cot : om M*

2837-2839 Lope no se molesta en explicar cómo es que el espía conoce el episodio de la sombra. La lógica dramática no se opone a que el público asuma sin más esa ligera inverosimilitud, necesaria para que Rodiana empiece a atar cabos, al saber que Clarínarte y el soldado amante son una misma persona.

RODIANA La Reina.
 PRÍNCIPE ¿Es posible?
 RODIANA Sin duda.
 PRÍNCIPE ¿Cómo?
 RODIANA Por fama.
 PRÍNCIPE ¿Y que la Reina me ama,
 siendo una roca invencible?
 RODIANA Es sin duda que te adora. 2850
 PRÍNCIPE Y en viéndome, amigo, di:
 ¿dirá tanto mal de mí
 como tú dices ahora?
 RODIANA No me has parecido mal,
 sino que yo no pensaba 2855
 que un hombre bajo imitaba
 a la persona real,
 y como el villano vi
 que en el camino encontré,
 pesome cuando te hallé 2860
 que se pareciese a ti;
 que como yo no le viera,
 cuando aquí a verte llegara,
 no dudes que me espantara
 y tu grandeza temiera. 2865
 Mas, si me otorgas la vida,
 pienso a la Reina volver,
 el poco fuego encender
 y abrir la pequeña herida:
 diré mil bienes de ti. 2870

2846 ¿Es posible? *AB Cot* : ¿Es eso así? *M* 2848 Y que *AB Cot* : Que en fin *M*
 2849-2851 siendo... di *AB Cot* : *om M* 2853 dices *AB Cot* : dijiste *M* 2860 pesome...
 hallé *AB Cot* : cuando te vi me espanté *M* 2862-2865 que como yo... temiera *M* : *om AB*
Cot 2868 el poco *AB* : y el poco *M* : en poco *Cot* 2870 diré mil bienes *AB Cot* : direlo
 gran bien *M*

2862-2865 Nueva redondilla presente solo en el manuscrito, cuyo contenido enlaza con
 lo expresado por el Príncipe en su intervención de los vv. 2750 y ss.

PRÍNCIPE	No más. ¡Hola, dalde paso!	
RODIANA	(¡Si escapo, notable caso!)	
PRÍNCIPE	Respetalde como a mí y acompañalde hasta tanto que del ejército salga.	2875
RODIANA	Tus altas empresas valga, gran señor, el cielo santo, y plegue a Dios que en contento, gusto, alegría y solaz gocéis los dos de la paz en alegre casamiento.	2880
PRÍNCIPE	¿Eso has dicho? Espera, toma aqueste anillo, que vale un reino.	
MAMBRINO	(¡De seso sale!)	
PRÍNCIPE	¿Quieres que conmigo coma?	2885
MAMBRINO	Será gran desigualdad. Déjala agora volver, que se podrá conocer su grandeza y majestad.	
RODIANA	Si das premio al enemigo, y más al que como espía justa muerte merecía, nombre mereces de amigo; por la Reina te lo llamo.	2890

2874 y *AB Cot : om M* 2875 salga *AB Cot : salgan M* 2876 altas *AB Cot : grandes M*
 valga *AB Cot : valgan M* 2878 alegría y solaz *AB Cot : y alegría y paz M* 2882 dicho *M*:
 hecho *AB Cot* Espera *AB Cot : aguarda M* 2883 anillo *AB Cot : reino M* 2884 *Per MAM-*
BRINO AB Cot : RODIANA M 2886 Será *AB Cot : Eso es M* 2891 y más... espía *M AB : y*
 más que amigo te amo *Cot* como *AB : por M* 2894 te lo llamo *AB Cot : ya te llamo M*

2883 La entrega de este anillo es simétrica a la de Rodiana con Clarinarte al conocerlo, en disfraz de villano (v. 1377). Aunque no se diga nada más ni se aclare si se trata de la misma sortija, el efecto implícito de reconocimiento es claro, más allá de la función de caracterización cortés de los protagonistas que pueda tener el gesto. Simbólicamente apunta, además, al compromiso entre los dos jóvenes.

2885-2889 Estos versos los intercambian el Príncipe y Mambrino sin que la Reina pueda oírlos.

El procurar de una guerra
tan mal hecha paz tan noble
¿no es ganar la tierra al doble
más que destruir la tierra? 2920

No tengo padre ni quiero
que más se llame este nombre:
para padre soy muy hombre
y grande para heredero. 2925

En esto me determino
y de este parecer soy.
Quédate a Dios, que me voy
para salirle al camino.

Vase el Príncipe

MAMBRINO En la obstinación que anda 2930
es el consejo escusado,
que mal mandará el criado
adonde el señor no manda.

Quien a su padre escribió
todo lo que pasa aquí 2935
yo solo fui, que yo fui
a quien él lo encomendó.

Y aunque de este casamiento
paz y provecho resulta,
en todo lo dificulta 2940
el paternal mandamiento,
que la quiere para sí
con un entrañable amor

2918 El procurar *AB Cot* : Él procura *M* 2920 no es ganar *AB Cot* : y mandar *M*
2921 más que *AB Cot* : con no *M* 2923 llame *AB Cot* : llama *M* 2924 para padre *AB*
Cot : padre padre *M* 2927 de este *AB Cot* : en este *M* 2929 *Acot* el Príncipe *AB Cot* : *om*
M 2930 En la obstinación que anda *AB Cot* : En obstinancia tan grande *M* 2931 es el
consejo *AB Cot* : el consejo es *M* 2933 manda *AB Cot* : mande *M* 2934 a *AB Cot* : si *M*
2935 lo que *AB Cot* : cuanto *M* 2936 solo fui *AB Cot* : mismo soy *M* 2940 en todo *AB*
Cot : con su amor *M* 2941 paternal *AB Cot* : paterno *M*

tal, que me pone temor
 el pensar que viene aquí. 2945
 ¡Oh amor, de quien se pregona
 tan duro estatuto y ley,
 que ni el vasallo a su rey
 ni el padre al hijo perdona!

Vase y sale la Reina con soldados

RODIANA	La merced recibida, como es justo, 2950 valientes caballeros, agradezco, y pues estoy de la ciudad tan cerca, volveos a vuestro campo, que podría sentiros la ciudad y dispararos, si a caso os sienten, un cañón del muro. 2955 Decid a vuestro príncipe que llevo cuidado grande en procurar su gusto y en hacer que quede Rodiana cautiva ya de su famoso término.	2950 2955
SOLDADO I ^o	Guarde tu vida, labrador hermoso, 2960 el que tan bello cuerpo y alma noble	2960

2945 el pensar *AB Cot* : pensar *M* que *AB Cot* : que ya *M* 2949 padre al hijo *AB Cot* :
 hijo al padre *M* 2949 *Acot* Vase... soldados *AB Cot* : Sale Rodiana con los soldados *M*
 2953 volveos *AB Cot* : volved *M* 2954-2955 sentiros... muro *AB Cot* : alborotarse cuan-
 do así nos viese / y disparar algún cañón del muro *M* 2956-2959 Decid... término *M* : *om*
AB Cot 2958 en hacer : hacer *M* 2960 Guarde *AB Cot* : Guarda *M* 2961 tan bello
AB Cot : tu *M*

2950-2974 En esta breve escena toman la palabra dos soldados según el impreso y tres según el manuscrito. A falta de argumentos textuales o escénicos que certifiquen como mejor una de las dos soluciones, me atengo a la distribución de parlamentos de la *princeps*.
 2956-2959 Estos cuatro versos, solo presentes en el manuscrito, completan la cortés despedida de Rodiana y quedan avalados —hasta donde es posible decirlo— por el v. 2965, en el que los soldados mencionan la confianza en la palabra dada por la Reina, circunstancia que solo puede remitir a lo que esta declara en los versos que nos ocupan.
 2961-2963 Es motivo habitual en Lope, sobre todo en su primer teatro, el del contraste entre la rusticidad de la apariencia y la belleza física o espiritual, que se sustancia en una serie de imágenes, como la del oro oculto en la mina o la del diamante engastado en un anillo de plomo: «Como el oro entre la mina / y el diamante por labrar, / como el coral en la

- en rústico sayal puso escondido,
como en la mina suele estar el oro.
Nosotros nos volvemos al ejército
bien confiados de tu fe inviolable, 2965
que has de igualar el talle con las obras.
RODIANA Pues id en paz, amigos, que yo espero
que han de tener buen fin aquestas paces.
SOLDADO 2º Pues vamos, caballeros, y no entremos
la tierra más adentro, que algún día 2970
haremos corte lo que agora es campo,
la guerra paz y los contrarios deudos.
RODIANA El cielo os guarde, compañía gallarda.
SOLDADO 1º Vaya en la tuya el ángel de la guarda.

Vanse los soldados y queda la Reina

- RODIANA Quien presto se determina 2975
muy de espacio se arrepiente;
quien ve la muerte presente
tarde el remedio adivina.
¿Dónde mi poca cordura

2962 en rústico *AB Cot* : en un tosco *M* 2964 nos volvemos *AB Cot* : volveremos *M*
2966 has *AB Cot* : ha *M* el talle con *AB Cot* : con el talle *A* 2967-2968 Pues id... aquestas paces *AB Cot* : SOLDADO 2º ¿Mandas alguna cosa para el Príncipe? / RODIANA Lo dicho basta y lo que yo deseo: / que tengan buen efeto aquestas cosas *M* 2969 *Per* SOLDADO 2º *AB Cot* : SOLDADO 3º *M* 2974 Vaya en la tuya *AB Cot* : Y con vos vaya *M* 2974 *Acot* y queda la Reina *AB Cot* : *om M* 2976 muy despacio *AB Cot* : más apriesa *M* 2977 la muerte *AB Cot* : el remedio *M* 2979-2982 ¿Dónde... locura? *M* : *om AB Cot*

mar / y en concha la perla fina: / así, con el tosco traje / de esta montaña o desierto, / tienes, Gomel, encubierto / el valor de tu linaje» (*El hijo de Reduán*, ed. Pontón, vv. 712-719). Es un motivo que a su vez se asocia al del disfraz y las identidades ocultas (véase Presotto 1995).

2967-2968 Estos dos versos de los impresos se corresponden con tres del manuscrito, en los que se incluye una pregunta de uno de los soldados. La falta de indicios a favor de una u otra solución impone seguir el texto de la *princeps*.

2979-2982 y 2987-2990 Ambas estrofas, presentes solo en el testimonio manuscrito, parecen necesarias, aunque es probable que el texto de la primera esté dañado, como denotan el «presto» del v. 2980 (posible, pero que reitera el del v. 2975) y el «hubieran... galardonar», sin régimen preposicional.

me llevó con presto paso? 2980
 ¿Dónde hubieran —¡triste caso!—
 galardonar mi locura?
 ¡Oh príncipe sabio y justo,
 galán, fuerte y gentilhombre,
 en toda la tierra el hombre 2985
 que me ha dado solo gusto!
 Tú serás el dueño solo
 de mi antigua libertad
 y tan rey de mi ciudad
 como de su esfera Apolo. 2990
 Trátanse ya aquestas paces
 en tu amor y mi desdén:
 darasme, cielo, algún bien
 de cuantos males me haces.
 ¡Herida voy como cierva! 2995
 ¡A Dios, loca presunción,
 que llevo en el corazón
 poca vida y mucha hierba!

Sale el Príncipe en traje de labrador

PRÍNCIPE ¡Falto vengo del aliento
 y de la vida por ti! 3000
 ¿Cómo te has venido así,
 venciendo en el curso al viento?

2983 sabio *AB Cot* : noble *M* 2984 galán, fuerte *AB Cot* : cuerdo, sabio *M* 2986 que
 me ha dado solo *AB Cot* : solo que me ha dado *M* 2987-2990 Tú serás... Apolo *M* : *om*
AB Cot 2991 Trátanse ya aquestas *AB Cot* : Trátense luego estas *M* 2992 en tu *AB*
Cot : con su *M* 2993 darasme, cielo *AB Cot* : darás, mi alma *M* 2994 males *AB Cot* :
 daños *M* 2995-2998 ¡Herida... hierba! *AB Cot* : *antes de 2991 en M* 2997 que llevo en
 el *AB Cot* : que le ofende al *M* 2998 *Acot* en traje de labrador *AB Cot* : en hábito de villa-
 no *M* 2999 Falto *M* : Faltó *AB Cot* 3000 y de la *AB Cot* : y aun de la *M* 3002 en el
 curso al *AB Cot* : tu curso el *M*

2991-2998 Mantengo el orden de estas estrofas según aparecen en los impresos: cierran
 mejor el soliloquio de Rodiana los versos de mayor intensidad emotiva.
 2999 *hierba*: 'veneno', el que le emponzoña de amor el corazón.

	¿Hante a caso conocido o el campo no te agradó?	
RODIANA	(¿Que no es este el que vi yo del real traje vestido?	3005
	¿Que este el Príncipe no es?)	
PRÍNCIPE	¿Qué dices, señora mía?	
RODIANA	Que pensando que era espía puse la vida en los pies, y ellos me han favorecido hasta que en salvo me han puesto. (¿Qué engaño es este? ¿Qué es esto? ¿Que así me ciega el sentido? Mas no es posible que sea el Rey aqueste villano.)	3010
PRÍNCIPE	En dejarte de la mano hice una cosa muy fea, pero ya, mientras viviere, será imposible dejarte.	3020
RODIANA	(¿Que aqueste no es Clarinarte, el que yo quiero y me quiere? ¿Que no son sus ojos estos que me abrasan los sentidos, para mirarme atrevidos y en disimular modestos? ¿No es su habla? ¿No es su boca? ¿No es en todo semejante? ¡Ay, dulce soldado amante! ¿Mas qué digo, que estoy loca?)	3025 3030

3009 Que pensando *AB Cot* : Pensando *M* 3015 Mas no *AB Cot* : No *M* que sea *AB Cot* : que no sea *M* 3016 Rey aqueste *AB Cot* : Príncipe este *M* 3023-3026 ¿Que no son... modestos *M* : om *AB Cot* 3028 en todo *AB Cot* : todo su *M* 3030 Mas *AB Cot* : Pero *M* que estoy *AB Cot* : Estoy *M*

3023-3026 Redondilla transmitida únicamente por el manuscrito que encaja perfectamente en la serie de interrogaciones que formula Rodiana: la mención de los «ojos» concuerda con las de «habla» y «boca» de la estrofa siguiente (v. 3027).

- ¿Qué tengo ya que temer,
pues de su campo he salido
sin que me hayan conocido?
¿Qué me puede suceder?
¿No estoy ya cerca del muro 3035
de mi ciudad populosa?
- PRÍNCIPE Ya, por mi fe, reina hermosa
que estamos en lo seguro.
Decilde agora a ese loco
que pruebe a haceros agravio. 3040
- RODIANA (Que este presume de sabio
y de que yo sé tan poco.
¿Mas quién duda que no entiende
que le he conocido ya?)
- PRÍNCIPE (Dudando si soy está 3045
el que la adora y la ofende.)
¿Viste al Rey, señora?
- RODIANA Vile,
y vi en él tanta grandeza,
que me parece bajeza
que a vencerme se aniquile. 3050
- PRÍNCIPE ¿Satisfízote su talle?
- RODIANA De suerte me enamoró
que en el punto que le vio
el alma, se obligó a amalle;
sin ella vengo.

3031-3034 ¿Qué tengo... suceder? *AB Cot* : Bueno será reportarme / este amor, este deseo, / pero ya estoy donde veo / qué fuerza me ha de agraviar *M* 3035 No estoy ya cerca *AB Cot* : Ya no estoy al pie *M* 3038 que estamos *AB Cot* : estamos *M* 3040 pruebe a haceros : pruebe haceros *AB Cot* : os procure hacer *M* 3041 presume *AB Cot* : presuma *M* 3043 que no *AB Cot* : que él no *M* 3046 la ofende *AB Cot* : ofende *M* 3049 me parece *AB Cot* : aunque es hazaña, es *M* 3053-3054 que en el punto... amalle *AB Cot* : que el alma no se escusó / de quedar a contemplalle *M* 3055 vengo *AB Cot* : venga *M*

3053-3054 Mantengo el texto de los impresos, que tiene pleno sentido, si bien es cierto que el «quedar a contemplalle» del manuscrito condice mejor con el «sin ella vengo» del v. 3055.

PRÍNCIPE	¿Sin ella?	3055
	No es cosa para creer, que luego el cuerpo ha de ser muerto, si se aparta de ella. Sin duda mucho caminas, que no he podido alcanzarte.	3060
RODIANA	(¿Que aqueste no es Clarinarte?)	
PRÍNCIPE	¿En qué piensas? ¿Qué imaginas?	
RODIANA	Tengo una duda que ha sido para más desvanecerme, pues, velando, el alma duerme la memoria en el sentido: ven cierta cosa mis ojos que no la quieren creer.	3065
PRÍNCIPE	Bien pueden, señora, ser imaginados antojos.	3070
	La puerta nos han abierto: entremos en la ciudad.	
RODIANA	(¿Que me engaña la verdad? ¿Si es él? ¿No? ¿Sí?)	
PRÍNCIPE	(Yo soy cierto.)	

Vanse y sale el rey Dinacreonte y soldados y Mambrino

REY	¿Que en tal locura aquel traidor ha dado y que esté en la ciudad con mi enemiga, ciego como otro Ulises hechizado en los lacivos brazos de su amiga? ¿Que esté todo mi ejército alterado	3075

3059 sin duda mucho *AB Cot* : y tú hablas y *M* 3066 en el *AB Cot* : y el *M* 3069 pueden *AB Cot* : puede *M* 3070 imaginados *AB Cot* : imaginandos *M* 3073 engaña *AB Cot* : ha engañado *M* 3074 ¿Si es él? ¿No? ¿Sí? *AB Cot* : si él no sé *M* 3074 *Acot* Vanse... y Mambrino *AB Cot* : Vanse el Príncipe y Rodiana. Sale el rey Dinacreonte y mucho acompañamiento *M* 3075 en tal locura aquel traidor *AB Cot* : ese traidor en tal locura *M* 3076 y que esté *AB Cot* : que vive *M* 3077 ciego *AB Cot* : vengo *M* 3078 en *AB Cot* : de *M* brazos *M B Cot* : lazos *A* 3079 esté todo mi ejército *AB Cot* : dejé todo el reino yo *M*

- sin rey que mande o capitán que siga? 3080
 ¡Pues no, traidor, que mi vejez cansada
 aún tiene bríos de regir la espada!
 ¿En efeto, Mambrino, que un retrato
 ha sido de su alma el bebedizo?
 MAMBRINO Pienso que fue de Rodiana el trato 3085
 y que este engaño por sus manos hizo.
 REY ¡Ay hijo desleal, ay hijo ingrato!
 Mas no te culpo si este ha sido hechizo,
 que pensar no es posible que pudieses
 degenerar un punto de quien fueses. 3090
 ¿Mas cómo le disculpo, loco y ciego,
 y de su ceguedad tan ciego vivo?
 ¡Ármese el campo, marche el campo luego,
 que tengo el hijo y el honor cautivo!
 Yo he de apagar aqueste incendio y fuego 3095
 y de la Reina el pensamiento altivo,
 que ya yo sé que es cuerda y que negocia
 dar rey a Holanda y dar reina a Escocia.
 ¡Alcen en alto ese león rendido,

3080 rey *M* : gobierno *AB Cot* capitán *M* : rey *AB Cot* 3082 la espada *AB Cot* : espada
M 3084 el bebedizo *AB Cot* : bebedizo *M* 3086 y que este *M* : que aqueste *AB Cot*
 3087 Ay *AB Cot* : Oh *M* Ay *AB Cot* : y *M* 3089 no es posible *AB Cot* : es locura *M*
 3092 y de su... vivo *AB Cot* : y su deslealtad acepto y vivo *M* 3093 marche *AB Cot* : y
 marche *M* 3095-3096 Yo he de apagar aqueste incendio y fuego / y de la Reina el pensa-
 miento altivo *M* : publíquese la guerra a sangre y fuego / y no quede de todos hombre vivo
AB Cot 3097-3104 que ya yo sé... corona *M* : om *AB Cot*

3097-3104 El corte practicado en el arquetipo de los impresos resulta claramente apre-
 ciable aquí: le faltan dos versos a la octava que empieza en el v. 3091, a la que se empalma
 con los dos versos finales de la siguiente. Incorporo, pues, el pasaje privativo del manuscri-
 to, circunstancia que obliga a sustituir asimismo los vv. 3095-3096 del impreso, que siguen
 una pauta verbal distinta, probable resultado del remiendo.

3099-3102 Era creencia antigua que las crías de león nacían en un letargo muy profundo,
 como de muerte, y que despertaban con los rugidos de la madre: «la leona pare su hijo he-
 cho un pedazo de carne, como muerto; y viéndolo tal, comienza a bramar en torno de él, y
 lamerlo con su lengua tres días. Dale voces, volviendo a una parte y otra, y al día tercero,
 como despertando a los bramidos de su madre, se levanta hecho un leoncillo hermoso»
 (Jerónimo Batista de Lanuza, *Homilías sobre los Evangelios de Cuaresma*, t. IV, p. 556). El

que aquesta vez yo quiero ser leona, 3100
 que al hijo muerto le daré sentido
 con esta voz que mi pregón pregona!
 ¡Muera el hijo falsario y atrevido
 que deja por su gusto la corona
 de un reino que no tiene más defensa 3105
 de una sirena que cantó en mi ofensa!
 ¡Caminen hombres de armas al galope,
 pasen la lanza de la cuja al ristre,
 la infantería en escuadrón se acope
 y por sus capitanes se administre, 3110
 no se perdone cosa que se tope,
 todo se mire, tale y se registre!
 ¡Ea, Mambrino, la distancia es poca!
 MAMBRINO ¡Marcha! ¡Camina! ¡Toca!
 REY ¡Oh reina loca!

Vanse. Sale la Reina y el Conde y el Príncipe

CONDE Sentido habemos tu ausencia. 3115
 RODIANA En peligro vi mi vida,
 pero fue bien defendida
 de mi buena diligencia.
 CONDE ¿Es bravo campo el contrario?
 RODIANA Antes manso me parece, 3120
 pues que ya la paz me ofrece

3107 al galope *AB Cot* : a galope *M* 3108 la lanza *AB Cot* : las lanzas *M* cuja *AB Cot* :
 caja *M* 3111 cosa *AB Cot* : a cosa *M* 3112 se mire, tale *AB Cot* : se inquiera, se entre *M*
 3113 Mambrino *AB Cot* : Mambrinio *M* distancia *AB Cot* : venganza *M* 3114 Marcha
AB Cot : en boca del REY *M* camina, toca *AB Cot* : MAMBRINO ¡Toca a marchar! *M*
 3114*Acot* Vanse... Príncipe *AB Cot* : Vanse todos y salen Rodiana y el príncipe Clarinarte en
 hábito de villanos, y el Conde y el capitán Paladio y gente *M* 3118 buena *AB Cot* : mucha *M*

«daré sentido» del v. 3101 significa, pues, ‘daré sensibilidad, reviviré’. La imagen, presente solo en la rama manuscrita, parece demasiado certera para ser espuria.

3114*Acot* La indicación escénica del manuscrito señala la presencia de Paladio y de «gente», que no tienen intervención hablada aquí.

- y el seguro necesario.
- Y pues ya el cielo este día
 tiende su piadosa mano,
 prendedme aquese villano. 3125
- PRÍNCIPE ¿A mí?
- RODIANA Sí, que eres espía.
- PRÍNCIPE ¿Yo espía?
- RODIANA Tú. ¿Qué te espantas?,
 que yo sé bien que por ti
 cerca de morir me vi
 entre espadas y armas tantas, 3130
 y en fin, por lo que yo sé,
 me importa darte la muerte.
- PRÍNCIPE ¡Que trates de aqueza suerte
 quien te adora con tal fe!
 Si así premias al amigo 3135
 que te adora tan de veras,
 ¿qué galardón dar esperas
 al Príncipe tu enemigo?
 ¿Por qué me mandas matar?
 ¿Por qué ensangrentar la mano 3140
 en un grosero villano?
- RODIANA Hoy, traidor, has de acabar:
 yo quiero quedar segura
 de tu traición.
- PRÍNCIPE ¿Yo traición?
- RODIANA Hame dado el corazón 3145
 lo que ese tuyo procura.
 Conde, sacad esa espada
 y de un revés su cabeza

3124 tiende su piadosa *M* : tiene de su propia *AB Cot* 3125 prendedme *AB Cot* :
 préndeme *M* aquese *A* : aqueste *MB Cot* 3131 en fin *AB Cot* : al fin *M* 3132 importa
AB Cot : está bien *M* 3133 aqueza *AB Cot* : aquesta *M* 3135 premias *AB Cot* : apremias
M 3140 ensangrentar *AB Cot* : ensangrientas *M* 3143 Yo *AB Cot* : Hoy *M* segura
M Cot : seguro *AB* 3147 Conde, sacad esa *AB Cot* : Sacad, conde, aqueza *M* 3148 su
 cabeza *AB Cot* : la cabeza *M*

	baje a humillar su bajeza.	
PRÍNCIPE	¿Que en fin mi muerte te agrada?	3150
CONDE	Aunque tan limpios aceros se manchan como tiranos, que mal cortan en villanos espadas de caballeros, por mandarlo Vuestra Alteza,	3155
RODIANA	hinca, traidor, la rodilla. (¡Cielos! ¿Si fue maravilla de la gran naturaleza?, que si este el Príncipe fuera, viendo su muerte tan clara,	3160
	claro está que lo estorbara: luego su nombre dijera. Ya vuelvo a la propia duda.)	
CONDE	Ya, reina, le quiero herir.	
RODIANA	(¿Que viéndose así morir de propósito no muda?)	3165
	¡Ejecuta!	
PRÍNCIPE	¡Ten la mano!	
RODIANA	¿Qué quieres?	
PRÍNCIPE	Hablarte quiero.	
CONDE	No mandes manchar mi acero en el cuello de un villano.	3170
PRÍNCIPE	¿Muerte adorar te merece?	
RODIANA	¡Dale!	
CONDE	¡De esta muere!	
RODIANA	¡Espera!,	

3149 baje a humillar AB Cot : vaya a buscar M 3150 en fin AB Cot : al fin M 3151 tan AB Cot : son M 3152 manchan AB Cot : mancheran M 3160-3161 viendo... estorbara AB Cot : no es posible que callara, / que viendo su muerte clara M 3162 luego AB Cot : claro M 3163 vuelvo AB Cot : torno M propia AB Cot : misma M 3165-3166 ¿Que viéndose... muda? M : atribuidos al CONDE en AB Cot 3165 así AB Cot : aquí M 3167 Ten la mano AB Cot : Tened el brazo M 3168-3170 ¿Qué quieres? ... villano AB Cot : CONDE No mandes manchar mi acero, / siendo de tal caballero, / en cuello digno de un lazo M 3170 villano M AB : tirano Cot 3171 Muerte AB Cot : Muerto M 3172 muere A Cot : vez M : muerte B

- que no es bien hecho que muera
quien al Príncipe parece:
sabad que este es su retrato 3175
y por él le doy la vida.
- PRÍNCIPE Ya fuera, dulce homicida,
al bien que te debo ingrato.
Yo soy propio y semejante
el rey que negando estoy: 3180
Clarínarte, reina, soy;
yo soy el soldado amante.
Tu amor me ha traído aquí.
Si mi amistad no te agrada,
alza, buen conde, la espada: 3185
mátame luego.
- CONDE ¿Yo a ti?
Alza del suelo y de amigo
me da mil veces tus brazos.
- RODIANA Y con más estrechos lazos
a tu amigo y enemigo. 3190
¿Has andado bueno?
- PRÍNCIPE Creo
que, sabiendo mi pasión,
has dado tal galardón
al fuego de mi deseo.
Aquí al fin hacemos paces. 3195
- RODIANA Eres mi rey y mi esposo.
PRÍNCIPE Premia al conde vitorioso
hoy que a todos merced haces.

3177 dulce *AB Cot* : dice *M* 3178 al bien... ingrato *AB Cot* : después de este verso, *M* incluye la acotación Quítase el vestido de villano 3180 el rey *A* : al rey *MB Cot* 3183 aquí *M* : así *AB Cot* 3186 mátame... ti *AB Cot* : y mátame. CONDE Rey, ¿yo a ti? *M* 3188 da *AB Cot* : dad *M* tus *AB Cot* : los *M* 3190 amigo y *AB Cot* : enemiga *M* 3194 al fuego *AB Cot* : a la fe *M* 3195 Aquí al fin *AB Cot* : En fin, que *M*

3178 La acotación que introduce el manuscrito explica la acción que ocurre sobre las tablas: Clarínarte se despoja de sus ropas de villano y revela su verdadera identidad, con lo que da fin al juego del disfraz, tan importante en el enredo de la comedia.

- RODIANA Con Ginebra mi querida
le doy la gobernación 3200
de Gelanda.
- CONDE No es razón
que mayor premio te pida:
si es que le estoy obligado
por mucho amor a Ginebra.
- PRÍNCIPE De esta paz que se celebra 3205
quede mi campo avisado.

Sale un paje

- PAJE Apenas, reina invicta, en el palacio
la fama suena de que en él reside
el príncipe famoso Clarinarte,
cuando otra fama, en diferentes voces, 3210
viene diciendo cómo el Rey su padre,
desembarcado ahora en nuestra playa,

3203 si es *AB Cot*: sé *M* 3206 *Acot* Sale un paje *M*: Sale Calidoro *AB Cot* 3207 *Per* PAJE
M: CALIDORO *AB Cot* 3207 invicta, en el *AB Cot*: ínclita, en tu *M* 3208 suena *AB Cot*:
vuela *M* 3210 voces *AB Cot*: bocas *M* 3211 viene *AB Cot*: vienen *M* 3212-
3213 desembarcado... pecho *AB Cot*: está con todo el campo en esos muros, / porque, sa-
biendo que te adora y ama, / jurando viene de rompelle el pecho *M*

3206 *Acot* La aparición de Calidoro carece de lógica aquí, y probablemente liga con la volun-
tad de la rama impresa de atribuirle mayor papel. En consonancia con lo decidido en los
vv. 1859 *Acot*-1916, me inclino por reemplazar al criado del Conde, cuya importancia se ha di-
luido casi por completo, por un mucho más verosímil paje, tal como trae el manuscrito, en ac-
ción que no altera el texto propiamente dicho, sino solo una acotación y una didascalia. Cabe la
posibilidad de que este paje y la guarda de 1859 *Acot* fuesen encarnados por el actor que asimis-
mo asumía el rol de Calidoro, y que sea esta circunstancia la que explique su mención.

3207-3222 Los dieciséis versos que concluyen el cuadro presentan una estructura métri-
ca peculiar: parece una tirada de endecasílabos sueltos, pero a partir de la mitad hay varios
pares de versos en rima (vv. 3213-3214, 3215-3216, 3218-3219 y 3221-3222), con dos versos
libres intercalados (vv. 3217 y 3220). Se da la particularidad adicional de que uno de esos
versos, el 3214, es un heptasílabo, presente tanto en el impreso como en el manuscrito. Pa-
rece, pues, una silva, según la define Navarro Tomás [1974:254-255]. Con todo, el pasaje
muestra fluctuaciones textuales significativas (véase la nota siguiente).

3212-3213 Estos dos versos de los impresos se corresponden con tres en el manuscrito; de
forma inversa, los vv. 3217-3218 se quedan en uno solo en el testimonio de la Real Bibliote-
ca. Dado que aquí no puede hablarse, propiamente, de cortes, ni es posible advertir la di-
rección de los cambios, me atengo al texto de la *parte*.

- viene jurando de pasarle el pecho.
- PRÍNCIPE ¿Que ya pasó el estrecho
y que mi padre injusto me persigue? 3215
Mas yo haré que su furia se mitigue.
Venid todos conmigo. Y vos, esposa,
conmigo no temáis.
- RODIANA Mi bien, ¿quién puede,
si tal defensa el cielo me concede
y siendo vuestro padre mi enemigo? 3220
- CONDE ¿Hanse de hacer algunas prevenciones?
- PRÍNCIPE Las armas contra el padre son razones.

Vanse.

Sale el Rey con todos los soldados

- REY Plantad el artillería,
y esas piezas de campaña
jugarán con fuerza estraña, 3225
guardando la infantería.
- ¡Ya todo el lienzo rompió!
- MAMBRINO ¡Ea, soldados, a él!
- REY ¡Entre el furioso tropel,

3214 Que ya pasó *M* : Ya que pasé *AB Cot* 3215 y que mi padre injusto *AB Cot* : que ya mi injusto padre *M* 3216 furia *AB Cot* : fuerza *M* 3217-3218 Venid... puede *AB Cot* : Y vos, esposa, no temáis. *RODIANA* ¿Quién puede? *M* 3220 mi enemigo *AB Cot* : el enemigo *M* 3222 contra *AB Cot* : con *M* 3222*Acot* Vanse... soldados *AB Cot* : Sale el rey Dinaqueronte y el capitán Mambrino y soldados *M* 3224 esas *AB Cot* : las *M* 3225 jugarán con fuerza *AB Cot* : disparen con furia *M* 3226 guardando la infantería *AB Cot* : dando al mundo batería *M* 3227 ¡Ya... rompió! *AB Cot* : atribuido a MAMBRINO en *M* 3228 ¡Ea... él! *AB Cot* : atribuido al REY en *M* 3229*Per* REY *AB Cot* : om *M*

3222*Acot* La expresión «todos los soldados» debe incluir a Mambrino, que tiene parlamento en la escena final. La acotación del manuscrito señala explícitamente la presencia del capitán escocés.

3227-3228 La distribución de estos dos versos es coherente en los impresos, aunque la del manuscrito parece más afinada, puesto que en él el comentario sobre la acción de la artillería se pone en boca de Mambrino, y es el belicoso Dinacreonte el que exhorta a sus hombres al ataque (y no a la inversa).

pues tan buena puerta abrió! 3230

Sale el Príncipe y la Reina abrazados

PRÍNCIPE ¿Por qué no se ha de entrar, fuertes soldados,
 si no hay aquí defensa más famosa,
 si os aguardan los muros derribados,
 mis brazos, mis deseos y mi esposa?
 Vuestros son estos reinos conquistados, 3235
 más que con sangre, con la paz dichosa.
 Entrad por sus tesoros excesivos
 y al Rey llevad aquestos dos cautivos.
 Cristiano soy y soy vuestro heredero;
 del Rey soy primogénito y solía 3240
 ser vuestro capitán y el que primero
 vuestros gallardos pechos encendía.
 Si junta Escocia aqueste reino entero
 sin sangre vuestra y sin deshonra mía,
 si he buscado mujer que el Rey amaba, 3245
 ¿adónde os lleva aquesa furia brava?
 ¿No veis que si el Rey tiene mal intento
 ha sido justo darle tal desvío,
 y que fuera acetar el casamiento
 en daño vuestro y en notable mío? 3250
 Yo os doy señor en paz, reina a contento

3230 *Acot* Sale... abrazados *AB Cot* : Pónense Rodiana y el Príncipe a la entrada *M*
 3231 Por qué no *AB Cot* : Por aquí *M* 3232 si no hay aquí *AB Cot* : Por aquí es la *M*
 3233 si os aguardan *AB Cot* : para guardar *M* 3234 mis brazos, mis deseos *AB Cot* : mis
 entrañas abiertas *M* 3241 y el que *AB Cot* : el que *M* 3243 junta *AB Cot* : junto a *M*
 3245 si *AB Cot* : yo *M* el Rey *M* : al Rey *AB Cot* 3246 aquesa *M AB* : aquesta *Cot*
 3247 si el Rey tiene *AB Cot* : el Rey tenía *M* 3248 ha sido *AB Cot* : y que era *M*
 3249 acetar *AB Cot* : el hacer *M* 3251 a contento *AB Cot* : en contento *M*

3230 *Acot* La «salida» de Clarinarte y Rodiana ante las tropas escocesas («pónense... a la entrada», reza la acotación del manuscrito) se produciría corriendo la cortina de las apariencias, o bien saliendo galán y dama por una de las puertas del vestuario, convertida en la ficción dramática en la puerta de la ciudad asediada.

de cuanto cerca el mar helado y frío,
casada con su igual y rey tan vuestro.
SOLDADO 1º ¡Rey nuestro es Clarinarte!
SOLDADO 2º ¡Rey es nuestro!
Dinacreonte, desde hoy más perdona 3255
si las espadas contra ti volvemos,
pues las sacamos contra tu persona,
que es el mismo que allí presente vemos.
¡Dale los brazos luego y la corona
y por mujer la reina que queremos 3260
o morirás sin duda!
REY ¿A mí, soldados,
de tal fiereza y sinrazón armados?
SOLDADO 1º ¡Perdone o muera!
TODOS ¡Muera o le perdone!
REY Pues alto, desviad esas espadas
para que con mis manos los corone. 3265
SOLDADO 2º ¡Agora sí que nuestro campo agradas!
REY Ya vuestro casamiento es bien que abone,

3254 *Per* SOLDADO 2º *AB Cot* : TODOS *M* Después de este verso, *M* trae la acotación Amotínanse todos contra el rey Dinaqueronte 3255 Dinacreonte... perdona *AB Cot* : *este es el primer verso atribuido a SOLDADO 2º en M* desde hoy *AB Cot* : rey, de hoy *M* 3256 espadas *M A Cot* : espaldas *B* 3257 sacamos *AB Cot* : alzamos *M* tu *M* : su *AB Cot* 3258 presente *AB Cot* : armado *M* 3260 queremos *AB Cot* : tenemos *M* 3262 fiereza *AB Cot* : locura *M* 3263 o le *AB Cot* : aquí o *M* 3264 desviad esas *AB Cot* : desviadme las *M* 3265 manos los *M* : brazos le *AB Cot* 3266 nuestro campo *AB Cot* : a todos nos *M* 3267 que abone *AB Cot* : se abone *M*

3254 Aunque la distribución del verso entre dos soldados, tal como figura en los impresos, no pueda calificarse de incorrecta, la exclamación «¡Rey es nuestro!» adquiere mayor relieve, acorde con el momento de aclamación, si la gritan las tropas en conjunto, tal como figura en el manuscrito.

3256-3258 En la identidad que aprecia la tropa entre Dinacreonte y Clarinarte puede oírse acaso un eco de la teoría político-teológica del cuerpo del rey como entidad que perdura más allá de quien encarne en un momento determinado esa potestad (véanse simplemente Kantorowicz 2012 y Bertelli 1990).

3265 Es preferible la lección del manuscrito: el rey de Escocia corona con sus manos a los dos jóvenes, no solamente a su hijo y con los brazos.



VARIANTES LINGÜÍSTICAS

Dada la importancia del manuscrito II-461, se registran también en este apéndice los casos de ceceo y seseo que caracterizan al copista, a pesar de ser de orden más gráfico que lingüístico. Cuando la lección del manuscrito difiere sensiblemente de la de los impresos, para establecer la correspondencia entre variante lingüística y texto crítico debe consultarse también el aparato crítico.

<i>Título famosa : famozo M</i>	133 pisar : pizar <i>M</i>
<i>Acotación inicial</i> acompañamiento :	150 luz : lus <i>M</i>
acompanim° <i>M</i>	154 resista : recista <i>M</i>
9 infantería : infantaría <i>M</i>	156 parece : paresce <i>M</i>
16 vez : ves <i>M</i>	159 merece : meresce <i>M</i>
44 merezca : meresca <i>M</i>	163 padecella : padescella <i>M</i>
46 parezca : paresca <i>M</i>	decilla : decirla <i>M</i>
52 diciplina : deciplina <i>M</i>	172 alcanza : alcanza <i>M</i>
54 elección : elección <i>M</i>	174 osadía : ozadía <i>M</i>
64 carezca : caresca <i>M</i>	180 casa : caza <i>M</i>
67 propio : proprio <i>M</i>	183 abrasa : abraza <i>M</i>
71 parece : paresce <i>M</i>	188 resistencia : recistencia <i>M</i>
78 casarme : cazarme <i>M</i>	191 presencia : precencia <i>M</i>
83 hacelle : hacerle <i>M</i>	193 merecí : merescí <i>M</i>
93 haz : has <i>M</i>	197 quisiera : quiciera <i>M</i>
99 trajo : trujo <i>M</i>	209 agradecimiento : agradescimien- to <i>M</i>
109 la ardiente : el ardiente <i>M</i>	231 recibo : rescibo <i>M</i>
110 experiencia : experienciam <i>M</i>	232 vez : ves <i>M</i>
115 al : a el <i>A</i>	244 robusto : rubusto <i>M</i>
116 ausencia : aucencia <i>M</i>	251 parecer : parescer <i>M</i>
118 luz : lus <i>M</i>	253 mezclada : mesclada <i>M</i>
119 propia : propria <i>M</i>	

- 285 caso : cazo *M*
 286 a caso : a cazo *M*
 287 abrasáis : abrazáis *M*
 288 padezcan : padescan *M*
 291 del ausencia : de la ausencia *M*
 293 hermoso : hermoso *M*
 294 ausente : aucente *M*
 presente : precente *M*
 296 dichosos : dichozos *M*
 297 dichosos : dichozos *M*
 298 hermosos : hermosos *M*
 301 milagrosa : milagroza *M*
 307 anoheces : anoheces *M*
 amaneces : amaneces *M*
 356 puso : puzo *M*
 364 norabuena : en hora buena *M*
 370 merecieras : merescieras *M*
 383 merezco : meresco *M*
 391 seso : sezo *M*
 394 cerrada : serrada *M*
 397 pretensión : pretención *M*
 405 naciera : nasciera *M*
 410 nací : nascí *M*
 413 agradecimiento : agradescimiento *M*
 418 vez : ves *M*
 429 gemiré : gimiré *M*
 432 merece : meresce *M*
 436 cosas : cozas *M*
 438 cosas : cozas *M*
 445 abrasaba : abrazaba *M*
 460 diez : dies *M*
 465 famoso : famozo *M*
 466 obedece : obedesce *M*
 467 favorecen : favorescen *M*
 483 mesana : mezana *M*
 488 furioso : furiozo *M*
 491 velloso : vellozo *M*
 492 corderilla : cordercilla *M*
 495 presa : preza *M*
 502 corderilla : cordercilla *M*
 504 famosa : famoza *M*
 508 furioso : furiozo *M*
 510 envía : invía *M*
 515 famoso : famozo *M*
 516 blasonando : blazonando *M*
 524 resistir : recistir *M*
 531 abraso : abrazo *M*
 536 vejezuelo : vejesuelo *M*
 553 famosa : famoza *M*
 554 vitoriosa : victorioza *M*
 564 valerosa : valeroza *M*
 567 espantosa : espantoza *M*
 573 ciudad : çuidad *M*
 574 riguridad : reguridad *M*
 580 resistencia : recistencia *M*
 584 presencia : precencia *M*
 590 famosa : famoza *M*
 591 casa : caza *M*
 592 hermosa : hermoza *M*
 594 ociosa : ocioza *M*
 596 codicia : cudicia *M*
 597 curiosa : curioza *M*
 600 casa : caza *M*
 604 abrasa : abraza *M*
 608 famoso : famozo *M*
 611 temeroso : temerozo *M*
 613 milagroso : milagrozo *M*
 617 bracmano : bramagno *AB*
 623 resistirse : recistirse *M*
 624 defensa : defenza *M*
 632 poderoso : poderozo *M*
 633 resistir : recistir *M*
 638 defensa : defenza *M*
 649 presa : preza *M*
 652 agradeceldo : agradesceldo

- 672 nacido : nascido *M*
 678 bisoño : bizoño *M*
 686 nacida : nascida *M*
 687 miserable : micerable *M*
 692 cruz : crus *M*
 695 codician : cudician *M*
 698 posible : pusible *M*
 seso : sezo *M*
 arbitre : albitre *M*
 714 ahora : agora *M*
 718 mísero : míceró *M*
 721 tesoro : tezoro *M*
 728 hermosa : hermoza *M*
 735 presos : prezos *M*
 mísero : míceró *M*
 747 reservados : recervados *M*
 748 reposa : repoza *M*
 749 cosa : coza *M*
 755 parece : parésceme *M*
 770 epítima : epíctima *M*
 774 así : así *M*
 777 asegurar : asigurar *M*
 778 abrasada : abrazada *M*
 793 acrecentó : acrescentó *M*
 802 abrasáis : abrazáis *M*
 casa : caza *M*
 803 abrasa : abraza *M*
 805 seso : sezo *M*
 810 humedeces : humedescas *M*
 813 vitoria : victoria *M*
 843 presente : precente *M*
 855 cosa : coza *M*
 859 abrasada : abrazada *M*
 862 segura : sigura *M*
 867 músico : múcico *M*
 881 reconozca : reconosca *M*
 882 conozca : conosca *M*
 891 vergonzosa : vergonzoza *M*
 893 conocella : conoscella *M*
 901 Conocéis : Conoscéis *M*
 908 parecer : parescer *M*
 912 adivinado : adevinado
 915 famosa : famoza *M*
 923 parece : paresce *M*
 929 merece : meresce *M*
 930 parece : paresce *M*
 931 pesar : pezar *M*
 932 a caso : a cazo *M*
 934 crecerá : crescerá *M*
 935 abraso : abrazo *M*
 939 chocarreros : chocareros *M*
 941 bauprés : beauprez *M*
 949 conocerán : conocerán *M*
 952 a caso : a cazo *M*
 953 hermosura : hermozura *M*
 955 salamandra : salamandria *AB*
 967 parece : paresce *M*
 974 posible : pusible *M*
 977 desvanezca : desvanesca *M*
 979 seguro : siguro *M*
 982 a caso : a cazo *M*
 989 ensangrentan *A* : ensangrientan
 B
 999 azadón : asadón *M*
 el aguijada : la guijada *M*
 1000 quise : quice *M*
 1008 presencia : precencia *M*
 1010 parece : paresce *M*
 1015 cosa : coza *M*
 1017 pretensión : pretención *M*
 1024 improviso : improvizo *M*
 1027 parece : paresce *M*
 1039 legítima : ligítima *M*
 1045 sujetar : subjetar *M*
 1048 conoces : conosces *M*
 1049 miserable : micerable *M*

- 1051 hermosa : hermoza *M*
 1053 escocés : escorcés *M* : escosés *A*
 1066 a la Infanta : al Infanta *M*
 1077 dichoso : dichozo *M*
 1080 poderoso : poderozo *M*
 1081 cosas : cozas *M*
 1083 recibe : rescibe *M*
 1088 vitoria : victoria *M*
 1091 propia : propria *M*
 1094 así : así *B*
 1097 luz : lus *M*
 ofrece : ofresce *M*
 1099 resplandece : resplandesce
 1101 merece : meresce *M*
 1102 triunfos : triumfos *M*
 vitorias : victorias *M*
 1106 enternecelle : enternescelle *M*
 1109 piadosa : piadoza *M*
 1114 abrase : abraze *M*
 1118 prisión : prición *M*
 1122 posible : pusible *M*
 1128 presumo : prezumo *M*
 1129 agradecido : agradescido *M*
 1147 famoso : famozo *M*
 1149 nudoso : nudozo *M*
 1168 los : les *M*
 1174 medusea : meducea *M*
 1183 bisoña : bizoña *M*
 1184 rosa : roza *m*
 1191 símbolo : címbolo *M*
 1193 deprisa : de priesa *M*
 1194 pisa : piza *M*
 1196 victorioso : victoriozo *M*
 1197 casas : cazas *M*
 1198 reposo : repozo *M*
 1200 ocioso : ociozo *M*
 1217 caso : cazo *M*
 1219 abraso : abrazo *M*
 1221 presente : precente *M*
 1235 vencelle : vencerle *M*
 1236 posible : pusible *M*
 1238 dalle : darle *M*
 1241 hermosa : hermoza *M*
 1243 osa : oza *M*
 1249 quisiera : quiciera *M*
 resistillo : recistillo *M*
 1254 oscura : obscura *M*
 1283 asestole : acestoles *M*
 1287 azada : asada *M*
 1289 quiso : quizo *M*
 1290 posible : pusible *M*
 1299 furioso : furiozo *M*
 1304 resite : reciste *M*
 1307 furiosa : furioza *M*
 1309 mísero : mícero *M*
 1318 jazmines : jasmínes *M*
 1334 le envíe : lo envíe *M*
 1336 esposa : espoza *M*
 1340 miserable : micerable *M*
 1348 coyuntura : cojuntura *M*
 1358 rapaz : rapás *M*
 1362 desculpe : disculpe *M*
 1372 dichoso : dichozo *M*
 1376 victorioso : victoriozo *M*
 1382 casa : caza *M*
 1384 usarás : uzarás *M*
 1385 constante : costante *M*
 1386 abrasa : abraza *M*
 1392 casa : caza *M*
 1396 parece : paresce *M*
 1400 hermosura : hermozura *M*
 1403 bisoños : bizoños *M*
 1419 segura : sigura *M*
 1444 pareció : paresció *M*
 1448 envías : invías *M*
 1472 esposa : espoza *M*

- 1473 hermosa : hermoza *M*
 1484 sucedió : suscedió *M*
 1494 ocasión : ocación *M*
 1499 miseria : miceria *m*
 1503 dehesas : dehezas *M*
 1521 así : ansí *M*
 1522 humedezcáis : humedescáis *M* :
 humezdáis *A*
 1527 parecéis : parescéis
 1534 causa : cauza *M*
 1543 nació : nascí *M*
 1551 merecéis : merescéis *M*
 1560 veintidosenas : veintidosenas *M* :
 ventidosenas *B*
 1561 veinte y dos : veintidós *B*
 1568 casalla : cazarla *M*
 1569 ociosa : ocioza *M*
 1570 acompañaalla : acompañarla *M*
 1585 le : lo *M*
 1586 casar : cazar *M*
 1588 cosas : cozas *M*
 dudosas : dudozas *M*
 1590 cosas : cozas *M*
 1591 prisa : priesa *M*
 1599 anocheció : anochesció *M*
 1600 caséis : cacéis *M*
 1601 casar : cazar *M*
 1603 parézcoos : paréscoos *M*
 1607 casar : cazar *M*
 caso : cazo *M*
 1609 princesa : princeza *M*
 1614 posible : pusible *M*
 1642 hiciste : heciste *M*
 1656 codicia : cudicia *M*
 1665 seguro : siguro *M*
 1669 seguridad : siguridad *M*
 1674 haz : has *M*
 conmigo : conmigo *M*
 1676 codicia : cudicia *M*
 1678 estoy : estó *M*
 1683 hermosura : hermozura *M*
 1691 merecer : merescer *M*
 1692 empresa : empreza *M*
 1699 parecemos : parescemos *M*
 1708 así : así *M*
 ansí : así *M*
 1724 aborreces : aborresces *M*
 1727 pareces : paresces *M*
 1743 reposo : repozo *M*
 1745 luz : lus *M*
 1751 abrasa : abraza *M*
 1765 segura : sigura *M*
 aposeno : apocento *M*
 1771 ciudad : çuidad *M*
 segura : sigura *M*
 1773 avisar : avizar *M*
 1775 sujeto : subieto *M*
 1778 dudoso : dudozo *M*
 1780 luminoso : luminozo *M*
 1787 abrasados : abrazados *M*
 1793 vitorioso : victorioso *M*
 1799 acaso : a cazo *M*
 1804 imposible : impusible *M*
 1806 vez : ves *M*
 1807 posible : pusible *M*
 1825 conózcote : conóscote *M*
 1829 preso : prezo *M*
 1831 traza : trasa *M*
 1836 haberlo : haberle *M*
 1847 resucitarme : resuscitarme *M*
 1863 ciudad : çuidad *M*
 1866 rabiosas : rabiozas *M*
 1870 cetra : ceptro *M*
 1873 crecido : crescido *M*
 1876 endurecida : endurescida *M*
 1882 parece : paresce *M*

- 1883 desvanece : desvanesce *M*
 1885 le : lo *M*
 1886 le : lo *M*
 1892 güerta : huerta *MB*
 1893 cosa : coza *M*
 1894 imposible : impusible *M*
 1901 resultar : rezultar *M*
 1911 famosa : famoza *M*
 1915 posible : pusible *M*
 1922 faciones : facciones *M*
 1942 segura : siguro *M*
 1944 cosa : coza *M*
 obedecerte : obedescerte *M*
 1946 conozca : conosco *M*
 1948 seso : sezo *M*
 1949 glorioso : gloriozo *M*
 1950 temeroso : temerozo *M*
 1951 asiéndome : aciéndome *M*
 1952 merece : meresce *M*
 1953 ofrece : ofresce *M*
 1956 seguro : siguro *M*
 1959 desconocido : desconoscido *M*
 conocido : conoscido *M*
 1963 asido : acido *M*
 1970 ocasión : ocación *M*
 1974 asildo : acilde *M*
 1980 hermosa : hermoza *M*
 1981 rosa : roza *M*
 1984 lo : le *M*
 1989 diligente : deligente *M*
 2001 vendrá : verná *M*
 2010 acecharte : asecharte *M*
 seguro : siguro *M*
 2012 así : así *M*
 2022 padece : padescce *M*
 2032 escrupulosa : escrupuloza *M*
 2033 mentirosa : mentiroza *M*
 2038 abrasara : abrazara *M*
 2052 forzoso : forzozo *M*
 2055 engañoso : engañozo *M*
 2058 armífera : armígera *M*
 2060 márgenes : márgines *M*
 2067 mísera : mícera *M*
 2070 posible : pusible *M*
 2075 propósito : propócito *M*
 2076 pusilánimos : pusilánimes *M*
 2077 anochecer : anochescer *M*
 2080 a caso : a cazo *M*
 2093 pisadas : pizadas *M*
 2096 presumiendo : prezumiendo *M*
 2099 frezadas : fresadas *M*
 púseme : púceme *M*
 2100 donde : adonde *M*
 2102 victorioso : victoriozo *M*
 2103 mísero : mícero *M*
 2104 trajiste : trujiste *M*
 2108 música : múcica *M*
 2115 celosa : celoza *M*
 2118 hermosa : hermoza *M*
 2134 casa : caza *M*
 2146 agora : ahora *M*
 2154 preso : prezo *M*
 2155 imposible : impusible *M*
 2163 famosa : famoza *M*
 2166 hermosa : hermoza *M*
 2168 parece : paresce *M*
 2177 par Dios : por Dios *M*
 2183 remetido : remitido *M*
 2187 presumo : prezumo *M*
 2190 resumo : rezumo *M*
 2191 parece : paresce *M*
 2199 avísame : avízame *M*
 2200 luz : lus *M*
 2212 reposos : repoces *M*
 2213 así : así *A*
 dioses : dioces *M*

- 2215 así : así *M*
 2218 rindieran : rendieran *M*
 2230 hermosura : hermozura *M*
 2248 conocido : conocido *M*
 2249 enloqueciendo : enloquescien-
 do *M*
 2254 seguro : seguro *M*
 2267 conocer : conocer *M*
 2270 conozco : conosco *M*
 2275 resulta : rezulta *M*
 2282 amorosa : amoroza *M*
 2285 alzará : alsará *M*
 2286 prisión : prición *M*
 2287 a caso : a cazo *M*
 2291 posible : pusible *M*
 2295 cosa : coza *M*
 2299 le : lo *M*
 2308 caso : cazo *M*
 2309 abraso : abrazo *M*
 2319 mirá : mirad *M*
 2332 asida : acida *M*
 2347 prisionero : pricionero *M*
 2348 mísera : mícera *M*
 2355 mísera : mícera *M*
 codicia : cudicia *M*
 2360 guzmanes : gusmanes *M*
 2361 presencia : precencia *M*
 2364 parece : paresce *M*
 2365 prisión : prición *M*
 2366 crece : cresce *M*
 2368 ofrece : ofresce *M*
 2379 parece : paresce *M*
 2370 caso : cazo *M*
 2372 a caso : a cazo *M*
 2374 ocase : ocazo *M*
 2379 parece : paresce *M*
 2380 escocés : escoscés *M*
 2381 guarnece : guarnesce *M*
 2383 ofrece : ofresce *M*
 2415 parece : paresce *M*
 2417 advertidme : advertime *M*
 2420 famosas : famozas *M*
 2421 ciudad : zuidad *M*
 2429 ausencia : aucencia *M*
 2435 viciosa : vicioza *M*
 2436 vitorioso : victorioso *M*
 2440 paréceos : paresceos *M*
 2441 parece : paresce *M*
 2457 confusión : confución *M*
 2459 confusión : confución *M*
 2462 ausente : aucente *M*
 2469 veloz : velox *M*
 2486 pesar : pezar *M*
 2498 vez : ves *M*
 2499 furiosa : furioza *M*
 2509 prisión : prición *M*
 2523 pesar : pezar *M*
 2526 reprehensión : reprehención *M*
 2529 imposible : impusible *M*
 2532 abrasa : abraza *M*
 2537 ocasión : ocación *M*
 2540 preso : prezo *M*
 2543 perfección : prefeción *M*
 2552 diez : dies *M*
 puso : puzo *M*
 2556 cosas : cozas *M*
 2558 ocasión : ocación *M*
 2559 pretensión : pretención *M*
 2563 encogimiento : encogimiento
M
 2566 obedezca : obedesca *M*
 2567 parezca : paresca *M*
 2573 propio : proprio *M*
 2575 obedecer : obedescer
 2583 tomad : tomá *M*
 2592 dichoso : dichozo *M*

- 2610 codicia : cudicia *M*
 2613 caso : cazo *M*
 2615 caso : cazo *M*
 2620 vitoria : victoria *M*
 2622 voz : vos *M*
 2644 vitoria : victoria *M*
 2653 disfrazaba : disfresaba *M*
 2659 castigalle : castigarle *M*
 oílle : oírle *M*
 2660 decille : decirle *M*
 2663 conmigo : comigo *M*
 2676 mostros : monstruos *B*
 2681 comigo : conmigo *A*
 2684 casarme : cazarme *M*
 2688 murmurar : mormurar *M*
 2691 ofensa : ofença *M*
 2694 ofensa : ofença *M*
 2698 murmurar : mormurar *M*
 2699 presencia : precencia *M*
 2700 ausencia : aucencia *M*
 2704 parece : paresce *M*
 2706 cosas : cozas *M*
 2709 maravillosas : maravillozas *M*
 2718 parézcote : parescote *M*
 2719 pareces : paresces *M*
 2723 cetro : ceptro *M*
 2725 dicierno : descierno *M*
 2731 parece : paresce *M*
 2732 obedece : obedesce *M*
 2738 juzgas : jusgues *M*
 2742 cosas : cozas *M*
 2743 nacimos : nascimos *M*
 2749 preeminencia : preminencia *M*
 2753 propia : propria *M*
 2757 obedece : obedesce *M*
 2761 nace : nasce *M*
 2766 pareciera : paresciera *M*
 2769 pusiera : puciera *M*
 2774 pésame : pézame *M*
 2778 quisiérate : quiciérate *M*
 2780 pusieras : pucieras *M*
 2781 dichoso : dichozo *M*
 2783 parecí : parescí *M*
 2797 cabeza : cabeça *M*
 2798 acaso : a cazo *M*
 2803 casa : caza *M*
 2824 ausente : aucente *M*
 padezco : padesco *M*
 2839 propio : proprio *M*
 2840 impropio : improprio *M*
 2843 adivinado : adevinado *M*
 2854 parecido : parescido *M*
 2861 pareciese : paresciese *M*
 2872 caso : cazo *M*
 2873 respetalde : respetaldo *M*
 2874 acompañaalde : acompañaaldo *M*
 2876 empresas : imprezas *M*
 2878 plegue : plega *M*
 2880 paz : pas *M*
 2881 casamiento : cazamiento *M*
 2884 seso : sezo *M*
 2885 conmigo : comigo *M*
 2888 conocer : conoscer *M*
 2892 merecía : merescía *M*
 2893 mereces : meresces *M*
 2898 juntos : yuntos *M*
 2903 hermosa : hermoza *M*
 2904 belicosa : belicoza *M*
 2919 paz : pas *M*
 2927 parecer : parescer *M*
 2930 escusado : escuzado *M*
 2938 casamiento : cazamiento *M*
 2939 paz : pas *M*
 resulta : rezulta *M*
 2950 recibida : rescebida *M*
 2951 agradezco : agradesco *M*

- 2952 ciudad : zuidad *M*
 2959 famoso : famozo *M*
 2960 hermoso : hermoso *M*
 2962 puso : puzo *M*
 2967 cosa : coza *M*
 2968 cosas : cozas *M*
 2972 paz : pas *M*
 2977 presente : precente *M*
 2981 caso : cazo *M*
 2989 ciudad : zuidad *M*
 2992 presunción : prezunción *M*
 3001 así : ansí *M*
 3003 acaso : a cazo *M*
 conocido : conocido *M*
 3010 puse : puce *M*
 3011 favorecido : favorecido *M*
 3015 posible : pusible *M*
 3020 imposible : impusible *M*
 3024 abrasan : abrazan *M*
 3036 ciudad : zuidad *M*
 populosa : populoza *M*
 3038 seguro : siguro *M*
 3041 presume : prezuma *M*
 3044 conocido : conocido *M*
 3053 escusó : escuzó *M*
 3056 cosa : coza *M*
 3060 alcanzarte : alcansarte *M*
 3064 desvanecerme : desvanecerme
 M
 3067 cosa : coza *M*
 3072 ciudad : zuidad *M*
 3074 *Acot* acompañamiento : acompa-
 nimiento *M*
 3076 ciudad : zuidad *M*
 3078 lacivos : lascivos *M B*
 3081 vejez : vejés *M*
 3100 vez : ves *M*
 3105 defensa : defenza *M*
 3206 ofensa : ofenza *M*
 3111 cosa : coza *M*
 3115 ausencia : aucencia *M*
 3118 diligencia : deligencia *M*
 3120 parece : paresce *M*
 3121 paz : pas *M*
 ofrece : ofresce *M*
 3122 seguro : siguro *M*
 3124 piadosa : piadoza *M*
 3160 posible : pusible *M*
 3165 ansí : así *B*
 3166 propósito : propósito *M*
 3171 merece : meresce *M*
 3172 vez : ves *M*
 3174 parece : paresce *M*
 3179 propio : proprio *M*
 3196 esposo : espozó *M*
 3197 victorioso : victorioso *M*
 3206 avisado : avizado *M*
 3208 reside : recide *M*
 3209 famoso : famozo *M*
 3218 esposa : espoza *M*
 3219 defensa : defenza *M*
 3229 furioso : furiozo *M*
 3232 famosa : famoza *M*
 3234 esposa : espoza *M*
 3236 dichosa : dichoza *M*
 3237 excesivos : ecesivos *M*
 3249 casamiento : cazamiento *M*
 3267 casamiento : cazamiento *M*
 3270 besaremos : bezaremos *M*
 3273 ciudad : zuidad *M*
 3277 desposorio : despozorio *M*



NOTA ONOMÁSTICA

Admeto	Dacia	Marte
Adonis	Dido	Midas
Albano	Dinacreonte	Mongibelo
Alcides	Endimión	Narciso
Alejandro	Eneas	Nerón
Andrómaca	Escocia	Numa
Aníbal	Evadnes	Numancia
Anquises	Faetonte	Olorio
Apeles	Febo	Paladio
Apolo	Felcidante	Paladión
Aqueronte	Fileno	Palas
Aquiles	Francia	Pava, la
Atlante	Gelanda	Pirena
Aureliano	Ginebra	Rodiana
Belardo	Helena	Rodiano
Belmirar	Hércules	Roma
Belona	Holanda	Saboya
Calidoro	Ilión	Scipión
Calisto	Ingalaterra	Selenio
Cava, la	Jerjes	Semíramis
Clarínarte	Júpiter	Tebas
Cleopatra	Lariso	Tile
Clorinda	Leardo	Troya
Craso	Leónidas	Ulises
Criselo	Magancés, el	
Cupido	Mambrino	

ALEJANDRO. Escrito siempre «Alexandro» en los testimonios antiguos (vv. 618, 864, 1045 y 2630).

BELMIRAR. En el manuscrito (v. 1273) presenta la grafía «Bellmirar».

BELONA. Aparece como «Bellona» en *M* (v. 541).

CALIDORO. Es la forma exclusiva de los impresos y la dominante en el manuscrito, aunque en este, la primera vez que se lo menciona en una acotación (127*Acot*), y a lo largo de las siete didascalias siguientes, aparece como «Claridoro».

CLARINARTE. Siempre así en los testimonios antiguos, con excepción de las *dramatis personae*, donde figura como «Clarinante» en *AB* y «Claunarte» en *M*.

CLORINDA. Este nombre, que solo aparece en la rama impresa, presenta primero la grafía consignada (655*Per*, 661*Per* y v. 661), pero cuando se lo vuelve a mencionar en el tercer acto (vv. 2438 y 2454) se ha convertido en «Dorinda».

CRISELO. En *M* (v. 129) aparece como «Griselo».

DINACREONTE. Esta es la forma de los impresos, mientras que en el manuscrito aparece siempre como «Dinaqueronte».

EVADNES. La grafía de *AB* es «Ebadnes», mientras que en *M* aparece como «Evadnis».

FELICIDANTE. El Conde es personaje innominado en las ediciones, designado siempre con el genérico, mientras que en las *dramatis personae* del manuscrito y en el v. 1973 de este se le atribuye nombre propio.

GINEBRA. Aparece como «Genebra» en una ocasión en el manuscrito (223*Acot*).

ILIÓN. La grafía empleada es «Ylion» en *M* (v. 680).

INGALATERRA. Es «Yngalaterra» en *M* (vv. 84 y 233).

MAMBRINO. Siempre con la grafía «Manbrino» en *M*. En los impresos es por lo general «Mambrino», aunque aparece como «Man.» en las abreviaturas de las primeras didascalias, y ocasionalmente «Mambrinos» (*dramatis personae* y 579*Acot*).

PALADIO. Figura como «Peladio» en las *dramatis personae* de *AB* y, también en los impresos, en la acotación al v. 437 y las didascalias («Pe.») de los vv. 438 y 447.

PIRENA. Figura en *AB* como «Perina», por error, en 2050*Acot*.

SABOYA. Así en *AB* y «Sauoya» en *M* (v. 683).

SELENIO. El nombre de este personaje es siempre «Seleuco» en *M*, con el error «Seluco» en 669*Acot*. En los impresos aparece ocasionalmente en la forma «Silenio» (v. 742 y 744*Per*).

MUERTOS VIVOS

EDICIÓN DE LUCIANA GENTILI Y TIZIANA PUCCIARELLI



PRÓLOGO*

Al elegir el título de *Muertos vivos* para esta pieza de teatro, Lope no solo supo acuñar un feliz rótulo, un incitante reclamo fundado en la paradoja conceptual, sino que también supo proporcionar una clave del sentido global de la obra, dejando entrever la pluralidad de sus niveles de significación. Su conocimiento del poder atractivo del concepto titular se manifiesta ya en la dedicatoria al licenciado Salucio del Poyo, que sirve de preámbulo a su «tragicomedia famosa»¹ en la primera edición impresa, la *Decimaséptima Parte*, aparecida en Madrid en 1621. Pese al habitual afán de desconocimiento, con el cual el Fénix parece acercarse a su producción primeriza —«he desconfiado de muchos papeles míos, a quien yo llamo *pródigos*, porque ni puedo vestirlos, ni negarlos» [«Dedicatoria»:20-21]—, el dramaturgo juega aquí con el sentimiento autodespreciativo a fin de provocar en el que lee la elaboración de un juicio positivo. Manejo de la persuasión y estrategia autopromocional se compenetran de forma cabal, respaldándose en la notoriedad del dedicatario: «que nunca más bien le vino este nombre [*Muertos vivos*]; y así suplico a Vuestra Merced que, muerta ya para mí, viva en su servicio y a la sombra de su nombre» [«Dedicatoria»:22-23]. Su alabanza del

* La presente edición ha sido realizada en estrecha cooperación y en un espíritu de fructífero diálogo entre las dos editoras de la comedia; sin embargo el trabajo ha sido repartido de manera que la responsabilidad de la redacción del Prólogo, de la Sinopsis de la versificación, de las Notas al texto y de la Bibliografía recae en Luciana GENTILI, mientras que el Resumen del argumento, la Nota onomástica y la Fijación crítica del texto, incluidos el Aparato crítico, las Variantes lingüísticas y la Lista de Erratas corren a cargo de Tiziana PUCCIARELLI.

1. Sobre la inestabilidad de las denominaciones en Lope y su concepto de tragicomedia véase Couderc [2014].

dramático murciano, autor de una bilogía de privanza —*La próspera y adversa fortuna del Condestable don Ruy López de Ávalos*— centrada en la figura del valido de los reyes Enrique III y Juan II de Castilla, está manifiestamente enderezada a automagnificar su propia labor creadora, de manera que la tópica expresión «es de Lope» (Rodríguez Cáceres, Pedraza Jiménez 2011:18) queda aquí transformada, a través de un hábil piruetismo, en una especie de «es de Salucio», en alegación empero de sus propios méritos:

Resulta a Vuestra Merced [Damián Salucio del Poyo] de su mismo grande ingenio una desdicha, que por la buena opinión que tiene en esta corte, cualquiera comedia, de cuyo poeta no están satisfechos los autores, ilustra los carteles con el nombre de Vuestra Merced [...]. Donde Vuestra Merced no está, todas las comedias de autor incógnito son suyas; pero consuélase con que no siendo en esta corte, a muchos ingenios de bien les sucede lo mismo [«Dedicatoria»:6-8; 15-17].

Su gran talento de factura dramática y su capacidad de enganchar tanto al espectador —la pieza fue representada por la compañía de Melchor de Villalba seguramente antes del 7 de septiembre de 1605, fecha en la que el autor de comedias ya había fallecido—² como al futuro lector se evidencia, pues, ya a partir de los dos formantes del oxímoron del título. El motivo de la falsa muerte, tratado hasta el agotamiento en la antigua novela griega (Brioso Sánchez 2007, 2008), no es solo el elemento vertebrador del engranaje del enredo, sino también el aglutinante de muchos ingredientes y rasgos estructurales. El sacrificio frustrado de Roseliano y Flaminia, la pareja protagonista cuya relación sentimental se ve obstaculizada por la insuperable enemistad de sus respectivos padres —tema de evidente ascendencia daportiana y bandelliana,³ al cual el Fénix asegurará más tarde amplia aco-

2. El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico, DICAT* (s.v.) recoge el testamento otorgado por la madre del autor, según el cual por aquella fecha tanto Melchor como sus hermanos, Mateo e Isabel, ya habían fallecido.

3. Al vicentino Luigi Da Porto se debe, en efecto, la elección del tema de la vehemente hostilidad entre dos familias rivales como base del nudo argumental de la historia de amor entre Romeo Montecchi y Giulietta Cappelletti. Su célebre y única novela, presumiblemente escrita hacia 1524 (Perocco 2017:31), será refundida pocos años más tarde por el fraile Matteo Bandello y publicada en 1554 en sus *Novelle* (II, 9) (Romano 1993:21-26). Sobre la difusión de este tema en el teatro siglodoresco véase González Cañal [2006].

gida en su *Castelvines y Monteses* (1606-1612)—,⁴ no solo conlleva el tópico emparejamiento de amor y muerte, sino que trae consigo una secuela de temas y submotivos de fuerte impacto en el auditorio. Los dos presuntos difuntos quedan enredados en una suposición fomentada por un desfase informativo, dependiente de una noticia narrada (vv. 2138-2203 y 2862-2869). La falsa información (su supuesto asesinato), engendrada por la necesidad de sustraerlos a la persecución de ambas familias, equivale más bien a un acto defensivo, a un mero equívoco sin intencionalidad tramposa. El recurso cuenta, además, en este caso con la complicidad del espectador omnisciente y las mentiras que se fabrican sobre la marcha únicamente van dirigidas a los personajes implicados.

La fluctuación / ocultación de identidad (Roseliano disfrazado de jardinero), la confusión por el traje (Flaminia vestida de pastora), el cambio onomástico (Roseliano / Florino y Flaminia / Lucinda), el generoso despliegue de peripecias, acompañado por la perfecta alternancia de «añudar» y «soltar», con el correspondiente cruce de avances y retrocesos en el enredo, son pues las variables previsibles de una pieza que guarda un indudable parentesco con el género bizantino.⁵ Pensemos solo en el motivo del reconocimiento. Cuando en el acto tercero (vv. 3191-3241) los dos enamorados vuelven a encontrarse en las playas del ducado de Calabria, el juego de ser tanto sí mismo como otro ha llegado a su punto álgido: Roseliano, tras haberse escapado de un ruinoso naufragio, vuelve a su solar nativo desprovisto de identidad, como atribulada alma en pena, así por lo menos lo percibe su pareja, Flaminia, cuyo ser psicológicamente inestable ha asumido mientras tanto la falaz personalidad de una humilde pastora (Lucinda). Lope crea aquí una doble falsa creencia en la muerte del otro, guiñando el ojo al propio Heliodoro y a su célebre secuencia del emotivo reencuentro en la cueva (*Etiópicas*, lib. II).⁶ Desde las profundidades del

4. Para la datación cfr. Morley y Bruerton [1968:299-300].

5. Por cuanto atañe a la estrecha relación que se da entre teatro áureo y novelas de aventuras bizantinas cfr. Barella Vigal [1994]. Curiosamente ni González-Barrera [2006] ni D. Fernández Rodríguez [2015 y 2017] insertan los *Muertos vivos* en el corpus de comedias lopianas más afectadas por las técnicas narrativas propias de la novela griega.

6. El Fénix rinde reiterados homenajes al «griego poeta divino» (*La dama boba*, ed. D. Marín, v. 280) y al célebre episodio en que «Teágenes y Clariquea quedaron solos en la cueva» (*La Dorotea*, ed. E. S. Morby, acto III, escena I, n. 2).

antro cavernoso Teágenes oía la voz de Cariclea, voz que se le antojaba como voz de ultratumba, señal incontrovertible de la muerte de su amada, del mismo modo en la obra lopiana —pese a la diferente localización (ya no se trata de una gruta / sepulcro y tampoco de una tumba, como siglos después decidirá hacer Shakespeare con su *Romeo and Juliet*)—⁷ se mantiene el ingrediente de la oscuridad (v. 3140), con sus sombras y sus siluetas fantasmales. La fallida anagnórisis entre Flaminia y Roseliano, postergada hasta el cierre de la obra con un inevitable superávit de suspense tan de gusto del público, refuerza además la configuración del galán como alma errante que vaga en solitario (vv. 3293-3302), al hilo del culto a las ánimas del Purgatorio tan acreditado a partir del Concilio de Trento (Tausiet 2005). En cuanto ser espectral, Roseliano llegará a traspasar también los lindes de la cordura, aterrorizando a sus perseguidores y viviendo su propio desasosiego sentimental en términos semiariostescos (vv. 3475-3478).

Lo singular de la pieza reside finalmente en sus límites fluidos, en su capacidad de suavizar el dramatismo, a través de una fructuosa contaminación entre lo tétrico, lo patético y lo burlón. El humor como acompañante del motivo de la muerte ficticia echa profundas raíces en la literatura española de la época, sustanciando en particular la producción entremesil, como bien lo atestiguan *El muerto*,⁸ *El gorigori* y *Los muertos vivos*,⁹ todos escritos por Quiñones de Benavente. El origen de este recurso, como nos explica Sáez Raposo [2005:190], «habría que buscarlo en la commedia dell'arte»,¹⁰

7. Sobre el tema novelístico de la enterrada viva véase Picone [2002].

8. La pieza, probable refundición del entremés de *Pan durico* ya adjudicado por Astrana Marín [1941-1952:II,655-665] a la pluma de Francisco de Quevedo, trata de un robo urdido por dos ladrones mediante el engaño de la simulación de una muerte.

9. En este texto —representado en 1636-37 y publicado en *Jocosería* en 1645—, una joven se aprovecha de la estulticia de su hermano (Juan Rana), haciéndole creer que había fallecido para poder casarse con su novio. Este mismo asunto, con un enfoque diferente, lo tratará Francisco de Quirós en el entremés titulado *El muerto, Eufrasia y Tronera* y, años más tarde, José de Figueroa y Córdoba en *La tranca (Floresta de entremeses*, Madrid, 1691) (García Valdés 2005:312). Para más informaciones cfr. González [2016].

10. De manera semejante el canovaccio *I morti vivi* (1667), perteneciente al repertorio del famoso Arlequín Domenico Biancolelli, debía de colocarse en esta misma línea, como se desprende del siguiente fragmento textual, aquí reproducido en la traducción francesa —*Les morts vivants*— realizada por Thomas Simon Gueullette: «Lorsque le Docteur et Trivelin sont sur la scène, je surviens en manteau long, noir et lié à ma ceinture, les bras en

donde era usado [...] “for those who are trying to evade their enemies, their creditors, or the law”».

En realidad la *mixio* cómico-lacrimosa, tan propia de la binariedad del concepto expuesto en el título, ya se encontraba en el primer —a lo que consta— antecedente de los *Muertos vivos* lopeveguescos, la homónima *commedia* del perusino Sforza Oddi¹¹ (1576), estrechamente vinculada a los esquemas de la novela helenística, sobre todo las *Aventuras de Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio. La obra, que forma pareja con otra pieza italiana del mismo título, publicada en Florencia en 1600 y atribuible a la pluma de Jacopo Pagnini,¹² no parece haber ejercido alguna influencia claramente detectable en el dramaturgo español. La ausencia de cualquier razonable relación con la pieza del Fénix parece también notarse en la otra afortunada ramificación de esta tradición textual, en este caso más allá de los Pirineos. Me refiero a *Les morts vivants* (1646) de Antoine Le Métel d’Ouille, *tragicomédie* en versos cuyo patrón resulta ser sin lugar a duda la obra de Sforza Oddi,¹³ de la que constituye una exitosa adaptación.

El motivo estructurador de la falsa muerte, con su estela de identidades fingidas, encierra en sí, en plena coherencia con la tónica usual del Barroco, un fuerte poder disolvente, de manera que la ambigüedad, la vacilación y el dudoso perspectivismo llegan a impregnar la misma armazón de la

dedans et un grand chapeau noir sur la tête. Je commence à pleurer et nous faisons entre nous le lazzi de ne nous répondre que par monosyllabes. [...] Quand toutes nos scènes d’épouvante sont faites, je dis: le seigneur est mort! Je ne le verrai plus; que le Ciel lui donne santé et allégresse. Alors Mario survient qui entend ce discours, met son pied par derrière entre les deux miens et ses deux mains à côté des miennes. Je compte mes pieds, j’en trouve trois; mes mains, j’en trouve quatre. Le frayeur me prend. Après plusieurs lazzi de frayeur, je l’aperçois; je me sauve en criant au secours» [Attinger 1993:48-49]. Para un resumen completo de la «comédie en trois actes» véase Parfait (*Histoire de l’ancien théâtre italien...*, pp. 136-145). Cfr. también Marchante Moralejo [2007:65].

11. Oddi, *Commedie*, ed. A. R. Rati. En opinión de Bocalini (*Ragguagli di Parnaso. Centuria II*, ragguaglio XIV, pp. 73, 75), Sforza Oddo, «famoso dottor di legge», debía su notoriedad a «le tre bellissime commedie da lui composte, de’ *Morti e Vivi*, dell’*Erofilomachia*, e della *Prigione d’Amore*».

12. Cfr. Negri (*Istoria degli scrittori fiorentini*, p. 330) y Allacci (*Drammaturgia accresciuta*, p. 541).

13. Sobre el profundo conocimiento que d’Ouille poseía tanto del teatro lopiano como de las comedias eruditas italianas véase Pavesio [2009 y 2016].

pieza. La versatilidad constructiva se acompaña además de una ausencia de monolitismo, de rigidez esquemática que dificulta la adscripción de los *Muertos vivos* a una categoría y a un subgénero predefinido. Compuesta en una fecha muy próxima a la publicación del *Peregrino en su patria* (1604),¹⁴ —en opinión de D. Fernández Rodríguez [2014:306] se trataría, entre las cuatro obras que el Fénix escribe para el autor Melchor de Villalba,¹⁵ de «la más cercana» a la impresión de su segunda novela—, la pieza se distingue por su carácter de ensayo, perteneciente aun a aquella fase, denominada por Oleza y Antonucci [2013:704], como la fase del Lope vanguardista, del Lope pues reacio a cualquier clasificación y encasillamiento. Calificada hoy en día como «drama imaginario de libre invención» (Oleza y Antonucci 2013:710) o simplemente como «comedia (o tragicomedia) palatina», en virtud de su distanciamiento temporal y espacial (la ambientación italiana),¹⁶ de la doble extracción de sus numerosos personajes y de lo intrincado del enredo, *Muertos vivos* se configura en realidad como una especie de híbrido,¹⁷ de comedia calidoscopio, fundada en el paralelismo quiástico (Gentili 2018:10).

Lo peculiar de la escritura dramática lopiana es la creación de escenas especulares, donde priman la subversión de planes y de clichés. Manifiesta señal de lo dicho es el contagio, la superposición que se produce ya en el mismo trazado de las *dramatis personae*. La dualidad es en efecto la marca

14. Según Morley y Bruerton [1968:592] la comedia abarcaría un segmento cronológico que corre de 1599 a 1602. Lo cierto es que el 25 de noviembre de 1603, día en el que Gracián Dantisco firma la Aprobación de *El Peregrino*, constituye *el terminus ante quem* para la datación de la obra, cuyo título aparece en la lista de aproximadamente 220 piezas de teatro inventariadas en la novela.

15. Las otras tres comedias que Lope vendió a Melchor de Villalba son *El maestro de danzar* (1594), *El domine Lucas* (compuesta entre 1591 y 1593 y publicada en la misma *Parte XVII*) y *Los Chaves de Villalba* (1599) (cfr. *DICAT* s. v.; D. Fernández Rodríguez 2014:305-306).

16. El primero y el segundo acto están ubicados en las tierras de Roberto, marqués de Catania, mientras que buena parte del acto conclusivo tiene como trasfondo el ducado de Calabria. Pese a la naturaleza ilusoria y ficticia de estas localizaciones, cabe señalar la posibilidad de que la elección del ducado de Calabria guarde cierta relación con la figura de Fernando de Aragón (1488-1550), duque de Calabria, que con su esposa Germana de Foix, ejerció el cargo de virrey de Valencia.

17. Sobre el hibridismo genérico en el primer Lope cfr. Trambaioli [2015:56].

distintiva tanto de los personajes de alcurnia como de los rústicos aldeanos. Valga como ejemplo paradigmático de esta ambivalencia dicotómica la figura de Doristo, jardinero hortelano, pero también villano gracioso. Gracias a él, y a su ruda concubina, Gila, Lope explota todas las posibilidades de lo bufonesco y disparatado (Torres 1994), sin embargo, el dramaturgo no llega nunca a «imbecilizar» al personaje, dotándolo, al contrario, de un extraordinario dominio del habla compuesta y cortesana, del cual su soneto (vv. 689-702), celebrativo de la mujer y del inexcusable *servitium amoris* a ella destinado, constituye una muestra cabal. El alto nivel de conciencia otorgado al personaje se evidencia además en su función constructiva del enredo («Señor, yo soy el que he sido / el alcahuete de todo», vv. 3554-3555) y en su asombrosa capacidad de interactuar entre microcosmos antagónicos. Su propensión a romper esquemas y a poner a dura prueba la teoría del decoro conforme a los códigos de clase se patentiza sobre todo en su peculiar relación con Flaminia primero y luego con el mismo Roseliano. Su habilidad en descubrir a su ama los *signa amoris* (vv. 449-476) y en enaltecer las delicias de la plenitud sentimental (vv. 665-680) en el espacio cerrado y placentero del jardín hace de él un vergelero sin igual; del mismo modo, limitadamente a su presunto hermano —Roseliano, disfrazado de labrador bajo el nombre de Florino—, Doristo, en su papel de acreditador de identidades, sabe desenmascarar las provocatorias invitaciones al solaz erótico encerradas en el hablar equívoco de su falso pariente (vv. 1050-1073; 1105-1134).

En la estructura formularia de la tragicomedia el cruzamiento de identidades es el ingrediente de más perdurabilidad, lo que comporta una consecuente fluctuación de los registros lingüísticos. Desde esta perspectiva no debe extrañarnos la doble destreza de Roseliano tanto en «invencionar», en elaborar curiosos mensajes cifrados,¹⁸ demostrativos de su inclinación por los placeres civilizados y por las diversiones nobiliarias (justas y torneos, vv. 629-641 y 895-900), cuanto en requerir de amores a Flaminia según el ideario cortés y caballeresco (vv. 593-620), pero también, en una visión mucho más a ras de tierra, bajo el empuje de un erotismo desinhibido y arrollador, propio de su nuevo estado de rústico villano, en tratar de asegurarse la posesión física de la amada. Del mismo modo Flaminia sabe

18. Sobre la pre-emblemática caballeresca cfr. Botta [2005].

encarnar el doble modelo de la *belle dame sans merci*, indiferente a los lamentos de su pretendiente (vv. 569-580), y el de la mujer mentalmente enajenada, víctima de un paulatino enloquecimiento¹⁹ —el *morbus amoris*— al enterarse del asesinato de su enamorado (vv. 2336-2375).

Esta intercambiabilidad de roles y conductas afecta también a la otra pareja protagonista de la obra, es decir a Armindo, sobrino del marqués de Catania, y a Hortensia, sobrina del duque de Calabria. La variación comportamental es privativa sobre todo de Armindo: si en el primer acto el personaje se nos presenta como valeroso y vencedor en el torneo (vv. 105-109; 218-222), ingenioso en acuñar moes y divisas (vv. 245-249; 879-884; 919-934), fiel y sufrido en el galanteo de Hortensia (vv. 145-174; 225-244), en el segundo, en cambio, se convierte en pura hechura de su tío, sucesor *in pectore* de su reino y prometido de su hija Flaminia (vv. 1387-1392). Si la condición de «bellaco», «preciado de amante y lindo» —así como lo define Doristo (vv. 2622-2625)— le acompaña a lo largo de la parte central de la trama, en el desenlace ‘casamentero’ de la pieza recupera su antigua condición de cortejador de Hortensia, ofreciéndole su mano de esposo (vv. 3545-3548). Solo un aspecto de su personalidad permanece inalterado en el desenvolvimiento del *plot*, es decir su cualidad de desinteresado cumplidor de la palabra dada. En aras de la «amistad divina y santa» (v. 2239), virtud ejercitada solo *inter pares* (González-Barrera 2008), Armindo cumple con la promesa hecha a Roseliano de preservar su vida a costa de cualquier esfuerzo (vv. 377-404; 1940-1949), pagándole así su tributo por haberle prestado socorro en la vil emboscada urdida contra su persona por Finardo (vv. 313-322). Menos llamativos son quizá los metamorfoseos conductuales de Hortensia, pero merecedores también de algunas observaciones. Si su fidelidad sentimental no sufre merma —Roseliano la llamará por eso «firme palma, antiguo roble» (v. 2732)—, sin embargo su personalidad experimenta también ciertas modificaciones, sobre todo cuando se ve acompañada por Gila. El hecho de compartir el mismo injusto destino de la villana, viéndose encarcelada con ella en la torre (vv. 2617-2619), favorece cierta benévola transigencia hacia los efectos graciosos, las intermisiones de índole cómica y sobre todo hacia la despreocupada libertad sexual de la

19. Sobre el tema de la locura por causa amorosa en el Lope primerizo pueden verse Morros Mestres [1998] y Thacker [2002:1719-1720].

zafia labriega (vv. 3006-3059). Más impactante es sin embargo la mudanza del ser protagonizada por Hortensia en el momento de más alta tensión dramática, es decir cuando —ya en proximidad del clausurarse de la obra— los dos ejércitos enemigos están a punto de enfrentarse en el campo de batalla. Renegando de su propia sangre y desmintiendo su índole inactiva, la dama aparece en escena «en hábito de hombre y con espada» (v. 379^{Acot}), declarándose intencionada —nueva *virgo bellatrix*— a asumir la defensa de su amiga Flaminia, injustamente asesinada por su tío, el fementido duque de Calabria (vv. 3391-3398).

Alteraciones de identidad, disfraces transexuales y transociales, desfases de información representan pues el entramado evanescente y cautivador de esta comedia de fingimientos y de falsas verdades. La maleabilidad, la mutabilidad no atañen empero solo a la virtual conformación de las *dramatis figurae*, sino también a la ubicación privilegiada de la obra. Me refiero al jardín, a la huerta señorial, espacio sintetizador de la dicotomía campo / palacio propia de la comedia palatina, cuya incidencia reverbera significativamente en la construcción del nudo. El maravilloso vergel del marqués de Catania es a la vez el *locus amoenus* de la tradición caballeresca, el lugar escondido, propicio al sosiego y a las íntimas confidencias, el terrenal paraíso, destinado al encuentro erótico y al goce carnal, pero también el espacio dual, del placer y de la culpa, de la dicha y del desaliento, donde la naturaleza hace de partícipe trasfondo a las alternas vicisitudes de Roseliano y Flaminia. Y finalmente es el lugar elegido por el Fénix para dar voz a su antofilia, a su amor perseverante a las plantas y a las flores (vv. 445-476), y para demostrar, siempre a través de Doristo, su pericia en las tareas agrícolas (vv. 1653-1654).

Llegado a este punto lo que parece a todas luces evidente es que las peripecias amorosas de los dos amantes —aventura en plural jalonada por la falsa muerte y lindante a menudo con la catástrofe— están abocadas a un final feliz, singularizado por su boda y por la restauración de la paz entre familias. En los *Muertos vivos* no se hace consecuentemente viable el modelo trágico de la venganza y de las muertes verdaderas;²⁰ lo que prima, al

20. Desde esta perspectiva opinable me parece la idea, ya avanzada por Stiefel [1904] y retomada recientemente por McGrady [2005], de relacionar la pieza lopiana con la novela 10 de los *Diporti*, la colección de 17 cuentos escritos por el músico-poeta

contrario, es la neutralización de la tragedia o, mejor dicho, la renuencia a aceptar lo funesto, lo infausto como un destino ineludible y permanente, ni siquiera en el universo ficcional.

PROBLEMAS TEXTUALES

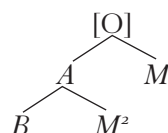
La edición de nuestra comedia se funda en la *princeps* madrileña (Madrid, Fernando Correa, 1621) a la que denominamos *A*. *Muertos vivos* figura como la cuarta de doce piezas y se contiene entre los ff. 83r y 112r. El texto es bastante correcto, sus escasos errores y erratas se han corregido, en ocasiones, con la segunda edición, *B* (Madrid, viuda de Fernando Correa, 1622) (vv. 589, 1631, 2672, 2877, 3230*Acot*, 3296) que, por otro lado, introduce errores propios (vv. 152, 247, 1352, 2197, 2636, 2692, 3319) y variantes (vv. 169, 242, 1396, 1656, 1838, 2208, 2856, 3331, 3433, 3534). Otras veces, hemos enmendado recurriendo al manuscrito apógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de España (mss. 14.971), aquí identificado como *M*. En particular, ese texto permite subsanar la laguna de los vv. 69-70 y 594 (véanse las notas correspondientes), transmitida también a la edición de 1622. El manuscrito lleva el título *Los muertos vivos* y no incluye la dedicatoria, corrige numerosos errores comunes de *A* y *B* (vv. 111, 131, 252, 352, 508, 631, 875, 901, etc.), pero presenta también errores propios (vv. 271-272*Per*, 610, 685, 897, 912, 933, 953, 1236, 1293, etc.), entre los que sobresale la omisión de algunos versos (vv. 1344, 1422, 1916, 2723). Interviene siste-

Girolamo Parabosco (Venecia, 1551). Como se desprende del mismo argumento, la novella del italiano aparece indisolublemente anclada en lo trágico: «Gasparo, figliuolo del conte di Saluzzo, amorosamente Briseida, figliuola del marchese di Monferrato, si gode: per la qual cosa la morte dal detto marchese ne riceve; ond'ella per vendetta trova modo che il conte di Saluzzo lei similmente di vita priva» (Parabosco, *Diporti*, p. 174). Lo que sí es probable es que, en el caso de que Lope conociera la historia de los desdichados amantes, la debió de leer en el florilegio de Sansovino *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori*, publicado en Venecia en 1561 y reeditado ocho veces hasta 1610. En opinión de D. Fernández Rodríguez [2016b:222] la prueba estaría en la eliminación del nombre de Briseida: «al contrario que en los *Diporti*, las *Lettere amorose* y la antología de Bandello, en las *Cento novelle scelte* la heroína recibe el nombre de Flaminia, al igual que en *Los muertos vivos*».

máticamente en la mayoría de las acotaciones (vv. 265*Acot*, 320*Acot*, 335*Acot*, etc.) y, en particular, en los verbos de entrada y salida de los actores (vv. 322*Acot*, 1006*Acot*, 1598*Acot*, entre otros casos). Además, el análisis revela la existencia de variantes adiaforas (vv. 583, 1105, 1284, 1285, 1377, 1965, 1986, 1971, 2144, 2266, 2272, 2534) y de dos casos de trivialización (vv. 195, 1166).

La tradición textual de la comedia cuenta también con otro apógrafo (*M*²) conservado en la Biblioteca Palatina de Parma (CC.*V.28032/XL). Pertenece a la colección estudiada por Restori y es copia de *A*, como demuestra el hecho de compartir todos sus errores y tener errores propios. Nada aporta para la *constitutio textus*, por lo que no ha sido incluido en el cotejo de esta edición.

Por todo lo dicho anteriormente, el estudio textual de los testimonios antiguos permite fijar el siguiente estema:



De la edición *princeps* de nuestra comedia (*A*) hemos cotejado los siguientes ejemplares:

*A*¹ = Biblioteca Histórica. Universidad Complutense de Madrid (FOA 247)

*A*² = Biblioteca Nacional de España (R/15616)

*A*³ = Biblioteca Nacional de España (R/14110)

*A*⁴ = Biblioteca de Castilla-La Mancha. Bib. Pública de Toledo (1/1958//M-0101)

*A*⁵ = British Library (11726-K-25-008)

Los testimonios *A*¹*A*² y *A*³ son idénticos en erratas, errores y variantes, mientras que *A*⁴ en una única ocasión corrige un error común de *A* y *B* (al igual que en *M*, encontramos «golpe» frente a «noble», v. 1019). El ejemplar de la British Library (*A*⁵), en cambio, presenta lecturas diferentes: corrige errores y erratas comunes a *A*¹*A*²*A*³*A*⁴ ajustándose a *B* (vv. 2672, 2877, 2904) y presenta cinco variantes pertenecientes a este último testimonio (vv. 2636, 2692, 2856, 2904, 3446); introduce una errata propia (v. 2685);

enmienda un error común de *A* y *B* (v. 1576) mientras que en un caso lo retoca solo en parte (v. 871).

Por lo que concierne a la segunda edición (*B*), los ejemplares cotejados son:

*B*¹ = Biblioteca Nacional de España (R/13868)

*B*² = Biblioteca Nacional de Viena (*38.H.2)

*B*³ = Munich, Bayerische Staatsbibliothek (4 P.O. hisp.68-17)

*B*⁴ = Roma, Biblioteca Vaticana (K.K.K. V.23)

*B*¹ *B*² *B*³ presentan los mismos errores, erratas y variantes, con la única excepción de una errata, común a los dos primeros ejemplares, que no aparece en *B*² (v. 1852). *B*⁴, en cambio, sigue en ocasiones a *A*, ya sea conservando errores subsanados por *B* (vv. 589, 1631) o, al contrario, conservando la lectura correcta de *A* frente a un error o variante de *B* (vv. 152, 169, 242, 247, 1656); además, no incluye tres erratas comunes a *B*¹ *B*² *B*³ (vv. 42, 1656, 1803).

EDICIONES MODERNAS

La primera edición posterior a los impresos del xvii es la que Emilio Cotarelo y Mori integra en las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (1916-1930, 13 vols). Nuestra comedia aparece en el tomo VII del año 1930, en las páginas 639-680, con el título de *Los muertos vivos*. El texto se basa en los dos impresos antiguos, de los que incluye algunos errores comunes (vv. 131, 631, 875, 906, 942, 948, etc.). Además, Cotarelo tuvo la oportunidad de manejar el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (*M*), que le permitió, como él mismo declara en su prólogo, «corregir algunas lecciones erradas del impreso» (Cotarelo 1930: XXXIV) (vv. 69-70, 111, 252, 262, 508, 594, 887, 901, 1055, 1380, 2452, 2802, 3110, 3132, 3327, 3383*Per*). Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones las enmiendas siguen las lecturas ofrecidas por *B* (vv. 589, 1631, 2672, 2877, 2904, etc.) o presentan variantes *ope ingenii* (valgan como ejemplo los vv. 85, 125, 241, 242, 246, 247, 256, 257, 274, 301, 335, 341) que corrigen errores pero también proponen lecturas adiáforas.

En años más cercanos Jesús Gómez y Paloma Cuenca se ocupan de una nueva edición del texto de la comedia (*El teatro de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Turner-Fundación Castro, 1994, vol. VII, pp. 595-707), declarando seguir la *princeps* madrileña y corregir, en caso de erratas evidentes o falta de sentido, recurriendo a los manuscritos existentes y a las enmiendas adoptadas por Cotarelo. En efecto, el texto no presenta ninguno de los errores individuales de *B* y, por carecer de relevancia textual, en nuestro aparato crítico no se consignan sus variantes.

Otra edición moderna es la incluida en la base de datos de texto completo *Teatro español del Siglo de Oro (TESO)* (ProQuest LLC, Chadwyck-Healey, 1997). Al no tratarse de una edición crítica, sino de una mera transcripción sin actualizar de *B*, tampoco se registran sus variantes.

Por último, hay que añadir que, en años más recientes y a partir de *A*, Manuel Cornejo ha editado la dedicatoria al licenciado Salucio del Poyo en la página web del proyecto IdT (*Idées du Théâtre*) de la universidad de la Sorbona (<http://www.idt.paris-sorbonne.fr/html/Vega-Muertosvivos-Dedicace.html>), finalizado a la publicación y reflexión sobre los textos introductorios colocados a la cabeza de piezas francesas, italianas y españolas de los siglos XVI y XVII.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

Al anochecer, tras haber mostrado su valor en unas justas organizadas por el marqués de Catania, Roseliano habla con su criado Telefrido de su amor por Flaminia, hija del mismo Marqués. Mientras tanto Armindo, sobrino del noble, que también ha participado en las justas, va a ofrecer su galardón a Hortensia, prima de Roseliano. La llegada de Finardo interrumpe la conversación: pretendiente no correspondido de la joven, viene a vengarse de su rival, que lo ha derrotado en el torneo, pero pronto Roseliano y Tristán, hermano de Hortensia, ponen en fuga a los agresores y socorren a Armindo, herido en el combate. Este, agradecido, quiere conocer la identidad de su salvador, y descubre con disgusto que se trata del hijo del duque de Calabria, enemigo de su familia. Aun así, decide invitarlo a su casa para poder agasajarlo.

Ya por la mañana Flaminia y su criada Albania bajan al jardín y se entretienen en una charla sobre el amor con Doristo, el jardinero. Aprovechando un momento de soledad, la dama le cuenta la historia del sentimiento que la une a Roseliano. A continuación este último se presenta a Doristo con una estratagema para poder encontrar a su dama: se hace pasar por el villano Florino, hermano perdido del jardinero, cansado de la vida militar y deseoso de volver a ser labrador. Mientras tanto, Tristán informa a su hermana Hortensia sobre la presencia de su primo Roseliano en casa del Marqués. Más tarde, ya en hábito de hortelano, Roseliano habla con Flaminia, declarándole su amor y consiguiendo de ella una entrevista nocturna.

ACTO SEGUNDO

Roseliano, disfrazado de hortelano, refiere a Telefrido el desarrollo de su relación con Flaminia: el hecho de fingirse Florino le ha permitido encontrar a la joven todas las noches en el jardín, de manera que los dos ya se han dado palabra de casamiento. Una vez solo, el hijo del Duque tiene la ocasión de escuchar una conversación entre Armindo y el padre de su amada, que se disponen a ir de caza. El Marqués Roberto le confiesa a su sobrino la intención de casarlo con Flaminia, para que herede el marquesado.

Acongojado, Roseliano recibe la visita de Hortensia, a quien pone al corriente de lo que acaba de descubrir. La mujer a su vez cae en la desesperación e informa a Roseliano de que Armindo es su prometido, por lo que también su amor ha sido traicionado.

Aquella misma noche Finardo, con unos acompañantes, se introduce en el verjel del Marqués para hablar con Hortensia, venciendo la resistencia de Doristo gracias al regalo de una sortija; pero, ante la llegada de Roseliano, a quien toma por el dueño de la casa, no tiene más opción que darse a la fuga. El joven deambula por el huerto lamentando su suerte, hasta que Flaminia sale a su encuentro y, confirmándole su amor, le hace entrar en casa. El Marqués y su sobrino, que han regresado de la caza antes de lo previsto, sorprenden a los dos enamorados, que consiguen escaparse ocultando su identidad. Roberto y Armindo, entonces, deciden interrogar al

hortelano que está acostado con Gila, mujer de otro sirviente y amancebada con él. Doristo admite haber dejado entrar a un hombre para que se encontrara con Hortensia. Roseliano, a quien traen preso, no revela el malentendido para proteger a su amada, pero el Marqués descubre que es calabrés y ordena su ajusticiamiento y el de la inocente Hortensia. Armindo reconoce en Roseliano a su salvador, por esto decide engañar a su tío dándole falsa muerte. A pesar de que Roseliano le confiese que ya es esposo de Flaminia, Armindo insiste en protegerle; es más, se compromete a no casarse con la dama y le manda esconderse en el bosque.

Al no conocer la verdad y convencida del fallecimiento de su amado, Flaminia padece un acceso de locura y determina suicidarse.

ACTO TERCERO

El duque de Calabria, informado por Finardo de la muerte de su hijo Roseliano, se apresta a reunir un poderoso ejército con el cual entiende mover guerra contra su enemigo el Marqués. En ese momento llega Flaminia y, tras revelar su identidad, se ofrece como víctima al Duque, el cual manda a Curcio que la asesine junto al mar.

En Catania, Doristo consigue fugarse de la torre en la que quedaba preso junto con Gila. Armindo, antes de rescatar a Hortensia, avisa a Roseliano de que Flaminia está a salvo con su padre en Calabria. Seguidamente el galán decide partir al encuentro de su dama, pero Telefrido llega a referirle que el Duque ha ordenado la ejecución de la joven para vengarse de su muerte.

Mientras tanto en Calabria, Curcio, que no ha matado a Flaminia, habla con Frondoso, el pastor que se hace cargo de la dama, para cerciorarse de sus condiciones y pedirle que la mantenga oculta en su cabaña y disfrazada de pastora. Poco después Frondoso, al oír voces procedentes del mar, acude a socorrer a Roseliano que está a punto de ahogarse, pues la embarcación que lo traía de Catania a sus tierras ha naufragado. El pastor lo deja en manos de Flaminia y, tras una larga conversación, el joven reconoce a su amada; la dama, sin embargo, cree hallarse frente a un fantasma por lo que, asustada, lo rechaza. Los pastores acuden en su ayuda y Roseliano tiene que huir.

Todo está listo para la batalla entre los dos enemigos: en el campo se encuentran por un lado el Marqués, Armindo y Hortensia, en hábito militar, y por el otro el Duque, Finardo y Curcio. Los dos nobles piden cuenta el uno al otro de sus crímenes cuando irrumpen los pastores huyendo de lo que creen ser el espíritu de Roseliano. El Duque y el Marqués descubren así que sus hijos no han muerto, se reconcilian y, en el regocijo general, se conciertan las bodas entre Roseliano y Flaminia, Armindo y Hortensia, Finardo y Julia y Doristo y Gila.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

ACTO PRIMERO

1-70	quintillas	70
71-84	soneto	14
85-444	quintillas	360
445-688	redondillas	244
689-702	soneto	14
703-870	redondillas	168
871-958	octavas reales	88
959-972	soneto	14
973-992	quintillas	20
993-1006	soneto	14
1007-1156	quintillas	150

ACTO SEGUNDO

1157-1186	quintillas	30
1187-1298	romance en <i>i-o</i>	112
1299-1308	quintillas	10
1309-1400	endecasílabos sueltos	92
1401-1440	décimas	40
1441-1584	redondillas	144
1585-1598	soneto	14
1599-1754	redondillas	156

1755-1802	octavas reales	48
1803-1872	quintillas	70
1873-1919	endecasílabos sueltos	47
1920-2139	quintillas	220
2140-2239	romance en <i>a-a</i>	100
2240-2299	décimas	60
2300-2375	redondillas	76

ACTO TERCERO

2376-2421	endecasílabos sueltos	46
2422-2441	redondillas	20
2442-2541	romance en <i>i-a</i>	100
2542-2689	redondillas	148
2690-2739	quintillas	50
2740-2753	soneto	14
2754-3065	redondillas	312
3066-3130	estancias con pareado final ²¹	65
3131-3466	redondillas	336
3467-3568	romance en <i>i-o</i>	102

RESUMEN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	1604	45,0
Quintillas	980	27,5
Romances	414	11,6
Endecasílabos sueltos	185	5,2
Octavas reales	136	3,8
Décimas	100	2,8
Sonetos	84	2,3
Estancias con pareado final	65	1,8

21. Trátase de 5 estancias del tipo 7-7-11-7-7-11-7-7-11-7a-11A.



MUERTOS VIVOS

TRAGICOMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA

CARPIO

Dirigida al licenciado Salucio del Poyo

Lo que la antigüedad llamaba «llevar vasos a Samo», dice el adagio vulgar, «hierro a Vizcaya». Esto es dirigir a Vuestra Merced una comedia, habiendo las muchas que ha escrito adquirido tanto nombre, particularmente *La próspera y adversa fortuna del Condestable don Ruy López de Ávalos*,

Título Muertos vivos AB : Los muertos vivos M Cot Tragicomedia... Poyo AB Cot : om M, además no contiene el texto de la dedicatoria 1 Samo AB : Samos Cot

Dedicatoria Salucio del Poyo: el sacerdote y dramaturgo murciano, fallecido a finales de 1621 (Cobos, 1996:83-84), debía de vivir cuando Lope compone la dedicatoria. Lope insertará otro elogio del escritor en la epístola octava de su *Filomena* (1621), titulada *El jardín de Lope de Vega* y dirigida al licenciado Francisco de Rioja: «De Salucio del Poyo muestra el pecho / bronce inmortal, por basa la tragedia / de Ávalos gloria, del privar despecho» (p. 177v).

1-2 *llevar... a Vizcaya*: la isla de Samos era célebre antiguamente por la manufactura de jarrones de barro («At tibi laeta trahant Samiae convivia testae» Tibulo, *Elegías*, lib. 2, III, v. 51). La paremia *llevar hierro a Vizcaya* corresponde según Covarrubias (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v. 'hierro') a «llevar lechuzas a Atenas»: la idea de inutilidad de llevar algo a un sitio donde existe en abundancia, ya extendida en el *corpus* de proverbios griegos antiguos, subsiste en los refraneros de algunas lenguas modernas. Es en un pasaje del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto donde se encuentra la primera versión del proverbio en lengua vernácula (40, 1, vv. 5-6): «Portar, come si dice, a Samo vasi, / nottole Atene, e crocodili a Egitto» (cfr. Menor Martínez 2009:220).

4 *La próspera... Ávalos*: biología de privanza centrada en la figura de Ruy López de Ávalos (Úbeda 1357-Valencia 1428), condestable de Castilla y valido de los reyes Enrique III y Juan II de Castilla. Las piezas, probablemente representadas en 1605 por la compañía de Gaspar de Porres (o Porras) (cfr. García Martín 2005:153), se publicaron por primera vez en la *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega y otros auctores* —editada por Gabriel Ramos Bejarano en Sevilla en 1612 y reeditada en Madrid en 1613, con facticio pie de imprenta de Sebastián de Cormellas, Barcelona, 1612 (cfr. Moll 1974; Giuliani 2002)—, junto con *La privanza y caída de don Álvaro de Luna*, otro drama de validos de Salucio del Poyo.

- 5 que ni antes tuvieron ejemplo, ni después imitación. Del ingenio de Vuestra Merced, de sus letras y virtudes, habla la fama, por el aplauso común, y así sería mi alabanza añadir un arroyuelo pequeño a un mar océano. Resulta a Vuestra Merced de su mismo grande ingenio una desdicha, que por la buena opinión que tiene en esta corte, cualquiera comedia, de cuyo poeta
- 10 no están satisfechos los autores, ilustra los carteles con el nombre de Vuestra Merced; y como las más de ellas, por ser de un cierto ignorante, son tan odiosas, perdiera mucho de su crédito entre los que saben, si no llegara a un tiempo mismo el agravio y el desengaño en los que le estiman. Muchos años ha que Vuestra Merced enseña a escribir; no sé cómo le va agora de los
- 15 que se le oponen. Es cosa de gran donaire ver los nuevos cómicos venir a decir lo dicho y querer que los estén muy agradecidos de cosas que Vuestra Merced tiene olvidadas. Por eso se dijo proverbialmente: «Acta agis, id est, nihil facis»; así lo declara Cicerón en su libro *De amistad*, y lo usurpó Terencio en los *Adelphos*. Donde Vuestra Merced no está, todas las comedias de autor incógnito son suyas; pero consuélase con que no siendo en esta Corte, a muchos ingenios de bien les sucede lo mismo. Dos cosas tiene contra sí este ejercicio: la primera está dicha, la segunda los traslados, porque no hay cortesana que haya corrido a Italia, las Indias y la casa de Meca,

13 los *AB* : les *Cot* 14 facis *AB* : facit *Cot*

17-18 *Acta... facis*: el adagio ya se encuentra en Polidoro Virgilio: «Quoties ea quam iam acta sunt, quispiam frustra saepius repetit proverbialiter dicimus, *acta agis*, id est *nihil facis*. Quod perbelle Cicero in *Amicitia* declarat hisce verbis, *Sed quum multis in rebus*, inquit, *negligentia plectimur, tum maxime in amicis diligendis et colendis*. Praeposteris enim utimur consiliis et *acta agimus*, quae vetamur veteri proverbio. Quod etiam Terentius in *Adelphis* usurpavit» (*Proverbiorum Libellus*, A83, *Acta agis*). Sin embargo cabe la posibilidad de que Lope recurra aquí al adagio 370 de Erasmo «Actum agere» (ed. E. Lelli).

18 *Cicerón... amistad*: M. Tullii Ciceronis, *Laelius De Amicitia*, 22.85.

19 *Terencio... Adelphos*: Publius Terentius Afer, *Adelphoe*, 231-233 (cfr. Sciortino 2014:221).

23 *no hay cortesana*: en la misma *Decimaséptima parte*, al explicar el origen de *El dómíne Lucas*, Lope expresa un pensamiento análogo en su dedicatoria al amigo Juan de Piña: «hallela [la comedia] en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y descosida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y plumas de la nueva sangre, y vuelven después de muchos años con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos, y el vestido de la munición sin color determinada» (cfr. Case 1975a:16-17; Dixon 1996:58).

que vuelva tan desfigurada como una pobre comedia, que ha corrido por
aldeas, criados y hombres que viven de hurtarlas y de añadir las. En esta 25
parte he desconfiado de muchos papeles míos, a quien yo llamo «pródi-
gos», porque ni puedo vestirlos, ni negarlos. Uno de ellos es esta comedia
de los *Muertos vivos*, que nunca más bien le vino este nombre; y así suplico
a Vuestra Merced que, muerta ya para mí, viva en su servicio y a la sombra
de su nombre, por lo que me debe de amor y reconocimiento en la amistad de 30
tantos años. Dios guarde a Vuestra Merced.

Su capellán y amigo,

LOPE DE VEGA CARPIO



Figuras de la comedia

FLORISEO, duque de Calabria	LAVINIO
ROSELIANO, su hijo	GILA, villana
TELEFRIDO, su criado	DOS GUARDAS
ROBERTO, marqués de Catania	UN ATAMBOR
FLAMINIA, su hija	FRONDOSO, villano
ALBANIA, su dama	BELARDO, pastor
CURCIO, secretario del Duque	ERGASTO, pastor
ARMINDO, sobrino del Marqués	[DOS PAJES]
FLORIPO, criado	[UN PADRINO]
HORTENSIA, dama	[RISELO]
TRISTÁN, su hermano	[ORSINDO]
DORISTO, jardinero	[PASTORES]
FINARDO, caballero	[SOLDADOS]

Representola Villalba

Dramatis personae Figuras de la comedia *AB Cot* : Figuras *M* Roberto, marqués de Catania *AB Cot* : Marqués de Catania *M* Flaminia, su hija *AB Cot* : Flaminia, dama *M* Albania, su dama *AB Cot* : Albania *M* Curcio, secretario del Duque *AB Cot* : Curcio, su secretario *M* Armindo, sobrino del Marqués *AB Cot* : Armindo, su sobrino *M* Floripo, criado *AB Cot* : Floripo *M* Tristán, su hermano *AB Cot* : Tristán *M* Finardo caballero *AB Cot* : Finardo *M* Gila, villana *AB Cot* : Gila *M* Frondoso, villano *AB Cot* : Frondoso, viejo pastor *M* Belardo, pastor *AB Cot* : Belardo *M* Ergasto, pastor *AB Cot* : Ergasto *M*

Dramatis personae *Tristán, su hermano*: a continuación *A*, *B* y *Cot* añaden el nombre de Laurencio que, en realidad, no corresponde a ningún personaje de esta comedia; al igual que *M* no lo incluimos en nuestra lista. *Belardo, pastor*: *M* añade a continuación el nombre de Salucio, personaje inexistente. *Representola Villalba*: En la dedicatoria del *Dómine Lucas* —pieza publicada en la misma *Parte XVII*—, dirigida a su amigo Juan de Piña, Lope se explayaba alabando la destreza de Melchor: «hombre que en su profesión no tuvo quien le precediese, ni habemos conocido quien le igualase». El elogio no parece excesivo si recordamos que fue precisamente Villalba el *metteur en scène* de las tres representaciones teatrales montadas en Denia los días 12, 13 y 15 de febrero de 1599 para agasajar a Felipe III y a su esposa Margarita de Austria en ocasión del dúplice matrimonio real (García Reidy 2014:81-82).



ACTO PRIMERO

*Sale Roseliano armado, y en la mano un pedazo de lanza de torneo,
y Telefrido su criado*

- ROSELIANO A bien librar, Telefrido,
del torneo mal trazado,
y a su pesar consentido,
basta salir escuchado
cuando no salga entendido. 5
- En esto solo consiste
la fuerza con que resiste
tanto mal el corazón,
que publicar su pasión
es con lo que vive un triste. 10
- TELEFRIDO Bien has parecido en todo,
y en la noche la fortuna
te favorece de modo
que has puesto sobre la luna
la fama del nombre godo. 15
- Quiera el amor inhumano,
¡oh gallardo Roseliano!,
que este principio dichoso
tenga por fin ser esposo
de aquel ángel soberano, 20
 que su virtud y hermosura

Acot Sale AB Cot : Salen M

Acot pedazo de lanza: quebrar las lanzas era una de las proezas de los torneantes (cfr. Ba-lestracci 2003:47-49).

1 *A bien librar:* ‘en el mejor de los casos’, locución adverbial (Oudin, *Tesoro*).

14 *has puesto sobre la luna:* equivale a ‘alabar, ensalzar a una persona en grado superla-tivo’.

15 *godo:* Correas dice en su *Vocabulario* (p. 528): «Es de los godos [...]: cuando uno presu-me de muy honrado linaje; porque los españoles en común se precian de venir de los go-dos». Sobre el «goticismo» véase García Cárcel [2011:122-133]. En la misma *Parte XVII*, además, hay una comedia de godos, *El primer rey de Castilla*.

	bien merece este renombre.	
ROSELIANO	¿Cómo tan alta ventura puede caber en un hombre, si en el bien tan poco dura?	25
	Pero, que sea o no sea, como yo a Flaminia vea para sustentarme basta, que una hermosura tan casta la ofende quien la desea.	30
	Ten esa lanza rompida, que si desde allí hasta aquí ha sido de mí traída, fue por sustentar así la flaqueza de la vida.	35
	Que en viéndola así me altera, que hasta el movimiento pausa, mas no es estraña quimera que con una misma causa un corazón viva y muera.	40
TELEFRIDO	No señor, porque retrata a la cera que sustenta la vela y su luz remata, que hacia arriba la alimenta y vuelta al revés la mata.	45
	Y así no es mucho que el ver esta gallarda mujer te desmaye y te dé vida.	
ROSELIANO	Sí, mas soy luz encendida que nunca deja de arder.	50
	Si quisieran los romanos	

22 bien merece este *M* : merece tan alto *AB Cot* renombre *M AB* : nombre *Cot*

22 Aceptamos la lección de *M* que corrige el verso hipermétrico de *A* y *B*. También la variante propuesta por *Cot* (cfr. aparato crítico) permite sin embargo volver al verso octosílabo.

31 *rompida*: 'rota'; forma normal en el Siglo de Oro.

34 *ansí*: forma concurrente con 'así'.

- aquel fuego nunca muerto
poner a sus dioses vanos,
en mí le hallaran más cierto,
sin abrasarles las manos. 55
- Yo tengo fuego inmortal
a la salamandria igual:
vive en fuego el alma sola.
- TELEFRIDO Desármate el peto y gola,
que temo que te haga mal, 60
que ha mucho que estás armado.
- ROSELIANO Bien dices, mas volver puedo
hasta el palenque embozado,
de adonde he venido y quedo
fuertemente aprisionado. 65
- No me desarmes aquí,
que allá me las quitarán.
- TELEFRIDO ¿Luego aquí te aguardo?
- ROSELIANO Sí,
porque si pasa Tristán
me avises.
- TELEFRIDO Harelo así. 70

Vase Roseliano

54 le *AB Cot* : la *M* 58 en *AB Cot* : al *M* 67 las *AB Cot* : los *M* 69-70 porque... avises *M Cot* : om *AB*

52 *fuego nunca muerto*: alusión a la llama eterna que ardía en el Templo de Vesta en el Foro romano.

57 *salamandria*: la supuesta capacidad de este animal para resistir el fuego se interpretó como símbolo del amante, que arde continuamente en las vivificantes llamas del amor sin llegar a consumirse. Escribía Petrarca: «vivo in fiamme / [...] et mirabil salamandra» (Canzone CCVII «Ben mi credea passar mio tempo omai», vv. 40-41). Véase García Arranz [1990].

63 *palenque*: el recinto del torneo.

69-70 *porque... avises*: *A* y *B* omiten esta parte de la quintilla que, por consiguiente, queda falta de un verso y presenta un error en la secuencia de la rima. Enmendamos *ope codicum* siguiendo la lección de *M*, tal como lo hizo también Cotarelo.

Amor, no se engañaba el que decía
que eres monstro engendrado de la tierra,
que de los elementos eres guerra,
luz de la noche, escuridad del día.

Dios por temor y rey por tiranía, 75
hijo de Marte, que la paz destierra,
y de una errada, porque siempre yerra
vencida la razón de tu porfía.

No te ensalces en ver que te adoramos, 80
que de gentiles, a temor sujetos,
la muerte fue adorada por Dios fuerte;
y ansí, como a la muerte, altar te damos,
que algunos dicen, viendo tus efetos,
que eres hijo del tiempo y de la muerte.

*Sale el atambor con caja de guerra, y detrás dos pajes con hachas
encendidas, un padrino con una lanza, y en ella un collar de oro atado
con un listón, y sale Armindo armado con un pedazo de lanza
y Floripo, su padrino*

FLORIPO ¿No será descortesía 85
que a la ventana llamemos?
ARMINDO No, pues casi apunta el día;

84 *Acot* el atambor *AB Cot* : un tambor *M* de guerra *AB Cot* : *om M* sale *AB Cot* : *om M*
85 descortesía *M AB* : de cortesía *Cot*

71-84 Es el soneto 145 de la *Rimas*. Según Pedraza Jiménez, «el texto presenta variantes, pero es difícil determinar si es anterior o posterior al de las *Rimas* porque la calidad estética es muy similar. Quizá el autor retocó ligeramente el v. 9 antes de imprimirlo en 1602» [1993:110].

72 *monstro*: forma corriente en el Siglo de Oro por 'monstruo'; la idea de la asimilación del amor a la guerra ya estaba enunciada en la máxima ovidiana «*Militiae species amor est*» (*Ars amatoria* II, 233). Cfr. también *infra* v. 913.

76 *hijo de Marte*: Lope retomará la historia de los amores de Marte y Venus en su poema mitológico *La rosa blanca* (1624, octs. 32-34). Sobre el cultivo de este mito en los siglos xvi y xvii véase Cebrián García [1986].

82 *como a la muerte*: así lo explica Baltasar de Vitoria (*Teatro de los dioses de la Gentilidad. Segunda parte*, lib. VI, cap. VII): «para la muerte no hay lugar privilegiado, [...] que todo lo lleva por igual rasero. Pues iguales parejas corren el amor y ella. *Fortis est ut mors*».

antes al mundo daremos
una notable alegría,
que a la ventana llamando 90
saldrá el sol antes al mundo,
que el sol que estaba esperando
esconderase el segundo,
su curso eterno parando.
Y si no, volviendo atrás, 95
verán los indios dos días,
que no los vieron jamás.
FLORIPO No busques más fantasías
para encarecerlo más,
pero la calle recorre, 100
no venga el competidor
que aquestas fronteras corre.
ARMINDO Con luz, gente y atambor,
¿qué fama quieres que borre?
Yo vengo de este torneo 105
y llego públicamente
a ofrecer este trofeo,
premio de esta dama ausente
y muestra de mi deseo.
Bien se puede el premio dar 110
en una noche como esta,
pues en público lugar
hizo el Marqués esta fiesta,
que Hortensia no quiso honrar.

94 su *AB Cot* : el *M* 97 vieron *AB Cot* : verán *M* 111 en una *M Cot* : que en una *AB*

91 *el sol*: la comparación entre la dama y el astro es muy frecuente en la literatura occidental, y se remonta a los clásicos.

93 *el segundo*: ante la luminosa presencia física de la dama, el sol detendrá su curso y su misma brillantez quedará ofuscada.

101 *el competidor*: Finardo, vasallo del Marqués de Catania, competidor en los amores de Hortensia.

111 En *A* y *B* este verso comienza con un *que*; se trata de un error por adición. Al igual que Cotarelo, enmendamos *ope codicum* siguiendo la lección de *M*.

TELEFRIDO El sobrino del Marqués 115
 parece que se recata;
 voyme y volveré después,
 que de aqueste amor que trata
 antes nos viene interés:
 es prima de Roseliano 120
 la dama a quien trae el precio,
 y que es casamiento es llano.

Vase

FLORIPO Yo, señor, temo aquel necio
 que a Hortensia adora, aunque en vano;
 mas no tienes, como dices, 125
 pues que tan público vienes,
 porque a nadie escandalices.
 ARMINDO Pues, ¿para qué me detienes,
 si tú mismo te desdices?
 Yo galán público soy 130
 y así este premio le doy.
 Toca atambor y despierta,
 llegaré más a la puerta,
 sepan que en la calle estoy.

Tocan la caja y sale Hortensia al balcón

HORTENSIA ¡Jesús! ¿Con tanto ruido? 135
 ARMINDO A quien duerme como vos
 todo necesario ha sido.
 Gracias, mi señora, a Dios

125 tienes *M AB*: temes *Cot* 129 te desdices *AB Cot*: te lo dices *M* 131 le *M*: te *AB Cot* 133 llegaré *AB Cot*: llégate *M* 134 *Acot* y *AB Cot*: om *M*

121 *el premio*: 'el premio que se ganaba en las justas y torneos'.

131 *le doy*: *A* y *B* presentan en este punto un error, que el mismo Cotarelo dejó sin corregir: el premio del que habla Armindo no va dirigido a su interlocutor Floripo, sino a Hortensia (cfr. vv. 105-109); por esta razón parece lógico enmendar el pasaje siguiendo la lectura de *M*.

que habéis esta caja oído,
 que según los vuestros cierra 140
 el olvido que destierra
 mi amor de esos ojos claros,
 es milagro despertaros
 con una caja de guerra.

Sabed que toca a marchar 145
 amor a mis pensamientos,
 que os pretenden conquistar,
 pero conquistan los vientos
 y las rocas de la mar.

Va por capitán perdido 150
 el deseo que los guía
 solo a rendirse a partido;
 mirad qué guerra la mía,
 pues os conquisto vencido.

Por alférez va el cuidado, 155
 solo en ser vuestro pagado,
 que no va soldado aquí
 que no sea contra mí;
 mirad si voy bien guardado.

Por sargento y por despojos 160
 van, señora, mis antojos,
 y por cabo de esta gente
 aquel primer accidente
 con que puse en vos los ojos.

152 a *M AB⁴ Cot* : ha *B¹B²B³* 155 va *M : om AB Cot*

150 *capitán perdido*: véase Ovidio (*Amores*, 1.9.1-2), «Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido». El amante como los soldados siempre está en guerra. Sobre el tema del amor y la contienda por él (gramáticas militares) en Calderón cfr. Torres [2000].

155 *va el cuidado*: seguimos la lección de *M* por analogía con las quintillas contiguas (cfr. vv. 150 y 161).

162 *cabo*: entendiendo 'cabo de milicia', o sea 'el oficial que manda a otros'.

163-164 *primer accidente... ojos*: el amor nace del deseo engendrado por los ojos. Valga como botón de muestra el célebre verso de Propertio «Oculi sunt in amore ducis» (*Ele-gía* II 15,12).

- Es de aquesta compañía 165
 pagador mi soledad,
 y aunque marchan a porfía,
 y es necesidad porfiar,
 esta es la disculpa mía.
- Va adelante la esperanza, 170
 y sé que es espía perdida
 del bien que sigue y no alcanza,
 y así viene a ser mi vida
 el campo de la matanza.
- HORTENSIA ¿Cómo, Armindo valeroso, 175
 de tantas armas armado,
 tan gallardo y belicoso,
 tan caballero y soldado,
 y viniendo vitorioso,
 con tanta humildad os veo? 180
- ARMINDO Esto y más puede un deseo,
 y aunque es verdad que he vencido,
 vitoria sin honra ha sido,
 pues fue sin vos el torneo
 en el cual algunas damas 185
 lucieron por faltar vos.
- HORTENSIA ¿Lisonjas dices? ¡No amas!
 ARMINDO Abrásenme, ¡plegue a Dios!,
 en el infierno mis llamas,
 si se compara hermosura 190
 ni discreción con la vuestra,
 ni gloria con mi ventura,
 cuando ese sol la luz muestra
 y alegra mi noche oscura.
- HORTENSIA ¿Y entre esas luces no había 195

169 la *MAB*⁴ : om *B'B²B³* *Cot* 174 matanza *AB Cot* : esperanza *M* 195 esas luces *AB Cot* : las damas *M*

188 ¡plegue a Dios!: 'plazca a Dios, Dios quiera'.

	alguna que en esta ausencia hiciese esa noche día?	
ARMINDO	No, que sin vuestra presencia era imposible porfía; que nadie tiene poder, sin el alba y sol divino, mi bien, para amanecer.	200
HORTENSIA	¿Quién es, Armindo, el padrino?	
FLORIPO	¿Quién si no yo podía ser?	
HORTENSIA	¡Ah, Floripo!, ¿cómo ha ido?	205
FLORIPO	Mal sin vos; pero en efeto habemos por vos vencido aquel gallardo sujeto de vuestra ofensa y olvido.	
HORTENSIA	¿Que ha torneado Finardo?	210
FLORIPO	Y bizarro, así viváis.	
HORTENSIA	¿Qué colores?	
FLORIPO	Oro y pardo.	
ARMINDO	Bien es que le conozcáis por las señas de gallardo.	
HORTENSIA	Antes por vuestro vencido, que en competencias de amor sabéis que de vos lo ha sido.	215
ARMINDO	Vencer al competidor es un glorioso partido. Con él vine a tornear y ganele este collar que os presento.	220

198 presencia *AB Cot* : licencia *M* 201 sin *AB Cot* : si *M* y sol *AB Cot* : y el sol *M*

212 *Oro y pardo*: en el ‘teatro del torneo’, al llevar los caballeros los rostros ocultos por el yelmo, solo podían ser identificados por los distintos colores que exhibían y por sus caprichosos adornos y divisas. Aquí Finardo escoge el oro, símbolo de galantería, y el pardo, emblema de su supuesta virtud. Lope precisa el simbolismo de algunos colores de una encamisada en *El Marqués de Mantua* (ed. F. B. Pedraza Jiménez, vv. 96-112). Para un pormenorizado estudio de estos elementos simbólicos véase López Poza [2010].

HORTENSIA	Huelgo de ello: será argolla de mi cuello que por vos me quiero herrar.	
ARMINDO	Cuando le hiera el señor, es el esclavo culpado de fugitivo y traidor. Tan hermoso cuello herrado mirad que es notable error; y hierro en el amor vuestro que no le ha de haber confío, que si en el rostro los nuestro es porque sois dueño mío, y yo soy esclavo vuestro.	225 230
	Basta que lleve diamantes, que son en obra y palabra retrato de los amantes, que uno con otro se labra en firmezas semejantes.	235
	Adorne ese mármol bello el oro y ellos, que de ello cuál lo que da más ignoro: ¿el cuello de ellos y el oro, o el oro y ellos del cuello?	240
HORTENSIA	¿Qué divisa habéis sacado?	245

239 firmezas *AB Cot* : firmeza *M* 241 de ello *M AB* : de ellos *Cot* 242 lo que da *AB*⁴ :
lo queda *M B¹B²B³* : le queda *Cot*

223 *argolla*: el collar de hierro que llevaban colgado del cuello los esclavos 'por afrenta y custodio'. En este caso se refiere al collar de oro ofrecido por Armindo a Hortensia, relacionándose así a la idea del *servitium amoris* y del enamorado como esclavo, ya habitual en la elegía latina (véase también vv. 233-234).

232 *los nuestro*: presumible error de concordancia. Cabe la posibilidad de que aquí el autor juegue con el doble sentido 'hierro'/'yerro', recuperado a través del pronombre *los*.

233 *dueño*: en la lírica provenzal, la *domina-domna* estaba situada en la cumbre de la jerarquía feudal. Cfr. *infra* v. 1093.

245 *divisa*: insignia personal del torneante, cuya significación queda confiada a la asociación de texto e imagen (*inscriptio* y *pictura*). Véanse Botta [2005] y Maceiras Lafuente [2012]. Sobre la competencia iconográfica del Fénix cfr. Brito Díaz [1996]. Una detallada

«Lo flaco Amor perdonó
y lo fuerte derribó».
HORTENSIA Tiempo gasta y pasos pierde.
ARMINDO Así lo dice el refrán. 265

*Salen Finardo, caballero, Lavinio, Riselo y Orsindo, con rodela
y embozados todos cuatro*

FLORIPO Ruido siento.
FINARDO Aquí están.
LAVINIO Hoy quedaremos vengados.
ARMINDO ¿Qué es esto?
FLORIPO Cuatro embozados
que la calle abajo van.
Las hachas corren los dos. 270
ARMINDO ¡Síguelos!
HORTENSIA ¿Todo esto pasa
en fiestas?
ARMINDO Entraos.
HORTENSIA A Dios,
que si es gente de mi casa
será por burlar con vos.
ARMINDO Ya los dos vuelven aquí. 275
HORTENSIA A Dios mi bien.
ARMINDO Él os guarde.

262 Amor *M Cot* : a Amor *AB* 265 *Acot* Salen Finardo, caballero, Lavinio, Riselo y Orsindo, con rodela y embozados todos cuatro *AB Cot* : Entra Finardo, Lavinio, Riselo y Orsindo, caballeros, con rodela y embozados *M* además la acotación aparece en el verso 266 tras siento 270 los dos *AB Cot* : los lados *M* 271 *Per* ARMINDO *AB Cot* : FLORIPO *M* 271-272 *Per* HORTENSIA *AB Cot* : ARMINDO *M* 271 Todo esto pasa *AB Cot* : Todo pasa *M* 274 burlar *M AB* : burlas *Cot*

262-263 Como en el caso anterior (vv. 251-252) aceptamos la lección de *M* y *Cot*. La poética de la *brevitas* preside aquí también la búsqueda de relaciones ingeniosas entre la imagen y el texto.

264-265 *Tiempo... refrán*: no se han encontrado referencias a este refrán. El significado resulta sin embargo inteligible: trátase de una invitación a no desperdiciar el tiempo.

265 *Acot* *embozados*: la ocultación de la identidad a través del embozo genera sospecha y abre el camino al insidioso engaño.

- y le has dicho que era mío;
para cobrarle confío
quitarte el que me has quitado:
tú le presentas collar 305
y yo le he de presentar
el cuello de tu cabeza.
- ARMINDO Gran blasón de tu firmeza
si me la puedes quitar,
mas mira que vengo armado. 310
- FINARDO El agravio es un acero
en el infierno templado.
- ARMINDO Pues sal como caballero,
con sola tu espada al lado,
que, ¡vive Dios!, de quitarme 315
gola, peto y espaldar,
y en un punto desarmarme.
- FINARDO No vengo a desafiar,
vengo a matar y vengarme.
Defiéndete.
- ARMINDO ¡Oh, vil Finardo! 320

Mete mano

- ¿Cuatro a dos?
- FINARDO A matar vengo,
esto pretendo, esto aguardo.

319 matar *AB Cot* : matarte *M* 320 *Acot* Mete mano *AB Cot* : Meten mano *M* además en *Cot* la acotación aparece tras Defiéndete 322 *Acot* Salen *AB Cot* : Entra *M*

316 *peto y espaldar*: para proteger la zona del tronco se empleaba la coraza, compuesta de estas dos piezas.

318-319 *No vengo... vengarme*: al combate singular, Finardo prefiere la vil emboscada nocturna, colocándose de este modo fuera del código de comportamiento que rige las relaciones conflictivas entre hombres de honor (ley del duelo). Un lance análogo se produce también en *El caballero de Olmedo* (ed. F. Rico, vv. 2458-2459: RODRIGO. «Yo vengo a matar, no vengo / a desafíos») y en *Las bizarrías de Belisa* (ed. E. García Santo-Tomás, v. 2028: OCTAVIO. «Yo no vengo a reñir: a matar vengo»).

Salen Roseliano y Tristán, metiendo mano

ROSELIANO	Tristán, de saberlo tengo.	
TRISTÁN	¿Piensas tú que me acobardo?	
ROSELIANO	Deteneos caballeros, que no es bien que cuatro a dos queráis probar los aceros.	325
LAVINIO	Si no os vais, llevaréis vos.	
ROSELIANO	¿A mí, villanos groseros? Arrímate aquí Tristán, veamos cómo nos dan.	330

Cae herido Armindo y prosigue Roseliano

TRISTÁN Uno de los dos cayó.
ROSELIANO Ese quiero vengar yo,
cuatro por él morirán.
 ¡Síguelos!
TRISTÁN Ya voy tras ellos.

335

Huyen los cuatro y van tras ellos Roseliano y Tristán

FLORIPO ¿Hante herido?

ARMINDO Estar armado
defenderme pudo de ellos.
¿Conoces los que han llegado?

FLORIPO No he podido conocellos.
 Ponte en pie y vamos de aquí.

ARMINDO ¿Téngome de ir sin saber
quién me ha defendido así?

340

331 *Acot* Cae herido Armindo *AB Cot* : Cae Armindo herido *M* y prosigue Roseliano
AB Cot : *om M* 335 Ya *M AB* : Yo *Cot* 335 *Acot* y van tras ellos *AB Cot* : síguenlos *M*
341 Téngome de ir *M AB* : tengo de irme *Cot*

339 *conocellos*: forma con asimilación de la consonante 'r'. Cfr. *infra* vv. 1483, 1827, 1927, 2087, 2089, 2727, 2735, 2739.

Vuelven Roseliano y Tristán

ROSELIANO	Tras ellos puede correr, Tristán, el viento por mí.	
ARMINDO	De quien tal peligro escapa, échese a esos pies.	345
ROSELIANO	Yo os digo que si la noche no tapa su engaño a vuestro enemigo, que no le cubra su capa.	
TRISTÁN	¿De qué suerte?	
ROSELIANO	Como a toro me la dejó, y traigo aquí.	350
TRISTÁN	¿Sabéis quién es?	
ARMINDO	No lo ignoro.	
ROSELIANO	¿Por qué fue?	
ARMINDO	Celos le di de cierta dama que adoro.	
ROSELIANO	¿Es caballero?	
ARMINDO	Sí es.	355
ROSELIANO	No lo muestra.	
ARMINDO	Está celoso.	
ROSELIANO	¿Quién sois?	

345 De quien *M AB* : Quien de *Cot* 352 Sabéis *M* : Sabes *AB Cot*

345 *De quien tal peligro escapa*: 'Quien de tal peligro escapa', con hipérbaton. Cotarelo decide enmendar el verso.

350-351 *Como a toro... aquí*: al fugarse, tras haber herido a Armindo, Finardo abandona su capa, rasgada durante el desafío, en las manos de Roseliano. La situación guarda cierto parentesco con la suerte taurina identificable con el giro 'echar la capa al toro'. Como bien lo explica Covarrubias (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v. 'capa'), «si el toro va en los alcances de alguno, es muy ordinario echarle la capa para que se cebe en ella; y a veces cuando la deja, queda hecha tiras». Una circunstancia parecida se encuentra también en *El caballero de Olmedo* (ed. F. Rico, vv. 1380-1382).

352 *Sabéis*: seguimos la lección de *M* en conformidad con la fórmula de cortesía que utilizan los personajes entre ellos (cfr. vv. 357 y 365).

355 El ser pospuesto al rival es para el enamorado Finardo causa de deshonra y motivo de venganza sangrienta.

ARMINDO	Deudo del Marqués.	
ROSELIANO	Así, pues, será forzoso que me arroje a vuestros pies; mas, ¿cómo pongo en olvido el saber si estáis herido?	360
ARMINDO	Defendiome estar armado, que esta noche he torneado.	
ROSELIANO	¡No poca ventura ha sido!	
ARMINDO	Ya, señor, que bien sabéis quién soy, pues aquí me habéis vida por lo menos dado, sepa yo quién me ha obligado.	365
ROSELIANO	Eso no me lo mandéis, pero quedad satisfecho, que me huelgo sumamente de haberos servicio hecho.	370
ARMINDO	¿Hay algún inconveniente de vuestro daño o provecho?	
ROSELIANO	Tan grande, que os pesaría de este favor que os he dado.	375
ARMINDO	Fue tal vuestra cortesía, y tanto habéis obligado con vuestra espada a la mía, que si mi tío el Marqués con vos viniese, a ese lado la pondré, y justo es, pues me alzastes derribado de mi enemigo a los pies.	380
	Él y yo solo tenemos en Italia un enemigo, a quien tanto aborrecemos cuanto es este mar testigo, cuya agua en sangre volvemos.	385
	Que si no nos dividiera	390

379 a AB : om M Cot 390 nos AB Cot : se M

	con ese poco de estrecho, ya su tierra incendio fuera, o la furia de su pecho la nuestra en Troya volviera.	
	Que cuando este que aquí digo fuérades vos, ¡vive Dios!, de no ser vuestro enemigo, sino de amaros a vos como a verdadero amigo.	395
	Porque tan hidalga espada, y en mi defensa movida en ocasión tan honrada, no ha de ser aborrecida, sino por extremo amada.	400
ROSELIANO	Oídmelo aquí.	
ARMINDO	De eso gusto.	405
ROSELIANO	¿No es el duque Floriseo el que os da tanto disgusto?	
ARMINDO	Pagámosle el mal deseo y viene la paga al justo.	
ROSELIANO	Pues, su hijo soy.	
ARMINDO	¿Su hijo?	410
ROSELIANO	En Catania enamorado vengo a ver el regocijo, y esta noche he torneado.	
ARMINDO	¡Basta, el alma me lo dijo!	
ROSELIANO	Hoy, porque adoro, me embarco, siendo mi deseo el barco, remos del amor las flechas, árbol, velas, cuerdas hechas	415

395 Que AB Cot : Y M

391 *estrecho*: con referencia al brazo de mar que se sitúa entre Sicilia y Calabria.

399 *verdadero amigo*: la amistad verdadera es una virtud ejercitada solo *inter pares*. «El amistad es de iguales», proclama el mismo Lope en *La bella malmaridada* (ed. C. Andrés, v. 107). Véase González-Barrera [2008].

	de las alas y del arco.	
	Si con aquesto he cumplido,	420
	dadme licencia señor,	
	que en haberos defendido	
	no os ha obligado mi amor,	
	como en lo que habéis oído.	
ARMINDO	Eso no, que el que yo os tengo,	425
	y la palabra jurada,	
	poco harán si no os detengo.	
ROSELIANO	Larga es, señor, la jornada	
	y por eso la prevengo.	
ARMINDO	No, por Dios, que, como digo,	430
	ya que os tengo por amigo	
	quiero a mi casa llevaros,	
	donde pienso regalaros.	
ROSELIANO	Si no es mi muerte y castigo:	
	porque si el Marqués lo sabe	435
	es muy cierto que mi vida	
	entre sus manos acabe;	
	esta, de vos defendida,	
	será del secreto llave.	
ARMINDO	Venid a holgaros conmigo.	440
ROSELIANO	Caballero soy y amigo.	
	(¿Qué te parece, Tristán?)	
TRISTÁN	(Que son necios los que van	<i>Aparte</i>
	a casa de su enemigo.)	

Vanse. Sale Flaminia y Albania, y Doristo, jardinero, con unas flores

DORISTO	Tome Vuestra Señoría	445
	estas flores, y del pecho	
	la voluntad que le ha hecho.	
FLAMINIA	¡Qué hermosura, Albania mía!	

425 os tengo *AB Cot* : he dado *M* 444 *Acot* Sale *AB Cot* : y sale *M* unas *AB Cot* : om *M*
 447 ha *M AB* : han *Cot*

	mirto, murta y arrayán, contra amorosas congojas.	
	Pensé se llama esta flor, espuela esta azul temprana, y esta blanca es valeriana, muy devota del amor.	470
FLAMINIA	¿Por qué del amor la llaman?	
DORISTO	Siémbranla amantes, por ver el bien o mal proceder de la persona que aman.	475
	Yo, por Dios, que para mí que es todo borrachería, el enojo de la mía nunca le conozco así.	480
FLAMINIA	¿Luego estás enamorado?	
DORISTO	Hasta los tuétanos mismos, que puede a dos mil abismos prestar fuego mi cuidado.	
FLAMINIA	¿Que tú sabes qué es amor?	485
DORISTO	¡Arre allá, por vida mía! Perdone su señoría el lenguaje labrador, que el natural lo ha causado.	
FLAMINIA	¿Que has amado?	
DORISTO	Amo y amé.	490
FLAMINIA	¿Qué es amor?	
DORISTO	Yo os lo diré,	

475 o mal *MAB* : o el mal *Cot* 478 que es todo *AB* : creo que es *M* : es todo *Cot* 479 el *MAB* : que el *Cot*

467 *mirto, murta y arrayán*: el deslinde entre estas flores se difumina también en la *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos: «*Mirto*, es como *Arrayan*. Lo mismo requiere que la *Murta*» (eds. Fernández Pérez, González Tascón, p. 284). Sobre la consagración a Venus de este arbusto informa detalladamente Covarrubias (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v. 'arrayán').

478 *borrachería*: 'desatino, disparate'.

482 *Hasta los tuétanos*: alude a lo completo y profundo del sentimiento amoroso.

puesto que no soy letrado,
 porque algunos mentecatos
 que han estudiado latín
 piensan que el hombre es rocín, 495
 siendo ellos bestias a ratos;
 que no está el entendimiento
 solo en el ser bachiller,
 que alguno he visto yo hacer
 lo que no hiciera un jumento. 500
 Vuelto al propósito, pues,
 digo que es amor un todo
 que abarca el mundo de modo
 que tiene el mundo a sus pies.
 Es un deseo nacido 505
 de la causa que engendró
 la hermosura que se vio,
 o que entró por el oído.
 Es un pretender juntarse
 Pedro a Juana, Antón a Inés, 510
 y un procurarse después,
 gozándose, retratarse.
 Es un peso que nos lleva

499 que alguno *M AB* : que en alguno *Cot* 508 o que *M Cot* : porque *AB* 513 peso *M AB* : preso *Cot*

498 *bachiller*: familiarmente se daba este nombre al que hablaba mucho y con petulancia. 501-536 El ideario amoroso de Doristo no parece estructurarse según el consabido código de clase. La serie de redondillas deja traslucir un refinado *ars amandi*, en que hallan acogida los principales tópicos amatorios, a menudo marcados por una superposición entre sacro y profano: la concepción neoplatónica del amor como fuerza motriz del cosmos (vv. 502-504); la primacía de la vista en cuanto al origen del sentimiento (vv. 505-508); la idea ya agustiniana (*Conf.* XIII, 9) del amor como peso del alma, centro de gravedad (vv. 513-516); la imagen del amor como desasosiego, desposeimiento y colapso mental —recuérdese el gran número de Infiernos, Purgatorios y Paraísos de amores— (vv. 529-532); la alusión al determinismo astral y al famoso adagio medieval (tomista) «*Astra inclinant, non necessitant*» (vv. 533-536).

508 o que *entró*: es lección de *M*, aceptada también por *Cotarelo*, que otorga sentido al fragmento.

al centro de lo que amamos,
donde solo descansamos, 515
sin que otro interés nos mueva.

Es amor un avariento
que de sí mismo se gasta,
y teniendo lo que basta,
por tener más, bebe el viento. 520

Es amor una pelea
de la razón y el sentido,
y un peligro conocido
que se busca y se desea.

Es amor tema en que da 525
la voluntad sin provecho,
por quien el alma del pecho
en ajeno cuerpo está.

Un desasosiego eterno
escrito siempre en la cara, 530
infierno que en gloria para,
gloria que para en infierno.

Es una correspondencia
de estrellas del nacimiento,
y un trato y conocimiento 535
que nace de la asistencia.

Y porque sale el compás
del punto de labrador,
digo que es sarna el amor,

538 de labrador *AB Cot* : del labrador *M*

531 *gloria*: término recurrente en los poetas cancioneriles, indica la felicidad amorosa. Cfr. *infra* vv. 1071, 1144, 1186, 1473, 2302, 3229.

537-538 Con estos versos Doristo anuncia la vuelta al código del amor rústico y a los efectos graciosos.

539 *sarna*: la equivalencia entre el ardor amoroso y el sufrimiento físico del sarnoso no es privativa de Lope (cfr. Álvarez Sellers 2013); al Fénix se le debe sin embargo la invención de la *Sarneida*, soneto disparatado escrito por «Trancón Gerundio en el libro intitulado *Pupilaje*», así como nos cuenta en su *Dorotea* (ed. J. M. Blecua, IV, Escena III, p. 375). Sobre la omnipresencia de la sarna en la poesía burlesca véase Cacho Casal [2003:110-128].

- que rascando crece más. 540
- FLAMINIA ¡Notable definición!
- ALBANIA Es aqueste amor profundo
todas las cosas del mundo,
y ellas todas amor son.
- FLAMINIA ¡Ay, Albania!
- ALBANIA ¿Cómo es eso? 545
- ¿Tú sospiraste?
- FLAMINIA Sí, amiga.
- ALBANIA ¿Amor te obliga?
- FLAMINIA Y me obliga
a amar y perder el seso.
¡Doristo!
- DORISTO Señora.
- FLAMINIA Parte,
y alguna fruta nos coge. 550

Vase Doristo

- ALBANIA ¿Bueno es que el amor te enoje
y que no me dieses parte?
- FLAMINIA Hasta agora amor no ha estado
conmigo tan riguroso
que me haya sido forzoso 555
haberlo comunicado.
- Niño amor, no fue importante
decirte que le tenía;
agora sí, Albania mía,

550 nos *AB Cot* : me *M* además, después de este verso, *M* añade: DORISTO Voy 550 *Acot* Doristo *AB Cot* : om *M* 551 el *AB Cot* : om *M* 556 haberlo *AB Cot* : haberle *M*

553 *agora*: la forma alterna con *ahora* en el Siglo de Oro. En Lope «*agora* es empleado con más frecuencia que *ahora* tan por personajes rústicos como cortesanos» (*El galán de la Membrilla*, ed. D. Marín, E. Rugg, p. 228).

557-560 *Niño amor... gigante*: base mitológica en el Amor niño. Lope recurre al oxímoron en la *Égloga* representable de Montano y Lucindo, perteneciente a su juvenil *Arcadia* (1598) —«que hace al niño amor gigante el trato», afirma Lucindo (ed. A. Sánchez Jiménez, v. 491, p. 465)—, y también en el soneto 79 de sus *Rimas* (ed. F. B. Pedraza Jiménez).

que ha llegado a ser gigante. 560

Yo quiero, y quiero de suerte
que el sujeto de mi amor
es la desdicha mayor
que ha de llevarme a la muerte.

Bien que a las veces conmigo 565
que es este mi amor recelo
como nos lo pide el cielo,
porque quiero a mi enemigo.

Aquí, Albania, disfrazado,
me ha mirado un caballero 570
con cuidado un año entero,
ocasión de mi cuidado.

Fue de este cuidado el cebo,
porque yo le resistía,
porque luego que le vía 575
volvía a salir de nuevo;

tan de veras, que el crüel
amor no tiene licencia
mayor que la resistencia,
porque hace pensar en él. 580

Llegó amor con fuerza escasa
a estar en mi pensamiento,
dile en él acogimiento,
y quedose con la casa.

Yo no hablaba con el gusto 585

567 nos *M AB* : no *Cot* 583 acogimiento *AB Cot* : alojamiento *M* 585 Yo *M AB* : Ya *Cot*

577 *crüel*: siempre hiato en la comedia. Véanse *infra* vv. 1579, 1967, 2226, 2320, 2385, 2400, 2516, 3359, 3368, 3392, 3475 (cfr. Robles Dágano 1905:284-285, n. 390 A).

582 *pensamiento*: en el léxico amoroso de la tradición cancioneril indicaba el pensamiento amoroso en sus aspectos obsesivos. Cfr. *infra* v. 1168.

583 *acogimiento*: la alusión a la casa (v. 584) hace que la versión de *M* (*alojamiento*) resulte también aceptable.

585-589 Fuerzas mermadas, insomnio, son unos de los síntomas del *morbus amoris* padecidos por Flaminia.

que solía y, si me hablaban,
 en mi suspensión notaban
 la razón de mi disgusto.

Paró aquesto en no dormir,
 y cuando ya vio mi honor 590
 la desvergüenza de amor,
 comenzolo a resistir.

No salí en un mes a ver
 aquel hombre, y cierto día
 me engañó una celosía; 595
 celos debieron de ser.

Miré por ella y le vi
 tan flaco y de tal presencia,
 que conocí que mi ausencia
 le había tratado así. 600

Luego que él me vio, encendido
 de un nuevo placer, lloró,
 y con un lienzo cubrió
 rostro y lágrimas, corrido.

Yo, si de esto no te espantas, 605
 que las vi, de amor vencida,
 paguése las, por tu vida,
 con tierno amor otras tantas.

Y apenas él la cortina

589 Paró *B¹B²B³ Cot* : Pero *AB⁴ M* 592 comenzolo *AB Cot* : comencele *M* 594 aquel
 hombre, y cierto día *M Cot* : om *AB* 600 le *AB Cot* : me le *M*

589 *Paró aquesto*: al igual que Cotarelo enmendamos *ope codicum* (*B*) en razón de un error de *A* transmitido también por *M*.

594 *aquel hombre, y cierto día*: omisión en *A* del segundo verso de la redondilla, que coincide con un salto de página (88v-89r). El reclamo de la página 88v (*aquel*) pone de manifiesto que hay un error por salto de líneas —ya que la página siguiente empieza con *me engañó*—, y que en el original de imprenta la redondilla aparecía correctamente. El testimonio *B* repite el error, aunque cabe señalar aquí que en la copia de la Biblioteca Nacional alguien enmendó en un segundo momento a mano.

598-604 Del mismo modo Roseliano experimenta los efectos devastadores producidos por la ausencia de la amada: deterioro de salud, anorexia (v. 598), lágrimas y suspiros (vv. 602-604).

del lienzo quitó a los ojos, 610
cuando aplaqué sus enojos
con la mayor medicina:

la celosía corrí
y un lienzo caer dejé,
con que las tuyas limpié 615
y mis lágrimas le di.

Besole y fuese con él,
aumentando mi deseo;
hizo el Marqués el torneo
y cifrose el mundo en él. 620

Vestime con mil enojos,
y estando triste en la sala
entró con no vista gala,
atado el lienzo en los ojos.

Pareciome que era el mío, 625
que nunca en esta pasión
el pulso del corazón
da consonancia en vacío.

Miré la empresa, y noté
que en un campo un sol traía, 630
cuya humedad le bebía,
y que esta la letra fue:

«Sol la hace y sol la seca»,
donde vi que era por mí,
que ocasión y lienzo di 635
al llanto, que en gloria trueca.

610 quitó AB Cot : om M 619 el torneo AB Cot : torneo M 631 bebía M : debía AB Cot

614-640 *lienzo... llanto*: prenda suntuaria femenina imprescindible para una dama de alcurnia. Dejar caer intencionadamente el pañuelo era la seña silenciosa con la que la dama daba a entender la aceptación del galanteo cortesano. En este caso el lienzo se convierte en divisa de Roseliano a la hora de tornear (vv. 624 y ss.), ya que llevará bordadas en él invención (vv. 630-631) y letra (v. 633), ambas alusivas al trueque del llanto en gloria. Sobre los usos de las empresas en las obras dramáticas de Lope véase McCready [1957].

631 *le bebía*: aceptamos la lección de M para despejar la descripción. Cfr. vv. 897-900.

Que si por mí lloró tanto
y, cual sol, su humor sequé,
también fui sol que enjugué,
con vista y lienzo, su llanto. 640

ALBANIA

¡Discreto mote!

FLAMINIA

¡Estremado!

Mas poco duró el placer,
que amor no puede tener
placer que no sea prestado.

Púdose llegar a mí, 645
donde, temblando, me habló,
y con hablar me mató.

ALBANIA

¿Supiste quién era?

FLAMINIA

Sí,

que de esto me aflijo tanto.

ALBANIA

Pues, ¿quién es?

FLAMINIA

Del duque es hijo 650
de Calabria.

ALBANIA

¡El regocijo
me has vuelto, señora, en llanto!

¿Del Duque?

FLAMINIA

Del Duque, pues.

ALBANIA

¿Que es su hijo?

FLAMINIA

Es el que digo, 655
que por mortal enemigo
tiene mi padre el Marqués.

Sale Doristo con una cesta de fruta

ALBANIA

¿Qué harás?

FLAMINIA

¡Morir!

DORISTO

Si he tardado

643 puede *M AB* : suele *Cot* 656 *Acot* Sale *AB Cot* : Entra *M* además la acotación aparece en el verso 657 tras morir 657 Si *AB Cot* : om *M*

podéis perdonar señora,
que este oficio es del aurora,
cuando muestra el rostro helado; 660

la fruta entonces lo está
y linda cosa es cogella,
porque el alba a la flor bella
nueva hermosura le da.

Lleva aqueste canastillo 665
roja guinda y verde pera,
la cermeña como cera
y el no maduro membrillo.

Lleva la almendra vestida
de mezcla, y la nuez de verde, 670
serba que la fuerza pierde,
cereza en sangre teñida.

Roja manzana, y traslado
de vuestra boca y mejillas,
y de estas verdes orillas 675
agraz verdoso y morado.

Tomad, que si yo decía
que ha de cogerse a la aurora,
al mediodía, señora,
hacéis que amanezca el día. 680

FLAMINIA Quiero estas manillas darte
si a tu dama las ofreces.

DORISTO Harelo así. Bien pareces

663 el alba a la *M* : al alba la *AB* : el alba la *Cot* 669 la *AB Cot* : el *M*

663 *el alba a la flor*: seguimos *M* para despejar el significado del verso.

665-676 Como subraya Osuna [1968:209], «son once notas de color las que [Lope] ha derramado ahí, entre las que predominan el verde y el rojo». El sugerente cromatismo del canastillo gira alrededor de la carnalidad metafórica de la fruta y del paso del amor inmaduro a la purpúrea entrega pasional, evidenciada por el cautivador imperativo (v. 677 «tomad») pronunciado por Doristo (cfr. Torres 1994:54). El gusto por los bodegones literarios y por la profusión enumerativa se encontraba ya en muchos pasajes de la *Arcadia* (ed. A. Sánchez Jiménez, p. 265, vv. 66-78).

676 *agraz*: 'la uva verde que está por madurar'.

Sale Roseliano y Telefrido, en hábito de soldados

ROSELIANO	Otorga en todo conmigo.	
TELEFRIDO	A gran peligro te pones.	
ROSELIANO	Ya es tarde para razones.	705
DORISTO	¡Hola! ¡Aho, gente! ¿A quién digo?	
	¿He de quitarme la honda o ir allá con un lanzón?	
ROSELIANO	Aquí ha de entrar la invención.	
TELEFRIDO	¿Qué queréis que le responda?	710
ROSELIANO	A mí me deja con él.	
DORISTO	Echa por allá en mal hora, que aún anda aquí mi señora.	
ROSELIANO	¿Guardas aqueste vergel?	
DORISTO	De sus hortelanos soy.	715
	¿Por adónde habéis entrado?	
ROSELIANO	¡Gracias a Dios que he llegado y adonde he nacido estoy!	
	Déjame, amigo, besar esa tierra.	
DORISTO	Alzaos del suelo,	720
	que voto al sol que recelo que me venís a engañar.	
ROSELIANO	Déjame besar, amigo, estas hierbas que pusieron	

702 *Acot* en hábito de soldados *AB Cot : om M* 712 *Echa M AB : Echá Cot* 718 *adonde M AB : donde Cot* 720 *esa AB Cot : esta M*

706 *Hola*: interjección utilizada para llamar la atención de un criado o de una persona de condición social inferior.

708 *lanzón*: lanza corta y gruesa que usaban los guardas de las viñas. «Mohoso como en diciembre / el lanzón del viñadero» (Góngora, Romance *Castillo de San Cervantes* [1591], ed. A. Carreño, vv. 23-24, p. 234).

709 *invención*: se usa aquí en la acepción de ‘engaño’ o ‘mentira’.

712 *Echa*: Cotarelo corrige con un plural (*Echá*), ya que Doristo está hablando con dos interlocutores, pero resulta plausible que en este momento el jardinero no haya visto todavía a Telefrido.

721 *voto al sol*: expresión de juramento, enfado y amenaza, típica de villanos.

- las manos que a mí me hicieron. 725
- DORISTO ¡Que os vais noramala, digo!
- ROSELIANO ¡Oh, maldiga Dios la guerra
que así de vos me apartó,
y el traidor que me sacó
de mis padres y mi tierra! 730
- Dime, amigo, ¿son difuntos
Florino y Rosana?
- DORISTO Ahí están,
en poder del sacristán
más ha de dos años juntos.
- ROSELIANO ¿Que murieron?
- DORISTO Ya murieron. 735
- ROSELIANO ¡Ay, mis padres!
- DORISTO ¿Padres?
- ROSELIANO Sí.
- DORISTO ¿Cómo padres?
- ROSELIANO Su hijo fui.
- DORISTO ¿Cómo, si a mí me parieron?
- ROSELIANO ¿A vos?
- DORISTO ¡A mí, juro a Dios!,
aunque no era tan barbado. 740
- (Sin duda el hombre es taimado.)
- ROSELIANO ¿Luego sois mi hermano vos?
- DORISTO ¿Pues quién sois vos?
- ROSELIANO Soy Florino,
el que muchacho llevaron
los soldados que pasaron 745
a la conquista de Urbino.
- DORISTO ¿Vos sois Florino?
- ROSELIANO Yo soy.
- DORISTO Yo no os conozco, aunque os vi.

727 Oh *AB Cot : om M* 732 Ahí *AB Cot : Ya M* 743 Pues *M AB : om Cot*

726 *noramala*: ‘en hora mala’; forma del lenguaje rústico. Cfr. *infra* v. 3337.

- ROSELIANO Fuera de casa cumplí
diez años.
- DORISTO ¡Al diablo os doy! 750
- ROSELIANO Y agora vengo de allá
a ver mis padres y a vos.
- DORISTO ¿Engañáisme?
- ROSELIANO ¡No, por Dios!
- DORISTO Pues alto, abrazadme ya,
y si acaso sois ladrón, 755
creed que no me hurtaréis
sino cabras diez y seis,
tres gabanes y un colchón.
Mas, ¿sabéis que he sospechado
que habéis las manillas visto? 760
- ROSELIANO ¿Así recibes, Doristo,
tu hermano?
- DORISTO ¡Estáis tan barbado!
Nunca tuve en estos llanos
pariente mientras fui pobre,
y agora que es oro el cobre 765
salen parientes y hermanos.
No falta son que digáis
que este otro también lo es.
- ROSELIANO ¿Yo hermano por interés?
¡Qué lejos del caso estáis! 770
- DORISTO Si a heredar venís, por Dios,
que os diga lo que dejaron
nuestros padres, que finaron
de pestilencia los dos
estas hierbas hizo un año. 775

762 tu hermano *AB Cot* : a tu hermano *M* tan *AB Cot* : *om M*

758 *gabanes*: ‘capotes largos utilizados por las gentes de campo’.

775 *estas hierbas*: ‘estas primaveras’; *Autoridades* explica así la cuestión: «se toma [...] por el tiempo en que nacen las caballerías, por ser cuando empieza a nacer la hierba, y por ella se cuentan sus años [...] y así se dice “Este potro cumple tantos años a estas hierbas”».

- ROSELIANO ¡Que no quiero hacienda yo!
 DORISTO Un sayo el viejo dejó
 de Londrino, muy buen paño,
 sino que fue de su abuelo,
 y aun él lo heredó del suyo. 780
- TELEFRIDO (¡Qué mal villano!)
 ROSELIANO (Yo arguyo
 mi mal y mi bien recelo.)
- DORISTO Dejó mi madre un monjil
 que cuarenta años había,
 remendado como pía, 785
 una artesa y un candil,
 una gentil espetera
 con un mortero y seis platos,
 un mastín y cuatro gatos
 y una burra paridera. 790
 Y debían treinta reales
 de unas tierras.
- ROSELIANO Buenos son.
 DORISTO Vino a casa un porquerón
 por los bienes gananciales.
 Sacó la burra...
- ROSELIANO ¿Lloráis? 795
 DORISTO ¡Heme con ella criado!
 Hizo almoneda y mercado

788 seis *AB Cot* : sus *M*

777-778 *sayo... de Londrino*: 'vestimenta de gente pueblerina y campera'. Según González Marrero [1996:298], «se confeccionaba con tejidos muy diversos, bien de importación como los de Londres y Contray, bien de cordellate o burel».

783 *monjil*: 'vestidura propia de beatas, mujeres de edad o viudas que llevaban una vida retirada'.

785 *pía*: «El caballo o yegua, cuya piel es manchada de varios colores, como a remiendos» (*Autoridades*).

793 *porquerón*: 'ministro de justicia, esbirro'.

796 La familiaridad con el animal que cuida es propia del villano cómico: cfr. Salomon [1985:26].

de ella y lo que oyendo estáis.

Y pagados treinta reales
y costas, quedó una silla,
con un pie y una costilla,
el mortero y dos varales. 800

Esto, hermano, se está ahí;
no quiera Dios que yo tome
vuestra hacienda.

TELEFRIDO (No come
el pan de balde.) 805

ROSELIANO (Es así.)
¡Ay, Doristo, el que viniera
con aquesa confianza,
con qué engañada esperanza
parte de tu pan pidiera! 810

Yo traigo, gracias a Dios,
dos mil ducados, y aun más.
DORISTO Más entiendo que hallarás,
Florino: una vaca o dos,
cien ovejas y dos mulas,
que creo se me olvidaba. 815

TELEFRIDO (¡Qué villano!)

ROSELIANO (¡Cosa brava!)

TELEFRIDO (¡Me espanto que disimulas!) *Aparte*

ROSELIANO Cuando ya rico me ves
me descubres esa historia. 820

DORISTO Soy muy flaco de memoria.

ROSELIANO Y yo de todo interés.

Ponte esta hermosa cadena
que compré en Roma por ti.

DORISTO Tendrasme cautivo así. 825

808 con *AB Cot* : en *M*

805-806 *no come el pan de balde*: 'no recibe de favor una cosa, sino por su fatiga o trabajo'.
Refrán ya recopilado por Covarrubias (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v. 'pan').

- ROSELIANO Y esta sortija, que es buena.
- DORISTO Parece, por Dios, que ya
te voy conociendo.
- ROSELIANO ¿Y cómo?
- DORISTO Que del rostro indicios tomo
por los que el alma me da. 830
¿Es esta fina?
- ROSELIANO ¿Pues no?
- DORISTO Ya te conozco del todo.
- ROSELIANO (Conocerás de ese modo
quien nunca te conoció.)
Tu hermano soy, por la prueba. 835
- DORISTO Tú lo dices que, por Dios,
que yo entiendo que los dos
lo somos de Adán y Eva.
Vente a descansar la siesta.
- ROSELIANO Hermano, mi intento es 840
no gastar este interés,
que tanta sangre me cuesta.
Quiero mudar este traje
y conservar lo ganado;
mi padre no fue soldado, 845
ni le ha habido en mi linaje.
Yo quiero ser labrador
y casarme con mi igual,
que con este buen caudal
compraré hacienda y valor. 850
Estarase este vestido
para que galán tú seas,
si acaso en toros deseas
salir al coso polido.

854 coso *MAB* : soto *Cot*

854 *coso*: 'la plaza o lugar cerrado en que se corren los toros'; *polido*: 'lo mismo que pulido'.

- Labrador nací, no quiero
sino morir como digo.
Vos, Telefrido, mi amigo,
camarada y compañero,
venidme a ver, que esta es
mi casa.
- TELEFRIDO El tuyo es mi gusto. 855
- ROSELIANO Pues murió mi padre, es justo
morir sirviendo al Marqués.
- TELEFRIDO Yo me voy, y volveré
a ver lo que me mandáis.

Vase Telefrido

- ROSELIANO A Dios.
- DORISTO ¿Hermano, no entráis? 865
- ROSELIANO ¡Plegue a Dios que con buen pie!
No más plumas, no más guerra,
hoy vuelvo a ser hortelano.
- DORISTO (Como hongo es este hermano, *Aparte*
que ha nacido de la tierra.) 870

Vanse y salen Hortensia y Tristán

- HORTENSIA Que entre mi primo en la ciudad no es cosa
de tanta admiración, Tristán hermano;
pero en palacio es fiera y espantosa.
- TRISTÁN Fíase de su dicha Roseliano.

855 no quiero *AB Cot* : y no quiero *M* 864 *Acot* Vase Telefrido *AB Cot* : *om M*
870 *Acot* Vanse y salen *AB Cot* : Vanse los dos, entra *M* 871 entre mi primo *M* : no entre
mi prima *A'A²A³AB Cot* : entre mi prima *A⁵* 873 fiera *MAB* : fiera *Cot* y *MAB* : *om*
Cot

860-861 *gusto... justo*: sobre la frecuencia de esta rima en Lope véase Porqueras Mayo
[2003:151-152, n. 6].

866 *con buen pie*: loc. adv. 'con suerte, con dicha'.

871 *Que entre mi primo*: la versión de *M* es la única que aclara el sentido, ya que Hortensia se refiere a su primo Roseliano. Además, en *A, B* y *Cot* el verso resulta hipermétrico.

«Lo flaco deja amor, lo fuerte doma»,
dice la letra que un padrino lleva,
siéndolo el Conde de Arles y el de Teba.

De blanco solamente Roseliano, 895
con un lienzo los ojos encubiertos,
llevaba un sol, que la humedad de un llano
levantaba a sus rayos encubiertos.

«Quien las saca, las seca», dice en vano
la divisa de casos tan inciertos. 900
Yo y Telefrido sus padrinos fuimos,
que vale este criado por dos primos.

Entró el marqués Lucindo de encarnado,
una culebra entre dos manos puesta:
«Invidia», dice en un cartel dorado, 905
«está a la gloria de mi bien opuesta».
Próspero entró con él, y de morado
Florando, el más gallardo de esta fiesta;

897 un sol *AB Cot* : un bosque *M* 898 levantaba *M AB* : levantada *Cot* 901 sus *M*
Cot : sin *AB* 903 Lucindo *AB Cot* : luciendo *M* 906 está a la gloria *M* : está la gloria
AB Cot

que protegía el pecho y la espalda. Según Covarrubias (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v.), «es lo mismo que *miles levis armaturae*».

892 Cfr. *supra* vv. 262-263.

894 *Conde de Arles... Teba*: ambos títulos tenían sustancia histórica. *Arles*: Ramón Berenguer III el Grande había dividido sus posesiones entre sus hijos: Ramón Berenguer IV (hijo de Dolça) heredó los Condados catalanes de Barcelona, Cerdanya, Carcasona y Rasés (1131-1162); su segundo hijo Berenguer Ramón I de Provenza (1131-1144) (asimismo hijo de Dolça) heredó Provenza, Arlés y los vizcondados de Milhau, Gavalbán y Carlat; *Teba*: noticias detalladas sobre la casa y condado de Teba se pueden encontrar en López de Haro (*Segunda Parte del Nobiliario genealógico*, lib. VI, cap. XII, pp. 100-101).

897-900 La primera descripción de la invención y letra de Roseliano se debe a Flaminia (*supra* vv. 629-633).

901 *sus*: es lección de *M* aceptada también por *Cot*; resulta lógico que Tristán y Telefrido hayan sido ambos padrinos de Roseliano y no que los dos hayan participado en el torneo sin padrinos, versión de *A* y *B*.

904 *culebra*: la Envidia se representa habitualmente como una vieja que muerde su propio corazón y se alimenta de víboras (Ripa, *Iconología*, I, pp. 341-344). Cfr. Pedraza [1994].

905 *invidia*: cfr. *supra*, nota al v. 297.

906 *está a la gloria*: enmendamos *ope codicum* (*M*) para aclarar el significado de la letra.

era su empresa un águila sin miedo,
mirando al sol, la letra dice: «Puedo». 910

Descubriéndose un carro en este punto,
sobre un caballo blanco entró la fama;
traían cuatro monstros un difunto,
saliendo de las andas una llama.

El negro carro a los jueces junto, 915
alzose el muerto y dijo que a su dama
muerto agradaba y muerto pretendía
servirla, pues que vivo no podía.

Vino galán, como le viste, Armindo,
sobrino del Marqués, y en la tarjeta 920
trajo pintado a Amor, hermoso y lindo,
sobre los cielos que su amor sujeta,
y luego un monte de Elicon y Pindo,
preciándose con ellos de poeta,
se descubrió con nueve musas solo, 925
y él entre Marte y el divino Apolo.

Uno le da la lanza, otro la pluma
y él, la pluma a la fama inmortal dando,
tomó la lanza a Marte, siendo, en suma,
Enio en la pluma y en la lanza Orlando. 930

911 Descubriéndose *AB Cot* : Discubrióse *M* 912 blanco *AB Cot* : flaco *M* 921 a *AB Cot* : om *M* 924 ellos *AB Cot* : ello *M* 930 Enio en la *AB Cot* : Eneas en *M*

909-910 *águila... puedo*: el motivo del águila y el sol, inspirado en la creencia según la cual este ave es el único animal que puede contemplar directamente la luz del astro sin lastimar su vista, será muy reproducido en empresas y divisas de numerosos príncipes y nobles (García Arranz 1996:184). Tal símbolo representa sea al noble esforzado y valeroso, que afronta en todo momento dificultades y peligros, sea al caballero enamorado, que quiere disfrutar perpetuamente del sol de su amada.

919-926 El alarde clásico da dignidad a toda la octava.

923 *Elicon y Pindo*: las montañas donde moraban las musas.

926 *Marte y... Apolo*: Armindo es comparado aquí por su espíritu marcial al dios de la guerra y por su sabiduría a Apolo.

930 *Enio... Orlando*: Lope incluye el nombre de Ennio entre los «grandes» poetas de la latinidad en su *Laurel de Apolo* (ed. A. Carreño, silva I, v. 304; silva VII, v. 350; silva IX, v. 246); en el *Orlando Furioso* Ariosto no desdeñó el medio de espadas y armas encantadas para engalanar sus ficciones.

Descubriéndose un mar de blanca espuma,
dos delfines bellísimos nadando
en una concha a don Dionís presentan,
y echando fuego el regocijo aumentan.

Por no cansarte, galas, invenciones, 935
fueron notables de una y otra gente,
gozando aquellas damas mil blasones,
porque estuviste de la fiesta ausente.

Y como siempre paran en quisiones,
la misma noche, de tu calle enfrente, 940
quisieron dar la muerte a Armindo cuatro;
de estas tragedias siembras el teatro.

Llegamos Roseliano y yo, y de suerte
le defendimos que cobró la vida,
huyendo los ministros de su muerte 945
y no siendo persona conocida.

Él, obligado a su dichosa suerte,
a tu primo, con alma agradecida,
convida a su posada, y él lo aceta,
y diciendo quién es, se le sujeta. 950

HORTENSIA ¿Luego con él está?

TRISTÁN Tanto ha podido
la pasión de Flaminia.

HORTENSIA Pues, hermano,
hoy le quiero ir a ver, por ver qué ha sido
la desesperación de Roseliano.

931 un AB Cot : en M 933 a don Dionís AB Cot : adondienes M 942 siembras M :
sombras y AB Cot 946 siendo AB Cot : tuvo M 948 tu M : su AB Cot 952 Pues AB
Cot : Sabes M 953 le AB Cot : la M

932-933 *delfines...* *Dionís*: la historia de Dionisio y de la transformación de los piratas en delfines es narrada por Ovidio (*Metamorfosis* III, 660-691). Véase también Vitoria, *Primera Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, lib. II, cap. XXX.

941-946 Cfr. *supra* vv. 318-327.

942 *siembras el teatro*: es lección de M que despeja el significado del verso.

948 *tu primo*: Tristán se refiere a Roseliano, primo de Hortensia; enmendamos *ope codi-cum* (M) el error de A, B y Cot.

TRISTÁN Yo parto a ver si hay coche apercebido, 955
 que su remedio y vida está en tu mano.
 Habla, Hortensia, a Flaminia, que el castigo
 es bajeza rendido el enemigo.

Vase

HORTENSIA Si al rendido enemigo fue bajeza,
 tirano Amor, ejecutar castigo, 960
 ¿qué te debe mi pecho, que conmigo
 usas de tu vitoria sin nobleza?
 Rendida estoy, confieso mi flaqueza,
 a tu prisión mi libertad obligo,
 no me defiendo, pues tu guerra sigo, 965
 que no tiene defensa tu fiereza.
 Amor, yo soy mujer; por lo que tienes
 de ser hombre, aunque Dios, piedad te venza,
 que es vergüenza mayor a sangre y fuego;
 mas no acierto a pedir que el arco enfrenes, 970
 que mal podrá tener miedo o vergüenza
 quien ha tanto que está desnudo y ciego.

Vanse y salen Flaminia y Albania

FLAMINIA Como no es posible hablarte
 en palacio sin temor,
 aquí vuelvo a declararte, 975
 de la historia de mi amor

958 rendido *M AB* : tendido *Cot* 958*Acot* *Vase AB Cot* : *om M* 965 guerra *AB Cot* : gloria *M* 968 de ser hombre, aunque Dios, piedad *AB Cot* : del ser de hombre, aunque eres Dios *M* 969 mayor *AB Cot* : matar *M* 971 podrá *AB Cot* : podría *M* 972*Acot* *Vanse y salen AB* : *Vase, entra M* : *Vanse y sale Cot*

957-972 El acero de un noble no puede mancharse de la sangre de un rendido: el concepto pasa aquí de la ley del duelo al ámbito amoroso, con la consecuente apelación a la piedad dirigida al tirano Amor por parte de la enamorada Hortensia.

siendo la segunda parte.

Llégate, Albania, a esta fuente,
porque el son de su corriente
lágrimas y lengua nueva.

980

ALBANIA

No hayas miedo que se atreva
si la de tus ojos siente.

Habla y descansa conmigo.

FLAMINIA

Es, pues, la parte segunda
de la historia que prosigo
muy lastimosa y profunda
en el bien de mi enemigo.

985

Y cuando necesidad
en esta conformidad
obliga a entrar por sus puertas,
son las esperanzas muertas
y el vivir temeridad.

990

Sale Roseliano con un azadón

ROSELIANO

Amor, amor, un hábito vestí
con que parezco yo, mas no soy yo;
por ti mi entendimiento se perdió
y me ha dejado la razón por ti.

995

Cuando contemplo lo que soy y fui,
pienso que tu poder me transformó:
de todo lo mejor que Dios me dio
ya no ha quedado cosa buena en mí.

1000

Mi ser perdiendo la memoria va,

978-980 *fuelle... nueva*: las fuentes suelen participar de los cuidados sentimentales de los amantes. Cfr. *infra* vv. 1195-1198; 1255; 1421-1424; 2274-2277; 2282.

993-994 El primer verso de este poema procede del soneto XXVII de Garcilaso («Amor, amor, un hábito vestí», ed. E. L. Rivers, p. 63), que a su vez deriva del *Cant* LXXIII de Ausiàs March («Amor, amor, un hàbit m'e tallat»); sin embargo el resto de la composición es totalmente distinto. La ocultación de la identidad constituía un episodio central en muchas comedias palatinas. La máscara permitirá a Roseliano explorar otra identidad y con ella, otra condición social.

que como mi discurso te entregué,
del gusto la razón vencida está.

Soy labrador, que el viento aré y sembré
en tierra que mis ojos riegan ya, 1005
siendo la muerte el fruto de mi fe.

Sale Doristo

DORISTO Eso sí, con bendición
colgad, Florino, la espada
de dorada guarnición,
y asid la encina manchada 1010
del cabo del azadón.

Romped la tierra a placer,
que con el poder comer
lo que aquí habéis de sembrar;
¡que más vale aquí sudar 1015
que no allá sangre verter!

¿Cómo va del nuevo oficio?

ROSELIANO No me da mucha pereza,
que este golpe es buen indicio,
porque la naturaleza 1020
vuelve a su antiguo ejercicio.

Más quiero, por Dios, aquí
cavar esta tierra así,

1006 siendo la muerte el fruto *AB Cot* : si es la muerte el fuerte *M Acot* Sale *AB Cot* :
Entra *M* 1010 encina *AB Cot* : entila *M* 1019 golpe *M A^t* : noble *A'A²A³A³B* : roble
Cot

1002 *discurso*: 'raciocinio'.

1004 *Soy labrador*: el motivo del jardinero / hortelano amante se encontraba ya en el *Decamerón* (III, 1). Sobre la tipología del aristócrata disfrazado de labrador en el repertorio de la comedia lopesca véase Trambaioli [2012] y Feit [2013].

1006 *fe*: 'fidelidad'; es la virtud esencial del amante. Véanse *infra* vv. 1180, 1184, 1563, 2911.

1019 *este golpe*: *A* y *B* presentan un error que enmendamos siguiendo el testimonio *M* y *A^t*; la versión propuesta por Cotarelo (cfr. aparato crítico) resulta igualmente aceptable.

	por una cebolla y pan, que sufrir un capitán soberbio y tirano en mí.	1025
DORISTO	¡Ah, pese a quien me parió!	
ROSELIANO	¿Cómo?	
DORISTO	Que está aquí mi ama.	
ROSELIANO	Pues, ¿tengo la culpa yo? ¡A fe, que es hermosa dama!	1030
DORISTO	No hay remedio, ya nos vio. Hinca la rodilla en tierra.	
FLAMINIA	¿Quién es?	
DORISTO	Soy el hortelano, Doristo soy.	
FLAMINIA	Vete y cierra. Y ese, ¿quién es?	
DORISTO	Un mi hermano que ha venido de la guerra. Llega y la mano le besa.	1035
ROSELIANO	Pues, ¿quién es?	
DORISTO	Es la Marquesa.	
ROSELIANO	¡Así la Marquesa es! Dadme, señora, los pies; el cielo os haga Duquesa.	1040
ALBANIA	(No dijo mal el villano si de Calabria dijera.)	
DORISTO	¡Hola!, conozca a mi hermano.	
ROSELIANO	No por lo que traigo afuera,	1045

1027 Ah, pese a *AB Cot* : apesía *M* 1039 Así *M AB* : Ah, sí *Cot* 1041 el *AB Cot* : y el *M*

1024 *cebolla y pan*: manjar de consumo cotidiano entre los campesinos y las capas humildes, como bien se desprende del consejo dado por don Quijote a Sancho antes de que fuese a gobernar la isla: «No comas ajos y cebollas, porque no saquen por el olor tu villanería» (*El Quijote* II, XLIII).

1043 En el aparte Albania formula el auspicio de una próxima boda de Flaminia con Roseliano, hijo del Duque de Calabria.

1045-1061 Atinadas aparecen las observaciones de Presotto acerca del vestir simbólico y de la contraposición apariencia *vs* realidad: «La oposición *traje pobre / alma noble* es funda-

	que es vestido pobre y llano. El alma ha de conocer que está en aqueste vestido.	
ALBANIA	El villano es bachiller.	
ROSELIANO	Soldado, señora, he sido, y he venido a pretender.	1050
FLAMINIA	Buen hábito habéis tomado para vuestra pretensión.	
ROSELIANO	Antes con este he llegado a vista del galardón que me tiene amor guardado.	1055
	Que si por este no fuera no hayáis miedo que él me viera; aqueste me trajo acá, que el alma que dentro está trae el aforro de fuera.	1060
	Yo juro que el azadón, cavando, a enterrar alcanza lo que siembra el corazón, que es fruto que a mi esperanza ha de dar la posesión.	1065
FLAMINIA	¿Qué sembráis?	
ROSELIANO	Lágrimas, luto y deseos en tierra ajena.	
FLAMINIA	¿Y esos qué dan por tributo?	

1055 a vista *M Cot* : vista *AB* 1058 él *AB Cot* : le *M* 1066 ha *AB Cot* : se ha *M*
 1068 deseos *AB Cot* : desco *M*

mental en las comedias palatinas, y su evocación transmite continuamente al espectador alusiones sobre la real identidad del disfrazado rústico» [1995:374].

1055 *a vista*: al igual que Cotarelo seguimos *M* para que el verso no resulte hipométrico.
 1062-1066 *azadón... posesión*: con respecto a las implicaciones eróticas del lenguaje de las tareas agrícolas anota Arellano: «Metáforas tales como “plantar”, “cavar”, “labrar”, “arar” para el acto sexual, o “arado”, “azadón”, “reja” para el miembro viril y “huerto”, “pegujar”, “viña” [...] para el sexo femenino, son tópicos» [1992:757]. La asociación del acto sexual con el trabajo de la tierra ya era muy frecuente en las *Novelle* de Matteo Bandello: cfr. Conte [2015].

1068 *deseos*: bisílabo.

Supuesto que siembran pena, 1070
han de dar gloria por fruto.

DORISTO ¡Valga el diablo tal hermano!
¿Qué es lo que dices, Florino?

ROSELIANO Soy soldado y cortesano,
que ante un rostro tan divino 1075
no he de hablar como villano.

FLAMINIA ¿De dónde sois?

ROSELIANO De aquí soy.

FLAMINIA ¿Y cuándo venistes?

ROSELIANO Hoy.

FLAMINIA ¿Soldado sois?

ROSELIANO De conquista.

FLAMINIA ¿Qué conquistáis?

ROSELIANO Una vista. 1080

FLAMINIA ¿Y veisla?

ROSELIANO Viéndola estoy.

FLAMINIA ¿Quién es?

ROSELIANO Fuego en que me quemo.

FLAMINIA ¿Qué deséais?

ROSELIANO Declararme.

FLAMINIA ¿Sois conocido?

ROSELIANO Eso temo.

FLAMINIA ¿Por qué?

ROSELIANO Porque han de matarme. 1085

FLAMINIA ¿Quieren os mal?

ROSELIANO ¡En extremo!

FLAMINIA ¿Quién os aborrece?

ROSELIANO Un hombre.

FLAMINIA ¿Quién os ama?

ROSELIANO Una mujer.

FLAMINIA ¿Cómo os llamáis?

1088-1089 El fragmento tiene cierta semejanza con los célebres versos de apertura del *Burlador*: «ISABELA. ¡Ah, cielo! ¿Quién eres, hombre? / DON JUAN. ¿Quién soy? Un hombre sin nombre» (ed. A. Rodríguez López-Vázquez, vv. 14-15).

ALBANIA	¿Sábeslo tú?	
DORISTO	Es cierta cosa que dirá que ha de parir y ser de un príncipe esposa.	1110
	Que la quiere un hombre bien, aunque la muestra desdén. ¡Oh, fuego en mí, que esto hice!	
ALBANIA	¿Que este es tu hermano?	
DORISTO	Él lo dice.	1115
ALBANIA	¿Carnal?	
DORISTO	De carne es también.	
ROSELIANO	¿Conoceisme?	
FLAMINIA	No sois vos el hijo del Duque?	
ROSELIANO	Paso, no me descubráis, por Dios, que pues esto por vos paso no ha de salir de los dos.	1120
	Aunque, si vos pretendéis mi muerte, aquí, de rodillas, os pido que me matéis.	

Arrodíllase

DORISTO	¡Qué notables maravillas!	1125
ROSELIANO	Señora, aquí me tenéis.	
FLAMINIA	No sé, enemigo, qué os diga, que hay grande peligro en esto.	
ROSELIANO	¿Por qué, mi dulce enemiga?	

1113 muestra *M* : muestran *AB* : muestre *Cot* 1114 hice *M AB* : dice *Cot*
 1124 *Acot* Arrodíllase *AB Cot* : *om M*

1113 *la muestra*: corregimos nuevamente *ope codicum* el error de *A* y *B*, aceptando la versión de *M*.

1129 *mi dulce enemiga*: el sintagma representa un tópico del amor cortés. Cfr. Wilson, Askins [1970].

- DORISTO De rodillas se le ha puesto. 1130
 ¿Si le tienta la barriga?
 Que ella le preguntará
 los hijos que ha de parir,
 y él tanteándolo está.
- FLAMINIA Yo solo os puedo decir 1135
 que os amo, enemigo, ya.
 ¿Veis aquel tronco?
- ROSELIANO Sí, veo.
 FLAMINIA ¿Veis aquella puerta?
 ROSELIANO Sí,
 y que es de mi cielo creo.
- FLAMINIA Venid esta noche allí, 1140
 que hablaros largo deseo.
 Y a Dios.
- ROSELIANO Id en hora buena,

Vase Flaminia

- que mi esperanza asegura
 y trueca en gloria la pena.
- ALBANIA La voz de Flaminia suena, 1145
 sigo mi norte y ventura.

Vase

- DORISTO ¿Dices tú que parirá?
 ROSELIANO La posesión del favor
 que el alma esperando está;
 bendito el fruto de amor 1150

1137 tronco *AB Cot* : mozo *M* 1141 que hablaros largo deseo *AB Cot* : om *M* 1142 en hora buena *AB Cot* : <-en hora buena> como deseo *M* 1142 *Acot* Vase Flaminia *AB Cot* : om *M*

1137 *tronco*: la versión de *M* (*mozo*) resulta también aceptable; sin embargo configura una situación escénica diferente.

y la tierra que le da.

¡Oh, soberana belleza!

DORISTO ¡Grande mal se me endereza!

ROSELIANO ¡Amor, tu ayuda me valga!

DORISTO ¡Yo juro a Dios que yo salga
las manos en la cabeza!

1155

1155-1156 Covarrubias (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v. 'mano') explica que la expresión «volver con las manos en la cabeza» significa «volver descalabrado o maltratado».

1158 *la que nunca está segura*: referido a la ventura (v. 1160). Correas (*Vocabulario*, p. 373) recoge el siguiente refrán: «Cuando [cuanto] mayor ventura, es menos segura». «Ninguna próspera fortuna está segura» sentencia a su vez Sancho (*El Quijote* II, 5).

porque veas que una fe 1180
 hielos quema y montes muda.
 TELEFRIDO De su imposible lo creo.
 ROSELIANO No hay imposible deseo,
 que la fe lo vence todo.
 Oye, y verás de qué modo 1185
 tan alta gloria poseo.
 En este rústico traje,
 con que jardinero he sido
 de estas flores que me escuchan
 y de estas murtas y mirtos; 1190
 de estas a quien dan mis ojos
 como el aurora rocío,
 que antes de ella a llorar salgo
 y con el sol me despido;
 de estas fuentes, que mil veces 1195
 han murmurado conmigo
 las ausencias de aquel ángel
 si faltaba de este sitio;
 de estos laureles, que fueron
 brazos de Dafnes altivos; 1200
 de estos fresnos acopados
 y de estos olmos sombríos,
 la primera vez que pude

1182 imposible *AB Cot* : milagro *M* 1184 fe *AB Cot* : ley *M*

1180-1181 *una fe... montes muda*: la posesión de Flaminia por parte de Roseliano determina una evidente resemantización del versículo evangélico (Mt 17 20), con el consecuente paso de lo trascendental a lo físico.

1190 *murtas y mirtos*: «esta planta —explica Covarrubias (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v. ‘arrayán’)—, por su hermosura, su frescor y su blandura y por el suavísimo olor de sus flores, fue consagrada a Venus». Como resulta documentado por Bérchez Castaño [2010:132], la flor podía identificarse con el mismo sexo de la mujer; de ser así el ‘jardinero’ Roseliano estaría aquí poéticamente celebrando el desvirgamiento de Flaminia.

1199-1200 El pasaje remite a la transformación de la ninfa Dafne, que se convirtió en laurel cuando era perseguida por Apolo (Ovidio, *Metamorfosis* I, vv. 452-567).

1201 *fresnos acopados*: ‘que tienen forma de copa’.

hablé a Flaminia atrevido;
 que el amor que no se atreve 1205
 no cumple bien con su oficio.
 Representele mi amor
 con lágrimas y suspiros,
 y vi del suyo la fuerza
 en unos ojos divinos. 1210
 Diome licencia de hablarla
 por un pequeño postigo,
 que del palacio a la huerta
 sale por estos alisos.
 Vino la noche callada 1215
 con sus temerosos hijos:
 la sombra, el hurto y el sueño,
 y fuese el sol a los indios.
 Yo entonces, como las aves
 que van dejando sus nidos 1220
 porque aborrecen la luz,
 su obscuro manto bendigo.
 Dejo mi rústico traje,
 armas y galas me visto,
 y aguardo a que el ángel abra 1225
 la puerta del paraíso.
 ¿No has visto el alba, que rompe
 de la noche el manto frío?
 ¿No has visto el sol, que tras ella

1221 la *AB Cot* : su *M*

1215-1216 *la noche... hijos*: como bien lo aclara Pérez de Moya (*Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, 7, 9), la Muerte «es hermana del Sueño, y hija de la Noche, según dice Homero».

1217 *el hurto*: «Eurípides dice que [el sueño] es ladrón de la mitad de nuestra vida» (Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, 7, 10).

1218 La puesta del sol es metafóricamente representada con el paso del astro celeste al otro hemisferio.

1226 *la puerta del paraíso*: la puerta que daba acceso a la huerta señorial es aquí comparada a la entrada del hogar celestial. Sin embargo cabe señalar también la posible significación erótica de la 'puerta cerrada', que permite el acceso a la gloria de Cupido.

muestra sus cabellos rizos? 1230
 Pues de esa manera veo,
 con ojos del cuerpo indignos,
 a Albania y luego a Flaminia,
 alba y sol y cielos míos.
 Lo que allí pasó entretanto 1235
 que las puntas de los riscos
 de blanca luz se bordaron,
 ¿cómo es posible decirlo?
 No le enoja tanto el día,
 entre nubes de zafiros, 1240
 al preso que está esperando
 morir por algún delito,
 como a mí, que la perdí
 cuando el sol a verla vino,
 aunque salí de sus ojos 1245
 de mil esperanzas rico;
 partí tan loco de ver
 tan presto de mi edificio
 las torres entre las nubes,
 que me espanto cómo vivo. 1250
 Todo aquel día pasé
 retirado yo en mí mismo,
 bien que a ratos discurriendo,
 que mis secretos testigos
 —fuentes, árboles y flores, 1255
 salvias, violetas, lantiscos,
 retamas, rosas, mosquetas,
 jazmines, claveles, lirios—
 eran a quien yo decía:
 «¿Habéis por ventura visto 1260
 algún hombre más dichoso

1230 rizos *AB Cot* : ricos *M* 1233 a *AB Cot* : om *M* a *AB Cot* : om *M* 1234 alba y sol
AB Cot : alba, sol *M* 1236 puntas *AB Cot* : puertas *M* 1252 yo *AB Cot* : y *M* 1254 que
AB Cot : de *M*

en la orilla de estos ríos?
 ¡Respondedme, hermosas plantas,
 habladme, cristales limpios,
 haced vuestras hojas lenguas 1265
 y vuestras aguas oídos!».
 Llegó otra vez a mis ojos
 la noche, y el día, prolijo,
 huyendo fue de su sombra,
 de su tiniebla ofendido. 1270
 Volví a mi huerta y hallé
 solo a mi bien, que me dijo:
 «¡Qué largas horas, esposo,
 para sin vos y conmigo!».
 Lloré de tierno, y besando 1275
 sus blancas manos, escribo
 con mis lágrimas en ellas
 la fe de ser su marido;
 y imprimiéronse en su nieve
 de tal suerte que imagino, 1280
 aunque eran de agua, que el tiempo
 no las borre en muchos siglos.
 Así han pasado los días
 que en este jardín me has visto,

1265 vuestras hojas *M AB* : vuestros ojos *Cot* 1283 han *AB Cot* : he *M* 1284 me has visto *AB Cot* : habito *M*

1273 *esposo*: pese a la aprobación del decreto *Tametsi* por el Concilio de Trento (sesión XXIV del 11 de noviembre de 1563) y a la consecuente campaña a favor de la erradicación de los matrimonios clandestinos y de todo tipo de relaciones prematrimoniales, la atemporalidad del *plot* y la primacía del sentimiento amoroso facilitan la aceptación por parte del dramaturgo del antiguo principio «in coitu fiat conjux», según el cual la cópula carnal hacía el matrimonio completo e indisoluble. Sobre la desenvuelta visión que Lope tenía del amor y de la sexualidad véase Chouza-Calo [2010].

1279 *su nieve*: 'su blanca piel'.

1284 *jardín*: la idea del jardín como lugar vinculado al encuentro erótico queda bien explicada por Vincenzo Cartari en sus *Imagini delli Dei degl'Antichi*: «oue non sono fiori, non habita egli mai, [...] che Amore non vuole stare altroue, che in luochi belli floridi, odorati e lieti» (p. 263).

	donde no ha pasado noche	1285
	sin los favores que digo.	
	Ella afirma que es mi esposa,	
	yo que soy su esposo afirmo,	
	aunque pese a nuestros padres,	
	que han sido siempre enemigos.	1290
	No es esta de las mujeres	
	que tienen la fe de olvido,	
	el blanco pecho de cera	
	y la firmeza de vidrio;	
	y aunque es juntar elementos	1295
	hacer a los dos amigos,	
	quizá lo serán los padres	
	por la amistad de los hijos.	
TELEFRIDO	¡Admirado estoy!	
ROSELIANO	Bien puedes,	
	Telefrido, estar suspenso,	1300
	y es muy justo que lo quedes	
	de saber que el cielo inmenso	
	me ha hecho tantas mercedes.	
	De Flaminia esposo soy.	
TELEFRIDO	¡Notable ha sido la traza!	1305
ROSELIANO	Gente suena.	
TELEFRIDO	Yo me voy.	
ROSELIANO	Si el Marqués saliese a caza,	
	seguro esta noche estoy.	

Vase Telefrido y salen el Marqués y Armino, su sobrino

MARQUÉS	Que hayas disimulado estoy corrido

1285 no ha pasado *AB Cot* : no ha faltado *M* 1293 cera *AB Cot* : fiera *M*

1289 *pese a nuestros padres*: Trento había recalcado que el matrimonio debía contar con el consentimiento paterno («Parentum consensus ad Matrimonii soliditatem requirendus»). Cfr. Usunáriz [2005:171].

- lo que la sangre del honor me toca. 1310
- ARMINDO Pareciome, señor, más noble término
tomar yo por mis manos la venganza.
- MARQUÉS ¿Que Finardo, sobrino, se atreviese
a poner, como aleve temerario,
las tuyas en mi sangre?
- ARMINDO Si algo puede 1315
la que tengo de ti con los servicios
que te ofrecí desde mis tiernos años,
te suplico, señor, que no castigues
la celosa locura de Finardo,
que amor exento vive del castigo 1320
por la disculpa que consigo trae.
- MARQUÉS Por lo menos no escuso su destierro.
- ARMINDO En eso, gran señor, harás tu gusto,
y pues el tuyo es ir agora a caza,
en ella trataremos con espacio 1325
lo que te pareciere conveniente
para escusar escándalo en tu corte,
que ya conoces mi humildad.
- MARQUÉS Conozco
que correspondes a tu heroico padre,
y al generoso tronco de que vienes. 1330
Y aunque es verdad, sobrino, que esta caza
la intento por mi gusto, como dices,
nace de declarararte mis propósitos,
que es la ocasión que a soledad me lleva,
la confusión huyendo de la corte, 1335
la carga del gobierno y los negocios,
que no me dan lugar sin esta excusa.
Y porque ya llevemos los principios,

1310 del honor *AB Cot* : y al honor *M* 1314 aleve temerario *AB Cot* : aleve y temerario
M 1325 con espacio *AB Cot* : más de espacio *M* 1338 llevemos *AB Cot* : llevamos *M*

1331 *caza*: la caza de montería era un ejercicio conveniente para la alta nobleza.

- mientras la gente de la caza llega
a la puerta del parque, estame atento, 1340
y mira si hay alguno que me escuche.
- ARMINDO Aquí está solamente un hortelano
igualando las murtas de estos cuadros;
hablar podrás, señor, que es hombre rústico,
y solamente a su trabajo atento. 1345
- MARQUÉS Sobrino, yo estoy viejo, y mis negocios
me quitan la salud a toda priesa;
ningún mortal de cuantos hizo el cielo
sabe la hora, si él no se la dice,
en que le ha de llevar a su jüicio 1350
a ser señor y príncipe cristiano;
debo cuidar de sucesión, y quiero
que sea breve el responderme en esto,
porque la remisión daña al bien público.
- ROSELIANO (¡Válgame Dios! ¿Qué es esto que se trata? 1355
Ay, viento, no me impidas que lo escuche;
antes me trae, como fiel amigo,
a mis oídos las razones todas.)
- ARMINDO Señor, si a tu divino entendimiento,
y los discursos del gobierno tuyo, 1360
quisiera comparar antiguos príncipes,
dijera que eras un Pompilio nuevo,
un famoso Catón y un gran Licurgo.

1344 hablar podrás, señor, que es hombre rústico *AB Cot : om M* 1346 y *AB Cot : om M*
1352 debo *MA : de no B Cot* 1356 Ay *AB Cot : Oh M*

1343 *cuadros*: el jardín aquí descrito se parece mucho al jardín latino, del que ya era partidario Gregorio de los Ríos; un jardín de paseos rectos y que delimitan *parterres* que él — como Lope — llama ‘cuadros’, y cuyos setos siguen formas geométricas o figurativas. Cfr. A. Fernández Sanmartín, E. Fernández Sanmartín, Valero Sánchez [1991:64].

1347 *priesa*: forma anticuada que resiste hasta los Siglos de Oro (cfr. DCE, IV:653-654). En la comedia de Lope se alternan las dos formas (cfr. *supra* v. 451).

1362-1363 Licurgo, el gran reformador de Esparta, y Numa Pompilio, el padre de la legislación romana, constituyen una de las 22 parejas de biografiados que componen las *Vidas paralelas* (*Bioi paralle-loi*) de Plutarco; el tercer modelo de prudencia y de sabiduría

A tu cristiano pecho es conveniente
 pensar en lo que importa a tus estados, 1365
 dejar quien los gobierne y te parezca;
 agradezco el secreto que me encargas,
 y el tratar tus negocios con mi pecho.
 MARQUÉS ¿A quién mejor que a ti puedo fiarlos?
 Y para que conozcas que en el mío 1370
 no hay cosa que más prive, estame atento:
 yo no tengo más hija que a Flaminia,
 hermosa, aunque lo diga como padre,
 y virtuosa por igual extremo;
 esta me piden, en Italia y Francia, 1375
 mil príncipes diversos, mil señores,
 y aunque pudiera darme estado alguno,
 mejor es que no salga de mi sangre,
 habiendo de mi sangre tu persona,
 en quien Flaminia tenga esposo y primo, 1380
 y yo sobrino y yerno, a quien soy padre.
 Esto me pide amor, tú eres mi hijo,
 yo te he querido, hereda mis estados
 y goza de Flaminia largo tiempo.

Hinca la rodilla

ARMINDO Dame esos generosos pies ilustres 1385
 por tan alta merced, príncipe heroico.
 MARQUÉS Alza del suelo.
 ARMINDO De este me levantas

1369 fiarlos *AB Cot* : fiarla *M* 1371 más *AB Cot* : me *M* 1377 darme estado alguno
AB Cot : dar mi estado a alguno *M* 1380 tenga *M Cot* : tengo *AB* 1384 *Acot* Hinca la
 rodilla *AB Cot* : om *M*

al que alude Armindo es Catón, el político, escritor y militar romano, apodado el Censor
 por la austeridad de sus costumbres. 'Ser un Catón' era lo mismo que ser un varón grave,
 severo y de moral intachable.

1380 *tenga*: al igual que Cotarelo, enmendamos *ope codicum* (*M*) un error de *A* y *B*.

- al cielo de tus méritos, haciendo
eterno el gran valor de tu hechura.
¿Posible es que me elijas por tu hijo? 1390
¿Posible es que Flaminia es ya mi esposa?
MARQUÉS Yo soy quien gana en esto honra y provecho.
ROSELIANO ¡Y yo quien pierdo en esto vida y alma!
¡Mísero yo! ¿Qué cobardía es esta?
¿Cómo no me atravieso este vil pecho?) 1395
MARQUÉS La gente llega, el coche y los caballos;
el día es pardo, allá tendré la noche
y podremos hablar de los conciertos.
ARMINDO Sabes que en todo soy hechura tuya.
MARQUÉS Quiero a lo menos que mi honor conozcas. 1400

Vanse y queda Roseliano

- ROSELIANO ¿A qué más puede llegar
mi desventura importuna?
¡Ay, Dios! ¿Cómo la fortuna
no sabe en el bien parar?
Tras un encuentro, un azar, 1405
que el amor es como el dado,
con el bien y el mal pintado:
estaba en el bien, volviöse
la suerte al mal, y perdiöse
todo el favor conquistado. 1410
Ya mi Flaminia se casa
con su primo y con mi amigo.
¡Oh, qué mal un enemigo
será dueño de una casa!

1396 el coche *MA* : al coche *B Cot* 1400 *Acot* y queda Roseliano *AB Cot : om M*

1389 *hechura*: 'criatura'. Cfr. *infra* v. 1399.

1406 *el dado*: a la suerte de Venus y a la comparación de la vida humana con este juego están destinados los adagios 209 y 332 de Erasmo (ed. E. Lelli).

Cometa es el bien, que pasa 1415

encendido brevemente;

el mal dura eternamente,

y de tal manera dura,

que aun la muerte no procura

acabar al que le siente. 1420

Fuentes, a quien dije el bien,

cuando fue mi bien igual,

oíd agora mi mal

y acompañadme también.

Jardines y tierra, en quien 1425

sembré esperanza y favor,

vuestro triste labrador

con mal tiempo se ha perdido,

pues habiendo abril llovido

se seca mi vida en flor. 1430

Quien se tiene por seguro

poco en los fines advierte,

porque no hay contra la muerte

torre, defensa ni muro;

cielo claro y cielo obscuro 1435

van haciendo noche y día.

¡Oh, si la ventura mía

tras esta noche trajese

otro sol, que al alma diese

cierta señal de alegría! 1440

Sale Hortensia

1419 aun *M AB : om Cot* 1420 le *AB Cot : lo M* 1422 cuando fue mi bien igual *AB Cot : om M* 1426 esperanza y favor *AB Cot : esperanzas, favor M* 1430 se *M AB : le Cot* 1432 fines *M AB : bienes Cot* 1433 muerte *AB Cot : suerte M* 1440 cierta *AB Cot : <-cierta\certa> M* 1440 *Acot* Sale Hortensia *AB Cot : Sale Hortensia <-sola> M*

1429 *habiendo abril llovido*: Covarrubias recoge el proverbio «Por abril, aguas mil» (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v.). Sobre la abundancia de lluvias en este mes véase también el siguiente refrán seleccionado por el Padre Sbarbi: «Abril mojado, malo en la huerta, bueno en el campo» (*Refranero general español*).

¡Hoy quiero desesperarme,
amor me manda que muera!

Y pues supiste mi gloria,
que ha durado como ajena,
oye, Hortensia, de mi pena
una breve y triste historia. 1475

Cavando estaba el jardín
y estas murtas afeitaba,
cuya esperanza aumentaba
dando a mi esperanza fin, 1480

cuando Armindo y el Marqués,
no llegando los caballos,
midieron, por esperallos,
estas carreras a pies.

Trataron del sucesor 1485
que ha de tener el estado
y entonces, con más cuidado,
quise escuchar mi dolor.

Comenzaron a escoger
marido con quien casar 1490
a Flaminia, y emplear
tal estado y tal mujer.

¡Oh, cuán en vano se queja
de la muerte nuestra vida,
si por dicha divertida 1495
mozos corta y viejos deja!

Porque yo, con los favores
que Armindo en esto le daba,
por cortar hojas, cortaba
los cogollos de las flores. 1500

Fue resolución postrera,

1471 quiero *AB Cot* : quiere *M* 1472 amor me manda *AB Cot* : amor que manda *M*
1484 pies *M AB* : pie *Cot* 1486 el *AB Cot* : este *M* 1487 y *AB Cot* : yo *M* 1492 tal
estado *M AB* : al estado *Cot* 1498 le *M* : te *AB Cot*

1498 *le daba*: seguimos *M* para aclarar el sentido de la redondilla.

- que aquí el espíritu rindo,
casar con Flaminia a Armino.
- HORTENSIA ¡Jesús!
- ROSELIANO ¿Qué es lo que te altera?
- Ya que le han de dar marido, 1505
¿hay quién más méritos tenga,
ni a quién más justo le venga?
- HORTENSIA ¡Mi muerte ha sido mi oído!
- Por él mi muerte es notoria,
por él se ha entrado derecha, 1510
siendo tus palabras flecha,
hierba y veneno tu historia;
que el hierro untado con ella
me ha llegado al corazón
en la más fuerte ocasión 1515
y con la causa más bella.
- Haz cuenta que ha sido un tiro
con que a los dos nos han muerto;
nuestro mal de un golpe es cierto,
por lo que lloras suspiro. 1520
- Si tú a Flaminia quisiste,
yo a Armino, que me ha quebrado
la palabra que me ha dado
y la que tú recibiste.
- Galeras en nuestra afrenta 1525
nos dio esta muerte, por Dios,
pues acabamos los dos
en una misma tormenta.
- Hoy hace fin de una suerte
nuestro amor, siendo infinito; 1530
hoy, por un mismo delito,
nos condenan a la muerte.

1503 a *AB Cot : om M* 1522 yo a Armino, que me ha *AB* : yo Armino que me ha *M* :
a Armino yo, que ha *Cot* 1525 Galeras en *AB Cot* : Galera de *M* 1529 de *M AB : om*
Cot

Hoy los dos habemos sido
 en esta amarga ocasión
 las columnas de Sansón, 1535
 que hemos de un golpe caído.

Hoy flores que abrasó el hielo,
 hoy álamo y hiedra fuimos,
 que al suelo juntos venimos
 de un mismo rayo del cielo. 1540

Y porque se nos acuerde,
 hoy somos licor y vaso,
 que si se quiebran acaso
 uno con otro se pierde.

En fin, en desdicha igual 1545
 a entrambos iguala el cielo,
 para que te den consuelo
 los compañeros del mal.

ROSELIANO

¿Es posible que en el mío
 se puede hallar compañía? 1550
 ¡Ay, Hortensia! ¡Ay, prima mía,
 que en vano hablar te porfío!

Que si tengo de sentir
 los dos por obligación,
 mayores mis males son 1555
 y más seguro el morir.

Vuelve a Flaminia, y dirás
 esto que ves, y procura
 que esta común desventura
 no vaya adelante más; 1560

1540 mismo rayo *MAB* : rayo mismo *Cot* 1547 te *AB Cot* : nos *M* 1550 puede *MAB* :
 pueda *Cot* 1552 hablar te porfío *AB Cot* : hallarte confío *M*

1535 *columnas de Sansón*: Sansón destruyó el templo filisteo en honor de Dagón, apoyándose en sus columnas (*Jueces* 16, 29).

1538 *álamo y hiedra*: como lo aclara Covarrubias (*Tesoro*, ed. Maldonado, s. v. 'álamo'), «de *ulmus* se dijo olmo, y de allí álamo». El maridaje entre estas dos plantas es «símbolo común del amor que se cifra bajo especies de eternidad» (Egido 1982:213). Véase también Orobítg [2001].

- que, pues la noche se cierra,
presto con ella estaré.
- HORTENSIA Yo presumo que su fe
no tiene igual en la tierra.
- Pero palabra te doy 1565
de no salir de palacio,
Roseliano, en el espacio
que en este peligro estoy.
- No me digas de tu parte
cosa ninguna este día, 1570
pues sabes que por la mía
procuraré remediarte.
- ¿Que Armino dijo de sí?
- ROSELIANO Por tal estado y mujer,
¿qué pudiera responder, 1575
no estando fuera de sí?
- Ve, por Dios, que si amor puede
lo que todos dicen de él,
no hayas miedo que el crüel
con sobrino y yerno quede. 1580
- Todos hemos de morir,
o a Flaminia he de gozar.
- HORTENSIA Ahora bien quiérola hablar.
- ROSELIANO Esto le puedes decir.

Vase Hortensia

- Jamás toda la luna está serena, 1585
ni pasa el sol su curso sin nublado.
No está siempre contento el engañado,
ni libre de la mar la atada entena.

1561 se cierra *AB Cot* : se encierra *M* 1573 de *M AB* : que *Cot* 1576 de sí *M A⁵* : de ti *A'A²A³A⁴B Cot*

1576 de sí: enmendamos *ope codicum* (*M*) ya que el sujeto es Armino.

No canta alegre siempre Filomena,
 ni está vestido de verdura el prado. 1590
 No siempre coge fruto el que ha sembrado,
 el rico está sin mal, el rey sin pena.
 No corre el tiempo sin mudanza alguna,
 detiene el ave alguna vez su vuelo,
 el más alegre ha de tener tristeza; 1595
 ni siempre está de un rostro la fortuna,
 ni siempre en Libia hay sol, ni en Scitia hielo,
 calma en el mar y en el amor firmeza.

Vanse. Salen Finardo, Lavinio y Doristo

DORISTO Tal atrevimiento ha sido,
 que de mí quedo espantado. 1600
 ¿Cómo, con voces que he dado,
 estos muros no he rotpido?
 ¿Vos entrar en el jardín?
 FINARDO Doristo, el amor me abona;
 si sabes lo que es, perdona 1605
 o apercíbete a tu fin.
 ¡Vive Dios, que si una voz
 te sale acaso del pecho,
 que tras ella entre derecho
 tu muerte y mi filo atroz! 1610
 Yo vengo determinado,

1598 *Acot* Vanse. Salen *AB Cot* : Vase. Entran *M*

1589 *Filomena*: el mito ovidiano del rapto de Filomena por su cuñado Tereo y de su conversión en ruiseñor (*Metamorfosis* VI, vv. 424-674). Lope elige el mismo tema mitológico para su réplica al gongorismo en su poema narrativo-dramático de 1621.

1597 *Libia... Scitia*: en la literatura del Siglo de Oro era tónica la contraposición de Libia ardiente y Scitia helada (cfr. Quevedo, *Teatro completo*, eds. I. Arellano, C. C. García Valdés, p. 227, n. v. 2590). Sobre este lugar común en Lope cfr. Vosters [1977:316].

1602 *muros*: el jardín del Marqués de Catania imaginado por Lope debía ser un recinto adosado al palacio por uno de sus lados y cerrado con un muro por el resto de los lados, con una puerta que se abría al exterior.

no me repliques razón;
ya sabes la obstinación
de un hombre precipitado.

DORISTO ¡Par Dios, así me podéis 1615
matar con un arcabuz,
o meter de punta a cruz
esa tres veces o seis,
como no deje entretanto
de hablar! Por eso, vuelveos. 1620

Mete mano Finardo a la espada

FINARDO ¡Desvíate!

DORISTO ¡Deteneos,
que no lo digo por tanto!

FINARDO ¿Hablarás?

DORISTO Escucha, advierte...

FINARDO ¡Di, presto!

DORISTO ¡Digo que no,
pesar de quien me parió, 1625
que es ver al rostro la muerte!

LAVINIO ¿Es muy fea?

DORISTO Yo os prometo
que lo es tanto, que al más loco
le hace detener un poco,
y más que un poco al discreto. 1630
¿Qué es lo que queréis aquí,

1613 obstinación *M AB* : obligación *Cot* 1614 precipitado *AB Cot* : determinado *M*
1615 Par Dios *M AB* : Por Dios *Cot* 1616 arcabuz *AB Cot* : calcabuz *M* 1618 o seis *M*
AB : a seis *Cot* 1620 *Acot* Finardo a la espada *AB Cot* : *om M* 1626 al rostro la muerte
AB : el rostro a la muerte *M Cot* 1631 queréis *M B' B² B³ Cot* : quieres *AB⁴*

1617 *meter de punta a cruz*: herir con la espada de modo que penetre de una parte a otra;
cruz: barra de metal que sobresale a ambos lados de la espada y separa la guarnición de la
hoja.

1631 *queréis*: corregimos *ope codicum* (*M, B, Cot*) en conformidad con la fórmula de cor-
tesía que utilizan los personajes (cfr. vv. 1637, 1639).

- que a todo os quiero ayudar?
 FINARDO Por estas rejas hablar
 una dama.
- DORISTO ¿Dama?
 FINARDO Sí.
- DORISTO ¿Quién es?
 FINARDO Hortensia se llama, 1635
 que hoy vino a ver la Marquesa.
- DORISTO ¿Quereisla bien?
 FINARDO Es empresa
 que me cuesta vida y fama.
- DORISTO ¿Sabe ella que estáis aquí?
 FINARDO Vete, Doristo, a acostar, 1640
 que yo sabré negociar
 esto que me importa a mí.
- DORISTO No habrá más que hablar.
 FINARDO Y aun eso
 no sé yo cómo ha de ser.
- DORISTO No dejéis, por Dios, perder 1645
 en este peligro el seso.
 Antes que el alba matice
 con aljófar estas flores
 y canten los ruiseñores
 las quejas que el mundo dice, 1650
 salid del jardín.
- FINARDO Sí, haré.
 DORISTO Pues, a Dios.

1637 Quereisla *M AB* : Quiéresla *Cot* 1638 me cuesta vida y fama *AB Cot* : me importa vida y alma *M*

1647-1650 Según Isidoro de Sevilla, «Luscinia avis inde nomen sumpsit, quia cantu suo significare solet diei surgentis exortum, quasi lucinia» (*Etymologiarum* XII 7, 37). Virgilio (*Geórgicas* IV 511-513) compara Orfeo, desesperado por la muerte de Eurídice, con la *maerens philomela* llorando por sus hijos, que un campesino de cruel corazón le ha arrebatado del nido.

1648 *aljófar*: 'especie de perla'. Es metáfora lexicalizada en la literatura áurea para las lágrimas, el sudor y la saliva.

- LAVINIO El hombre es fino.
- DORISTO No piséis el lechuguino,
echad por de fuera el pie.
- LAVINIO Dale a este hombre alguna cosa, 1655
que el dar cuanto quiere allana.
- FINARDO Aquí traigo de mi hermana
una sortija famosa,
¡Doristo!
- DORISTO Echad por la loma.
- FINARDO Toma.
- DORISTO Que no, no señor. 1660
- LAVINIO Basta, que es como el doctor,
que no lo quiere y lo toma.
- DORISTO Ahora yo voy acostarme;
hablad la noche y el día,
y todo el año.
- FINARDO Querría 1665
de esta sola aprovecharme.

Vase Doristo

¿Fuese el villano?

LAVINIO Ya es ido.

1656 allana *M AB⁴* : halla *B'B²B³ Cot* 1660 Toma *M* : Tomad *AB Cot* que *M AB* : *om Cot* 1664 hablad *AB Cot* : hablar *M*

1660 *Toma*: aceptamos *M* en conformidad con la fórmula de tratamiento que utiliza Finarido hacia Doristo (valgan como botón de muestra los vv. 1621, 1624, 1640).

1661-1662 *como el doctor... lo toma*: la literatura satírica acusaba a los médicos, con significativa reiteración, de codiciosos. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en su *Caballero puntual* (Madrid, 1614, p. 60v) presenta a unos médicos que realizan el equívoco gesto de rechazar la paga que anhelan recibir: «quitando la gorra con la mano izquierda y torciendo la derecha, recibieron su doblón, y agradecidos a la buena paga, juraron de alargar la cura, aunque se pusiese a peligro la vida del paciente». El mismo ademán lo reproduce Quevedo en su *Sueño de la muerte* (ed. I. Arellano, p. 364): «hay quien corra echando los codos adelante, que son los médicos cuando vuelven la mano atrás a recibir el dinero de la visita al despedirse, que toman el dinero corriendo y corren como una mona al que se lo da porque le mate». Para más datos cfr. L. Cortejoso Villanueva [1958].

- FINARDO ¿Cómo y por dónde podré
subir?
- LAVINIO Si te doy el pie,
podrás de esta reja asido. 1670
- FINARDO Ruido siento.
- LAVINIO El Marqués
debe de ser que se apea,
pues, para que no te vea,
menester habrás los pies.
- FINARDO Si ha de entrar por el jardín, 1675
en grande peligro estoy.
- LAVINIO Huye, señor.
- FINARDO ¡Qué mal doy
a mis esperanzas fin!
¿Por qué tapias saltaremos?
- LAVINIO Por esta, que está más baja, 1680
y pues llevamos ventaja
no temas.
- FINARDO Vamos.
- LAVINIO Saltemos.

Vanse, y sale Roseliano de caballero

- ROSELIANO Noche, para todos madre,
que el sol enemiga nombra,
hoy es razón que tu sombra 1685
más que su lumbre me cuadre.

1668 y por *AB Cot* : o por *M* 1679 tapias *AB Cot* : tapia *M* 1682 *Acot* Vanse, y sale *AB Cot* : Vanse. Entra *M*

1679 En este caso el salto de la tapia no está finalizado a la satisfacción del deseo amoroso, sino al salvamento y huida de Finardo.

1683 *Noche... madre*: la idea ya se encontraba en los *Himnos órficos*. Escribía Natale Conti (*Mitología*, eds. R. M.^a Iglesias Montiel, M.^a C. Álvarez Morán, p. 189): «No sin motivo, en efecto, Orfeo en los *Himnos* (3,1-2) llama a ésta madre de dioses y hombres, porque se creía que todas las cosas nacían de ella, según se lee en estos versos: “Te cantamos, Noche engendradora de dioses y hombres, Noche, origen de todas las cosas, a la que llamamos Cipris”».

Hoy, si me dejas gozar
de este dulce bien que adoro,
ofrezco un silencio de oro
a las aras de tu altar. 1690

Enluta el funesto carro
en tiniebla y temor nuevo,
en tanto que el rubio Febo
entolda el suyo bizarro.

Cubre, pues somos amigos, 1695
de sombra tus luces bellas,
que aun no quiero las estrellas
en mi secreto testigos.

Déjame esta vez no más,
pues ha de ser la postrera, 1700
que en aquellos brazos muera,
que tú, piadosa, me das.

Deja que diga a mi bien
el mal que a los dos nos toca,
porque la mate mi boca 1705
y a mí sus ojos también.

Esta es la puerta; algún día
para mí del cielo abierta,
y ya del infierno puerta,
en que pena el alma mía. 1710
Sin duda siento la llave.

Sale Flaminia

FLAMINIA ¿Eres tú?

1698 testigos *M AB* : testigo *Cot*

1691 *funesto carro*: según Natale Conti (*Mitología*, eds. R. M.^a Iglesias Montiel, M.^a C. Álvarez Morán, p. 191), «los antiguos crearon la ficción de que [la Noche] era transportada en un carro porque nada es duradero con trabajo y por el placer de la narración».

1693-1694 Febo y su carro como metáfora para el sol.

1707 *la puerta*: cfr. *supra* v. 1226.

ROSELIANO Soy el que ayer
fui tu esposo.

FLAMINIA Y lo has de ser
hasta que el mundo se acabe.

ROSELIANO ¿Cómo, si Armindo lo es? 1715

FLAMINIA Hante, mi bien, engañado,
que ya Hortensia me ha contado
la pretensión del Marqués.
 Pero primero verás
parado, admirando el suelo, 1720
el movimiento del cielo
y su inteligencia más,
 que no sea lo que fue,
que caiga del cielo el sol,
que falte fe al español 1725
y el griego guarde la fe.
 La mar espaciosa enjuta,
y el agua en las luces santas,
que lleven oro las plantas
y las minas lleven fruta. 1730
 Que se vea con los pies,
que se ande con los ojos,
que te pueda dar enojos
la pretensión del Marqués.
 Entra, hablaremos despacio, 1735

1716 Hante *AB Cot* : Entra *M* 1720 admirando *AB Cot* : admirado *M* 1726 griego
AB Cot : fuego *M* 1728 las *AB Cot* : om *M* 1729 oro *AB Cot* : perlas *M* 1733 enojos
AB Cot : de ojos *M*

1719-1734 Serie de *impossibilia* a través de las cuales Flaminia quiere probar a Roseliano la firmeza de su amor.

1720-1724 Según el modelo geocéntrico de Ptolomeo, aún vigente en la cultura poética de la época, la Tierra era el centro inmóvil del Universo y el cielo era esférico y giraba.

1726 La imagen del griego falso y mentiroso ya se encuentra tipificada en Virgilio (*Eneida*, lib. 2, 102-103): «quidue moror? si omnis uno ordine habetis Achivos, idque audire sat est». Por antífrasis la *fides graeca*, deslealtad, perfidia.

1728 las *luces santas*: las estrellas que simbolizan las cuatro virtudes cardenales. Cfr. Dante, *Purgatorio*, Canto I, v. 37; *Paraíso*, Canto VII, v. 141 y Canto XX, v. 69.

dando a nuestra vida traza,
que él está ahora en su caza
y está seguro el palacio.

Ea, ¿para qué te enojas?
Tuya soy, ¿qué te entristeces? 1740
Y esto lo diré más veces
que estos sauces tienen hojas.

Anda acá, por vida tuya,
que tengo mucho que hablarte.
ROSELIANO ¿Que eso merezca escucharte 1745
y que tu lealtad no arguya?

¡Loco estoy, loco es amor!
Luego, si de aquí te llevo,
¿irás conmigo?

FLAMINIA Eso debo
a tu verdad y a mi honor. 1750
Entra.

ROSELIANO Hoy se ha de ver en ti,
Flaminia, que hay mujer fuerte.

FLAMINIA Entra, que sola la muerte
me puede apartar de ti.

Vanse y sale el Marqués y Armino y dos guardas

MARQUÉS Seguros estarán de mi venida. 1755

1746 arguya *M AB* : arguyas *Cot* 1754 *Acot* Vanse y sale el Marqués y Armino y dos guardas : Vanse y sale el Marqués y Armino y dos monteros *AB Cot* : *M añade* con venablos

1747 *Loco... amor*: como bien lo explica Pérez de Moya (*Philosophía secreta*, ed. C. Clavería 2, 27), «a Cupido pintan niño y mozo, porque el amor es loco y sin razón, [...] y todos los enamorados son poco cuerdos y de poco sosiego».

1752 *mujer fuerte*: Flaminia es aquí comparada a las féminas heroicas del Antiguo Testamento y de la Antigüedad clásica, valientes y talentosas en extremo.

1754 *Acot dos guardas*: en todos los testimonios leemos «dos monteros», pero se trata de la única ocasión ya que, tanto en la lista de las figuras de la comedia como en la prosecución de la escena, los personajes aparecen como «guardas»; por esta razón enmendamos la aco-tación.

por emplearme en más piadoso oficio.

Ahora, pues que tengo llave, entremos
por esta puerta, sin hacer ruido, 1780
donde a Flaminia aquestas nuevas demos.

ARMINDO Con la noche estará su sol dormido.

MARQUÉS Pues rui señores esta vez seremos,
despertando su luz con el sonido
de nuestras voces y la nueva historia 1785
que le ha de amanecer con tanta gloria.

Entro primero. ¡Un hombre está aquí dentro
y una mujer subiendo va la escala!

ARMINDO ¿Hombre señor? ¡Qué temerario encuentro!
Llega y cierra la puerta de la sala. 1790

MARQUÉS ¡Teneos vosotros! no entres tú.

ARMINDO No entro.

MARQUÉS ¿Qué desvergüenza a lo que he visto iguala?

ARMINDO Cerrado está, señor, entre dos puertas.

MARQUÉS ¡Y las de mi deshonor están abiertas!

¿Por dónde pudo entrar?

ARMINDO El jardinero 1795
de esta deshonor el alcahuete ha sido.

MARQUÉS ¿Cuál es su casa?

ARMINDO Aquella.

MARQUÉS Llamar quiero.

¡Romped las puertas, mas no hagáis ruido!

ARMINDO ¡Hola, Doristo!

1º ¡Ah, gente!

2º ¡Ah, compañero!

1º Es labrador y está a placer dormido. 1800

2º ¡Hola, Doristo!

1782 Con *M AB* : Por *Cot* 1792 a lo *M AB* : a la *Cot* 1794 están *AB Cot* : eterna *M*
1795 pudo *M AB* : puedo *Cot* 1796 el *M AB* : om *Cot* 1797-1798 *Per* MARQUÉS Lla-
mar... ruido *M AB* : ARMINDO Llamar... ruido *Cot*

1783 *rui señores*: cfr. *supra* vv. 1647-1650.

DORISTO Él debe ya de saber
que yo estoy amancebado 1820
contigo.

GILA Y bien, ¿qué has hurtado?
Es más que ser tu mujer.

DORISTO ¡Levántate!

GILA ¿Y mi sayuelo?

DORISTO Allí está, junto a la bota.

GILA El vino está por el suelo. 1825

DORISTO ¡Sal presto!

GILA ¿He de ir en pelota?

DORISTO Por jugalla estoy sin pelo.

GILA ¡Verá el diablo! ¡El gato estaba
en mi saya! ¡Zape aquí!

Llamam

DORISTO Ya salgo.
GILA Quita el aldaba. r830
DORISTO ¡Misericordia de mí,
que aun agora me acostaba!

Salen medio dormidos y híncase de rodillas

1829 *Acot* Lllaman *AB Cot : om M* 1832 *Acot* Salen medio dormidos y híncase de rodillas
AB Cot : Salen medio desnudos M

1819-1822 La tradicional tolerancia hacia la extendida práctica del amancebamiento se remontaba a la costumbre medieval de desposarse por *verba de futuro*: la cohabitación y el mutuo afecto legitimaban la unión ante la comunidad. La Iglesia postridentina «procuró por todos los medios posibles [...] instaurar el matrimonio *in facie ecclesiae*» (González Polvillo 2011:234), persiguiendo a la vez incansablemente a los concubinarios por medio de la negación de la absolución en la confesión.

1823 *sayuelo*: 'especie de jubón pequeño usado por las mujeres'.

1826 *ir en pelota*: 'quedares en ropas menores'. En el *Libro de Buen Amor* (ed. A. Blecua 1992), Trotaconventos persuade a doña Endrina de que la visite diciéndole que vive tan cerca de su casa que ni siquiera tiene que vestirse formalmente: «Desde aquí a la mi tienda non ay sinon una pasada, / en pellote vos iresdes como por vuestra morada» (863ab). El paso de significar 'a cuerpo' a significar 'sin ropa', 'totalmente desnudo', se consuma entre los siglos xvii y xviii.

1829 *Zape aquí*: expresión usada para despachar a los gatos.

MARQUÉS	¿Quién es aquesta mujer?	
DORISTO	Señor, por no le tener, pedí prestado este pan a mi compadre Galván, que está fuera desde ayer.	1835
GILA	Señor, ya yo le decía que nos casásemos luego.	
MARQUÉS	Ved si la deshonra mía ha sido incendio de fuego, pues tales centellas cría.	1840
	Villano, ¿quién es un hombre que por esta puerta entró?	
DORISTO	No sé, gran señor, su nombre, que estas paredes saltó, sin que vuestro honor le asombre.	1845
	Quise dar voces, y al fin temí la espada que al pecho amenazaba mi fin.	1850
MARQUÉS	¡Buen fruto, gentil provecho de haber sembrado el jardín! ¿Qué te dio?	
DORISTO	Aquesta sortija. Dásela, Gila, al señor, y esas manillas tu hija.	1855
MARQUÉS	Ved en qué anda mi honor sin que mi sangre le rija. ¿Luego es mi hija culpada?	
DORISTO	No, señor, Hortensia es, que él lo dijo.	
ARMINDO	Eso no es nada; que con casarlos después queda esta mancha lavada.	1860

1835 pedí *AB Cot* : busqué *M* 1836 a mi *AB Cot* : de mi *M* 1838 le *MA* : lo *B Cot*

1839 Cfr. *supra* vv. 1819-1822.

MARQUÉS Bien dices. ¡Hola!, llevad
aquestos villanos presos
a esa torre.

GUARDA I Caminad. 1865

MARQUÉS ¡Qué para tales sucesos
guarden los cielos mi edad!

DORISTO Ved en lo que el diablo mete
dos amancebados tristes,
acostados a las siete. 1870

GILA ¡A la fe, porque quisistes
ser vos bellaco alcahuete!

Llévanlos las guardas

MARQUÉS Abre esa puerta de deshonra llena,
sobrino, y saca ese hombre desdichado.

ARMINDO ¡Sal a la luz del cielo, infamia nuestra! 1875

MARQUÉS Aguarda, llegarán las guardas antes;
que un hombre que a morir se determina
suele hacer y valer por muchos hombres.

Salen las guardas

GUARDA I Ya, señor, en la torre quedan presos.

MARQUÉS Encaminad las puntas a esa puerta. 1880

Tú di que salga, y si la espada saca,
pasalde luego el pecho.

ROSELIANO ¿De qué sirve,

Sale Roseliano

que a un hombre y preso desdichado aguardas

1872 *Acot* las guardas *AB Cot : om M* 1874 *saca M AB : casa Cot*

1882 *pasalde*: metátesis en el imperativo.

	con tantas guardas? Yo no soy aleve a tu persona y sangre, que a tu casa he hecho solamente aquesta afrenta.	1885
MARQUÉS	¿Quién eres, que extranjero me pareces?	
ROSELIANO	Verdad es que lo soy.	
MARQUÉS	¿Qué te ha traído, villano, de tu tierra?	
ROSELIANO	Amor, que puede más que el temor y que la muerte.	
MARQUÉS	¡Oh, mundo, qué recibida esta disculpa tienes! ¿A quién amabas?	1890
ROSELIANO	Fue mi desventura que amase a Hortensia, y que ella ayer viniese a visitar tu hija.	
ARMINDO	¡Oh, gran suceso, el alma me ha tornado al pecho!	
MARQUÉS	Dime, ¿es cierto?	1895
ROSELIANO	Nunca mienten los que mueren.	
MARQUÉS	Él dice que ama a Hortensia, y yo lo creo, porque Flaminia no es mujer, es ángel.	
ARMINDO	Su honestidad, señor, es alto ejemplo.	
MARQUÉS	¿De dónde eres?	
ROSELIANO	Bien sé que me conoces.	1900
MARQUÉS	No te he visto en mi vida. Dime, Armindo: ¿sabes quién es?	
ARMINDO	Señor, jamás le he visto.	
ROSELIANO	Señor, soy de Calabria.	
MARQUÉS	¿Quién dudara que de allá fuera de mi afrenta el daño? No se escusa tu muerte.	
ROSELIANO	Aquí me tienes.	1905

1893 que ella ayer *AB Cot* : que hoy o ayer *M* 1903 Señor *AB Cot* : *om M* dudara *AB Cot* : dudar pudiera *M*

mas porque te he conocido
y quiero, amigo, pagarte.

Mucho me quejo de ti, 1935
pues, por no decirme a mí
«yo soy el que te libré»,
pusiste duda en la fe
que como sabes te di.

Juré que contra el Marqués 1940
a tu lado me pondría
sobre cualquier interés;
ves aquí llegado el día
en que aquesto verdad es,
pues no es, por Dios, el menor 1945
el interés del honor.

Camina y salva tu vida,
que la merced recibida
se paga con este amor.

En buenas manos caíste 1950
y aunque a tu bien me resuelvo,
ventaja en todo me hiciste,
pues, en efeto, te vuelvo
lo primero que me diste.

Vida recibí, que vino 1955
primero a mi pecho indino,
porque no estaba obligado;
mas quien vuelve lo prestado
de poca alabanza es dino.

Y más, que es bien que te arguya, 1960
para que el alma no huya
de estar más agradecida,
que defendiste mi vida
con peligro de la tuya.

1938 la fe *AB Cot* : mi fe *M* 1953 en efeto *AB Cot* : en estado *M*

1956 *indino*: 'indigno', con reducción del nexa consonántico en rima con *vino* y *dino*.

Yo quedo libre sin él; 1965
 menos hago que tú has hecho,
 aunque a mi sangre crüel,
 no cumplo bien con el pecho
 que me tiene por fiel.

Pero esto remedio tiene 1970
 con que no parezca más,
 que si a verte el Marqués viene,
 todo el bien me quitarás
 que agora darne previene.

Dame palabra, si es justo, 1975
 de no volver en tu vida
 adonde me des disgusto,
 que harás que el Marqués impida
 la pretensión de mi gusto.

Porque agora le diré 1980
 cómo te he dado la muerte
 y, si por dicha te ve,
 vendré a perder de esta suerte
 que a mí Flaminia me de.

Vame en esto su hermosura 1985
 y vame tan alto estado,
 y de tan alta ventura
 vendré por ti derribado
 a la mayor desventura.

¿Qué dices? ¿De qué estás triste? 1990
 Vida tienes, ¿qué te ahoga?
 ¿En qué tu pena consiste,
 pues te han quitado la sogá
 las manos en que caíste?

¿No hablas?

ROSELIANO

A Dios pluguiera, 1995

1965 Yo quedo libre *AB Cot* : Yo que te libro *M* 1971 con que no parezca *AB Cot* : como
 no parezcas *M* 1974 agora darne *M AB* : agora a darne *Cot* 1986 tan alto estado *AB*
Cot : eredar su estado *M*

Armindo, que sin hablarte
en este punto muriera,
pues es forzoso rogarte
que me des la muerte fiera.

Mira a qué triste partido 2000
hoy mis hados me han traído,
pues no escuso de rogarte
que me mates, o culparte
de que más que ingrato has sido.

La vida que aquí me das 2005
ya no puedo agradecella
porque, en efeto, perdella,
aunque obligándome estás,
es lo que me importa más.

Y para que más incites 2010
tu brazo a rigor conmigo
y mi muerte solicites,
me confesaré contigo
porque la vida me quites.

Dije al Marqués que venía 2015
por Hortensia, y fue disculpa
de la hermosa prenda mía,
porque diesen a mi culpa
la culpa que ella tenía.

Mas la verdad de esto es 2020
que la hija del Marqués
es mi esposa, y soy su esposo;
mira, Armindo, si es forzoso
que aquí la muerte me des.

Dos cosas han de obligarte: 2025
la primera, que no puedes,
siendo yo vivo, casarte,
para que con honra quedés
y yo no pueda culparte;

2006 ya *MAB*: yo *Cot*

la segunda, que dejarme
vivo en el mundo y mandarme
que me ausente de mi esposa,
aunque es muerte más piadosa,
es matarme sin matarme.

Saca la gallarda espada
al mejor lado ceñida
y del mejor brazo honrada,
porque en quitarme la vida
cumpla lo que está obligada.

Con la lealtad del Marqués,
pues su sangre tuya es;
contigo, por gozar de ella;
conmigo, por no perdella,
y así cumples con los tres.

Pues que a todos nos agradas,
pues a todos das honor,
queden tres vidas honradas,
muriendo la de un traidor
entre dos nobles espadas.

¿Qué haces que no previenes
el acero que ya aguardo?
Venda mis ojos y sienes,
¡oh, caballero gallardo!,
si a mi rostro piedad tienes.

Y así, pues el tiempo trata
de esta suerte sus placeres,
con esta liga me ata:
ni tú verás a quién hieres,
ni yo veré quién me mata.

ARMINDO No, si no sea el concierto
que nos matemos los dos.

ROSELIANO Que yo lo merezco es cierto.

2045 Pues que *AB Cot* : pues si *M* 2046 pues a *AB Cot* : pues si *M*

ROSELIANO	¿Cómo puedo, pues de tu brazo recibo la muerte, si vivo quedo y de la vida me privo?	
ARMINDO	Y si palabra te doy que te veré, ¿iraste?	2095
ROSELIANO	Sí.	
ARMINDO	¿Dónde estarás?	
ROSELIANO	Donde estoy.	
ARMINDO	Eso no ha de ser aquí.	
ROSELIANO	Pues no siendo, no me voy.	
ARMINDO	Vete al bosque, y allí juro, a fe de noble, de verte, porque entretanto procuro decir al Marqués tu muerte, que así tu vida aseguro, y también de no casarme con Flaminia.	2100 2105
ROSELIANO	A esos pies me manda el alma arrojarme.	
ARMINDO	Vete, que siento al Marqués.	
ROSELIANO	Mira que vengas a hablarme.	

*Vase Roseliano y Armindo. Sale el Marqués, Flaminia
y Hortensia y guardas*

FLAMINIA	¿A Hortensia prendes?	
MARQUÉS	Llevalda.	2110

2106 A esos pies *AB Cot* : En esos pies *M* 2109 *Acot* Vase Roseliano y Armindo. Sale el Marqués, Flaminia y Hortensia y guardas *Cot* : Vase Roseliano y Armindo. Salen el Marqués, Flaminia y guardas *AB* : Vase Roseliano. Sale el Marqués, Flaminia, Hortensia y guardas *M*

2109 *Acot* Aceptamos la versión de *Cot* ya que es la única que nombra por completo a todos los personajes que entran en escena.

2110-2112 *Llevalda... matalda*: cfr. *supra* v. 1882.

que en su vida tuvo honor.
 FLAMINIA Era honesta en lengua y cara.
 MARQUÉS Hija, ¿la lengua qué presta 2135
 cuando el alma no es honesta?

Sale Armindo

FLAMINIA Armindo viene.
 ARMINDO Ya es hecho.
 MARQUÉS ¿Pasaste su infame pecho?
 ARMINDO Sí, señor; la historia es esta:
 este traidor atrevido 2140
 que fue de tu causa infamia,
 quedando conmigo a solas,
 bien que alrededor las guardas,
 con triste llanto me dijo,
 bañando en agua la cara, 2145
 haciendo sus ojos ríos
 por la hierba de sus barbas:
 «Suspende, ilustre mancebo,
 esa vencedora espada,
 entre enemigos teñida 2150
 en dos famosas batallas,
 que yo soy el triste hijo
 del gran duque de Calabria,
 que vine aquí por Hortensia,
 más mi prima que mi dama. 2155
 Y si perdonas la vida
 que ha puesto el tiempo a tus plantas,
 oro, plata, perlas, piedras

2136 *Acot* Sale *AB Cot* : Entra *M* 2141 causa *AB* : casa *M Cot* 2144 llanto *AB Cot* :
 rostro *M* 2146 sus ojos ríos *AB Cot* : río sus ojos *M*

2141 *de tu causa infamia*: 'causa de tu infamia', con hipérbaton. *Cot* sigue la corrección de
M sustituyendo «causa» con «casa» para mayor inteligibilidad del verso.

pisarán cada año en parias,
 harete dar, por Dios vivo». 2160
 Y esto diciendo, tocaba,
 como jurando su cruz,
 la guarnición de la daga.
 «Todos los años que viva
 ocho caballos de España, 2165
 con jaeces de oro y perlas
 y con piezas de oro y plata.
 Diez cautivos de Biserta
 y cuatro bordadas camas,
 en que goces a Flaminia 2170
 cuando heredes a Catania.
 Treinta pistolas francesas,
 de tela de oro las cajas,
 y diez mil ducados de oro
 que labraré con sus armas». 2175
 Erizóseme el cabello
 viendo que en tu misma casa
 tenías al traidor hijo
 de aquel que tu afrenta causa;
 y este cuchillo de monte, 2180
 reliquias de aquella caza,
 saqué con tanto furor,
 que abrió su filo la vaina,
 y cuando aquesto decía,

2162 su *AB Cot* : la *M*

2159 *parias*: 'tributo que paga un Príncipe a otro en reconocimiento de superioridad'.

2162 *jurando su cruz*: se juega aquí con el doble significado de la palabra 'cruz'. Por un lado, como símbolo religioso, por otro, en su acepción de empuñadura de espada, que recibía el nombre por su forma.

2168 *Biserta*: ciudad de África septentrional. Ocupada en 1535 por España, pasa a manos otomanas en 1573.

2172 *pistolas francesas*: sobre la incierta etimología de la palabra véase Valera Merino [2009 t. I:1762-1769]. En cuanto a la fecha de introducción del término, «no debe ser anterior a 1589».

	lleno de mortales ansias,	2185
	rindió el alma por el golpe,	
	a vueltas de las palabras.	
	Cayó en tierra, levantele,	
	y alzando el cuerpo sin alma,	
	llevó dos cuerpos la mía,	2190
	puesto el suyo a mis espaldas.	
	Arrojele desde el muro	
	de aqueste adarve en la cava,	
	porque se acabase en ella	
	su vida con tu venganza.	2195
	Hundiose el triste en el cieno,	
	tiñendo de sangre el agua,	
	donde le cubrieron piedras,	
	que nunca a los muertos faltan.	
	Y viendo que ya rompía	2200
	la puerta del cielo el alba,	
	vine a contarte su muerte,	
	satisfacción de tu fama.	
MARQUÉS	¿Qué tiene Flaminia, Armindo?	
ARMINDO	Parece que se desmaya.	2205
FLAMINIA	No hago cierto, señores,	
	que mi flaqueza lo causa,	
	que oír que matan a un hombre,	
	¿a qué mujer no le espanta,	
	aunque tuviese los pechos	2210
	de hierro y de acero el alma?	
	Antes, pues que ya amanece,	
	quiero por aquestas plantas	
	perder la melancolía	
	de la tragedia contada,	2215

2197 de sangre el agua *MA Cot* : de sangre en el agua *B* 2208 matan *MA* : maten *B Cot*
 2210 los pechos *AB Cot* : el pecho *M*

2193 *adarve*: 'camino situado en lo alto de una muralla, detrás de las almenas'.

- que esperar volver al sueño
sería esperanza vana.
Solo os suplico, señor,
mandéis que aquí venga Albania.
- MARQUÉS Bien dices. Vamos, Armindo, 2220
que ha mucho que no descansas,
y quédese aquí Flaminia
al fresco de aquestas ramas.
Pero recógete presto,
por tu vida.
- FLAMINIA (¡Si eso aguardas, 2225
padre crüel, estás ciego,
y el traidor que te acompaña!)
- ARMINDO (A Dios, dulce esposa mía.)
- FLAMINIA (¡A Dios, mano ensangrentada
en el cuello de aquel ángel, 2230
verdugo de mis entrañas!)
- ARMINDO (Por llorar bramando queda,
como la fuente que tapan,
que cuando la mano quitan
revienta furiosa el agua. 2235
Pero en sabiendo que es vivo
vivirá con esperanza.
¡Oh, cuánto en los hombres puedes,
amistad divina y santa!)

Vanse todos y queda Flaminia

- FLAMINIA ¿Es posible que ya muerta 2240
la vida por quien vivía,
se atreve a vivir la mía,
de sangre amada cubierta?
¿Posible es que siendo cierta

2225 por tu vida AB Cot : Después de este verso M añade la acotación Vase 2239 Acot Van-
se todos y queda Flaminia AB Cot : Vase M 2240 ya muerta AB Cot : ya es muerta M

la relación de su muerte 2245
a vivir mi vida acierte?
No es posible, muerta estoy,
solo el espíritu soy
que de lo que fue me advierte.
¡Válgame Dios, si yo fuera 2250
muerta, como aquí recelo,
purgatorio, infierno o cielo
el alma tener debiera,
y en alguno de estos viera
a mi muerto Roseliano! 2255
Todo lo que pienso es vano;
cuerpo es este que me toco,
sino que amor se hace loco
para disculpar la mano.
Pues matareme, sin duda, 2260
y gozaré eterna palma,
quedando esta vez el alma
de hueso y carne desnuda.
Parece que se me muda
el color en nieve y grana; 2265
siento mi muerte inhumana.
¡Ea, fuerte corazón,
bramad hoy como león,
pues hoy tenéis la cuartana!

2266 siento *AB Cot* : viendo *M*

2247-2249 Flaminia, al creer muerto a su amado, ya no goza de la vida y vive la muerte.
2265 *el color*: Lope utiliza el término tanto en masculino como en femenino (cfr. *infra* v. 2513). «Vaciló en el género hasta la época clásica [...] hallándose el femenino sobre todo en la ac. 'colorido del rostro' (*Quijote* II, cap. 10, etc; general en la Edad Media), pero también, aunque menos, en la ac. general (p. ej. Las colores de las flores, Lope, *Marqués de las Navas*, v. 2134; frecuente en la edad media, Berceo» (DCE, I, 857); *grana*: 'color rojo intenso'.

2268-2269 *león... cuartana*: la equivalencia entre el corazón enamorado y el león enfermo de cuartana se encuentra también en *El caballero de Olmedo* (ed. F. Rico, vv. 908-910). La fiebre, que daba cada cuatro días, se creía que afectaba especialmente a los leones. Correas (*Vocabulario*, p. 309) recoge este dicho: «Bien le está, como al león la cuartana».

Rosas y flores divinas 2270
 que enamoráis a las aves;
 rosas, claveles süaves
 y esmaltadas clavellinas;
 fuentes puras, cristalinas,
 ya me vistes venturosa 2275
 ser de Roseliano esposa
 aquí donde me abrazó.
 Yo sé que alguna vez me vio
 de mi ventura invidiosa.
 Sabed que quiero matarme, 2280
 flores, si no lo sabéis,
 fuentes, ya no me veréis,
 pues nadie viene a estorbarme
 la muerte que quiero darme
 para que conmigo luche. 2285
 Un cuchillo de este estuche
 abra al fuego puerta en hielo,
 pues apenas tiene el cielo
 oídos con que me escuche.
 Pero, ¿cómo tanta carga 2290
 de aquesta pesada vida
 saldrá por pequeña herida,
 sino es haciéndola larga?
 Vida, enojosa y amarga,
 ¿qué me quieres, qué resistes? 2295
 Alma, que sin verme os fuistes,
 esperadme, que ya voy.
 Gente suena, viva estoy,

2272 rosas *AB Cot* : rojos *M*

2274-2277 Cfr. *supra* vv. 978-980.

2294-2295 Compárense estos dos octosílabos con el siguiente fragmento del canto de dolor que Mireno dedica a su amada Silveria (Cervantes, *La Galatea*, ed. J. B. Avalle Arce, lib. III, 11-14): «Pues el que ve su gloria convertida / en tan amarga dolorosa pena / [...] /, ¿por qué no acaba la enojosa vida?».

que viven mucho los tristes.

Sale Albania

ALBANIA	Cuando supe la ocasión de tu desdichada historia, vi que fue sueño tu gloria, y las del mundo lo son.	2300
	Por el que me dio la nueva las lágrimas reprimí; pero luego que te vi no hay nube que tanto llueva.	2305
FLAMINIA	¿Roseliano en fin murió? Al fin murió Roseliano, y agora, con esta mano, Albania, moriré yo.	2310
ALBANIA	Deja desesperaciones y advierta tu entendimiento, que no es ese el sentimiento para tales ocasiones.	2315
	Mucho más hace en vivir el que tiene que llorar, que en acabar de penar, pues se acaba con morir.	
FLAMINIA	¡Ay Albania!, aquel crüel de mi padre ¿qué pensó?	2320
ALBANIA	Si aquella caza fingió, no ha sido Armindo fiel.	
	Que él, por heredar su estado y por casarse contigo, le trajo, y mostró el postigo adonde estaba encerrado.	2325

2316-2319 Lo mismo le aconseja «El auctor a Leriano»: «más te conviene bevir para que sufras que morir para que no penes» (Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, ed. C. Parrilla, 13, p. 88).

El Marqués bien te pudiera
honrar, y no deshonrarte,
pues es cierto que el casarte
la paz de estos reinos fuera. 2330

Mas como quiere el tirano
que Armindo sea tu esposo,
parece que fue forzoso
dar la muerte a Roseliano. 2335

Hace locuras

FLAMINIA ¿Casarme a mí con Armindo?
¡Oh, qué lindo!

ALBANIA No seas loca,
que te oirán; calla la boca.

FLAMINIA ¿Con el verdugo? ¡Oh, qué lindo!

ALBANIA Señora, tente, ¡por Dios!
que vendrá tu padre aquí. 2340

FLAMINIA ¿Qué importa a que él diga sí,
no lo diciendo los dos?

Ese bellaco es verdugo
de mi bien, él le mató,
y con sus manos rompió
el lazo de oro del yugo. 2345

Yo me iré, desesperada,
a Calabria, a Floriseo,
que yo sé que en su deseo
hallaré mi muerte amada. 2350

2335 *Acot* Hace locuras *AB Cot : om M* 2342 a que él *AB* : que él *M Cot* 2350 que yo
M AB : que ya *Cot*

2331 *estos reinos*: Albania se refiere aquí a la enemistad existente entre los reinos de Cata-
nia y de Calabria.

2337 *¡Oh, qué lindo!*: «nota de admiración con que se pondera la extrañeza de algún di-
cho o hecho. Lat. *Quam pulchrum!*» (*Autoridades*).

2347 *yugo*: 'el yugo matrimonial'.

	No pienses tú que me rindo por amenazas feroces.	
ALBANIA	¡Ah, señora, no des voces!	
FLAMINIA	¿Con el verdugo? ¡Oh, qué lindo!	2355
	¿No viste que le arrojó en la cava, y el cobarde, porque no salga a la tarde, con mil piedras le cubrió?	
	Pues no me pienses gozar, que yo me iré. Ven tras mí.	2360
ALBANIA	¿Adónde vas por aquí?	
FLAMINIA	Albania, voy a la mar.	
ALBANIA	¿A la mar?	
FLAMINIA	Sí, que hoy me quiero ir, y ponerme en la mano del padre de Roseliano, que ensangrienta en mí su acero.	2365
	¿El verdugo de mi esposo me dan a mí por marido?	
ALBANIA	Ella ha perdido el sentido, seguirla será forzoso.	2370
FLAMINIA	Yo no argumento, deslindo si es mi sangre.	
ALBANIA	Sí, lo es.	
FLAMINIA	¿Casarme quiere el Marqués con el verdugo? ¡Oh, qué lindo!	2375

2360 pienses AB : piense M Cot 2363 voy AB Cot : voyme M 2372 argumento, deslindo AB Cot : argumento y deslindo

2372 *deslindo*: en el sentido de 'aclarar, poner en sus propios términos una cosa'.

ACTO TERCERO

Salen Floriseo, duque de Calabria, y Finardo, caballero, y Curcio, secretario

DUQUE	¿Murió mi hijo, en fin?	
FINARDO	Murió tu hijo.	
DUQUE	¿En qué gentil empresa, gran consuelo de un triste, solo y afligido padre? ¿Conquistando a Sicilia fue su muerte, o de los moros las fronteras islas?	2380
	¡Ah, mozo loco!	
FINARDO	Justamente sientes, famoso Duque, su llorosa pérdida.	
DUQUE	Sirviendo a una mujer perdió la vida, y no mujer que disculparle pueda, sino hija crüel de mi enemigo.	2385
	¡Ved qué ciudad famosa, qué castillo inexpugnable! ¡Ved qué Mucio en Roma, por su patria abrasándose la mano!	
	¡Ved qué soldado fuerte, Cinegiro, asido de la barca del contrario!	2390
	¿Por Flaminia? ¿Mi hijo por Flaminia, sangre de mi enemigo, sangre infame del marqués de Catania? ¡Muero, pierdo el seso y perderé la vida, y quiera el cielo que también no pierda el alma!	2395

2375 *Acot* y *Finardo AB Cot* : *Finardo M* y *Curcio M AB* : *Curcio Cot* 2377 *En AB Cot* :
Oh M 2381 *Ah M AB* : *Oh Cot* 2383 *a AB Cot* : *om M* 2389 *Cinegiro AB Cot* : *Ze-*
nogiro M

2387-2390 En el procedimiento retórico argumentativo desplegado por el duque de Calabria la asimilación del hijo a héroes de la antigüedad acaba en la negación de los mismos componentes definitorios y en la manifiesta reprobación de su conducta. *Mucio* (cfr. v. 1769) y *Cinegiro* (según Heródoto —*Historias* VI, 114— este soldado ateniense, hermano del dramaturgo Esquilo, en la batalla de Maratón pierde una mano en el intento de aferrar la popa de una nave enemiga) se configuran pues como epítetos antifrásticos atribuidos a Roseliano.

FINARDO	Es la ocasión de tus piadosas lágrimas tan justa, invicto Duque, que no hallo razones con que pueda interrumpilla, y más habiendo visto el triste mozo muerto a las manos del crüel Armindo y arrojado en el agua de la cava, cosa que obliga a eterno sentimiento. Nací vasallo del Marqués injusto; en mi corte asistí, viví en Catania y esto y la patria y mi nobleza y sangre no han sido parte a detenerme un punto; la nueva traje de la muerte fiera de Roseliano, de quien soy amigo, y volveré con tu bandera y gente, si gustas, contra el bárbaro tirano, que no seré el primero que lo ha hecho por librar a su patria y por la vida de un amigo, que quise como al alma.	2400
DUQUE	Quiérote dar mis brazos por respuesta y imaginar que vive en ti mi hijo, cuya muerte me obliga, como a padre, a que en persona la venganza intente. Pero serás mi general, Finardo, y tú conducirás mi nuevo ejército, que quiero hacer de tu extranjero pecho una venganza propia en mi enemigo.	2405 2410 2415 2420

Salen Lavinio y Flaminia

LAVINIO	Detente, loca.
FLAMINIA	Tú eres

2402 a eterno *AB Cot* : al terno *M* 2404 mi *AB* : tu *M* : su *Cot* 2405 y mi nobleza *AB*
Cot : mi nobleza *M* 2408 soy *M AB*: fui *Cot* 2413 como al alma *M AB* : con el alma
Cot 2416 a *AB Cot* : om *M* 2421 *Acot* Salen *AB Cot* : Sale *M*

2402 a eterno sentimiento: 'a eterna queja'.

	el loco, aunque a mí me afrentas, pues que detener intentas la furia de las mujeres.	2425
DUQUE	¿Qué es eso?	
LAVINIO	Una mujer loca que te quiere hablar y ver.	
DUQUE	Bastaba decir mujer.	
LAVINIO	Y bien lo dice su boca, de la cual milagro ha sido haber con vida escapado.	2430
DUQUE	¿Qué quieres, pues ya has entrado?	
FLAMINIA	Que me des atento oído, mas quiero saber primero si eres el Duque.	
DUQUE	Yo soy.	2435
FLAMINIA	Oye un poco.	
DUQUE	Oyendo estoy, y agradéceme que quiero, que por quien así se nombra, tanto aborrezco mujer, que en tu rostro vengo a ver de mi tragedia la sombra.	2440
FLAMINIA	Duque ilustre de Calabria, aquel ciego Dios que pintan rompiendo en el aire rayos, que eso del arco es mentira, a tu hijo Roseliano trajo a ver la triste hija del fiero marqués Roberto desde Calabria a Sicilia.	2445
	Muchos dicen que por fama,	2450

2444 aire *AB Cot* : cielo *M*

2450-2453 *por fama... con la vista* : el enamorado de fama suele aspirar a la vista de la amada.

que amor, fama de la invidia,
 lisonjea los oídos
 para agradar con la vista,
 o a veces se sirve de ellos
 como el pintor cuando quita, 2455
 porque la figura agrade,
 poco a poco la cortina.
 Es como música amor,
 que sin ver quien la ejercita,
 por los oídos no más 2460
 el alma roba y cautiva.
 Caso extraño es que la mar
 estos dos reinos divida,
 y que pasase su fuego
 rompiendo sus aguas frías. 2465
 Sirviola un año, en el cual
 mil veces iba y venía,
 sin que la triste supiese
 quién fuese, y fue su desdicha.
 Declarose en un torneo, 2470
 donde su espada y divisa
 de burlas vencieron hombres
 y de veras a Flaminia.
 Buscó remedios de hablarla
 en su imposible conquista, 2475
 viendo que ya por los ojos
 le mostraba estar rendida.
 En fin, engañó un villano

2452 lisonjea *M Cot* : lisonjean *AB* 2456 agrade *M AB* : agrande *Cot* 2462 es *AB Cot* :
 om *M*

2451 *invidia*: cfr. *supra*, nota al v. 297.

2452 *lisonjea*: enmendamos *ope codicum* (*M*) como hizo también Cotarelo.

2458 *como música amor*: la equivalencia era ya propia del *amor de lohn* trovadoresco. Véase Ciavolella [1976].

2470-2473 Cfr. *supra* vv. 629-640.

que un verde jardín cultiva,
 a quien balcones y rejas 2480
 del fuerte palacio miran.
 Tomó su traje, y sirviendo
 de cavar tierra enemiga
 en producir duras sierpes,
 más fieras que las de Libia, 2485
 entre esperanza y temor,
 que uno da flor y otro espinas,
 labores de sus deseos
 dibujaba y componía,
 y dilatándolos ella, 2490
 vergonzosa y recogida,
 a un mismo tiempo sembraba
 lágrimas y clavellinas.
 Mas, cansado el niño amor
 de hacer siempre niñerías, 2495
 puso en plática las veras,
 que amor las veras estima.
 Por una pequeña puerta
 que del palacio salía
 al jardín los dos se hablaban, 2500
 callando la noche amiga;
 pero por la puerta alegre
 que entró de los dos la dicha,
 en la más segura noche
 entró la desdicha misma. 2505
 El Marqués vino de caza,
 y dejando su familia
 quiso entrar por el jardín,
 y hacia la puerta camina,
 donde, abriendo, huyó la triste 2510

2500 hablaban *MAB* : hablaron *Cot*

2502 *la puerta alegre*: cfr. *supra* v. 1226.

por una escalera arriba,
 y fue Roseliano hallado,
 toda la color perdida.
 Pusiéronle los monteros
 al pecho las jabalinas, 2515
 mandando el crüel tirano
 que si se mueve le embistan.
 Con esto, ya desarmado,
 la vida Armino le quita,
 por saber que era tu sangre 2520
 y la enemistad antigua.
 Ella, sabiendo el suceso,
 una venganza imagina,
 la más nueva que hasta ahora
 ha sido vista ni escrita. 2525
 Pasa el mar, y así se entrega
 donde, puesta de rodillas,
 quiere, si él mató tu hijo,
 que tú le mates su hija.
 Flaminia soy, Floriseo, 2530
 gran Duque, yo soy Flaminia,
 yo soy hija del Marqués,
 de Roseliano homicida.
 Si él ha muerto al que engendraste,
 a mí me ha muerto la vida; 2535
 pasa este pecho, y tendrás
 la venganza que codicias,
 pero dame con la espada
 por la garganta la herida,
 que si me das por el pecho 2540
 matarás tu sangre misma.

DUQUE ¿Que es Flaminia?

2534 si él ha muerto al que *AB Cot* : si él te ha muerto el que *M*

2513 *la color*: cfr. *supra* v. 2265.

FLAMINIA

Sí, señor.

Saca la daga

DUQUE

¡Darete la muerte!

CURCIO

Tente,

que no es cosa conveniente
a tu edad ni a tu valor.

2545

DUQUE

¡Morir tiene!

CURCIO

Y será justo,

pero no muera a tus manos,
que son los hechos tiranos
indignos de un hombre augusto.

FLAMINIA

¿Quién os mete a vos, hermano,
en hablarle de esa suerte?
Dejad que me dé la muerte,
pues es muerto Roseliano.

2550

FINARDO

Flaminia desesperada,
nadie te quiere matar,
que es deshonra ensangrentar
en una mujer la espada.

2555

Finardo soy. ¿No conoces
a Finardo? Vete luego,
que echas pólvora en el fuego
pidiendo la muerte a voces.

2560

FLAMINIA

¡Cobardes sois, por Dios vivo!
Nadie se atreve a matarme,
o porque el vivir es darme
tormento más excesivo.

2565

¡Pues dadme una espada a mí!

DUQUE

¡Yo la mataré!

FINARDO

Señor,

advierte que es esto amor

2542 *Acot* Saca la daga *AB Cot : om M* 2562 Cobardes *M AB : Cobarde Cot* 2566 dad-
me *M AB : dame Cot* 2568 esto *M AB : este Cot*

	y que está fuera de sí.	
FLAMINIA	En mí estoy, Duque, ¿no llegas?	2570
FINARDO	Señor, mándala matar,	
	si es que te quieres vengar.	
FLAMINIA	¡Oh, qué a mi gusto le ruegas!	
	Sí señor, manda matarme.	
DUQUE	Eso será lo mejor.	2575
	¡Mátala, Curcio!	
CURCIO	Señor,	
	será en público infamarme.	
	Yo la llevaré a la mar	
	y en ella le daré muerte.	
DUQUE	Pues llévala, y de esa suerte	2580
	podrás su vida acabar,	
	que si amor es fuego, es bien	
	que en el agua se consuma.	
FLAMINIA	Nació en la mar, como espuma,	
	y muere en la mar también.	2585
	Vamos, vamos a morir,	
	que se queja Roseliano.	
CURCIO	Camina.	
FLAMINIA	Sígueme, hermano,	
	que ya me cansa el vivir.	
	A Dios, padre de mi bien,	2590
	tan piadoso para mí.	

Vanse Curcio y Flaminia y Lavinio

2570 llegas *AB Cot* : allegas *M* 2591 *Acot* Vanse Curcio y Flaminia y Lavinio *AB Cot* :
Llévala *M*

2582 *amor es fuego*: «porque es el amor un gran cuidado [...] y por este cuidado dicen en latín: *Cura, quasi cor urens*» (Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, 2, 27).

2584 *Nació en la mar*: una tradición recogida ya en Hesíodo, nos dice que la diosa del amor nació de la espuma formada en el mar por los órganos sexuales de Cielo (Urano), que había sido castrado por su hijo Saturno (cfr. Conti, *Mitología*, eds. R. M.^a Iglesias Montiel, M.^a C. Álvarez Morán, p. 285).

GILA

San Antón vaya contigo,
 san Roque y san Sebastián,
 san Cosme y san Damián,
 san Pelayo y san Rodrigo.

2645

Válgate la emparedada,
 que era oración de mi agüela;
 de san Cristóbal la muela
 y de san Blas la quijada.

DORISTO

Ya me descuelgo.

2642-2645 Las reiteradas invocaciones a los santos son típicas de la rusticidad ridícula. Compárese el santoral de Gila con lo dicho por Lactancio: «Sanct Cosme y Sanct Damián tienen cargo de las enfermedades comunes; Sanct Roque y Sanct Sebastián, de la pestilencia; Sancta Lucía, de los ojos; [...] y por otra parte, Sanct Antonio y Sanct Eloy, de las bestias; [...]; Sanct Blas, de los que esternudan [...]» (Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, ed. R. Navarro Durán, II, p. 217).

2646 *la emparedada*: el nombre de la oración procede de la práctica del emparedamiento, relacionada con el fervor eremítico que se vivía en los siglos xv y xvi (Carrasco González 2005:29). En el texto se mezclaban elementos de devoción lícita junto a contenido supersticioso y, por tanto, condenable. La plegaria en romance estaba ampliamente difundida en la primera mitad del siglo xvi, hasta el momento de su inclusión en el Índice portugués de 1551 y, ocho años después, en el Índice del inquisidor general Fernando de Valdés. Según Londoño [2013:140] solo se han detectado tres menciones de la oración en textos literarios coevos: en la *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, escrita por Francesillo de Zúñiga entre 1524 y 1529 («Este don Diego López fue buen caballero; devoto, y tanto, que traía de camino dos diurnales y diez y siete nóminas del deán de Córdoba, y la *Oración de la emparedada*»); en la *Segunda Celestina* de Feliciano Silva («Más me precio, hija, de dar consejos, que de tales vencejos, de un rosario, digo, hija, y sus misterios, de una *oración del conde o de la emparedada*») y en un fragmento de la *Agonía del tránsito de la muerte* de Alejo Venegas (1537, III, cap. 11); hasta el momento el testimonio de los *Muertos vivos* había pasado por tanto desapercibido.

2648 *san Cristóbal*: la leyenda afirma que en una ocasión ayudó al niño Jesús a cruzar el río con todos los pecados auestas, de ahí su nombre que significa ‘portador de Cristo’. Durante la Edad Media se le creía e invocaba como protector ante la muerte súbita, contra la peste, el mal de ojo y el dolor de muelas. Fue patrón de muy diversos oficios: por el riesgo de muerte repentina, de arcabuceros y montañeros; por su estatura y fuerza, de atletas, cargadores de mercado y trigo; y por su cayado, florecido al apoyarse mientras llevó a Cristo, de los jardineros. «Los humanistas clasificaron la devoción a san Cristóbal en la categoría de *superstitiosus imaginum cultus*. Erasmo de Róterdam en su *Encomium Moriae* la juzga como una absurda superstición y se burla de la ingenuidad de los que se creen protegidos por persignarse ante el que denomina Polifemo cristiano. El clero católico de la Contrarreforma, considerándolo ridículo, hizo desaparecer sus imágenes de las iglesias» (Manzarbeitia Valle 2010:296, n. 8).

2649 *san Blas*: es otro de los grandes santos curadores, abogado contra los dolores de garganta.

GILA	Camina.	2650
DORISTO	Gila, ¡ten la sogá bien!	
GILA	Válgate la sarna, amén, del pobre de la pecina. Válgate los siete signos del libro de Salomón,	2655
	válgate el caparazón del caballo de Longinos. Válgate el río Jordán, Santander y Santarén; válgate el buey de Belén y la burra de Balán.	2660
DORISTO	Ya, por Dios, en salvo estoy.	
GILA	¿Acordaraste de mí?	
DORISTO	¿Pues no?	
GILA	¿Dónde vas, me di?	
DORISTO	A ver el mundo me voy.	2665

2651 *al lado de este verso M pone la acotación Vase descolgando*

2653 *pobre de la pecina*: la piscina probática y el milagro de la curación del paralítico (Jn 5 1-15).

2654-2655 *signos... Salomón*: posible referencia a las *Clavículas de Salomón*. Existía la creencia de que Dios, por medio de un ángel, le dio sabiduría ilimitada a Salomón, este la plasmó en el testamento para su hijo Roboam y pasó a los rabinos quienes armaron un libro así llamado. Según Caro Baroja [1985:75, n. 26], «en el índice de Toledo (1551) [...], había una clausura general sobre *Libri de Nigromantia cum invocatione daemonum* [...]. Casi de la misma forma se dan las prohibiciones en el índice de Valladolid, del mismo año. En el de 1569, algo similar».

2656 *caparazón*: 'la cubierta de la silla del caballo'.

2657 *Longinos*: san Longinos o Longino de Cesarea fue, según algunas tradiciones cristianas, el soldado romano que, montado en un caballo encabritado, traspasó el costado del cuerpo de Jesús con su lanza.

2658 *río Jordán*: el río del bautismo de Jesucristo. Se le atribuía la virtud de rejuvenecer a quien se bañase en sus aguas. Escribe Correas (*Vocabulario*, p. 305): «Tiene el vulgo esta opinión creída, que bañándose en el río Jordán, se remozan».

2659 *Santander y Santarén*: posiblemente Lope juega aquí con la espesura del signo onomástico y con las probables etimologías de las dos ciudades: Santander del lat. *Sancti Emeterii*: la ciudad de San Emeterio; Santarén de Santa Irene o Santa Iria (cfr. Mata 2007).

2661 *la burra de Balán*: el milagro que Yavé obró en la montura del falso profeta y adivino Balaam (Num, 22, 22-36). Sobre la difusión del episodio bíblico en las letras hispánicas véase Fernández Mosquera [2004].

- GILA ¿Pues, está enfermo?
- DORISTO No digo
son, que voy andar por él.
Allá queda un zaragüel
de lienzo y un papahígo
con que mi padre dormía 2670
de san Lucas a san Blas;
si me ahorcaren, Gila, harás
que se lo den a mi tía.
- GILA Yo tendré mucho cuidado
si con buen juicio quedo. 2675
- DORISTO Sí harás, que eso dura un credo
y tras un credo es pasado.
Ten mucha solicitud
en cobrar lo que dejé,
que yo te lo pagaré 2680
en dos misas de salud.
- GILA ¿Mandas otra cosa?
- DORISTO No.
- GILA ¿Qué diré a Hortensia?
- DORISTO Que fui
a ver si topaba aquí
al traidor que la dejó. 2685

2667 voy andar *AB Cot* : voy a andar *M* 2672 si me *MA⁵B Cot* : si te *A'A²A³A⁴* 2673 se
lo den *AB Cot* : se le den *M* 2685 al traidor que *MA Cot* : a ella y dar que *B*

2669 *papahígo*: especie de montera que podía cubrir toda la cabeza hasta el cuello, menos los ojos, y que se usaba para defenderse del frío. Según Bernis [1979:114] «era una prenda para el camino».

2671 *de san Lucas a san Blas*: la celebración de su onomástica —respectivamente el 18 de octubre y el 3 de febrero— señalaba el comienzo del período invernal y el aproximarse de la primavera, como bien queda atestiguado por algunos proverbios («Si quieres habas muchas, siémbrales por san Lucas, y si quieres más, por san Blas»; «Por san Blas, dos horas más»; «Por san Blas, la cigüeña verás»: cfr. Correas Martínez [2003]).

2672 *si me*: Doristo se refiere claramente a sí mismo; corregimos *ope codicum* (*M, B, Cot*) una errata de *A*.

2676 *dura un credo*: 'dura muy poco, el tiempo en que se puede decir el Credo'.

2685 *traidor*: se refiere a Armindo.

GILA En dejarme aquí, tu intento
 es más traidor y villano.
DORISTO ¡Por Dios, Gila, que en verano
 es muy fresco ese aposento!

Vase Doristo y quítase Gila de la torre, y salen Roseliano y Armino

ROSELIANO ¿Que creyendo que era muerto 2690
 Flaminia desesperada
 se huyó por la mar?
ARMINDO Es cierto,
 que de su fuego amparada
 en Calabria tomó puerto.
ROSELIANO ¿A qué fue?
ARMINDO Dicen que es ida 2695
 como parte de la vida
 que su padre te ha quitado,
 a pedir del tuyo amado
 justicia del homicida.
 Con esto el Marqués, perdido 2700
 de justo enojo, reforma
 su campo de armas lucido,
 y del agravio me informa
 a mí, como a su marido.
 Pero yo, que desde el día 2705
 que en este bosque te hablé,
 otra vez juré que haría
 lo que primero juré,
 te doy la parte que es mía.

2689 *A* *cot* quítase Gila *AB Cot* : Gila se quita *M* y salen *AB Cot* : salen *M* 2692 por la
mar *A' A² A³ A⁴* : por la mañana *A⁵ B* : *om M* : a la mañana *Cot* 2693 fuego *M AB* : fuga *Cot*
2706 hablé *AB Cot* : hallé *M*

2689 *aposeno*: dicho en tono de chanza por Doristo; cfr. *supra* v. 2619.

2702 *campo de armas*: cfr. «FEDERICO. ¿No llaman campo donde están las armas? / LISANDRO. Campo y cuartel si representan honra» (*El hombre por su palabra*, Acto II, p. 375b).

Busca a Flaminia, tu esposa, 2710
 pues por tu muerte, furiosa,
 su padre, patria y honor
 deja, vencida de amor,
 y está en la tuya gozosa.

Y no presuma el Marqués 2715
 que puede a mí de su estado
 obligarme el interés;
 que me precio más de honrado
 que él se precia de quién es.

Solo te pido, si acaso 2720
 sabes si a Hortensia adoré,
 supuesto que en aquel paso
 sola y triste la dejé,

ya por sus ojos me abraso,
 que Tristán me la conceda 2725
 por mujer.

ROSELIANO

Dame que pueda
 sacalla de la prisión,
 que él gana en esta ocasión
 y ella satisfecha queda.

Débeselo, Armindo noble, 2730
 porque ha sido ausente y presa,
 firme palma, antiguo roble,
 y viendo que no te pesa
 te quiere y estima al doble.

ARMINDO

Como que pueda sacalla 2735
 de la prisión, oye y calla.
 ¿No es esta la torre?

ROSELIANO

Sí.

ARMINDO

Aguárdame un poco aquí.

Vase Armindo

2722 supuesto que en aquel paso *AB Cot* : que puesto que la dejé *M* 2723 sola y triste la
 dejé *AB Cot* : *om M* 2731 porque *AB Cot* : que *M* 2735 pueda *AB Cot* : puede *M*
 2738 *Acot* Armindo *AB Cot* : *om M*

ROSELIANO Bien sé que puedo aguardalla.
 ¿Qué importa que la mar su arena envuelva 2740
 con las estrellas en tormenta grave?
 ¿Qué importa que una máquina de nave
 en una tabla sola se resuelva?
 ¿Y qué importa que el solo vaya y vuelva
 ni falte al preso de los hierros llave, 2745
 pellejo a la culebra, pluma al ave,
 agua a la fuente y hojas a la selva?
 Sosiego el mar tendrá y el hombre puerto
 en la tabla del mar, el sol serena
 la cara, el preso y los demás vitoria. 2750
 Y aun estoy por decir que viva un muerto,
 que el tiempo que volvió la gloria en pena
 también podrá volver la pena en gloria.

Sale Tristán con una cesta de comida

TRISTÁN Perdona, por vida mía,
 primo, si acaso he tardado. 2755
 ROSELIANO A muy buen tiempo has llegado.
 TRISTÁN Pienso que declina el día.
 ¡Qué hambre que habrás tenido
 en este bosque!
 ROSELIANO Es verdad,
 pero mayor soledad 2760
 aguardando a Telefrido.
 TRISTÁN ¿Dónde fue?
 ROSELIANO Sirve de espía
 de lo que en la corte pasa,
 que de nadie de su casa

2745 ni falte *M AB* : y falte *Cot* hierros *M AB* : yerros *Cot* 2751 viva *AB Cot* : vida *M*
 2753 *Acot* Sale *AB Cot* : Entra *M* 2764 nadie *AB Cot* : naide *M* su casa *AB Cot* : tu casa *M*

2740-2753 Sobre la recolección en este soneto lopiano véase Alonso [1960:384].

- este secreto confía. 2765
- TRISTÁN Tanto es eso, Roseliano,
y tanto importa tu vida,
que yo traigo la comida
sin fiarla de hombre humano.
- ¿Vino Armino desde ayer? 2770
- ROSELIANO ¿Ves esa torre?
- TRISTÁN ¡Ay de mí!
¿No está allí mi hermana?
- ROSELIANO Sí,
pues allí está su mujer.
- TRISTÁN ¿Cómo?
- ROSELIANO Ahora entró por ella.
- TRISTÁN ¿Sacarla quiere?
- ROSELIANO Sí.
- TRISTÁN ¿Es cierto? 2775
- ROSELIANO Y aunque pese al vil Roberto,
se quiere casar con ella.
- Y porque también a mí
me des otro parabién,
Flaminia queda también 2780
con mi padre.
- TRISTÁN ¿Es cierto?
- ROSELIANO Sí.
- TRISTÁN ¿Qué mal habrá que temer
—¡oh, humana naturaleza!—
¿que el árbol de la tristeza
tenga por fruto el placer? 2785
- Siéntate y come un bocado,
y hoy a Calabria te irás.
- ROSELIANO ¿Qué tengo que esperar más
después de mi bien hallado?
- Tiende sobre aquesta hierba 2790
esa toalla, a la sombra

2768 traigo *AB Cot* : traiga *M* 2775 Es *AB Cot* : om *M*

	de este sauce.	
TRISTÁN	¡Oh, verde alhombra del pastor y de la cierva! Ves aquí el pan y el cuchillo.	
ROSELIANO	Con bendición parto el pan; parece, por Dios, Tristán, merienda de pastorcillo.	2795
TRISTÁN	Bien dices, rústica es, pero esto importa al secreto.	
ROSELIANO	Echa vino.	
TRISTÁN	Y te prometo que no lo bebe el Marqués.	2800
ROSELIANO	¡Ah, primo, y cuánta licencia le da un bosque a un desdichado! Tú me sirves.	
TRISTÁN	Buen cuidado y a buen tiempo en mi conciencia.	2805
	Bebe, aunque no está muy fresco, como vino entre la ropa; que en el hablar con la copa tienes algo de tudesco.	
ROSELIANO	Aves, que bebéis sin manos aquestos cristales tiernos, calientes por los inviernos y frescos por los veranos;	2810

2792 alhombra *M AB* : alfombra *Cot* 2802 primo *M Cot* : prima *AB* y *AB Cot* : om *M*
 2810 al lado de este verso *M* pone la acotación Toma la copa Roseliano

2792 alhombra: lo mismo que alfombra.

2797 El motivo de la merienda campestre es típico de la floreciente tradición pastoril de la época.

2802 primo: Roseliano está hablando con su primo Tristán, por lo tanto enmendamos *ope codicum* (*M, Cot*) una errata de *A* y *B*.

2809 tudesco: en el Siglo de Oro es sinónimo de 'bebedor', 'borracho'. Quevedo bromeó con frecuencia a cuenta de este vicio; valga como botón de muestra el soneto «Tudescos moscos de los sorbos finos», donde el poeta compara los alemanes con los mosquitos que acuden al vino y en él se ahogan (*POC*, 531).

- animales, que a estos bellos
 ríos, y con sed no poca, 2815
 llegáis, antes que a la boca
 os mojáis los pies en ellos;
 olmos, que bañáis los troncos
 en los arroyos que estáis;
 corderos, que al agua vais, 2820
 de sed calurosa roncós;
 flores, que aguardáis rocío
 y en las hojas le bebéis,
 una vez, y dos, y seis,
 a beber os desafío. 2825
- ¡Brindis a todos, borrachos,
 por la salud de Flaminia!,
 que amando no es ignominia
 que nos griten los muchachos.
- TRISTÁN Así las viñas lo lleven. 2830
 Pero estoy muy enojado
 de que, habiendo aquí brindado
 cuantos beben y no beben,
 me dejes sin tus favores.
- ROSELIANO Pues bríndote, Tristanejo, 2835
 y bebo otra vez.
- TRISTÁN ¡Oh, espejo
 de amantes y bebedores!
 Echa para mí.
- ROSELIANO Bien dicho.
- TRISTÁN Ahora bien, aves fieras,

2816 llegáis, antes que a la boca *AB Cot* : llegáis y antes que la boca *M* 2823 le *M AB* : lo
Cot 2839 aves fieras *AB* : aves y fieras *M Cot* además al lado de este verso *M* pone la
 acotación Con la copa en la mano

2826 *Brindis*: cfr. *infra* v. 2951.

2835 *Tristanejo*: un personaje con este nombre aparece en la obra lopiana *Las ferias de Madrid* (prob. 1585-1589) con el papel de músico. Sobre la escasa presencia del sufijo *-ejo* en los autores siglodorescos cfr. Latorre [1955] y González Ollé [1962:255-288].

que bebéis de estas riberas 2840
cuando se os viene al capricho;
alemanes y bretones,
esguízaros, irlandeses,
españoles y franceses,
tudescos y borgoñones, 2845
brindis por la vida y gusto
de Roseliano y Flaminia.
ROSELIANO Mereces la verde insignia
de Baco, César agosto.
¡Ay, Flaminia, si esto vieras! 2850
TRISTÁN ¿Pues qué nos faltara más?

Sale Telefrido solo y dice

TELEFRIDO ¡Qué descuidado que estás
de tantas desgracias fieras!
Come ahora y bebe tú,
y Flaminia, degollada, 2855
tiña a tu padre la espada.
ROSELIANO ¡Jesús, mil veces Jesús!
TELEFRIDO Nueva ha llegado al Marqués
que tu padre, por tu muerte,
mató a Flaminia.
ROSELIANO ¡Qué fuerte 2860
desdicha!
TRISTÁN ¡Inhumana es!
TELEFRIDO Dicen que ella le pidió
la muerte, desesperada,

2843 esguízaros *M AB* : exquízaros *Cot* 2851 *Acot* Sale Telefrido solo y dice *AB Cot* :
Entra Telefrido *M* 2856 tiña *A'A²A³A⁴* : tiñe *M A⁵B Cot*

2843 *esguízaros*: 'suizos', forma habitual en la lengua del tiempo.

2848-2849 *verde insignia...* *César agosto*: Baco fue el primero en hacerse una corona con pámpanos. Entre los muchos sobrenombres que se dieron a este dios, uno fue el de *Liber* o *Liber Pater*; por adulación el título se extendió al emperador Augusto.

- por vengar tu vida amada,
y que él matarla mandó. 2865
- Y un Curcio, su secretario,
aunque con harta pasión,
fue de aquesta ejecución
el verdugo temerario.
- ROSELIANO ¡Válgame Dios dos mil veces! 2870
¿Que Flaminia es muerta?
- TELEFRIDO Sí.
- ROSELIANO Padre, ¿qué diré de ti?
Tirano, ¿a quién te pareces?
¿Eres Eliano tú?
- No hay roca más diamantina 2875
de Finisterra a la China,
de La Habana al Corfú,
ni cosa como yo mismo
mayor desventura encierra
desde el aire hasta la tierra, 2880
y desde el mar al abismo.
- Esta sí que fue desdicha,
en el brazo como flecha,
pues que fue su muerte hecha,
y la mía ha sido dicha. 2885
- ¡Oh, Armindo, pluguiera a Dios
que me mataras de veras,
que la vida no me dieras
que nos ha muerto a los dos!
- Tu piedad fue mi ignominia, 2890
y ya por crueldad condeno
de tu amistad el veneno,

2876 Finisterra *M AB* : Finisterre *Cot* 2877 al Corfú *M A^sB Cot* : a Corfo *A'A²A³A⁴*
2883 en *M AB* : es *Cot*

2873-2874 *Tirano... Eliano*: sobre la tiranía como tema típico de Eliano véase Prandi [2005:71 y ss.].

2877 *Corfú*: errata de *A'A²A³A⁴*; seguimos los demás testimonios.

que ha dado muerte a Flaminia.

¿Qué haré, amigos? ¿Dónde iré?

Madrastra es ya, que no madre, 2895
mi patria; alarbe es mi padre,
donde no hay amor ni fe.

A Flaminia, a un ángel bello
que en sus manos se ponía,
aunque culpa no tenía, 2900
a tal pecho y a tal cuello,

¡Jesús!, ¿que pasase un hombre
las carnes de tal mujer?

¿Este es padre? Es Lucifer,
y aun le viene honrado el nombre. 2905

¡Tirano!, ¿mejor no fuera
estimar su rostro y llanto
haciéndole un altar santo,
que piadoso ejemplo diera?

¿No le merecía un amor 2910
y una fe jamás oída?

¡Quitarle quiero la vida,
no es mi padre, es un traidor!

Ah, bienes del mundo loco,
si fue bien llamaros bien, 2915
¿para qué os estima quien
sabe que duráis tan poco?

Comí de tristeza falto,
pero no hay en esta vida
seguridad en comida, 2920
ni sueño sin sobresalto.

Vase Roseliano y dice Telefrido

2896 es *AB Cot : om M* 2904 Es Lucifer *MA²B Cot : Lucifer A'A²A²A²* 2909 diera *AB Cot : fuera M* 2921 *Acot* Roseliano y dice Telefrido *AB Cot : om M*

2896 *alarbe*: aquí en el significado de 'hombre bárbaro y brutal'.

Cosa que me diese asalto
el dueño tras esta murta.
El mayor mal del que hurta
es comer con sobresalto. 2945

Bebe Doristo

¡Rica bota! Échome aquesta.
Pero no hay a quien brindar,
comer solo es grande azar
y entre amigos grande fiesta.
Quiérome brindar a mí. 2950
Brindis, ¡hola!, que te aferre:
totis, cotis, comi herre.

Salen Armindo, Hortensia y Gila

ARMINDO	Tu primo quedaba aquí.	
HORTENSIA	¿Que te tengo de creer?	
ARMINDO	Sí, Hortensia, porque te adoro.	2955
DORISTO	(Y a mí que me mate un toro, que estoy harto de comer.)	<i>Aparte</i>
GILA	Quizá en aquesta ocasión este esconde y disimula.	
DORISTO	(Cogido me han, por la gula, con queso, como a ratón.)	2960
GILA	¡Ay, Dios! ¿No es Doristo aquel?	

2945 *Acot* Bebe Doristo *AB Cot : om M* 2952 *Acot* Salen *AB Cot : Entran M* 2954 ¿Qué te tengo de creer? *AB Cot : Enfin ¿qué te he de creer? M* 2956 mate *AB Cot : tome M* 2959 este esconde : él se esconde *M : este es Conde AB Cot* 2960 por la *AB Cot : con la M*

2951-2952 Sobre el origen germánico del término *brindis* y sobre el enlace entre latín y alemán en el v. 2952 véanse las observaciones de Canonica de Rochemonteix [1991:477].

2959 *este esconde*: los impresos presentan en este punto un error por separación de palabras que pudimos enmendar *ope ingenii* despejando el significado del verso. Es preciso añadir que fue la misma opción adoptada por los coordinadores de la edición Turner (1993).

HORTENSIA Comiendo está el jardinero.
 GILA ¡Ah, bellaco galamero,
 que os alargue mal cordel 2965
 ocho dedos el pescuezo!
 DORISTO ¿Es Gila?
 GILA ¿Pues, no lo ves?
 DORISTO Siéntate, que esto no es
 comida, sino estropiezo.
 GILA Mira que está Hortensia aquí 2970
 y Armindo.
 DORISTO ¿Armindo?

Hace que se va y detiéndole Armindo

ARMINDO ¡No huyas!

De rodillas

DORISTO Ya estoy en las manos tuyas,
 ¡misericordia de mí!
 Hoy me echan a Galilea.
 ARMINDO ¿Has visto aquí a Roseliano? 2975
 DORISTO No, señor, solo a su hermano
 de Hortensia vi en esta aldea.
 Pero por aquí andará,
 si es verdad que andan en pena.
 GILA ¡Que no es muerto, en hora buena! 2980
 DORISTO ¿Pues qué? ¿Resucitó ya?
 GILA No, que fue todo fingido,

2964 galamero *M AB* : golosmero *Cot* 2971 *Acot* Hace que se va y detiéndole Armindo
AB Cot : *om M* De rodillas *AB Cot* : *om M* 2980 *Per* GILA *M AB* : *om Cot* 2981 *Per* DO-
 RISTO *M AB* : *om Cot*

2964 galamero: 'goloso', 'glotón'.

2974 Galilea: 'las galeras' (Hernández Alonso, Sanz Alonso, *Diccionario de germanía*, s. v.).

2979 andan en pena: se trata de la pueblerina creencia en fantasmas y ánimas.

	que así a Hortensia lo ha contado Armindo que la ha sacado de la cárcel.	
DORISTO	Justo ha sido.	2985
	Yo topé esta mesa amiga y di en comer y en hartarme tanto, que pueden matarme un piojo en la barriga.	
	Y del vino que he bebido de esta bota, ¡rica pieza!, voto al sol que la cabeza está como pie dormido.	2990
HORTENSIA	Dime, Armindo: ¿qué remedio será más posible y llano para hablar a Roseliano, si está de este bosque en medio?	2995
ARMINDO	Que tú y Gila aquí os quedéis ocultas entre estos ramos, mientras yo y Doristo vamos.	3000
HORTENSIA	Id, y aquí nos hallaréis.	
ARMINDO	¿Sabes bien el bosque?	
DORISTO	¿Hay cierva que le sepa como yo?	
ARMINDO	Parte.	
DORISTO	A un tiempo aquí nació esta barba y esta hierba.	3005

Vanse Armindo y Doristo y quedan Hortensia y Gila

2999 ocultas *M* : ocultos *AB Cot* 3002 Sabes *M* : Sabéis *AB Cot* 3005 *Acot* Armindo y Doristo y *AB Cot* : *om M*

2988 *pueden*: la falta de concordancia es común a todos los testimonios.

2992 *voto al sol*: cfr. v. 721.

2999 *ocultas*: aceptamos la lección de *M*, ya que las que van a esconderse son dos mujeres.

3002 *Sabes*: seguimos *M* en conformidad con la fórmula de tratamiento que utiliza Armindo con Doristo (cfr. v. 3004).

que desde entonces pensé
que algún hechizo sabía.

Después, el mes que se hace
el mayo, me dijo, amén: 3035
«Gila, que vos quiero bien»,
y respondile: «¡Que os praxe!».

Fue de esto tan hecho miel
que unas cintas me compró;
ya entonces no pude yo 3040
ser más crudelia con él,
y hablele por el humero,
aunque a fe que me costó
que al sobir se me cayó
el garvín en el caldero. 3045

Aquí fueron las cosquillas,
porque después, si fregaba,
como en Doristo pensaba,
quebraba las escodillas.

Quiso Dios que al fin un día 3050
en las eras me cogió;
mas, par Dios, que aunque luchó
que fue en vano su porfía,
que le entendí los reveses.

Y tanto supe gruñir, 3055
que al fin lo vine a parir
cumplidos los nueve meses.

HORTENSIA ¿Hay más bella narración?
 ¿Hay retórica como esta?

3037 respondile: «¡Que os praxe!» *M AB* : respondí: «Que me place» *Cot* 3043 me *AB*
Cot : om *M* 3052 par Dios *AB Cot* : por Dios *M* 3054 le entendí *AB Cot* : lo entendí *M*

3042 *por el humero*: también en *Belardo el furioso* (prob. 1586-1595), los pastores Bato y Amarilis intercambian galanterías por el agujero de la chimenea (Salomon 1985:39).

3046 *las cosquillas*: 'deseo y fuerte apetencia de algo'; el vocablo tiene connotaciones erótico-sexuales.

3054 *reveses*: 'golpes dados de izquierda a derecha'.

GILA	Gente suena en la floresta.		3060
HORTENSIA	Soldados del fuerte son.		
	Huye, Gila, por aquí,		
	que al Marqués nos llevarán.		
GILA	Parece que en orden van.		
HORTENSIA	(Sin duda que van por mí.)	<i>Aparte</i>	3065

Vanse las dos y salen Curcio y Frondoso, pastor

CURCIO	Impórtame el secreto,		
	y por eso, Frondoso,		
	vuelvo desde la corte a visitaros.		
FRONDOSO	Estad, señor, seguro		
	que tengo de serviros.		3070
CURCIO	Mejor está de su furor Flaminia.		
FRONDOSO	Eso tienen los males		
	que del amor proceden,		
	que si entran furiosos		
	con más paciencia salen.		3075
CURCIO	En fin, ¿se viste de pastora humilde?		
FRONDOSO	Ansí, señor, se viste,		
	que con tratarse mal descansa un triste.		
CURCIO	A la corte me vuelvo,		
	que hago en ella falta.		3080
	Vos en tanto asistid a su servicio,		
	y guardad el secreto.		
FRONDOSO	Seguro, señor Curcio,		
	podéis estar del pecho de Frondoso.		
CURCIO	¿Sabe pastor alguno		3085
	quién es aquesta dama?		
FRONDOSO	De ninguna manera.		
CURCIO	Pues eso haced, que es justo,		
	y a Dios, que se hace tarde.		

3065 *Acot* las dos y *AB Cot : om M* salen *AB Cot : entran M* 3074 entran *AB Cot : entraron M* 3086 dama *AB Cot : om M*

FRONDOSO El cielo os guarde.
 ¿Cuándo parte la armada? 3090
 CURCIO Hoy comienza su bélica jornada.

Vase Curcio

FRONDOSO Justamente pretende
 el Duque su venganza,
 pues su hijo mató el marqués Roberto,
 y gran lealtad ha sido 3095
 la de este mozo ilustre,
 que habiéndole mandado dar la muerte
 a la pobre Flaminia,
 por el amor que tuvo
 al muerto Roseliano, 3100
 ha guardado su vida,
 y aquí la tiene, en traje de pastora.
 ¡Válgame Dios! ¿Qué es esto?
 En la mar oigo quejas.

Dice Roseliano de dentro, como en mar

ROSELIANO ¡Presto, presto!
 FRONDOSO Parece que perdida 3105
 una pobre falúa
 va flotando por las altas ondas
 y la gente se anega.

3090 la : al *AB Cot* : el *M* 3091 *Acot* Curcio *AB Cot* : om *M* 3104 *Acot* Dice Roseliano de dentro, como en mar *AB Cot* : Dice de dentro Roseliano como en la mar *M*

3090 *la armada*: enmendamos *ope ingenii* un error por inversión de letras de *A* y *B*, que el mismo Cotarelo dejó sin corregir. Lo mismo decidieron hacer los coordinadores de la edición Turner (1993).

3096 *mozo ilustre*: referido a Curcio, secretario del duque de Calabria.

3104-3108 Sobre el motivo de la tormenta y del naufragio en Lope cfr. Fernández Mosquera [2006:73-108].

3107 Verso hipométrico.

- ROSELIANO ¡Oh, Virgen de Loreto!
 ¡Oh, casa ilustre y santa, que los ángeles 3110
 en sus manos trajeron!
- FRONDOSO Un hombre hacia la orilla
 nadando viene. ¡Amigo,
 buen amigo, camina!
- ROSELIANO ¡Madre de Dios, Baptista, Ángel custodio! 3115
 FRONDOSO Escapó de su guerra.
 Dame esa mano.

Sale Roseliano como de la mar, todo mojado

- ROSELIANO ¡Oh, deseada tierra!
- FRONDOSO ¡Pobre de ti, cuál vienes!
- ROSELIANO ¡Oh, amigo, peor estuve!
 ¡Ah, vida, nadie diga estando triste 3120
 que desea perderte,
 pues yo quise guardarte
 siendo el más desdichado de los hombres!

3109 Loreto *AB Cot* : Lorito *M* 3110 casa *M Cot* : sala *AB* 3111 *M* : *AB Cot añaden*
 una noche / de Nazarén a Italia 3113 amigo *AB* : ánimo *M Cot* 3114 *M* : *AB Cot añaden*
 Corte de Dios, valedme juntos todos / Vírgenes, mártires, santos confesores 3117 esa
AB Cot : aquesa *M* 3117 *Acot* como de la mar, todo mojado *AB Cot* : como que sale de la
 mar *M*

3109 *Virgen de Loreto*: la difusión de este culto mariano en la España de finales del siglo xvi-comienzos del xvii queda atestiguada por la fundación por parte de Felipe II en 1581 del Colegio femenino de Loreto en Madrid y por la publicación de dos historias de la santa casa y del santuario: la primera debida a Francisco de Padilla (*Historia de la santissima casa y devotissimo santuario de nuestra señora de Loreto*, Madrid, 1588), la segunda una versión al castellano, realizada por el jesuita Juan de Rojas, de un texto aparecido anteriormente en Italia (*Historia lauretana en que se cuentan las translaciones, milagros y sucesos de la santa casa de N. Señora de Loreto, compuesta en lengua latina por el Padre Horacio Turselino, de la Compañía de Jesús; traducida al castellano por...*, Madrid, 1603).

3110-3111 *casa ilustre y santa*: según la leyenda lauretana, la casa, que María había habitado en Nazaret, fue trasladada por los ángeles en 1291 desde Tierra Santa hasta Tarseto (Dalmacia) y nuevamente, en 1294, a la ribera opuesta del Adriático, hasta Loreto.

3110-3115 Seguimos *M* que permite reconstruir el sentido métrico del pasaje. Para las versiones de los demás testimonios véase el aparato crítico de variantes.

FRONDOSO Cúbrete aqueste sayo
y ponte este capote, 3125
y alégrate, mancebo,
que aquella es mi cabaña. ¡Hola, Lucinda!

Abrígale con un capote

ROSELIANO ¿A quién llamáis, hermano?

FRONDOSO Llamo a una hija mía,
que te dará, mirándola, alegría. 3130

Sale Flaminia en hábito de pastora

FLAMINIA ¿Qué es, padre, lo que queréis?

FRONDOSO Este pobre gentil hombre,
 porque no le sé otro nombre,
 sale de la mar cual veis.

 Por lumbre voy; por mi vida,
 que le amparéis. 3135

Vase Frondoso

FLAMINIA ¡Oh, qué dolor!

 ¿De do bueno sois, señor?

ROSELIANO Soy de una nave perdida.

FLAMINIA Abrigaos.

ROSELIANO Ángel pareces.

FLAMINIA ¿Queréis lumbre?

ROSELIANO No, que tengo,

 puesto que por agua vengo,

3140

3127 *Acot* Abrígale con un capote *AB Cot : om M* 3129 a *AB Cot : om M* 3132 pobre
M Cot : om AB 3136 amparéis *AB Cot : amparaes M*

3132 *pobre*: al igual que Cotarelo aceptamos la versión de *M* para mantener el verso octosílabo.

3140-3142 Juego oximórico construido alrededor del término 'lumbre', que aquí remite tanto al fuego / calor del infierno como al riesgo de la muerte por agua experimentado por Roseliano.

	como yo y vos.	
FLAMINIA	(¡Ay de mí! Sin duda que es caballero.) ¿Qué dicen, en fin?	
ROSELIANO	Que ha muerto a su hija de Roberto en su casa el Duque fiero.	3160
FLAMINIA	¿Quién?	
ROSELIANO	Aqueste calabrés que fue sucesor de Judas.	
FLAMINIA	¡Qué bien contra el Duque ayudas la venganza del Marqués!	3165
	Pero no tienes razón, pues el primero dio muerte al buen Roseliano.	
ROSELIANO	Advierte que tuvo justa ocasión, porque le halló con Flaminia; pero el otro la mató porque ella se le entregó, que fue notable ignominia.	3170
FLAMINIA	¿No ves tú que la venganza no mira en inconvenientes de nobleza ni parientes?	3175
ROSELIANO	No es ley que a reyes alcanza. En ellos es gran bajeza.	
FLAMINIA	¿Eres caballero, amigo?	3180
ROSELIANO	¿En las razones que digo no conoces mi nobleza?	
FLAMINIA	¿A qué ibas?	
ROSELIANO	A matar	

3163 *calabrés*: referido a Curcio, secretario del duque de Calabria.

3178-3179 En cuanto juez perfecto, la venganza queda excluida de la actuación del monarca: «que al cetro y suprema vara / de la justicia del Rey, / que es virtud y no es venganza, / toca el hacer la justicia» (*La mayor virtud de un Rey*, ed. J. E. Hartzenbusch, p. 93c). «Regit et corrigit» será el lema de la Empresa 21 de Saavedra Fajardo (ed. S. López, p. 356).

- FLAMINIA ¡Alma de mi muerto bien,
déjame, no me hagas mal!
- ROSELIANO ¿Hase visto cosa igual? 3205
Mi bien, los pasos detén.
(Sin duda que ella no es
y que me engaña el deseo.
¿Si han burlado a Floriseo
como en Catania al Marqués? 3210
¿Si es viva?)
- FLAMINIA ¿Qué quieres, alma?
- ROSELIANO ¿Tienes algo que decirme?
- ROSELIANO Sí, señora, que estoy firme
más que la africana palma.
- FLAMINIA Alma, yo no te ofendí; 3215
con mi amor la muerte abono
de tu cuerpo.
- ROSELIANO Y yo perdono
la que me han dado por ti.
- FLAMINIA Alma, yo no siento fuerzas
para allegarme a tus brazos. 3220
- ROSELIANO Tú verás en mis abrazos
que soy cuerpo, si te esfuerzas.
- FLAMINIA ¡Padre, padre, que me mata!

3222 que soy *AB Cot* : si soy *M*

3203-3208 Parece concretarse aquí el tópico complejo de la muerte aparente. En este caso no se trata de historias de aparecidos, ni de falsos difuntos, sino de una muerte por suposición, en la que la equivocación incide significativamente en la construcción del nudo. Quizá Lope pueda haberse inspirado en Heliodoro, en el célebre episodio en que «Teágenes y Clariquea quedaron solos en la cueva» (*La Dorotea*, ed. J. M. Blecua, III, Escena I, p. 228). La oscuridad de la secuencia (reforzada por la ausencia de lumbre —cfr. v. 3140—), además de guardar un manifiesto parentesco con la escena de la caverna/sepulcro de las *Etiópicas* (lib. II), afianza la involuntariedad del engaño. La apoyatura de algunas observaciones de Emanuele Tesauro puede resultar aquí de suma utilidad (cito a través de la primera traducción al castellano del *Cannocchiale Aristotelico*, realizada en 1741 por el agustino Miguel de Sequeyros): «sobre la Muerte No Verdadera de algún personaje [...]: lo que ocasionó a Teágenes, amante de Cariclea, mucho dolor y trágicas revoluciones; y oyéndola hablar en la cueva, creyó que su voz salía del infierno; y viéndola la juzgó verdadera fantasma y falso cuerpo» («Del Equívoco», t. I, cap. VII, p. 345).

ROSELIANO	Cuerpo soy, tócame bien, y aunque fuera alma, también fueras en huir ingrata.	3225
FLAMINIA	¡Ah, pastores! ¡Ah, Frondoso, que me mata un alma en pena!	
ROSELIANO	Ya está de mil glorias llena gozando tu rostro hermoso.	3230

Salen Frondoso y los pastores

FRONDOSO	¡Acudid, hola, vaqueros, que da mi Lucinda voces!	
ROSELIANO	Señora, ¿no me conoces?	
FLAMINIA	¡Desvía esos brazos fieros!	
FRONDOSO	¿Qué es esto, Lucinda mía?	3235
FLAMINIA	¡Ay, padre! No es cuento vano: el alma de Roseliano que da voces y porfía que me quiere abrazar.	
FRONDOSO	¿Cómo?	
FLAMINIA	Que me quiere llevar.	
ERGASTO	¡Bueno!	3240
ROSELIANO	Si soy alma, por ti peno.	
BELARDO	¡Juro a Dios, si un gancho tomo, que aviente el alma a los trigos!	
FRONDOSO	Quedo, que si es cosa mala, en asiéndola resbala y no se le da dos higos.	3245

3224 tócame bien *AB Cot* : toca mi bien *M* 3226 huir *AB Cot* : huirme *M*
3230 *Acot* Frondoso *AB Cot* : Frondoso viejo *M* 3242 gancho *AB Cot* : lancha *M*

3228 *un alma en pena*: es decir un alma que está en el purgatorio.

3230 *Acot* *pastores*: enmendamos *ope codicum* (*M, B, Cot*) una errata evidente del texto base.

3242 *Juro*: corregimos *ope codicum* (*M, Cot*) una errata de *A* y *B*.

3246 «Frase que denota el poco caso que se hace de alguna amenaza [...] porque no da cuidado» (*Autoridades*).

Parece que el miedo os calma.

Démosle del pie al cogote

sobre ella tanto garrote,

que si es cuerpo, deje el alma.

3250

Que si es alma, no por buena

anda en pena por ahí,

ni volverá más aquí

viendo que le dan más pena.

ROSELIANO

(Estos conciertan matarme,

Aparte

3255

huir al monte es mejor.)

¡Ah, ingrata! ¿Que este rigor

trazaste para acabarme?

Tuya ha sido la invención,

mas si de mi muerte gustas,

3260

no sea a manos robustas

de aqueste infame escuadrón.

BELARDO

¿Habrán así en el abismo?

ROSELIANO

No maten a un caballero

armas de un villano fiero;

3265

yo me mataré a mí mismo.

Cuando nos vimos los dos

no me quisiste abrazar,

pues yo me voy a matar.

¡Flaminia, Flaminia a Dios!

3270

Vase Roseliano

FRONDOSO

Huye Ergasto, aquí te mete.

ERGASTO

¿Esto de ánimo te priva?

FRONDOSO

Entendí, como se iba,

que soltara algún cohete.

3247 parece *AB Cot* : merece *M* 3248 del *AB Cot* : de *M* 3263 Habrán *M AB* : Hablan *Cot* 3270 *Acot* Vase Roseliano *AB Cot* : om *M*

3263 *habrán*: la confusión entre la lateral [l] y la vibrante [r] es un recurso tópico para envejecer el habla.

	Hija, ¿qué es esto?	
FLAMINIA	¡Ay, Frondoso,	3275
	llegaos a mí, que me muero!	
FRONDOSO	¿Este no era un caballero?	
FLAMINIA	¡Era el alma de mi esposo!	
FRONDOSO	¿Pues no salió de la mar	
	de esta nuestra playa estrecha,	3280
	que con fortuna deshecha	
	en sus rocas vino a dar?	
FLAMINIA	Eso, padre, pareció,	
	y cuando echado le vi	
	sobre estas algas aquí,	3285
	lo mismo pensaba yo.	
	Mas no sé cómo os lo diga,	
	que estándole consolando	
	se levantó suspirando	
	y me llamó esposa, amiga,	3290
	mi bien y otras cosas tales,	
	y los brazos me pedía.	
FRONDOSO	Sin duda el alma sería.	
ERGASTO	Todas son claras señales.	
FRONDOSO	¿Qué te parece, Belardo?	3295
	¿Tú que has sido sacristán,	

3277 era *AB Cot* : es *M* un *M AB* : om *Cot* 3285 algas *AB Cot* : aldas *M* 3296 sacristán *M B Cot* : sancristán *A*

3296 *sacristán*: una de las máscaras más singulares del teatro breve. «A partir del Concilio de Trento se proscribió la aparición de frailes y curas en escena, y el Sacristán hereda su puesto» (*Diccionario de personajes de Calderón* 2002: s. v.). La reunificación de la figura del pastor y del sacristán en el personaje de Belardo se produce también en otras comedias compuestas en el mismo lapso temporal de los *MV*. En *La quinta de Florencia*: «DORISTO. Belardo en esta ocasión, / como ha sido sacristán, / nos diera mejor razón» (ed. D. Collins Ames, vv. 710-712); la pieza, publicada en la *Parte II*, 1609, se ha fechado entre 1599 y 1603. En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*: «BELARDO. tiempo hue que al sol y al aire / solía hacerme donaire, / ya pastor, ya sacristán» (ed. J. M. Ruano de la Haza, vv. 2339-2341). En *El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia*, comedia compuesta hacia 1600-1603, Belardo, haciendo alarde de su ingenio, proclama: «¿No veis / que soy medio sacristán?» (ed. M. Menéndez y Pelayo, vv. 2934-2935).

	las ánimas que allá están, que nunca verlas aguardo, suelen venir por acá si tienen algo que hacer?	3300
BELARDO	No hay hombre tan bachiller que sepa lo que hay allá. Y aunque a veces yo he cantado responsos a los difuntos, nunca, por Dios, a esos puntos con los muertos he llegado.	3305
FRONDOSO	Verdad es que oí decir que mi abuela era pantasma. ¿Pantasma?	
BELARDO	¿Solo esto os pasma? Como eso suelen fingir.	3310
	Una vez dicen que asíó a Gil con un garabato, y que otra vez como gato al cura se apareció.	
	Y aun más, que una noche a mí me picó con una aguja.	3315
FRONDOSO	¡Calla, que sería bruja!	
BELARDO	¡Por Dios, que creo que sí! Que decían que a un muchacho le estrujó para comer.	3320
FRONDOSO	¿Pues brujas tienen que ver con alma en pena, borracho?	

3297 allá *M AB* : allí *Cot* 3308 pantasma *M AB* : fantasma *Cot* 3309 pantasma *M AB* : fantasma *Cot* 3319 a un *MA* : un *Cot B* 3321 tienen que ver *AB Cot* : que traen que ver *M*

3308 *pantasma*: es pronunciación vulgar procedente de la lectura popular de la forma «phantasma», usual desde el xvi.

3319-3320 El humanista Pedro de Valencia refiere la superstición según la cual se creía que las brujas «matan los niños para hacer ungüento de su unto» (*Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, eds. M. A. Marcos Casquero, H. B. Riesco Álvarez, p. 300).

BELARDO	¿Luego una cosa no son?	
ERGASTO	¡Calla, necio, mentecato!	
BELARDO	¿No pudo ser alma y gato, si era alma de algún ladrón?	3325
FRONDOSO	Ahora bien, Lucinda mía, no te dejar sola importa, y por tus ojos reporta tan triste melancolía.	3330
	Que los espíritos acuden a los que tristes están y estos pastores irán, con otros que los ayuden, por ese monte con hondas	3335
	hasta que el alma se vaya noramala de esta playa. Si te llama, no respondas; son, déjala para roín.	
BELARDO	No temas que ha de volver.	3340
FLAMINIA	Almas me vienen a ver, sin duda es cierto mi fin.	

Vanse y salen el Marqués y Armindo y soldados con caja

MARQUÉS	Tomaré tierra a pesar del Duque y como otro griego pondré a sus ciudades fuego.	3345
ARMINDO	Salga tu gente del mar; fórmese un bello escuadrón	

3327 Lucinda *M Cot* : Locinda *AB* 3331 espíritos *M A* : espíritos *B* : espíritos *Cot*
 3334 los *M AB* : les *Cot* 3335 ese monte *M AB* : esos montes *Cot* 3342 *Acot* salen *AB*
Cot : sale *M*

3327 *Lucinda*: corregimos *ope codicum* (*M, Cot*) un error de *A* y *B*.

3339 *son*: 'calla' (Hernández Alonso, Sanz Alonso, *Diccionario de germanía*, s. v.).

3344 *otro griego*: Odiseo o Ulises, rey de Ítaca, fue uno de los capitanes aqueos más influyentes en la guerra de Troya.

con que su Troya aniquiles,
que yo quiero ser Aquiles,
si fueres Agamenón. 3350

¿A Flaminia ha dado muerte?
¿A una mujer?

MARQUÉS

Hoy, sobrino,

la nueva trágica vino
a mis oídos de suerte
que fue milagro vivir; 3355
mas bien sabe el sentimiento
en el furor con que intento
a Calabria destruir.

¡Crüel hombre! ¿A una mujer
que por su hijo perdida 3360
iba a ofrecerle la vida,
tanto mal la pudo hacer?

¿De qué Diomedes se cuenta
tal linaje de crueldad,
que la mía fue piedad 3365
de satisfacer mi afrenta?

Hallé en mi casa escondido
a Roseliano crüel;
halló en la suya por él
mi hija el honor perdido. 3370

Diola muerte sin ofensa,
sangre inocente vertió.

ARMINDO

No pienses que la mató,
en que has de vengarte piensa,
que de pensar en su muerte 3375
te desmayará el dolor
y de vengarte el rigor

3350 fueres *M AB* : fueses *Cot* 3356 sabe *AB Cot* : se ve *M* 3362 la *AB Cot* : le *M*
3368 Roseliano crüel *AB Cot* : Roseliano el cruel *M*

3363 *Diomedes*: cfr. *supra* v. 2123.

hará tu pecho más fuerte.

MARQUÉS

¿Quién viene?

ARMINDO

Hortensia, su prima.

*Sale Hortensia en hábito de hombre y con espada,
y algunos soldados con ella*

MARQUÉS

¿Sangre del Duque?

ARMINDO

No es

3380

sino sangre del Marqués
y como tuya la estima.

Ahora, que en esta guerra
te ha servido y me acompaña,
en ninguna cosa daña
la paz de tu amada tierra.

3385

Después de ser mi mujer
llora a Flaminia.

HORTENSIA

¿Qué pecho,

aunque de mármoles hecho,
no pudiera enternecer?

3390

No te turbe el ver que soy
sangre del Duque crüel,
que si alguna tengo de él,
aquí te la ofrezco y doy.

Las armas que traigo al lado
las primeras han de ser
que se saquen para hacer
estrageo en él y su estado.

3395

MARQUÉS

¡Ay, Hortensia! ¿Qué consuelo
será en mi mal conveniente?

3400

3379 *Acot* en hábito de hombre y con espada *AB Cot* : de soldado con espada en cinta *M*
3383 *Per ARMINDO M Cot* : HORTENSIA *AB* 3383 *Agora AB Cot* : Hortensia *M* 3384 *ha*
M AB : he *Cot*

3383-3388 *Agora... a Flaminia*: enmendamos un error de atribución de estos versos en *A* y
B aceptando la lección de *M* y *Cot*.

¡Sangre de Abel inocente,
dad voces, clamad al cielo!

¡Ea, valientes soldados,
mi sangre y honra vengáis!

Sale Tristán solo, y dice

TRISTÁN ¿Cómo, señores, estáis 3405
de tanto mal descuidados,
que el Duque viene a estorbaros
que aquí no desembarquéis?

ARMINDO La causa que defendéis,
soldados, ha de animaros. 3410

MARQUÉS Ea, tocad esa caja,

Tocan

ARMINDO que ya las contrarias suenan.
Los altos montes atruenan.
MARQUÉS De las altas cumbres baja.

*Salen el Duque y Finardo y Curcio con caja de guerra y bandera, y soldados,
todos en orden*

FINARDO Tú llevas justa razón. 3415
DUQUE Sí, pero el ver que en mi tierra
haga el Marqués cruda guerra
me ha causado confusión.

3401 Abel *M* : aquel *AB* : aquella *Cot* 3403 valientes *AB Cot* : famosos *M*
3404 *Acot* Sale Tristán solo, y dice *AB Cot* : Entra Tristán *M* 3411 esa caja *AB Cot* : esas
cajas *M* 3411 *Acot* Tocan *AB Cot* : Tocan dentro *M* 3414 *Acot* y Finardo *AB Cot* : Fi-
nardo *M* y Curcio *AB Cot* : Curcio *M* soldados, todos en orden *AB Cot* : gente en or-
den orden *M* 3417 cruda *AB Cot* : fiera *M*

3401 *Abel inocente*: seguimos *M* para despejar el sentido de la advocación. Cabe precisar que también la enmienda propuesta por *Cot* resulta aceptable.

Parte, Curcio, y di que quiero
hablarle de paz.

CURCIO Yo voy, 3420
que si arrepentido estoy
mi destrucción considero.

Sale Doristo de soldado a lo gracioso con una espada mohosa, y Gila con él

GILA ¿Quién te mete en ser soldado?
DORISTO ¡No hay más, yo he de pelear!
GILA ¿Por qué te quieres soldar, 3425
si nunca fuiste quebrado?
DORISTO Los campos tienen sus puestos.
GILA Huyamos por este risco.
DORISTO ¡Gila, por Santiliprisco,
que he de matar veinte de estos! 3430

Mete mano

GILA ¡Tente!
DORISTO No tiene remedio.
GILA ¿No miras que estoy preñada?
DORISTO Pues, ¿qué he de hacer de la espada,

3422 destrucción *MAB* : destrucción *Cot* 3422*Acot* Sale *AB Cot* : Entra *M* con una espada mohosa *AB Cot* : *om M* 3433 de la *MA* : del *B Cot*

3422*Acot* *mohosa*: 'oxidada'.

3423-3426 *soldado... quebrado*: juego polisémico centrado en el dúplice significado de 'soldado', frecuente en la poesía de Lope. Se lee por ejemplo en *La firmeza en la desdicha*: «Aunque no he sido quebrado, / soldado pudiera ser» (ed. M.^a D. González, vv. 2983-2984).

3429 *Santiliprisco*: según Madroñal [2013:174] se trata de una figurilla proverbial frecuente en los entremeses, heredada del teatro renacentista. Forma parte de la retahíla de santos burlescos evocados por Quevedo en su *Sueño de la muerte* (cfr. Iglesias Ovejero 1982:58). Junto con Santo Mocarro y Santo de Pajares, aparece también en el *Entremés de los refranes del viejo celoso* (Quevedo, *Teatro completo*, eds. I. Arellano, C. C. García Valdés, p. 560, n. vv. 249-251).

3430 Entre lo hiperbólico y lo grotesco, Doristo encarna aquí al soldado fanfarrón.

	que me costó real y medio?	
CURCIO	El Duque, señor, pretende hablarte de paz.	3435
MARQUÉS	Pues llegue, que no es justo se le niegue a enemigo que no ofende.	
	Pero, ¿qué puede tratar? ¿En que quedemos amigos?	3440
CURCIO	Voyle a llamar.	
MARQUÉS	¡Sed testigos, cielos, que os quiero vengar!	
CURCIO	Habla, señor, que ya escucha el Marqués.	
DUQUE	Marqués Roberto, ¿estás de que tienes cierto justicia?	3445
MARQUÉS	¡Y que tengo mucha!	
DUQUE	¿Qué me pides?	
MARQUÉS	La crueldad de haber muerto una mujer.	
DUQUE	¿Y querrás darme a entender que fue la tuya piedad?	3450
	¿No mataste a Roseliano?	
MARQUÉS	Quitome el honor.	
DUQUE	Yo quiero hacer, como caballero, un hecho noble y romano.	
	No lo pague nuestra gente, ni aquí su sangre vertamos; los dos este campo hagamos cuerpo a cuerpo solamente.	3455

3437 justo *AB Cot* : paz que *M* 3440 quedemos *M AB* : quedamos *Cot* 3446 que
A'A²A³A⁴ : om M A²B Cot 3448 una mujer *AB Cot* : a una mujer *M*

3457 'Hacer campo' es 'batallar cuerpo a cuerpo en desafío'.

MARQUÉS Soy contento.
 FINARDO No es razón
 donde hay mozos. Ea, gallardo 3460
 Armindo, aquí está Finardo.
 ARMINDO Yo huelgo de esta ocasión.

Salen Frondoso y los pastores huyendo

FRONDOSO ¡Aquí, favor! ¡Ay de mí,
 fuertes campos sicilianos!
 MARQUÉS ¿Dónde van estos villanos? 3465
 DUQUE ¡Tente! ¿Dónde vais así?
 FRONDOSO Los pastores que habitamos
 por estos ásperos riscos,
 que están mirando en el mar
 desiguales edificios, 3470
 del alma de Roseliano,
 señor, huyendo venimos,
 que anda en pena en este monte,
 dando por Flaminia gritos.
 Y aunque es alma, es tan crüel, 3475
 que trae en la mano un pino
 con que no ha dejado en pie
 pastor, cabaña ni aprisco.
 DUQUE Bien es menester juntaros
 y a defensa preveniros, 3480
 que ya descende furiosa.

3462 *Acot* Salen *AB Cot* : Entra *M* huyendo *AB Cot* : huyen *M* 3466 Tente *AB Cot* :
 Gente *M*

3475-3478 La imagen de Roseliano enloquecido por amor que «trae en la mano un pino» se inspira en el canto XXIII del *Orlando furioso*: «del primer tirón arrancó un pino» (*Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, 1550, XXIII, p. 206b); del mismo modo la violencia destructiva del paladín es evocada por don Quijote al exponer a Sancho su intención de imitar a Amadís de Gaula «cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre» (*El Quijote* I, XXV). Cfr. Martín Jiménez [2014:83-84].

Sale Roseliano con un bastón

ROSELIANO	¿Adónde vais, enemigos?	
	¡Fuera, que soy alma en pena	
	que en aqueste cuerpo habito,	
	para pagar el pecado	3485
	del villano padre mío!	
DUQUE	¡Tente, si es posible, tente,	
	alma de mi muerto hijo!	
ROSELIANO	¿Quién eres tu?	
DUQUE	Soy tu padre,	
	y este el Marqués, tu enemigo.	3490
ARMINDO	¡Roseliano!	
ROSELIANO	¡Armindo noble!	
MARQUÉS	¿Qué es esto, engañoso Armindo,	
	no mataste a Roseliano?	
ARMINDO	No, señor, que era mi amigo.	
MARQUÉS	¡Pues hazte afuera, cobarde,	3495
	vil sangre, que me has vendido,	
	que a ti como al Duque fiero	
	a batalla os desafío!	
DUQUE	Hijo, ¿que eres vivo?	
ARMINDO	El cielo	
	sabe que no te he ofendido,	3500
	que en las leyes de amistad	
	fuera el matarle delito.	
MARQUÉS	Si teniéndote por muerto	
	intenté lo que habéis visto,	
	¿qué haré si vivo te veo	3505
	y todo mi bien perdido?	
	¡Tocad las cajas, al arma!	

3481 *Acot* Sale *AB Cot* : Entra *M* 3488 muerto *M AB* : pobre *Cot* 3501 que *M AB* : *om*
Cot 3503 teniéndote *AB Cot* : tiniéndole *M* 3505 te veo *AB Cot* : le veo *M*

3501 las leyes de amistad: cfr. *supra* v. 399.

¡Ánimo, soldados míos,
 vengadme y muera el primero
 mi mal nacido sobrino! 3510
 ROSELIANO Detente, que si yo soy
 vivo, mis ojos han visto
 viva a Flaminia, tu hija.
 MARQUÉS ¿Viva, dices?
 ROSELIANO Viva, digo.
 MARQUÉS Ya es tarde para engañarme. 3515
 CURCIO Señor, la verdad te ha dicho,
 que entregándomela el Duque,
 como Roseliano a Armindo,
 la guardé entre estos pastores.
 FRONDOSO ¿Luego la que yo he tenido 3520
 es Flaminia?
 CURCIO Ve por ella.

Vase Frondoso

MARQUÉS ¡Al cielo santo bendigo!
 DUQUE Yo te perdono el engaño,
 Curcio, y digo que eres digno,
 por la piedad que tuviste, 3525
 de premio, en vez de castigo.
 MARQUÉS Mejor de mí se merece,
 desde aquí empeño y me obligo
 esta palabra y mis brazos.

Salen Frondoso y Flaminia

3517 que *M AB : om Cot* 3521 *Acot* Frondoso *AB Cot : om M* 3527 se *AB Cot : le M*
 3529 *Acot* Salen *AB Cot : Entra M*

3520-3521 Error de Lope: Frondoso sabe que la mujer, que le había entregado Curcio, es
 Flaminia (cfr. *supra* vv. 3069-3078).

FLAMINIA	¿Que era el cuerpo?	
FRONDOSO	El cuerpo, digo.	3530
FLAMINIA	¿Tocástele?	
FRONDOSO	Llega y mira este engaño.	
FLAMINIA	¡Esposo mío!	
ROSELIANO	¡Flaminia!	
MARQUÉS	¡Hija!	
FLAMINIA	¡Señor!	
DORISTO	¡Juntado se ha el regocijo!	
FLAMINIA	¿Es posible que te veo?	3535
ROSELIANO	Mi vida debes a Armino.	
FLAMINIA	¡Hortensia!	
HORTENSIA	¡Señora mía!	
DUQUE	¡Contento estoy!	
MARQUÉS	¡Yo, infinito!	
ROSELIANO	Ea, pues, haced las paces, pues ya tenéis vuestros hijos; pero que estamos casados quiero primero advertiros.	3540
DUQUE	Yo abrazo al Marqués.	
MARQUÉS	Yo, al Duque.	
ARMINDO	Señores, oíd a Armino.	
	Esta es Hortensia, mi esposa.	3545
FINARDO	¡Eso no, que yo lo impido!	
ARMINDO	Ella elija.	
FINARDO	Soy contento.	
HORTENSIA	Que Armino es mi esposo, digo.	
TRISTÁN	Tristán, su hermano le abraza.	
DUQUE	Haga Finardo lo mismo, y doyle a Julia y seis villas.	3550

3534 Juntado se ha *MA* : Juntádose ha *B Cot* 3549 su hermano le *MAB* : tu hermano te *Cot*

3538 *infinito*: adv., lo mismo que ‘infinitamente’.

DORISTO	Aquí está, señor, Doristo.	
MARQUÉS	¿Quién es este?	
ROSELIANO	El jardinero.	
DORISTO	Señor, yo soy el que he sido el alcahuete de todo.	3555
MARQUÉS	¿Qué quieres?	
DORISTO	Premio o castigo.	
DUQUE	Yo le doy seis mil ducados.	
MARQUÉS	Yo de renta, en pan y vino, dos mil.	
DORISTO	¿Y a Gila, señor?	
MARQUÉS	Otros dos para zarcillos.	3560
FLAMINIA	Y yo le mando mis joyas a Hortensia.	
ROSELIANO	A Telefrido doy cuatro villas, y mando mis caballos y vestidos.	
TELEFRIDO	Yo beso tus pies, señor.	3565
MARQUÉS	Pues vamos todos, amigos, a Catania.	
ROSELIANO	Aquí, senado, se acaban los <i>Muertos vivos</i> .	

3554 he sido *M AB* : ha sido *Cot* 3558 en pan *M AB* : un pan *Cot* 3559 dos *M AB* : y dos *Cot* 3563 *Mañade por encima de la línea* aunque no pago cual debo / a lo bien que me ha servido

3567 *senado*: ‘concurencia de personas respetables’. Era la fórmula habitual para pedir la benevolencia del público al acabarse una obra teatral.

VARIANTES LINGÜÍSTICAS

- 34 *ansí* : *así* *M*
36 *ansí* : *así* *M*
46 *ansí* : *así* *M*
55 *abrasarles* : *abrasalles* *M*
64 *adonde* : *donde* *M*
70 *ansí* : *así* *M*
72 *monstro* : *monstruo* *M B*
74 *escuridad* : *obscuridad* *M*
82 *ansí* : *así* *M*
131 *ansí* : *así* *M*
132 *despierta* : *dispierta* *M*
170 *adelante* : *delante* *M*
179 *vitorioso* : *victorioso* *M*
277 *ansí* : *así* *M*
289 *envidia* : *invidia* *M*
297 *invidia* : *envidia* *M*
323 *saberlo* : *sabello* *M*
342 *ansí* : *así* *M*
451 *prisa* : *priesa* *M*
480 *ansí* : *así* *M*
546 *sospiraste* : *suspiraste* *M B*
600 *ansí* : *así* *M*
618 *aumentando* : *augmentando* *M*
629 *empresa* : *impresa* *M*
669 *la almendra* : *el almendra* *M*
678 *a la aurora* : *al aurora* *M*
683 *ansí* : *así* *M*
695 *escondido* : *abscondido* *M*
728 *ansí* : *así* *M*
779 *abuelo* : *agüelo* *M*
905 *Invidia* : *envidia* *M*
913 *monstros* : *monstruos* *M B*
939 *quistiones* : *questiones* *M*
949 *aceta* : *acepta* *M*
998 *transformó* : *trasformó* *M*
1023 *ansí* : *así* *M*
1090 *decidle* : *decilde* *M B*
1102 *allegad* : *allegá* *M*
1213 *huerta* : *güerta* *M*
1222 *oscuro* : *escuro* *B Cot*
1271 *huerta* : *güerta* *M*
1431 *seguro* : *siguro* *M*
1446 *ansí* : *así* *M*
1468 *ahora* : *agora* *M*
1637 *empresa* : *impresa* *M*
1738 *seguro* : *siguro* *M*
1914 *volverle* : *volvelle* *M B*
1948 *recebida* : *recibida* *M B*
1956 *indino* : *indigno* *M B*
1959 *dino* : *digno* *M B Cot*
2104 *aseguro* : *asiguro* *M*
2263 *hueso* : *güeso* *M*
2377 *empresa* : *impresa* *M*
2381 *justamente* : *iustamente* *AB*
2398 *interrumpilla* : *interrompella* *M*
2447 *trajo* : *trujo* *M*

- 2449 Sicilia : Cicilia *M*
2451 invidia : imbidia *M*
2461 cautiva : cauptiva *M*
2492 mismo : mesmo *M*
2504 segura : sigura *M*
2522 suceso : subceso *M*
2524 ahora : agora *M*
2525 escrita : escripta *M*
2537 codicias : cudicias *M*
2596 suceso : subceso *M*
2642 San Antón : Santantón *M*
2653 pecina : picina *M*
2742 máquina : máchina *M*
2750 vitoria : victoria *M*
2908 santo : sancto *M*
- 2935 huele : güele *M*
3111 trajeron : trujeron *M*
3150 desierto : disierto *M*
3164 sucesor : subcesor *M*
3176 inconvinientes : inconvenientes
M
3220 allegarme : llegarme *M*
3236 cuento : quento *M*
3263 así : así *M*
3308 abuela : agüela *M*
3319 muchacho : mochacho *M*
3331 espritos : espiritos *B*
3462 huelgo : güelgo *M*
3464 sicilianos : cicilianos *M*

NOTA ONOMÁSTICA

Abel	Cristóbal, san	Inés
Adán	Curcio	Italia
Agamenón	Dafnes	Jesús
Albania	Damián, san	Jordán (río)
Alejandro	Diomedes	Juana
Alfredo	Dionís, don	Judas
Antón	Doristo	Julia
Antón, san	Eliano	Lavinio
Apolo	Elicona	Libia
Aquiles	Enio	Licurgo
Argos	Ergasto	Longinos
Arles, conde de	Eva	Loreto, Virgen de
Armindo	Filomena	Lucas, san
Baco	Finardo	Lucifer
Balán	Finisterra	Lucinda
Baptista	Flaminia	Lucindo
Belardo	Florando	Marte
Belén	Florino	Midas
Biserta	Floripo	Mucio
Blas, san	Floriseo	Nazarén
Calabria	Fronroso	Orlando
Catania	Galilea	Orsindo
Catón	Galván	Pedro
César	Gil	Pelayo, san
China	Gila	Pindo
Cinegiro	Habana, La	Platón
Corfú	Horacio	Pompilio
Cosme, san	Hortensia	Próspero

Riselo	Sansón	Tebaldo
Roberto	Santander	Telefrido
Rodrigo, san	Santarén	Trajano
Roma	Santiliprisko	Tristán
Roque, san	Scitia	Troya
Rosana	Sebastián, san	Urbino
Roseliano	Sicilia	Valdovinos
Salomón	Teba, conde de	

ABEL. En lugar del nombre en *AB* leemos «aquel».

ALBANIA. En *A* aparece también «Alvania».

ALEJANDRO. En todos los testimonios, «Alexandro».

CINEGIRO. En *M*, «Zenogiro».

CRISTÓBAL, SAN. En *AB*, «Christoual», en *M* «Cristoual».

DIONÍS, DON. En *M* en lugar del nombre aparece «adondienes».

ENIO. En su lugar en *M* aparece «Eneas».

GALVÁN. En los impresos, «Galuán», en *M* «Galbán».

HABANA, LA. En *AB*, «Abana», en *M* «Hauana».

HORACIO. En *M*, «Oracio».

HORTENSIA. En todos los testimonios, «Ortensia».

INÉS. En todos los testimonios, «Ynés».

ITALIA. En *M* aparece también «Ytalia».

JESÚS. En *AB*, «Iesús», en *M* aparece también «Jesú».

JORDÁN, río. En *AB*, «Iordán».

JUANA. En *AB*, «Iuana».

JUDAS. En *AB*, «Iudas».

JULIA. En *AB*, «Iulia».

LAVINIO. En *AB*, «Lauinio», en *M*, «Labinio».

LORETO, VIRGEN DE. En *M* «Lorito».

LUCINDA. En *A* aparece también «Luzinda», en *A* y *B* aparece también «Locinda».

LUCINDO. En *M* en lugar del nombre aparece «luciendo».

SCITIA. En *M*, «Citia».

SICILIA. En *M*, «Cicilia».

URBINO. En *AB*, «Vrbino».

VALDOVINOS. En *AB*, «Valdouinos».

EL PRIMER REY DE CASTILLA

EDICIÓN DE ADRIÁN J. SÁEZ



PRÓLOGO

«ÉRASE UN REY...»

El primer rey de Castilla es una curiosa comedia histórica, en la que un torrente de acontecimientos se sucede a un ritmo trepidante, de acuerdo con un patrón que llevaba a Menéndez Pelayo [1949:364] a considerarla «una de las más raras de su colección». Esta sorpresa inicial se debe a que es una de las primeras calas en el teatro histórico de Lope, según una fórmula todavía en mantillas que se caracteriza por la yuxtaposición de sucesos en tres secciones muy marcadas. La redacción del drama se sitúa en 1598-1603 (Morley y Bruerton 1968:254) y consta en la primera lista de *El peregrino en su patria*, después de haber formado parte del catálogo de comedias del autor y actor Luis de Vergara, con quien el poeta mantenía una buena relación en la época.¹ Por entonces (11 de septiembre de 1604) también se sabe que fue representada en Salamanca por Nicolás de los Ríos o Baltasar de Pinedo, pero no hay otras huellas de su vida escénica (Ferrer Valls 2008; y García Martín 2005:150-151). En este orden de cosas, se trata de una comedia con muchos personajes (hasta 36), que constituye un reto de representación que seguramente requeriría de una compañía grande o de la combinación de varias.²

1. D. Fernández Rodríguez [2014:284, n. 26] aclara que *El primer rey de Castilla* se presenta en el catálogo lopesco bastante antes de la lista de comedias de Vergara, fuera del lugar esperado, de modo parecido a *El sol parado* o *El perseguido*.

2. Por eso, quizá en la representación de 1604 se unieran los equipos de Pinedo y Ríos. En las acotaciones se tiene que destacar un caso que deja libertad para la representación («si quieren, pueden bailar una zambra», v. 722Per).

Considerada parte del amplio fresco de comedias sobre crónicas y leyendas de España (Menéndez Pelayo 1949), *El primer rey de Castilla* es un drama historial (o de hechos famosos) nacido en la segunda etapa del primer Lope, cuando salta con todas las fuerzas al campo de la historia tras el cierre de los teatros y espoleado también por el gusto coetáneo, la corriente historiográfica y la incipiente conciencia nacional (Oleza 1997:xxi, xxvii-xxxiv).³ Y es que, si bien Lope se interesa desde temprano por la historia, solamente entonces se centra con ganas en la mitología nacional con una intención fundamentalmente celebrativa, en alianza con una dosis —según los casos— de lección política. De las cuatro edades de la historia posibles (Oleza 1997:xlvi-lxix), *El primer rey de Castilla* toca el tiempo de los reinos peninsulares con una óptica historiográfica que echa la mirada al pasado mítico (con la omnipresencia de los godos) y presenta en silueta el futuro imperial.

En este contexto, se pueden marcar dos deslindes fundamentales según la fidelidad a la materia histórica y la organización dramática: de un lado, las «crónicas dramatizadas» se enfrentan a las más libres «tragicomedias nuevas» (Calvo 2007:99-112); de otro, hay un primer modo de dramatización de la historia por acumulación de hechos históricos *de longue durée* según una construcción tripartita y una segunda en la que se logra una mejor integración de la historia en la trama (Romanos 2000a:699). De estas opciones, *El primer rey de Castilla* pertenece a los primeros tanteos historiales con una cercanía notable a los textos al alcance de la mano.⁴

Conjuntamente a la naturaleza histórica de la comedia —sobre la que se volverá en un momento—, en *El primer rey de Castilla* aparecen trazas de otros géneros, una combinación a medio camino entre la experimentación y las tentativas iniciales: efectivamente, el conflictivo triángulo amoroso entre el rey Audalla, Celima y Teresa se asemeja a la comedia palatina, la sucesión de desgracias conceden un sabor trágico a la acción y los

3. Véase también Oleza [2012]. Sobre el manejo de la historia moderna, véase Pedraza Jiménez [2012] y Usandizaga [2014], y la cartografía general de Matas Caballero [2015]. Algo más de refilón, la obsesión por el mecenazgo real enlaza con la materia genealógica (Ferrer Valls 1998, 2001 y 2012).

4. Calvo [2007:102] sitúa el drama en un grupo de «emblemas del Imperio» junto a *El postrer godó de España* y *El conde Fernán González*.

destellos milagrosos (salvación *in extremis* y dos apariciones) remiten al teatro de santos, mientras que los lances villanescos son puros entremeses rústicos.⁵

Para redondear la cosa, a la combinación de ingredientes dramáticos se añade la clave de la organización dramática, sin duda un santo y seña de *El primer rey de Castilla*. Y no precisamente para bien, porque le ha valido críticas de informe y deslavazada por tratar de soslayo un tema con tanto potencial (Menéndez Pelayo, 1949:363 y 372-373), que se ha tratado de explicar también como «desarticulación constructiva» (Romanos, 1998b:1411). Sin embargo, la estructura responde realmente a un diseño consciente en forma de tríptico dramático (o comedia tripartita) en el sentido más estricto de la palabra (Sáez, 2014), por la que presenta tres partes bien diferenciadas, con tres episodios de la historia de los orígenes del reino castellano repartidos en tres etapas (con constantes cambios de acción, espacio y tiempo):⁶ 1) el reinado de Alfonso V de León con el paso del poder a su hijo tras su muerte en el sitio de Viseo (1028); 2) el tiempo de Bermudo III con una serie de tragedias; y 3) el nacimiento del reino de Castilla con la coronación de Fernando I (1037) y la incorporación de León. Si bien es cierto que no hay tantos saltos espacio-temporales como en otros casos, solo la figura del rey Bermudo une los tres compases de la comedia y la organización dramática presenta algunas fallas: más en detalle, la introducción del elemento religioso en el final (con la embajada sevillana y el rescate de los restos de san Isidoro) resulta una coda algo aleatoria, así como la integración de la comicidad está bastante forzada.

UNA CRÓNICA DRAMÁTICA

Si Lope ya decía que «la fuerza de la historia representada es tanto mayor que la leída» (dedicatoria de *La campana de Aragón*, 1598-1600, *Parte*

5. Para Calvo [2007:287], la mezcla genérica es habitual en el drama histórico, mientras que Kirschner y Clavero [2007:17] lo atribuyen a la visión ideológica de la historia.

6. Se tiene que distinguir de la comedia triple, en la que se combinan tres argumentos en uno. El término «trilogía» de Romanos [1998b, 1998c y 2000b] es una etiqueta ambigua, que también maneja para *El postrer godo de España* y *La campana de Aragón*.

XVIII, 1623), también conocía perfectamente la diferencia que va de la historia a la ficción y las licencias que se podía permitir en sus comedias, que únicamente se pueden contemplar «a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla que comienzan “Érase un rey y una reina”», pero «no se deben censurar con el rigor de historias (donde la verdad es su objeto)», según apunta en la dedicatoria a Gregorio López Madera de *El serafín humano* (1610-1615, Parte XIX, 1624, f. 70v). En este sentido, el drama historial era una baza paradójica con la que tratar de alcanzar el deseado cargo de cronista real, ya que demostraba un gran conocimiento de la historia, pero los *détournement* podían verse como prueba de pericia o como defectos de factura.

Sea como fuere, Lope era todo un «dramaturgo de la historia» (Oleza 1997:xxxvi), que conocía muy bien el paño historiográfico y sabía sacarle el mejor partido teatral. Así, los hechos de *El primer rey de Castilla* casan bien con el relato de la *Crónica general* seguramente en la reedición cuidada por Ocampo (*Las cuatro partes enteras de la Crónica de España que mandó componer el serenísimo rey don Alonso llamado el Sabio*, Zamora, Agustín de Paz y Juan Picardo, 1541, III, caps. 22-23, ff. 268r-274r), pero Menéndez Pelayo [1949:364] decía con mucho tino que la comedia «comprende realmente mucho más y mucho menos de lo que el título indica», pues en realidad la acción comienza más atrás (en el reinado de Alfonso V) y se proyecta hacia el futuro (con la profecía del imperio hispánico), de modo que verdaderamente solo la última jornada hace honor al primer rey de Castilla y León anunciado de antemano. De nuevo Menéndez Pelayo [1949:373], que se preocupaba mucho por estas cosas, notaba la falta de todo elemento de «las tradiciones juglarescas» sobre don Fernando como «par de emperador», a la vez que pasa en silencio sobre las mocedades del Cid contra el relato historiográfico, una falta que atribuye a la posible existencia de un drama dedicado al asunto, y que explicaría la sangrante ausencia de toda mención cidiana en la comedia.⁷

Castillos en el aire aparte, Lope lleva a cabo una labor de selección y fusión de diferentes piezas historiográficas, que encaja en una suerte de puzzle dramático de acuerdo con sus intenciones: así, comienza haciendo

7. Moya García [2013:95] destaca la importancia del Cid en el tratamiento dramático sobre este período en comedias como *Las almenas de Toro*.

uso de la *Crónica general* editada por Ocampo, para luego echar mano del compendio de Illescas en combinación con Mariana y finalmente añadir algunos ingredientes religiosos de la corografía sevillana de Morgado, como si saltara de libro en libro.

De la *Crónica* se limita a tomar tanto el inicio con el matrimonio infiel de doña Teresa con el rey moro Audalla (III, cap. 22, ff. 268r-v) como el asesinato a sangre fría del conde don García (recogido en la sección «Condado de Castiella fecho reino», III, cap. 23, ff. 278r-279r) y la muerte del rey don Alonso (III, cap. 22, f. 271v), que son las tres acciones que componen la primera jornada: tanto en la crónica como en la historia se condena el casamiento como una decisión maquiavélica guiada por razones políticas (luchar contra el rey de Córdoba, mutado en Sevilla en la comedia) que va contra el gusto de la dama, una situación que Lope agrava (niega que el moro sea cristiano en secreto) y a la vez reduce (pues impide la consumación de la violación) para acabar en el castigo divino ejecutado por un ángel y el envío de un tesoro en compensación; de la misma manera, de este texto procede el amor que une al conde con doña Sancha («tan grande fue el amor y la bien querencia que hubo entre ellos, que non se pudieron partir el uno del otro»), el riesgo de don García («no truxistes vuestras armas combusco, ca non sabedes quien vos quiere bien o mal»), el «tablado» situado «en medio de la plaza» (recordado en v. 1241), la prisión del personaje («lleváronlo preso muy deshonorradamente») y la cadena de sucesos desatado por el enojo de doña Sancha, que hace saltar todos por los aires (III, cap. 23, f. 273v). La secuencia, que se encuentra casi al pie de la letra en la comedia, dice así:

E la infanta doña Sancha, quando oyó quel infante era preso y que lo habiéndolo llevado deshonorradamente antel conde don Nuño Rodrigo, fuese para allá corriendo y dando grandes voces, y diciendo: «¡Non matedes el infante, ca vuestro señor es! ¡Y si ál queredes fazer, antes matad a mí que no a él!». E el conde don Ferrán Flayno fue muy sañado contra la infanta y diol una palmada en la cara, y el infante don García, como quier que estoviese preso en su poder, hovo muy gran pesar por lo que vido fazer a la infanta, y començol a denostar y a maltraer. E los condes, con pesar que hovieron porque los allí denostaba dieron en él grandes feridas con los venablos y matáronlo (III, cap. 23, f. 273v).

La presentación de la muerte del rey don Alonso en el sitio de Viseo muestra tanto la libertad de la reescritura lopesca como la atención a los menores detalles: de un lado, se hace que el rey don Alonso muera en el fragor de la batalla como castigo a sus pecados y no en medio de un paseo de reconocimiento como en todas las crónicas, al tiempo que, de otro, se refleja la preocupación por la buena muerte («Dadme luego confesión, / reciba los sacramentos», vv. 1450-1451) que ya anotaba puntalmente la crónica («cuando se sintió ferido de muerte, ordenó su fazienda y su alma ante los obispos y abades que y eran con él: y confesose y resçibió el cuerpo de Dios», III, cap. 2, f. 271v).

Mismo origen tiene la secuencia de la huida de Fernán Laínez en la segunda jornada, que trata de esconderse y pasar desapercibido para salvarse: «tan grande fue el miedo que hovo de la muerte, que cambió los vestidos y cabalgó en caballo sin silla y fuxo en guisa de rapaz su capilla puesta en la cabeza porque lo non conosçiese ninguno» (III, cap. 23, f. 274r). También adopta Lope la promesa de venganza impuesta por doña Sancha para volver a casarse, pero rebaja de nivel el castigo del traidor, que en la crónica muere a manos de la propia dama (III, cap. 23, f. 274r).

En lo que sigue, tanto la selección como la articulación de los lances históricos apuntan al manejo de otra fuente cronística: la *Historia pontifical y eclesiástica* (Salamanca, Gaspar de Portonariis, 1577) de Gonzalo de Illescas, que contaba con una segunda parte (Zaragoza, Domingo de Portonaris, 1583) reeditada de manera conjunta en el justo medio de las fechas propuestas para *El primer rey de Castilla*. Al margen de que se pueda tomar como un indicio de datación, baste decir que Lope tenía algunas buenas razones para decantarse por el compendio de Illescas:⁸ se trataba de un verdadero *best-seller* en la época que conocía de primera mano porque lo incluye en el canon historiográfico nacional de la «Epístola a fray Plácido de Tosantos» (dentro de *La Circe*, 1624) (Pineda 2017:234-235) y que ya había manejado para *Lo que hay que fiar del mundo* (h. 1610, Parte XI, 1619), pero resultaba especialmente valioso porque, entre historias de los papas, ofrece una «breve recapitulación de las cosas de España y de la descendencia de los reyes della dende Halarico Primero hasta don Filipe Segundo, nuestro

8. Más detalles en Roldán Pérez [1974] y Gacto [1992].

señor», según se advierte desde la portada.⁹ Así, la ventaja principal de la *Historia* de Illescas es que presenta una versión resumida de los hechos de España, que facilita la consulta, sin todos los pormenores que puede aprovechar de otras historias según le apetezca.

Una serie de pistas fundamentan la reescritura a partir del modelo de Illescas (IV, 85, ff. 247r-249r y V, cap. 51, ff. 378r-379r): si para empezar hay unos cuantos guiños menores, como el recuerdo del rayo milagroso que corta el ataque de Santiago del moro Almanzor (vv. 698-702) que solo puede haberse tomado de Illescas (IV, cap. 82, f. 246v), la carencia del nombre del rey moro frente a Mariana (Benabet en IX, cap. 3, f. 546) y Morgado (Almucamuz Abenamet en I, cap. 13, f. 25r) y el orden de los hijos anunciados a la reina doña Sancha, que coincide con Illescas (V, cap. 51, f. 379r) y no con Mariana (IX, cap. 2, f. 542), hay otras pruebas mayores. Especialmente decisivo es la configuración de la batalla de la vega de Carrión, que reduce a un enfrentamiento entre Castilla y León sin otros pormenores recogidos por Mariana (la ayuda del rey don García, la resistencia de León, etc.) y sobre todo con el duelo singular entre don Fernando y don Bermudo, que solo se encuentra por dos veces en la versión de Illescas: «se vinieron acaso a topar el uno con el otro, y peleando más como enemigos que como parientes tan cercanos, don Hernando (que era más robusto) mató por sus propias manos a don Bermudo» (IV, cap. 85, f. 249r); «Y don Hernando, como más valiente, mató por sus propias manos a don Bernardo, con lo cual quedó sin contradicción ninguna por el de la victoria» (V, cap. 51, f. 378r).¹⁰ También en la empresa religiosa final Lope se decanta por la bue-

9. Se divide en cinco partes: los orígenes (II, 17, ff. 85r-87r), el reino visigodo hasta Recaredo (III, 27, ff. 116r-119v), la descendencia hasta el rey Rodrigo y la pérdida de España (IV, 25, ff. 156v-163r), la reconquista desde don Pelayo hasta el reino de Castilla (IV, 85, ff. 237r-251r) y los reyes de Castilla y León con sendos catálogos de los reyes de Portugal y Navarra (V, 51, ff. 377v-392v).

10. El enfrentamiento cara a cara está nada más que en potencia en Mariana: «En lo más recio de la pelea, don Bermudo, confiado en su edad, que era mozo, y en la destreza que tenía en las armas grande, y en su caballo, que era muy castizo, y le llamaban por nombre Pelayuelo, con gran denuedo rompió por los escuadrones de los contrarios en busca de don Fernando, con intento de pelear con él, sin miedo alguno del peligro tan claro en que se ponía. En esta demanda le hirieron de un bote de lanza, de que cayó muerto del caballo» (IX, cap. 1, ff. 541-542).

na predisposición del rey moro de Illescas («por concesión», V, cap. 51, f. 378v) frente a los engaños y resistencias de Morgado (I, cap. 13, f. 25r) y Mariana (IX, cap. 3, ff. 546-547).

Pese a todos los pesares que se le quieran poner, Lope era un poeta que se tomaba muy en serio la dramatización de la historia, por lo que emplea otras crónicas para pergeñar sus comedias. De esta manera, para algunos detalles de *El primer rey de Castilla* sigue la rica *Historia general de España* (Toledo, Pedro Rodríguez, 1601) de su amigo Mariana y la *Historia de Sevilla* (Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1587) de Morgado: por lo que toca al primero, y más allá de una posible relación a propósito de la traición de los Vela, un pequeño detalle (los dos años más de vida de la reina doña Sancha en la profecía gitanesca) prueba un conocimiento directo de la historia de Mariana (IX, cap. 6, f. 559), que prosigue en el lance de veneno (VIII, cap. 1, f. 529); del segundo texto se vale el poeta para la expedición en recuperación de las reliquias santas ordenada por Fernando I, que «fue uno de los que en mayor aprieto pusieron a los moros, y el que señaladamente deseó trasladar a la ciudad de León algunos cuerpos santos de los martirizados y sepultados en Sevilla, por el mismo caso que pretendía él y su muy devota mujer, la reina doña Sancha, fundar su enterramiento en la misma ciudad de León y ilustrarla con muchas reliquias» (I, cap. 13, ff. 24v-25r).¹¹ Algunos detalles de la misión también están en Mariana (la embajada de los obispos, la aparición de san Isidro), pero el deseo de recuperar los cuerpos de las santas Justa y Rufina (vv. 2459-2473 y 2639-2644) procede de Morgado, donde se dice que buscaban «el cuerpo de la gloriosa virgen y mártir sancta Justa, hermana de sancta Rufina, patronas desta ciudad de Sevilla», junto con la buena predisposición del rey moro y la aparición compensatoria de san Isidoro:

su voluntad era buena, pero que él no sabía el lugar adonde estuviese el tal cuerpo sancto, que demandaban; que lo buscasen ellos en toda Sevilla y, hallado, lo llevasen norabuena.

El glorioso arzobispo san Isidro, vestido de pontifical, apareció en sueños al venerable obispo don Alvito, y le anunció cómo la voluntad de Dios era que

11. Mucho más brevemente se cuenta en Illescas: «hubo desta jornada el glorioso confesor san Isidro, por concesión del rey de Sevilla y llevándole a León edificó la iglesia de su nombre» (V, cap. 51, f. 268r).

llevasen su cuerpo a León, como quiera que el mismo Dios le tenía dado por su patrón y defensor, y que no se sacase de Sevilla el cuerpo de la sancta virgen que buscaban (I, cap. 13, f. 25r).

Si los materiales que maneja Lope estaban en su entorno, al menos para los prolegómenos del asesinato del conde don García acude a crónicas más antiguas, en lo que es buena muestra de una mezcla de ingredientes de origen diverso: si la parte del león del episodio se coge de la *Crónica general* editada por Ocampo, el poeta se preocupa por rescatar el ardid del juego del bohordo, aprovechado por los asesinos para generar una confusión en la que cometer el crimen, de otras historias (la *Primera crónica general*) o de la tradición poética.¹²

En este orden de cosas, Lope realiza toda una serie de cambios destinados a dar coherencia y un tono más heroico al drama: así, también se perfila mejor el final religioso, para lo que el poeta hace que el obispo vencido (Ataúlfo) sea uno de los enviados a Sevilla, la aparición de san Isidro no tiene lugar en sueños (Morgado, Mariana) sino en respuesta a una oración y, con toda lógica, se elimina cualquier oposición de los sevillanos a la retirada de las reliquias (en Morgado, I, cap. 13, f. 25r y Mariana, IX, cap. 3, f. 547).

En suma, Lope parece seguir la versión en miniatura de Illescas para el diseño general, que desarrolla y enriquece cuando le conviene con elementos tomados de Ocampo y Mariana y hasta quizá de alguna crónica añeja, para componer el tapiz de *El primer rey de Castilla*, que redondea finalmente con la historia sevillana de Morgado. El taller historiográfico lopesco se guía por la libertad y las necesidades dramáticas, que le permiten bosquejar una comedia de origen ecléctico con la que el poeta demuestra un agudo conocimiento del panorama historiográfico de su tiempo, ya que maneja a su antojo tanto historias oficiales (la crónica *a cura* de Ocampo, Mariana) como compendios (Illescas) y corografías (Morgado), así como otros ingredientes del romancero (vv. 1829-1832 y 2139) y más.¹³

12. Al respecto, véase Sánchez Candeira [1999:58-59]. Menéndez Pelayo [1949:366] remite al *Chronicon mundi* (h. 1238) de Lucas de Tuy, la *Historia Gothica* de *De rebus Hispaniae* (1243-1246) de Jiménez de Rada y la *Romanz dell Inffant Garcia*.

13. Sobre estas cuestiones, véase Kagan [2010].

GUERRA Y PAZ: EL ORIGEN DE UN REINO

Si la reescritura de la historia preside la composición de *El primer rey de Castilla*, se potencia la fuerza dramática mediante una acumulación de sucesos según un cuidado diseño estructural por el que la acción se desplaza desde las estrategias matrimoniales y sus consecuencias hacia el poder, más la coda religiosa con el rescate de las reliquias. De hecho, dentro del torrente de hechos iniciado *in medias res* hay toda una red de relaciones: así, los dos matrimonios trágicos iniciales (uno por jornada, saldados con sendas muertes del hombre) se desarrollan con cierto detalle, frente al silencio del único casamiento (realizado entre bambalinas); y tanto las dos guerras abiertas (el sitio de Viseo y el enfrentamiento castellano-leonés) como la traición alevosa acaban siempre en castigo. Es un juego continuo de contrastes, como bien muestra el final agridulce de la primera jornada, con la oposición radical entre la muerte del padre y la proclamación del hijo.

De un arranque trágico sembrado de muertes se pasa a una situación más tragicómica —con algo de humor— que concluye de forma heroica y hasta solemne, con la coronación y la doble proclamación (como rey de Castilla y luego también de León), más otros detalles simbólicos (como la entrega de las llaves de León, vv. 2832-2838) y el hallazgo de san Isidoro de Sevilla.¹⁴ En otras palabras: el inicio con los tejemanejes con los moros presenta las fallas del reino leonés y en cierto sentido se justifica su fin, que viene con la conformación del reino de Castilla y León mediante un enlace matrimonial y una guerra, para acabar con una proyección al futuro imperial y el acento final en la cuestión religiosa, en un cierre tan abierto como espectacular que recoge todos los hilos de manera harto veloz.¹⁵

Entre tanto poderoso, en la comedia se establece una jerarquía de buenos y malos gobernantes: tiranos son don Alfonso y Audalla, frente a don Bermudo y don Fernando, claro está. En contraste con las crónicas —que son menos duras—, desde el inicio se da una mala imagen del

14. Durante la entrega, el corregidor de León es un personaje colectivo que representa a toda la ciudad (Kirschner 1998:38).

15. Romanos [1998b:1412] plantea que puede ser impericia del primer Lope o «convicción de una continuidad histórica potenciada».

rey don Alfonso por el proyecto matrimonial de su hija con un líder moro por ambición, al punto que se le compara con un nuevo Rodrigo de España (vv. 417-418) y muere en buen pago de su error («Castigo ha sido justo», v. 959). Frente a este ejemplo de desviación se encuentra el príncipe don Bermudo, su hijo, que defiende la religión en una disputa que recuerda a la polémica por la razón de estado e insinúa una posible rebelión («hay Dios y vasallos», v. 156) y parece ser un buen rey, pero luego enoja a sus súbditos por el nuevo matrimonio de su hermana con don García y se convierte finalmente en un tirano que se enfrenta a don Fernando, todo un ejemplo de príncipe perfecto que lo derrota en un significativo duelo mano a mano. Esto es: Bermudo, que es el único personaje que se mantiene de principio a fin de la comedia, pasa de ser la voz de la conciencia y la religión a un monarca detestado por los conspiradores y el tirano rival del primer rey de Castilla. Si bien se mira, de esta manera se presenta en clave personal la supremacía del reino de Castilla sobre León, de acuerdo con una estrategia de legitimación política.¹⁶ Pese a ciertas manchas, los dos reyes moros son ejemplos de des-gobierno: así, Audalla peca de lujuria (amén de inconstante con Dalifa) y muere cuando trata de violar a la infanta leonesa, mientras que el rey de Sevilla se muestra pusilánime y apenas tiene entidad dramática, cuando en las historias trataba de engañar a los cristianos.¹⁷

A la par, si doña Teresa es un personaje pasivo salvado *in extremis* por una intervención divina, doña Sancha es un buen botón de muestra de todo el abanico de funciones posibles de la reina medieval (Aichinger 2015:191): sale a las tablas como hija del rey de León que se emplea por dos veces como pieza de la política matrimonial, pues se le promete en primeras nupcias al conde don García y luego ya formaliza la unión

16. Matas Caballero [2015:67] destaca la limitada atención dramática dedicada a los príncipes de otros reinos hispánicos, que responde mejor a la verdad histórica y refuerza la hegemonía de Castilla.

17. El rey moro Audalla es un ejemplo de gobernante lujurioso (Oleza 2005b), condición que casa perfectamente con la caracterización habitual de los musulmanes (Herrero García 1966:543-545), pero el intento —que no consumación (Kirschner 1998:24)— de violencia es deseo de someter a una mujer que se resiste a un matrimonio impuesto y contra la fe, no a un deseo lujurioso repentino ni otras causas posibles, por lo que no importa tanto la perspectiva de la mujer ni las consecuencias humanas (Casa 1993:204 y 210).

con don Fernando y lo acompaña en el ascenso a rey. En este proceso, se desempeña perfectamente como reina (ámbito público) y mujer (privado): de un lado, rompe con su hermano y actúa como regente en ausencia de su marido, dando pruebas de carácter belicoso en una pequeña arenga bélica en la que proyecta formar «un femíneo escuadrón» (vv. 2143-2174) y castigando a los traidores con una punta de crueldad (vv. 2186-2211), mientras del otro se presenta embarazada y asegura la sucesión de la nueva monarquía, que —profecía mediante— se extiende hasta el imperio.¹⁸

El universo del poder en *El primer rey de Castilla* se completa con Fernán Laínez y Amir, malos consejeros que están detrás del intento de alianza matrimonial entre cristianos y musulmanes (vv. 214-273), además de animar al rey moro a tratar de violar a la doncella para vencer su resistencia, porque «hay mujer que hasta forzada / no hay sacar palabra della, / y ruega después, gozada, / que la vergüenza atropella» (vv. 804-807).

En medio de este torrente de sucesos, además, entra en juego el toque sobrenatural en dos momentos: primero, un ángel castiga al rey moro cuando trata de forzar a doña Sancha (v. 839*Acot*); y más adelante, san Isidoro de Sevilla se aparece con música al obispo Ataúlfo para comunicarle que Dios les manda llevar su cuerpo a León en vez de las reliquias de las santas Justa y Rufina (vv. 2676-2712).¹⁹ En ambos el elemento maravilloso responde a la petición de los personajes (las invocaciones de la princesa frente al abuso y las blasfemias de Audalla, el soneto-oración del obispo, vv. 821-839 y 2662-2675), que muestra el poder divino, refleja la visión providencialista de la historia y contribuye decisivamente a la dimensión espectacular de la comedia, pues con mucho cuidado se presenta en una suerte de *Ringkomposition* que da sentido al final.

Otro ingrediente simbólico de la comedia es la profecía de la gitana sobre el embarazo de doña Sancha (vv. 2537-2574), que da un giro a los parlamentos extensos de la comedia (en romance octosílabo o

18. Sobre el esquema del discurso militar y su variante femenina, véase Iglesias Zoido [2012]; para el carácter de mujer fuerte, véase Zúñiga Lacruz [2016:123-124]. Acerca del modelo histórico, véase Klinka [2015].

19. Un ángel aparece igualmente en la comedia *Vida y muerte del rey Bamba*.

tirada de endecasílabos), dedicados a resumir acciones representadas o escamoteadas (vv. 186-273, 1095-1150 y 1614-1661), para mirar hacia el futuro y conectar con el presente de redacción y representación. Así pues, el anuncio gitanesco resume la sucesión inmediata de los primeros reyes de Castilla hasta la unificación de España y la expansión por otras tierras de la Monarquía hispánica, en un guiño a las glorias imperiales.

Ahora bien, en *El primer rey de Castilla* también hay algo de tiempo para la comicidad entre tanta tragedia, si bien se presenta tarde (mediada la obra, v. 1462) y en fuerte contraste con un asesinato. La integración de la risa en el drama es, pues, forzada y parece responder más a las expectativas del público que a otra cosa, porque ciertamente en la historia encadenada de los orígenes del reino de Castilla hay poco espacio para el chiste. De este modo, Lope se decanta por lo que parece ser una solución de compromiso: la inserción de una secuencia rústica entre sayagueses en varias fases (vv. 1462-1574, 1688-1705 y 1909-1939) y otra con el enfrentamiento entre un soldado y un alguacil (vv. 2751-2815) que pueden pasar por una suerte de minientremeses ligeros empotrados en medio de la acción (Fernández Mosquera, 2012), que demuestran un alto grado de autonomía y juegan un importante papel estructural;²⁰ si bien su adaptación al marco general es irregular y podrían considerarse por separado como «una especie de fragmento prefabricado» en palabras de Salomón [1985:44], su presencia justifica que *El primer rey de Castilla* se adscribe al mundo cómico antes que al trágico. Esto es: que la acción quede en el ámbito de lo serio y no se precipite del lado de la tragedia. No obstante, bien se puede decir que estos paréntesis jocosos son algo pegadizos en la acción, aunque con un pequeño matiz: si la disputa chistosa del soldado con el alguacil apenas tiene un valor ornamental, en cambio el lance rústico dividido en tres compases sirve para explicar el descubrimiento del traidor Fernán Laínez, delación con la que Mendo se aproxima al modelo del gracioso con todas las de la ley (Antonucci 1994:31-32).

20. Romanos [2000b:218] los compara «como pasos o entremeses con resabios del teatro del siglo XVI» y Calvo [2007:110] niega que pueda darse humor por la función didáctica de la pieza.

En todo caso, la comicidad que presentan estos lances es puramente entremesil y se basa en un sentido del humor tradicional (credulidad, miedo, rusticidad, etc.) tanto lingüístico como mímico, que conecta con el teatro prelopesco y roza siempre el conflicto de golpe y porrazo. En este sentido, el entremés villanesco se basa en un triángulo amoroso fundado en la disputa conyugal entre Mendo y Melisena con sus idas y venidas («Aún le quiero, / y más cuanto más me ofende», vv. 1692-1693), el cortejo descarado de Tibaldo a la aldeana, un chiste erótico en torno al acto de desenvainar la espada (vv. 1566-1579), el disfraz ridículo de «soldado gracioso» (v. 1546*Acot*) y sobre todo la deformación lingüística del sayagués, que de entrada da un toque gracioso a todo parlamento de los aldeanos.²¹ Y todavía más si se tiene en cuenta que contrasta directamente con el universo cortesano —y hasta con los monarcas—, ya que, de hecho, Mendo quiere participar en la guerra como soldado pero acaba por renunciar a sus pretensiones (vv. 1969-1974) en un giro que remite sonriente al menosprecio de corte y alabanza de aldea.

Muy interesante dentro del arsenal cómico de *El primer rey de Castilla* es la pareja de sonetos entre Tibaldo y Melisena (vv. 1462-1475 y 1476-1489), que parodia los dípticos sonetiles amorosos tan del gusto de Lope (Antonucci 2017).²² Si normalmente estas configuraciones poéticas son muestra de amor correspondido entre los personajes que los pronuncian, por lo general de forma contigua y con su poco de desafío retórico, en este caso se trata de dos poemas doloridos, puesto que el primero es una queja de Tibaldo contra el «Amor grosero» (v. 1462), mientras que en el segundo Melisena se lamenta por la ausencia de Mendo. Ambos sonetos manifiestan una profunda hermandad temática (la cara más desgraciada de la pasión amorosa), funcional (son los primeros indicios de esta trama amoroso-cómica) y estructural, porque presentan una disposición quiasmática donde la queja de amor se sitúa al inicio del primer parlamento (vv. 1462-1470) y al final del segundo (vv. 1485-1489), abrazando entre medias un elogio de las montañas asturianas, «corona y defensa de las Españas» que es «milagroso abrigo» de los

21. Véase Bobes Naves [1968].

22. Véase asimismo Crivellari [en prensa] sobre la variante burlesca, a cuyo catálogo hay que añadir este dueto de sonetos campestres.

godos. Entre otras cosas, con este momento de solemnidad jocoseria se suaviza la entrada del elemento cómico en la acción, que sucede justamente a la muerte a puñaladas de don García y el lamento general por unas bodas rematadas en funeral. Por lo demás, el soneto es la forma utilizada para sendos lances solemnes, como el arrepentimiento final de Fernán Laínez en la soledad de los montes (vv. 1893-1908) y la búsqueda de las reliquias santas (dos en vv. 2631-2654), con un soneto-oración incluido (vv. 2662-2675).

«A FE DE GODO ESPAÑOL»

El primer rey de Castilla se dedica a un episodio capital de la conformación nacional de España, que se sitúa sobre el telón de fondo de tantas comedias acerca la Reconquista. En este sentido, el drama se enreda en unas relaciones de intertextualidad y reescritura dentro del corpus lopesco.

Parte de la historia vuelve a tratarla Lope en *El labrador venturoso* (1620-1622, *Parte XXII*, 1635), que dedica por entero a los amores trágicos e infieles entre la infanta leonesa y el rey moro, desarrollando así una de las acciones de la primera jornada de *El primer rey de Castilla*.²³ Se trata de una *amplificatio* en toda regla, que reelabora el esquema principal de la historia con muchos cambios de los personajes a la configuración de la trama: de nuevo el rey quiere casar a su hija (renombrada en doña Elvira) con el líder musulmán (el rey Zulema Almanzor) por una razón política (la paz entre moros y cristianos), pero hay un tercer amante en discordia (don Manrique de Lara) y la dama se resiste tanto que, amén de pensar en el suicidio («hay veneno y acero, / sáquenme el alma primero / que llegue a ser su mujer», f. 193r), huye de Toledo y se oculta en los montes. De este modo, el ambiente campestre mantiene su condición de refugio y gana protagonismo porque se convierte en el escenario de todo el resto de la acción: la infanta se esconde con otro nombre (Inés) y los villanos van cayendo uno detrás de otro enamorados de ella, en una danza de pasiones y celos aderezada con un juego de sortija que salta en pedazos con la guerra desatada tras la ne-

23. Al paso lo anota Menéndez Pelayo [1949:364], que antes acusa de autoplagio «sin escrúpulo» a Lope [1964:362].

gativa posterior de don Alfonso de continuar con la alianza matrimonial y la anagnóris final, que se cierra con la boda de doña Elvira con Alfonso, aldeano de origen noble. Nunca hay entrega de la dama ni riesgo de violación, las críticas del hijo se difuminan entre don Manrique y otras figuras, y especialmente el rey se arrepiente de su pacto y acaba por romperlo (ff. 196r y 203r-v), pese a que le cuesta la ruptura de las paces.

Toda una serie de pequeños detalles apuntalan esta relación: la insistencia en la ofensa al «decoro» del casamiento y la ridiculización de la decisión como una estrategia militar inversa (f. 193r), la intervención de retratos en la relación (aquí en las dos direcciones), la comparación con la pérdida de España («¿Un ángel le das a un moro, / olvidado del suceso / que tiene Castilla impreso / en mármol con letras de oro?», f. 194r), el uso en serio de dípticos sonetiles (f. 204v), la oposición entre corte y aldea con la vía intermedia de la milicia, etc. Con este apretado repaso se puede apreciar que Lope aprovecha el inicio de *El primer rey de Castilla* para presentar en *El labrador venturoso* una comedia villanesca, donde brilla más la fuerza del amor verdadero que los conflictos históricos, ya que doña Elvira se libra tanto de un matrimonio no deseado (con el moro) como de otro impuesto (con don Manrique) y acaba felizmente emparejada con Alfonso. En conjunto, todo da una nueva factura a la comedia, que se puede definir como la cara risueña frente a la versión seria de la cosa.

En otro orden de cosas, *El primer rey de Castilla* posee una fuerte dimensión nacional, centrada en la constitución del reino castellano desde el condado previo, pero que a la vez recuerda constantemente el pasado visigodo. Este interés por los godos de papel (Sáez, en prensa) emparenta directamente al drama con una trilogía de comedias góticas lopescas, compuesta por *Vida y muerte del rey Bamba* (1597-1598, *Primera parte*, 1604), *El postrer godo de España* (1599-1600, *Parte VIII*, 1617) y *El capellán de la Virgen, san Ildefonso* (1616, *Parte XVIII*, 1623).²⁴ Si las tres dramatizan una selección de hechos esenciales del reinado de los godos (el santo rey Bamba, la pérdida de España y los milagros de un santo), *El primer rey de Castilla* es un perfecto reflejo del mito neogótico, puesto que al uso sinonímico de godo y español (vv. 434, 1230 y 1835-1836), el elogio de los valores góticos

24. La primera y la última también se conocen como *Comedia de Bamba* y *El último godo*. Puede verse también Case [1969] y Madroñal [2017].

(vv. 472 y 621-624), el encomio del rey Pelayo (vv. 217 y 1375-1376) y la evocación de la batalla de Covadonga (vv. 1476-1479), se añade una pequeña nota hiperbólica con el deseo del rey moro de tener hijos de sangre goda (vv. 617-618).²⁵ Con todo, a efectos de la comedia y del proceso de construcción de la identidad nacional, se pasa de una equiparación inicial de leoneses y castellanos con españoles, para después quedarse únicamente Castilla con la patente de españolidad, que se encuentra en perfecta sintonía con el castellanismo [Thompson, 2002], que modela la concepción del reino castellano como España frente al resto de identidades. Como quien no quiere la cosa, *El primer rey de Castilla* recuerda no solo la conformación de un mito fundacional sino también el importante papel del elemento gótico en la identidad española.

PROBLEMAS TEXTUALES

La tradición textual de *El primer rey de Castilla* se compone de las dos ediciones de la *Parte XVII*, cuyos rasgos ya se han presentado en la introducción general, una suelta desglosable y una copia manuscrita (de la Biblioteca Palatina di Parma), junto a dos ediciones modernas.

LA «PRINCEPS» (A: FERNANDO CORREA DE MONTENEGRO, MADRID, 1621)

El texto recogido en la *Parte* es bastante descuidado en general, porque presenta errores tanto por adición (vv. 207-208) como por omisión de letras por el desgaste de los tipos (vv. 649, 995, 1292, 1440, 1493, 1636, 2295, 2536, 2544 y 2839), así como otras que aparecen invertidas (vv. 722*Acot*, 1156, 1180*Acot*, 1205 y 1272). Sin embargo, este panorama no quiere decir que la comedia se presente deturpada en muchos lugares, porque ciertamente no presenta grandes defectos que afecten al sentido.

Con todo, hay algunas pistas que permiten defender que se dio un proceso de revisión durante el proceso de imprenta, bajo la mirada de Lope o

25. Asimismo, se da la identificación del moro con español (v. 753), otra cara de la moneda identitaria para la que puede verse Fuchs [2011:99-117] y Feros [2017].

de otro agente: se sabe que ya entonces (desde 1617) el poeta declara su participación directa en la empresa editorial, según una dinámica irregular que varía de comedia en comedia, y que va de la entrega de manuscritos fiables a la corrección directa de los textos [véase Dixon, 1996]. En este caso, a más de algunas diferencias menores entre los diferentes testigos de la *princeps* (vv. 1504, 2129, 2152, 2237, 2263, 2297, 2469, 2494 y 2784), hay dos pasajes que señalan la existencia de dos estados de impresión:²⁶

<i>A</i> ³	<i>A'</i> , <i>A</i> ² , <i>A</i> ⁴ , <i>B</i> ⁴
Ser mozo, si sois segundo de tal padre nunca os dé pena, pues antes me fundo <i>en que si Alejandro fue</i> <i>cuando llamó Chiro el mundo.</i> (vv. 1296-1300)	Ser mozo, si sois segundo de tal padre nunca os dé pena, pues antes me fundo <i>en que Alejandro lo fue</i> <i>cuando fue señor del mundo.</i> (vv. 1296-1300)
Sois mi vida. Escóndete, sol, temprano. (vv. 1338-1340)	Sois mi vida. <i>Ven presto, noche querida;</i> escóndete, sol, temprano. (vv. 1338-1340)

Junto a otros cambios menores (vv. 1481, 1546*Acot* y la disposición de los vv. 1560-1561, que *A*³ junta en una columna), la corrección de una lectura sin sentido (con ese *Chiro*, en confusa referencia al rey Ciro cuyo imperio fue conquistado por Alejandro Magno, vv. 1299-1300) y la restauración de un verso perdido (v. 1338), establece un primer estado textual (representado por *A*³) y un segundo (*A'*, *A*² y *A*⁴, al que hay que añadir también un ejemplar de la segunda edición, *B*⁴) resultante de una corrección *in fieri*. Más en detalle, el segundo caso tiene todo el aspecto de proceder de un texto deturpado que estropea el pasaje y que se puede detectar fácilmente: la clave está en que no se puede saber a ciencia cierta si es responsabilidad de Lope o acaso del taller, pero la situación de los dos *loci critici* en el mismo folio es muestra clara de una labor de revisión puntual y somera, quizá más propio de impresores que del dra-

26. Ha de tenerse en cuenta que *A*² carece de los ff. 123r-126v y el último está roto, por lo que se pierden varios pasajes (vv. 1033-1595 y 2845-2851).

maturgo. En este orden de cosas, la reparación exclusiva de B^t de un error compartido por todos los demás testigos de esta edición (*feoneses* por *leoneses*, v. 2294), no constituye un argumento suficiente para defender que hay un tercer estado textual, pero sí parece indicar una labor de corrección un tanto al azar en algunos cuadernillos.

En resumen, la falta del autógrafo no permite apurar más el grado de intervención de Lope durante el proceso editorial de *El primer rey de Castilla* (véase Presotto 2009): a partir de las claves comentadas, se puede dar por bueno que la revisión de la comedia fue muy parcial, según una *praxis* que se entiende mejor como ocasional intervención de algún agente editorial, que no como mediación directa del poeta. Sea como fuere, más allá de una impresión poco cuidadosa, el texto de la edición príncipe es bastante correcto, tal y como prueba el hecho de que se mantenga sin grandes cambios hasta *Men*.

LA REEDICIÓN (B: VIUDA DE FERNANDO CORREA, MADRID, 1622)

B es una copia a plana y renglón de *A*, testimonio con el que comparte un error privativo (la omisión del verbo auxiliar en *he de buscar*, v. 154) y la forma *Isicratea* (escrita como *y si Cratea*, que también comparten con *C*, v. 2229). En este sentido, los ejemplares de *B* se apartan de *A* en pocas lecturas, sin que se pueda sugerir un proceso consciente de revisión: de hecho, solamente se puede comentar la introducción de algunas erratas (vv. 474, 1184 y 1316) y la idéntica condición de texto poco cuidado, que presenta muchas omisiones de letras por manejo de tipos usados (vv. 551, 613, 647, 856, 856, 871, 878, 945 *Acot*, 1031, etc.); constituye una excepción en este sentido B^t , que como se ha comentado más arriba emplea en realidad para esta comedia los cuadernillos de una edición de *A*, en línea con lo que ocurre también en otras piezas de la Parte.

LA DESGLOSADA (C)

A su vez, el texto de la desglosada —como demuestra la numeración de la comedia que empieza justamente en el f. 114r— comparte numerosas lec-

turas tanto con *A* como con *B*, pero la gran cantidad de omisión de letras por desgaste de tipos (vv. 649, 832, 1292, 1441, 1637, 2283, 2454, 2537 y 2545) y especialmente de inversión de los mismos (vv. 1156, 1180*Acot*, 1272 y 2518) fundamenta una relación directa de la *princeps* con *C*, que introduce otra errata (v. 9) y otro giro de letra adicional (v. 152). Este ejemplar no consta de dedicatoria ni título, porque se encuentra en el pliego anterior y, por tanto, se ha añadido a mano. Además, tampoco consta el nombre del autor de comedias.

EL MANUSCRITO PALATINO (M)

También hay un testigo de la comedia dentro de la colección de manuscritos teatrales de Parma, que, como es habitual en la serie, no tiene valor para el establecimiento del texto, pero resulta muy interesante desde la perspectiva de la puesta en escena:²⁷ además de algunos detalles externos (carece de paratextos y dispone las figuras a dos columnas) y de un gran número de erratas y variantes mínimas (vv. 135, 204, 302, 592, 598, 600, 604, etc.), el manuscrito deriva de algún ejemplar de *B* de acuerdo con una omisión que comparten en exclusiva (v. 206) y un par de posibles errores encadenados (vv. 307 y 857). Sobre esta base, el manuscrito ofrece un texto deteriorado, en el que se multiplican las omisiones de versos (vv. 290, 454-455, 885, 1089 y 1648), acotaciones (v. 797*Acot*) e indicaciones de locutor (801*Per*), aparece alguna lectura privativa (*hermana de un rey de León*, v. 142) que en un caso estropea el texto (*dar quiere su hermana a un tigre* por *dar quiere su sangre a un tigre*, v. 416, establece una repetición de *hermana* con v. 415) y en otros fuerza la métrica (*Posible es ya cristiana bella*, v. 612; *como a Troya os venceré*, v. 922). Por lo demás, se puede destacar un temprano intento de corrección de algunos errores (sobre todo del v. 2230) y la tendencia a la modernización de la grafía (*imágenes*, v. 381; *vírgenes*, v. 414; *recibido*, v. 600, etc.), con alguna excepción hacia el lado contrario (*escede*, v. 539; *sepoltura*, v. 872).

27. Véase una descripción del testimonio en Cacho [2009:193-194].

EDICIONES MODERNAS

La primera edición en limpio se debe a Menéndez Pelayo (*Men: Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, tomo VIII, Madrid, 1898, pp. 43-76), que realiza una tarea irregular pero meritoria, con errores y aciertos: de un lado, se excede con la labor de modernización (*yelo* > *hielo*, *esperiencia* > *experiencia*, *volvelda* > *volvedla*, *Gange* > *Ganges*, etc.), introduce erratas (*ciedo* donde va *cielo*, v. 619, por ejemplo) y comete algunos errores (*vine* en vez de *viene*, v. 271; *Eso* en lugar de *Esto*, v. 502; *Vendrá... vendrá* por *Vendré... vendrás*, v. 503; *mira* y no *miro*, v. 956; *otro home soy soldado* en vez de *otro home soy, soy soldado*, v. 1561; la mala corrección de *doecho* en *hecho*, v. 1969) que abarcan hasta la repetición de un verso (v. 696, a la altura de v. 693) y la supresión de otros dos (v. 1913 y la mitad de v. 2731, cuya falta señala en nota, en lo que parece una mala transcripción del texto), a la vez que presenta algunas enmiendas tan ingeniosas como innecesarias (*Vendrá... vendrá* en referencia a Dalifa, cuando se trata de un parlamento de Celimo, v. 503; *lo prometí* en lugar de *se lo prometí* en la carta de v. 594; *pórfido* para *porfiro*, v. 789; *podrá* por *podré*, que ya hace sentido, v. 857; *cerrado* por *herrado*, v. 939; *den* en vez de *dan*, v. 1033; por Fernán Láínez lo digo para por Fernán Láínez digo, v. 1067; *Trigidia* en sustitución de *Trígida*, v. 1123; *gradescido* para *gradecido*, 1463; *mis celos* en lugar de *mil celos*, v. 1515, *Enfiuza* para *Enfiucia*, v. 1528; el refuerzo del sayagués con la forma *natoraleza* por *naturaleza*, v. 1696, etc.); de otro, aprecia pasajes defectuosos (la apariencia de verso suelto de v. 1421 y la cuarteta dañada de vv. 1454-1456) y ofrece varias correcciones muy atinadas por vez primera (el restablecimiento de la concordancia adjetival de *blancos* en v. 199; la supresión de la preposición *a* innecesaria antes de *adarga* y *cuero*, vv. 206-207; la reparación de una lectura muy deturpada y la identificación de *Hipsicratea* en v. 2229; ¡*Muera el conde castellano!* en vez de ¡*Muera el conde, castellanos!*!, v. 2313, que hace peor rima y resulta un sinsentido en un parlamento del rey Bermudo contra don Fernando; y la reparación del nombre de *Sancho*, que constaba como *Santo* en la tradición textual, v. 2541), que se adoptan en esta edición.

A su vez, la edición de Gómez y Cuenca (*Goc: en Obras completas. Co-medias*, X, Turner, Madrid, 1994, pp. 289-381) tampoco puede considerarse crítica porque, pese a manejar el texto de *A³* (como demuestra el mantenimiento exclusivo del error «cuando llamó Chiro el mundo para cuando

fue señor del mundo», v. 1299, del que solo dejan constancia), sigue de muy cerca a *Men* tanto en la mayoría de las correcciones certeras (vv. 199, 207-208 y 2541) como las excusadas (vv. 503, 594, 789, 857, 1696 y 2145) y los errores (v. 1969, pero no omite el v. 2729), y luego añade unos cuantos errores de interpretación (*Alarma* en lugar de *Al arma*, vv. 935 y 2312), además de la usual preferencia por la modernización excesiva. Por todo ello, ninguna de las dos ediciones se considera en el aparato crítico, pero las soluciones oportunas se aprovechan en el establecimiento del texto.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

Enojado, el rey don Alonso Quinto de León discute con su hijo, don Bermudo, porque este critica su decisión de casar a doña Teresa, hermana del monarca, con el rey Audalla de Toledo para establecer una alianza para poder pasar a Andalucía y combatir contra Sevilla, pese la diferencia de religión entre ambos. Sin que termine la disputa, Fernán Laínez y Amir llegan con la respuesta positiva del líder musulmán y, en pago de sus gestiones, el rey perdona el destierro al que había sido condenado la familia de Laínez y sus tres sobrinos por disputas con el conde Fernán González, a quienes además acepta que marchen con él a la guerra contra Almanzor en Viseo. En cambio, la infanta se resiste contra este proyecto de matrimonio con un infiel como un sinsentido. Mientras tanto, Audalla, que dice estar enamorado de la infanta desde que tuvo noticia de ella y gracias a un retrato, olvida los amores con Dalifa y rompe una carta suya, pero esta se marcha amenazando con matar al hijo que espera. Tras una misiva de sus enviados, Audalla se prepara para salir a por su prometida hasta Madrid, al tiempo que ordena a los tres Laínez que vayan a Viseo en ayuda del rey y nombra alcaide de Ocaña a Celimo. Durante el encuentro, doña Teresa rechaza, triste y silenciosa, el cortejo y los regalos de Audalla, que decide tratar de forzarla advertido por sus consejeros. A solas, la dama niega que vaya a unirse a él mientras no sea cristiano y, en respuesta a sus injurias y al intento de violación, un ángel desciende y castiga al moro, que se abrasa por dentro, reconoce el poder de Dios y ordena antes de morir que doña Teresa sea devuelta sana y salva a

León. En Portugal, el rey don Alonso decide asaltar las murallas de Viseo y, herido, reconoce su error, se preocupa por tener una buena muerte y aconseja a su hijo que sea un gobernante justo y guarde las leyes divinas.

ACTO SEGUNDO

Tanto don Íñigo, don Rodrigo y don Diego como su tío Fernán Laínez se sienten traicionados por el rey don Bermudo, que se ha casado con una hermana de don García, conde de Castilla, y a quien pretende entregar a su hermana doña Sancha en casamiento para reforzar la alianza castellano-leonesa. Aprovechándose de la juventud del rey, los Vela determinan fingir lealtad al conde, que los recibe como vasallos. Luego del primer y feliz encuentro entre don García y doña Sancha, los conspiradores provocan a un criado del conde durante un juego cortesano y apresan a don García en el momento en que acude, pero una bofetada contra doña Sancha hace que el joven se rebele, por lo que lo matan y escapan. El conde muere en brazos de su amada y Fernán Laínez se refugia en las montañas de Oviedo, donde se encuentra con unos villanos con los que se oculta. Uno de ellos, Mendo, que quiere ir a la guerra, le pone al día de la situación (la vida en un monasterio de doña Teresa, la disputa por el condado de Castilla entre don Bermudo de León y don Sancho de Navarra) y se intercambian los vestidos. Entre tanto, se ha logrado un nuevo acuerdo de paz por el que doña Sancha, hermana de don Bermudo y viuda de don García, ha de casarse con don Fernando, hijo del rey navarro y pariente del difunto conde, para que ambos puedan heredar el condado castellano. Sin embargo, la dama impone como condición la venganza contra los asesinos de don García, que consigue realizar gracias a la información que les facilita Mendo, que los conduce hasta los montes donde se encuentra el traidor.

ACTO TERCERO

La proclamación oficial de Castilla como reino y de don Fernando como rey provoca la reacción inmediata de don Bermudo, que le declara la guerra y se acerca peligrosamente para defender sus derechos y sus tributos. En esta si-

tuación, doña Sancha apoya a su marido y queda como regente mientras su marido marcha al campo de batalla. En medio del combate, don Bermudo y don Fernando se batan en un duelo singular y vence el rey castellano, que, ya victorioso, opta por una guerra justa en la que se honre al vencido. Así, al reino de Castilla se anexiona León. Entonces, el arzobispo de Santiago, Ataúlfo, declara lealtad al monarca y es enviado a Sevilla junto a don Manrique de Lara para recuperar las reliquias de las santas Justa y Rufina, en satisfacción de una promesa del rey. Mientras, la reina da noticias de su embarazo y escribe a su marido para comunicarle la buena nueva, momento en el que una gitana le pronostica una larga descendencia y un futuro glorioso para España. En Sevilla, el rey moro acepta el pago de parias a Castilla, pero niega conocer el paradero de los restos santos y, en una aparición, san Isidoro informa al arzobispo Ataúlfo de que las reliquias de las santas serán halladas por un monarca posterior (el santo rey don Fernando), pero en compensación pueden llevarse su cuerpo santo, que encontrarán en «Sevilla vieja». En León entregan las llaves de la ciudad a la reina y también reciben a don Fernando, en un final que se completa con la llegada de Ataúlfo y Lara con las reliquias.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

ACTO PRIMERO

1-185	quintillas	185
186-273	romance en <i>a-o</i>	88
274-308	quintillas	35
309-422	romance en <i>i-e</i>	114
423-472	quintillas	50
473-504	redondillas	32
505-544	quintillas	40
545-676	redondillas	132
677-722	endecasílabos sueltos	46
723-837	quintillas	115
838-885	octavas reales	48
886-945	quintillas	60
946-999	silvas	54

ACTO SEGUNDO

1000-1094	quintillas	95
1095-1150	octavas reales	56
1151-1260	redondillas ²⁸	110
1261-1340	quintillas	80
1341-1461	redondillas ²⁹	121
1462-1489	sonetos	28
1490-1613	redondillas	124
1614-1661	romance en <i>a-a</i>	48
1662-1705	redondillas	44
1706-1736	endecasílabos sueltos	31
1737-1892	redondillas	156
1893-1908	octavas reales	16
1909-1973	quintillas	65

ACTO TERCERO

1974-1998	quintillas	25
1999-2038	redondillas	40
2039-2078	octavas reales	40
2079-2142	romance en <i>o-e</i>	64
2143-2238	redondillas	96
2239-2313	quintillas	75
2314-2317	redondillas	4
2318-2492	quintillas	175
2493-2536	redondillas	44
2537-2574	romance en <i>a-o</i>	38
2575-2630	redondillas	56
2631-2661	endecasílabos sueltos	31
2662-2675	soneto	14
2676-2713	romance en <i>a-a</i>	38

28. Hay dos versos sueltos (vv. 1232-1233).

29. Queda un verso suelto (v. 1422).

2714-2735	endecasílabos sueltos	22
2736-2831	redondillas	96
2832-2847	octavas reales	16
2848-2867	redondillas	20

RESUMEN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	1075	37,5
Quintillas	1000	34,9
Romances	390	13,6
Octavas reales	176	6,1
Endecasílabos sueltos	130	4,5
Silvas	54	1,9
Sonetos	42	1,5

EL PRIMER REY DE CASTILLA COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO

Dirigida a don Fernando de Ludeña

Es tan antigua la nobleza de los caballeros de Madrid (en estos felices días la más insigne villa de Europa), que no entiendo que sería lisonja poética decir que tienen algunos su ascendencia desde aquel ínclito Fernando, primero rey de Castilla, la historia del cual dedico a Vuestra Merced, cuya sangre en tan ilustres sujetos resplandece. A mis obligaciones añadió su raro ingenio y las flores que cada día resultan de su buen gusto, en tanta variedad de concetos una afición tan grande, que mientras con otro estilo puedo celebrar su nombre, hago esta demostración de mi voluntad, porque con esta memoria se defienda la humildad del ofrecimiento de las reprehensiones de mi deseo, teniendo el que me queda de su servicio (a quien Aristóteles en el libro *De anima* llamó «suave») en vez de la esperanza por disculpa. Dijo por Vuestra Merced un poeta de su patria:

Título El primer rey de Castilla / comedia famosa de Lope de Vega Carpio AB M : en C se escribe a mano El primer rey de Castilla

Dedicatoria Fernando de Ludeña (o Lodeña): poeta y capitán de infantería, que recibió el hábito de caballero de la orden de Santiago (Case 1975b:162). Debe de ser el hijo del seductor de Magdalena, una de las hermanas de Cervantes, pero se le conoce especialmente por el soneto presente en los preliminares de las *Novelas ejemplares* («Dejad, Nereidas del albergue umbroso», 25) y su participación en la comedia *Las hazañas araucanas de García Hurtado de Mendoza* (1622), escrita por nueve ingenios junto a Mira de Amescua, el conde del Basto, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Jacinto de Herrera, Diego de Villegas y Guillén de Castro. Cervantes lo ensalza en el *Viaje del Parnaso* (IV, vv. 383-387), al igual que el propio Lope en el *Laurel de Apolo* (VIII, vv. 376-384) y en la *Relación de las fiestas... en la canonización de san Isidro* (1622). 6 flores: 'maravillas', pues vale «lo más puro, esmerado y perfecto de algunos frutos» (*Autoridades*).

10-11 deseo... a quien Aristóteles en el libro *De anima* llamó «suave»: de acuerdo con la teoría de Aristóteles (*De anima*, III, 433a20-30), la acción (el movimiento) del *deseo* depende

15 Con ingeniosa porfía
 don Fernando de Ludeña,
 cómo ha de ser nos enseña
 la cortesana poesía;
 la gracia con la osadía,
 tan dulces se dan la mano
 20 que opuesta la envidia en vano
 a su ingenio peregrino
 confiesa un Marcial latino
 y un Ludeña castellano.

Nadie habrá oído tantas sales, tantas nuevas locuciones en nuestra lengua que no diga esto mismo. Y es tanto más de agradecer, cuanto ella es en
 25 sí más grave, pues vemos que lo que en ella es donaire y agudeza, en música, en conversación, en prosa, en verso siempre tiene el propio valor, a diferencia de otras lenguas que de su parte tienen la gracia más que de la sentencia, pues traducidas en la nuestra no lo sería. Lea, pues, vuestra merced esta comedia, que mi amor, inclinación y obligación le ofrecen, y las musas
 30 le den aliento para mayores frutos, que bien podrán, pues le deben más flores que han criado en su monte las aguas del Pegaso, como naturaleza suya, y Apolo como sol asistente del Parnaso y corona de los ingenios. Dios guarde a Vuestra Merced.

Su capellán,

LOPE DE VEGA CARPIO

siempre del objeto (el bien o la apariencia de bien), por lo que con este guiño erudito Lope declara que su voluntad de servicio es natural (*suave*, no forzada), al tiempo que amplía el elogio de Ludeña.

13 *porfía*: 'insistencia, tenacidad', como luego vv. 42, 820 y 848 (con un matiz más negativo). Al respecto, véase Cortijo Ocaña (2013).

21 *Marcial*: poeta satírico latino, conocido por su agudo ingenio y por sus epigramas.

23 *sales*: 'agudezas, gracias'.

31 *Pegaso*: referencia a Hipocrene, fuente de la inspiración poética surgida de una coza del caballo alado *Pegaso* en el monte Helicon: está consagrado a Apolo, dios de los poetas (*ingenios*), y en ocasiones se confunde con el monte *Parnaso*, que se encuentra muy próximo. Esta identificación puede proceder de la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio de Jorge de Bustamante (1551) (Simón Díaz 1979:280-281).

Figuras de la comedia

DON RODRIGO	UN CAPITÁN
DON DIEGO	UN CRIADO
FERNÁN LAÍNEZ	REY DON ALONSO
DON GARCÍA, conde	DON BERMUDO, su hijo
DOÑA SANCHÁ, infanta	UN PAJE
DON SANCHE, rey	MENDO RAMÍREZ
DON FERNANDO, infante	AMIR, moro
TIBALDO, villano	DOÑA TERESA, infanta
MILENA, montañesa	AUDAL[L]A, rey moro
MENDO, montañés	ALIMO, alcaide
ALBARFÁÑEZ, camarero	DALIFA, mora
UN PORTERO	NUÑO, criado del rey
UN SOLDADO	BERMUDO, rey de León
DON FERNANDO, rey	MANRIQUE DE LARA
DOÑA SANCHÁ, reina	FORTÚN DE MENDOZA
ÍÑIGO DE HERRERA	ATAÚLFO, obispo
UNA GITANA	REY MORO DE SEVILLA
ALGUACIL	CORREGIDOR DE LEÓN
SAN ISIDRO, arzobispo	

Representola Vergara

Dramatis personae Audalla BC M : Audala A Representola Representola Vergara AB : Representola C : om M

Representola Vergara: Luis de Vergara, conocido como *el Bueno*, era un actor y autor vinculado a Sevilla activo al menos entre 1594 y 1616, que mantenía buenas relaciones con Lope, quien lo bautiza como «general en todo género de representaciones» (*El peregrino en su patria*, 494). De hecho, llevó a las tablas diversas comedias lopescas y aparece nombrado en algunos textos de las partes XIII (*El desposorio encubierto*) y XV (*El caballero del milagro, El favor agradecido y El leal criado*) (*DICAT*, s. v.), aunque *El primer rey de Castilla* no aparece en su lista de comedias (D. Fernández Rodríguez 2014:284, n. 26).



ACTO PRIMERO

Salen el rey don Alonso Quinto de León y don Bermudo, su hijo

DON ALONSO	¿Tú me replicas a mí?	
	¿Tú quieres darme consejo?	
BERMUDO	Yo no te replico a ti	
	como a padre o como a viejo;	
	como a errado y hombre sí.	5
	Que, aunque eres rey, eres hombre,	
	y todo hombre puede errar.	
DON ALONSO	¿A quién habrá que no asombre	
	que me quieras enseñar	
	cuando por hijo te nombre?	10
	Ya todo vive al revés:	
	ya solo nos falta, cielo,	
	que el sol a la noche des,	
	hielo al fuego, fuego al hielo,	
	y la cabeza a los pies;	15
	abrásese el frío cita,	
	hiélese el indio abrasado,	
	dé leyes el troglodita,	
	navéguese el mar helado	
	donde el ostrogodo habita;	20

9 quieras *AB M* : quieres *C*

7 *todo hombre puede errar*: sentencia clásica (*errare humanum est*) sacada de Cicerón (*Filípicas*, 12, 5) y san Agustín (*Sermones*, 164, 14), que admite el error como «cosa de hombres» pero condena la pertinacia. Comp. *La buena guarda*, v. 2081: «Error es de hombre mortal». 11-20 *Ya todo vive al revés... habita*: enumeración del mundo al revés, donde se juega de hipálage con varios referentes (el sol nocturno, fuego helado, etc.): muy del gusto de Lope es la contraposición entre los escitas (*citas*), de un lugar situado en la Europa centro-oriental que vale como emblema de clima gélido, y el caluroso (*abrasado*) mar índico (*indio*). Similar en *Angélica en el Catay*, vv. 1332-1333 y 1341-1344: «ora la helada Scitia caminase / o el equinoccio ardiente discurriese, / [...] / dejadme a mí buscar en paz o en guerra / la causa original, el desvarío / que del francés al indio me destierra, / del ocase abrasado al norte frío». Justamente, acto seguido se presenta la navegación por el mar Negro (*helado*), tierra del *ostrogodo* ('godos orientales', que en origen permanecieron en Italia a diferencia

- del corderillo se espante
el león haciendo el robo
y del enano el gigante;
derribe el cobarde lobo
al corpulento elefante. 25
- ¿Sabes que tu padre soy?
- BERMUDO No te cause tanto enfado
ver que consejo te doy,
que por ser de ti engendrado
sé que disculpado estoy. 30
- Y no formes destó agravio
porque en tu opinión incierta
mueva mi ignorante labio,
que a veces el loco acierta
y a veces no acierta el sabio. 35
- A un pez dio el cielo poder
que detuviese una nave
viendo que se va a perder;
y es tal que en un puño cabe,
si se pudiese coger. 40

de los visigodos), que hace pareja con el bárbaro (*troglodita*, dicho así «por semejanza de los que habitan en la Etiopía en cuevas bárbaramente y negados al comercio humano», *Autoridades*) como imposible dador de leyes. Véase también *Con su pan se lo coma* (vv. 2429-2432). 21-22 *del corderillo se espante / el león haciendo el robo*: referencia, nuevamente en orden inverso, a la fábula esópica del cordero y el lobo (aquí cambiado en *león*, para evitar una repetición con v. 24), donde el lobo trata de comerse al corderillo con «un pretexto verosímil», para lo que trata de engañarlo (*hacer el robo*) acusándolo de revolver el agua y no dejarle beber, pese a que estaba río abajo (núm. 155, 110). Lope la repite en varios lugares (*La hermosa aborrecida* y *El juez en su casa*, Martín García 1996:75), pero con esta expresión aparece solamente en *El príncipe despeñado*: «Bien te entiendo, Sancho fiero, / que este es el pleito del lobo / cuando, por hacer el robo, / enturbia el agua al cordero» (vv. 399-402). Véase también Hernández Valcárcel (1992:112-113).

32 *incierta*: 'falsa'.

34-35 *a veces el loco acierta / y a veces no acierta el sabio*: expresión de carácter proverbial, similar al refrán «los niños y los locos dicen las verdades» (Correas, *Vocabulario*, núm. 12907).

36-40 *A un pez... coger*: se trata de la rémora, «[p]ez pequeño, cubierto de espinas y conchas, de quien se dice tener tanta fuerza, que detiene el curso de un navío en el mar» (*Autoridades*) y da pie a la metáfora de la nave del estado, desviada por la persistencia (*porfía*) en el error.

	Por dicha yo detendría la nave de tu porfía, en la tormenta en que vas, aunque por tu daño estás venciendo la fuerza mía.	45
DON ALONSO	Aunque de mí procediste, no sé en qué Libia, Bermudo, esa aspereza aprendiste del buen respeto desnudo a que obligado naciste.	50
	Lo que yerran los mayores suele ser más acertado que lo que aciertan menores, que la experiencia no ha dado luz a sus ciegos errores;	55
	y es de la poca experiencia muy común impertinencia pensar que puede acertar y muy propio el enseñar adonde falta la ciencia.	60
	Si conquistar se me ofrece deste africano andaluz la tierra que le obedece, si ya amanece mi cruz donde su luna anochece	65
	y es el paso por Toledo, ¿en qué, Bermudo, errar puedo, dando mi hermana a su rey?	
BERMUDO	¿Luego el quebrantar la ley de Dios no te pone miedo?	70
	¿Y el ser contrario al decoro	

47-48 *Libia... aspereza*: el desierto de *Libia* era conocido por la fiera *aspereza* de sus fieras.

64-65 La *cruz* y la *luna* son los símbolos respectivos de la religión cristiana y del Islam, cuyo sentido literal se aprovecha para hacer un juego con el avance de la Reconquista. Luego hay otro juego similar (vv. 436-437).

	de rey, y de rey cristiano darla en casamiento a un moro?	
DON ALONSO	Es rey y noble africano de nacimiento y decoro:	75
	cuanto a rey, ya fue mi igual; si en lo que es ley no lo fue, también me aconsejas mal, pues, reducido a la fe, doy a Dios tanto caudal.	80
	Y antes de lauros y palmas visto aquel real decoro cuyo noble curso encalmas, pues dando mi sangre a un moro consagro a Dios tantas almas.	85
BERMUDO	¿Luego vuélvese cristiano porque a tu hermana le des Audalla, el rey toledano?	
DON ALONSO	No, mas puede ser después que dé a mi hermana la mano.	90
BERMUDO	¿Cómo?	
DON ALONSO	Como suele amor, y más amor de casados, reducir cualquier error.	
BERMUDO	Discursos muy engañados son esos, rey y señor,	95
	que si amor tiene poder de cristiano un moro hacer, la razón queda más llana de hacer mora una cristiana, que es, en efeto, mujer.	100
DON ALONSO	No las afrentes así, necio ignorante.	
BERMUDO	Señor, lo que es flaqueza ofendí.	

81 *lauros y palmas* son emblemas de la victoria de raigambre clásica.

DON ALONSO	¿Hay como el suyo valor?	
BERMUDO	El del hombre.	
	El hombre, sí	105
DON ALONSO	pero no el valor del hombre. Mira llenas de su nombre tantas tan varias historias; y, si no sabes sus glorias, ¿quieres que algunas te nombre?	110
BERMUDO	Para mí basta saber lo que al conde de Castilla le sucedió por mujer.	
DON ALONSO	Pues ¿cómo te maravilla lo que su sangre ha de hacer? Y haralo, no pongas duda.	115
BERMUDO	Yo, señor, oigo tu tierra que mis consejos ayuda.	
DON ALONSO	Siempre lo que es vulgo yerra y a todos vientos se muda.	120
BERMUDO	Antes es de Dios la voz.	
DON ALONSO	Yo sigo ejemplos cristianos, no el vulgo vario y veloz.	
BERMUDO	No sé yo si hay entre humanos ejemplos de un caso atroz.	125
DON ALONSO	Necio, mil vírgenes bellas que se casaban con ellas,	

107-110 *Mira llenas de su nombre...*: alusión a los ejemplos de mujeres fuertes, que se podían encontrar en los textos *de claris mulieribus* (esas tantas tan varias historias).

112-113 *lo que al conde de Castilla / le sucedió por mujer*: posible guiño al conflicto del conde Nuño Fernández con el rey Alonso el Magno, que mandó matar a traición a los condes de Castilla (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, ff. 169r-v; Mariana, *Historia general de España*, f. 489, entre otros textos) o acaso a la entrega de doña Sancha, mujer de Fernán González, que salvó a su marido de la prisión (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, ff. 171v-172r). En cambio, no hay casos de mujeres musulmanas convertidas para el matrimonio, salvo uno posterior que, además, no apoyaría la argumentación de don Bermudo: se cuenta que al rey don Alonso VI le sucedieron «algunas desgracias por haberse casado con hija del rey de Sevilla, mora, aunque se tornó cristiana primero» (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, f. 269v).

121 *es de Dios la voz*: alusión a la popular expresión «vox populi, vox dei».

- mil tiranos, mil gentiles,
con razones varoniles
más que de flacas doncellas, 130
¿a la fe no los traían?
¿A Dios no los reducían,
dando aqueste ejemplo al suelo
y mil mártires al cielo
que al hierro el cuello ofrecían? 135
- BERMUDO Bien sé que santas ha habido
que, con gentiles casadas,
a Dios los han reducido.
- DON ALONSO Pues yo sigo las pisadas
por ese ejemplo movido. 140
- BERMUDO ¡Que a un moro das a mi tía,
de un rey de León hermana!
- DON ALONSO Ya sabes la intención mía:
desa manera se allana
el paso a la Andalucía. 145
Y no me repliques más,
que eres un necio.
- BERMUDO Señor...
- DON ALONSO ¡Vete luego! ¿No te vas?
- BERMUDO (Mal se escucha el propio error.) *Aparte*
¿Que en efeto se la das? 150
- DON ALONSO No me pierdas el decoro,
ni me vengas a enseñar
la ley que sigo y adoro,
que, ¡vive Dios!, he de buscar
para tu hermana otro moro. 155
- BERMUDO No harás, que hay Dios y vasallos.
- DON ALONSO ¿Rebélaste contra mí?
¡Anda, vete a levantallos!

135 hierro *ABC* : yerro *M* 142 de un rey de León hermana *ABC* : hermana de un rey de León *M* 154 he *CM* : om *AB*

Sale un paje

PAJE	El mensajero está aquí que ayer te dio los caballos y el moro que con él viene.	160
DON ALONSO	Ya no hay que disimular, ya declarar me conviene: en ellos ha de llevar lo mejor que España tiene. Di que entre.	165

Vase el paje

BERMUDO	¡Que he de sufrir que mi sangre goce un moro!

Salen Fernán Laínez y Amir, moro

DON ALONSO	¡Oh, Fernando! ¡Oh, amigo Amir!	
BERMUDO	(Desde agora siento y lloro el mal que te ha de venir. ¡Plega al cielo, padre injusto, que no venga por ti España a renovar su disgusto y la sacrílega hazaña a trocarte el llanto en gusto!	170 175
	La infanta más virtuosa que honraba el suelo español, das a un moro, ¡infame cosa! Ya de nuestra sangre el sol recibe mancha afrentosa. Pero quiérola avisar.)	180

171 *Plega*: forma irregular del verbo *placer* («agradar o dar gusto», *Autoridades*), que en la época se documenta con otras variantes.

172-173 *no venga por ti España / a renovar su disgusto*: referencia a la pérdida de España.

- DON ALONSO Bien podéis, Fernando, hablar;
mostrad descubierto el pecho,
o sea bien o mal hecho,
la Infanta habéis de llevar. 185
- LAÍNEZ Ya sabes, rey de León
don Alonso Quinto el Magno,
los agravios que en Castilla
me ha hecho el conde don Sancho
y cómo su antecesor 190
desterró al Conde mi hermano,
que fue tan famoso en nombre,
en sangre y en hechos claros;
y que soy Fernán Laínez,
el soberbio castellano 195
que a los moros fronterizos
pongo con el nombre espanto.
Antes que barba y cabellos
me vieses los moros blancos,
jamás me aguardó ninguno 200
en la plaza ni en el campo;
jamás temió mi pavés
a sus veinte y cinco palmos,
aunque juntase los hierros

199 blancos *Men Goc* : blanco *ABC M* 204 hierros *ABC* : yerros *M*

186-193 El conde Fernán Laínez recuerda el enfrentamiento de su padre, el conde don Vela, con el conde Fernán González, que acabó con el destierro de su familia en tierra de moros, y que es la razón tanto para entrar al servicio del rey don Alonso V como para después llevar a cabo su traición. La historieta se cuenta en Mariana (*Historia general de España*, f. 504) y se recuerda varias veces más en la comedia: «A persuasión de don Vela, [...] y por su importunidad, los moros deseaban hacer guerra contra el conde de Castilla y satisfacerse de tantos agravios como dél tenían recibidos. [...] Vivió mucho tiempo los intentos y acometimientos de don Vela contra los condes de Castilla, de los cuales por particulares intereses y agravios se tenía por injuriado [...] Y aun sobre las desórdenes pasadas, añadieron una nueva deslealtad: que dejado el conde don Sancho se pasaron a don Alonso, rey de León» (f. 509 y f. 530).

202 *pavés*: «Escudo largo que cubre casi todo el cuerpo, y le defiende de los golpes y heridas del enemigo» (*Autoridades*), de nuevo presente en vv. 939 y 994.

la gentileza del brazo; 205
 ni adarga blanca de Túnez
 ni cuero de buey curado
 resistió bote del mío,
 ni corte de espada el jaco.
 Fuime con mis tres sobrinos 210
 de Castilla desterrados:
 Íñigo, Rodrigo y Diego,
 que el Conde murió en su estado.
 Audalla, rey de Toledo,
 tan valeroso africano, 215
 que a ser cristiano pudieras
 igualarle al rey Pelayo,
 con nuestras lanzas e industria
 corre con dos mil caballos
 hasta las aguas del Betis, 220
 desde el arena del Tajo:
 es mancebo generoso
 y, aunque moro, tan hidalgo
 que no le aventaja César
 ni le deshace Alejandro. 225

206-207 adarga... cuero *Men Goc* : a adarga... a cuero *ABC M* 218 industria *ABC* : industrias *M*

205 *gentileza*: 'destreza, habilidad'.

206 *adarga*: es un «género de escudo compuesto de duplicados cueros, engrudados, y cosidos unos con otros, de figura cuasi oval» (*Autoridades*).

207 *cuero*: vale como sinónimo de protección defensiva.

208 *bote*: «Golpe fuerte y violento» (*Autoridades*).

209 *jaco*: 'armadura, cota', hecha de «tela muy grosera» (*Autoridades*).

213 *estado*: 'dominio, propiedad', aquí un condado.

217 El rey don *Pelayo* (r. 718?-737) fue el primer monarca del reino de Asturias y es emblema de la resistencia contra los musulmanes, por lo que aparece repetidamente en la comedia (vv. 1376 y 1477).

219 *corre*: *correr* vale 'recorrer' (como en vv. 227 y 1097), aunque puede valer igualmente 'saltar' en este caso (y en v. 2133).

220-221 Los ríos *Betis* (Guadalquivir) y *Tajo* representan respectivamente a Sevilla y Toledo, como el territorio por el que se mueve Audalla.

224-225 *César... Alejandro*: tanto *César* como *Alejandro* Magno (luego en v. 2448 y vv. 681 y 1299-1300, respectivamente) son símbolos de generosidad.

Lo que es en ley natural
 no corre más concertado
 entre su eclíptica el sol
 por los paralelos altos;
 medicina, astrología 230
 sabe con estudio tanto
 que Albumasar y Avicena
 no son en las dos tan sabios.
 Con una lanza jineta
 sobre un andaluz castaño 235
 un día le vi en la vega
 herir siete y matar cuatro.
 Pero no quiero cansarte;
 solo te digo que estando
 tratando en la huerta hermosa 240
 de Galiana y palacios
 que para el Andalucía
 le pides, Alfonso, el paso,
 vi tu aumento en su amistad
 y tu provecho en su mano. 245
 Y porque, al fin, en los hombres
 son los pensamientos varios,
 y más en reyes y amigos,
 y que son de ley contrarios,
 vistas las partes del moro 250
 le ofrecí solo a tratarlo
 la infanta doña Teresa
 su hermosura celebrando.

226-229 *Lo que... altos*: elogio del rey Audalla en clave astrológica, señalando que su actitud (la *ley natural*, 'dictamen de la recta razón') está en perfecta sintonía (*corre concertado*), como el sol en su círculo máximo (*eclíptica*).

232 *Albumasar* (Abū Ma'shar) y *Avicena* (Ibn Sina) eran dos sabios musulmanes de los siglos VIII-IX y X-XI, destacados respectivamente en astrología y medicina.

234 *lanza jineta*: 'lanza corta', arma frecuente entre los moros.

241 *Galiana y palacios*: en Toledo había dos *palacios* de *Galiana*, uno de los cuales se encontraba situado en la ribera del Tajo y era conocido por sus maravillosos jardines (*huerta hermosa*). Entre las comedias de Lope se encuentra *Los palacios de Galiana* (1597-1602, *Parte XXIII*, 1638).

Audalla, que ya por fama
y un parecido retrato 255

estaba prendado della,
echome al cuello los brazos
y me dijo, Quinto Alfonso,
que te dará el paso franco
para Granada y también 260

seis mil moros toledanos
y, en fin, tal favor en todo
como entre reyes cuñados,
ayudando a tus conquistas
con dinero y con vasallos 265

desde Granada hasta Fez,
y aunque pases, rey cristiano,
los arenales de Meca
contra su profeta falso.
Por fe de todo lo dicho 270

viene Amir, su primo hermano
y rey de Alcalá, conmigo:
por él la respuesta aguardo.

DON ALONSO

Fernán Laínez, no había
necesidad de decirme 275
lo que a mi bien os movía
ni para que se confirme
vuestra amistad y la mía;

que yo entiendo vuestro amor,
y me dolió vuestro agravio 280
del castellano furor,
que al hombre más noble y sabio
obliga más el honor.

Vénganme a servir a mí
los hijos del Conde muerto: 285
yo les daré sueldo aquí

268 *arenales*: 'desiertos'.

279 *entiendo*: 'conozco'.

y, en lo demás del concierto,
 digo Amir que quede así:
 que yo doy mi hermana a Audalla
 y a Laínez se la entrego 290
 para que pueda llevalla;
 y a ti, Amir, te pido y ruego
 tengas cuidado de honralla.
 Escribiré al rey mi intento,
 siendo aqueste casamiento 295
 de Toledo y de Castilla
 la unión que contra Sevilla
 emprende mi pensamiento.
 Tiénela el moro Almanzor,
 cuyo alcázar del sol visto 300
 en el primer resplandor
 con las banderas de Cristo
 se verá su luz mejor.
 No resta más de partir.
 AMIR Fía, cristiano, de Amir 305
 el cuidado desta empresa.
 DON ALONSO ¿Quién viene?
 LAÍNEZ Doña Teresa,
 y el sol comienza a salir.

Sale doña Teresa, infanta de León

DOÑA TERESA Hermano, el más inhumano

290 y a Laínez se la entrego *ABC : om M* 302 las *ABC : la M*

287 *concierto*: 'acuerdo, pacto'.

293 *cuidado*: «Solicitud y advertencia para hacer alguna cosa con la perfección debida» (*Autoridades*), como en vv. 306, 2458, etc.

299 *Almanzor*: (Al-Manṣūr, 'el Victorioso', h. 939-1002) es el nombre de guerra de un paladín del califato de Córdoba, que llevó a cabo una agresiva y exitosa política de *razzias* contra los territorios cristianos. Se le recuerda varias veces más en la comedia (vv. 443, 686 y 1078).

308 El *sol* es una imagen típica para la belleza de la dama, propia de la cosmovisión poética de la época.

309-320 *Hermano, el más inhumano... abrasados caribes*: para atacar el comportamiento cruel y antinatural de su hermano el rey, doña Teresa lo cubre de insultos (*inhumano, tira-*

que las historias escriben; 310
 rey el más tirano y fiero
 que tiene corona insigne;
 caballero el más villano
 que en fiesta o batalla rige
 freno a caballo español, 315
 calza espuela, espada ciñe;
 hombre el más bárbaro y duro
 que orilla del Tanais vive,
 donde beben sangre humana
 los abrasados caribes: 320
 una mujer miserable,
 que procedió —como dicen—
 de un mismo vientre contigo
 se arroja a tus pies humilde.
 No digo que soy tu hermana 325
 para que dello te avises,
 porque quien no teme a Dios
 no habrá sangre que le obligue;
 mas que soy hija de aquellos
 de donde tuviste origen 330
 por que los padres respetes,
 que, ya muertos, con Dios viven.
 Dicen que me das a un moro,
 siendo yo mujer y libre,
 por mujer y por esclava, 335
 que el gusto forzado sirve;
 y que vienen de Toledo
 Amir y Fernán Laínez
 —moro y cristiano— a llevarme,
 para que a entrambos imite; 340
 y que es desto el interés

no y fiero, bárbaro y duro) y lo hace peor que los bárbaros del este afincados en torno al río *Tanais* (Don, hoy en día), que constituía desde antiguo la frontera con Asia, y los antropófagos (*caribes*) de las Indias. Sobre este aspecto, véase Gómez Canseco (2004-2005).

326 *avises*: 'adviertas, repares, tengas en cuenta'.

que a Audalla en cambio le pides
 que te deje libre el paso
 con que a Sevilla conquistes.
 ¡Buena oración a Dios haces! 345
 ¡Buen sacrificio le diste,
 vendiendo tu sangre a un moro,
 si no es que ofensas le obliguen!
 Y cuando dél no temieras
 que injuriado te castigue, 350
 por ganar una ciudad
 primero una hermana rindes:
 puente me has hecho del Tajo:
 ¡mira qué bien me pusiste
 para pasar a Sevilla 355
 y porque todos me pisen!
 Cuando yo cautiva esté,
 dar ciudad es conveniente
 por mi rescate y no hacer
 que por ciudad me cautiven. 360
 ¿Cómo quieres que en Toledo
 viva en la ley de Dios firme,
 donde apenas veré cosa
 que a su memoria me incite?
 Las cruces que los cristianos 365
 ponen en las calles sirven
 que de nuestra redención
 al instrumento se humillen;
 con templos de que las fiestas
 el alma a Dios sacrifique 370
 sus obras y sus deseos
 rece, contemple y medite;
 la misa, de que se acuerde

342 a *ABC : om M* 370 sacrifique *ABC : sacrifiquen M*

373-376 La celebración eucarística (la *misa*) es recuerdo del sacrificio de Jesucristo en la cruz (la *pasión* de la *muerte invencible*).

de la pasión que se imprime
 por la memoria en el pecho 375
 de aquella muerte invencible;
 y porque la fe también
 su calidad purifique,
 creyendo que baja Dios
 a las palabras que dice; 380
 las imágenes acudan
 de cristianos y gentiles,
 pero ¿qué veré en Toledo,
 donde no veré una tilde?
 ¿Que de Dios pueda acordarme, 385
 sino mil que dél me olviden?
 Muy bien estaré a la mesa
 a comer lo que bendicen
 en el nombre de Mahoma
 Audalla y sus alfaquíes; 390
 qué bien que le oiré en la cama,
 que cuando más me acaricie,
 me jure que, por Mahoma,
 que me quiere como finge;
 él rezará su Alcorán 395
 cuando a rezar me retire:
 pues dos que a sí no se creen,
 ¿cómo quieres que se fíen?
 Pues, si Dios hijos me diese,
 ¿cómo —di, hermano— es posible 400
 que tener sobrinos moros
 un rey cristiano permite?

377 y *ABC* : *om M*

384 *tilde*: ‘cosa mínima, nada’.

390 *alfaquíes*: ‘doctores, sabios de la ley musulmana’.

395 *Alcorán*: ‘Corán, libro sagrado de los musulmanes’, por supuesto con un sentido negativo natural en la época («Recopilación o libro en que se contienen los falsos ritos y muchas ridículas leyes y ceremonias de la abominable secta de Mahoma», *Covarrubias*).

¿Ya no estaba libre España
 de la sujeción terrible
 de las cien doncellas? ¿Cómo 405
 a sujetalla volviste?
 ¡Ya vuelven de Mauregato
 las edades infelices!
 España se afrenta, rey,
 y se queja que la oprimes. 410
 Torne Santiago a las armas,
 la espada sangrienta limpie,
 que ya vuelve Alfonso Quinto
 a que las vírgines quiten:
 dar quiere a un moro su hermana, 415
 dar quiere su sangre a un tigre,
 ya vuelve Rodrigo a España,
 a quien las piedras maldicen.
 Pues dame, engañado rey,
 que aquí estoy para partirme, 420

416 dar quiere su sangre a un tigre *ABC* : dar quiere su hermana a un tigre *M*

403-405 *¿Ya no estaba libre... de las cien doncellas?*: durante el reinado del rey Mauregato (783-789) —mencionado a continuación—, el reino de Asturias pagaba un tributo de *cien doncellas* al Califato de Córdoba, en pago de la ayuda recibida por los moros para lograr el poder. Illescas detalla que se trataba de «cien doncellas de tributo, las cincuenta nobles y las cincuenta plebeyas», y duró hasta tiempos del rey Ramiro I (*Historia pontifical y eclesiástica*, ff. 167v y 168v), idea que repite Mariana (*Historia general de España*, f. 441): «dalles cada año por parias cincuenta doncellas nobles y otras tantas del pueblo: infame concierto, pero tanto puede el desenfrenado deseo de reinar». Es asunto que Lope recrea en la comedia *Las famosas asturianas* (1612, *Parte XVIII*, 1623), que es inmediatamente posterior.

411 *Santiago*: referencia al apóstol Santiago, patrón de España del que las leyendas cuentan que colaboraba con los cristianos durante la Reconquista, por lo que se le invocaba frecuentemente en la batalla.

417-418 *vuelve Rodrigo a España... maldicen*: referencia al rey Rodrigo, último monarca visigodo al que se atribuye la pérdida de España por sus amores con la Cava, que hicieron que el conde don Julián pidiera el auxilio de los árabes, dando inicio al período de dominación musulmana. Lope le dedica *El postrer godo de España* (1599-1603, *Parte XXV*, 1647). Véase luego v. 1638.

que no faltará un san Jorge
que desta sierpe me libre.

Vase

LAÍNEZ	¿Fuese?	
AMIR	¡Qué enojo que toma de que así la das a Audalla!	
DON ALONSO	¿Partirase antes que coma?	425
AMIR	Pues no dudes que, aunque calla, que se ha ofendido Mahoma: no es cosa tan desigual. ¡Que desa suerte se afrente!	
DON ALONSO	Calla, Amir, no digas tal, que una mujer imprudente no ofende cuando habla mal. Ella irá sin duda alguna, a fe de godo español y, aunque teme esta fortuna, yo sé que ha de ser el sol que dé luz a vuestra luna.	430 435
	Di a tu rey que la llevara, sino que estoy de partida —como el atambor declara— por la afrenta recibida desde la sangre de Lara. Llegó Almanzor a León, y hizo más destrucción	440

421-422 *no faltará... libre*: 'no faltará un héroe que me salve de este peligro', en referencia a la leyenda de *san Jorge* y el dragón (*sierpe*).

436-437 Nuevo juego de palabras entre el *sol* como símbolo de belleza y el emblema del Islam (la *luna*). Hay otro caso similar más adelante con *estrella* (vv. 615-616) y *mañana* (vv. 671-672).

439 *partida*: 'viaje', esto es, 'si no fuera porque estoy preparándome para partir'.

440 *atambor*: 'tambor'.

443-445 La destrucción de León por las tropas de *Almanzor* tuvo lugar en el año 998, tras un primer cerco en el que casi gana la ciudad y un segundo en el que «puso [...] los muros y

	que en su tiempo los romanos,	445
	donde verás de mis manos	
	la nueva restauración;	
	y en venganza desto voy	
	a Viseo en Portugal,	
	que ya apercibido estoy.	450
AMIR	Es a tu grandeza igual,	
	que eres rey.	
DON ALONSO	Español soy.	
	Vamos, Laínez amigo,	
	las dos partidas tracemos	
	y, vuelto, vivid conmigo.	455
LAÍNEZ	Yo y mis sobrinos vendremos,	
	y pese al Conde enemigo.	
DON ALONSO	Y aún al rey por quien Castilla	
	a mi León no se humilla.	
AMIR	¿Era el Conde tu vasallo?	460
DON ALONSO	Por un azar y un caballo	
	tiene libre imperio y silla.	
LAÍNEZ	¿En la guerra no es mejor	
	que te sirvan mis sobrinos?	
DON ALONSO	¿Veré en eso vuestro amor?	465

454-455 las dos... conmigo *ABC : om M*

fortalezas de León por tierra», dejando todo el territorio «de la misma manera [...] que quedó la primera vez que lo ganaron los moros a don Rodrigo» (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, ff. 172v-173r), asedios que se recuerdan en v. 693. Las fortificaciones de la ciudad fueron reconstruidas justamente por el rey don Alonso V (f. 173v).

450 *apercibido*: 'dispuesto, preparado'.

461-462 Alusión a la huida del rey don García de Navarra en batalla contra su hermano don Ramiro, rey de Aragón, que se salvó de casualidad (*azar*) huyendo en un caballo (*silla*), que Lope aplica con licencia temporal (pues el episodio es posterior) a las disputas entre los condes de Castilla y los reyes de León. Así lo escribe Mariana (*Historia general de España*, f. 541): «El sobresalto fue tal y la priesa de huir tan arrebatada, que le fue forzado saltar en un caballo que halló a mano, sin freno y sin silla, por escapar de la muerte y salvarse». Por lo tanto, la lección *azor* ('especie de halcón') de todos los testimonios es errónea y ha de enmendarse.

464-466 La rima *sobrinos-dignos* era considerada perfecta: se repite con alguna variante en vv. 1205-1206 y 1758-1761.

LAÍNEZ Si son de servirte dignos,
diralo allí su valor.
Yo despacharé a Toledo
por la posta.

DON ALONSO En todo quedo
servido muy bien de vos. 470

LAÍNEZ Guárdeos de traidores Dios.

DON ALONSO Godo soy, nació sin miedo.

*Vanse y sale Audalla, rey moro, y Celimo, alcaide;
viene rasgando un papel*

CELIMO ¿Ansí rasgas el papel?

AUDALLA Ansí, Celimo, he rasgado
aquel mi gusto pasado 475
y el alma que vive en él.

CELIMO ¿Qué le daré por respuesta?

AUDALLA Coge estos pedazos todos.

CELIMO Rómpelos de tantos modos
que hasta el juntarlos molesta, 480
pero algunos tengo aquí.

AUDALLA Pues esos le llevarás.

CELIMO ¿No quieres que diga más?

AUDALLA ¿Qué más de que los rompí?

CELIMO Ya su queja me promete, 485
que te ha de llamar crüel.

AUDALLA ¿Cómo, si por un papel
le vuelvo a dar seis o siete?

CELIMO ¿Eso llamas cortesía?

AUDALLA ¿Dar tantos por uno es malo? 490

469-470 En todo quedo / servido muy bien de vos *ABC* : En todo quedo servido / muy bien de vos *M*

469 *por la posta*: «Modo adverbial con que además del sentido recto de ir corriendo la posta, translaticamente se explica la prisa, presteza y velocidad con que se ejecuta alguna cosa» (*Autoridades*).

	Si no la venzo, la igualo, que es mucho mayor la mía. Por buen término celebra de mi respeto el consejo.	
CELIMO	¿Luego el que tiene un espejo, tendrá muchos si le quiebra?	495
AUDALLA	Celimo, no nos cansemos. Pues me entiendes, ¿qué replicas?	
CELIMO	Harto desdén significas en las palabras y estremos.	500
	¿Eso a Dalifa diré?	
AUDALLA	Esto a Dalifa dirás.	
CELIMO	¿Vendré a hablarte?	
AUDALLA	Aquí vendrás.	
CELIMO	No hay amor que firme esté.	

Vase Celimo

AUDALLA	Hermosísima cristiana que nunca verán mis ojos y te dan con mil despojos del alma la entrada llana; fama ilustre y soberana que, en fin, del oído ha sido vista y llevada al sentido, ¿quién creará que puede ser, que queriendo el alma ver sirva de antojo el oído?	505
	Bella infanta de León, leona mansa y rendida, como leona nacida sin forma en mi corazón,	510
		515

509-514 Anteriormente ya se ha dicho que Audalla está enamorado de doña Teresa gracias tanto a la *fama* como a un *retrato* (vv. 254-256), y aquí se desarrolla el amor de oídas, una convención literaria originaria de la poesía trovadoresca que establece que la excelencia de la dama puede causar el enamoramiento incluso a distancia, sin ningún contacto visual.

¡oh, si mi imaginación
 te formase de tal suerte, 520
 que pudiese hablarte y verte
 adonde estás esculpida,
 para que, con darte vida,
 no procurases mi muerte!
 Pues voces de mi deseo, 525
 señora, no faltarán,
 que voces y gritos dan
 porque no te busco y veo;
 por fe tu hermosura creo
 aunque no tengo tu fe. 530
 No es posible que no esté
 muy lleno de sol tu oriente,
 pues que con tu luz ausente
 el alma te adora y ve.
 Suspiros, señora, envío 535
 a tu famoso león:
 humíllele mi pasión,
 vencer su nombre porfío,
 ya excede este llanto mío
 las cumbres de Guadarrama, 540
 y por sus nieves mi llama
 pasa sin helarse en ellas,
 porque te enciendan centellas,
 del que enamora tu fama.

Salen Celimo y Dalifa

CELIMO	No vayas tan descompuesta.	545
DALIFA	¿Y que él propio lo rompió?	
CELIMO	Pues ¿cuándo te engaño yo?	
DALIFA	¿Es tuya aquesta respuesta?	
AUDALLA	¿Fue muy gran descortesía?	

545 *descompuesta*: 'agitada, alterada'.

ya llevo bien qué romper,
y en qué vengarme de ti:
no romperé yo papel 585
como tú, mas un retrato
que llevo en el vientre, ingrato,
por vengarme de ti en él;
este haré tantos pedazos
como mi papel hiciste. 590

Vase Dalifa

AUDALLA ¡Tenla, su furor resiste!
¡Celimo, tenle los brazos!

Salen don Diego, don Íñigo y don Rodrigo, hermanos todos tres

CELIMO Tras ella voy.
DON ÍÑIGO Bien podemos
agora llegar a hablar.
DON DIEGO Tus manos nos manda dar. 595
AUDALLA Pues, cristianos, ¿qué tenemos?
¡A qué tiempo me han cogido!
Como de sueño despierto,
que apenas hablar acierto
del enojo recibido. 600
RODRIGO Esta carta trajo agora
de nuestro tío Fernando
un mensajero.
AUDALLA Esperando
la noche salió el aurora.
La letra, Diego, es de Amir 605
y de entrambos es la firma:
sin duda mi bien confirma.
Oíd, bien podéis oír:

592 tenle *ABC* : tele *M* 594 a *ABC* : om *M*

Lee Audalla

«El rey de León te da por mujer la infanta doña Teresa, la más bella mujer de España. Amir y yo partimos luego con ella: podrás venir a recebirnos hasta Madrid, donde se harán las bodas. Suplícote que envíes mis sobrinos don Íñigo, don Diego y don Rodrigo a que le sirvan en la guerra que hace a los moros de Visco, porque así se lo prometí en confirmación de nuestras amistades y de la tuya, cuya vida guarde el cielo. 5

Amir Audalí y Fernán Laínez».

AUDALLA	Pues hasta el fin la he leído no debo de tener seso, 610 porque del gusto os confieso que ya le hubiera perdido. ¿Posible es, cristiana bella que a Toledo vienes ya? Serena mi luna está, 615 pues la anuncia tal estrella. ¿Que hijos de sangre goda doy a mi africano suelo? ¿Por qué caminos el cielo mi sucesión acomoda? 620 Alégrate, gran Toledo, que de un cristiano león te da Audalla sucesión que no tiene al mundo miedo. ¡Alto, a Madrid! ¡Hola, gente! 625

613 es, cristiana *ABC* : es ya cristiana *M*

625 *Hola*: 'interjección para llamar a un inferior'.

Sale Celimo, alcaide, y prosigue

	¡Oh, Celimo!	
CELIMO	¡Oh, cuál está!	
AUDALLA	Déjame de tratar ya de esa mora impertinente.	
	Esta carta he recibido, que viene ya mi cristiana.	630
CELIMO	¿Luego ya la tregua es llana y concertado el partido?	
AUDALLA	A Madrid a recibilla voy; apercíbeme en qué...	
	Aguarda, despacharé los hidalgos de Castilla:	635
	cristianos, id a Viseo; servid al rey, mi cuñado; representad mi cuidado con armas de mi deseo	640
	y decid que yo quisiera ir a la guerra en persona.	
RODRIGO	Guarde el cielo tu corona, que no has de hacer falta.	
AUDALLA	Espera,	
	Íñigo, di al rey que luego te envíe por dos mil moros;	645
	y tú, que de mis tesoros le entrego las llaves, Diego;	
	también tú le di, Rodrigo, que le enviaré mil caballos.	650
	Id con Alá.	

634 apercíbeme *ABC* : apercibirme *M* 651-652 Tus vasallos / somos *ABC* : Tus vasallos
somos *M*

631 *llana*: 'fácil, posible'.

DON ÍÑIGO

Tus vasallos

somos.

AUDALLA

Yo soy vuestro amigo.

Vanse los tres hermanos

Celimo, haz luego ensillar
 el mejor caballo mío,
 tal que reviente de brío 655
 y no se deje enfrenar;
 pónganle freno y mochila
 que valga cuatro ciudades,
 y mis moros almofades
 con los de Tánger y Arcila 660
 vengan en traje de Fez
 a acompañarme gallardos;
 tiemblen castellanos dardos
 de sus lanzas esta vez;
 carguen de oro los bonetes, 665
 los alquiceles de plata,
 los caballos de escarlata,
 las tocas de martinetes;

652 Yo soy *ABC* : Y yo soy *M* 662 a acompañarme *M* : acompañarme *ABC*

657 *mochila*: «la talega de lienzo, en que los soldados llevan la provisión de su comida o el refresco de un tránsito a otro» (*Autoridades*).

659-661 Enumeración de tres grupos de musulmanes: los almohades (*almofades*), dinastía bereber originaria del norte de África, y los procedentes de otros dos emplazamientos magrebíes (*Tánger* y *Arcila*) dominados en la época por Al-Ándalus, que deben ir con atuendos moros (*en traje de Fez*), esto es, manteo, vaquero, turbante y alfanje, entre otros aderezos de apariencia exótica y lujosa, bien conocidos gracias al romancero morisco. Arellano (2001:204) indica que los vestidos nacionales requerían de pocas precisiones por ser bien conocidos.

662 *gallardos*: ‘galanes, lucidos’.

663 *dardos*: ‘lanzas pequeñas y arrojadizas’.

665-668 Catálogo de materias y vestidos costosos: los *bonetes* son unos sombreros pequeños de color rojo que usan «los moros de Berbería» (*Covarrubias*), los *alquiceles* son ‘unas cubiertas de las monturas típicamente arábicas’, los *martinetes* son ‘plumas de garza que se usaban para adornar atuendos (aquí *tocas*)’.

y haz que me den un vestido
que asombre aquella cristiana, 670
por que sea yo la mañana
a donde el sol ha salido.

CELIMO ¿Contento estás?

AUDALLA Cuanto puedo.

CELIMO Yo te vea rey de España.

AUDALLA Hoy, de mi alcaide de Ocaña 675
te hago alcaide de Toledo.

*Vanse, y salen el rey don Alonso y don Bermudo, su hijo,
y soldados con caja y bandera, y en ella pintado un león, y el rey
y el príncipe detrás de toda la gente*

DON ALONSO Parece que se rinde cuanto vemos;
poco resisten las fronteras moras.

BERMUDO A tu valor y diciplina bélica
¿qué resistencia puede hacer el mundo, 680
cristiano Pirro y Alejandro godo?

DON ALONSO Restaurando se va lo que perdieron
nuestros pasados con el fiero alarbe
que destruyó a León.

BERMUDO ¿León se ha visto,
invicto Alfonso, en desventura tanta? 685

DON ALONSO Ufano el cordobés Almanzor fiero
—de haber por la traición de Ruy Velázquez
muerto la flor de España generosa,

676Acot Alonso ABC : Alfonso M

676Acot *caja*: ‘tambor’, que reaparece varias veces (vv. 1661, 2238Acot y 2239).

681 *cristiano Pirro y Alejandro godo*: mediante dos epítetos actualizadores, se establece una equiparación con uno de los mejores generales de la Antigüedad (*Pirro*, rey de Epiro) y el paradigma del conquistador por excelencia (*Alejandro Magno*).

683 *alarbe*: ‘árabe’, que vale «hombre bárbaro, rudo, áspero, bestial o sumamente ignorante» (*Autoridades*).

688 *flor*: ‘lo mejor’.

687-690 La muerte de los *siete infantes* de *Lara* es uno de los episodios más famosos de los relatos de la Reconquista: estos hermanos, hijos de Gonzalo *Bustos*, tuvieron un altercado con

	los siete infantes, el valor de Lara, y teniendo en prisión al padre Bustos—,	690
	pasó los altos montes de Castilla que corona el humilde Guadarrama, llegó a León, cercole por dos veces, mató al conde Guillén y los cristianos en las montañas su furor huyeron,	695
	llevándose los cuerpos de los reyes y las reliquias de los santos mártires. Púsola por el suelo y fue a Galicia, donde lo mismo hiciera de la iglesia donde el patrón de España el cuerpo tiene,	700
	a no se lo estorbar el cielo mismo con un rayo que puso a todos miedo. Llevo las campanas hasta Córdoba y púsolas, Bermudo, en su mezquita.	
BERMUDO	Justamente, señor, te debe España haber vuelto a dar vida a León, su fénis,	705

familiares de su tío *Ruy Velázquez*, quien para vengarse logró que el padre fuera encerrado en Córdoba y que los caballeros murieran en una lucha desigual contra los moros, que los decapitaron y mostraron sus cabezas a su padre. La venganza (vv. 711-712) de todo corre a cuenta Mudarra, hijo bastardo del patriarca Bustos. La historia cuenta con numerosos romances y se considera una nueva destrucción de España (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, f. 245v), porque favoreció una de las expediciones de Almanzor, tal y como se dice en el pasaje. *El bastardo Mudarra* (1612, *Parte XXIV*, 1641) de Lope está dedicada a esta célebre leyenda.

693-697 Nueva referencia a los dos ataques a *León* de Almanzor (ya en vv. 443-445): en el primero, forzó el traslado de los *cuerpos de los reyes* «que en León estaban sepultados» a Oviedo y las *reliquias de los santos mártires* (como san Froilán) a la «iglesia de San Juan Evangelista, en el val que llaman de César, en los montes Pireneos», mientras en el segundo «mató infinitos cristianos y al conde Guillén González, que en ausencia del rey defendía la ciudad» hasta lograr rendirla (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, f. 246r-v).

698-700 La *iglesia* donde se encuentra el *cuerpo* del apóstol Santiago (*el patrón de España*) es la catedral de Santiago de Compostela en *Galicia*, según la tradición.

703-704 En una de sus campañas, Almanzor llegó hasta Santiago de Compostela y hubiera saqueado la ciudad de no ser por «un rayo del cielo» que les causó temor, pero en compensación se llevó ciertas *campanas* «de las menores» de la iglesia para emplearlas como lámparas en la *mezquita* de Córdoba, tal como se cuenta en la *Historia pontifical y eclesiástica* (1606, f. 173r) y otras relaciones. Fueron devueltas al santuario gallego tras la conquista de Córdoba (1236) por Fernando III (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, f. 273r).
706 *fénis*: ‘fénix’, ave fabulosa que batía sus alas hasta encenderse para renacer de sus cenizas, que vale como símbolo de resurrección. Véase Malaxecheverría [1986:123-124].

- reedificando sus ruínas miseras,
ya cubiertas de hiedra como el campo,
y espero que, pues hoy te deja el cielo
ver levantados de León los muros, 710
que has de vengar la muerte y los agravios
de la sangre de Lara generosa.
- DON ALONSO Si el cielo, hijo, en esta justa empresa
me quitare la vida, no te olvides
de que heredas mi celo con el reino. 715
- BERMUDO Vive mil años y de mí confía.
- DON ALONSO Este bastón de general te encargo,
pues a tus años vencen tus virtudes,
que aun espero que el mismo lleves, hijo,
contra el moro andaluz pasando el Tajo. 720
- BERMUDO Dente los cielos vida, por que veas
a España tuya, que es lo que desees.

*Vanse. Suena música de moros, y sale acompañamiento,
y detrás Audalla con la infanta doña Teresa de la mano y
siéntense y, si quieren, pueden aquí bailar una zambra*

- AUDALLA Parece que te entristece,
bella infanta, mi alegría,
y que mi hablar te enmudece, 725
que te cansa el alma mía
y cuanto mi amor te ofrece.
- Vuelve, mi señora, en tí;
mira que has rendido en mí

722Acot siéntense ABC : siéntanse M

715 celo: vale tanto «[el] cuidadoso y vigilante empeño de la observancia de las leyes y cumplimiento de las obligaciones» como «el afectuoso y vigilante cuidado de la gloria de Dios, u del bien de las almas y se extiende al del aumento y bien de otras cosas o personas» (*Autoridades*).

722Acot zambra: baile morisco, que en este caso se presenta como opcional, en un ejemplo del cuidado con el que Lope consideraba la representación de sus obras.

- aquel gran rey de Toledo 730
de quien tiene España miedo.
Habla y no calles ansí.
¿Aun no respondes? ¡Oh, Alá!
Fernando, ¿qué es lo que tiene?
LAÍNEZ Señor, vergonzosa está 735
y un poco enojada viene.
Mi señora, hablalde ya:
ya estáis casada.
- AUDALLA Es en vano:
forzada ha dado la mano
como yo a su Dios no adoro. 740
Señora, para él soy moro
y, para vos, soy cristiano.
Hablad, alegraos, pedid,
vuestro soy, no tengáis miedo,
lo que queráis me advertid. 745
Partámonos a Toledo,
si no os halláis en Madrid.
No soy bárbaro ni fiero,
sabed que soy caballero
del linaje de Mahoma, 750
cuyo cetro oprime y doma
casi desde el Tajo al Duero.
Yo también soy español;
ser moro ¿qué os importuna,
si habéis de ser mi crisol? 755
Vos seréis mi Alá, mi luna,
mi luz, cielo, estrella y sol.

742 y *ABC* : si *M*

737 *hablalde*: ‘habladle’, con metátesis habitual en los textos áureos (véase vv. 1031, 1575, etc.).

747 *si no os halláis*: ‘si no estáis bien, a gusto’.

755 *crisol*: ‘mi salvación, mi purificación’, pues el *crisol* era un ‘vaso de arenisca que los plateros usaban para fundir oro y plata’.

¿Qué habrá que esos ojos pidan,
que aquestas manos no midan?
¿Qué perlas tendrá el oriente 760
que no adornen esta frente
y a vuestras plantas residan?

Por vos en este horizonte
nacerán, pues le aventajo
a Túnez y al Negroponte, 765
desde los peces del Tajo
hasta las aves del monte.

Aun no habrán los ruseñores,
cantando nuestros amores,
tejido en el olmo nidos 770
y los almendros floridos
os estarán dando flores.

Veréis con qué manos francas
el abril en él las llueve,
no como el diciembre mancás, 775
que pensaréis que son nieve
y serán sus rosas blancas.

Hareos un barco que vaya
de la una a la otra playa
del Tajo con viento en popa 780
dorado como una copa,
hasta los remos de haya;

hareos un toldo de tela
con mil perlas y diamantes,
y haré pintar en su vela 785

769 cantando *ABC* : cantado *M*

760 Las *perlas* orientales eran muy apreciadas.

765 *Negroponte*: isla griega, hoy conocida como Eubea, que fue parte de la república de Venecia durante un tiempo (1205-1470) hasta pasar a manos turcas.

768-772 Tanto el canto de los *ruseñores* como la *flor* del *almendro* son signos de la primavera y todo el pasaje expresa la velocidad del paso del tiempo: 'antes de que las aves acaben de construir sus nidos y se acabe la primavera, las flores del almendro (que preceden al fruto) anunciarán la llegada de la nueva primavera'.

mil empresas semejantes
 a lo que el alma recela;
 labrareos un palacio
 de porfiro en cuyo espacio
 luz el jaspe al rostro ofrezca, 790
 y que su lustre parezca
 de jacinto y de topacio:
 desde él veréis cómo marcha
 mi ejército a su frontera,
 sin que tema sol o escarcha, 795
 con gente de Talavera,
 de Yepes y de la Almarcha.

A todo esto, está doña Teresa tapados los ojos y triste

¡Ay de mí, yo soy perdido!
 Menos veréis lo ofrecido,
 pues que no veis quién lo ofrece. 800
 Todo aquesto me parece
 vergüenza: vergüenza ha sido.
 Quédate a solas con ella,
 que hay mujer que hasta forzada
 no hay sacar palabra della, 805
 y ruega después, gozada,
 que la vergüenza atropella.
 Moros, vámonos de aquí;
 repose el rey.
 AMIR Vamos, pues,
 si se ha de ablandar así. 810

797Acot ABC : om M 801Per FERNÁN LAÍNEZ ABC : om M

786 *empresas*: 'símbolos con un mote'.

789-792 Lista de materiales preciosos el *porfiro* ('porfirio, o pórfido') es «[u]na especie de mármol rojo oscuro, propiamente purpúreo» (*Covarrubias*); el *jaspe* es una suerte de mármol «manchada de varios colores» (*Autoridades*); el *jacinto* es el rubí, piedra preciosa de intenso color rojo, a juego con el *topacio*, que es amarillo.

Vanse, y queda doña Teresa y Audalla

- AUDALLA Infanta, a solas te ves;
duélete, por Dios, de mí.
 Tu marido soy, ¿qué dudas?
¡Mira que te he de forzar
si luego no te desnudas! 815
- DOÑA TERESA Moro, no me has de gozar
si hasta el alma no te mudas.
- AUDALLA ¿Cómo no? Ya, que me enojo,
¡verás cómo te despojo
de esa vergüenza y porfía! 820
- DOÑA TERESA Teme a Dios, que Dios podría
castigar tu vano antojo.
- AUDALLA Que no hay dios sino es Alá
y su profeta Mahoma.
- DOÑA TERESA ¡Mira que te matará
si un rayo del cielo toma! 825
- AUDALLA ¡Ea, desnudate ya!
 Que, siendo yo tu marido,
conforme es a mi Alcorán
y a tu ley...
- DOÑA TERESA Moro no ha sido. 830
- AUDALLA Mis alfaquies lo dirán.
- DOÑA TERESA Rey, no seas atrevido.
 Guárdate, que Jesucristo
puede la vida quitarte.
- AUDALLA ¿Hasle tú por dicha visto
en esta o en otra parte? 835
- DOÑA TERESA Es Dios.
- AUDALLA Fue un hombre malquisto.
- DOÑA TERESA ¿Esto consientes, rey del cielo y tierra?
¡Muestra tu gran poder!

811 Infanta *ABC* : Ay, infanta *M*

837 *malquisto*: 'odioso'.

*Estando luchando los dos sale un ángel y asiéndole de la garganta
da con él en el suelo*

AUDALLA	¡Ay de mí triste!	
	¡Gran poder tu Cristo encierra!	840
DOÑA TERESA	Él te castiga lo que dél dijiste.	
AUDALLA	¡Oh, Alá! ¿Qué fuego, qué tormenta y guerra ya mi abrasado corazón resiste?	
	¿Qué es esto, que me abraso y me consumo?	
DOÑA TERESA	Tu fuego, infame, se convierte en humo.	845
AUDALLA	¡Ay gente, que me muero! ¡Ay, gente mía! ¡Amigos, que me abraso, que me quemo!	

Salen Fernán Laínez y Amir

LAÍNEZ	¿Qué es esto? ¿Aún no se acaba tu porfía?	
AMIR	Que eres de mármol, ¡por Mahoma!, temo.	
AUDALLA	Ya es muerto vuestro rey, ya llegó el día postrimero, cruel, último extremo: matome el alto Dios de los cristianos, porque en esta mujer puse las manos.	850
AMIR	¡Ah, perra! ¡Muera!	
AUDALLA	¡No la mates, tente, porque te costará la vida, primo!	855
AMIR	¿Qué sientes? Di, señor.	
AUDALLA	Un fuego ardiente, que te podré abrasar si a ti me arrimo.	

839-840 ¡Ay de mí, triste! / ¡Gran poder tu Cristo encierra! *ABC* : ¡Ay de mí, triste! ¡Gran poder tu Cristo encierra! *M* 844 es *ABC* : *om M* 857 podré *ABC* : puedo *M*

849 *mármol*: símbolo de dureza y resistencia, tradicionalmente aplicado a las damas desdenosas.

854 *perra*: insulto que se da «por ignominia, afrenta y desprecio, especialmente a los moros o judíos» (*Autoridades*). *tente*: ‘detente’.

855 Aunque puede ser una referencia a su parentesco (*primo*, v. 866), acaso sea parte de la advertencia (‘te costará la vida primero’).

Volvelda allá, volvelda prestamente,
 que ya ni la deseo ni la estimo.
 ¡Ay de mí, que de rabia muero! ¡Ay, cielo! 860
 AMIR ¿Pues no ha de haber remedio?
 AUDALLA ¡Fuego y hielo!
 LAÍNEZ Él se muere sin duda.
 AUDALLA ¡Oh, mensajero
 de mi muerte crüel! Vuelve, cristiano,
 a tu rey de León este león fiero,
 y acompáñete Amir, mi primo hermano; 865
 cargad de plata, de oro y de dinero
 doce acémilas luego, aunque es en vano,
 y, acompañada de mi noble gente,
 vuelva a León. Volvelda brevemente,
 que un mancebo con blanca vestidura 870
 y una espada en la mano me amenaza.
 ¡Abrid mi cama, abrid mi sepultura,
 que ya la vida al alma desenlaza!

Vase

CELIMO Rabiando va.
 AMIR ¡Qué estraña desventura!
 LAÍNEZ Demos en la partida, amigos, traza. 875
 AMIR Vamos, cristiana, que aun te tengo miedo.
 CELIMO Para nuestro dolor vino a Toledo.
 AMIR Dalifa está preñada, tú en su guarda
 por lo que importa al heredero, vive.

862-864 ¡Oh, mensajero / de mi muerte crüel! Vuelve, cristiano, / a tu rey de León este león fiero *ABC* : ¡Oh, mensajero de mi muerte crüel! / Vuelve, cristiano a tu rey / de León este león fiero *M* 871 en la mano *ABC* : *om M*

867 *acémilas*: 'mulos de carga', que en la *Historia pontifical y eclesiástica* (1606, f. 173v) de Illescas son «camellos».

869 *brevemente*: 'al momento, inmediatamente'.

875 *Demos... traza*: 'dispongamos, preparemos'.

CELIMO Ya todo me entristece y acobarda, 880
 mas yo lo haré.

LAÍNEZ Tú, infanta, te apercibe.

DOÑA TERESA ¡Oh Virgen pura! ¡Oh, ángel de mi guarda,
 quien hoy por vos de Dios tal bien recibe
 muestre la obligación en que se halla!

CELIMO ¡Triste rey de Toledo!

AUDALLA ¡Triste Audalla! 885

*Vanse todos; salen don Alonso, don Bermudo, don Íñigo, don Rodrigo,
 don Diego y soldados*

DON ALONSO De hoy más con la buena ayuda
 de tan honrados hermanos,
 no pongo el vencer en duda.

DON ÍÑIGO Si nos levantan tus manos
 mal dormiré quien te ayuda. 890

 Luego que la carta vimos
 a tu servicio venimos.

DON ALONSO ¿Y habrá mi hermana llegado?

RODRIGO Lo que Audalla la ha estimado
 en el partir conocimos. 895

 Dos mil caballos te ofrece,
 gente, dinero y tesoro.

DON ALONSO Bermudo, ¿qué te parece?

BERMUDO Que has dado tu sangre a un moro,
 sangre que no la merece, 900
 y que temo algún castigo.

885 ¡Triste rey de Toledo! ¡Triste Audalla! *ABC : om M* 885 *Acot* Alonso *ABC* : Alfonso *M*
 894 ha *ABC : om M*

881 *te apercibe*: 'preparate'.

884 *obligación*: «la correspondencia que uno debe manifestar y dar a entender tiene al beneficio que ha recibido de otro» (*Autoridades*).

886 *De hoy más*: 'De hoy en adelante'.

DON ALONSO	No hay remedio que contigo tenga mi gusto opinión.	
BERMUDO	Contra Dios y la razón no ha de haber padre y amigo.	905
DON DIEGO	Si hubiérades visto al moro, príncipe de León, sospecho que os venciera su decoro.	
BERMUDO	Tengo yo más lleno el pecho de la luz del dios que adoro.	910
DON ALONSO	Dejalde, que ha dado en eso. Hablad de la guerra agora que contra el moro profeso.	
DON ÍÑIGO	Si de gente se mejora, que va creciendo en exceso, no saldrás con tu intención.	915
DON ALONSO	Darle un asalto deseo al moro en esta ocasión. Fuentes muros de Visco, yo soy vuestro Agamenón:	920
	aunque diez años esté como en Troya, os rendiré.	
DON ÍÑIGO	Dale, señor, un asalto que no es el muro tan alto: yo el primero subiré.	925
DON ALONSO	Íñigo, bien me parece. Bermudo, agora es mejor, que su descuido se ofrece.	
BERMUDO	Pues acomete, señor, si ves que la gente crece, que tú verás lo que hago,	930

922 como en *ABC* : como a *M* rendiré *ABC* : venceré *M* 924 tan *ABC* : muy *M*

903 *opinión*: 'aprobación, buen concepto'.

908 *decoro*: 'honra, gravedad'.

920-922 Referencia a la guerra de *Troya*, en la que los aqueos, liderados por el rey *Agamenón*, lucharon durante diez años tras el rapto de Elena por parte de París.

y si a mis cristianos bríos
y a tu sangre satisfago.
DON ALONSO ¡Al arma, soldados míos!
¡Santiago, Santiago! 935

*Vanse y dase dentro un rato el asalto, y salen las espadas desnudas
don Íñigo y don Rodrigo, y don Diego y don Bermudo*

DON ÍÑIGO Fuertemente se defienden
y el lugar también lo es.
RODRIGO ¡Bravamente nos ofenden!
El más herrado pavés
mejor deshacen y hienden. 940
DON DIEGO No estaban muy descuidados
con los asaltos pasados.
BERMUDO Creciendo va su poder:
esforzar es menester
las armas y los soldados. 945

*Sale el rey don Alonso con una flecha en el pecho y
la espada desnuda en la mano*

DON ALONSO ¡Jesús! ¡Santa María!
¡Muerto soy, hijo mío!
Bermudo, ¿dónde estás?
BERMUDO ¿Qué es esto, cielos?
¿No es este el rey, mi padre?
Padre y señor, ¿qué es esto? 950
DON ALONSO Una flecha del muro me han tirado
que me ha pasado el pecho

933 a *ABC*: om *M* 935 *Acot* el asalto *ABC*: de asalto *M* 941 descuidados *ABC*: descuidada *M* 951 han tirado *ABC*: tiraron *M*

935 ¡*Santiago, Santiago*!: «El grito con que los españoles invocan a Santiago, su patrón, al romper la batalla contra los moros u otros enemigos» (*Autoridades*).

940 *hienden*: 'parten, rompen'.

	y me quitó la vida.	
BERMUDO	Tenelde, Íñigo, asilde.	
	Don Rodrigo, tenelde	955
	mientras la flecha miro.	
DON ALONSO	¡Ay, no la saques, porque saldrá la vida	
	si ve la puerta abierta de la herida!	
	Castigo ha sido justo,	
	maldición de mi hermana,	960
	porque a Audalla la di, rey de Toledo.	
BERMUDO	Esfuerza, padre mío.	
DON ALONSO	Hijo, a Dios me encomienda.	
	Mi reino heredas, mira que a Dios temas,	
	y seas bueno y justo;	965
	guarda sus mandamientos,	
	no quebrantes ninguno:	
	témele, que castiga;	
	ámale, que da premio y galardona;	
	y toma ejemplo justo	970
	para que no le des jamás disgusto.	
	Una hermana te queda;	
	mira cómo la sacas,	
	mira cómo la empleas: esto quiero	
	que me prometas, hijo.	975
BERMUDO	Padre, yo lo prometo.	
DON ALONSO	Hazme pleito homenaje	
	que mirarás por ella como padre.	

959-960 Castigo ha sido justo, / maldición de mi hermana *ABC* : Castigo ha sido justo,
maldición de mi hermana *M* 964 heredas *ABC* : hereda *M*

957-958 Metáfora habitual: la *herida* se considera una *puerta* por la que el alma (*la vida*) se puede escapar.

962 *Esfuerza*: 'aguanta'.

977 *pleito homenaje*: 'homenaje', a saber, «[o]bligación y servidumbre en que se constituye la persona libre, por razón de bienes o honor que recibe, o por pacto que hace con otra persona superior o igual, sometiéndose a la pena de infidelidad y infamia si no la cumple» (*Autoridades*). La alternancia entre ambas fórmulas se repite en la comedia (vv. 1197, 1216, 1391 y 1813).

BERMUDO	A fe de caballero en vuestra sangre juro.	980
DON ALONSO	¡Adiós, Bermudo amado! ¡Virgen, valedme ahora! ¡Santiago, patrón mío! ¡Jesús!	

Muere

BERMUDO	¡Cielos!, ¿aquí tan de repente?	
	¡Llorad ojos, llorad amargamente!	985
DON ÍÑIGO	Juntamente te damos el parabién y el pésame del padre muerto y de que el reino heredes.	
RODRIGO	Si ha muerto un grande príncipe, hoy en ti resucita. ¡Ánimo, que se junta ya el ejército y el caso se publica!	990
DON DIEGO	Aquese pavés tiende y llevémosle en hombros.	995
BERMUDO	En este ejemplo triste conocerán, Alfonso desdichado, que han de temer los reyes a Dios más que otros y guardar sus leyes.	

ACTO SEGUNDO
DEL PRIMER REY DE CASTILLA

Sale don Íñigo, solo

ÍÑIGO ¡En mal punto plega al cielo 1000
se efetúen vuestras bodas!,
que, a ser espada mi celo,
hoy de las reliquias godas
no quedara solo un pelo.
 ¡Ah, rey! ¿Qué consejo humilla 1005
a tal bajeza tu silla,
haciendo comparación
de los reyes de León
a los Condes de Castilla?
 ¿Tan bien a don Sancho fue 1010
con Fernán González, di,
de que hoy ejemplo se ve
que lo mejor que hay en ti
quieres que en su sangre esté?
 Hoy juntas a don García, 1015
su bisnieto, en pleitesía
y homenaje con tu hermana.

Sale don Rodrigo, solo

RODRIGO Hoy queda mi afrenta llana,
hoy es de mi muerte el día.
 En poco nos has tenido: 1020
a doña Sancha has casado,

1003 *reliquias godas*: aunque tras la derrota sufrida a manos de los árabes, los supervivientes godos trasladaron algunas imágenes y tesoros santos al norte, se entiende mejor en clave histórico-mítica como ‘restos o vestigios del reino visigodo’ que continúan en los castellanos.

1016 *pleitesía*: ‘convenio, pacto’.

rey Bermudo, porque has sido
peor que el antepasado
cuya fama cubre olvido.

Creo, pues, tu liviandad
conforme a tu mocedad,
que no llegará a ser viejo
rey que no toma consejo
y no escucha la verdad.

Sale don Diego

DIEGO Seguid vuestros intereses;
eso sí, reyes, haceldo,
que no faltarán franceses
y moros hay que dan sueldo
a caballeros leoneses.

Casaste en afrenta mía
tu hermana con don García,
de Fernán González sangre,
mas yo haré que se desangre
la tuya, infame, algún día.

RODRIGO ¡Don Íñigo!

ÍÑIGO ¡Don Rodrigo!

DIEGO ¡Oh, hermanos míos!

RODRIGO ¡Don Diego!

ÍÑIGO ¿Qué hay del Conde, mi enemigo?

DIEGO Si a decir mi afrenta llego
es porque espero el castigo,
y ha de ser tan inhumano

contra el Conde castellano
que vengue a mi muerto padre,
aunque a España, nuestra madre,
venda a otro moro africano.

Hoy dicen que entra en León

1023-1024 Nuevo guiño al rey Rodrigo, monarca maldito por la pérdida de España.

- ese muchacho a las bodas
que nuestro desprecio son.
ÍÑIGO ¿Y qué remedio acomodas?
DIEGO La venganza y la traición,
que son hijas del agravio. 1055
RODRIGO Solo en que muevas el labio
nuestra venganza consiste,
porque menos se resiste
el sufrimiento más sabio.
Afrentó su padre al nuestro: 1060
fuera de Castilla estamos.
ÍÑIGO Confirmo el intento vuestro,
mas no es bien que parezcamos
dicipulos sin maestro.
Aquí nos falta el consejo 1065
de nuestro famoso espejo,
por Fernán Laínez digo,
que es nuestro tío y amigo
agraviado, parte y viejo:
mirad qué partes tan justas 1070
para cualquiera elección.

Sale Fernán Laínez

- LAÍNEZ ¿De eso, rey Bermudo, gustas?
Mas de un injusto es razón
esperar cosas injustas:
así tu padre lo hiciera. 1075
¿Qué hay, sobrinos?
ÍÑIGO Que mejor
por ventura, si viviera,

1053 *acomodas*: 'consideras, preparas'.1066 *espejo*: 'modelo'.1069 *parte*: 'litigante en el pleito', en este caso en alianza con los tres hermanos y en contra del rey Bermudo, según una metáfora jurídica que prosigue en vv. 1161-1162. Hay un juego de palabras con *partes* ('razones', v. 1071).

Vino el Conde a Castilla y la Condesa,
su madre, imaginó dalle la muerte,
y para efeto de la infame empresa 1105

a una doncella del suceso advierte;
amor, que de hacer bien y mal no cesa,
hizo que a un escudero de la suerte
que se lo dijo descubrió el conceto,
que nunca la mujer guarda secreto; 1110

vino la madre a dar al hijo un vaso
lleno de hierbas de mortal veneno,
sacó la espada el Conde, ¡estraño caso!,
y hace a su madre que le beba lleno:

murió, y por verse libre de aquel caso 1115
al escudero, aunque no estaba ajeno
de culpa, por gozar de la doncella
hizo mercedes y casó con ella.

Estos son los Monteros de Espinosa,
patria de aquel hidalgo en la montaña 1120
y, por satisfacer la muerte odiosa,
de un noble monesterio ilustra a España,
puso a Trígida aquí, su hermana hermosa
y, vuelta a comenzar segunda hazaña,
murió en la guerra y heredó García 1125
como el rey de León casi en un día.

Concierta de casarse don Bermudo
con la hermana del Conde castellano;
el Conde con la suya, aunque no pudo
por ser muchacho más que dar la mano. 1130
Agora, pues, aunque le veo y lo dudo
viene a León a ver su esposa ufano,

1110 Dentro de la cosmovisión sociodramática de la época, se consideraba que la mujer era excesivamente habladora y no podía conservar secreto alguno.

1119 *Monteros de Espinosa*: «cierta guarda de la persona real» (*Covarrubias*), que antiguamente protegían al monarca día y noche, pero luego evoluciona a un «cargo honorífico» (*Autoridades*).

1130 *dar la mano*: 'confirmar la promesa de matrimonio con la mano', esto es, *per tactum manum*.

puesto que de su edad el año trece,
que a nuestro agravio nueva pena ofrece.

¡Oh sobrinos! Si acaso el padre muerto 1135
vive en vuestra memoria como es justo,
mirad que de lograrse este concierto,
crece el pasado agravio y el disgusto,
siendo del Conde el casamiento cierto,
Castilla, León, la patria, el rey, el gusto, 1140
todo nos falta y quedan enlazados
esta amistad, el Conde y rey cuñados.

Pues luego habemos otra vez, sobrinos,
de ir a servir al moro de Toledo
de nuestra ley y patria peregrinos, 1145
perdiendo a Dios y a nuestra sangre el miedo.
Aquí se ofrecen ásperos caminos:
solo impedir aconsejaros puedo
que del rey de León el cetro y silla
no se junte al condado de Castilla. 1150

ÍÑIGO

Los tres, señor, te escuchamos
y, siguiendo tu razón,
estamos en tu opinión,
y en dalle la muerte estamos.
A León viene el crüel 1155
y, aunque da de serlo indicio,
será oveja en sacrificio
que engañada viene a él.

RODRIGO

Acabemos de una vez
su vida y nuestro deseo, 1160
que es como venirse el reo

1148 puedo *ABC* : quiero *M*

1133 *puesto que*: 'aunque', con valor concesivo (como en v. 1261).

1143 *habemos*: 'hemos'; forma etimológica (*habemus*) empleada en el Siglo de Oro en alternancia con la forma actual.

1145 *peregrinos*: 'alejados, desterrados'.

1161-1162 La situación es ideal para para la conjura, pues la víctima (*el reo*, 'el prisionero') se acerca a los traidores (*el jüez*), y se remata la metáfora legal iniciada más arriba (v. 1069).

a las manos del jüez.
 Mas, escuchad, que el rüido
 nos muestra como ya viene.

*Salen don Manrique de Lara y Fortún de Mendoza,
 el conde don García, de camino, y acompañamiento*

MANRIQUE Toda aquesta fiesta tiene 1165
 y este aplauso prevenido
 aunque, porque está indispuesto,
 no te sale a recibir.

GARCÍA Eso me obliga a sentir
 que no le veré tan presto, 1170
 que en lo demás mi cuñado
 no hiciera demostración
 de su misma obligación,
 sino de que está obligado
 y que le falta a quien goza 1175
 la presencia ilustre y clara
 de don Manrique de Lara
 y de Fortún de Mendoza.

MANRIQUE Tienes en nosotros dos
 dos amigos y parientes. 1180

Hablan los cuatro aparte

ÍÑIGO (Piensa, primero que intentes.)
 LAÍNEZ (Mal me conocéis, ¡por Dios!)
 A tus pies, famoso Conde,
 tus sobrinos y su tío,
 como a señor suyo y mío, 1185
 y que lealtad corresponde,

1164*Acot* La vestimenta habitual *de camino* era vistosa, de colores y comprendía las botas, frente al atuendo negro, más sobrio, que se usaba en la ciudad. Más adelante otros personajes lo portan igualmente (v. 2832*Acot*).

	estamos arrodillados. Hoy es día de mercedes, hoy es cuando hacellas puedes a vasallos desterrados:	1190
	de moros lo habemos sido por la crueldad de tu abuelo, dé gracias Castilla al cielo que tal señor le ha venido.	
	Si nos quieres recibir a Castilla volveremos, y nuevo homenaje haremos para volverte a servir,	1195
	que de tres mozos y un viejo no tan mal tus muros armas: los mozos para las armas y el viejo para el consejo.	1200
MANRIQUE	Debes, señor recibir a Fernando y sus sobrinos, que son de tu gracia dignos y de volverte a servir.	1205
	Cesen agravios pasados, por vasallos los recibe.	
GARCÍA	Poca memoria en mí vive de enojos ni de cuidados.	1210
	Si allá mi padre y mi abuelo con ellos se enemistaron, a Castilla me dejaron, que no su agraviado celo:	
	por vasallos los recibo haciendo pleito homenaje.	1215
LAÍNEZ	Caiga en afrenta y ultraje, muera entre moros cautivo, si ninguno de los Velas te fuere en nada traidor.	1220

1215 recibo *ABC* : recibe *M*

- cubriendo el jaco y coraza
con la casaca y ropilla;
y, fingiendo una quistión
algunos le mataremos; 1250
y, si sale, le pondremos
con nuestra gente en prisión,
que la enfermedad del rey
dará lugar a este engaño.
- DIEGO En él, o en su gente el daño, 1255
se ha de hacer a toda ley.
Vámonos los cuatro a armar.
- RODRIGO Hoy se acordará Castilla
de nuestro agravio y mancilla.
- DIEGO ¡Hoy le habemos de matar! 1260

Salen el conde don García y doña Sancha, infanta, y caballeros

- GARCÍA Puesto que mi tierna edad
no me ha dado entendimiento
de vuestro conocimiento,
la luz de tanta beldad
levanta mi pensamiento. 1265
Y así, porque esto es así
como porque el alma os di,
igual recompensa espero,
pues puedo decir que os quiero
desde el punto que nací. 1270
Puesto que a mi padre agora

1271 a ABC : om M

1247 *jaco*: «Vestido corto, que usaban los soldados en lo antiguo ceñido al cuerpo, de tela muy grosera y tosca» (*Autoridades*).

1248 La *casaca* es un «género de ropa con mangas, que no llegan a la muñeca, y las faldillas caen hasta la rodilla, la cual se pone sobre el demás vestido», mientras que la *ropilla* es una «vestidura corta con mangas y brahones, de quienes penden regularmente otras mangas sueltas, o perdidas, y se viste ajustadamente al medio cuerpos obre el jubón» (*Autoridades*).

1249 *quistión*: ‘cuestión’, esto es, ‘disputa, riña’.

por sus hechos se le humilla
y, aunque muerto, vivo adora,
más me estimará Castilla,
porque le doy tal señora. 1275

Condado es pobre mi estado,
mas yo aseguro que sea
de vuestra grandeza honrado,
tal que de imperios se vea
desde este punto envidiado: 1280

esté de Italia contento
su emperador Federico;
dé Francia a su rey aumento;
dé Hungría y Bohemia a Enrico
lustre, gloria y ornamento; 1285

las Indias que el Gange baña
rinda de su gran montaña
oro a su dueño sediento,
que con vos yo estoy contento
en este rincón de España. 1290

DOÑA SANCHÁ

Generoso esposo mío
del gran valor de mi amor
esos méritos confío
que ese heredado valor
no engrandece el señorío, 1295
Ser mozo, si sois segundo

1281-1290 Pequeña relación de poderosos a los que supera en felicidad don García, en una suerte de *paragone* de amor y poder: Federico I de Hohenstaufen, alias *Barbarroja* (1122-1190), rey de romanos y emperador de Sacro Imperio Romano Germánico (aunque podría tratarse igualmente de Federico II, rey de Sicilia y emperador, 1212-1220); y el emperador Enrique V (*Enrico*, 1086-1125), que pretendía el reino de Hungría y el principado de Bohemia. La horquilla temporal va más allá de la cronología de la comedia. Para cerrar, se hace alusión a los grandes territorios de la India (*las Indias*) y a las riquezas (*oro*) del río Ganges (forma variante de *Gange*), que aparece en *Angélica en el Catay* («No del Gange arena de oro», v. 2709).

1296-1300 Entiéndase: 'No os dé congoja (*pena*) ser joven (*mozo*) si sois heredero (*segundo*) de tan gran padre, pues Alejandro Magno también era joven cuando fue dueño del mundo'. En su respuesta a los celos de don García sobre su mocedad (v. 1261), la dama lo compara con Alejandro Magno, paradigma de héroe precoz, capaz de conquistar un gran imperio en apenas 30 años de vida.

	de tal padre nunca os dé pena, pues antes me fundo en que Alejandro lo fue cuando fue señor del mundo:	1300
	más con armas y tesoros creceréis vuestros decoros y aumentaréis a Castilla con alguna hacienda o villa que le quitéis a los moros.	1305
	Favor os dará mi hermano.	
GARCÍA	Irle a ver será razón. Dadme, señora, la mano.	
DOÑA SANCHAGARCÍA	La mano y el corazón. Eso por la mano os gano.	1310
	Cuando me casé, señora, con vos por mi poca edad en las vistas de Zamora no os dije mi necesidad y estoy por decilla agora,	1315
	mas ¿qué mayor que decir que estoy por decilla a vos?	
DOÑA SANCHAGARCÍA	Todo eso sabe a fingir. Ser necio pluguiera a Dios, mas soy discreto en sentir.	1320
	Ya esta noche mis intentos gozando vuestra beldad os dirán mis sentimientos.	
DOÑA SANCHAGARCÍA	¿Esa fue la necesidad? Sí, mas no los fingimientos.	1325

1299-1300 en que Alejandro lo fue / cuando fue señor del mundo *A'A'BC M* : en que si Alejandro fue / quando llamo Ciro el mundo *A'* : *om A'* por falta de fols.

1310 La expresión *ganar por la mano* vale «anticiparse a otro en hacer alguna cosa» (*Autoridades*), aquí en juego con el gesto de cortesía previo (v. 1308) que, asimismo, remite a la unión matrimonial.

1314 *necedad*: «el dicho o hecho fuera de razón» (*Autoridades*).

SANCHO Sois muy niño.
 GARCÍA Soy muy hombre,
 que a no tener tanto ser
 que en pocos años asombre,
 no pudiera en mí caber
 amor de tan alto nombre. 1330
 Mas ya me arrepiento aquí
 de haberos hablado así;
 la necedad va en aumento,
 que creo que he dicho ciento
 por una que prometí. 1335
 Vamos a ver a mi hermano,
 pues que vos me dais la mano.
 DOÑA SANCHÁ Mi dueño sois.
 GARCÍA Sois mi vida.
 Ven presto, noche querida;
 escóndete, sol, temprano. 1340

Sale Nuño, criado del Conde, con una caña y vestido de fiesta

NUÑO Pasé la cruz de la torre.
 Estremada caña fue:
 con tal fuerza la tiré
 que sobre sus alas corre.

Sale otro criado con otra caña como el primero

CRIADO 2 Entra en ese corredor, 1345
 flecha a la de amor igual
 donde no ha entrado señal,
 que pueda llamarse amor.

1339 ven presto, noche querida *A'A²A²BC M: om A³*

1340 *Acot caña*: 'lanza para el desafío cortesano', como los bohordos anteriormente nombrados (v. 1242).

¿Qué os parece, Nuño, della?
 NUÑO Que acertó donde queréis. 1350

Salen otros cuatro con sus cañas y vestidos de librea

CRIADO 3 Tiremos tres para tres.
 CRIADO 2 Di en la ventana con ella.
 NUÑO ¿Hay algún leonés aquí
 que quiera tirar conmigo?

*Salen los cuatro Velas, que son don Rodrigo, don Íñigo,
 Fernán Laínez y don García*

LAÍNEZ Llegue primero Rodrigo. 1355

RODRIGO ¿Sois del Conde?

NUÑO Señor, sí.

RODRIGO ¿Cómo tiráis al balcón
 de las damas, tan galanes?
 ¿No veis que esos ademanes
 son nuevos para León? 1360

Porque aquí ganando famas
 y no gastando tesoros
 tiramos lanzas a moros
 y no bohordos a damas.

NUÑO Los castellanos varones 1365
 no son tan afeminados,
 que no hayan mostrado armados
 a León que son leones.

Ya sabe la estraña tierra
 por otras muchas hazañas 1370
 que, como en las fiestas cañas,
 tiran lanzas en la guerra.

1364 bohordos *ABC* : bohordo *M*

1350 *Acot librea*: 'uniforme de los criados y guardias de reyes y títulos', que «debe ser de los colores de las armas de quien le da» (*Autoridades*).

RODRIGO	Sí, don Sancho las tiró, padre deste don García.	
NUÑO	Pues ¿quién a su valentía desde Pelayo igualó?	1375
RODRIGO	Él es hijo de buen padre.	
NUÑO	¿Túvole alguno más bueno?	
RODRIGO	Qué, ¿no fue el que dio veneno a la honrada de su madre?	1380
NUÑO	Habla bien, bravo leonés.	
RODRIGO	Ya se sabe lo del moro.	
NUÑO	Guárdale al Conde el decoro, que mejor que tu rey es.	
RODRIGO	¡Mientes!	
NUÑO	¡Muera!	
LAÍNEZ	¡Aquí, parientes!	1385
NUÑO	¡Aquí, fidalgos!	
LAÍNEZ	¡Villanos!	
	¿Menester habéis las manos?	
NUÑO	¿Posible es que tal intentes?	

*Acuchíllanse todos, y sale el conde don García revuelta la capa al brazo
y la espada desnuda, y dice primero el criado segundo*

CRIADO 2	¿A los criados del Conde?	
GARCÍA	Fernán Laínez, ¿qué es esto?	1390
	¿Al homenaje propuesto esta traición corresponde?	
	¿Cómo a mis criados matas, representándome a mí?	

1386-1387 ¡Villanos! / ¿Menester habéis las manos? ABC : Villanos menester habéis / las
manos M 1388Acot todos ABC : om M

1379-1380 Comentario malicioso sobre el envenenamiento de su madre por parte de don
García, relatado previamente (vv. 1103-1118).

1388Acot La disposición habitual para el duelo se componía de la espada en una mano
para el ataque y la *capa* enrollada (*revuelta*) en el otro *brazo* para la defensa.

LAÍNEZ ¡Y te daré muerte a ti 1395
si des a suerte me tratas!

GARCÍA Luego, ¿aquesto no es traición?
¡Aquí del rey!

ÍÑIGO No des voces,
si nuestro agravio conoces.

GARCÍA Pues ¿qué haré?

ÍÑIGO Darte a prisión, 1400
y, pues eres tan rapaz,
no salir tan atrevido.

GARCÍA Siendo de quien soy nacido,
soy de ser hombre capaz.

Quítanle la espada y préndenle

ÍÑIGO ¡Ea ya, suelta la espada! 1405

GARCÍA ¡A vuestro señor, vasallos!

Sale doña Sancha

DOÑA SANCHA ¿Que así quisieron matallos?
¡Qué desvergüenza estremada!

Mas ¿cómo está el Conde así?

LAÍNEZ Infanta, el Conde está preso. 1410

DOÑA SANCHA ¡Ah traidor, lo propio es eso
que siempre temí de ti!

LAÍNEZ ¿Traidor soy yo, vil mujer?

DOÑA SANCHA ¡Oh villano! ¿Así me tratas?

Mas, pues a tu señor matas, 1415
¿de mí qué podrás hacer?

¡Soltalde, prendedme a mí!

¡Llevadme a prisión por él,
traidores!

LAÍNEZ ¡Toma!

FORTÚN	Habrán hecho lo que suelen. ¿Qué es esto?	
MANRIQUE	¡Estraña mancilla!	
DOÑA SANCHA	Muerto el conde de Castilla, que hasta las piedras se duelen.	1440
MANRIQUE	Señor...	
GARCÍA	Manrique y Fortún, Lara y Mendoza leales, de los Velas de hombres tales es un ejemplo común: aquí me han dado la muerte.	1445
FORTÚN	¡Oh, traidores inhumanos! ¿Tus vasallos castellanos te han tratado desa suerte?	
GARCÍA	Dadme luego confesión, reciba los sacramentos.	1450
FORTÚN	¡Oh, qué tristes casamientos para Castilla y León!	
MANRIQUE	Señora, volved en vos.	
GARCÍA	Esposa, no estéis ansí.	1455
DOÑA SANCHA	¿Que os vais, mi bien?	
GARCÍA	Mi bien, sí. Ea, encomendadme a Dios.	
DOÑA SANCHA	Presto os haré compañía.	
GARCÍA	Viví mil años.	
DOÑA SANCHA	¡En triste punto a casarte veniste!	1460
GARCÍA	No lloréis, esposa mía.	

Vanse, y sale Tivaldo, villano montañés, con azagaya y abarcas

1449 desa ABC : desta M 1456 vais ABC : vas M 1459 Viví ABC : Vive M

1461Acot *montañés*: vale tanto ‘originario de las montañas (Asturias, Cantabria)’ como ‘signo de nobleza, hidalgo, cristiano viejo’. *azagaya*: «Lanza u dardo pequeño arrojado» (*Autoridades*). *abarcas*: ‘especie de sandalia’, luego mencionadas de nuevo (v. 1860).

- la España fénis con morir renueva.
 Homenaje fidalgo, a quien hoy deba 1480
 la sangre ilustre y el valor antigo,
 maguer que cada siempre el enemigo
 vuestros paveses y azagayas prueba.
 Hoy veredes la vuesa plañidera,
 casi morir de ausencia y hoy veredes 1485
 que, como cisne, en vuestas faldas llora,
 mas quiéroos suplicar que me otorguedes
 que, cuando llegue del morir la hora,
 adore de su casa las paredes.
 TIBALDO Si cuidas de aquel tu ausente 1490
 que hoy se parte a ser soldado
 a León, otro has hallado
 que más tus ternuras siente;
 mas, si buscas el que fui
 y ya non soy, Melisena, 1495
 ¡Ma Dios que te cause pena
 haberme fallado aquí!
 Partiose ya del casar,
 ende le miras atenta.
 MELISENA Non catando al que se ausenta, 1500
 cato, Tibaldo, el logar.
 Huyose Mendo de mí
 y a las guerras se coló;

1481 antiguo *A'A²A²BC* : antiguo *A³M*

1484 *pañidera*: «La mujer llamada y pagada para ir acompañando y llorando en los entierros» (*Autoridades*).

1485-1486 Imagen poética que refuerza el dolor del personaje al recordar el llanto del *cisne*, ave que «canta dulcemente cuando se quiere morir, con que es como adivino de su muerte» (*Covarrubias*).

1496 *Ma*: 'válgame', expresión intensificadora típica del sayagués, repetido en vv. 1544, 1565, 1891 y 1919.

1498 *casar*: «Aldea o sitio donde hay algún número de casas juntas» (*Autoridades*).

1499 *ende*: 'por eso', «voz antigua» (*Autoridades*).

1500 *catando*: 'mirando', como en el v. siguiente.

- cuidé que era su paz yo,
que sus caloñas creí. 1505
- Advierte bien la artería
con que los tales fabláis,
pues en un día llegáis
y vos partís otro día.
- TIBALDO ¿Tanto sientes su partida? 1510
- MELISENA A ser fembra enamorada,
ensandecieras burlada
y plañeras escarnida.
- Non me cregas lo que fablo:
finco ausente y con mil celos. 1515
- TIBALDO Cuando te cuento mis duelos
me enseñas todo el retablo.
- Non seas desesperada,
amor con amor se cura:
quererme ausente procura. 1520
- MELISENA ¿Non basta una vez burlada?
- TIBALDO ¡Oh, gallarda Melisena
más altiva que una garza,
más que el sol bella, aunque esparza
la coronada melena! 1525
- ¿Qué cuidas de un hombre ausente
si presente te engañó?
Enfiucia en mí, que yo
non miento, que amor non miente:
preso estoy de tus amores, 1530

1505 *caloñas*: 'calumnias, mentiras'.

1506 *artería*: 'astucia, maña'.

1513 *pañeras*: 'lloraras'; *escarnida*: 'escarnecida', o sea, 'engañada, burlada'.

1516-1517 Uso de la expresión metafórica *retablo de duelos*, que significa «el cúmulo, agregado o conjunto de trabajos, miserias y pesares en un sujeto, representadas y a la vista» (*Autoridades*).

1523 La *garza* es 'un ave de caza de plumaje blanco conocida por su belleza y su vuelo alto', que sirve de término de comparación habitual para la belleza femenina y el orgullo (*altiva*) en este caso. Comp. *Adonis* y *Venus*, vv. 417-419: «¡Linda caza a quien derriba / a la garza más altiva / y al águila más real!».

1528 *Enfiucia*: 'confía', pues *fiucia* es 'confianza'.

¿qué sirve escarnir mis males?
Non somos todos iguales,
que onde hay buenos, hay mejores.

Aquí non ves blanquear
más nieve que ovellas mías, 1535
ni balar más que mis crías,
nin que mis toros bramar.

Juntemos estas faziendas,
y estas almas, que es mejor,
que reprochar tanto amor 1540
non es de dueña de prendas.

MELISENA ¿Siendo yo fembra de ley
me fablas desa manera?
¡Ma Dios que te aborreciera
maguer que fueras el rey! 1545
Ya viene el soldado mío.

Sale Mendo, montañés, a lo soldado gracioso, y sale hablando

MENDO Non cale tenerme padre
que non acate a mi madre,
nin al crego, aunque es mi tío.
Yo tengo de ir a León, 1550
zoízo tengo de ser.

MELISENA Ende te vas a perder,
que non a ganarte, non;
ende te vas perdular,

1535 mías *ABC* : *om M* 1545 fueras *ABC* : *fuera M* 1546 *Acot Sale Mendo, montañés, a lo soldado gracioso, y sale hablando A³BC* : *Sale Mendo, montañés, a lo soldado gracioso, y sale ha- A' A⁴ A⁵ M* : *om A²* por falta de fols.

1547 *cale*: 'aprovecha, vale' en lengua rústica, como en *Las famosas asturianas*, vv. 2445-2446: «Non vos cale en esta guisa / dar caloña a lo que fago».

1549 *crego*: 'clérigo', leonesismo propio del léxico sayagués (Boves, 1968).

1551 *zoízo*: 'suizo, soldado', en referencia a un antiguo tipo de hombre de infantería (*DRAE*), como en v. 1918.

1554 *perdular*: 'perder'.

- mandadero de la fambre, 1555
 tejiendo en aire el estambre
 de tu facer y hablar;
 ende te lleva engañado
 un tafetán y un tambor.
- MENDO Ya non es tiempo de amor: 1560
 otro home soy, soy soldado.
- MELISENA El mío bien, ¿qué fice a vos,
 que vos escurris de mí?
- MENDO Nadie de amor fable aquí,
 que lo mataré, ¡ma Dios! 1565

Va a meter mano a la espada

- MELISENA Tened la espada en su sayo
 y non la descamiséis,
 mirad que facer podéis
 que me finque algún desmayo.
- MENDO Catad que un home fidalgo 1570
 y solariego en Oviedo,
 non ha de vivir en miedo
 sino en la lid facer algo.
 Torno a quitalla el jubón.

Va a meter mano otra vez

- MELISENA Non la tiréis, sosegalda. 1575

1556 el *ABC* : en *M* 1562 qué *ABC* : om *M*

1559 *tafetán*: 'bandera', como en v. 2042.

1565 *Acot meter mano*: 'desenvainar, sacar la espada'.

1566-1567 Metáfora chistosa: 'conservad la espada en su vestido (*sayo*) y no la desnudéis (*descamiséis*)'. En la reacción (*desmayo*) se mezcla el miedo del arma con el pudor frente al desnudo. El chascarrillo continúa más adelante (vv. 1574, 1600-1601).

1569 *finque*: 'quede, dé', es «voz anticuada» (*Autoridades*).

1571 *solariego*: 'hidalgo', «antiguo y noble» (*Autoridades*).

1574 El *jubón* es una prenda («Vestido de medio cuerpo arriba, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas, que se ataca por lo regular con los calzones», *Autoridades*), pero en este caso significa la funda de la espada.

Sale Fernán Laínez

LAÍNEZ	De aqueste monte en la falda veo gente; pastores son. ¡Ah, montañeses!	
MENDO	¿Quién va?	
LAÍNEZ	Un hombre que va perdido.	
MENDO	¿Y sois soldado?	
LAÍNEZ	Helo sido.	1580
MENDO	Si sois soldado, llegá.	
LAÍNEZ	¿Hácese aquí alguna gente?	
MENDO	Fácela el rey de León, mas ¿dónde en esta ocasión vos perdistes malamente?	1585
	Que tenedes buen talante.	
LAÍNEZ	Soy un castellano hidalgo que ha más de un mes que no salgo deste monte circunstante y holgaría de saber qué guerras hay en León.	1590
MENDO	Vais perdido, con razón holgáis a más no poder.	
LAÍNEZ	Ciertos bandos he tenido y por eso me escondí.	1595
MENDO	Si queréis saber de mí la causa aviva el oído, pero habeisme de pagar en darme alguna lición	

1585 perdistes *ABC* : perdiste *M* 1594 Ciertos bandos *ABC* : Cierta bando *M*

1576 *falda*: 'la ladera, la parte inferior del monte'.

1582 ¿*Hácese... gente?*: '¿se reclutan soldados?'.

1586 *talante*: 'aspecto, disposición'.

1590-1593 *Holgaría... holgáis*: en el primer caso vale 'gustaría' y en el segundo 'estar ocioso', por antanaclasis.

1594 *bandos*: 'facciones', y, por extensión, 'conflictos, problemas'.

de quitar el camisión
y de volverle a posar. 1600

Señala a la espada

LAÍNEZ Ya es noche, y aquí la haré
con vosotros y hablaremos.

MELISENA Non sé si buen ál tendremos
do la vuesa bestia esté, 1605
que para vos non habrá
falta de pan, vino y fuego.

LAÍNEZ Antes el caballo os ruego
que le alberguéis.

TIBALDO Bien está,
que yo le daré salvado 1610
y cuido que algún centeno.

LAÍNEZ Decid la guerra.

MENDO Home bueno,
atended.

LAÍNEZ Decid, soldado.

MENDO Casó el conde de Castilla,
don Garcés, con doña Sancha, 1615
hermana de don Bermudo
de León, hermosa dama,
después de haber en Oviedo
fincado la bella infanta
doña Teresa en San Payo 1620
—que así el monasterio llaman—,
donde face santa vida,
que Dios, por ser fembra santa,

1604 ál: ‘espacio, lugar’, a partir de la expresión *si ál no*, locución adverbial que vale ‘si otra cosa no, por lo menos (sustento para el personaje)’ (*Diccionario histórico de la lengua española*, s. v., §15). Tiene sabor arcaizante en el *Quijote*.

1620-1621 El monasterio de San Pelayo (*San Payo*) de Oviedo fue el lugar de retiro elegido por doña Teresa a su regreso para vivir «en castidad toda su vida» (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, f. 173v). No tiene que confundirse con otros monasterios gallegos de nombre similar (San Paio de Abeleda y San Pelayo de Antealtares).

con relámpagos y truenos
 la libró del moro Audalla. 1625
 Casose también Bermudo
 con la bella castellana,
 hermana del que vos digo
 que casó con doña Sancha.
 Garcés, hecho barragán, 1630
 ciñéndose blanca espada,
 vino a León por su esposa,
 ante los cuales estaban
 traidores de padre a hijo,
 y más que con ellos anda 1635
 un tío Fernán Laínez,
 otro Julián de España:
 mataron al Conde niño
 haciendo un fecho de fama,
 por vengar un bofetón 1640
 que le dieron a la infanta.
 Quedó Castilla sin Conde
 y, como el rey de Navarra
 con su hermana está casado
 y el de León con otra hermana, 1645
 cada cual quiere ser rey
 como en el tiempo de Bamba,
 porque Castilla es reñón

1648 porque... reñón *ABC: om M*

1630 *barragán*: «mozo soltero, libre, de buena disposición y alentado» (*Autoridades*).

1637 *Julián de España*: el conde don Julián fue un noble famoso por pedir ayuda a los moros para vengarse de la afrenta del rey Rodrigo y causar así la pérdida de España, por lo que es emblema de traidor. Véanse vv. 417-418.

1646-1647 *Bamba* (o *Wamba*): rey de los visigodos, durante su reino tuvo que hacer frente a numerosas luchas internas de nobles, entre las que destacan la rebelión de Paulo y la conjura de Ervigio. Lope le dedica la comedia *Vida y muerte del rey Bamba* (1597-1598, *Parte I*, 1604).

1648 *reñón*: ‘riñón’, que vale ‘lugar centrado’, en el centro de la península con su consiguiente valor estratégico.

- asaz rico y noble en armas.
Tomado las han los dos, 1650
porque faciendo batalla
se deslinde de quién es
porque las letras no bastan:
adalides han venido
de León a las montañas, 1655
de donde vamos cien homes
y mas de otros cien sin barbas.
A esta causa, cual me vedes
con espada y azagaya
voy siguiendo hasta León 1660
el tapatán de la caja.
- LAÍNEZ (Pienso que si estos supieran *Aparte*
que Fernán Laínez soy
aquí me mataran hoy
o a Castilla me volvieran, 1665
pero ¡qué buena ocasión
con este se me ha ofrecido
para mudar el vestido!,
¡quién pudiera el corazón!)
- Hidalgo, no vas lucido 1670
como ha de ir un buen soldado.
- MENDO En viendo el primer finado
me endonaré su vestido.
- LAÍNEZ Necesidad de dinero
como voy aquí perdido 1675
me obliga que mi vestido

1664 mataran *ABC* : matara *M* 1670 vas *ABC* : va *M*

1649 *asaz*: 'muy, en gran medida'.

1653 *letras*: con el valor múltiple de 'palabras, derechos, leyes y razones', como se aclara seguidamente.

1654 *adalides*: aunque puede valer por 'soldados veteranos', en rigor el adalid es «guía, conductor y capitán de la gente de guerra veterana» (*Autoridades*). También en v. 1946.

1661 *tapatán*: onomatopeya para el sonido del tambor.

1673 *me endonaré*: 'me donaré', es decir, 'tomaré'.

te venda en precio ligero.

Dame ese tuyo y dos días
sustento en este casar,
que yo te le quiero dar. 1680

MENDO Que me place.

MELISENA ¿Que aún porfías
que te has de ir?

MENDO Sí, Melisena.

TIBALDO ¡Míos ojos, queredme a mí!

MENDO Venid conmigo.

MELISENA ¿Que ansí
me dejas el alma en pena? 1685

MENDO Non fagas otra vegada
que desnude el camisón.

Vanse Mendo y Laínez

MELISENA ¿Fuera más duro un sayón?
¡Vayas en hora menguada!
¡Prega a Dios que vuelvas ende
como pobre mendiguero! 1690

TIBALDO ¿Que aún le quieres?

MELISENA Aún le quiero,
y más cuanto más me ofende.

TIBALDO Todas las fembras sois unas...

MELISENA Ya vos cansa la firmeza. 1695

TIBALDO Sí, que tu naturaleza
muda ausente, muda a lunas.

MELISENA Ya quiero quererte a ti.

TIBALDO ¿Es caloña o es verdad?

1686 *vegada*: 'vez'.

1688 *sayón*: 'verdugo'.

1689 *menguada*: 'maldita, miserable'.

1695 También se podría leer *Ya vos cansa la firmeza*.

1697 *muda a lunas*: 'cambia según la posición de la luna', pues *luna* vale «el efecto que ocasiona la luna en los faltos de juicio» (*Autoridades*).

1699 *caloña*: 'calumnia, mentira'.

MELISENA Hoy mudo de voluntad. 1700
 TIBALDO ¿Y eres mía?
 MELISENA Non y sí.
 TIBALDO Ahora ven, que aún es presente,
 yo sé que te venceré,
 que ya de las fembras sé
 cuán cedo olvidan lo ausente. 1705

[Vanse] Salen don Manrique y Fortún de Mendoza

MANRIQUE No me parece que el acuerdo es malo
 y que cesen así las disensiones.
 FORTÚN Era del rey don Sancho de Navarra
 justamente el condado de Castilla,
 que le heredaba por mujer, su hermana, 1710
 del malogrado conde don García.
 MANRIQUE No era menos derecho de Bermudo,
 rey de León.
 FORTÚN Aunque bastaban leyes
 remítase a las armas este caso,
 pero resulta dellas este acuerdo. 1715
 MANRIQUE Es acertado, y tanto que en el mundo
 no se pudiera dar fin más glorioso.
 FORTÚN Hoy el rey de León y el de Navarra
 se quieren ver aquí y desta suerte:
 que se case su hijo de don Sancho 1720
 con la esposa que fue del muerto Conde,
 de don Bermudo, rey de León, hermana,
 y hereden el condado de Castilla.
 MANRIQUE De suerte que el sobrino hereda al tío
 y se viene a casar con la viuda. 1725
 FORTÚN Ansí quedan en paz reyes y reinos,

1700 mudo *ABC* : modo *M* 1718 el de Navarra *ABC* : de Navarra *M*

1705 cedo: 'presto'.

- dividiendo la herencia los hermanos;
es el que ha de heredar un noble príncipe
llamado don Fernando, mozo agora
de ricas esperanzas en España. 1730
- MANRIQUE Logre su nuevo pensamiento el cielo,
de suerte que Castilla a ver se vuelva
con el otro Fernando, ilustre Conde,
que fue el primero que libró a Castilla
del feudo de León, de que está ajena. 1735
- FORTÚN Los reyes vienen, el aplauso suena.

*Por una parte salen, con acompañamiento y música, el rey de León
y su hermana doña Sancha, y por otra el rey don Sancho y su hijo
don Fernando, y júntense*

- BERMUDO No os puedo significar,
rey don Sancho, el alegría
de aqueste dichoso día,
sino es que os llego a abrazar. 1740
- DOÑA SANCH Bien podéis llegar al pecho,
rey don Bermudo, seguro
de que solo en él procuro
vuestro bien, vida y provecho.
- Llégate, Fernando, allí, 1745
y besarasle la mano.
- FERNANDO Dádmela, señor.
- BERMUDO ¡Oh, hermano!
Vos podéis dármela a mí
y, si no, dadme los brazos.
- FERNANDO Creed que este amor confirma 1750
en que nuestras paces firma
con las letras destos lazos.

1736Acot júntense ABC : júntanse M

1735 *feudo*: 'tributo' y 'dominación'.

- Y vos, infanta y señora,
dadme esos pies a besar.
- DOÑA SANCHA Mándame mi hermano dar 1755
la mano: esa os doy agora.
- FERNANDO Yo soy vuestro esposo indigno.
DOÑA SANCHA Y yo vuestra esposa soy.
SANCHO Mirad, señora, que os doy
del muerto Conde el sobrino. 1760
- DOÑA SANCHA Yo, rey, le aceto y le quiero,
mas con una condición.
SANCHO Pues ¿hay alguna razón
contraria a la paz que espero?
- DOÑA SANCHA Ya os es notorio, señor, 1765
cómo murió don García
por la falsa alevosía
de Fernán Vela, traidor.
- Pues creed que don Fernando
no llegará mano a mí 1770
menos de vengarme aquí,
o prendiéndole o matando.
- Rey, vuestro cuñado fue
y de Bermudo mi hermano;
antes de cortar su mano, 1775
¿cómo queréis que la dé?
- Reyes sois, juntos estáis,
vengad mi esposo y mi honor,
que no es bien viva un traidor
y que afrentados viváis. 1780
- Aún hay señales en mí
de la afrenta de mi cara,
pues justamente repara
en no ir a Castilla así;
que tú y ella, si eres sabio 1785
vendréis a dar en la cuenta

1778 mi honor *ABC* : honor *M*

	que es señora con afrenta y que es mujer con agravio.	
FERNANDO	No os aflijáis desa suerte, que este amor al muerto Conde, a vuestro valor responde, que es corto el amor en muerte.	1790
	A mí me anima a venganza y al rey mi padre lo pido.	
SANCHO	En este punto he perdido de nuestra paz la esperanza, que, aunque vengar es razón mi cuñado y vuestro esposo, hallar es dificultoso el autor de la traición,	1795 1800
	que Fernán Laínez es cauteloso y hombre astuto.	
BERMUDO	Será buscarle sin fruto, que era ligero de pies.	
	Pero harase diligencia.	1805
DOÑA SANCHÁ	Pues yo, con esta mancilla no pienso entrar en Castilla ni hacer de León ausencia.	
FERNANDO	Señora, no interrompáis destas paces el sosiego, que se vengará, no os niego, mas mirá que en mí os vengáis.	1810
	Palabra os doy y homenaje de vengar a don García.	
DOÑA SANCHÁ	Yo seré vuestra ese día que vos honréis mi linaje.	1815
BERMUDO	Lo que es posible se hará. Entre tanto, sed su esposa.	
DOÑA SANCHÁ	No digo, rey, otra cosa, yo soy de Fernando ya.	1820

1793 A mí *ABC* : Y a mí *M*

Pero juntarnos en uno
menos de vengado el Conde,
no hay remedio.

BERMUDO

Pues ¿adónde
hay de la traición alguno?

DOÑA SANCHÁ

A Fernán Laínez pido:
ese me dio el bofetón.

1825

FERNANDO

Vengarla es justa razón
y mas quien es su marido.

Hago voto a Santiago
de no desceñir la espada,
hasta que, estando vengada,
me dé sus brazos en pago.

1830

Discurriré el mundo todo
como por el cielo el sol.

Sale un capitán y Mendo, montañés, con el vestido de Fernán Laínez

CAPITÁN

¿Vos sois honrado español?

1835

MENDO

¡Mía fe, diciendo de godo!

BERMUDO

¿Qué gente es esa?

CAPITÁN

Un soldado
montañés de Oviedo.

BERMUDO

Pues
¿a qué efeto?

MENDO

A vuestos pies,
rey bueno, estoy humillado.

1840

Vuesa merced sea servido
darme la su bendición.

1827 justa ABC : mucha M

1829-1832 *Hago voto a Santiago... en pago*: el parlamento tiene un recuerdo del juramento final del romance del Marqués de Mantua por la muerte de Valdovinos («Juro por Dios poderoso, por santa María su madre», vv. 362-375). Hay otro eco romanceril en v. 2139. Para este mecanismo dramático, véase Crivellari [2008].

1833 *Discurriré*: 'recorreré'.

- BERMUDO Álzate y di la ocasión,
buen hidalgo, a que has venido.
- MENDO Mendo Méndez soy, señor, 1845
y, aunque locido además,
todo en delante y detrás
es pellejo de un traidor.
Soy labrador, non soldado,
vivo entre robles y brezos 1850
porque aquestos arrapiezos
non convienen al arado.
Vengo vos, ¡por vida mía!,
a declarar que sé yo
dónde queda el que guisó 1855
la muerte de don García.
- FERNANDO Espera, buen hombre, ¿adónde?
MENDO Allá finca en mi casar,
que para más caloñar
con mis abarcas se asconde; 1860
entre unos riscos y breñas
quejas al cielo derrama.
Fernán Laínez se llama:
¡cata si do buenas señas!
Querellábase el coitado 1865
del mal fecho, la traición,
y cómo dio el bofetón
y la muerte a un malogrado.
Y yo, por servos leal,
en fierros quise fechalle, 1870
mas non me atreví a tiralle,

1846 *locido*: 'lucido, elegante', como en v. 1890.

1851 *arrapiezos*: 'andrajos', y, por extensión 'vestimenta', en este caso inapropiada porque «[s]e llama translaticiamamente al hombre que por su persona y figura es despreciable» (*Autoridades*).

1855 *guisó*: 'coordinó, orquestó'.

1859 *caloñar*: 'calumniar', aquí 'engañar, disimular'.

1861 *breñas*: «tierra quebrada, áspera y llena de peñascos, como las sierras» (*Autoridades*).

¡tanto es artero el puñal!

Y dende, yo esculcaré
en delante el monte.

DOÑA SANCHA

El cielo

ha dado a mi mal consuelo.

1875

FERNANDO

¿Sábeslo bien?

MENDO

Bien lo sé.

FERNANDO

Pues, ¡alto! Padre y hermanos,
y mi esposa, dad licencia.

DOÑA SANCHA

A sola tan justa ausencia
la diera.

FERNANDO

Bésoos las manos.

1880

DON SANCHE

Yo, Fernando, he de ir contigo
y, cercando la montaña
con gente, hacer que por maña
no se escape el enemigo.

BERMUDO

Pues yo con mi hermana quedo
aguardando esa vitoria.

1885

DOÑA SANCHA

No sé cómo tanta gloria,
montañés, pagarte puedo.
Ponte agora esta cadena.

Pónesela

MENDO

¡Oh, que locida me está!
¡Sandia, ma Dios, fincará
en viéndome Melisena!

1890

Vanse, y sale Fernán Laínez con el vestido de Mendo

LAÍNEZ

¿Dónde hallará un traidor lugar seguro,
pues apenas la tierra le consiente?

1872 *artero*: 'astuto'.

1873 *esculcaré*: 'registraré con atención', guiando hasta dar con Fernán Laínez.

1891 *Sandia*: 'asombrada', pero luego (v. 1911) se usa como insulto.

¿Qué montaña será su amparo o muro, 1895
 odioso al cielo, al mundo y a la gente?
 No hay cóncavo sin luz, no hay puesto oscuro,
 todo le muestra al ofendido ausente,
 que el que ha ofendido a otro en el abismo
 no sé si está seguro de sí mismo. 1900
 Paréceme que veo por momentos
 del muerto Conde la difunta mano,
 del eco deste valle, los acentos
 están diciendo: «¡Morirás, tirano!».
 ¡Oh, tú, de los mortales pensamientos 1905
 descanso y dulce engaño, sueño vano,
 ayúdame a pasar tan triste vida
 al pie desta haya, deste roble asida!

Échase a dormir y salen Tibaldo y Melisena, montañeses

TIBALDO	Ya creigo será finado, la mi crüel Melisena, aquel tu sandio soldado, non te zabullas en pena: de tal guisa, mal pecado.	1910
MELISENA	Pues ¿qué tengo de facer creciendo con no le ver desafuciadas memorias?	1915
TIBALDO	Cambiar tus pasadas glorias con el presente placer, ¡oh, ma Dios, con el zoïzo, que tan fiero, y soberbio só, tal praga en tu pecho fizo,	1920

1898 todo *ABC* : como *M* el *ABC* : al *M* 1920 só *ABC* : om *M*

1911-1912 *sandio*: 'necio, tonto'; *zabullas*: 'zambullas, lances', o sea, 'no te dejes dominar por la pena'.

1916 *desafuciadas*: 'desahuciadas', con el sentido de 'desesperadas'.

1921 *praga*: 'plaga', como 'llaga, herida', o acaso como «el daño grave, o corporal enfermedad, que sobreviene a alguna persona» (*Autoridades*).

- pues que Tbaldo humildoso
por jamás te satisfizo!
- Nin te agradan mis prohidías,
ni mis harteras envidias 1925
para facerte un traspié.
- MELISENA Déjame ya, por tu fe,
Tbaldo, que me fastidias.
- TIBALDO ¡Mal can rabioso te muerda,
que así reprochas mi amor 1930
y de un falso se te acuerda!
- MELISENA Anda, vete, embostidor,
que me farás que me pierda.
- TIBALDO ¡Ay, fechicera traidora
e nigromanticadora, 1935
fazme un favor!
- MELISENA ¿Y cuál es?
- TIBALDO Que me...
- MELISENA Dilo.
- TIBALDO ¿No lo ves?
- MELISENA Vete, roncero, en mal hora.

Salen Mendo y el capitán, y alguna gente

- MENDO Esta fembra lo dirá.
- MELISENA ¿Non es este Mendo? ¡Ay, Dios! 1940
- MENDO ¿Onde aquel fidalgo está?
- MELISENA ¡Que nos fallase a los dos!
- MENDO ¿Qué vos empacháis? ¡Fablá!
- TIBALDO Decid: ¿es el castellano?
- MENDO Sí.

1924 *prohidías*: 'porfías'.

1926 *traspié*: 'ardid, engaño'.

1932 *embostidor*: 'embustero, embaucador'.

1938 *roncero*: vale tanto «tardo y perezoso» como el que «usa de acciones o expresiones halagüeñas y cariñosas para conseguir su intento» (*Autoridades*).

1943 *empacháis*: 'turbáis, avergonzáis'.

MELISENA Védesle allí dormiendo. 1945
 MENDO Echalde, adalid, la mano.
 MELISENA ¿Qué es esto? ¿A qué vienes, Mendo?
 LAÍNEZ ¡Ay, Dios!
 CAPITÁN ¡Despierta, tirano!

Préndele

MENDO ¡Acorre, rey y señor!
 ¡Ya está en la red el conello! 1950

Salen el rey don Sancho y don Fernando, con venablos

DON SANCHO ¿Que ya está preso el traidor?
 MENDO Llegad vos, si queréis vello.
 LAÍNEZ No me engañabas, temor.
 DON SANCHO ¡Fernán Laínez!
 LAÍNEZ No pidas
 que te responda. Mil vidas 1955
 quisiera ofrecerte aquí.
 FERNANDO ¡Asilde, atalde!
 LAÍNEZ ¡Ay de mí!
 DON SANCHO ¿Qué es de aquellos homicidas?
 LAÍNEZ En Francia están.
 DON SANCHO ¡Vaya luego
 donde mal fuego le abraze! 1960
 FERNANDO Y porque cese mi fuego
 y con mi esposa me case.
 LAÍNEZ ¡Que me abraséis vivo os ruego!
 MELISENA ¿Esto traes de la guerra?
 MENDO Sí, Melisena, esto trayo: 1965
 quien lo gana, en volver yerra.
 MELISENA ¿Que no te irás?

1949 *Acorre*: 'ayudad'.

1950 *conello*: 'conejo'.

MENDO

¡Por san Payo,
que he de fincarme en mi tierra!

Quien no es doecho a las leyes
de las cortes de los reyes,
mal se guisa en él su abrigo.
Hoy me he de casar contigo
y mañana con mis bueyes.

1970

1971 mal *ABC* : mas *M*

1967 *san Payo*: los juramentos por los santos constituyen una estrategia predilecta de los agentes cómicos de la comedia, que permitía evitar otros referentes sacros y en este caso además remite a uno ya mencionado (*san Pelayo* y su monasterio, v. 1620). Véase Iglesias Ovejero [1982].

1969 *doecho*: deformación de ‘duecho, ducho’, que vale ‘acostumbrado, diestro’.

1971 *abrigo*: ‘amparo, defensa’.

ACTO TERCERO
DEL PRIMER REY DE CASTILLA

Salen Albarfañez, camarero del rey, y un portero

ALBARFAÑEZ	Corre ese dosel, y encima desa dichosa tarima —pues sustentará a Fernando—, y el asiento ordenando que toda Castilla estima, igual a esas sillas más.	1975
PORTERO	Igual está cada silla por su medida y compás.	1980
ALBARFAÑEZ	Hoy, venturosa Castilla, reyes tus condes verás; hoy con inmensa alegría será el venturoso día que para mayor grandeza veas trocada en alteza la que antes fue señoría; hoy tus condes serán reyes y, para que el mundo espantes, con tus venturosas greyes tendrás pocos semejantes en el gobierno y las leyes.	1985
PORTERO	Luego ¿esta es coronación?	1990

1991 greyes *ABC* : gentes *M*

1973 *Acot* camarero: «El criado que asiste a vestir y acompañar a su amo, y anda siempre cerca de su persona, cuyo empleo se conserva en las casas de los grandes señores y es como jefe que manda a todos los criados de la cámara» (*Autoridades*).

1975 *tarima*: «Entablado movable, formado de varias tablas unidas, y trabadas, clavados unos maderos por pies» (*Autoridades*), que en este caso es donde se situará el trono del rey don Fernando.

1981 *compás*: ‘orden, regla’.

1987-1988 Dos formas de tratamiento: *alteza* corresponde a reyes y príncipes, mientras *señoría* vale para los señores de título (conde, en la comedia).

1991 *greyes*: ‘súbditos’, a partir del sentido de ‘rebaño’ dirigido por un pastor, que se emplea como metáfora habitual en la teoría política de la época. Reaparece en v. 2837.

ALBARFAÑEZ Es que llega la ocasión
de que Castilla en el mundo
gane nombre sin segundo. 1995

Ruido dentro

PORTERO ¿Qué es esto?
ALBARFAÑEZ Los reyes son.

*Salen los reyes don Fernando y doña Sancha y acompañamiento,
Íñigo de Herrera y Mendo Ramírez, regidores y el alférez mayor
de Castilla, y siéntanse los reyes*

FERNANDO Generosos castellanos,
que, hecho Atlante sin segundo, 2000
sobre vuestros hombros fundo
edificios soberanos:
ya llegó el dichoso día
en que con vuestro consejo,
que es de mi norte el espejo, 2005
se cumpla la intención mía.
Por señor me habéis jurado,
dándome la protección
de Burgos y posesión
de aqueste antiguo condado: 2010
hasta aquí lo fue Castilla,
ya de hoy más reino ha de ser,
y rey quien ha de tener
en Castilla el cetro y silla.

1995 llega *ABC* : llaga *M* 2009 posesión *ABC* : profesión *M*

1998 *Acot* *regidores*: ‘gobernador económico de una ciudad’. *alférez mayor*: ‘máxima autoridad militar del reino que solía llevar el pendón real’.

2000 *Atlante*: se trata del gigante que lideró la rebelión de los titanes contra los dioses, que fue condenado a portar sobre sus hombros la bóveda celeste y, por ello, es imagen habitual del gobernante.

2005 *norte*: ‘comportamiento, guía’.

	Hijo soy de rey y rey de Navarra y Aragón; suegro y cuñado en León son reyes: ser rey es ley.	2015
	Castilla es libre y en ella hay muchos condes, y así no es bien llamármelo a mí, que soy dueño dellos y ella.	2020
	Mas, ya que tengo el intento de que corona me den, no lo quiero hacer, ni es bien sin vuestro consentimiento.	2025
	Los dos padres de la tierra conservad en paz y amor, y vos, alférez mayor, amado en la paz y guerra, en nombre de la más plebe me dad el cetro y corona, que a la sangre que me abona de derecho se le debe.	2030
	Esta jura concluyamos para el bien que pretendemos: ¿qué queréis?	2035
TODOS	¡Un rey queremos!	
FERNANDO	¿Juraisme a mí?	
TODOS	¡Sí, juramos!	
ALFÉREZ	A mí, alférez mayor deste condado que ya es dichoso reino, solo toca levantar estandarte enarbolado y dar al viento tafetán y boca.	2040

2031 en *ABC* : el *M* 2034 derecho *ABC* : drecho *M* 2042 y dar *ABC* : mirad *M*

2033 *abona*: 'avala, aprueba'.

2035 *jura*: «El acto solemne en que los estados y ciudades del reino, admiten algún príncipe por su soberano y juran mantenerle por tal» (*Autoridades*).

2042 *boca*: metonimia por 'voz', y más concretamente por 'parlamento de aclamación del nuevo monarca', que le corresponde pronuncia al alférez mayor.

Y así, todos oíd con el cuidado
a que la estraña novedad provoca,
cómo Castilla, que en contento se arde, 2045
es reino de Fernando, que Dios guarde.

Castilla por Fernando, rey primero,
por Fernando el primero rey, Castilla,
de Aragón y Navarra el heredero,
y digno de mayor estado y silla. 2050
Tiemble de Mauritania el moro fiero,
y, desde Badajoz hasta Sevilla,
y los que sois de su dichoso bando,
decid que viva el rey.

TODOS ¡Viva Fernando!

DON ÍÑIGO Por Burgos, gran señor, me da la mano. 2055

FERNANDO Por tu rey te la doy, si así la quieres.

DON ÍÑIGO En ser vasallo tuyo estoy ufano
y sigo los comunes pareceres.

RAMÍREZ Este es favor del cielo soberano;
por la gracia de Dios, cuyo rey eres. 2060

FERNANDO Gracia es de Dios y su favor divino
hacerme vuestro rey.

DON ÍÑIGO De ello eres digno.

FERNANDO Yo os juro de guardar las esenciones,
cédulas, privilegios y franquezas
que de vuestros hidalgos corazones 2065
tuvieren más antiguas enterezas,
mas juro de aumentar en mis pendones,

2043 así *ABC* : así *M* 2051 Mauritania *ABC* : Mauretania *M*

2067-2068 Promesa de engrandecimiento del nuevo reino en clave heráldica, con la mención de diversos elementos de un escudo de armas, con lo que se quiere expresar que acrecentará sus armas con nuevas figuras que serían emblemas de otras tantas hazañas: escudos (*pendones*), las lises reales (*flores*), las casillas del ajedrez (*escaques* o *jaqueles*) que forman la división del escudo (*escaqueado*, *jaquelado*), piezas de artillería (*tiros*, aunque podría ser errata por *toros*) y despojos de enemigos (*cabezas* en sentido literal, generalmente de moros, o acaso coronas) o los jefes del escudo (Riquer, 1986). Todos son elementos que forman parte de algunos de los principales linajes castellanos que han de ornar el nuevo

flores, escaques, tiros y cabezas,
 haciendo este condado, aunque pequeño,
 un reino grande de un famoso dueño. 2070

Y porque dilatallo a tiempo largo
 turban a la bonanza que se espera,
 a vos, Mendo Ramírez, os encargo
 que alcéis para la guerra mi bandera;
 y a mi alférez mayor su oficio alargo; 2075
 y a vos, Íñigo, noble de Herrera,
 hago mi adelantado de Castilla.

DON ÍÑIGO ¿Quién no se rinde a tu valor y humilla?

Sale Nuño, criado del rey

NUÑO Ya, valeroso Fernando,
 rey primero, que Dios logre, 2080
 que los nobles burgaleses
 por su rey te reconocen;
 ya que con dichosa paz
 se escuchan alegres voces
 que publican «¡Viva el rey,
 con su querida consorte!»; 2085
 ya que debajo tu amparo
 como huérfanos se ponen,
 para que tú como padre
 los ampares y los honres, 2090
 comienza a blandir la lanza
 y desenvaina el estoque
 para resistir a un rey,
 que, de serlo tú, se corre.

2078 rinde *ABC* : riende *M*

reino con sus blasones, pero ya la mención de la heráldica en Lope constituye una licencia poética.

2077 *adelantado*: 'gobernador de una provincia, que se ocupa de las causas civiles y criminales'.

2094 *se corre*: 'se avergüenza, se enoja'.

Tu cuñado, don Bermudo, 2095
 viéndote tomar tal nombre,
 brama, gime, bufa, grita,
 blasfema y maldice el orbe:
 ya ha salido de León,
 y ya llega a tus mojones 2100
 de los pueblos comarcanos,
 tala, rinde, quema y rompe;
 de a caballo trae dos mil
 y de a pie cinco mil hombres,
 y todos vienen diciendo: 2105
 «¡Muera el engañoso Conde!».

Traen los que son de León
 celadas y morriones,
 ballestas, dardos, paveses,
 mazas de encina y de bronce; 2110
 petos fuertes y espaldares,
 hondas, piedras y lanzones;
 y cubriendo otros los pechos
 de cortezas de alcornoque.

Con esto y con el deseo 2115
 de darte una muerte inorme,
 pasó tu cuñado el rey
 por Sahagún y sus torres.
 Ya ha llegado a Carrión,
 mas la villa resistiose; 2120
 pero rendirase luego

2116 inorme *ABC* : enorme *M*

2100 *mojones*: 'fronteras, lindes'.

2107-2114 Relación de armas ofensivas y defensivas: un caso que «encubre la cabeza y el rostro» (*celadas*, *Covarrubias*) y otro similar que puede portar adornos o plumas (*morriones*), *ballestas*, lanzas (*dardos*), escudos largos (*paveses*, ya en vv. 202 y 1483), mazas de madera (*de encina*) y metálicas (*de bronce*), *hondas* y *piedras*, una «[l]anza corta y gruesa con un rejón de hierro ancho y grande» propia de guardaviñas (*lanzones*) y armaduras rústicas (*de cortezas de alcornoque*). El conjunto muestra un ejército salvaje y poco organizado.

2116 *inorme*: 'enorme', que viene a ser 'cruel, perversa'.

si presto no la socorres.
 Agora es tiempo, señor,
 que la bandera enarboles
 y que el título del rey 2125
 a las obras sea conforme:
 deja la corona y cetro,
 toma espada con que cortes
 a tu cuñado los pasos
 y al vulgo las intenciones. 2130
 ¡Salid, nobles castellanos,
 mirad que la tierra os corren:
 corred a tomar venganza
 de quien os infama a voces!
 Rey tenéis, mirad por él, 2135
 que tiranos se le oponen;
 defendelde sus murallas
 y guardalde porque os honre.
 No digáis que no os aviso,
 León viene y sus leones. 2140
 ¡Viva el rey! ¡Tocad al arma!
 ¡Nobles sois, haced cual nobles!
 DOÑA SANCHÁ Tanta es la rabia y la afrenta
 de la nueva que has traído,
 que apenas llega al oído 2145
 cuando en el alma se asienta;
 y de manera me obliga
 esa pretensión tirana,
 que ya la sangre de hermana
 la convierto en enemiga. 2150
 No es mi hermano: el mundo miente

2129 pasos *AB²B³CM*: p sos *B¹B⁴* 2142 haced *ABC*: obrad *M* 2146 asienta *ABC*: sienta *M*

2130 *intenciones*: entiéndase 'malas intenciones'.

2139 *No digáis que no os aviso*: otro eco del romancero viejo, en este caso de un romance sobre la traición de Vellido Dolfos («No digas que no te aviso», v. 2).

si le ofreciere tal nombre,
que no es honrado, ni es hombre
quien los nobles no consiente.

Mal, por cierto, a mi marido 2155
le paga ese rey tirano
el título soberano

en que me ha constituido;
mal mi bien le satisface
y el valor que se interesa, 2160
que él solo me hizo Condesa
y Fernando reina me hace;

mas, pues que de un ostinado
no hay que esperar buen suceso,
venga el loco y en exceso 2165
traiga gente y campo armado;

que yo, ¡por vida del rey!,
cuando en Castilla no hubiese
quien al paso le saliese
con razón, justicia y ley, 2170

haré un *femíneo escuadrón*,
y, siendo yo su caudillo,
veré si de mi castillo
quita una almena el león.

FERNANDO Si aquese divino pecho 2175
trae fuerza y valor consigo
el campo del enemigo
doyle por roto y deshecho.

Iré triunfante, señora,
con la profecía vuestra 2180

2153 no *ABC* : ni *M* 2163 ostinado *ABC* : obstinado *M* 2171 *femíneo ABC* : *feminio M*

2154 *consiente*: 'admite, permite'.

2163 *ostinado*: 'obstinado', esto es, 'pertinaz, porfiado en el error'.

2171 *femíneo escuadrón*: 'grupo femenino de combate', al estilo de las amazonas. El término *femíneo* ('femenino') es poco usado (*Covarrubias*). Respecto a otro episodio, en la *Historia general de España* (f. 558) ya se indica que doña Sancha era «de ánimo varonil».

- y, en tanto, en la ciudad nuestra
sed vos la gobernadora,
que mi poder general
os entrego para todo.
- DOÑA SANCHÁ Yo le admito dese modo, 2185
y empiezo a dar fin al mal.
Notoria os es la traición
de los que, con pecho airado,
dando muerte al mal logrado
me dieron el bofetón. 2190
Ya sabéis cómo están presos,
y que el cielo justo y santo
no los quiso guardar tanto,
pues hoy cierro sus procesos.
Y, así, el caudillo maldito 2195
y los tres sobrinos quiero
que, con voz de pregonero
que publique su delito,
cortada la infame mano
a Castilla vuelta den, 2200
porque todos sepan bien
cómo castigo un villano;
y, volviendo a la ciudad
cuando las calles paseen,
vivos los atenaceen 2205
en pago de su maldad;
después los miembros cortados
estén palos ocupando:
que esto sentencio también

2194 *cierro*: 'concluyo'.

2205 *atenaceen*: castigo que consiste en «[s]acar los pedazos de carne al condenado con tenazas encendidas en fuego» que se destina solo a «quienes han cometido delitos atrocísimos» (*Covarrubias*), como la traición en este caso. La forma *atenazar* se emplea poco frente a *atenacear* (*Autoridades*). En la *Historia general de España* (f. 533) se cuenta que «fueron presos y quemados, justicia con que castigaron su delito y quedaron escarmentados los demás y muestra que los atrevimientos desleales no quedan sin castigo».

	como reina en mis estrados.	2210
FERNANDO	Yo consiento y gusto de ello.	
RAMÍREZ	¡Gran pecho!	
DON ÍÑIGO	¡Raro valor!	
FERNANDO	Y a mi merino mayor mando que vaya a hacello.	
	Y nosotros vamos luego a resistir a León.	2215
DOÑA SANCHÁ	Merece su indinación el castigo a sangre y fuego.	
FERNANDO	Es vuestro hermano.	
DOÑA SANCHÁ	¡Es tirano!	
FERNANDO	Ahora los brazos me dad, señora, que esta ciudad, yo la dejo en vuestra mano: defendelda.	2220
DOÑA SANCHÁ	Bien podéis dejármela en encomienda, que haré que el tirano entienda que reina y mujer tenéis.	2225
	Venga, si es que le enojó que Castilla reino sea, que aquí hallará Hisicratea y otra Judith seré yo.	2230

2210 estrados *ABC* : estados *M* 2217 indinación *ABC* : indignación *M* 2229 Hisicratea *ABC* : Hipsicratea *Men* : Icicrate *M*

2210 *estrados*: 'las tarimas donde los reyes asisten a los actos públicos'. Podría ser buena la enmienda en *estados (M)*.

2213 *merino*: 'juez'.

2229-2230 Dos modelos de mujeres preclaras, que forman parte de los listados *de mulieribus claris*: *Hisicratea* (o *Hipsicratea*) era reina del Ponto y mujer del gran rey Mitrídates, conocida especialmente por su fidelidad a su marido, al que acompaña en la guerra y junto al que permanece en los momentos más difíciles, mientras *Judith* es una heroína bíblica que mató a Holofernes, general asirio y enemigo del pueblo de Israel, cortándole la cabeza con una espada (*Judith*, 7-14). La primera aparece tanto en *auctoritates* clásicas (Plutarco, *Pompeius*, 32.6; Valerio Máximo, *Facta et dicta memorabilia*, IV, 62) como en los catálogos *de claris mulieribus* (Boccaccio, *De mulieribus claris*, LXXVIII; Álvaro de Luna, *Libro de las*

FERNANDO Sois mi bien.
 DOÑA SANCHA Sois mi alegría.
 DON ÍÑIGO Tu real está aprestado.
 DOÑA SANCHA Id con Dios, amigo amado.
 FERNANDO Queda en paz, amada mía.
 DOÑA SANCHA Íñigo, encárgoosle a vos. 2235
 FERNANDO Vamos.
 RAMÍREZ Entrad publicando
 que es primero rey Fernando.
 FERNANDO Sí, por la gracia de Dios.

*Vanse y salga Bermudo, rey de León, y Manrique de Lara y soldados,
 tocando caja*

BERMUDO Cese la caja y trompeta
 hasta que por interés 2240
 la vitoria me prometa
 y hasta que vea a mis pies
 quien mi poder inquieta.
 En fin, ¿dicen los pregones
 que ya de Castilla es rey? 2245
 DON MANRIQUE Los pregones y blasones.
 DON BERMUDO Luego ¿ya igualarse es ley
 los castillos y leones?

2232 aprestado *ABC* : presentado *M* 2241 vitoria *ABC* : victoria *M* 2246 *Per* DON
 MANRIQUE *ABC* : *om M*

virtuosas e claras mugeres, XLIII), y Lope la recuerda ya en la *Jerusalén conquistada* (1609, II, 45 y XIII, 157), mientras la segunda protagoniza el soneto «Al triunfo de Judit» (*Rimas humanas*, 1602), entre otros lugares. Aunque la lección *Hipsicratea* parece una buena enmienda de MP en corrección a las malas lecturas del resto de testimonios, se prefiere la forma *Hiscratea* porque restaura la forma alterada durante la impresión (y *si Cratea* en la *princeps*) y consta tanto en el manuscrito de *La hermosura aborrecida* (ed. Di Pastena, 2003:242) como en el prólogo «Al lector» de *El valiente Céspedes*: «fue tan insigne y celebrada entre las mujeres ilustres de aquel tiempo, sin reconocer ventaja a las más valerosas del pasado, igual a Camila, Cenobia, Lesbia y Hiscratea» (f. 127r).

2232 *real*: 'ejército'.

2246 *blasones*: 'escudos de armas', como en vv. 2256 y 2318.

- DON MANRIQUE Quizá debe de pensar
que los dos ha de juntar 2250
debajo de un coronel.
- BERMUDO Es mi león muy crüel,
no se dejará amansar;
pero si en esta ocasión,
en Castilla me encastillo 2255
y derribo su blasón,
haré jaula su castillo
para encerrar mi león.
¿Quién hizo reino a Castilla
que era ayer mi tributaria? 2260
¿Quién le dio rey, cetro y silla?
- DON MANRIQUE La soberbia voluntaria
que a ningún señor se humilla.
- DON BERMUDO ¡Oh, indómitos castellanos,
que hasta los mismos romanos 2265
confesaron vuestra hazaña!
- DON MANRIQUE Es el corazón de España.
- DON BERMUDO Y yo de España las manos.
De haberle mi hermana dado
casi estoy arrepentido. 2270
¡No hubiera un traidor quedado,
que le matara atrevido
como al Conde mi cuñado!

2258 encerrar *ABC* : encerra *M* 2263 a *AB⁴B²B³C* : om *B⁴* ningún *ABC* : nengún *M* 2273 al *ABC* : el *M*

2251 coronel: 'líder', en sentido general.

2255 encastillo: literalmente es «encerrarse en un castillo, y hacerse allí fuertes para defenderse de sus contrarios» (*Autoridades*), a lo que se añade el juego nominal del pasaje con Castilla y León.

2264-2266 Posible alusión al episodio de Numancia (153-133 a. C.), población celtíbera que resistió diversos ataques y cercos *romanos* hasta decidirse por el suicidio colectivo antes que la derrota, por lo que se considera un ejemplo de valentía (*indómitos castellanos*, *hazaña*) y forma parte del imaginario nacional y se presenta en diversas obras literarias.

del fresno la rota astilla!
 ¡Yo soy rey, rey heredado,
 no nuevo ni introducido! 2305
 FORTÚN Sin duda el Conde ha llegado
 y no mal apercibido.
 DON MANRIQUE Ya llega el campo formado.
 DON BERMUDO ¡Ea pues, que pierdo o gano
 los más ricos intereses 2310
 de España puesta en mi mano!
 ¡Al arma, al arma, leoneses!
 ¡Muera el Conde castellano!

*Dase la batalla dentro, entrándose metiendo mano,
 y sale el rey Bermudo, solo*

DON BERMUDO ¡Oh cobardes, oh villanos!
 ¡Casta ingrata, mal nacida! 2315
 ¿Cómo así, que de vencida
 os lleven los castellanos?
 ¿Adónde están los blasones
 antiguos de quien venís?
 ¡No sois nobles, no, mentís, 2320
 ni sois tampoco leones
 sino liebres, pues huis!
 Pero, ¡cielos!, ¿cómo puedo
 ir a León sin vengarme?
 ¡Conde, aguardándote quedo! 2325
 ¡Villano, ven a mirarme,
 y matarete de miedo!
 ¡Ah, Condecillo!, ¿a dó estás?
 ¿Qué es de tu arrogancia vana?

2313 castellano *Men* : castellanos *ABC M* 2322 pues *ABC* : que os *M* 2327 matarete
ABC : matare *M*

2316 *de vencida*: expresión que vale «victoria o vencimiento» (*Autoridades*).

2328 *dó*: 'dónde'.

¡Búscame, no aguardes más! 2330
 Mas soy león con cuartana
 y de miedo temblarás.

Sale el rey don Fernando, solo

FERNANDO ¿Qué por el campo voceas,
 rey Bermudo de León?
 Vesme aquí, si me deseas. 2335

BERMUDO Ofrecido se ha ocasión
 en que mi castigo veas.

FERNANDO No blasones desa suerte.

BERMUDO Mucho me alegro de verte
 Fernando rey, y rey tal, 2340
 para que, siendo mi igual,
 pueda yo darte la muerte.

FERNANDO No me parece, Bermudo,
 que me ha estado mal tu nombre,
 que te deseo ver mudo 2345
 que hablar tanto un rey tan hombre
 no es valor y el serlo dudo.

BERMUDO ¿Por qué te has llamado rey?

FERNANDO Porque un moro de una villa
 se llama cid y muley, 2350
 y que tenga rey Castilla
 es justo derecho y ley.
 Y por mí, cuando no fuera

2331 cuartana *ABC* : cuartanas *M* 2352 derecho *ABC* : drecho *M*

2331-2332 La *cuartana* es una «especie de calentura entra con frío de cuatro en cuatro días» (*Autoridades*) que era propia del león («es apasionado de la calentura cuartana», *Co-varrubias*), aquí emblema tanto del reino como del rey, pero el concepto radica en que el temblor lo tendrá el rival por *miedo*.

2338 *blasones*: 'presumas', pues *blasonar* quiere decir «[h]acer ostentación de alguna cosa gloriosa con alabanza propia» (*Autoridades*).

2343-2347 Calambur entre el nombre del rey (*Bermudo*) y (*ver mudo*), que permite a don Fernando criticar la fanfarronería de su enemigo.

2350 *cid*: 'señor'; *muley*: 'sultán'.

hijo de rey, cosa es llana
que este nombre mereciera 2355
por marido de tu hermana,
de un rey hija y de otro nuera.

Maravíllome de ti,
que tener reyes sobrinos
te parezca mal.

BERMUDO ¡Que así 2360
encubras tus desatinos
y te has igualado a mí!

FERNANDO Valor tienes tú, usa de él,
que el ser iguales los dos
no ha sido serte infiel, 2365
porque ni tú fuiste Dios
ni he sido yo tu Luzbel.

¿Tomete yo reino tuyo?
Mientras no tiene otro cuyo
puede un hombre disponer 2370
de lo que está en su poder
porque es, en efeto, suyo.

Resúltame vituperio
que tan fácil maravilla
has tenido por misterio. 2375
Mía es Castilla, a Castilla
quiero hacer reino e imperio.

BERMUDO Sí, mas eso no ha de ser
a costa de tus vecinos
para ensanchar tu poder 2380
y, hechos reyes mis sobrinos,
que agora están por nacer.

FERNANDO ¿Qué te he tomado?

2359 reyes *ABC* : res *M* 2363 tú *ABC* : om *M* 2365 sido *ABC* : sida *M* 2382 nacer
AB'B'B'C M : nace *B*⁴

2367 *Luzbel*: es el ángel caído que se alzó contra Dios y vale como paradigma del rebelde
por excelencia.

la más agradable prenda.
 ¿Quién seguía su estandarte?
 FORTÚN Ataúlfo, de Santiago
 arzobispo.
 FERNANDO ¿Y en qué parte 2410
 está?
 FORTÚN Si te satisfago,
 llamarele.
 FERNANDO Al punto parte.

Vase Fortún

DON ÍÑIGO ¿Qué piensas hacer?
 FERNANDO Premiar
 a todos los que han venido
 con el rey a pelear. 2415
 DON ÍÑIGO ¿Quieres honrar al vencido?
 FERNANDO Al vencido quiero honrar.

Salen Ataúlfo, obispo, y Fortún y Manrique

FORTÚN Ataúlfo está presente
 a tus pies.
 ATAÚLFO Mi humilde celo
 tu gran piedad acreciente. 2420
 FORTÚN Álzate, padre, del suelo
 que tal mi amor no consiente.
 Dame tus brazos.
 ATAÚLFO Tú eres,
 para que la tierra asombre,
 quien más con amor adquieres. 2425

2417 Al vencido *ABC* : Si al vencido *M* 2417 *Acot* Manrique *ABC* : Manriques *M*

2413-2417 El concepto de la victoria justa y el trato respetuoso con el enemigo derrotado (*honrar al vencido*) es una muestra de magnanimidad que refuerza la dignidad y el merecimiento del triunfo.

- DON ÍÑIGO Con amor vence los hombres
y enamora las mujeres.
- FERNANDO Bien sé que estaréis con pena
del caso, pero el error
me disculpa y le condena. 2430
- ATAÚLFO La soberbia, gran señor,
jamás hizo cosa buena.
- DON MANRIQUE Nunca el rey quiso consejos
en su riguroso ensayo.
- FERNANDO Juzgó mi poder muy lejos, 2435
pero fue su envidia rayo
que volvió de los espejos.
Y pues es justa razón
que su hermana y mi mujer
herede al rey y a León 2440
el verdadero vencer
será tomar posesión.
Pues hijos no tuvo, es justo
que yo sea rey.
- FORTÚN Ya se goza
León con aplauso justo. 2445
Primero, los de Mendoza
te llaman César Augusto.
- DON MANRIQUE Aquí tienes los de Lara
por vasallos desde hoy.
- FERNANDO Hoy este brazo os ampara 2450
lo que heredo y lo que soy,
Íñigo, a voces declara.
Y, pues el cielo sagrado
un reino me da en el suelo,
antes de entrar en su estado, 2455
un voto que le hice al cielo
he de cumplir con cuidado.
He prometido juntar

2434 *ensayo*: «Inspección, reconocimiento y examen del estado de las cosas» (*Autoridades*).

de las dos Justa y Rufina
 las reliquias y intentar 2460
 del rey moro la ruína
 si no las quisiere dar.

Ataúlfo y el de Lara
 se partan luego a Sevilla,
 y a Julián que la ampara 2465
 publiquen lo que en Castilla
 el cielo por mí declara:

cuando en su presencia estén
 hagan que el divino fruto
 de las dos santas les den 2470
 y pidiéndole el tributo
 traerán los huesos también.

Y luego a la reina irán
 a contar lo que ha pasado
 y allí los entregarán, 2475
 y los dos deste recado
 Íñigo y Fortún serán:

traeranla en su compañía.
 ¡Alto!, marchad a León
 para tomar este día 2480
 el título y posesión
 que el cielo santo me envía.

Cuerpo a cuerpo al rey he muerto
 en batalla a campo abierto:
 a León por mi mujer 2485
 heredo y hoy viene a ser
 segundo reino, os advierto.

2459 *Justa y Rufina*: hermanas mártires y santas sevillanas que murieron en tiempo de Diocleciano y Maximiano, cuyas reliquias el rey Fernando I pretendió recuperar de la ciudad de Sevilla, aunque finalmente solo pudo hacerse con el cuerpo de san Isidro, que efectivamente aparece después. En este pasaje y lo que sigue Lope dramatiza el relato de la *Historia de Sevilla* (ff. 24v-25v y 130r-131r) de Morgado, que incluye la «Vida, martirio y muerte de las dos santas hermanas vírgines mártires Justa y Rufina, patronas tutelares de la ciudad de Sevilla» (ff. 9v-12r).

2476 *recado*: 'mensaje', como en v. 2594.

Vayan todos publicando
la dichosa posesión
que en el reino voy tomando. 2490
Sépase que es don Fernando...
DON ÍÑIGO ¡Rey de Castilla y León!

Vanse. Salen la reina doña Sancha y un paje

DOÑA SANCHA Bien canta.
PAJE La voz y ciencia
parejas pueden correr.
DOÑA SANCHA Todo será menester 2495
para entretenerte, ausencia.
Acá me da el corazón
como si pudiese oílla
la voz que dice «Castilla»
y la que dice «León». 2500
Y que se han trabado es llano
todo en mi desdicha ha sido
siendo el uno mi marido
y siendo el otro mi hermano.
Temo que los de León 2505
no son tan bravos y diestros,
pero, al fin, venzan los nuestros
con razón o sin razón.
PAJE No ha echado menos Castilla,
contigo, del rey la falta 2510
que es tu prudencia tan alta
que solo basta a regilla.
Solo falta que les des
muestra de algún heredero.
DOÑA SANCHA Ya presto dársele espero. 2515

2493 *ciencia*: 'inteligencia, sabiduría'.

2494 La expresión *correr parejas* significa 'ir a la par, igualarse', a partir de un juego que consistía en correr juntos dos caballeros vestidos de la misma manera.

PAJE ¿Siénteslo?
 DOÑA SANCHA Más ha de un mes.
 PAJE Escribe al rey mi señor
 nueva de tal gusto y gloria,
 que para darle vitoria
 es la esperanza mayor. 2520
 DOÑA SANCHA Trae recado de escribir.
 Pero, ¿qué mujer es esta?

Sale una gitana

GITANA Si es que el verme te molesta,
 quiero volverme a salir.
 DOÑA SANCHA ¿Por dónde, amiga, has entrado? 2525
 GITANA Tus damas lugar me dieron,
 que saber de mí quisieron
 si era cierto tu preñado.
 Dios te dé buena ventura,
 que, a fe que preñada estás: 2530
 hijo varón parirás.
 Dame aquesa nieve pura,
 dame aquesa blanca mano.
 DOÑA SANCHA ¿Sabes algo desto?
 GITANA ¡Y cómo!
 Pues que la mano te tomo 2535
 no ha sido, señora, en vano.
 Tendrás, reina de Castilla,

2529 ventura *ABC* : victoria *M*

2521 *recado de escribir*: ‘conjunto de elementos necesarios para escribir una carta (papel, pluma, tinta, polvos, oblea, lacre y sello)’.

2537-2573 La profecía de la gitana comprende la herencia del rey don Fernando a sus hijos, la duración de su reinado y la progresiva expansión de sus territorios, con algunos detalles más: en el reparto en vida del reino de Castilla y León entre los hijos de don Fernando, Castilla quedó para don Sancho II, que hereda Navarra por línea materna; León y Asturias «con tierra de Campos» para don Alonso (*Alfonso*); Zamora para doña Urraca, Galicia «y la parte del reino de Portugal que dejó ganada de los moros» para don García y

tres hijos varones claros,
y dos hijas valerosas
de tu marido Fernando: 2540
Sancho ha de ser el primero,
rey castellano y navarro,
pero amenázale muerte
a traición con un venablo
a quien tu segundo hijo 2545
sucederá en el estado;
Alfonso, rey de León,
Asturias, Zamora y Campos;
aunque le dará a Zamora
a doña Urraca Fernando, 2550
hija tercera en nacer
y de valor celebrado,
a quien hará injusta guerra
el mal logrado don Sancho;
García, rey de Galicia, 2555

2541 Sancho *Men Goc* : santo *ABC M*

Toro para doña Elvira, en un pasaje que parece seguir a Mariana (*Historia general de España*, f. 560), porque es el único relato que recoge el nombre del *Infantado* (o *Infantazgo*, v. 2556) que reciben las ciudades recibidas por Elvira (y Urraca en la crónica), que significa «la hacienda que señalaba para sustento de los infantes, hijos menores de los reyes» (véase Menéndez Pidal, 1959:54). Sin entrar en pormenores, se recuerda también la lucha fratricida por la repartición de los territorios (*injusta guerra*, v. 2553) y la muerte de don Sancho a manos del traidor Vellido Dolfos (vv. 2541-2542), tal como se dramatiza en *Las almenas de Toro* (1615-1616, *Parte XIV*, 1620). Asimismo, se anticipa la unificación de España (*será vuestra España toda*) y la incorporación paulatina de los territorios italianos (*Nápoles, Milán, Sicilia*, que fueron dominio español desde 1504, 1525 y 1415, respectivamente), americanos y asiáticos (*la oriental y occidental / del Indio*, en referencia a la conquista de América y la colonización de las islas Filipinas, 1492 y 1565), y otros que no se mencionan directamente (*otros mil reinos cristianos*). En el relato de la duración del reinado (*años cuarenta y siete*) maneja a su antojo las fuentes, que señala un gobierno de «cuarenta años, [...] los doce en vida de su padre y otros doce después de muerto en sola Castilla, y dieciséis en Castilla y León todo junto» (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, f. 268v), cuentas que coinciden con otros testigos (Mariana, *Historia pontifical y eclesiástica*, f. 542): «reinó Fernando en León veinte y ocho años, seis meses y doce días; en Castilla otros doce años más, parte dellos en vida de su padre, parte después de sus días». En cambio, los dos años de más de la reina se adaptan al testimonio de Mariana, que indica que «murió dos años adelante» que su marido (f. 559).

2538 *claros*: 'famosos, ilustres'.

será en el número cuarto;
 y doña Elvira la quinta,
 señora del Infantado.
 Por años cuarenta y siete
 reinaréis, príncipes santos, 2560
 y tú más que tu marido,
 reina, vivirás dos años.
 De vosotros irá siempre
 Castilla el reino aumentando
 llamándose reyes della 2565
 emperadores romanos:
 será vuestra España toda
 discurriendo siglos largos;
 Nápoles, Milán, Sicilia
 y otros mil reinos cristianos, 2570
 la oriental y occidental
 del Indio... mas ya me tardo
 que me aguardan aquí fuera.
 Luego vuelvo, espera un rato.

Vase

DOÑA SANCHÁ Admirada estoy de suerte, 2575
 que, si esto ha de ser verdad
 es grande felicidad
 la que para España advierte.
 Ve tras ella y di que aguarde:
 llámala y hazla volver. 2580

Vase el paje

¡Cielos!, si aquesto ha de ser
 ya me parece que es tarde.

2563 *De vosotros*: 'desde vosotros, a partir de vosotros'.

2566 *emperadores romanos*: efectivamente, Carlos V llegará a ser emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, que se consideraba la continuación natural de los imperios romano y carolingio. Anteriormente, don Alonso VI «hízose llamar emperador de España, [...] aunque no lo fue de romanos» (Illescas, *Historia pontifical y eclesiástica*, f. 270r).

Apresura alas y pies,
 tiempo, que al aire te igualas,
 porque moviendo tus alas
 siglos tan dichosos des. 2585

Déjame estos tiempos ver,
 llegue tan dichosa hora.

Vuelve a salir el paje

PAJE Basta que dicen, señora,
 que no han visto tal mujer. 2590

DOÑA SANCHA ¿Cómo no?

PAJE Ni tal ha entrado,
 pero otra nueva mejor
 traigo del rey, mi señor:
 llega a tu alteza un recado.

DOÑA SANCHA Di que entren.

PAJE Íñigo es. 2595

DOÑA SANCHA ¿Qué será? Que estoy turbada.

Salen Íñigo y Fortún

DON ÍÑIGO Reina de Castilla amada,
 danos tus reales pies.

DOÑA SANCHA ¡Ay, Íñigo, el corazón
 se alegra en verte! ¿Y mi esposo? 2600

DON ÍÑIGO Queda bueno y vitorioso.

DOÑA SANCHA ¿Cómo así?

DON ÍÑIGO Venció a León,
 que aunque al paso se le opone
 dejole muerto y vencido.

DOÑA SANCHA Y mi esposo, ¿salió herido? 2605

DON ÍÑIGO No.

DOÑA SANCHA ¿No? Pues Dios le perdone.
 Era mi hermano, no hay duda,

- de que este preceto obliga
pero la envidia enemiga
hermandad y sangre muda. 2610
¿Queda bueno el rey?
- DON ÍÑIGO Señora,
bueno, gloria a Dios, su alteza
ordena que con presteza
le veas.
- DOÑA SANCHÁ Sea en buen hora.
- DON ÍÑIGO Viene Fortún de Mendoza 2615
para llevarte.
- FORTÚN Y servirte.
- DOÑA SANCHÁ Huelgo de verte y oírte.
- FORTÚN Ya, reina, León se goza
esperando tu presencia
por gloria de la ciudad. 2620
- DOÑA SANCHÁ Yo les debo voluntad
y ellos me deben la herencia,
pero ya me la da el cielo.
Partámonos con cuidado,
porque ya de mi preñado 2625
algún peligro recelo.
- DON ÍÑIGO Pues ¿hay muestras de tal bien?
- DOÑA SANCHÁ Y son ciertas.
- DON ÍÑIGO Tus pies beso.
Vamos, porque del suceso
al rey las nuevas le den. 2630

Vanse, y sale el rey moro de Sevilla, y Manrique de Lara y moros

REY MORO Las parias, Ataúlfo, alfaquí santo
de aquel vuestro patrón, que llamáis Diego,

2617 *Huelgo*: 'me alegro'.

2632 *Diego* es el apóstol Santiago, *patrón* de España.

- que pide el rey Fernando de Castilla,
 yo las daré mayores que las pide,
 porque con la noticia de sus hechos 2635
 ya le tiemblan los moros hasta el África,
 y pues que se las dan Toledo y Córdoba
 no es justo que Sevilla se las niegue.
 Pero los cuerpos de las santas vírgines
 que vosotros llamáis Justa y Rufina, 2640
 y aquí por el Dios vuestro fueron muertos,
 yo no sé dónde están ni hay moro alguno
 —porque yo he consultado los más viejos—
 que sepa en qué lugar tienen sepulcro.
- ATAÚLFO Yo creo, rey famoso de Sevilla, 2645
 que, si supieras dellas me las dieras,
 así porque las pide el rey Fernando,
 como porque a tu seta importan poco,
 aunque al bien de tu tierra valen mucho.
 Vete en buen hora en tanto que me quedo 2650
 aquí con mis cristianos a rogarle
 al alto Dios sus cuerpos nos descubra,
 que tres días habemos ayunado
 para que más se duela de nosotros.
- REY MORO No os impida ninguno de mi casa: 2655
 salíos todos afuera. Si quisiéredes
 alguna cosa, avisaréis mi gente.

Vanse los moros

- ATAÚLFO Dios te guarde, y a mí por su clemencia
 me descubra los cuerpos destas santas.
 Hijos, devotamente a Dios oremos, 2660
 para que premio en la oración llevemos.

2648 *seta*: 'secta', «error u falsa religión diversa o separada de la verdadera y católica cristiana enseñanza por algún maestro famoso» (*Autoridades*), según la concepción habitual del Islam en la época.

Híncanse de rodillas y prosigue

Justa y Rufina, hermanas valerosas,
 que el barro de la tierra despreciastes
 y del oro del cielo coronastes
 vuestras cabezas cándidas, hermosas; 2665
 pues con vuestras reliquias gloriosas
 del Betis sacro la ribera honrastes,
 después de tales penas y llegastes
 a ser de vuestro esposo Cristo esposas:
 León os ha labrado un rico templo, 2670
 venid a honrar el celo de Fernando,
 salid de Egipto y faraón injusto.
 El moro no conoce vuestro ejemplo,
 allá os están las piedras adorando:
 decid adónde estáis, Justa, que es justo. 2675

Aparece san Isidro, arzobispo de Sevilla, y toque la música

SAN ISIDRO

Ataúlfo, en vano pides
 de Justa y Rufina santas
 saber dónde están sus cuerpos,
 aunque era justa demanda.

2671 Referencia al éxodo de los judíos, que salieron de la opresión de *Egipto* y del *faraón* hasta llegar a la tierra prometida, imagen mediante la que se representa el encierro de las santas Justina y Rufina en territorio musulmán.

2675*Acot* El arzobispo san Isidoro (*Isidro*) de Sevilla desempeñó una importante labor de difusión del cristianismo en el período visigodo y fue autor de obras fundamentales (*Etimologías* y la *Historia de regibus gothorum*), que según las crónicas se apareció a los enviados de Fernando I para indicarles los designios divinos acerca de las reliquias de Justa y Rufina. En la *Historia de Sevilla* de Morgado se narra la aparición (f. 25r) y se recoge un parlamento del santo (f. 130v), que sirve de modelo para la comedia lopesca: «Yo he sabido que tú y tus compañeros sois venidos a Sevilla para llevar el cuerpo de santa Justa, pero no es la voluntad de Dios que saquéis desta ciudad el cuerpo de aquella santa virgen que buscáis, porque la ciudad no sea descolocada ni destruida por ausencia desta santa, que es dada por Dios para su guarda y amparo».

2679-2682 Efectivamente, la reconquista de *Sevilla* (1247-1248) corresponde al rey Fernando III de Castilla (*otro Fernando*), conocido como *el Santo* y presente en diversas piezas dramáticas del Siglo de Oro, como las dos partes del auto sacramental *El santo rey don Fernando* (1671) de Calderón. Se le menciona en la dedicatoria de la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope (6).

	Sevilla, esta gran ciudad,	2680
	corona ilustre de España,	
	será de cristianos reyes,	
	de otro Fernando ganada;	
	y quiere Dios que le sean	
	estas divinas hermanas	2685
	defensoras y patronas,	
	y por quien merced les haga;	
	pero que no sepan dellas,	
	para que con fe más alta	
	adoren los santos cuerpos	2690
	de quien él tiene las almas.	
	El mío llevad, leoneses,	
	porque Dios así lo manda,	
	que os lo diga y que a Fernando	
	haga Sevilla esta gracia.	2695
ATAÚLFO	Pues ya que Justa y Rufina	
	no quiere el cielo que salgan	
	de Sevilla, porque en fin	
	ha de ser ciudad cristiana,	
	¿quién eres santo varón,	2700
	que con alba, mitra y capa	
	resplandeces más que el sol	
	sobre las nubes del alba?	
SAN ISIDRO	Isidro soy, arzobispo	
	de Sevilla.	
ATAÚLFO	¡Oh, hermosa planta!	2705
	¡Oh, coluna de la Iglesia!	
	¡Oh, evangelista de España!	
	¿Cómo o dónde te hallaremos?	
SAN ISIDRO	Id juntos a lo que llaman	

2701 Tres prendas propias de los obispos: la túnica blanca de los religiosos (*alba*), la toca (*mitra*) y el manto consistorial (*capa*).

2706 La imagen de la columna (*coluna*) o baluarte *de la Iglesia* se aplica con frecuencia a profetas, y representa tanto la rectitud de la fe como la difusión de la palabra divina.

los moros «Sevilla vieja»,
y junto a dos peñas blancas
veréis una luz pequeña:
allí estoy.

ATAÚLFO ¡Espera, aguarda!

Desaparece

DON MANRIQUE Ya se fue el varón santo.

ATAÚLFO Ya es partido,
mas podremos decir que aquí se queda,
pues que nos da su cuerpo glorioso. 2715
¡Venturosa León, ciudad dichosa,
que tal patrón merece y tal reliquia!

DON MANRIQUE No es justo, padre, que este bien dilates.

Sale el rey moro

ATAÚLFO Búsquese luego el cuerpo.

REY MORO Pues, cristianos, 2720
¿sabéis ya donde están las santas vírgines?

ATAÚLFO No quiere el cielo, rey, que de Sevilla
falten los que la honran con su sangre,
sino que aquí se queden por patronas;
pero el divino cuerpo de un Isidro, 2725
que tuvo aquí el oficio que yo tengo
allá en Santiago de Galicia, quiere
que a León llevemos.

[illegible][illegible]

2710 *Sevilla vieja*: Itálica, tal como se cuenta en la *Historia de Sevilla* (ff. 25v-26r) de Morgado a propósito de los restos del santo.

2716 *glorioso*: «el que está gozando la gloria de los bienaventurados» (*Autoridades*).

SOLDADO	Y que valgo	
	más que él y que su varilla.	2755
ALGUACIL	El señor corregidor	
	castigará tal exceso.	
CORREGIDOR	Soldado, alguacil, ¿qué es eso?	
ALGUACIL	Este hombre, que es...	
SOLDADO	Soy mejor:	
	lo dicho, dicho.	
CORREGIDOR	¿Qué ha habido?	2760
ALGUACIL	Ejecutando el pregón	
	del vecino que en León,	
	no estuviese apercebido,	
	la ciudad miré y hallé	
	todas las calles colgadas,	2765
	tan por extremo adornadas	
	que muestran su amor y fe;	
	pero este entre dos vecinos	
	de colgaduras galanas,	
	tiene a su puerta y ventanas,	2770
	colgados cuatro tocinos:	
	quíseselos descolgar;	
	él fue y en su casa entrose,	
	sacó espada y resistiose,	
	y aún me ha querido matar.	2775
CORREGIDOR	¿Es verdad esto?	
SOLDADO	Así es.	
CORREGIDOR	¿Qué razón daréis?	
SOLDADO	Donosa:	
	el que cuelga alguna cosa,	
	¿no es la de más interés?	

2755 *varilla*: forma despectiva de referirse a la *vara* del alguacil, emblema propio de los ministros de justicia, «por la cual son conocidos y respetados» (*Autoridades*).

2765 *colgadas*: ‘adornadas con colgaduras, tapices’, como se explica seguidamente (v. 2766).

2777 *Donosa*: 'graciosa, ingeniosa'.

- Yo, en esta fiesta real, 2780
 que hace León de mil modos,
 ¿no es para que cuelguen todos
 lo que tiene cada cual?
- Pues yo, cuanto he procurado
 de mayor estimación 2785
 aquellos tocinos son
 que en la pared he colgado.
- Pues de mí en tal interés,
 sabrá el rey cómo confío
 no ser moro ni judío 2790
 sino hidalgo montañés.
- CORREGIDOR Por cierto, la colgadura
 es buena.
- SOLDADO Y de calidad;
 y, si buscan lealtad,
 aquesta es lealtad pura 2795
 que, por mostrar las hazañas
 de haber sido buen soldado
 lo que ahora tengo colgado
 lo meteré en mis entrañas.
- CORREGIDOR Yo os libro, andad en buen hora, 2800
 que sois muy buen ciudadano.
- SOLDADO Alguacilejo villano,
 ven a descolgarlo agora,
 que porque tus desatinos
 paguen a un soldado viejo 2805
 te desollaré el pellejo
 y le pondré en los tocinos.

Vase

CORREGIDOR Id en buen hora.

2780-2791 Toda la respuesta del soldado es un puro chiste con un sentido claro: para demostrar ser cristiano viejo como buen *hidalgo montañés*, hace del *tocino* (alimento porcino que no pueden comer *moros ni judíos*) su emblema. Para seguir la cosa, luego presume de ir a comerse la colgadura (vv. 2798-2799).

ALGUACIL Es un loco.
 CORREGIDOR Vos, con nueva diligencia,
 hacéd cuerpo y asistencia, 2810
 pues lo que falta no es poco.
 Que yo quiero con presteza
 con los demás hombres graves
 ir a prevenir las llaves
 para darlas a su alteza. 2815

Vase

ALGUACIL Yo pondré el cuidado mismo
 que he tenido, que es bastante.
 CRIADO Una fiesta semejante
 es confusión, es abismo.
 Pero tal es lo que ordena 2820
 León al recebimiento.
 ALGUACIL Ha de ser a lo que siento
 la fiesta buena.
 CRIADO ¡Y muy buena!
 ALGUACIL ¿Premios hay?
 CRIADO Y a quien se den
 que haya de faltar no creas. 2825
 ALGUACIL Y todas estas aldeas
 envían danzas también.

Ruido dentro

CRIADO ¿Qué es esto?
 ALGUACIL Suena ruido.

2810 La expresión *hacer cuerpo y asistencia* vale ‘cumplir con las funciones encomendadas’, si se entiende ‘el conjunto de soldados de guardia’ (*cuerpo*) y ‘servicio’ (*asistencia*).

2813 *hombres graves*: ‘nobles, principales’.

2814 Mención de las *llaves* de la ciudad (materializadas luego en v. 2831 *Acot*), que se entrega simbólicamente a los visitantes de honor como gesto de honor y muestra de aceptación local, en este caso del nuevo gobierno de León.

2819 *abismo*: «todo aquello que por su profundidad y grandeza no lo puede comprender nuestro entendimiento» (*Covarrubias*).

CRIADO Sí, no es bien nos detengamos.
 ALGUACIL Alto, a la puerta salgamos, 2830
 que ya la reina ha venido.

Suena música de chirimías o la que hubiere, y salgan por una puerta el rey don Fernando y la reina doña Sancha, de camino, con acompañamiento; y por otra puerta el corregidor de León con algunos regidores con las llaves de la ciudad en una fuente de plata

CORREGIDOR Esta ciudad mil veces venturosa
 de que la tengan tan insignes reyes,
 a ti, reina suprema, generosa
 hija del que les dio gobierno y leyes, 2835
 te da las llaves: muéstrate amorosa
 y jura que el aumento de sus greyes
 será a tu cargo.

DOÑA SANCHA Yo las tomo y juro
 de daros un ilustre y fuerte muro.
 Daré quien administre la justicia, 2840
 quien os conserve en paz eternamente,
 quien destruya del moro la malicia
 y humille a su poder la altiva frente:
 a Fernando os daré.

CORREGIDOR ¿Y eso codicia
 aquesta humilde y venturosa gente? 2845

DOÑA SANCHA Pues yo os le doy por rey.

CORREGIDOR ¡Viva Fernando,
 y el cielo aumente su poder y mando!

Sale el paje

PAJE Ataúlfo y el de Lara,
 que de Sevilla han llegado,
 vienen.

2831 *Acot* *chirimías*: ‘especie de trompeta’, empleada en momentos clave en el teatro áureo, como la entrada de los reyes en el final de la comedia.

FERNANDO	El cielo sagrado hoy nuevos bienes declara. ¡Oh, si mereciese tanto que alcanzase este favor!	2850
PAJE	Junto a la iglesia mayor quedan con un cuerpo santo.	2855
FERNANDO	Decí que aguarden allí. Guiad allá, porque al punto con este nuevo bien junto los recibamos así. A todos, leoneses nobles, premiaré como veréis: todos pedirme podéis títulos y cargos dobles. Vamos a ver si Sevilla nos da con que a Dios se alabe y aquí la historia se acabe del primer rey de Castilla.	2860 2865

Fin de la famosa comedia del primer rey de Castilla

Fin Fin de la famosa comedia del primer rey de Castilla ABC : Fin del acto tercero M

2863 *títulos y cargos dobles*: al margen de que pueda ser una generosa oferta de varias dignidades y empleos, puede referirse a puestos múltiples como adelantado y merino mayor de Castilla, justicia mayor y camarero mayor, etc.



VARIANTES LINGÜÍSTICAS

- 221 el : la *M*
 381 imágenes : imágenes *M*
 406 volviste : volvistes *M*
 414 vírgines : vírgenes *M*
 424 ansí : así *M*
 474 rasgado : resgado *B*
 598 despierto : dispierto *M*
 600 recebido : recibido *M*
 604 el : la *M*
 629 recebido : recibido *M*
 737 hablalde : habladle *M*
 789 porfiro : porfido *M*
 810 ansí : así *M*
 869 Volvedla : Volvedla *M*
 872 sepultura : sepultura *M*
 911 Dejalde : Dejadle *M*
 1064 dicípulos : discípulos *M*
 1071 elección : elección *M*
 1122 monesterio : monasterio *M*
 1168 receber : recibir *M*
 1195 receber : recibir *M*
 1203 receber : recibir *M*
 1495 non : no *M*
 1500 Non : No *M*
 1544 Ma : Mas *M*
 1570 home : hombre *M*
 1575 sosegalda : sosegadla *M*
 1589 circunstante : circustante *M*
 1704 fembras : embras *M*
 1761 le aceto : la aceto *M*
 1794 lo : le *M*
 1865 coitado : coetado *M*
 1897 escuro : obscuro *M*
 1932 embostidor : embustidor *M*
 1943 Fablá : fablad *M*
 1946 Echalde : Echadle *M*
 1965 trayo : traigo *M*
 2043 así : ansí *M*
 2051 Mauritania : Mauretania *M*
 2078 rinde : riende *M*
 2116 inorme : enorme *M*
 2153 no : ni *M*
 2163 ostinado : obstinado *M*
 2171 femíneo : feminio *M*
 2217 indinación : indignación *M*
 2241 vitoria : victoria *M*
 2263 ningún : nengún *M*
 2392 Vitoria : Victoria *M*
 2392 *Acot* Vitoria, vitoria : Victoria,
 victoria *M*
 2403 Retiraos : Ritiraos *B*
 2472 traerán : trairán *M*
 2571 ocidental : occidental *M*
 2601 vitorioso : victorioso *M*
 2608 preceto : precepto *M*
 2639 vírgines : vírgenes *M*

2649 al : a el *B*

2663 despreciastes : despreciasteis *M*

2664 coronastes : coronasteis *M*

2667 honrastes : honrasteis *M*

2668 llegastes : llegasteis *M*

2706 coluna : columna *M*

2721 vírgines : vírgenes *M*

2821 recebimiento : recibimiento *M*

2856 Decí : Decid *M*

NOTA ONOMÁSTICA

Alá	Campos	Guillén
Albarfáñez	Carrión	Hisicratea
Albumasar	Castilla	Hungría
Alcalá	Castilla y León	Indias
Alejandro	César Augusto	Indio
Alimo	Cita	Íñigo de Herrera
Alonso Quinto	Córdoba	Isidro, arzobispo, san
Almanzor	Dalifa	Italia
Almarcha	Diego, don	Jesucristo
Amir Audalí	Duero	Jesús
Andalucía	Elvira, doña	Julián de España
Apolo	Enrico	Justa
Aragón	España	Lara
Arcila	Fernán González	León
Aristóteles	Fernán Laínez, Fer-	Libia
Asturias	nán Vela	Ludeña
Ataúlfo	Fernando, don	Luzbel
Atlante	Fernando de Ludeña	Madrid
Audalla	Fez	Mahoma
Avicena	Fortún de Mendoza	Manrique de Lara
Ávila	Galiana	María, santa
Badajoz	Galicía	Marcial
Bamba	Gange	Mauregato
Bermudo, don	Garcés	Mauritania
Betis	García, don	Mendo Ramírez
Bohemia	García, rey de Galicia	Mendoza
Burgos	Granada	Milán
Bustos	Guadarrama	Milena

Monteros de Espinosa	Rodrigo, don	Tajo
Nápoles	Rufina	Teresa, doña
Navarra	Ruy Velázquez	Tibaldo
Negroponte	Sancho, don	Toledo
Nuño	Sancho de Navarra, don	Trígida
Ocaña	Sancha, doña	Túnez
Oviedo	Santiago	Urraca
Parnaso	Sevilla	Velas
Payo, san	Sevilla Vieja	Vergara
Pelayo	Sicilia	Viseo
Pegaso	Talavera	Yepes
Pirro	Tanais	Zamora
Portugal	Tánger	

ALEJANDRO. En todos los testimonios, «Alexandro».

ALONSO QUINTO. En dos lugares de la comedia, y en todos los testigos, alterna con «Alfonso» (v. 676*Acot* y 885*Acot*).

ANDALUCÍA. En los impresos, «Andaluzia».

AUDALLA. En la lista de personajes de todos los testimonios, «Audala».

ÁVILA. En los impresos, «Auila»; en el manuscrito, «Abila».

AVICENA. En todos los testimonios, «Abicena».

BOHEMIA. En todos los testimonios, «Boemia».

DALIFA. En la lista de personajes de los impresos, «Dalisa».

ELVIRA. En los impresos, «Eluira»; en el manuscrito, «Elbira».

FERNÁN GONZÁLEZ. En los impresos, «Fernan Gonçalez».

FERNÁN LAÍNEZ. En los impresos, «Fernan Laynez».

FORTÚN DE MENDOZA. En todos los impresos, «Fortún de Mendoça».

HUNGRÍA. En los impresos, «Vngria»; en el manuscrito, «Ungria».

ÍÑIGO DE HERRERA. En todos los testimonios, «Yñigo».

ITALIA. En el manuscrito, «Ytalia».

JESUCRISTO. En los impresos, «Iesu Christo»; en el manuscrito, «Jesu Christo».

JUSTA. En los impresos, «Iusta».

NAVARRA. En los impresos, «Nauarra»; en el manuscrito, «Nabarra».

RUY VELÁZQUEZ. En el manuscrito, «Ruy belazquez».

SEVILLA. En los impresos, «Seuilla»; en el manuscrito, alterna con «Sebilla».

SEVILLA VIEJA. En los impresos, «Seuilla Vieja»; en el manuscrito, alterna con «Sevilla bieja».

TALAVERA. En todos los testimonios, «Talabera».

TANAIS. En los impresos, «Tanays».

TERESA. En la lista de personajes del manuscrito, «Theresa».

URRACA. En todos los testimonios, «Vrraca».

YEPES. En el manuscrito, «Iepes».



EL DÓMINE LUCAS

EDICIÓN DE MIGUEL M. GARCÍA-BERMEJO GINER



PRÓLOGO

No cabe duda de que *El dómíne Lucas* fue compuesta durante la estancia en Alba de Tormes de Lope de Vega en cumplimiento de su destierro de la corte en castigo por los conocidos libelos dirigidos contra Elena Osorio, publicados y estudiados por Tomillo y Pérez Pastor [1901], asunto del que podría haber una alusión en la comedia («la perjura, / infame rama del linaje Osorio», vv. 1598-1599). Osuna [1972:54] suponía que el año de escritura fue 1595, aceptando una primera propuesta de Goyri de Menéndez Pidal [1935:415] al interpretar que la alusión al sucesor de la casa de Alba (vv. 22-24) señalaba la fecha del nacimiento de Fernando Álvarez de Toledo y Mendoza, futuro VI duque de Alba, nacido en la villa ducal. A ese periodo del destierro remiten las referencias a diversas personas (Juan de Piña, Antonio de Toledo y Beamonte, V duque de Alba; Borja o Melchor de Villalba) que pueblan las primeras líneas de la dedicatoria de la pieza, a cuya anotación remito. También los estudios métricos de Morley y Bruerton [1968:77, 426 y 591] sitúan su fecha de composición entre 1591 y 1595. Goyri de Menéndez Pidal [1950:358 y 387] señalaba 1593 como fecha de escritura de la comedia, en estudios posteriores al anteriormente citado, aunque sin explicar la razón de su nueva propuesta. Carrascón [1997a:40] delimita aún más el momento de escritura al señalar que la obra no debió componerse, dado el tratamiento de la fiesta de toros que abre la pieza, después de mayo de 1593, fecha en la que se produjo la trágica muerte en un festejo taurino en Alba de Tormes del joven, y apreciado, hermanastro del duque de Alba, don Diego de Toledo; Entrambasaguas [1933:15-17] recoge los diversos relatos del trágico accidente y sitúa con precisión la fecha en que sucedió, un diecisiete de mayo de 1593.

CARACTERÍSTICAS GENÉRICAS

La obra se encuadra entre las primeras composiciones de Lope, en el grupo de comedias del destierro, como las denomina Cañas Murillo [1991:78], por lo que no puede esperarse que alcance la perfección en la construcción y la definición de rasgos de las comedias posteriores. Cañas Murillo [1991:78] señala que en este periodo es habitual una nutrida nómina de personajes, dieciséis en nuestra comedia, aunque verdaderamente protagonistas y conductores de la acción sean cinco (Floriano/Lucas, Lucrecia, Fulgencio, Rosardo y Leonarda). Los personajes, como señala Cañas Murillo [1991:78-79], se incorporan a la acción en estas comedias con rapidez y con la misma celeridad se caracterizan socialmente tanto por sus intenciones como por su lenguaje, aunque en ocasiones se introducen a sí mismos, tal como Fulgencio hace como viejo («diferente / de lo que en mi edad solía», vv. 11-12) o mediante soliloquios líricos como Rosardo (vv. 758-773). Algunos personajes secundarios se introducen en el segundo acto (Plácido, Doristo, Labieno y Nebro) y en el tercero (el corregidor y el tabernero); aunque desempeñan funciones secundarias, son necesarios para la creación de ambientes, y transmitir noticias. Rehúye, como señala Cañas Murillo [1991:79], las escenas con un excesivo número de actores en el tablado, a excepción del final, donde congrega a los protagonistas, aunque generalmente no intervienen más de cuatro. La falta de experiencia del autor se echa de ver, como ha señalado Weber de Kurlat, en la «flojísima trabazón en los personajes que se suceden en escenas y grupos que solo bien avanzado el acto segundo se relacionan en una acción en desarrollo [y la] abundancia de apartes que revelan al público muy artificialmente, dada su frecuencia y extensión, el modo de pensar de los personajes y la comprensión más acabada de las situaciones» [1976b:119]. En ese sentido abundan Oleza [1986:278] o Arellano [1996:56-57] al enfatizar el carácter yuxtapuesto, sin integración, de escenas, personajes, motivos y situaciones que discurren paralelos sin acabar de unificarse en la acción principal.

Es la norma que, como señala Carrascón [1997b:125], «[...] los personajes principales [adopten] identidades ficticias, mientras que los secundarios suplantando a otros», como encontramos en Floriano transformado en Lucas y Alberto en Floriano en el acto III (v. 2363). Además, los protagonistas están contruidos con un número reducido de rasgos, lo que reduce su profundi-

dad y los estereotipa, una ausencia de perfiles nítidos —incluso en el plano físico, que está ligado a la función que desempeña en la comedia— que se echa de ver aún más en los secundarios, reducidos a comparsas de una acción amorosa en la que se limitan a complicar la maraña establecida por los protagonistas. La pintura de los personajes se realiza mediante el contraste con otros del mismo nivel que desempeñan funciones análogas, por lo que se presentan en pares binarios enfrentados (Lucrecia y Leonarda; Floriano/Lucas y Fabricio; Lucrecia y Fulgencio, etc.) [1991:82-83]. No son personajes que se guíen por una reflexión que aplican inflexiblemente, sino que van desarrollando las dificultades según las encuentran sobre la marcha. Por eso apenas justifican sus acciones salvo en algún soliloquio, ya que predomina la acción y el diálogo como forma de exposición de sus acciones.

Esas llamativas transformaciones del protagonista en este tipo de comedia, como señala Oleza [1986:271], responden al empleo generalizado de un «repertorio de engaños, ficciones y trampas, que hacen aparecer la vida como una estrategia de intrigas, como un maquiavélico arte de la política, y que convierte a cada personaje en un estratega en potencia». Weber de Kurlat apunta que la base de esta maraña [1976b:120-130] son los galanes entregados a la conquista de unas damas carentes de contornos precisos que las diferencien, jóvenes, pobres aunque cultos y sin medios que en este periodo de la creatividad de Lope aún participan de esa condición de pícaros, y por ello generadores de trazas para su propio beneficio, una hibridación que desaparecerá en el teatro lopiano posterior; en alguna medida esta circunstancia guarda relación con la ausencia de un criado/gracioso, cuya materia cómica es repartida entre los protagonistas, rasgo de la comedia urbana que señala Arellano [1996:56]. Esta circunstancia produce una falta de decoro que explica la desobediencia de las convenciones estilísticas que corresponden a las circunstancias y personajes y la carencia del esperable tono cortesano del desenlace de la comedia, lo que se traduce en que en estas comedias urbanas, en palabras de Arellano [1996:43], los galanes sean «sistemáticamente antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales [...] Estos galanes no tienen código de comportamiento ético; se mueven por las pasiones más primitivas del sexo, el dinero, la satisfacción del instinto primario, el placer de la burla y la venganza»; la descripción se aplica parcialmente a Floriano, infractor de varias leyes en su estratagema, y también caracteriza muy bien a Rosardo y Fabricio.

La acción transcurre morosamente, una lentitud en la que colaboran las conversaciones entre galanes y damas que no contribuyen a la construcción del sentido o el empleo de breves resúmenes retrospectivos aclaratorios en boca de personajes principales, que en ocasiones se tornan explicaciones superfluas de situaciones que estaban claras. Como propone Cañas Murillo [1991:90], la pareja dama-galán protagonista tiene libertad en estas primeras comedias de Lope para llevar a buen puerto sus planes sentimentales. De ahí que los criados no hayan comenzado a auxiliar a sus señores y que los personajes que representan la autoridad, al igual que los poderosos, carezcan de capacidad real de entrometerse en los designios de los enamorados. Esta ausencia del sistema de valores asentado y firme que será habitual posteriormente explica que el tema de la honra sea secundario y esté supeditado, como señala Fernández Rodríguez en Vega [2012:23], al enredo y las intrigas amorosas, que explica con Oleza [1990:207] como producto de la búsqueda de «la felicidad individual por encima y aun a costa de todas las conveniencias sociales, incluidas muy especialmente la institución paternal y el gran fetiche del honor»; el concepto del honor y su origen en el joven Lope lo explora Cañas Murillo [1995:31-57]. En este terreno es también destacable el protagonismo que alcanza por momentos el dinero, como señala Arellano [1996:54], presente en nuestra comedia en las malévolas suposiciones de Labieno y Fabricio sobre las razones de Fulgencio para dar la mano de Lucrecia a Rosardo (vv. 1805-1810), las reflexiones de este último para traicionar a su amigo y aceptar la mano de Lucrecia (vv. 770-771) y dolerse de perderla por el dinero (vv. 1165-1169) o en la mentalidad que subyace al intento de soborno que lleva a cabo Fabricio de Floriano (vv. 1913-1916 y 1922-1923), con grandes protestas de honradez de este último (vv. 2255-2286), aunque más adelante también el joven galán presta atención a la dote de su dama y a la de Leonarda, dama que ha asignado a su amigo Alberto (vv. 2589-2595).

La historia de Lucas responde a una fábula habitual en la comedia urbana, integrada por una secuencia que Weber de Kurlat caracteriza como «el fingimiento de un oficio» para obtener el acceso a la dama [1976a:131]; Roso Díaz [2002:13-14, 69-70 y 75-82] la categoriza como caso de identidad oculta con mudanza del ser, que implica cambios en el vestuario, el habla, el nombre y la ocupación. No en vano, como apunta Presotto [1995:370-371], el traje define externa y genéricamente al personaje, toda vez que

transforma y oculta su identidad. Además, como recuerda Alviti [2011b:210] con Carrascón [1997b:121-122] su disfraz es harto paradójico, porque se oculta cuando no está disfrazado y puede mostrar su verdadera cara cuando asume su disfraz; es, como propone Presotto [1995:374], un anticipo del juego de «engañar con la verdad» que luego introducirá Lope como parte de su arsenal de recursos dramáticos en el *Arte nuevo* (vv. 319-326, 329-330): «El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien / [...] / Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice»; ello, además, como apunta Díez Borque [2011:21], crea el anhelo de que la realidad se revele y solucione los conflictos nacidos del embeleco. Por lo demás, su empleo responde a la caracterización que establece Pavis [1983:144-145] de este recurso dramático, que considera inherente a la comedia: se basa en la convención, requiere la complicidad del público, transforma varias facetas de la identidad individual —entre otras la social— y produce un cambio de la forma de expresión y del comportamiento. Como apunta Huerta Calvo [2002:108], estos disfraces se acompañan de una perceptible tensión entre la convención social y la sinceridad de los sentimientos, una contraposición que Presotto [1995:374] extiende al contraste entre un traje pobre y un alma noble, entre su aspecto y sus obras. Ahora bien, el disfraz de Floriano sigue un camino inverso al habitual en el teatro barroco, donde los personajes se ocultan tras una máscara y no experimentan un descenso en la escala social que conlleva una humillación, como señalan Alviti [2011b:211], con Carrascón [1997b:121-122], y Presotto [1995:376], que no solo es simbólica, como es lógico y necesario por la obediencia al código amoroso que impera en las relaciones sentimentales en la literatura del periodo. La profundidad que alcanza este fingimiento es aún mayor cuando Floriano simula su locura, una forma de metateatralidad analizada por López Martínez [2014:55-57].

Prima, como señala Oleza [1986:269], el enredo en la acción como elemento característico que permite a los protagonistas alcanzar una unión que no es solo espiritual ni tiene lugar al final de la comedia. En este sentido Arellano [1996:47] y Torres [1990:323-326] señalaban la presencia en el primer teatro de Lope de una exaltación de la sensualidad y del placer físico que se eleva a causa real de los afanes de los protagonistas; de ahí la proliferación de escenas que para la época tienen una elevada carga erótica.

ca (tomar a la dama por la mano: vv. 1301-1305; abrazos: vv. 2013-2016) o incluso jugar con el equívoco de transformar un castigo infligido por Fulgencio, padre de Lucrecia, en una ocasión erótica al sostenerla abrazada para ser azotada (vv. 2145-2164). En estas comedias urbanas, en especial en *El maestro de danzar*, por su especial relación con *El dómine Lucas*, destaca la participación de las damas en el enredo, que Fernández Rodríguez en Vega [2012:29], con Wardropper [1978:221], supone una pura convención teatral sin correlato en la realidad, puesto que en la vida cotidiana la mujer es sujeto pasivo en los procesos de cortejo amoroso, aunque arguyen igualmente con Oleza [1990:207-208] que en la comedia se suspenden las reglas de comportamiento vigentes en la realidad cotidiana, que no resultaba atractiva para unos espectadores que buscan algo fuera de lo ordinario en la acción dramática, como recuerda Díez Borque [2011:31-36]. No debe perderse de vista la convencionalidad que sustenta estos enredos, caracterizados por Lázaro Carreter gráficamente como un puzle [2006] cuyo sentido está en el conjunto, no en las piezas individuales. Con todo, como señalan Pérez-Magallón y Guimont [1998:141-145], a pesar de la aparente libertad femenina exhibida en estas piezas, no debe pasarse por alto que el enredo desarrollado por los protagonistas acaba sancionándose con un matrimonio que restaura la armonía social según la percepción de la época, con independencia de circunstancias y voluntades de unas parejas para quienes no siempre es culminación feliz de sus desvelos [1998:162-164], lo que sucede, como expone Gómez [2000:75-76], en tres cuartas partes de las 160 comedias que Lope escribe hasta 1604, aunque el número podría ser incluso menor si se tiene en cuenta que en la mitad de estos últimos casos no era posible la unión de los protagonistas. Posiblemente esta omnipresencia del matrimonio sea producto de la difusión de conceptos erasmistas y de la reforma católica que encuentra Cátedra en el *Coloquio de Selvagia* (1567) de Vergara [2006:327-331]. Algunos moralistas como el p. Astete (1603), según recoge Hernández Bermejo [1987:179-180], hacían recaer en los padres la elección del marido, que debía ser sumisa y silenciosamente aceptado por la novia, una decisión que apoyaban por razones más materiales las leyes civiles contemporáneas que recoge Campo Guinea [2004]. No obstante, Ruiz Sastre y Candau Chacón [2016:75-76] recuerdan a este propósito cómo el régimen de transmisión patrimonial castellano favorecía la división de los bienes

en los testamentos, de modo que la inexistencia de un único heredero reducía la obligación insalvable de los demás hijos de aceptar las disposiciones del cabeza de familia; en el caso de Lucrecia, la ausencia de hermanos le permitiría una cierta flexibilidad para escoger su marido. Lorenzo Pinar [2002:165 y 1995b:52] recuerda que esa posibilidad existía, aunque sujeta según algunos moralistas a que se cumpliesen varias disposiciones. Para no ofender el respeto debido a los padres, los hijos podrían escoger su pareja si el elegido era su igual y no existían motivos para impedirlo, eso sí, siempre que hubiesen procurado alcanzar el permiso paterno y tras esperar un tiempo prudente. La acción de Lucrecia es, por tanto, inhabitual, pero no inverosímil.

Al hilo de esta presencia del mundo cotidiano, el origen de esta irreal dama, por lo activo de su protagonismo, podría encontrarse, como propone Sirera [2011], en la incorporación de personajes femeninos fuertes que se enfrentan a agresiones masculinas y desarrollan estrategias de dominación en la tragedia valenciana inmediatamente anterior a la eclosión de la comedia nueva, figuras que se habrían incorporado en las comedias de Tárrega, Gaspar Aguilar o Guillén de Castro. Un origen plural —de la épica burlesca al teatro italiano a través de Lope de Rueda— le da Oleza [2005a y 1994] a la que denomina «dama donaire», que tiene atributos muy semejantes, aunque se centre especialmente en las mujeres travestidas de hombre, pese a que la remonte a la protagonista de la famosa comedia de Tárrega, que no se disfraza.

El estilo de estas comedias tempranas de Lope suele ser, como lo describe Cañas Murillo [1991:85], «[...] culto, a veces artificioso, lleno de juegos de palabras, de alusiones históricas, mitológicas y bíblicas, y de una retórica muy típica de las academias literarias y las reuniones cortesanas de la época». El decoro que guarda con el lenguaje del personaje explica la proliferación de *loci comunes*, a pesar de la conciencia de Lope de que la mayoría de su público no podría disfrutar de ellos en la representación, aunque sí con la lectura, ya pausada, de los textos; véanse al respecto las reflexiones reunidas por García Reidy [2013:376-378].

Métricamente se percibe que, aunque Lope en esta fase ya emplea el soneto para soliloquios de los protagonistas, también utiliza las octavas reales para mostrar la complejidad de los sentimientos, a diferencia de lo que hubiera sucedido en una etapa posterior.

RELACIÓN CON OTRAS COMEDIAS DEL AUTOR

De entre las posibles relaciones que se pueden establecer con diversas comedias posteriores de Lope destaca, obviamente, la muy estrecha que guarda en varios planos con *El maestro de danzar*. La edición de Fernández Rodríguez [2012] y el estudio de Fernández Rodríguez [2014] ponen de relieve los puntos centrales de esa vinculación: comparten un espíritu de homenaje a la casa de Alba y al V duque de Alba, cuyas posesiones son el espacio en el que discurre la acción, Tudela y la villa ducal, respectivamente. La persona del malhadado hermanastro del Duque, don Diego de Toledo (ca. 1573-1593), también une ambas obras, como protagonista en el caso del *Maestro* [2012:32-33] y como probable término *ante quem* de la escritura del *Dómine*, dado que no sería comprensible que la comedia se abriese con una fiesta taurina si hubiese muerto en una un familiar tan cercano del Duque, a quien Lope, o Pedro de Medina Medinilla, dedicó unas «Octavas a la desgraciada y lastimosa muerte de don Diego de Toledo», aparecidas como anónimas en la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, 1605:121r^o-133v^o), editadas por Entrambasaguas [1933], que se hace eco [1933:36-30] de la atribución de Cossío [1931:I, 96-98 y II, 49-54], aunque no la comparte; en apoyo de esta atribución a Medina recoge Cossío el parecido con lugares de su «Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina», recogida por Lope en su *La Filomena* (en la edición de Carreño 2004:323). Los pocos datos del autor y su devenir que nos han llegado proceden de las noticias que Lope recoge en su *Laurel de Apolo* [2007:212, vv. 468-467].

En los estudios apuntados y en Carrascón [1997a] se señalaba la pertenencia de ambas comedias a la categoría de la comedia urbana, tanto por el carácter exótico de los nombres de los personajes, alejado de los nombres habituales del público, como por el marco geográfico —una ciudad española— y por la mención de ciudades hispanas, amén de la existencia de escenarios recurrentes en las urbanas: el interior de la casa y las calles de la ciudad según Oliva [1996:22]; la fugaz aparición del ambiente rural en la pieza, como señaló Antonucci [2013:153], no modifica el estatuto genérico de la obra.

Como apunta Carrascón [1997a:38-39], comparten estas comedias el juego de enredos, engaños y amor, donde abundan los disfraces, las cédulas falsas, los papeles rotos; de entre las muchas escenas que se repiten cabría destacar la del galán que, disfrazado, confiesa sutilmente a la dama su amor

o la escena de los celos camuflada tras un metalenguaje académico. No obstante, señalan Fernández Rodríguez [2012:35] y Carrascón [1997], existen diferencias entre ambas, tales como la reducción del número de oponentes del galán protagonista, la transformación del carácter y acciones de la segunda dama —mucho más aguda y activa en *El Maestro*—, el incremento de la importancia del padre de la dama —mayor en *El Dómine* con un Fulgencio empeñado en conseguir casar a su hija—, la no coincidencia del interés por el galán de las dos damas en *El maestro*, la existencia en *El dómine* de personajes y escenarios de una única aparición. No terminan ahí las diferencias entre ambas piezas porque en la pieza que se escribe tras *El dómine* se echa de ver una mayor presencia del erotismo, manifiesta tanto en la acción como en el discurso, en el que abundan los equívocos y las anfibologías.

Oleza [1986:254] define la comedia como el reino del engaño, lo cual es muy adecuado para las primeras composiciones dramáticas de Lope, como apunta Roso Díaz [2002:121-124], que enumera las diversas formas de engaño que se emplean es esta comedia, desde el hablar equívoco al autoengaño que experimentan diversos personajes, no el protagonista. Son parte de las que Weber de Kurlat [1976b:129] denomina «secuencias asociadas del primer Lope», como son los encuentros bajo personalidades trocadas que conducen al establecimiento de relaciones cruzadas por la substitución de una dama o un caballero. Son escenas que se suceden con rapidez, lo que muestra la preeminencia de la acción y la búsqueda de una consciente comprensibilidad de una fábula que de otro modo sería complicado entender, como apunta Cañas Murillo [1991:79]. Con *El maestro de danzar* le une un parentesco apuntado tempranamente con la crítica, que discute si se trata de una refundición y en qué términos se puede calificar así, como señala Fernández Rodríguez [2012:34-37]. En cualquier caso, no se debe pasar por alto la unión que se percibe en el empleo de un título ligado a la educación, como señaló Weber de Kurlat, que es en ambos casos un nexo entre la acción y el tema, un elemento que posee ambivalencia significativa y valor estructural, por la reiteración y progresión, ya que «las enseñanzas del maestro son metáforas mutuamente entendidas y utilizadas por los directamente implicados en la enseñanza de la misma y equivalen a «amor, amador, enamorar» [1976b:128]. Recuérdese, como señala Romanos [2004c:54-55], la presencia en *El bobo del Colegio* de un noble disfrazado de estudiante simple que con esta máscara puede entrar en casa de su adama-

da Fulgencia y, también, la lejana relación que une *El dómíne*, por su tema, con *La dama boba*, aunque en esta última la educación sirve para instruir en un amor que perfecciona al individuo [2004:59] y responde a un concepto neoplatónico del amor —como señala Egido [1978:356-360]— y no es un fin en sí mismo como en *El dómíne*. En este sentido, Menéndez Pelayo [1899:X, xcv] señaló la deuda de *El Caballero de Olmedo* con el texto de Lucas, en la que abundó Northup [1909a:464-466], al señalar la coincidencia de la fiesta taurina —aunque tengan muy distintos resultados—, la treta de convertir una oración en una epístola amorosa y la ocurrencia de introducir un falso profesor en la casa de la amada. La otra obra que recibe la influencia de *El dómíne* es *Marta la piadosa* de Tirso, como señala Northup [1909a:465-473], en la que aparece un dómíne Berrío, disfraz tras el que se oculta don Felipe para introducirse en una casa donde moran dos hermanas, una discreta y tracista, Marta, y otra cándida y poco avispada, Lucía. Ambas se prendan del mismo galán, aunque Lucía acaba padeciendo una treta muy similar a la que emplean Floriano y Lucrecia en *El dómíne* para permitir a los enamorados llevar a cabo su unión. Hay otra comedia de Tirso, *Desde Toledo a Madrid* (1625), donde se hace referencia a cómo el galán don Baltasar, para poder estar cerca de su dama, se disfraza de un mozo de mulas. Como señala Romanos [2004c:52-53], en el *Dómíne* todavía no se ha construido la idea de la metáfora de la enseñanza como eje dramático, sino que se explota todavía con más provecho la máscara, el disfraz, en cuanto juego escénico que implican una carnavalización de la figura del *Dómíne*. Como apunta Romanos, es propio de la comedia urbana la presencia de actos de enseñanza y aprendizaje, reales o fingidos, como recursos estructurantes [2004c:44]; Lope está comenzando a implementar la materia docente como elemento estructurante de la acción dramática en *El dómíne*, por lo que, como señala Romanos [2004c:52-53], el motivo se reduce al empleo de un disfraz y la inserción de algunas pinceladas del mundo docente y universitario.

La pieza tuvo cierta descendencia, aunque de parecido casi limitado al título. Northup [1999a:472-473] da noticia de otras obras descendientes, a tenor del título, de este texto. La más temprana fue una llamada *El dómíne Lucas y la fiesta en el aire*, «comedia jocosa en castellano y latín macarrónico» escrita por Pedro de Salas (Valladolid, 04.01.1618), que recoge de la Barrera [1860:352] y citan Cejador [1916:t. IV, 363] y Alcocer y Martínez [1926:§643,

256] o Marsá Vilá [2007:§1046, 290], impreso no conservado. Francisco Manuel de Melo también escribió un *El dómine Lucas*, comedia manuscrita (ca. 1747) también recogida por de la Barrera [1860:237]. También en esa centuria José de Cañizares escribió una pieza homónima, impresa varias veces en ese siglo y en el siguiente, para festejar el matrimonio de la infanta María Luisa con el archiduque Leopoldo, cuya semejanza con el texto lopiano no va más allá del título, como puede advertirse a simple vista [1867].

FUENTES DEL ARGUMENTO O DE DETERMINADOS EPISODIOS

El disfraz adoptado por Floriano crea escuela, como señalé anteriormente, pero no tiene un antecedente literario específico;¹ propone Fernández Rodríguez [2012:43] que se podría aceptar la tesis de Northup [1909a] y que realmente Francisco de Borja, príncipe de Esquilache o algún pariente homónimo de este poeta y amigo de Lope pudo transmitir la anécdota que el Fénix recuerda. No se trataría de un caso de un pervertido, y muy apartado del concepto original, *eros pedagógico*,² dado que el amor en *El dómine* surge

1. En el mundo clásico son en primera instancia las mujeres quienes se disfrazan de maestras por amor de diversas naturalezas; en la *Odisea* Atenea se disfraza de Mentor para guiar a Odiseo [1993:§II, 267-295, 401-406, etc.); sería el de la indómita Calipatira, también llamada Ferenice, hija de Diágoras de Rodas, de la que Pausanias recoge que «En el camino a Olimpia [...] hay un monte escarpado con elevadas rocas. Se llama Tipeo. Es una ley entre los eleos despeñar desde este a las mujeres que se descubra que han ido a los Juegos Olímpicos [...]. Con todo, dicen que no fue cogida ninguna, con excepción de Calipatira. Hay quienes la llaman Ferenice y no Calipatira. Ella, habiendo muerto antes su marido, se disfrazó perfectamente como un entrenador y llevó a Olimpia a su hijo a luchar. Y cuando ganó Pisírodo, Calipatira, al intentar saltar por encima de la tapia donde tienen confinados a los entrenadores se quedó desnuda. Así se descubrió que era mujer, pero la dejaron marchar sin castigo por consideración a su padre, sus hermanos y su hijo —pues todos ellos habían conseguido victorias olímpicas—; con todo promulgaron una ley según la cual en adelante los entrenadores entrasen desnudos en los Juegos» [1994:V, §6, 7-8, 222-223]; su historia vuelve a aparecer más tarde [1994:VI, §7, 2, 316]. Un recuerdo de aquel suceso también aparece, aunque sin el componente del disfraz, en una carta de Esquines [2002:IV, 5-6, 614] y en una de las *Historias varias* de Claudio Eliano [2006:§X, 1, 211].

2. El concepto platónico original del *eros paidikós* tenía naturaleza masculina, estrictamente, y unía y perfeccionaba a un maestro y su discípulo a partir de una comunión de in-

antes del inicio de la práctica docente en que se originaba en aquella concepción; algunos otros ejemplos de relaciones sentimentales que se desarrollan sobrevenidas a la relación docente no parecen poder ser origen de esta historia, aunque, como señala Fernández Rodríguez [2012:45] Lope pudo introducir una parte de la historia en su comedia, sin que sepamos exactamente cuál ni dónde.

Fernández Rodríguez [2012:43-45] propone que Lope pudo inspirarse en la historia real de Juan Latino, un esclavo de origen africano, nacido hacia 1518 aproximadamente.³ El joven acompañaba en su educación al hijo de Luis Fernández de Córdoba, Gonzalo, en quien recayó el título de III duque de Sessa; la excelencia de su aprovechamiento en la instrucción le granjeó la libertad y el reconocimiento del arzobispo de Granada, Pedro Guerrero, que le adjudicó una cátedra de Gramática y Lengua latina que desempeñó durante veinte años. Esa predisposición hacia las letras, pero también para la música y el canto, se unía a una capacidad docente muy reconocida, que le habría convertido en maestro de la joven Ana de Carleval.⁴ Posiblemente allí nació el romance que condujo a la boda en algún momento de los años 1547 o 1548 [2009:247-248]; Bermúdez de Pedraza [1608:138] explica el matrimonio, pasados unos años de la muerte del maestro, en estos términos: «dando liciones a esta dama la aficionó de tal suerte con sus donaires y graciosos dichos, que le dio palabra de casamiento y, pedida ante el juez eclesiástico, se ratificó en ella y casó con él». Juan Latino se convirtió en personaje literario y se desdibujó la historia real;⁵ de hecho Lope menciona

tereses espirituales, como señalaba Lasso de la Vega [1959]. Ramos Jurado [2000:134-139] apunta la vinculación del cambiante concepto con la homosexualidad masculina en el mundo antiguo, una parcela que explora, no sin polémica, Vattuone [2004].

3. La cuestión del origen de Juan Latino ha sido objeto de una reciente y motivada revisión de Martín Casares [2016:32-34] que hace difícil suponer que realmente llegase a Granada junto con su madre, como extraen de sus afirmaciones Sánchez Marín y Muñoz Martín [2009:242-244]. Más bien parece que pudo ser el fruto de una relación entre el II duque de Sessa y una esclava negra, Magdalena, hecho que se intentó negar en diversas instancias y de diversos modos que aún hoy circulan como la verdadera historia de Juan Latino, como ha desentrañado Martín Casares [2016:24-35, 47-55 y 153-154].

4. Aunque habitualmente se ha supuesto que su padre era el administrador de la hacienda de los Sessa, no hay ningún dato que lo asegure, como espiga junto con otras noticias Martín Casares [2016:78-90].

5. Quien primero lo subió a las tablas fue Diego Jiménez de Enciso, que lo hizo el protagonista de una de sus comedias, a la que se ha recurrido habitualmente por la escasez

el personaje en *La dama boba*, en un pasaje en el que aparecen, claro, su mecenas y el recuerdo del matrimonio *docenti causa* del personaje.⁶

de datos documentales sobre el personaje histórico. Sobre su presencia y contenido en la literatura posterior véanse Morabito [2008] y Tobar Angulo y Morabito [2017:88-100]. Uno de los textos que propone Salazar (1614:[482v^o]-487 r^o) para aprender castellano, con su correspondiente traducción francesa contigua, emplea para explicar los sentidos del término *manera* una narración racista y subida de tono protagonizada por Juan Latino: «[...] era tan gracioso y de tan buen ingenio, que [...] lo hizo ir a la escuela, donde aprendió a leer, escribir y contar y de su voluntad propia se dio a la música y en todo salió muy acendrado [...] aprendió la música y canto llano, a tocar los órganos, laúd, arpa y otras cosas curiosas, y así tuvo entrada con las más principales señoras de la ciudad porque le ayudaba mucho la voz suave que tenía [...] El presidente del Consejo Real lo aficionó y dio por él dos mil ducados, y el Oidor se lo vendió con condición que iría a su casa a enseñar a su hija a tocar el monacordio. Y así lo hizo, que iba y venía para enseñarla. Un día le tomó la mano, otro día la besó y ella no le dio bastante reprehensión, de manera que se atrevió al tercer día a meterle la mano por la manera de la saya. Ella lo reprehendió muy duramente y se cosió la manera. Y Juan Latino, hallando la manera cosida, la dejó de ir a enseñar. Su padre [...] le preguntó [...] la causa porque no enseñaba a su hija y luego [...] le respondió que no había manera. El Oidor pensó que su hija no era capaz y [...] la reprehendió porque no había manera para aprender y le mandó que buscara manera. Y la hija sin querer responder palabra se descosió la manera; y la primera vez que Juan Latino vino a enseñarla le metió la mano por la manera y sin vergüenza hizo esto tantas veces, que le ganó la voluntad y la desvirgó y empuñó. Al cabo de los nueve meses, como fue descubierta, se supo de quién era la criatura [...]. El padre tomó tanto enojo que murió y la madre, quedando viuda, fue forzada, viendo las buenas prendas del negro de casarlo con su hija [...]».

6. En su *La dama boba* se explicaba sobre la historia del personaje: «No era tan blanco en Granada / Juan Latino, que la hija / de un Veinticuatro enseñaba; / y siendo negro y esclavo, / porque fue su madre esclava / del claro Duque de Sessa, / honor de España y de Italia, / se vino a casar con ella; / que Gramática estudiaba, / y la enseñó a conjugar / en llegando al *amo*, *amas*, / que así llama el matrimonio / el latín» [2007:vv. 1916-1928]. Lope alude también al antiguo servidor de la casa de Sessa en sus intercambios epistolares con el Duque, aunque sin referirse a la historia de su matrimonio; en cinco ocasiones entre 1612 y 1617, y en otras dos entre 1628 y 1630, según la datación aproximada de sus cartas, cita a Juan Latino como modelo de servidor famoso y leal de su señor e incluso llega a firmar con su nombre, en 1628, o lo invoca como razón para percibir una pensión por sus servicios en el otoño de su vida. Véanse las cartas recogidas por Sliwa [2007:I, 222, 272, 286-287, 346-347 y 390-391; II:718 y 729-730]. Esa identificación de Lope con el Maestro es una forma de poner su trabajo en valor a los ojos del Duque y situarse en una cercanía al Ducado, y habría que relacionarla con la importancia que había alcanzado la figura de Juan Latino, a la vista de las noticias de Martín Casares [2016:137-140] sobre su perdido retrato.

Tampoco el minucioso rastreo de fuentes de *El maestro* desarrollado por Fernández Rodríguez [2012:39-46] y Gómez Sánchez-Ferrer [2013] pone de manifiesto la existencia de una fuente concreta para este texto, y por extensión para *El dómine* aunque señalen a las semejanzas que presentan *El dómine* y *El maestro* con cuatro textos italianos: con tres relatos, inserto uno en el *Decameron*⁷ y otros dos obra de un escritor sienés, Gentile Sermini,⁸ así como con parte de la trama del texto dramático *I suppositi* de Ariosto.⁹ En Boccaccio y Ariosto se encuentra el motivo del joven que tro-

7. Gómez Sánchez-Ferrer [2013:845-855] y Fernández Rodríguez [2012:39-40] proponen como antecedente parcial la novela séptima de la séptima jornada del *Decameron* [1994:801-809], en la que Lodovico, hijo de un gentilhombre y rico mercader florentino establecido en París, escucha el encarecimiento de la belleza de Beatriz, una dama boloñesa casada con un miembro de una de las familias más conocidas y nobles de aquella ciudad. Se prenda de ella, sin haberla visto, en un caso más del rudeliano *amor de lonh* presente en varios lugares del autor italiano, como señala Chiecchi [1980], estudiado por Switten [2007], Monson [1985], Ynduráin [1983] o Spitzer [1959], y que se extiende por la Romania, como revisa Bec [2009], por todo tipo de textos, como señala Carmona Fernández [2013]. El joven se disfraza y emplea como su criado para comunicarle su pasión. La señora lo acepta y diseña una estratagema para sacar a su marido de la habitación, poder solazarse con el criado y burlarse de su cónyuge, dándole una paliza y convenciéndole de su probidad.

8. Fernández Rodríguez [2012:45] recuerda la existencia de una novela de Sermini, la [XIII], «Ser Giovanni da Prato e Baldina. Novella decimaterza», recogida por Marchi (ed.) [2012:303-311] y [1874:182-187], donde una alumna requiere a un maestro con fines no solo pedagógicos, aunque como señala, las circunstancias sean muy distintas de la comedia, como expondré. También cabría recordar otra novela del autor citado que se podría suponer en el origen de *El maestro*, su «Giannino da Lodi. Novella vigesimaquarta», manuscrita, que editó Vigo [1874:283-294]; la novela guarda algún parecido con *El Maestro*, donde un profesor de canto, uno real, se enamora de una de sus alumnas, pero no guarda semejanza con *El dómine*. El autor, que permaneció manuscrito hasta el siglo xix, posiblemente fuera conocido en España, al menos de Cervantes, en vista de lo señalado por McGrady [1994] sobre su relación con *El curioso impertinente*.

9. Gómez-Sánchez Ferrer [2013:856-858] reúne datos sobre la difusión del texto en España y señala la similitud de los enredos del amor de Polinesta por el joven Erostrato, que ha trocado su identidad con Dulippo, su sirviente, para poder acercarse a la joven. Esa pasión y esas identidades trocadas construyen un complejo enredo, pero Polinesta apenas tiene protagonismo en la acción, hay personajes de calado, como la vieja criada o el parásito Pasífilo, amén de la conocida anagnórisis final, hechos todos que alejan la pieza de ser la fuente principal de *El dómine*. En *El Maestro* [2012:vv. 545-552, 109-110] Lope empleó con cierta extensión el *Orlando furioso*, lo cual parece indicio claro de su familiaridad con la

ca su identidad con un criado para estar cerca de su amada, lance que se remonta al teatro clásico latino,¹⁰ aunque es en el texto XIII de Sermini y en la comedia donde me parece que se encuentran mayores semejanzas con la acción desarrollada en *El dómine*. Dejando al margen el cuadro general de la obra, y que la iniciativa del enredo la tome Floriano so capa de conquistar a Lucrecia, hay algunas coincidencias interesantes;¹¹ en la novelita de Sermini el potentado Michele Raffacanti, alcalde de Prato, villa muy próxima a Florencia, desea tener una vida retirada sin prestar atención a su mujer e hija de quince años. Al margen de que parece tratarse de una alusión a su condición homosexual,¹² la decisión de ignorar a su mujer la lleva a dirigirse a un joven apuesto caballero de su casa, Ugolino de Gobio, a quien reputa de buen escritor que puede enseñarle a escribir, porque «[...] io so leggere et non so scrivere et pero ho deliberato ehe a scrivere m'ensegnate» [2012:305]. La señora determina que las lecciones serán en la cámara del joven, para mantener el secreto. Una vez allí, la escena sube de temperatura, aunque con apariencia docente: «[...] havendo ine su la tavola ogni argomento da scrivere, ser Ugolino di prima la penna in mano ben temprata li pose per lo verso che pigliare si doveva. Et cosi, preso la penna e 'l calamaio, in ponto comincio per allora a .ffare una coppuccia [...]» [2012:304]. Obviamente, en

obra del autor italiano ya a esas alturas; para otras comedias de Lope donde empleó esta materia, véase Trambaioli [2004 y 2015:130-131].

10. Así por ejemplo, en los *Captivi* de Plauto, Tíndaro, el perdido hijo de Hegión, convertido en esclavo de Filócrates, intercambia con su amo nombres y vestidos para conseguir la libertad de ambos [1992:I, 298-299]; en *Eunuchus* de Terencio, Quéreas se enamora perdidamente de una esclava que Trasón regala a Taide, una prostituta que regenta un burdel; para poder acceder a su compañía sigue el consejo de su esclavo Parmenón y se disfraza de un sirviente eunuco para poder entrar en la mancebía y cumplir sus deseos [1982:I, 39-41]. El recurso del disfraz y las identidades ocultas y solucionadas mediante la anagnórisis es muy habitual en este teatro, por otra parte.

11. Junto con notabilísimas divergencias, como el protagonismo de la esposa engañada en el cuento, la seducción de una joven hija, Baldina, a manos del insaciable maestro, que incluso la entrega a un amigo para que practiquen el arte en el que la había hecho una consumada experta, etc. El doble sentido obsceno que permea toda la obra está completamente ausente de la comedia de Lope.

12. «[...] esso missere Michele volendo in parte vita di signore dimonstrare di tenere, teneva camera et non corte di per se, cio[e] che la donna colla figliuola faceva dormire e lui cor uno pulito giovane come suo camariere da canto in altra camara si dormiva» [2012:304].

Lope la obscenidad subyacente habría desaparecido, pero tal vez aún quedase rastro de ese episodio en las razones que intercambian los jóvenes:

FLORIANO	Pues toma la pluma así. Libre estoy, mas no te asombre, que es fuerza tocar la mano.
LUCRECIA	Turbarasme si la tocas.
FLORIANO	¡A qué gloria me provocas, cielo mío soberano!

(vv. 1300-1305)

Junto a esta historia básica podría conjeturarse la presencia de algunos recuerdos del texto de Ariosto [1954], a pesar de las grandes diferencias estructurales entre ambos que he señalado. Son obvias las semejanzas de la fábula de Lope con la del italiano en algunos puntos, como que Erostrato, hijo de un viejo Filogono, se haga pasar por esclavo intercambiando identidad y vestido con Dulippo, su esclavo, para poder conquistar a Polinesta, y que el padre de la dama, Damón, prefiere a otro pretendiente, el rico Cleandro, con quien ha cerrado ya el matrimonio. El desarrollo de la peripecia lleva a que Damón descubra el engaño del falso criado y decida encerrar a los dos,¹³ no sin quejarse amargamente de la vergüenza pública que le aguarda, dirigiéndose a su hija ausente,¹⁴ y sopesar posibles acciones,¹⁵ aunque el reconocimiento final de la identidad

13. Cambia en el texto de Lope este lugar en que Fulgencio amenace con torturar a su hija para que acepte el matrimonio que ha pactado con Rosardo; una de las partes (vv. 2134-2156) es encerrarla para darle tormento, lo que recuerda, tal vez, la iniciativa de Damón en el texto de Ariosto.

14. «O Polinesta, la mia bontade verso te, la mia clemenzia non meritava un così duro premio» [1954:323]. Fulgencio, en presencia de Lucrecia, se lamentará: «¿Que esto de ti no merezco, / con poder ni con rogar? [...] ¿A quién no da su pertinacia espanto? / Ni que yo, como padre, se lo mande, / ni que le ruegue por el cielo santo, / como si fuese yo su humilde hechura, / hallan remedio en condición tan dura» (vv. 2099-2100 y 2458-2462).

15. «DAMONE. Come debbo io, ahi lasso! di così grave ingiuria vendicarme? Se questo scelerato secondo li pessimi suoi portamenti e la mia iustissima ira punir voglio, da le leggi e dal principe serò punito io, perché non lice a cittadino privato di sua propria autorità farsi ragione; e se al duca o alli ufiziali suoi me ne lamento, publico la mia vergogna. Deh! che penso io di fare? Quando di questo tristo avessi fatto tutti li strazi che sieno possibili,

del joven soluciona el embrollo y se produce el final esperable de la unión de los amantes.

A estos ingredientes se suma el tema de la tercería en amores que apunta, aunque profundamente alterado en sus rasgos principales, a *Celestina*: el enamorado se convierte en sanador y medianero de sus deseos, es a la vez enfermo y médico, como explora Colombí-Monguió [1986:70-73]. A partir del conocido mandato evangélico reproducido por Lucas («Medice cura te ipsum», 4, 23) el joven quiere sanarse de un mal que se causa a sí mismo; recuérdese que se presenta como un áspid ponzoñoso (vv. 293-294) cuyo tósigo quiere combatir con el padecimiento de las penas del amor (vv. 595-604). Pero solo la joven puede proporcionarle el remedio, aunque la dama asediada es quien propone la afección dental como puente para que el joven celestino le proporcione la consabida oración de santa Apolonia y se inicie el proceso de amores (vv. 614-637). Como apunta Gómez [1998:4-8], las transformaciones del texto de Rojas son producto tanto de la disparidad de las épocas en que se escribieron cuanto de los tipos de textos y las funciones que se les asignan, esto es, de la naturaleza moralizante de la tragicomedia con su apocalipsis destructivo final tan distante de la función lúdica de la comedia nueva y su restauración benigna del orden social. De ahí que el empleo de material celestinesco oscile entre la intertextualidad más evidente, como esa mención de la oración de santa Apolonia (vv. 631-634), y una de segundo grado, que juega con una mención indirecta de algunos lugares del texto de Rojas, como en los vv. 664-665, en los que los apartes de Lucrecia y Lucas/Floriano remiten a pasos diversos del libro, entre otros ejemplos que se podrían espigar. Nada que no fuera habitual en la primera fase de la producción de Lope, como se pone de manifiesto en el estudio de Trambaioli [2015:23, 69, 134, 1400, 144, 156, etc.]. Floriano, medianero de sí mismo, recurre a estratagemas legales, y no tan legales (véanse los vv. 2331-2343, 2425-2431, 2579-2581, 2601-2604 y 2696-2704); el licenciado en Leyes

non potrò fare però che mia figliuola violata et io disonorato in perpetuo non sia» [1954:322]. Fulgencio también se debate entre cómo proceder: «Dejemos por ahora las espadas, / que los papeles para el vulgo importan, / porque en las honras mal averiguadas / discretamente las palabras cortan; / los que prueban verdades apuradas / las armas en sus términos reportan, / que dan para probar lo que penetras / la sangre manchas y la tinta letras» (vv. 2519-2526).

no duda en transformar en beneficio propio el *repudium* que Fabricio manifiesta de su relación con Lucrecia, materializado en los papeles que arroja (vv. 2331-2332), convirtiéndolo en pruebas falsas de su pretendida relación con la dama que añade a una falsificada cédula de casamiento contrahecha con el papel donde Lucrecia aprendió a firmar.

Este falso matrimonio clandestino (véase la nota a los vv. 2425-2431) no parece haber sido una vía inexplorada en su tiempo para solucionar problemas legales, a la vista de la estratagema que puso en práctica un médico navarro en 1660 para conseguir casarse clandestinamente con su dama salvando la oposición de su tutor, un caso estudiado por Campo Guinea [2004:212-220]; el galeno simuló que la extrema gravedad de su amada reclamaba la presencia de un sacerdote para administrarle la extrema unción, de modo que cuando el sacerdote estuvo presente pudo pronunciar la fórmula del casamiento. A pesar de la condena que sufrieron tras el proceso los implicados —una excomunión que se levantaba apenas cuatro días después de dictada y una penitencia de ayudar en un hospital durante dos años, con pena de destierro incluida durante ese tiempo—, apenas veinte días más tarde los jóvenes estaban casados, ya legalmente [2004:219-220]. De distinta naturaleza, pero de resolución igualmente ingeniosa, fue la iniciativa en 1577 de un labrador zamorano en Villardepera siguiendo, decía, un consejo de un estudiante salmantino que había pasado por la aldea, recogido en Lorenzo Pinar [1995b:59-60]. En esta ocasión, al pregonarse las amonestaciones de su matrimonio, una mujer le acusó de haberse comprometido con ella anteriormente. Ello implicaba la paralización inmediata de la boda, por lo que el labriego necesitaba celebrar sus esponsales ante testigos para evitar que le imposibilitase casarse; para ello, se presentó en la sacristía tras la misa con su prometida y ambos recitaron la fórmula habitual ante el sorprendido sacerdote, que se vio obligado a ser testigo, sin su consentimiento.¹⁶ En el caso que recoge Lorenzo Pinar [1995b:60] la iniciativa no tuvo el fruto deseado, sino que les acarreó una multa o una penitencia pública, aunque salió bien librado para lo que sucedió en otros casos; a que no fueron casos aislados apuntan las noticias que recoge sobre el tema en el alto Aragón en el siglo xviii Baldellou Monclus [2014]. En la comedia, el posible problema que habría en los billetes intercambiados con Fabricio de

16. Un caso similar en Campo Guinea [2004:214], aquí protagonizado por un médico.

Lucrecia, que él mismo declara que no serían suficientes para obligarla al matrimonio (vv. 1889-1890), por lo que intenta comprar el testimonio del Dómine, terminan con el *repudium* de Fabricio (véase la nota a los vv. 2331-2332), que abre la puerta de la legalidad para que el amor ímprobo, y no el interés habitual por las causas que apunta Baldellou Monclus [2012], triunfe sobre la dura realidad, como no podía ser de otra forma.

No se sustrae Lope al empleo de otros materiales literarios que había ensayado con anterioridad, en concreto al tema de la locura fingida (vv.1511-1561 y 1640-1645), indirectamente ligada al enajenamiento amoroso en las primeras comedias de Lope—abordado por García Lorenzo [1989] y estudiado por Thacker [2004], Roso Díaz [2007] o Atienza [2009:60-100], con una casuística y actualización en Sáez [2013] y Souza [2015]—, que había puesto en escena con alguna de sus comedias anteriores, como *Los locos de Valencia*, donde Floriano, el protagonista, finge su locura para salir con su propósito, y posteriores, como señala su editora, Tropé [2012:34-38], con las características propias del periodo que apunté con anterioridad; sobre esta cuestión y los orígenes clásicos, bíblicos e italianos del tema véanse ahora Sáez [2013:273-274] y López Martínez [2014:58-64]. Roso Díaz apunta el uso muy menor del recurso en *El dómine*, que utilizó, por otra parte, en un número reducido de sus obras del periodo [2007:433-434], y analiza los objetivos del recurso: la satisfacción del público con un engaño cuya verdad solo conoce él y que produce numerosos comentarios en los otros personajes, convirtiendo a quienes se declaran locos en centro de la acción y manipuladores activos, necesitados del concurso de ayudantes para mantener el engaño; la simulación está vinculada con sentimientos extremos y produce la irrupción de un discurso monomaniático, centrado en su obsesión y pleno de apartes con los que se pone de manifiesto el objetivo de su fingimiento [2007:426-429].

En la primera fase creativa del Lope dramaturgo abundan los cambios de identidad y los finales en los que la resolución de problemas coincide con la averiguación de la verdadera identidad, rematados por un final un tanto convencional, aunque en esta comedia destaca la resolución no demasiado forzada de la maraña (aunque se falte a la verosimilitud en la aceptación de los engañados por el dómine y sus tropelías), al que acompaña y ayuda también el ritmo sostenido de la acción, que no produce tiempos muertos que precisen de historias secundarias para evitar que se perciban.

RECEPCIÓN DE LA OBRA

La obra tuvo que tener cierto éxito, si atendemos a que aparece años después citada en la apócrifa *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602). El narrador reflexiona sobre diversos temas entre los que se encuentra la comedia, y se encuentra en compañía de artistas cuando afirma: «[con] mis trapos viejos de sacristán de aldea [...] no representara mal con ellos la comedia del *Dómine Lucas* [...]» [2007:532].

Indirecta es la reescritura del texto que hizo el propio Lope en *El maestro de danzar*, sobre la que remito a la edición de Fernández Rodríguez [2012], en la que se exploran las relaciones entre ambos textos con minuciosidad. El motivo del disfraz de maestro para acceder a la intimidad con la enamorada tuvo, como se apuntó, ascendencia en la acción de *La dama boba*, *El caballero de Olmedo*, etc.

Posteriormente José de Valdivieso escribe una comedia de notable éxito, por las múltiples reediciones de los siglos XVIII y XIX, que comparte solo el título con el texto de Lope, como apunté.

PROBLEMAS TEXTUALES

La historia textual de *El dómine Lucas* es relativamente sencilla. Se ha transmitido en sendas ediciones de la *Parte XVII* aparecidas en años consecutivos (1621 y 1622) en varios estados, amén de en una suelta sin datos tipobibliográficos y un manuscrito muy posterior a ambos impresos, ambos derivados de la edición de 1621. La *princeps*, que es el testimonio que escojo como texto base, deriva de un texto posiblemente manuscrito no autógrafo empleado en la representación de la compañía de Villalba, a la vista de los abundantes errores y ambigüedades de las llamadas de los personajes, especialmente en algunos pasajes (vv. 479-514, 1494-1502 y 2937-2944); la edición del año siguiente procede de la de 1621 y corrigió algunas erratas evidentes y mejoró algunas lecturas por conjeturas *ad sensum*, pero introdujo también nuevas erratas. La suelta conservada se desgajó de un impreso de la edición de 1621, aunque se le eliminó la sección preliminar. Finalmente, la copia conservada manuscrita en Parma también está mutila de la introducción, corrige errores y mejora el texto en algunos lugares con

correcciones obvias, pero de nuevo introduce erratas e incluso una laguna con un salto de igual a igual.

PRESENTACIÓN DEL TEXTO BASE

La *princeps* de 1621 (Vega, Lope de. *Décima séptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. En Madrid: por Fernando Correa de Montenegro a costa de Miguel de Siles. Véndense en su casa, 1621) presenta numerosas erratas comunes a todos los estados, consignados en la sección correspondiente, y algunos errores de numeración de página, como el f. 159, que en todos aparece como «156» por inversión de la cifra. Al no poder consultar algunos originales no tengo certeza total, aunque sí las incluyo en el apartado correspondiente, en casos como las erratas, aparentes, de los vv. 1239 o 1504 en los que la distribución de los tipos en la línea hace sospechar que su ausencia puede ser un problema mecánico de reproducción del texto. La edición presenta cinco estados, a la vista de las reproducciones que he manejado, por la presencia de erratas y lecturas privativas de los ejemplares.

El estado de mejor calidad de esta edición (que denominaré A¹) es el impreso que se conserva en la Biblioteca Histórica «Marqués de Valdecilla» de la Universidad Complutense de Madrid (Bca. Histórica-F. Antiquo: BH FOA 247), que solo añade a las erratas que comparte con los demás la omisión de la conjunción «y» en el v. 679 y en el 1080 la forma verbal «ha», inconsecuente con el tratamiento familiar que emplea en la secuencia el personaje. No presenta, por otra parte, las erratas que tienen en común los otros estados de 1621 en los vv. 30, 152, 202, 206, 332, 350, 471, 479, 480, 483, 594, 804, 1033, 1121, 1230, 1247, 1343, 1379, 1442, 1611, 1653, 1657, 1668, 1802, 1828, 1870, 2051, 2083, 2178, 2380, 2400, 2442, 2465, 2470, 2647, 2672, 2724, 2726, 2751 y 2824.

Atendiendo al número de erratas que se suman a las anteriores, sin que haya posibilidad de establecer un orden de impresión de los ejemplares según entiendo, le sigue un estado A², del que conservamos un testimonio en la British Library de Londres (11726k25). En este estado las erratas crecen y aparecen en los vv. 1230, 1239 y v. 2704 *Acot.*

El siguiente estado (A³) es un testimonio conservado en la Biblioteca de Castilla-La Mancha /Biblioteca Pública del Estado en Toledo (TO-BCM,

1-1958), que corrige las erratas de los vv. 1230 y 1239, pero introduce errores en los vv. 2232, 2593, 2615 y 2704^{Acot.}

Los siguientes estados presentan alteraciones de mayor calado, puesto que no se limitan a erratas y/o omisiones, sino que también introducen variantes. Así, el impreso conservado en la Biblioteca Nacional de España (R/14110), que carece de la parte preliminar, es el estado (*A*⁴) que presenta un par de llamativos errores en la primera acotación («Fabrici,oy Rosor-do»); en el v. 35 emplea la forma verbal correcta para el uso cortés («pongáis») frente al «pongas» de todos los otros impresos antiguos. Sin embargo, no mejora el texto en el v. 502 al añadir un «que» ausente en los demás testimonios de esta edición, tal vez persiguiendo la regularidad métrica. En el 524 suprime una conjunción copulativa, e introduce erratas en los vv. 529, 746, 1230, 1239, 1325.

Finalmente, el último estado que distingo (*A*⁵) es el que representa un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (R/15616), en el que abundan las erratas desde las primeras líneas; así, lee en la introducción «Piamonte» por «Beamonte» y «carceres» frente a «carcere», frente al resto de los impresos antiguos que han conservado los preliminares. En el v. 640 presenta la errata «muge», «ay» en el v. 746 y otras en los vv. 1325, 1606, 1609, 2826 y 2775 que no aparecen en los demás impresos. Comparte con *A*³ las erratas de los vv. 2232, 2593 y 2615. En su haber debe señalarse que en el v. 1253 emplea la conjunción copulativa en vez de la relativa que presentan el resto de los testimonios, que mejora el sentido de la frase, como también lo hace con el pronombre «lo» frente al «le» del resto de ediciones en el v. 1585. Su variante, en cambio, no mejora la lectura con la variante «haré» en el v. 641 por «puedo». Y hay un error (o falta de tintado del tipo) en la numeración de la página 157, que es 15, una omisión privativa de este estadio.

No he podido consultar otros testimonios de la edición de 1621 de los que tengo noticia: Santuario de Loyola (Azpeitia, Guipúzcoa) (SS-A-SL, 0098,3-017), Biblioteca Casanatense en Roma (*T I 17); Biblioteca Nacional de Francia, sede de Tolbiac - Rez-de-jardin (YG-287), en la Biblioteca de la Universidad de Freiburg (E 1251, ap-17) y en el fondo Kislak Center for Special Collections de la Pennsylvania State University (868V C pt. 17 1621); en la Staatsbibliothek zu Berlin (4» Xk 3147) había un ejemplar que se pudo perder durante la guerra.

OTRAS EDICIONES

La siguiente edición (*Decimaséptima parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por la viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles, véndese en su casa, 1622) debe haberse impreso a partir de un ejemplar del estado A^s de la edición anterior, dado que presenta la variante «haré» en el v. 641 y el error «ay» en el v. 746, que son privativos de este estado. Esta segunda edición corrige algunas erratas de la primera (vv. 152, 194, 202, 206, 350, 396, 451, 471, 480, 483, 488, 529, 594, 640, 804, 1033, 1121, 1220, 1230, 1239, 1247, 1389, 1442, 1504, 1611, 1653, 1657, 1668, 1802, 1828, 1870, 2051, 2083, 2178, 2232, 2380, 2400, 2442, 2470, 2647, 2724, 2726, 2751, 2824, 2826, 2913), aunque no siempre (vv. 479, 505, 1057, 1148, 1159, 1538, 2110, 2511, 2660, 2672, 2704, 2943) e incluso introduce otros errores (vv. 148, 258, 506, 509, 521, 653, 659, 676, 720, 721, 760, 1073, 1080, 1263, 1273, 1297, 1374, 1524, 1663, 1767, 1846, 2010, 2071, 2088, 2162, 2353, 2452, 2465, 2491, 2507, 2537, 2540, 2619, 2777), aunque aporta algunas atribuciones muy sensatas en algún pasaje estragado (vv. 829, 833, 1052, 1502) y cambios atinados (vv. 485, 818, 1925) al lado de cambios estilísticos (vv. 126, 236, 942, 1039, 1049, 1656, 1716, 1751, 1793, 1800) u ortográficos (v. 591) sin trascendencia.

El impreso se conserva en cuatro estados de impresión que presentan mínimas diferencias, aunque el tratamiento restaurador aplicado a un ejemplar haya dado lugar a la aparición de un número de variantes que no eran originarias de la edición. Me refiero a la copia de la Biblioteca Nacional de España (R/13868) que considero el estado Bⁱ; se ha conservado mítica de los ff. 137 y 138, aunque se reprodujeron esmeradamente a mano ambos a partir de una copia de A^s. La pérdida posiblemente fue causada por el agua, dado que todos los folios de la comedia presentan señales de daños de este origen, que llegaron a obligar a la substitución de los ff. 143 y 144 por un manuscrito muy cuidado (vv. 542-837), aunque se introducen tanto variantes por error de copia, como omisiones (vv. 563, 757) o cambios menores porque el copista era leísta (vv. 549, 550, 569), junto a alguna variante menor (vv. 648, 652, 818), aunque en ocasiones de cierto calado (vv. 681, 759, 813, 829, 833), toda vez que moderniza el texto (vv. 563, 579, 591, 678, 750) y corrige erratas (vv. 594, 640, 804), aunque no todas, dadas las de los vv. 641 y 746 que apunté. Los cambios que introduce en el texto la edición en ocasiones son simples pince-

ladas estilísticas sin trascendencia para la comprensión del texto (vv. 35, 126). También en ocasiones sus variantes no ayudan precisamente a la comprensión de la escena (v. 41). En el resto del texto, al margen de las erratas anteriormente señaladas que comparten todos los ejemplares de la edición de 1622, introduce una errata en el v. 1057, cuando presenta partida en dos la palabra «mari do», por un problema en la impresión que afecta a los demás estados. La otra errata es la lectura «muerte» en el v. 2071.

El estado B^2 lo representa el impreso de la Universitätsbibliothek de Viena (38.H.2). Presenta las mismas erratas que el anterior en los vv. 1057 y 2071, pero añade otra en el v. 1395 («tn»).

El estado B^3 , que encarna el ejemplar conservado en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich (P.o.Hisp.68-17), también presenta la palabra «marido» del v. 1057 con un error, aunque en este caso sea que la letra «i» se ha desplazado a la línea superior; en cambio, en el v. 1810 imprime la «i» de «rico» media línea por debajo.

Por su parte, B^4 , impreso conservado en la Biblioteca Apostolica Vaticana de Roma (Barb.KKK.V.23), presenta las mismas erratas del anterior estado en los vv. 1057 y 1810, aunque también presenta en el v. 1395 la errata («tn») que señalaba en B^3 .

De la edición de 1622 no he tenido acceso a los siguientes ejemplares; Biblioteca Real de Palacio en Madrid (I/C/302), Biblioteca de la Real Academia Española de Madrid (M-RAE, 41-VI-61 y M-RAE, BA-I-6-2-14), Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander) (29.740), British Library (11726.k.24), Cesky Krumlov (CR), Schloss Bibliothek Kresky Kumlov (Chequia) (22 D 4688), Det Kongelige Bibliotek (København, Dinamarca) (176:1, 93 00580); Biblioteca nazionale Braidense (Milán) (25.5.E.27).

SUELTAS

El ejemplar suelto (S) conservado en la Biblioteca Nacional de España (T/55350/7) es un texto sin datos tipográficos, mutilo de los ff. [137v] y 138, que contienen la dedicatoria; a mano se ha escrito en la parte superior del 139^r el título: *El domine Lucas*. Comparte numerosas erratas con A^4 , como los llamativos errores de la primera acotación («Fabrici,oy Rosordo», la omisión del v. 13, el empleo en el v. 35 de la forma verbal correcta para el

uso cortés («pongáis»), la adición en el v. 502 de una conjunción «que», la omisión en el v. 524 de una conjunción copulativa, la errata «plíelago» en el v. 529 o el empleo de «ay» por «hoy» en el v. 746. Pero en el v. 640 presenta la errata «muge», y la variante «haré» en el v. 641 como A⁵; con ese estado también comparte la omisión de una letra en el v. 2775, aunque fue corregida a mano, pero no la errata del v. 152 que A² y A⁵ presentan («tro»).

EDICIONES MANUSCRITAS

Nos ha llegado un testimonio manuscrito de *El dómíne Lucas* en un volumen conservado en la Biblioteca Palatina de Parma (CC*IV. 28033.45 *Ma*). Restori [1891] dio noticia de la existencia de esta colección que llevó a Parma Felipe de Borbón en 1748 de impresos y copias manuscritas de varios autores dramáticos españoles del siglo xvii, principalmente, obra de diferentes autores de renombre, como analizó [1893], y de Lope de Vega. Del Fénix llegaron materiales muy diversos; sobre la constitución de la colección y los ejemplares que la integran véanse Cacho Palomar [2009:XI-XIV y 213], Miazzi Chiari [1968] y [1995], Aliprandi, Miazzi Chiari y Paglia [1984].

Entre ellas se encuentra esta copia de un impreso de 1621 (a la vista de la coincidencia de lecturas con las variantes de esa edición de los vv. 35, 502, 524, 641 y 1253). Nos ha llegado sin la sección preliminar que antecede a la comedia. En el manuscrito se encuentran enmiendas, conjeturas, de otra mano (como en los vv. 1, 1076), algunas correcciones más afortunadas (como las de los vv. 35, 486, 488, 508, 567, 813, 957, 1054, 1057, 1076, 1159, 1379, 1388, 1538, 1611, 1653, 1668, 1802, 1828, 1846, 1870, 1925, 2051, 2071, 2083, 2178, 2380, 2400, 2442, 2463, 2465, 2466, 2467, 2470, 2647, 2660, 2672, 2696, 2704, 2724, 2726, 2913) frente a otras enmiendas menos atinadas (vv. 1, 2, 5, 7, 61, 63, 479, 483, 524, 659, 667, 1343, 1496-1497, 1660, 2019, 2025, 2463, 2605, 2637, 2638, 2657, 2661, 2662, 2663, 2836, etc.), junto a simples cambios de naturaleza lingüística (vv. 120, 121, 149, 211, 414, 842, 2248, 2253, 2451, 2830) o estilística (vv. 240, 245, 264, 375, 465, 489, 519, 1033, 1377, 1656, 1694, 1720, 1805, 1806, 1831, 1924, 1988, 2045, 2365, 2373, 2515, 2615, 2658), intentos de corrección de algún pasaje estragado (como en los vv. 1496-1497, 2658) o de difícil comprensión (como en el v. 2075), pero también simples

variantes lingüísticas que modernizan el texto (como en los vv. 500, 620, 636, 1015, 1194, 1641, 2061, 2073, 2196, 2589, 2631, 2665, 2818) o lo regularizan, aunque no siempre (vv. 1363, 2122, 2789, 2824) puesto que mantienen alguna errata (vv. 294, 2824) e introducen errores de transmisión: de omisión (vv. 13, 238, 656, 658, 1083, 1984, 2046, 2193, 2209, 2351, 2597, 2868), por error de copia (vv. 111, 214, 659, 332, 677, 1160, 1597, 1878, 2045, 2286, 2369, 2515, 2701, 2777), de repetición (como en el v. 1717), saltos de igual a igual (como en los vv. 1437-1440), presentación errónea de los versos (como en los vv. 2297-2298) o repeticiones, como en los vv. 1595-1597, 2373.

En definitiva, todos los ejemplares posteriores a 1621 parten de él y solo aportan, en ocasiones, correcciones y enmiendas que no son siempre *ope ingenii*.

EDICIONES MODERNAS

Modernamente la comedia ha atraído la atención de editores aunque con diversos resultados. Pese a que no ha salido demasiado bien parada la restitución del texto original, muy deturpado por erratas y errores varios, la comedia ha estado al alcance de los lectores curiosos y no solo de especialistas y eruditos.

Comenzó su andadura en el siglo XIX, en el anterior no he localizado noticia de ningún impreso, con una edición temprana (1841) que meramente reproduce, con intervenciones inexplicables, un ejemplar de 1621.¹⁷ Sí se toma en cuenta en esta edición al siguiente editor, Hartzenbusch [1853],

17. En el ejemplar que manejo de la Biblioteca Nacional de España (T/11578) una mano anónima, aunque podría ser Bartolomé José Gallardo, que inserta su apellido en la portada del libro, la atribuye, al final del prólogo, a José de Cavaleri Pazos; el polígrafo había mantenido una disputa literaria tiempo atrás, estudiada por Rodríguez Moñino [1959], con este editor, también desde el anonimato, de los *Entremeses* cervantinos (1816); el juicio de De la Barrera [1860:88] sobre esta edición es aplicable a su desempeño con Lope: «el editor (don José de Cavaleri Pazos) con intento de mejorar estas ingeniosísimas piezas, y fundado en las razones que extensamente alega en su singular discurso analítico, las altera y reforma a su capricho». No muy distinta es la opinión del moderno editor de los *Entremeses*, Baras Escolá [2013:206]. Mi afirmación de que procede de un ejemplar de 1621 se debe a la coincidencia con lecturas de esta edición en los vv. 126, 480, 829, 942, 1039, 1080, 1751, 1800, 2010, 2125 2537 y 2540.

quien, haciendo honor a su fama, propuso algunas enmiendas *ope ingenii* muy atinadas, que he tomado en consideración (vv. 41, 294, 296, 485, 514, 567, 813, 957, 1076, 1388, 1494, 1538, 2071, 2466, 2696, 2937, 2943 y 2944), aunque no siempre (vv. 777, 787, 869), junto con modernizaciones, y decisiones editoriales muy arbitrarias (como la enmienda de «desigualdad» en «dificultad» en los preliminares o en los vv. 215, 222, 483, 635, 693, 1219, etc.) y otras innecesarias (por mencionar algunas, los vv. 207, 677, 724, 758, 800, 836, 951, 993, 1023, 1078, 1226, 1286, 1943, 2478, 2685), en especial relacionado con la modernización gráfica y/o morfológica (vv. 320, 357, 652, 750, 796, 818, 940, 943, 998, 1015, 1082, 1109, etc.); sus hipótesis de reconstrucción escénica, minuciosas, sepultan a menudo el texto con la multiplicación de acotaciones, que no recojo. Su punto de partida fue algún impreso de la edición de 1622, a la vista del texto que presenta en el texto preliminar y los vv. 126, 480, 488, 829, 833, 942, 1039, 1751, 1800, 2537 y 2540.

El siguiente editor, ya en el siglo xx, que tomo en consideración para la edición del texto, Cotarelo [1930], también partió de un ejemplar de 1622 (por algunas lecturas de los preliminares y también por sus decisiones editoriales en, por ejemplo, los vv. 488, 942, 1039, 1080, 1256, 1751, 1767, 2010, 2125), aunque no dejó de seguir a Hartzenbusch en ocasiones (vv. 294, 296, 320, 483, 567, 635, 724, 796, 818, 957, 1054, 1076, 1109, 1943, 2071, 2466, 2478, 2685, 2766 entre otras), sin descartar que pueda tratarse de simples enmiendas de Cotarelo. También tomó decisiones poco afortunadas y arbitrarias (perceptible ya desde los preliminares, cuando cambia «conversarlos» en «conservarlos», y muy claramente en algunos versos: 237, 439, 451, 672, 703, 864, 909, 945, 1220, 2478 entre otras), introduciendo una modernización (como en los vv. 1015, 1141, 1226, etc.) y una uniformización que no siempre respeta, como en el caso de la sustitución de la llamada de personaje «Gobernador» por «Corregidor», que adopta de Hartzenbusch, por lo que parece, en ocasiones (vv. 2605, 2637, 2638, 2657, etc.), pero no siempre (vv. 2789, 2798, 2816, 2834, etc.).

Esa falta de criterios estables es la que se echa de ver en otras ediciones, como la anterior a la de Hartzenbusch, publicada en 1841. La ausencia de los preliminares, aunque pudo ser decisión de su editor, apunta a que manejó un ejemplar carente de los mismos.

Similares problemas afectan al texto de Gómez y Cuenca, que, a pesar de partir de la edición de 1621 [1993:XIV], sigue la de Cotarelo, que

aceptan acríticamente (como cuando cambia «conversarlos» en «conservarlos» en los preliminares, o en los vv. 5, 7, 61, 63, 237, 439 —que incluso podría tratarse de una errata por alterar la rima—, 635, 672, 703, 909, 945, 1054, 1080, 1141, 1221, 1767, 1800, 2175, 2766, 2789, 2798, entre otras), aunque en ocasiones revise a Hartzenbusch (vv. 451, 813, etc.) o introduzca sus propias enmiendas (vv. 1494, 1502, 2467), o lecturas de difícil comprensión (v. 332); si su aportación crítica es discutible, no lo es el haber proporcionado una edición moderna y accesible de los textos de Lope en un tiempo en el que la digitalización aún no había puesto al alcance de todos el universo de materiales de los que disponemos hoy en día.

Finalmente, en los últimos años han aparecido otras dos ediciones del texto sin pretensiones críticas, la de [2011], sin indicación del editor, sin disposición estrófica, numeración de versos ni notas o indicación del texto, o textos transcritos —aunque es llamativa su proximidad a la de 1841—, y la de Villar García (ed.) [2017], que contextualiza mínimamente la obra en su prólogo y propone alguna nota interesante entre el más de medio centenar que agavilla para la comprensión del texto, aunque no indica sus fuentes para la edición.¹⁸ El propósito de ambas ediciones dista de ser académico; ambas, por ejemplo, suprimen los versos latinos de los preliminares y solo presentan la versión en castellano que aparece en la comedia. Aplican una regularización modernizante gráfica y morfológica que no aporta nada al proceso de reconstrucción del texto.

RESUMEN DEL ARGUMENTO

ACTO PRIMERO

La bravura de un anónimo galán en un festejo con toros en Alba de Tormes (Salamanca) concita la admiración de dos damas, Lucrecia y Leonar-

18. Es fácil apreciar que Hartzenbusch [1853] es uno de los textos que toma en consideración para su edición, a la vista de las figuras de la comedia que presenta y las decisiones editoriales en los vv. 1715, 1800, etc., aunque su texto de partida parece 1621 en función de algunos lugares (vv. 1, 41, 126, 1039, 1080).

da, y la inquina de sus respectivos cortejadores, Fabricio y Rosardo. Su actuación tampoco pasa inadvertida para Fulgencio, padre y tío de las damas, que recrimina a los pretendientes su falta de participación en el festejo y los despidе con menosprecio; en su camino tropiezan con el embozado galán, a quien solo reconocen por su atuendo, pero se confiesan su temor y animadversión, aunque no van más allá por suponerle fuera de Alba al día siguiente. El detestado desconocido, Floriano, ajeno a esto, revela a su amigo Alberto, su compañero en el Estudio salmantino, la razón de su exhibición: conquistar a Lucrecia, a quien ama sin haber intercambiado con ella ni una palabra. A pesar de las reconvenciones de su compañero, Floriano está determinado a disfrazarse de estudiante pobretón y vagante para visitar su casa so capa de limosnear, para lo que le roba su raído traje académico a su criado, el capigorrón Decio, que no le reconoce tampoco, en la noche y embozado como va.

Mientras tanto, Lucrecia y Leonarda disputan sobre el joven desconocido que ha cautivado sus corazones. Lucrecia en un aparte reconoce que sabe que es Floriano, aunque nunca habló con él, por lo que el interés de Leonarda le molesta, aunque confía en el inmediato compromiso de su rival con Rosardo. Cuando Fulgencio entra para anunciar la visita del citado pretendiente, que viene a cerrar el acuerdo nupcial, hace su entrada el disfrazado Floriano, que lo interrumpe. Su treta tiene éxito, porque tiene una primera entrevista a solas con Lucrecia en la que se identifica como el dómine Lucas y le presenta en términos médicos su pasión. El celestinesco lugar se prolonga con la cédula con una oración de santa Apolonia que le proporciona a Lucrecia para un dolor de muelas, papel que en realidad es una declaración de Floriano, aunque Lucrecia no identifica al autor con el portador de esta, el dómine Lucas. Aprender a escribir para poder responder por escrito le permite conseguir de Fulgencio que el Dómine permanezca en la casa. En el ínterin, Leonarda ha rechazado de nuevo a Rosardo; su tío, para desagraciarlo, intenta entregarle a Lucrecia, lo que ella acepta solo si Leonarda realmente no desea casarse. En realidad, la joven gana tiempo para comunicárselo al Dómine, a quien cree un simple mensajero; Floriano, tras intentar convencerla de aceptar la voluntad de su padre, a fuer de caballero, le revela su identidad y le promete urdir una invención con la que acabar juntos.

ACTO SEGUNDO

Lucrecia aprovecha el desmedido interés de Leonarda por Floriano para convencerla de una artimaña que debería acabar en su matrimonio con Rosardo: rechazar su petición de mano porque en el cuarto contiguo estará Floriano, que será con quien se despose realmente. Floriano y Lucrecia celebran su éxito momentáneo con una lección de escritura en la que sale a la luz la anterior relación de Lucrecia con Fabricio, que provoca los celos de Floriano, aunque una dulce reconciliación acaba con la mohína. Pero la felicidad se ve interrumpida con la nueva negativa de Leonarda a firmar su compromiso, lo que lleva a Fulgencio al convencimiento de que se ha trastornado y, por ello, decide entregarle a Rosardo su hija Lucrecia. La joven se opone e inventa un supuesto matrimonio con Floriano. Fulgencio únicamente explica estas afirmaciones como producto de una intoxicación. La acción continúa con una disputa enconada entre Rosardo y Fabricio por la mano de Lucrecia. El enfrentamiento no pasa a mayores pero da a conocer a Fulgencio las entrevistas de su hija con Fabricio, que le mueven a desterrar a ambas primas a una alquería cercana y acogerse con Rosardo a sagrado para evitar su posible encarcelación a instancias de Fabricio. Floriano, desesperado por la separación, recibe la inesperada visita de Decio, a quien emplea como mensajero para conseguir el traje con el que se dio a conocer y solicitar que su amigo Alberto le venga a visitar. Mientras, la pretensión de Fabricio se encuentra con la negativa rotunda de Fulgencio, lo que le lleva a intentar sobornar al Dómine para que testifique a su favor. La acción vuelve a la alquería donde están apartadas las dos jóvenes; el deseo de soledad de Lucrecia, del que sospecha Leonarda, se ve interrumpido por la llegada de Floriano con el hábito que primero le vio. Su disputa y reconciliación se cierra con una Leonarda trastornada que no consigue retener a Floriano y sí aumentar la certeza de quienes acuden a sus gritos de su falta de cordura.

ACTO TERCERO

Lucrecia ofrece una resistencia numantina a las amenazas y la violencia con las que Fulgencio quiere obtener su consentimiento para casarla con

Rosardo. Ajeno a sus tejemanejes, toma al Dómine como ayudante para doblegar la resistencia de Lucrecia y acepta la treta sugerida por el joven de amenazar con deshonrarla siguiendo el episodio clásico de Tarquino y Lucrecia, siendo en este caso Floriano quien la habría mancillado. En esos momentos entra en casa Fabricio con intención de comprar el falso testimonio del Dómine, a lo que se niega rotundamente; la conversación no les impide escuchar la acusación de Fulgencio, que Fabricio cree cierta y de la que Floriano, alborozado, no le desengaña. Su reacción es repudiar a Lucrecia y deshacerse de una carta que intercambió con la joven, que Floriano recoge. A su marcha llegan Decio y Alberto, a quien Floriano hace pasar por él mismo para desposarlo con Leonarda, que accede creyendo que se está casando con el joven triunfador del principio de la obra.

La desesperación de Rosardo por sus fracasados esponsales llega a su cénit con la noticia que Fabricio difunde de la deshonra de Lucrecia; sus reproches a Fulgencio llevan a que este busque reparar el agravio acudiendo a la justicia. Tras su marcha, Floriano le explica a Alberto cómo quiere manipular la situación en su beneficio. A partir de aquí se suceden tres escenas en las que llega a buen fin el plan de Floriano. La primera presenta a Fulgencio con Fabricio y el regidor, que interroga a Floriano, quien da a conocer la causa por la que recomendó emplear el bulo que ha dado lugar a la disputa: estar casado con Lucrecia, de acuerdo con los papeles que presenta, el desechado por Fabricio y una cédula matrimonial escrita con una manipulada prueba de escritura de sus clases. Entonces irrumpe el desconfiado mesonero que entregó el traje de Floriano a Decio, siguiendo las indicaciones de aquel; su presencia da pie a que se verifique la identidad del joven, Alberto aclare su suplantación de identidad con Leonarda toda vez que Lucrecia ratifica su entrega. La pieza se cierra con la ponderación del engaño y la aceptación de los enlaces, que restauran la concordia.

SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

ACTO PRIMERO

1-284	redondillas	284
285-298	soneto	14

299-519	redondillas	221
520-533	soneto	14
534-1033	redondillas	500

ACTO SEGUNDO

1034-1561	redondillas	538
1562-1625	octavas reales	64
1626-1706	endecasílabos sueltos	81
1707-1720	soneto	14
1721-2088	redondillas	368

ACTO TERCERO

2089-2164	redondillas	176
2165-2178	soneto	14
2179-2454	redondillas	276
2455-2526	octavas reales	72
2527-2528	endecasílabos sueltos	2
2529-2604	redondillas	76
2605-2728	endecasílabos sueltos	124
2729-2957	redondillas	229

RESUMEN

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>%</i>
Redondillas	2558	86,5
Endecasílabos sueltos	207	7
Octavas reales	136	4,6
Sonetos	56	1,9

EL DÓMINE LUCAS

COMEDIA FAMOSA DE LOPE DE VEGA CARPIO

Dirigida a Juan de Piña, secretario de provincia
y su mayor amigo

Sirviendo al excelentísimo señor don Antonio de Toledo y Beamonte, duque de Alba, en la edad que pude escribir

Título EL DÓMINE ... FAMOSA AB : Comedia famosa El domine Lucas Ma famosa AB
Cot : om Har 1 Beamonte A'A'A'B'B'B Har Cot : Piamonte A'B' 2 edad que AB
Cot : edad en que Har

Dedicatoria Juan Izquierdo de Piña (1566-1643), escribano y notario del Santo Oficio, amén de poeta, novelista y autor de un par de piezas dramáticas; véase noticia de su vida y obra en Fernández [2010], Case [1975b:163] y en la página dedicada a esta sección de la comedia de Manuel Cornejo en la página web *Les idées du théâtre*. *secretario de provincia*: profesión equivalente a una mezcla de la de secretario judicial y notario actuales; Villalba & Negredo [2010] y Extremera Extremera [2010] trazan un panorama de la mala reputación de estos funcionarios que se puede emplear para atisbar la multiplicidad de sus funciones, más detalladamente descritas por Marchant Rivera [2010]. *y su mayor amigo*: Lope dedicó a una de las hijas de Piña, Ana, una comedia publicada en esta *Parte*, *El hidalgo Bencerraje*, prueba de una amistad estrecha entre ellos, acreditada también por la complicidad del escribano en la ocultación de la relación con Marta de Nevares, haber sido el fedatario del matrimonio con Juana de Guardo e incluso estar presente en su fallecimiento. Lope le dedicó a él o a su familia algunas obras que cita Carreño (ed.) al anotar un soneto prologal del escribano en las *Rimas* de Lope [1998:943]. Piña escribió otros poemas liminares para otras obras del Fénix y le dedicó dos composiciones recogidas en la *Fama póstuma* de Pérez de Montalbán, entre otras, que recoge Manuel Cornejo en la página web *Les idées du théâtre*. Como señala Fernández [2010], quien reúne estas noticias y compila un elenco de sus obras, fue más conocido por ser amigo de Lope que por su actividad literaria. Para algunas noticias de la importancia, y bases clásicas y cristianas, de la amistad en Lope véase González-Barrera [2008].

1 *Don Antonio de Toledo y Beamonte*: Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont (1568-1639), V duque de Alba desde 1583, a la muerte de su tío, Fadrique Álvarez de Toledo, cuyo hijo murió antes que el IV Duque. Fue virrey de Nápoles y Gentilhombre de Cámara de Felipe IV; los escasos datos conservados sobre esta parte de la vida del noble fueron reunidos por Osuna [1972:46-53]. A pesar del declive de la casa solariega de Alba tras la

La verde primavera
de mis floridos años,

- 5 oí contar alguna parte de esta fábula, de cuyos principios había sido testigo, dando por autor de su verdad, si tiene alguna, a un caballero valenciano,

muerte en 1582 del Gran Duque (Fernando Álvarez de Toledo), todavía se mantenía el hábito de rodearse de un nutrido servicio y una mediana corte, revisada por Salazar [1941:482-486], que apunta que Lope aparece en las cuentas de la Casa como Gentilhombre [1941:484], un acompañante, mientras estuvo a su servicio en Alba de Tormes entre 1592 y 1595. En esos años el Duque está confinado en Alba, tras haber estado preso en el castillo de La Mota en Medina, como resultado del castigo impuesto por Felipe II a causa de su anómala peripecia matrimonial, apuntada por Ormsby [1894:496-498]; sobre las razones que movieron al Duque a estar a punto de ser bígamo véase Entrambasaguas [1933:10-14], Osuna [1972:48-49] y Moreira Prieto [1978:18-20]. Pedraza Jiménez [1994:11] reseña las obras que Lope debió escribir mientras estuvo al servicio del Duque y señala cómo las particulares circunstancias que rodearon el matrimonio del de Alba —un primer casamiento por poderes con una hija de los duques de Alcalá y cinco días más tarde otro consumado a uña de caballo, con una descendiente del duque del Infantado— se reflejarían en la égloga *Albanio*, que edita [1994:87-136] y en la comedia *Los amores de Albanio e Ismenia*, aunque no en *La Arcadia*, según explica Osuna [1972:61-65].

3-4 *La verde primavera / de mis floridos años*: estos versos dan título a una canción que, como señalan Carreño y Sánchez Jiménez [2006:141, n. 5] apareció en la *Séptima parte de Flor de varios romances nuevos*, recopilados por Francisco Enríquez (1595: [48v]-49r) y, amén de en alguna otra ocasión, en el *Romancero general* [1600:II, §538] 225r, además de haber sido incorporados en *La Arcadia* (1598) [2012:679]. Lope vuelve a utilizar esta «perífrasis de la juventud», como la denominan sus editores, en dos versos de sus *Rimas sacras* (1614) al comienzo del soneto XIX: «Aquí cuelgo la lira que desamo, / con que canté la verde primavera / de mis floridos años, y quisiera / romperla al tronco, y no colgarla en ramo» [2006:157]. La contrición de Lope por sus desmanes juveniles permea esas *Rimas*, como propone Sánchez Jiménez [2011b], y les da una condición biográfica, no siempre reconocida [2011:85-86], que vendría a confirmar su empleo con tal sentido en este prólogo. Lope emplea expresiones similares, como «abril florido» en sus *Rimas sacras*: «Quién si no yo tan ciego hubiera sido, / que no viera la Luz? / ¿Quién aguardara / a que con tantas voces le llamara / aquel Despertador de tanto olvido? / ¿Quién sino yo por el abril florido / de caduco laurel se coronara / y la opinión mortal [solicitar], / con tanto tiempo en tanto error perdido?» [2006:§VII, 139, vv. 1-8]; otros usos en diversas obras poéticas, dramáticas y narrativas son los que rastreó Goyri de Menéndez Pidal [1950:355-356]. La popularidad de la composición la atestigua también su empleo por Rojas Zorrilla en una de sus piezas dramáticas escritas en colaboración, estudiado por Pastor Comín [2000:251]. La pieza se conserva musicada en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España que editó Bal y Gay [1930:47-49].

5-8 *fábula... suceso*: el significado del primer término no es el de una «narración con sentido moral», sino el que propone como primera acepción *Autoridades* «El rumor y hablilla del pueblo, y lo que comúnmente se dice y habla de algún particular» [1732:704]. A ello apunta que se trate de un «suceso», derivado de «suceder»: «Vale también acontecer algo impensadamente o contra lo que se presumía y esperaba» [1739:173]. Por ello parece que la

por apellido Borja, por ánimo Alejandro y por valentía de su persona otro español Alcides. Aficioneme al suceso, porque ya lo estaba al caballero que digo, y escribila en el estilo que corría entonces. Hallela en esta ocasión pidiendo limosna como las demás, tan rota y desconocida cual suelen estar los que salieron de su tierra para soldados con las galas y plumas de la nue-

base de la historia que se desarrolla en la comedia fue real, al menos alguno de sus ingredientes. Véanse en la sección de las fuentes en la Introducción los posibles orígenes reales de la figura del maestro que conquista a su alumna.

6-8 *un caballero... español Alcides*: se desconoce a quién se refiere Lope; Northup [1909a:462] supuso que se trata de Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (1577-1658), amigo de Lope, y valenciano, conocido poeta y virrey de Perú, aunque no hay rastro en sus obras en verso (1648) de una historia ni siquiera similar; sobre su biografía y obras véase el estudio de Ortiz Canseco [2009], y para sus estrechas relaciones con Lope Jiménez Belmonte [2007]. Por otra parte, no cabe duda de que no se trata de Alejandro VI, uno de los denostados miembros de la valenciana familia Borja que llegaron al papado, objeto de una muy temprana caracterización negativa como expone Cruselles Gómez [2000], aunque sí gozasen de la reputación de ser mecenas de artistas. Entiéndase que la persona a quien Lope atribuye la historia que supuestamente está detrás de la fábula de esta comedia reúne claramente atributos positivos: el tesón de un Alejandro Magno, y el valor de Hércules; como recuerda Grimal [1997:239b], Alcides era el patronímico derivado del nombre de su abuelo, Alceo, toda vez que esa palabra (*αλκη*) evocaba la idea de fuerza física y disciplina. Dada esta idea de la transmisión de una cualidad positiva desde un antepasado ilustre tal vez se trate de una alusión, oblicua, al abuelo del príncipe de Esquilache, Francisco de Borja y Aragón (1510-1572), II Padre general de la Compañía de Jesús.

9 *escribila... entonces*: la autopercepción autorial de Lope es propia del periodo vital en el que escribe estos preliminares que acompañan la edición de una antigua creación; esta reflexión nace, como sintetiza García Reidy, de: «[l]a motivación que lleva al escritor, en cuanto miembro del campo literario y del social, a producir sus textos con vistas a lograr un determinado efecto en sus lectores que repercute en la imagen que se tiene [de] él» [2013:201].

9-10 *Hallela... desconocida*: es una queja habitual de Lope en la introducción de sus *Partes* de comedias -véanse los ejemplos recogidos por García Reidy [2013:272, 274, 349-356, 376-378, etc.], en la *Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo* [1994:II, vv. 185-216, 293-295] o en el soneto con que abre sus *Rimas*: «Versos de amor, concetos esparcidos / [...] / espósitos al mundo en que, perdidos / tan rotos anduvistes y trocados, / que solo donde fuiste engendrados / fuérades por la sangre conocidos» [1993:I, vv. 1-8, 185-187].

11-12 *soldados... sangre*: Lope invierte el tópico contemporáneo de describir a los soldados que vuelven de la guerra vestidos de colores y adornos llamativos, como el Vicente de la Roca que introduce Cervantes al final de la primera parte de *Don Quijote* [2015:I, cap. LI, 632]: «[...] volvió el mozo [...] vestido a la soldadesca, pintado con mil colores, lleno de mil dijes de cristal y sutiles cadenas de acero. Hoy se ponía una gala y mañana otra, pero todas sutiles, pintadas, de poco peso y menos tomo». El desengaño de una visión juvenil y positiva de la guerra asoma en numerosos poemas líricos estudiados por Carreira [2011].

- va sangre y vuelven, después de muchos años, con una pierna de palo, medio brazo, un ojo menos y el vestido de la munición sin color determinada. Hice por corregirla y, bien o mal, sale a luz con el nombre del mayor amigo.
- 15 Saben muchos que lo es Vuestra Merced y sería cansada la disculpa de no ofrecerle cosas mayores y más dignas de su ingenio, pero muchas veces

15 Vuestra Merced *AB Cot* : vuesamerced *Har* 16 mayores y *A* : mayores *B²B³B⁴ Har Cot*

12-13 *vuelven... determinada*: es tópica la imagen desastrada del soldado a la vuelta de la guerra; Erasmo la emplea en su coloquio *Militis et cartusiani* (1523) (Craig (ed.) 1997:I, 329-330 y 334-335), y Ruiz de Virués la amplifica en su traducción al castellano (ca. 1529) [2005:156-157 y 163-164]. El teólogo censuró esta costumbre del vestido de los soldados en otros lugares [1997:I, 477, 480; II, 865]. En su coloquio *Militaria* (1522), el interlocutor del soldado bromea con la cojera del soldado que regresa: «How is it you come back to us a Vulcan when you left here a Mercury?» [1998: I, 55].

13 *vestido de la munición*: se refiere a la ropa de faena suministrada por el mando, porque *munición* son: «Los pertrechos y bastimentos necesarios para manutención de un ejército [...] Divídense en municiones de boca y municiones de guerra [que son] todo género [...] de vestidos y otros pertrechos» (*Autoridades*).

14 *Hice por corregirla*: Martínez Berbel [2014a] resalta en la «Introducción» de esta *Parte* en la que se inserta *El dómine* la presencia de una reivindicación de la figura del autor frente a los editores y autores de comedias. Cuando, como señala, la vida editorial de la comedia adquiere una importancia fundamental, no hay ocasión que dejar pasar para reivindicarse como el único capaz de restaurar los estragos padecidos por el texto en su transmisión. *con el nombre del mayor amigo*: esto es, Juan de Piña, así considerado por las razones apuntadas más arriba.

16 *ofrecerle... ingenio*: tópico del exordio, aunque a Juan de Piña le dedicó *El peregrino en su patria* (1604): «Lope de Vega a Juan de Piña, su mayor amigo. //Juan, pues sabéis que nací / en desdichas peregrino / ¿para qué sois adivino / viviendo dentro de mí? // Haced en mi alma suma / con esa vuestra divina, / veréis cuál es peregrina: / o la desdicha o la pluma??» [2016:sp].

16-18 *muchas veces... más estiman*: un origen para esta distinción entre precio y valor aplicada a la amistad podría encontrarse en Cicerón, *De amicitia*: «Non enim tam utilitas parta per amicum quam amici amor ipse delectat; tumque illud fit, quod ab amico est profectum, iucundum, si cum studio est profectum» [2006:§51, 341-342]; la traducción castellana de 1582 está más cerca del sentido de la afirmación de Lope: «[...] porque no deleita tanto el provecho alcanzado por el amigo como el amor del propio amigo, pero entonces es agradable el provecho que procede del amigo, si de él sale con amor y buena voluntad» [1582:175]. El concepto es similar al expresado por Aristóteles en su *Ética nicomáquea*: «Pero en las amistades basadas en la virtud [...] la intención del dador parece ser la medida, porque la intención radica lo principal de la virtud y del carácter» (§VIII.13, 359). Comienza aquí a dejarse ver una costumbre de Lope, «embellecer el estilo con citas, textos y comentarios eruditos» como la caracteriza Sánchez-Barrera [2011:472], que la sitúa en su contexto; véase una valoración del alcance de su conocimiento del mundo clásico en Dixon [2005 y 2008].

no dan los hombres a lo que aman las cosas de más precio, sino las que más estiman. Tenía yo en la memoria esta comedia por las causas que refiero y porque representándola Melchor de Villalba, hombre que en su profesión no tuvo quien le precediese ni habemos conocido quien le igualase, era por aquellos tiempos de las bien escuchadas, como ahora se dice por las mujeres: «de las bien prendidas», y así la quise poner en esta *Parte*, entre otras de más consideración, no sé si de más gusto. Y dedicándola al nombre de Vuestra Merced calificarla, lejos de toda lisonja que en tantos años de amor fuera locura, y añadiendo a las amistades recebidas tantas obligaciones,

25 y añadiendo *ABS Cot* : y más añadiendo *Har*

19 *Melchor de Villalba*: como apuntó Rennert [1909:583 y 629] fue un exitoso autor de comedias, descendiente de actores, Alonso de Villalba y Ana Romera (también conocida como Juana Romero); véanse también las noticias recogidas por Ferrer Valls [2008]. En la última década del XVI alternó ser director de su propia compañía con trabajar junto con su hermana Juana en las compañías de Gerónimo Velázquez, Juan de Rivas y Alonso de Cisneros. Lope habría compuesto específicamente para él tanto esta comedia que nos ocupa como *El Maestro de danzar* y *Los muertos vivos*, entre 1594 y 1602. Amén de estas noticias, Ferrer Valls [2006: v. Melchor de Villalba] recoge en su *Diccionario* otras actividades del autor donde pudo coincidir con Lope; García Reidy [2014:812] señalaba el prestigio superior en ese tiempo del autor sobre el escritor de comedias y la necesidad de contar con el concurso de las compañías para dar a conocer su obra, motivo por el que incluye alabanzas como esta en sus *Partes* y prólogos a los textos incluso pasado el tiempo [2009:251-252], indicio de las estrechas relaciones que estableció, tras su proceso, con las diversas compañías más sobresalientes [2009:259-267]. Las comedias que se presume que Lope vendió a este autor de comedias han sido señaladas por Rennert [1909:629], Wilder [1952:197] y Fernández Rodríguez [2014:305-306]: *El maestro de danzar*, *El dómine Lucas*, *Los Chaves de Villalba* y *Los muertos vivos*; también representó algún auto del Fénix, como su *Auto del Bienaventurado San Segundo de Ávila* (1594) de cuya representación aportan noticias Delgado Mesonero [1970:78-79 y 100-101], Hernández de la Torre y García [1973:62-65] y Marti Alanis en su edición de la *Poética* de Díaz de Rengifo [1977:413]

20-21 *era... escuchadas*: Detrás de esta afirmación nostálgica de Lope se encontraría su crítica a la evolución de las preferencias de los espectadores, que se decantan por el simple espectáculo visual y abandonan el aprecio por el cuidado en la recitación, de ahí la afirmación del texto, y el esmero en la actuación, como señala García Reidy [2009:253-254].

22 *de las bien prendidas*: «Elegantes, distinguidas»; en *La Dorotea* (1632) Lope emplea la expresión para describir a la protagonista en un romance: «Si tuvieras, aldeana, / la condición como el talle, / fueras reina de tu aldea, / tuvieras vasallos grandes. // [...] // Eres tú la bien prendida, / aunque es mejor que te llamen / la que cuanto mira prende [...]» [2011:Acto V, escena iii, 350]; véanse otras apariciones en texto de Lope recogidos por el editor [2011:666]. Balestrino [2011:355] supone que la expresión alude a un cierto erotismo propio del primer Lope que sus lectores percibirían.

que solo le ha faltado a Vuestra Merced haber escrito la mitad de mis versos, porque en las elecciones, disposiciones y pensamientos siempre le he debido la mejor parte, y con su consejo, puesto en el papel con menos miedo la pluma, que no quieren las cosas del ingenio ser menos comunicadas
 30 que los edificios que se fabrican, si han de acertarse; mayormente, de este género en que se ha de agradar a tanta diferencia de entendimientos, desigualdad mayor que la de los pintores, donde repara más el vulgo en la alegría de las colores que en la simetría de las figuras.

En tres partes dividió Plutarco la amistad, que a mi parecer ninguno
 35 con más claridad y acertamiento. Para amar los amigos dijo que era nece-

28 la mejor parte *AB Har* : la mayor parte *Cot* 32 desigualdad *AB Cot* : dificultad *Har*

29-33 *no quieren... las figuras*: entiéndase que la primera parte de la afirmación es una simple imagen que juega con la visibilidad, por el tamaño, de los edificios artísticos frente a la de escritos como su comedia; en la segunda parte, siguiendo con la materia, apunta a la dificultad de agradar a un público muy heterogéneo, suscitando al fondo la cuestión de la creciente mercantilización del arte. Este proceso se manifestó en varios campos y especialmente en las artes plásticas. Lope no solo vivió la época en que se produjo el reconocimiento y equiparación de la pintura con otras actividades artísticas, sino que fue su decidido impulsor, tal vez por razones de parentesco. Portús Pérez recuerda que el proceso implicó la exploración de las raíces teológicas del arte, vinculado a la narración y susceptible de ser ordenado según la retórica, así como la ampliación de la base social de consumidores de obras pictóricas [1999:19-53], lo que condujo a la producción de obras «cada vez más sensorialistas y coloristas» [1999:49]; de esa evolución nacería el prejuicio social de que el colorido era favorecido por gente sin un juicio fundado en un conocimiento de las bases teóricas en las que se estaba sustentando la dignificación de la pintura, para la que este gusto del vulgo sería perjudicial.

34-37 *En tres partes... ofreciesen*: Sánchez-Barrera [2011:479] analiza la presencia de Plutarco en Lope y señala como fuente de este pasaje una traducción que del filósofo griego realizó Diego Gracián de Aldrete en sus *Morales* (1548) del breve tratado *De la amistad derramada en muchos*: «La amistad requiere tres cosas [...] la verdadera amistad principalmente requiere tres cosas, la virtud como cosa honesta, la conversación como cosa agradable y deleitosa, y el provecho y utilidad como cosa necesaria. Porque conviene escoger al amigo con juicio, y conversarle con gozo y con alegría; y usar y aprovecharse de él cuando fuere menester» (165r). Sin duda que su punto de partida es este, pero el tercer punto parece no corresponderse exactamente con la afirmación de Lope y parece apuntar a que no solo leyó este tratado en Aldrete, como señala el propio Sánchez-Barrera [2011:484]. Como se sabe, Plutarco recoge sus reflexiones en tres tratados (*Sobre la abundancia de amigos*, *Cómo sacar provecho de los enemigos* y *Cómo distinguir a un adulator de un amigo*; los títulos son muy similares en Aldrete, con excepción del primero: *De la amistad repartida en muchos*) y no acomete una definición concisa en lugar alguno, porque, como apunta Jiménez San Cristóbal [2001:256], extrae de ejemplos

sario buen juicio, aquí entiendo el escogerlos, deleite en el conversarlos y seguridad de su ánimo en las necesidades que se ofreciesen. Todas tres partes he hallado en Vuestra Merced confirmadas en tantas ocasiones, que como este amor comenzó a los principios de la vida tendrá la misma fuerza hasta los últimos fines de su término, pudiendo decir como Paulino a Ausonio: 40

Et cum solutus corporali carcere
terraque provolavero,
quo me locarit axe communis Pater,
illic quoque te animo geram. 45

36 aquí entiendo *AB Cot* : aquí entiendo en *Har* conversarlos *AB Har* : conservarlos *Cot*
42 carcere *A¹A²A³A⁴B²B³B⁴Har Cot* : carceres *A⁵*

prácticos de comportamiento unas pautas de conducta de aspiración normativa. Así, su afirmación de que la amistad, que se basa en la igualdad o similitud debe ser firme, digna y verdadera, condiciones y principios que son también propuestos por Aristóteles y Cicerón, como apuntan Jiménez San Cristóbal [2001:259-260] o Augusto Míguez [2005], se distribuye en sus tratados *Como distinguir a un adulator* [1986:195-267] (1528:cxxxviii r-cxlii r) y *Sobre la abundancia* [1986:327-344] (1548:cxlviii-cxlix v). Allí se van desgranando esas virtudes, que cito por su más fácil acceso en la edición moderna [1986:208, 234, 245-247, 335, 336, 340], la conservación [1986:209, 337] y la resiliencia del amigo [1986:203, 238-239, 335, 339, 340].

40-45 como Paulino... *animo geram*: los versos de san Paulino de Nola (ca. 353-431), hijo del prefecto de Aquitania, poeta y discípulo de Décimo Magno Ausonio (310-395), residente en Konz (Trier), que se reproducen con una errata en todas las ediciones, formaban parte de una de las epístolas que intercambió el santo con su amigo y mentor, Ausonio, en 394; las circunstancias espirituales de ambos, ya cristianos aunque sus creencias diferían en grado, puede verse en Grant [1975:23-24, 70-71 y 366], que destaca cómo es un ejemplo de la nueva *amicitia* cristiana que trasciende la estimada y limitada intimidad del mundo pagano romano. El texto latino y su traducción se editan en las obras de Ausonio [1922:122-123], que circulan impresas desde 1505. La epístola completa, o solo estos versos que la cierran, fueron muy populares en todo tipo de textos; por espigar un par de ejemplos indicativos, los versos que concluyen la carta se recogen en Rosinus [1583:183] con posteriores ediciones en 1611, 1613, etc., como colofón de una epístola nuncupatoria del autor en que exalta su amistad con el destinatario, hijo de un amigo de su padre. Pero el poema se recoge también en las *Illustrium poetarum flores* de Ottaviano Mirandola, una recopilación de *loci communes* que desde 1538 se imprimieron en numerosas ocasiones en Amberes, Génova, Venecia, Lieja, etc. En una edición de 1549, por la que cito, el poema aparece (15 r) bajo el epígrafe: «Amicitiae nunquam moriturae exemplum».

Y donde quiera que esté,
mi espíritu libre ya
de la cárcel en que está,
vivo en él te llevaré.

50

Amigo y capellán de Vuestra Merced,

LOPE DE VEGA CARPIO

50 Vuestra Merced : *AB Cot* : *vuesamerced Har*

50 *Capellán*: Lope se ordenó sacerdote en 1614 y, aunque presta servicios varios a Luis Fernández de Córdoba y Aragón, duque de Sessa, desde 1605, su puesto de capellán no aparece mencionada en su correspondencia hasta una carta de noviembre de 1615, reproducida por Sliwa [2007:I, 304-305]; no parece casualidad que ese mismo año, en verano intentara conseguir, sin éxito, en Ávila una capellanía menor en la iglesia de San Segundo; véase Delgado Mesonero [1970:46-47 y 111-131].

Figuras de la comedia

FABRICIO Y ROSARDO
FULGENCIO Y LUCRECIA
LEONARDA, FLORIANO
ALBERTO, DECIO, PLÁCIDO

DORISTO, LAVINO Y NEBRO
UN CORREGIDOR
UN MESONERO
[FELINO, criado]

Representola Melchor de Villalba

Figuras de la comedia AB Cot : Comedia famosa El domine Lucas de Lope de Vega Carpio
Figuras de la comedia Ma : El domine Lucas S una mano lo incorpora manuscrito y subrayado : El domine Lucas Personas Har y Nebro : Ynebro MaABS Har : Nebro Cot

Dramatis personae Un corregidor: Hartzenbusch introduce el nombre del Corregidor, Lisandro, que aparece en el v. 2701; pero dado que solo se le denomina de esta forma en un verso y puesto que más aparecerá en la comedia como «Gobernador» no me parece necesario enmendar el elenco de personajes. Felino, criado: en dos ocasiones hay un criado que recibe instrucciones de Fulgencio. En el v. 1672, aunque no aparece en la acotación tras el v. 1625, donde lo repongo, y en el v. 508, donde acepto la enmienda del manuscrito y adjudico los versos a Lucrecia; véase la nota al verso correspondiente.



ACTO PRIMERO

Salen Fabricio y Rosardo y Fulgencio, [Lucrecia], Leonarda y dos pajes con hachas

LUCRECIA	Estremada fiesta ha sido.	
ROSARDO	Bravo toro.	
LUCRECIA	Aquí le temo.	
	¿Y las suertes?	
FABRICIO	Por extremo;	
	(y más la que yo he tenido.	
LUCRECIA	¿Vos, Fabricio, en qué?	
FABRICIO	En miraros,	5
	acompañaros y veros.	
LUCRECIA	No puedo aquí responderos.	
FABRICIO	Ni yo dejar de obligaros.)	
	¿Qué os parece de este día,	
	señor Fulgencio?	
FULGENCIO	Que está	10

1Acot *Lucrecia* : *Sotra mano escribe el nombre entre Fulgencio y Leonarda* *1Per* *LUCRECIA*
ABS : *FULGENCIO Ma Har* : *LEONARDA Cot* *2Per* *LUCRECIA ABS Har Cot* : *LEONARDA Ma*
5Per *LUCRECIA ABS Har* : *LEONARDA Ma Cot* *7Per* *LUCRECIA ABS Har* : *LEONARDA Ma Cot*

Acot *Lucrecia*: añadido a la acotación inicial el personaje de Lucrecia, ausente en todos los testimonios, aunque en *B'* (Madrid 1622, BNM R13868) una mano insertó en este lugar, sobre el nombre de Leonarda, tachado, el de Lucrecia, que también está tachado.

3 *suertes*: «En las fiestas de toros vale la burla, que se les hace poniéndose delante de ellos, y librándose con habilidad y ligereza» (*Autoridades*). Claro que las celebraciones taurinas eran más sangrientas (Badorrey Martín 2016:176-197, Lorenzo Pinar 2010:153-156, Izquierdo García y Milán Sarmentero 1996, Guillaume-Alonso 1994, Viforcós Marinas 1992, etc.) y cumplían unas funciones con su celebración que trascendían lo puramente lúdico para entrar en el terreno de la representación del poder, en el que la Universidad no era ajena; véase el interesante análisis para el caso vallisoletano de Amigo Vázquez [2004:287-290 y 296-298; 2010]. Las celebraciones en Salamanca también eran habituales a principios de siglo y concitaban la asistencia del público universitario, como recuerda con el *Diario* del estudiante italiano Girolamo da Sommaia (1604-1607) Jiménez Rodríguez [1985:177-182]; del aprecio por estas artes da idea la contratación de un adiestrador cordobés como «picador general de la ciudad» en 1614 por el ayuntamiento salmantino, noticia que recoge Lorenzo Pinar [2010:150].

Alba diferente ya.
 de lo que en mi edad solía,
 que, por mi fe, que a esta fiesta
 vi toda una corte aquí
 y que aquesta plaza vi 15
 más adornada y compuesta.
 ¿Más que la Corte?
 Sin duda,
 que lo fue la que algún día
 el viejo Duque tenía.
 El tiempo lo acaba y muda. 20

ROSARDO
 FULGENCIO
 FABRICIO

13 a A¹A²A³A⁴B Har Cot : om Ma⁴S

13-15 *fiesta... aquí*: eran festejos frecuentes que se celebraban en el castillo fortaleza de la casa ducal, como recoge Calderón Ortega [2005:382]; sobre el aspecto que debió tener el hoy derruido enclave véase González Zyma [2013 y 2014].

19 *viejo Duque*: esta afirmación parece referirse al II Duque de Alba, apodado «el viejo Duque», Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez (1485-1531). Fernández Rodríguez [2014:306, n. 15] lo apunta, posiblemente, por la importante actividad cultural que se despliega en su entorno en los parámetros que analiza Bustos Táuler [2011:91-99; 2014:161-164, y 2015]. Pero eso supondría que la acción se desarrollaría en algún momento muy anterior a la llegada al Ducado en 1583 del protector de Lope, a quien le dedica la comedia y que sería el sujeto señalado en los vv. 22-23: «No menos esta Alba espera / cuando amanezca en su esfera / el sol de tal sucesor [...]»; de ser así, Fulgencio alcanzaría una edad provecísima que no se compadecería bien con el brío que demuestra posteriormente. No obstante, deben tenerse presente las razones de Fernández [2012] en su edición de *El maestro de danzar*, cuando señala con Weber de Kurlat [1976b:117] que, si bien en la comedia urbana se suele reproducir el ambiente coetáneo del autor, no es menos cierto que Lope se toma poéticas licencias cronológicas en un tipo de comedia de tema genealógico, no alejado por estas y otras referencias que trufa en *El domine*; en ellas, como señala con Ferrer Valls [1998:226] Lope «defiende la legitimidad en la mezcla de fábula e historia». ¿Podría tratarse simplemente de una referencia al más antiguo de los duques de Alba que podría haber conocido un hombre de edad avanzada en 1595? En ese caso se trataría del Gran Duque, el III, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (1507-1582), modélico por todo tipo de virtudes militares, como las estudiadas por Maltby [1983], Kamen [2004:25, 45-47, etc.] o Fernández Álvarez [2007], pero que también había pasado por aventuras sentimentales en su juventud. El apoyo de la casa de Alba a la cultura es una constante desde fines del siglo xv, comenzando por Juan del Encina y sin olvidar la protección brindada a Garcilaso o Jerónimo Bermúdez, como recuerdan Alegre Carvajal [2004:346-347] o Teijeiro Fuentes [2009:143-220]. El interés de la casa de Alba por campos diversos de la cultura queda patente en los contenidos de su biblioteca estudiados por Bustos Táuler y Sanmartín Bastida [2016] y Bustos Táuler [2015].

	Fue hombre de gran valor.	
FULGENCIO	No menos esta Alba espera cuando amanezca en su esfera el sol de tal sucesor, que yo, con esta vejez,	25
	pienso esperar confiado de que aquel siglo dorado ha de volver otra vez, que hoy no ha podido la Fama sacar de su olvido fiero	30
	a la plaza un caballero ni a la ventana una dama.	
FABRICIO	Si es por hacernos afrenta a mí y a Rosardo, advierte que no pongáis de esa suerte tu hija y sobrina en cuenta,	35
	que ellas solas en el suelo, que en otra parte es error, dan más luz y resplandor que el sol y luna en el cielo.	40
ROSARDO	¡Por Dios, que yo no salí	

35 pongáis *MaA⁴S* : pongas *A'A²A³A⁵B* *Har Cot* 41Per ROSARDO *Har Cot* : FULGENCIO
Ma : om ABS

30-31 *sacar... caballero*: la queja de Fabricio se explica por la particular forma de celebración contemporánea del festejo taurino, en la que primero actuaba un jinete, noble, acometiendo con una garrocha al toro para después de terminar su intervención que fuese el público quien a pie acometiese al animal con todo tipo de armas; de ahí los comentarios de los dos galanes de los vv. 85-92. Campo Cañizares [2007:43-50] explora la dimensión propagandística nobiliaria del festejo que explica el nacimiento y desarrollo de la reglamentación del festejo, en la que se regulan con una base ideológica los distintos lances. Véanse además Badorrey Martín [2016:367-372 y 382-384], Lorenzo Pinar [2010:153-154] y los testimonios de viajeros por España que reúne, amén de Bennassar [2000:19-58]; para una introducción general Guillaume-Alonso [1994].

41-48 ¡*Por Dios... obligué*: los impresos antiguos no insertan ninguna llamada de personaje en el v. 41, por lo que serían parte de la intervención de Fabricio, pero eso que resulta imposible a la vista del v. 45: «Y de Fabricio yo sé». Que el lugar tenía un problema lo percibió el autor de la copia manuscrita de la comedia, que lo asignó, erróneamente, a Ful-

	por estar mi overo manco, dejando una suerte en blanco que a una negra prometí!	
	Y de Fabricio yo sé que por eso lo dejó, porque no saliendo yo a no salir le obligué.	45
FABRICIO	Yo tenía mis jaeces en Salamanca prestados, y estábamos disculpados saliendo otras muchas veces.	50
	Pero yo juro enmendallo ofreciéndose ocasión.	
FULGENCIO	¡Que hoy no saliese un rejón ni un hombre solo a caballo!	55
	Cierto que os he de reñir, pues no salir causa fue que un forastero, y a pie, pudiese hacer y decir.	60
LUCRECIA	¿Decís por el estudiante de Salamanca?	
FULGENCIO	¿Pues quién?	
LUCRECIA	Bien anduvo.	
ROSARDO	Anduvo bien pero es un poco arrogante, y no fue solo, que había	65

61Per LUCRECIA ABS Har : LEONARDA Ma Cot 63Per LUCRECIA ABS Har : LEONARDA Ma Cot

gencio. Adopto la enmienda de los editores modernos, que atribuyen los vv. 41-48 a Rosardo.

42 *overo*: «Caballo blanco sembrado de pintas negras y que a veces tiran a rojo» (Terreiros y Pando 1787: II, 732)

55 *rejón*: el rejón era la «especie de lanza hecha de pino, de vara y media de largo, con su empuñadura de la misma madera, desde donde empieza lo más grueso y a proporción va disminuyendo y adelgazando hasta el otro extremo, en el cual hay un hierro acerado en forma de lengüeta, el cual sirve para herir los toros» (Autoridades 1737:556).

	otros valientes con él.	
FULGENCIO	Ya... Por ellos y por él fue regocijado el día.	
	A casa habemos llegado, si entrar no queréis, a Dios.	70
FABRICIO	Quede, Fulgencio, con vos, aunque me habéis agraviado.	
ROSARDO	(Mi bien, ¿cuándo podré veros?	
LEONARDA	Que lo deseo creed.)	
FULGENCIO	¡Hola! Esas hachas, volved con aquesos caballeros.	75
FABRICIO	Eso no habéis de mandar.	
FULGENCIO	Irán, sin duda.	
ROSARDO	Eso no, no he de llevar hacha yo.	
FABRICIO	Ni yo la puedo llevar.	80
FULGENCIO	Pues a Dios. Entrá adelante.	
ROSARDO	El viejo nos ha corrido.	
FABRICIO	¡Oh cuánta envidia he tenido al venturoso estudiante!	
	¡Qué soberbias cuchilladas que le daba al toro.	85
ROSARDO	Y tales, que no tuvieron iguales y pueden ser celebradas. ¡Gallardos brazos!	
FABRICIO	Soberbios, pues cada vez que herían poca resistencia hacían cuero, carne, hueso y nervios.	90

75 *hachas*: «La vela grande de cera, compuesta de cuatro velas largas, juntas y cubiertas de cera, gruesa y cuadrada y con cuatro pábilos» (*Autoridades*). Aunque su uso era habitual en procesiones solemnes, también se empleaban en las mascaradas nocturnas donde los participantes lucían elegantes atuendos, de donde viene la negativa de los jóvenes caballeros a ser acompañados por ellas; véase el doble uso en Don *Quijote* y los ejemplos aducidos para explicar el lugar [2015:I, xix, 219 y 221; II, 414].

	Confieso mi envidia.	
ROSARDO	Y yo mi envidia y mis celos juntos.	
FABRICIO	Pues en mí crecen por puntos los que su talle me dio, fuera de que yo entendí que se le inclinó Lucrecia.	95
ROSARDO	Sí, mas no anduvo tan necia como yo a Leonarda vi, que aún aquí me quema y arde de ver cómo le decía cuando al toro acometía: «¡Válate Dios! ¡Dios te guarde!». Y por eso entre la gente tuvo tales opiniones, porque aquellas oraciones ¿a quién no hicieran valiente?	100 105

98-99 *Lucrecia... necia*: comienzan, de manera solo en apariencia casual, las alusiones reiteradas durante toda la pieza al personaje de Lucrecia, forzada por Sexto Tarquinio el Soberbio, que relatan, entre otros Dionisio de Halicarnaso (*Historia antigua de Roma*, Lib. IV, §64-85, 94-118), Tito Livio en su *Ad urbe condita* [1990:1.57-60, 260-266], Ovidio en sus *Fasti* [2001:II, §721-853, 83-88] o Valerio Máximo en sus *Hechos y dichos memorables* (Lib. VI, cap. i, §1, 401-402), entre otros, a los que se suman los reseñados por González Rolán y Sequero Somonte [2014:74-75]; fue un ejemplo de *pudicitia* en la reivindicación de virtud mancillada que tras obtener garantía de venganza de su padre y marido, se suicidó para lavar su honor provocando el derrocamiento de un tirano. Su trágica historia, que ha sido abordada extensamente en la literatura de todo Occidente (Donaldson 1980; Martín Puente 2010) y cuya transmisión explora Narro Sánchez [2011], sufre cambios en su apreciación, enunciados por Marina Sáez [2015], González Rolán y Sequero Somonte [2014:74-75], Martín Romero [2010] o Tropé [2011:309] y se le acabó superponiendo una interpretación burlesca que cuaja en el empleo de este adjetivo (*necia*) unido a su nombre, como observó Gillet [1947], en un proceso en el que el empleo en el teatro del personaje desempeñó una función importante, como señala Tropé [2011:311-315]; de ahí que no sea casual la enunciación de Lope. Para la vinculación con la lujuria del personaje en el Siglo de Oro, deseable desde un punto de vista masculino, véase Walthaus [1999]. En esta comedia se alude o cita el personaje en los siguientes versos, que no se anotarán: «[...] esta, para ser casta / llamarse Lucrecia basta: / casto nombre y mal agüero», vv. 174-176; FLORIANO. Tu castidad has firmado. / LUCRECIA. Fue la de Roma muy necia, vv. 1340-1341; «[...] nuevo Tarquino que a Lucrecia fuerza [...]», v. 1583; «fue tomada de Tarquino / para obligar a Lucrecia [...] // Como esta Lucrecia es / y no se deja forzar, / quise este ejemplo tomar», vv. 2210-2211 y 2215-2217; «No la culpo yo de necia [...]», v. 2904.

- Si ella a mí me deseara
tal bien y buena opinión, 110
no a un toro, a un tigre, a un león
acometiera y matara.
- FABRICIO ¿Y Lucrecia qué decía
cuando Leonarda rezaba?
¿No viste lo que rogaba 115
y lo que al cielo pedía?
¡Oh cuánto habemos errado
en no haber salido al coso.
- ROSARDO ¿No es este aquel venturoso?
FABRICIO ¿Cuál?
ROSARDO Aquel que va embozado. 120

*Sale Floriano y Alberto embozados, estudiantes muy galanes
y con cuellos bajos*

- FABRICIO ¿Pues en qué le conociste?
ROSARDO En la capa con el oro,
que mil veces sobre el toro

109 a mí *ABS Har Cot* : no me *Ma* 111 toro *ABS Har Cot* : otro *Ma* 120 *Acot* estu-
diantes *ABS Har Cot* : de estudiantes *Ma*

120 *Acot* *estudiantes... cuellos bajos*: aunque no indique más el texto, ambos debían llevar sotana, manto y bonete a tenor del trueque de hábito que planea Floriano con el robo de «[...] la sotana raída, / el ferreruelo y sombrero» (vv. 280-281) para disfrazarse de estudiante pobre; la diferencia entre el manto y el ferreruelo, siendo ambas capas, estriba en la longitud. La legislación del Estudio salmantino en 1561, según exhuma Alejo Montes [2009b:273], estatuyó que solo los clérigos, colegiales y bachilleres podían llevar sotana, mientras que los estudiantes debían usar una loba, una vestidura talar, también, pero más amplia y sin mangas; aunque, como él mismo señala, una intervención de Felipe II permitió que todos pudieran usar sotana con independencia de su grado académico. El citado historiador recuerda también que los estatutos de 1594 permitían combinar la sotana con el manto siempre que no estuviesen rotos; véase la noticia de estas disposiciones en Rodríguez-San Pedro Bezares [2004:672-673]. Una descripción pormenorizada del traje estudiantil en Bernis [2001:101-109]. Alviti [2011b:210] señala perspicazmente que Floriano oculta su rostro (vv. 138, 161) de modo que puede cambiar de identidad simplemente con un cambio de apariencia y asumiendo otra profesión, por vía de *déclassement* respecto a su condición de caballero [2011:211].

	con el blanco acero viste.	
FLORIANO	De esto, Alberto, no te asombres, que has de hacer después estremos	125
FABRICIO	¿Quieres que ahora probemos si es tan bravo con los hombres?	
ROSARDO	¿Y de un hombre ha de temer quien rinde un fiero animal?	130
FABRICIO	Creed que una espada igual más miedo suele poner, pero, pues es forastero y que mañana se irá, segura el alma estará de sus celos y su acero.	135
ROSARDO	¿Vos habeisle conocido?	
FABRICIO	Anduvo tan embozado, que mientras más fue mirado menos conocido ha sido.	140
	Pero vamos, que no importa, Que es esto mucha flaqueza.	

Vanse

ALBERTO	Al fin, que a tan gran belleza juzgas tu ventura corta.	
FLORIANO	A otras fiestas he venido trayendo determinado de decirle mi cuidado para despertar su olvido porque, en efeto, la adoro, pero nunca me atreví.	145 150
ALBERTO	Pues ¿a qué vienes aquí?	
FLORIANO	No más de a matar un toro. Solo aficionalla espero.	

126 has de hacer después *MaAS Cot* : has después de hacer *B Har*

ALBERTO	Muy bien tus brazos podrán, pues en lugar de galán la sirves de carnicero.	155
	Si de Salamanca, adonde estudias, vienes aquí a descuartizarle así, ¿qué efeto esperas? Responde.	160
	Si siempre embozado vienes, que aún apenas te conoce, ¿qué fruto quieres que goce de la esperanza que tienes?	
	¿Qué papel te dio molestia, qué razones estudiadas sino andar a cuchilladas y a brazos con una bestia?	165
	Cuando se enterezca así, ¿piensas que te ha de rogar y que en un corto lugar puedes verla y verte a ti?	170
	Tu amor, al fin, vitupero porque esta, para ser casta, llamarse Lucrecia basta: casto nombre y mal agüero.	175
	¿Hasme entendido, Floriano? Floriano, ¿duermes?	
FLORIANO	¿Yo? Sí, que a tus razones dormí, fuerza de amor inhumano.	180

174 porque *MaABS Cot* : porque a *Har*

165 *papel*: aquí, «carta, billete». Alberto anuncia de manera aparentemente inocente la presencia en la comedia de los habituales billetes de los que se sirven los protagonistas para comunicarse sus sentimientos y los autores para que caigan en las manos equivocadas y se complique, y se solucione, el enredo que causaron. Véase la nota al v. 855.

171 *corto lugar*: aquí, «pequeño pueblo, villa diminuta».

175-176 *Lucrecia... agüero*: véase la nota a los vv. 98-99.

Que el alma que está despierta
a mil penas y pasiones,
a la luz de tus razones
se duerme obstinada y muerta.

Y porque es muy ordinario
de tu amor aconsejarme,
quiero ahora consolarme
con este dolor contrario. 185

Que todos tus argumentos
aquí se han de resolver: 190
que amor de amigo y mujer
son contrarios elementos.

Tú me encaminas al bien
y Lucrecia a tanto mal,
que hoy, por medio desigual,
quiero probar su desdén. 195

Lo mejor he conocido
y lo peor aprobado,

181-182 *alma... pasiones*: las pasiones del alma no son un equivalente perfecto de las emociones, de acuerdo con la teoría, inspirada en Aristóteles y explorada también por Santo Tomás, de la que procede este concepto, véanse King [2010] y Cohen-Hanegbi [2017:6-17]. A pesar de la diversidad de opiniones sí coinciden en señalar que entre ellas no se pueden contar pulsiones como el deseo fisiológico, por lo que las intenciones de Floriano/Lucas no caen dentro del campo de la reproable pulsión que alentó a Calisto, cuya historia aparece a menudo en el trasfondo de esta comedia.

193-194 *Tú me encaminas... mal*: resume Lope en estos versos el imaginario de su tiempo sobre los efectos de amistad y amor verdaderos; el primero, enunciado en diversos lugares de la *Ética nicomaquea*, por ejemplo: «[...] los amigos desean al bien de los que aman por sí mismo, no en virtud de una afección, sino de un modo de ser» (Lib. VIII, §5, 332). La caracterización de la amante como causante voluntaria del fin del amado, que lo acepta como salida de su situación, es tópica; por ejemplo, Garcilaso cierra su soneto «Cuando me paro a contemplar mi estado» con el concepto: «[...] pues mi voluntad puede matarme, / la suya, que no es tanto de mi parte, / pudiendo, ¿qué hará sino hacello?» [1995:12].

197-198 *mejor... peor aprobado*: es una cita de Ovidio (*Metamorfosis*, VII, 20-21: «[...] video meliora, proboque / deteriora sequor [...]») empleada por Garcilaso [1995:soneto VI, vv. 7, 19 y 376] y sobre la que señala abundantes paralelismos Herrera en sus comentarios al poeta toledano [2001:313-316]. Lope la empleó en varios lugares de su obra, en ocasiones atribuyéndola erróneamente a Séneca, como en *La Dorotea* [2011:185 y 611-612]; en su edición de este texto, Morby (ed.) [1958:221-222] reunía otros lugares donde Lope empleó el tópico.

ya soy áspid encantado,
en vano tientas mi oído. 200

A Salamanca te ve
y di que a Madrid me fui,
porque yo me quedo aquí
por ver si hallarme podré.

Llevarás esos criados 205
a quien tendrás por mi cuenta
mientras a la suya asienta
Amor mis largos cuidados.

Y di en Escuelas, por cierto,
que vuelvo, y presto ha de ser, 210
si es cierto poder volver
un hombre después de muerto;

que cuatro pequeñas leguas
que hay de Salamanca aquí
iré yo por verte a ti 215

y dar a mis ansias treguas,
que eres, al fin, el descanso
de mis penas, dulce Alberto,
y para llegar al puerto,

207 suya *MaABS Har* : tuya *Cot* 211 poder *ABS Har Cot* : puede *Ma* 214 aquí *MaAB*
Har Cot : qui *Ma* 215 iré *MaABS Cot* : andará *Har*

199 *áspid encantado*: Florianio presenta su determinación con dos versículos de los Salmos (58, 5-6) en los que se caracteriza a los pecadores impenitentes: «Venenum illis in similitudinem serpentis, sicut aspidis surdae et obturantis aures suas, quae non exaudiet vocem incantantium et venefici incantantis sapienter».

219 *para llegar al puerto*: la imagen del amigo como descanso remonta, al menos, a Cicerón, aunque está diseminada por múltiples autores de filosofía moral, según apunta su presencia, por ejemplo, en el *Libro intitulado La conservación de la salud del cuerpo y del alma para el buen regimiento de la salud* (1597:[151 v]) de Álvarez Miravall: «¿Cómo puede ser la vida vital, dice Cicerón, que no tiene algún descanso y reclinatorio en la mutua benevolencia y amistad del amigo?». En el orador romano se recoge en su *Del supremo bien y del supremo mal* [1987:Lib. I, §68, 90]: «[...] durante esta vida la amistad es nuestra más segura defensa» En cuanto a la imagen de puerto seguro tiene largo recorrido pero un origen que no identifico. Plutarco emplea un concepto semejante en *Sobre la abundancia de amigos* [1986:335], que Gracián de Aldrete tradujo *De la amistad repartida en muchos* (1568: [cxlvii v]), para referirse a la necesidad de probar la amistad: «Vemos que ni aun la nao

viento en popa y viento manso. 220

Esto fue desdicha mía,
Alba mi noche ha de ser,
que tras tanto anochecer
espera el alma algún día.

ALBERTO Ve ordenando el testamento, 225
ítem más, di lo que queda,

222 noche *MaABS Cot* : sol *Har*

meten en la mar para sufrir las tempestades [...] si primero no experimentan su firmeza. ¿Pues por qué nosotros no probaremos primero el amigo que hemos de tener firme y constante para nuestra ayuda y reparo?». Caussin, en sus *Símbolos selectos y parábolas históricas* [1677:282], está aún más próximo al concepto empleado por Lope: «Nave ha de ser el buen amigo, no solo hay de conducir al otro en el próspero bien, sino que en la tormenta, aunque se haga pedazos, ha de servirle de tabla para salir al puerto». Por este tenor se deben entender las afirmaciones de Alberto más adelante (vv. 238-245). Gómez [2000:150] apunta el contraste entre esta relación amical y la que mantienen los dos galanes rivales, Rosardo y Fabricio; si Alberto no duda en aceptar su matrimonio con Leonarda para ayudar a su amigo (vv. 2350-2380), Rosardo en cambio no duda en traicionar a Fabricio, a pesar de conocer su interés por Lucrecia, y aceptar la oferta que Fulgencio le hace de su mano (vv. 762-773). Como apunta Gómez, «la amistad como atributo de la nobleza y de la mentalidad nobiliaria es superior al amor, en tanto que la pertenencia a una clase social es algo objetivo, porque en el teatro de Lope es más importante la dimensión colectiva que la expresión individualizada de los sentimientos, aunque sean amorosos» [2000:151].

221-224 *desdicha... día*: entiéndase el juego de palabras entre «alba» como nombre del inicio del día y la localidad en la que transcurre parte de la acción. Del mismo modo, el sol del día, la amada, será el que restaure al poeta tras la larga noche, de su ausencia, tópicos manidos de la separación de los amantes. Pudiera tratarse de un juego intertextual, o una estructura mnemotécnica, dada la proximidad con unos versos de un romance atribuido a Lope, según su editor, Sánchez Jiménez [2015a:318-319], que lo supone compuesto entre mediados de 1595 y comienzos de 1596: «Alba fue mi tierna noche, / murióseme en Alba el día; / no me consuela mi tierra, / que está lejos de la mía» [2015a:321]. El juego de palabra es obvio, por lo que no es extraño que lo emplease Pedro de Medina en su «Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina», recogida por Lope en su *La Filomena*, editada por Carreño [2004: vv. 261-263, 331]: «¡Oh, qué noche tan larga se me ofrece, / larga, oscura y helada, / que un alba puse en Alba y no amanece». Lope empleó la expresión regularmente para referirse a aquellos años en, por ejemplo, la [*Epístola*] a *Claudio* (ca. 1632) [2015:II, v. 82-84, 33-34]: «[...] hasta que en Alba fue mi noche oscura. / ¿Quién presumiera que mi luz podía / hallar su fin donde comienza el día?»; véanse las otras apariciones que reúnen Pedraza Jiménez y Conde Parrado, sus editores [2015:II, n. 82, 33-34].

226 *ítem más*: expresión legal habitual en los testamentos; Quevedo la emplea en una versión de un romance burlesco («¿Estamos entre cristianos?») en el que retrata la rapacidad de una madre y su hija cuando se casó con la segunda: «Su modo de proceder / es un puro testamento, / pues que toda es *Ítem* más / después de mandar su cuerpo» [1999: II, 421, vv. 45-49].

porque a cuerpo y alma pueda
dar descanso y monumento.

¿Qué es aquesto, matatoros,
todas aquellas fierezas 230
paran en esas tristezas
y en aquesos tiernos lloros?

¿Eres quien hoy, como un Cid,
con el valor de tus brazos
hizo aquel toro pedazos 235
sin gastar traición ni ardid?

Pues ¿qué sentimiento es ese?
y más dónde está mi ayuda,
que no hay cosa a que no acuda,
aunque a estudio y amor pese. 240

No te quiero aconsejar,
aunque fuera lo mejor,
sino esforzar este amor
y este delito ayudar.

Ya soy cómplice contigo, 245
¿qué es lo que piensas hacer?

236 ni ABS Har Cot : y Ma 237 ese MaABS Har : este Cot 238 está AB Har Cot : om
Ma 240 a ABS Har Cot : om Ma 245 Ya ABS Har Cot : Yo Ma

228 *monumento*: «Cualquier sepulcro magnífico, particularmente en la poesía», Terres y Pando [1787:II, 616].

229 *matatoros*: el neologismo es un remedo de «matamoros», que recoge por primera vez Domínguez: «Baladrón, fanfarrón, matasiete» [1853:1146] y entra tardíamente en el *Diccionario* de la Real Academia [1925:790]. Corominas y Pascual [1980-1996:III, 880] lo suponen derivado de una forma francesa «matamore», que entraría en el xvii, aunque ya en *El guitón Onofre* (1604) de González aparece con la acepción del texto al hablar de unos zapatos: «[...] de hombre pulido, chinelados [...]. Sin duda eran de algún alferez, porque estos, como todos son matamoros acuchillantes, hasta en los zapatos quieren probar sus fuerzas» [1988: §12, 270].

241-242 *No te... lo mejor*: Alberto se refiere oblicuamente a intentar aplicarle a su amigo los *remedia amoris* que filósofos y médicos recomiendan como cura para esta *aegritudo amoris* que describen Rothaus Caston [2006] o el propio Gordonio [1993:I, 524]; aunque quepa también que Alberto recuerde la indecisión de la medicina contemporánea sobre el mejor remedio de esta solicitud melancólica expuesta por Amasuno [2006:61-99].

ALBERTO	Con risa te he respondido. Y bien, ¿qué piensas hacer?	
FLORIANO	Hablalla y vella.	
ALBERTO	¿Y no más?	
FLORIANO	Y declararme con ella.	270
ALBERTO	Y ese traje para vella ¿adónde hallarle podrás?	
FLORIANO	Decio, ese capigorrón que nos compra de comer vino a las fiestas ayer y hoy le he visto en el mesón.	275
	Entra, Alberto, por tu vida y a la plaza le enviarás.	
ALBERTO	¿Quieres roballe?	
FLORIANO	No más de la sotana raída, el ferreruelo y sombrero.	280
ALBERTO	Entro, pues.	
FLORIANO	Entra y no tardes.	

al objeto de su amor; la figura de este pretendiente inasequible al desaliento está emparentada con el estudiante tracista que estudió Chevalier [1981:41-44], aunque Floriano emplee el engaño para conquistar a una chica, no para sobrevivir al hambre. Apréciase en este sentido que, como señala Alviti [2011b:214-215], Floriano no solo se disfraza sino que también manipula, lo que se manifiesta en la reiterada aparición de términos del campo léxico relacionados con la treta: cuento (vv. 1035-1036), engaño (vv. 689, 1089, 1110, 1113, 1129, 1136, 1188, 1192, 1391, 1976, 2036, 2389, 2390, 2873 y 2927), enredo (vv. 1091, 1434, 2230 y 2236), fingir (vv. 663, 684, 2034, 2712, 2870, 2882, 2897 y 2936) y trazar (301, 1088, 1091, 1186, 1199, 1345, 2201, 2209, 2529 y 2879).

273 *capigorrón*: «El que anda de capa y gorra, para poder mas fácilmente vivir libre y ocioso. Dícese mas comúnmente de los estudiantes que andan en este traje pegando petardos, y viviendo licenciosamente» (*Autoridades*); Morán Sousa *et alii* [2003:63-65] recogen otros términos también empleados para referirse a aquellos escolares depauperados que servían a estudiantes pudientes para costearse su estancia, no siempre su formación, en el Estudio. Véanse el atuendo y su descripción en Bernis [2001:108-112] o Rodríguez-San Pedro Bezares (ed.) [2004:546 y 672].

280 *sotana raída*: para la transformación que impone el cambio de atuendo véanse los comentarios a los vv. 120*Acot* y 265-266. Parece que la caracterización del actor en la representación fue memorable, porque en la apócrifa *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602) el protagonista afirma: «[con] mis trapos viejos de sacristán de aldea [...] no representara mal con ellos la comedia del *Dómine Lucas* [...]» [2007:532].

ALBERTO Si sale no te acobardes,
que darle esta espada quiero.

Vase

FLORIANO Si amor sus flechas y el infierno el fuego 285
perdido hubieran, de mi pecho ardiente,
para matar y atormentar la gente,
fuego y flechas sacar pudieran luego.
Y si a Neptuno, que en mi llanto anego,
faltara el agua y la inmortal corriente, 290
hallara nuevo mar en la gran fuente
de lágrimas que ya me tienen ciego.
Y si al áspid soberbio e iracundo
faltara la ponzoña de su aliento,
la hallara de mi pecho en lo profundo. 295

285-298 *Si amor... viento*: el soneto, como recordaba Fucilla [1932:242-243], asunto sobre el que vuelve posteriormente [1960:245], está construido sobre uno de Serafino Aquilano («Se'l gran tormento i fier fulmini accesi»), al que Lope transforma, como señala Dámaso [1960:375-376] introduciendo conceptos, con variaciones, diseminados y un verso final donde lleva a cabo una petrarquista recolección de los motivos dispersos; sobre este recurso sigue siendo necesaria la consulta de Alonso [1951:79-111] y Fucilla [1956]. Sobre la dimensión petrarquista del tema véase Scheid [1966:24-27] y para la relación con otros textos donde el amor se vincula a los cuatro elementos de la naturaleza véase Etienvre (ed.) [2004:7-151]. Este texto, y los demás sonetos de esta comedia (vv. 520-534, 1707-1720 2165-2178) se encuentran recogidos, con pequeñas variantes de copia, en el manuscrito que reúne estas estrofas procedentes de comedias del autor del que da cuenta Blecua Teijeiro [1979:§207-210, 200].

293-294 *áspid... aliento*: el áspid, la cobra, inculca su veneno con sus colmillos, como es sabido desde tiempos de Claudio Eliano [2002:I, Lib. I, §54, 102; II, Lib. IX, §4, 13]; en este autor solo hay una referencia a una variedad libia [2002:I, Lib. III, §33, 169; Lib. VI, §38, 280] que ciega, pero no causa la muerte, con su aliento. Dado que en el soneto sobre el que se inspira Lope del italiano Aquilano en el terceto no hay referencia al áspid, sino al dios Vulcano, como puede verse en Colombí-Monguió [1986:63-67], se trataría de un empleo de la denominada «imitación transformadora». La imagen la emplea en otro par de ocasiones en sus comedias; en *Los embustes de Celauro*, escrita en 1600 como señala su editor [2003:1223], Fulgencia caracteriza el acto de quien busca «averiguar sus propios celos» [2003:1249, v. 371] como el de quien: «La mano pone en la caliente cama / del áspid que el veneno ardiente espira» [2003:1249, vv. 358-359]. O bien es solo una licencia poética o bien se trata de una confusión con otro animal, el basilisco, cuyo aliento asesina. Ambas bestias aparecen en la *Farsalia* de Lucano al hilo de cómo Perseo lleva la cabeza de Medusa por

Y si faltara al ave su elemento,
con mis suspiros sustentara el mundo,
que soy ponzoña, fuego, mar y viento.

*Sale Decio, capigorrón, con una sotanilla muy raída y otra hecha
pedazos debajo, y un mal sombrero y mal ferreruelo*

DECIO	(¡Qué hora para enviar a un forastero a la plaza!)	300
FLORIANO	(Vil resolución y traza me manda Amor intentar. Decio es este.)	
DECIO	(¿Estaba loco hombre que tal enviaba? Más yo que salí lo estaba, no siendo el peligro poco.	305
	¿A quién he de preguntar, que no hay un hombre en el suelo ni una estrella en todo el cielo por quien me pueda guiar?	310
	Pues yo soy muy animoso no hay sombra que no me asombre con imaginar que es hombre... ¡Válgame Dios poderoso, hele aquí puesto delante!	315
	¿O que de arriba cayó?) ¿Que gente?	
FLORIANO		
DECIO	(¿Díjelo yo?)	
FLORIANO	¿Qué gente?	
DECIO	Un pobre estudiante.	
FLORIANO	Estudiante ¿de a dó bueno?	

296 al ave *Har Cot* : el ave a *MaABS*

indicación de Palas a Libia [1984:Lib. 9, vv. 660-730, 287-290] y surgen diversas serpientes, a cuál más horrible, entre las que se encuentran ambas casi contiguas [1984:Lib. 9, vv. 700-705 y 725-728, 288-290].

DECIO	Salmaticense, señor.	320
FLORIANO	Sosegaos, no hayáis temor y cubríos, que hace sereno y es para el cerebro malo.	
DECIO	Tiene razón, en verdad.	
FLORIANO	¿ <i>Quam artem</i> , qué Facultad?	325
DECIO	(Con el latín me regalo, ya voy cobrando el aliento.) <i>Lógicam audio et sum ego compostellanus.</i>	
FLORIANO	¿Gallego?	
DECIO	<i>Maxime.</i>	
FLORIANO	¡Gracioso cuento!	330
	¿A qué habéis aquí venido?	
DECIO	<i>Veni ad agitandos tauros,</i> con otros dos bacalauros	

320 Salmaticense *MaABS* : Salmanticense *Har Cot*

320 *Salmaticense*: se trata de una variante del gentilicio habitual que recogen todos los ejemplares antiguos; la entrada en el diccionario de la Academia Española es tardía [1803:777].

322-323 *sereno... cerebro malo*: se refiere al rocío que el frío de la noche condensa en minúsculas gotas de agua; para la salud del cerebro es perjudicial el frío que lo provoca. Por ejemplo, Lobera de Ávila en su *Remedio de cuerpos humanos* recogido en su *Vergel de sanidad* (1542:XXI r) responsabiliza al aire frío de la apoplejía, amén del dolor de cabeza (XII-1r).

325 *Quam artem*: como apunta Canonica de Rochemonteix [1991:57], la traducción castellana contigua a la interrogación en latín está posiblemente dirigida a un público que podría considerar *arte* un falso amigo. Sobre el empleo de este latín con intención cómica véanse las noticias agavilladas por el citado crítico [1991:33-39]; es recurso cómico habitual de Lope para recrear el ambiente estudiantil en las piezas de tema salmantino como *La serrana de Tormes* o *El bobo del colegio*.

332 *ad agitandos tauros*: entiéndase, «para correr, varear los toros». «Fiesta antiquísima y muy celebrada en España, cuyo regocijo consiste en lidiar los toros en las plazas públicas a caballo, con vara larga o rejón, y también a pie les hacen suertes con la capa, lienzo u otra cosa semejante, o poniéndoles banderillas o garrochas» (*Autoridades* 1729:616).

333 *bacalauros*: el de Bachiller era el primer título que se podía alcanzar en la Universidad del Siglo de Oro y el que más personas poseían, como señala Alejo Montes [2007:31-34]; se podía cursar en cualquiera de las Facultades establecidas, que en el caso de Salamanca eran Cánones, Leyes, Teología, Medicina y Artes. En esta última se estaba graduando Decio, ya que, como apunta el citado historiador [1994], para alcanzar el

	que los habemos corrido.	
FLORIANO	¿Servís?	
DECIO	Al hombre más ruin	335
	que tiene toda la Europa,	
	testigo esta pobre ropa.	
FLORIANO	¿Y de qué?	
DECIO	Curo un rocín	
	y compro lo que manduca.	
FLORIANO	¿Y dónde está?	
DECIO	En el lugar.	340
FLORIANO	¿A qué ha venido?	
DECIO	A acabar	
	un padre que ya caduca.	
FLORIANO	¿De dónde es?	
DECIO	Es de Madrid.	
FLORIANO	¿Es caballero?	

bachiller en Artes el aspirante debía cursar tres años en esa Facultad, en el segundo de los cuales tenía que cursar en la cátedra de Lógica; véanse otros requisitos en su estudio [1994]. Las razones tras del nombre que aventura Román en sus *Repúblicas del mundo divididas en XXVII libros* (1575:221r) eran indicativas de la perspectiva sobre el tema de un académico: «[...] fueron dichos *Bacalauri*, como quien dice el coronado de las bacas y laurel, o del laurel y su fruta. Otros dicen que no, mas que llamar a los bacalauros era porque los que llegaban al grado habían pasados muchos trabajos y amarguras de la manera que amargan aquellas manzanillas y que, como después del trabajo viene el consuelo, así les daban la corona de laurel, de donde salía la mesma manzanilla amarga. En fin, por cualquier vía que quisiéredes interpretar el nombre de *Bacalauro* o *Bachiller*, lo habéis de derivar del laurel y su fruta». Otra hipótesis es la que recoge Alejo Montes [2009a:195] de Vives, junto con informaciones sobre la popularidad de ese grado en el periodo de escritura de *El dómine*. Sobre estos entretenimientos estudiantiles véase Rodríguez San Pedro Bezares [2008].

337 *testigo*: calco semántico de la fórmula latina «[nombre] + teste» procedente del adstrato cultural latino, como lo denomina Quirós Rodríguez [2014], que estudia los muy diversos medios por lo que se incorpora a la lengua cotidiana.

338 *Curo*: «Se toma también por cuidar: y en este sentido se usó mucho esta voz en lo antiguo» (*Autoridades* 1729:706).

340 *lugar*: «Vale también ciudad o villa o aldea, si bien rigurosamente se entiende por lugar la población pequeña, que es menor que villa y más que aldea» (*Autoridades* 1734:437).

341-342 *acabar... caduca*: «[...] vale matar [...]» (Covarrubias 1611:14). La libertad de Floriano sería producto de la vejez de su progenitor, que se va enajenando con la edad, pues por *caducar* se entiende: «Hacer y decir cosas y acciones fuera de juicio y propósito, originado de la larga edad, falta de los sentidos y vicio de las potencias» (*Autoridades* 1729:43).

DECIO	Eso es llano; sino que siendo un villano presume venir del Cid.	345
FLORIANO	(¡A buen mozo, por mi vida, doy de comer y salario!)	
DECIO	Si no soy más necesario, <i>da veniam</i> que me despida, <i>quia vado per</i> pasteles <i>et ad tabernam cum</i> bota.	350
FLORIANO	¡Iréis la cabeza rota!	
DECIO	¡Detén tus manos crueles, que yo no tengo tesoros!	355
FLORIANO	¡Arrojad luego la capa!	
DECIO	¡Si de esta el Cielo me escapa, nunca más Alba a ver toros!	
FLORIANO	Quítese la sotanilla	

358 Alba *MaABS Cot* : a Alba *Har*

345-346 *siendo... Cid*: Maravall [1971:5-9 y 12-20] explica la transformación experimentada por este tipo de servidor personal cuyo empleo en la edad media se limitaba a los grandes aristócratas, dotados de medios para sufragar sus trabajos con holgura y que garantizaban su ascenso social desde los escalones inferiores de la nobleza, para pasar a ser una seña de identidad de una nobleza con más aspiraciones que posibles, a quien sirven plebeyos y desertores de ocupaciones manuales o del campo. La intermitente percepción de un salario es todo el beneficio que pueden esperar de sus empleadores, de donde nace el desapego que demuestran consuetudinariamente hacia ellos. La crítica por presumir de un origen noble pudiera referirse a una práctica habitual entre estudiantes, en vista de la burla en la *Vida del estudiante compuesta por premio de seda* (fines del XVI) recogida por Foulché-Delbosc [1902:277] y editada por Infantes de Miguel [1991:vv. 384-393, 276]: «Llamando a todos villanos, / d'engrandecerse no acaba, / y que deciende se alaba / dese rey de romanos / que Tarquino se llamaba. // Mas si mira sus pasados / y ve el tronco de su vid, / verá no son tan honrados / ni de la casa del Cid / ni de sus apaniaguados».

350-352 *da veniam... cum bota*: la fórmula correcta para pedir permiso sería «peto veniam», habitual al inicio de las ceremonias académicas; la deturpación del latín no es más que una burla más, como la sustitución de la forma clásica «eo» por «vado», como señala Canonica de Rochemonteix [1991:58].

353 *Iréis la cabeza rota*: la métrica no permite enmiendas que añadan la preposición «con» que pide el régimen del verbo, por lo que posiblemente se trata de una construcción que aprovecha su inmediata presencia en el verbo anterior. Cabría, por otra parte, enmendarse en «Diréis» de modo que la intervención de Floriano fuera una amenaza.

y el sombrero.
 DECIO ¡Que me place! 360
 Pero ¿de qué intento nace,
 siendo tan mala, el pedilla?
 ¡Ea, declare si es *ludus*!
 FLORIANO ¡Camine, capigorrón!
 DECIO *Nudus* salí del mesón 365
et illuc revertar nudus.

Vase

FLORIANO No se ha negociado mal,
 pues son estos los despojos
 que han de llevarme a los ojos
 de aquel ángel celestial. 370
 Otros, para ver sus damas,
 sacan libreas costosas,
 en las cubiertas vistosas,

363 *ludus*: el robo formaba parte de las diversiones estudiantiles, a la vista de la afirmación del Buscón: «[...] busqué nuevas trazas de holgarme y di en lo que llaman los estudiantes *correr o arrebatarse*» [2011:46 y 302]; habitualmente eran actividades nocturnas y tenían a comerciantes por víctimas, de ahí la pregunta de Decio. Véase la *Vida del estudiante compuesta por premio de seda* (fines del XVI) recogida por Foulché-Delbosc [1902:274] y editada por Infantes [1991:270].

365-366 *Nudus... nudus*: parodia Decio el versículo del Libro de Job (1, 21) convirtiendo el vientre materno en taberna: «*Nudus egressus sum de utero matris meae et nudus revertar illuc*».

372-378 *sacan libreas... de temor*: en «Sale la estrella de Venus», uno de sus primeros romances moriscos, Lope presenta las quejas de un enamorado despechado que irrumpe en la festividad nupcial de su antigua amada y asesina a quien se la arrebató; para hacer patente la condición adinerada del occiso señala que en la celebración nocturna muchos de sus criados: «[...] por todas partes corren / con sus hachas encendidas / y con libreas conformes» [1998:25]. Al editarlo Cortijo recuerda con *Autoridades* que librea es: «[...] el vestido uniforme que sacan las cuadrillas de caballeros en los festejos públicos [...]» [1734:399] y explicaba que *conformes* se refería a la uniformidad, aunque me pregunto si no daría a entender que llevaban estampadas «llamas» como símbolo de la pasión de su señor. Al margen de esta posibilidad, el empleo de colores que simbolizan el estado emocional de quien los porta es habitual en estas composiciones de Lope. La simbología de Lope es tradicional; véanse composiciones como el conocido soneto de Gutierre de Cetina «Es lo blanco castísima pureza» y otras, teniendo en cuenta las distintas denominaciones de los colores, con una bibliografía completa en Pedrosa Bartolomé [2005].

manifestando sus llamas.

Ponen morado de amor 375

y nácar de crueldad,

carmesí de voluntad

y pajizo de temor;

y yo, con tanta firmeza,

pongo a la luz de mi espejo 380

un vestido negro y viejo

porque es vieja mi tristeza.

Pero es bien que el alma mía

con algún consuelo quede,

que de esta tristeza puede 385

salir después mi alegría.

Vamos, pues, que hasta su vista

ha de durar mi tristeza,

que si es cielo la pobreza,

hasta los cielos conquista. 390

Vase Floriano con el vestido. Salen Leonarda y Lucrecia, damas

LUCRECIA ¿Al fin no le viste bien?

375 Ponon *ABS Har Cot* : Poned *Ma*

380 *luz... espejo*: el verso no parece poder entenderse en sentido literal, como que el actor se vistiese la ropa arrebatada a Decio ante un espejo, algo inverosímil en una escena que representa la calle donde tiene lugar esta sección de la obra; la segunda posibilidad, un tanto alambicada, es que se refiera, oblicuamente, a que no es constante en su capacidad de sufrir, como amante cortés, con el recuerdo de *Santiago* (I, 23-24): «Quia si quis auditor est verbi et non factor, hic comparabitur viro consideranti vultum nativitatis suae in speculo; consideravit enim se et abiit, et statim oblitus est qualis fuerit».

389-390 *pobreza... conquista*: referencia a una de las bienaventuranzas más conocidas del Sermón de la montaña predicado por Jesús: «Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum caelorum» (Mateo, 5, 3).

391-392 *Al fin... le vi*: como es tópico en los procesos amorosos desde el mundo clásico, su inicio, salvo en contados casos, procede de la visión del amado, como explicaba Andreas Capellanus: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri» [1990:Lib. I., cap. I, 55-57].

LEONARDA	Digo que entonces le vi, y que fue milagro en mí y rayo su luz también.	
LUCRECIA	¿Que te ha enamorado?	
LEONARDA	No.	395
LUCRECIA	¿Pues qué?	
LEONARDA	Bien me ha parecido.	
LUCRECIA	De eso mi parte he tenido, que también tengo alma yo.	
LEONARDA	¿Eso me dices? Presume que le he de solicitar, que tengo de confesar qué me abrasa y me consume.	400
	Y estará muy en mi mano, pues en Salamanca vivo.	
LUCRECIA	Tu propósito concibo, pero es pensamiento vano, que mi padre te ha traído a que Rosardo te vea, en razón de que desea...	405
LEONARDA	Dilo.	
LUCRECIA	... hacerle tu marido. Y esto está medio tratado y no te podrás volver, que ha de quedar, dijo ayer, escrito y efetuado.	410
LEONARDA	¿No se ha de hacer con un «sí» y aqueste yo le he de dar? Pues quiérosele negar y podré librarme así.	415
LUCRECIA	Mudable debes de ser.	
LEONARDA	Tú con extremo lo eres, pues hoy a un extraño quieres, queriendo a un amigo ayer.	420
LUCRECIA	¿Yo a un extraño?	
LEONARDA	¿No lo dices?	

- LUCRECIA ¿Yo querer? ¿Por qué razón?
 ¿Qué has visto en mi condición 425
 para que te escandalices?
 ¿He llorado, he suspirado,
 no he comido, no he dormido?
 ¿En qué mi honor he ofendido
 ni a mis padres agraviado? 430
 ¿Qué gracias he visto en él,
 sino que ayer mató un toro,
 con una capa con oro,
 más fiero y robusto que él?
 ¿Él no es estudiante, prima, 435
 y reside en la ciudad?
- LEONARDA Sí.
- LUCRECIA ¿Pues qué facilidad
 a pretendelle te anima,
 que hoy se irá, si ya no es ido?
 (¡Basta, que esta necia ha dado 440
 en poner nuevo cuidado
 adonde yo le he tenido!
 Que yo sé que es Floriano
 y viene al lugar por mí,
 aunque jamás lo entendí 445
 de su lengua ni su mano;
 pero selo de sus ojos,
 que hablan y escriben más.)
- LEONARDA Tratando acaso estarás
 darme ocasiones de enojos. 450
- LUCRECIA Yo, ¿cómo?
- LEONARDA Dando a mi tío
 de mis desatinos cuenta.
- LUCRECIA (¡Quien así mi amor afrenta
 no debe de ver que es mío!)
 Digo que saber quisiera 455

439 hoy *MaABS Har* : hoy ya *Cot* 451 Yo *MaAB Har* : Yo y *Cot*

nuevas de ese hombre que darte.
 LEONARDA Solo eso, Lucrecia, es parte
 para que ya no le quiera.
 Yo le dejo desde ahora.
 ¡Por qué nunca una mujer 460
 más presto viene a querer
 que cuando hay competidora!
 ¡Fulgencio viene!
 FULGENCIO Yo sé...

Sale Fulgencio, viejo

cómo esto se ha de tratar.
 LUCRECIA (Mas ¡que ya te viene a hablar! 465
 LEONARDA Lucrecia, ¿qué le diré?)
 FULGENCIO ¿Sobrina?
 LEONARDA Tío y señor.
 FULGENCIO Solo a buscarte he venido.
 LEONARDA Ya la ocasión he sabido
 y que me has hecho favor 470
 FULGENCIO Deseo de tu remedio
 es, Leonarda, mi intención,
 que la presente ocasión
 apenas se pone en medio.
 Que con ser hija no sé 475
 si esto a Lucrecia deseo.
 LEONARDA En la nobleza lo veo
 que de la tuya heredé.
 FULGENCIO † Rosardo, que ya conoces...†

465 a ABS Har Cot : om Ma 479Per FULGENCIO ABS Har Cot : LUCRECIA Ma

479 Rosardo... conoces: el v. 479 no forma parte de las redondillas anterior o posterior, pero tampoco parece que se trate de un indicio de una laguna textual, puesto que no faltan datos para comprender el pasaje. Ahora bien, en estos versos hay anarquía en las llamadas de personajes que explican las muy distintas soluciones adoptadas por los impresores que pueden verse en el aparato textual; el impresor escogió usar «Fl» y «Fu» para abreviar la

Llama Floriano a la puerta

FLORIANO	¿Quién está acá?	
FULGENCIO	¡Que importuno!	480
	Al fin, Rosardo, que es hombre de grande linaje y nombre...	
FLORIANO	¿Quién está acá?	
LUCRECIA	¿No hay alguno que responda en esa casa?	
	¿Algún criado? ¿Hola, gente?	485
LEONARDA	Ya es ido el impertinente, señor, adelante pasa.	
FULGENCIO	Digo, pues, que te ha pedido por mujer este Rosardo, que como ves es gallardo, muy rico y muy bien nacido.	490
	Trájete de Salamanca para que viniendo aquí...	

480Per FLORIANO ABS Har Cot : FULGENCIO Ma FULGENCIO : LUCRECIA MaABS Har
Cot2,266 mm 483Per FLORIANO ABS Har Cot : LUCRECIA Ma LUCRECIA MaABS : FUL-
GENCIO Har Cot 485 Hola Har : o la MaABS Cot 486 LEONARDA Ma : LUCRECIA ABS
Har Cot 488Per FULGENCIO MaB Har Cot : FLORIANO AS 489 este ABS Har Cor : ese
Ma

llamada de los personajes Floriano y Fulgencio, pero por mor de la caja de texto también abrevia en «F» a ambos y emplea en ocasiones otras denominaciones que producen gran confusión: «F», «Lu» e incluso «u» para Fulgencio, «Luc» o «L» para Lucrecia y «Fl» «Ll» o «L» para Floriano. El breve parlamento que empieza con el v. 480 es atribuido a Lucrecia por los editores antiguos y modernos, pero es clara continuación del enunciado que comenzó Fulgencio en el v. 479 cuando fue interrumpido por Floriano.

485 *Hola, gente*: el saludo da indicio del enfado de Lucrecia por la interrupción del anuncio de Fulgencio del compromiso que ha apalabrado para Leonarda con Rosardo. «Hola» es un «modo vulgar de hablar, usado para llamar a otro que es inferior» (*Autoridades* 1734:166); por otra parte, *gente*, como apunta Domínguez [1851:I, 855] es «el conjunto de personas que constituyen una familia, que viven reunidas o que trabajan o están a las órdenes de una».

486 LEONARDA: acepto la enmienda de la copia manuscrita, dado que Lucrecia, a quien se adjudica esta frase en los impresos, es quien ha intervenido anteriormente, por lo que resulta ilógico de todo punto.

Sale Floriano con los vestidos que quitó al capigorrón

FLORIANO	¿Quién está acá?	
FULGENCIO	¿No hay ahí quien dé a ese pobre una blanca?	495
	Entrá, hermano, entrá en buen hora, Veamos, ¿qué nos queréis?	
	¿Quién sois?	
FLORIANO	Ya, señor, lo veis: El que vuestro auxilio implora, <i>pauper scholasticus</i>	500
	que pide un poco de pan.	
FULGENCIO	Aguardad, dároslo han. (¡Qué importuno sois, Jesús!) Ve tú por ello.	
LUCRECIA	Yo voy.	

494 *Per* FLORIANO *ABS Har Cot* : FULGENCIO *Ma la misma mano corrigió en FLORIANO*.
500 *scholasticus ABS* : *escolasticus Ma* 502 *Aguardad A'A²A³B Har Cot* : *Aguardad*
que *MaA⁴S*

494-500 *Quién... scholasticus*: las tres llamadas de personaje en las ediciones antiguas son una «F», por lo que distribuyo las intervenciones *ad sensum*.

495 *blanca*: moneda de vellón de escaso valor; «[...] se llamó así por la blancura del metal de que se fabricaba» (*Autoridades* 1726:613). Como señala Hernández [2012:244-245] su empleo fue limitándose a los más menesterosos hasta alcanzar «connotaciones sociales miserables», aunque también a las pequeñas transacciones cotidianas. Véase también la nota al v. 1764.

500 *pauper scholasticus*: la hipometría del verso, de acuerdo con las leyes castellanas de versificación, obligaría a dar acentuación oxítona al término *scholasticus*. Alviti [2011b:208] señala el paralelo con la aña gaza urdida por don Alonso con Tello en *El caballero de Olmedo*. Apréciase, como señala Alviti [2011b:215] que Floriano guarda el decoro con el vestido con que se transforma en escolar menesteroso y comienza a emplear latinismos en su discurso como lo hacía el capigorrón a quien le arrebató su ropa antes (vv. 328-352). En la calificación de Roso Díaz [2002:13-14, 69-70, 75-82, 121-125 y 129-138] se trataría de un caso de identidad oculta con mudanza del ser, engaño y fingimiento de enfermedad, que implica cambios en el vestuario, el habla, el nombre y la ocupación. En otras ocasiones, como en la muy próxima comedia *El maestro de danzar*, los personajes de Lope emplean otras profesiones para conseguir introducirse en casa de su amada; véanse sobre ella la introducción, edición y estudios de Fernández Rodríguez [2012].

[LEONARDA]	(¡Qué importuno sois, hermano!)	505
FLORIANO	Con pan de tan bella mano, por hoy, satisfecho estoy.	
LUCRECIA	Rosardo está en el jardín, que viene a hablarte, señor.	
FULGENCIO	Que suba será mejor, pero turbaraste, al fin; voy y estarás advertida de que luego subirá.	510
LEONARDA	(¡A ver a mi muerte va!)	
FLORIANO	(Y yo espero ver mi vida.)	515
LEONARDA	Quiero irme a componer, ya que aqueste ha de subir. (Que más quisiera morir que haberle de hablar y ver).	

Vanse, queda Floriano solo

505Per LEONARDA : FLORIANO ABS : FULGENCIO Ma Har Cot 508Per LUCRECIA Ma : CRIADO ABS Har Cot 513 de Har : di MaABS Cot 514Per LEONARDA Har : LUCRECIA MaABS Cot 519Acot Vanse ABS : Vanse y Ma

505 ¡Qué... hermano!: las ediciones antiguas en la llamada de personaje emplean la abreviatura «FL», claramente una errata porque es el joven quien acaba de intervenir y el comentario no tiene sentido en su boca. También sería extraño que lo atribuyésemos a Fulgencio y que repita en dos ocasiones tan próximas casi la misma frase. Podría ser Lucrecia quien se quejase, también en un aparte, de la interrupción del anuncio del compromiso de Leonarda, a quien ya considera su rival, pero más probable parece que se trate de Leonarda, que es quien falta por intervenir en una escena en la que todos los personajes en escena actúan para plasmar la agitación del momento.

508 LUCRECIA: acepto la enmienda de Ma que adjudica estos versos a Lucrecia y no a un criado, Felino, posiblemente, que aparece en el v. 1672 más adelante. Me mueve a ello, amén del sentido, pues es Lucrecia quien se ha dirigido al exterior del edificio, supuestamente, para tratar con Florencio, el hecho de que no hay una entrada de personajes en escena en esta sección en la que pudiera incorporarse al criado como simple figurante.

514 (¡A ver... va!): acepto la enmienda de Hartzebusch porque fue Lucrecia quien advirtió a Leonarda de los planes de su tío, que se negó a casarse con él (vv. 405-418). Además, es a Leonarda (vv. 470 en adelante) a quien Fulgencio le comunica sus planes de casarla con Rosardo.

- ni fuera posible ahora.
- LUCRECIA ¿Estáis enfermo?
- FLORIANO Mortal.
- LUCRECIA Pues no se os echa de ver.
- FLORIANO (No lo querer entender 540
tengo por mala señal.)
- LUCRECIA Tomad, Dómine.
- FLORIANO ¿Sabéis
que «señor» quiere decir?
- LUCRECIA Selo.
- FLORIANO ¿A quien ha de servir
vos «señor» llamar queréis? 545
Por buen agüero lo tomo,
y ese nombre he de llamarme,
que vos podéis confirmarme.

aunque también Dante se haya señalado como fuente, según Braden [1999:24-25]; véase en su famosa canción «Nel dolce tempo de la prima etade» [2014:§23, 96-123] los versos: «[...] ella ne l'usata sua figura / tosto tornando, fecemi, oimè lasso /, d'un quasi vivo et sbigottito sasso» (vv. 78-80, 98 y 112-113).

538 *¿Estáis enfermo? Mortal*: comienza el galanteo de Floriano con Lucrecia empleando el manido tópico de la amada como causante y remedio de la enfermedad, con la que se gana su atención y su compasión, aplicando una variante del conocido esquema que usó Celestina con Melibea en el auto IV [2000:124-126]; a los editores del texto [2000:618-621] remito para las fuentes del procedimiento, que tiene también un perfume del ovidiano *Arx amandi*: «Has de representar el papel de enamorado y debes fingir heridas con tus palabras; debes procurar por cualquier medio que ella te crea» [1989: §611-613, 380]. Por otra parte, el fingir una enfermedad forma parte de los engaños habituales empleados en el primer teatro de Lope, como recuerda Roso Díaz [2002:137-138]. Comienza a surtir efecto apenas una treintena de versos después (vv. 570-571) y pasado medio centenar más (vv. 618-621) el referente del texto de Rojas hace su aparición abiertamente.

542 *Dómine: Autoridades* da buena cuenta de los sentidos asociados al término: «Voz que usan los gramáticos para hablar con el maestro u preceptor que los enseña. Parece que trae su origen de que como los muchachos que van a la escuela llaman al maestro «Señor», del mismo modo los que estudian gramática, para usar ya de un vocablo de la lengua que aprenden, le llaman así; y como siempre se suelen valer de las ocasiones para llamarle o avisarle de algo, usan del vocativo «Dómine». Y como la mayor parte andan vestidos de hábitos largos, se extiende esta voz a todos los que andan en este traje, mal vestidos y vagantes» [1732:332].

542-837 *Tomad, Dómine... otro dueño soy*: los folios completos 143 y 144 en B' se han re-puesto manuscritos para paliar los estragos del líquido que afecta a otras partes del impreso. El texto manuscrito introduce enmiendas *ope ingenii* que son correcciones *ad sensum* a partir de un impreso de 1621; véase la *Introducción* al respecto.

LUCRECIA	Comeos el pan.	
FLORIANO	Ya lo como,	
	y mejor diré lo beso,	550
	porque es tan bendito el pan,	
	que alma y cuerpo comerán	
	de la dulzura del beso.	
LUCRECIA	¿Vino ayer de la ciudad?	
FLORIANO	Vine, aunque no vi la fiesta	555
	por lo que ya me molesta	
	tan áspera enfermedad.	
LUCRECIA	¿Qué es su mal?	
FLORIANO	Calor es todo.	
LUCRECIA	¿Del hígado?	
FLORIANO	Cerca está.	
LUCRECIA	¿No hay remedio?	
FLORIANO	Alguno habrá.	560
LUCRECIA	Pues cúrese.	
FLORIANO	¿De qué modo?	
LUCRECIA	Hablando al médico.	
FLORIANO	Es rico.	
LUCRECIA	¿Y vos?	
FLORIANO	Pobre por extremo.	
LUCRECIA	No importa.	
FLORIANO	Eso solo temo.	
LUCRECIA	¿Moriréis?	

549 lo *AB²B³B⁴S* Har Cot : le B' 550 lo *AB²B³B⁴S* Har Cot : le B' 563 Y vos *AB²B³B⁴S*
 Har Cot : om B' extremo *AB²B³B⁴S* : om B'

550 *beso*: la costumbre de considerar sagrado el pan, posiblemente por su vinculación con la institución de la eucaristía, condujo a que se besase como señal de respeto, como hace Lazarillo con los bodigos del arcón del clérigo de Maqueda [2011:35 y 266].

558-559 *Calor... hígado*: las preguntas de Lucrecia y las respuestas de Floriano guardan cierto parecido con el «artful and falsely modest insinuation of the professional expertise» [1975:330] que Shipley encontraba en las preguntas y comentarios que Celestina dirigía a Melibea sobre su enfermedad [2002:222-224]. No debe olvidarse que Gordonio apunta sobre el *amor hereos* en su *Lilio de medicina* que el órgano responsable de la causa antecedente de esta *aegritudo amoris* es el hígado y está relacionado con el exceso de calor, en especial en los varones [1993:I, 527-528].

FLORIANO	Remedio aplico.	565
LUCRECIA	¿Cómo?	
FLORIANO	Que jarabes tomo.	
LUCRECIA	Ya es principio.	
FLORIANO	Buenos son.	
LUCRECIA	¿Pues qué os duele?	
FLORIANO	El corazón.	
LUCRECIA	Comeos el pan.	
FLORIANO	Ya lo como.	
LUCRECIA	(¡Notable es el estudiante, qué buena cara que tiene!) ¡Ah, Domine!	570
FLORIANO	(¡Ya se viene, Amor camina adelante!)	
LUCRECIA	¿Sois acaso bien nacido?	
FLORIANO	Sí, en verdad, pero quedé sin padre; al fin me apliqué a las Letras que he seguido, que me cuestan lo que veis, porque si oficio aprendiera menos trabajo tuviera.	575 580
LUCRECIA	Hombre honrado parecéis.	
FLORIANO	Dios se lo pague y le dé entero conocimiento. Lo que más ahora siento es que tan sin él esté. En verdad que conocí a mi padre con criados,	585

567Per FLORIANO *Ma Har Cot* : LUCRECIA *ABS* 569 lo *AB²B³B⁴S Har Cot* : le *B'*

570-571 *Notable... cara que tiene*: véase la nota a los vv. 391-392.

583 *entero conocimiento*: la petición de Floriano es llamativa. Tal vez sea uno de esos *contrafacta*, por emplear la terminología de Gernert [2009:I, 22-26], una reescritura de un versículo de los Salmos: «Domine, scrutatus es et cognovisti me, tu cognovisti sessionem meam et resurrectionem meam. Intellexisti cogitationes meas de longe, semitam meam et accubitus meum investigasti. Et omnes vias meas perspexisti, quia nondum est sermo in lingua mea, et ecce, Domine, tu novisti omnia» (139, 1-4).

que viven ahora honrados
 con la hacienda que perdí;
 y aún he visto un mayordomo 590
 con no poca presunción.

LUCRECIA No lloréis.

FLORIANO Es condición.

LUCRECIA Comeos el pan.

FLORIANO Ya lo como.

Y creed que ya prevengo
 con esta epítima rica 595
 la medicina que aplica
 el tiempo al dolor que tengo.

Es propiedad del veneno
 irse luego al corazón,
 y así, en aquesta ocasión, 600
 va el pan de lágrimas lleno;

595 *epítima*: la forma que aparece en el texto convive contemporáneamente con la patrimonial «bizma» y «pítima», forma esta última que Covarrubias define: «El emplasto o socrocio que se pone sobre el corazón para desahogarlo y alegrarlo» [1611:1179]. En *Auto-ridades* «bizma» es: «Un género de emplasto que se pone en algún miembro del cuerpo que está sentido o débil para confortarle o apretarle; el cual se compone de estopa, aguardiente, incienso, mirra» [1726:613]. Lobera de Ávila (1530: §62, sp) recoge recetas de sendas epítimas para el corazón y el hígado cuya función es, en ambos casos, aliviar el calor excesivo.

598-599 *veneno... corazón*: la afirmación de Floriano procede de la etimología que recoge Covarrubias del término: «Latín *venenum* quia per venas it ad cor et ad relinquo corporis partes, a viniendo» [1611:1139]. En san Isidoro se encuentra una hipótesis semejante al hablar del veneno de las serpientes: «Venenum autem dictum, eo quod per venas vadit [...]» [1983:lib. XII, §4,41, 88].

601 *pan de lágrimas*: Lope, como señala Colombí-Monguió [1986:69], emplea una imagen similar en *La Dorotea* [1968:376] donde «las varias ansias amorosas y sus efectos (encontrados pensamientos, penas, llantos y suspiros), forman con sus propios venenos el antidoto que asegura la vida del enamorado». Propone la autora que podría tratarse de una consecuencia de la caracterización de sí mismo como áspid ponzoñoso (vv. 293-294) que encontraría en estos sinsabores un remedio homeopático. Por otra parte, escoger las lágrimas como base del remedio que se autorreceta Floriano parece aplicación de la sentencia de Paracelso (1529): «nessuna malattia può guarire per contrapposizione, ma solo grazie al suo simile» (*apud* Rivière 2012:44). Pero también podría tratarse de una recomendación moral, a tenor de la pregunta inmediata de Lucrecia; ciertamente en la Biblia hay diversos textos que recomiendan el arrepentimiento, expresado en lágrimas, como medio de alcanzar la felicidad. Tal es el consejo del rey David: «Fuerunt mihi lacrimae meae panis die ac

- porque la purga le mueva
siempre se mezcla con él,
y así, porque vaya a él,
este pan lágrimas lleva. 605
- LUCRECIA ¿Estudiáis filosofía
o qué es aquesto que habláis?
- FLORIANO Para que el alma entendáis
hablar romance querría.
Pero si aquí no hay lugar, 610
porque no digáis que he sido
ingrato al pan que he comido,
el pan os quiero pagar.
¿Tenéis algún dolorcillo
o alguna secreta falta? 615
- LUCRECIA ¡Bueno! La pregunta es alta,
pero no me maravillo:
Quizá el Dómine tocó
un paso de *Celestina*
en que da esta medecina 620
a otra Lucrecia cual yo.
De lo que es secretas faltas
no tengo qué confesar;
lo que es dolor me hace dar

nocte, dum dicitur mihi cotidie: “Ubi est Deus tuus?”» (Salmos 42, 4); «Qui seminant in lacrimis, in exultatione metent»; (Salmos 126, 5); o Mateo (5, 4): «Beati, qui lugent, quoniam ipsi consolabuntur». Recuérdese lo apuntado con Ovidio en la nota al v. 538 sobre la utilidad de mover a lástima en la lid amorosa.

609 *hablar romance*: aún entonces, tantos años después del «román paladino» de Berceo en su *Vida de Santo Domingo de Silos* [1992:§2a, 259], «hablar en romance» significaba: «Además del sentido recto, vale explicar con claridad y sin tergiversaciones» (*Autoridades* 1737:635).

614-615 *dolorcillo... secreta falta*: al igual que *Celestina*, Florencio se ofrece como sanador de cualquier dolencia, a semejanza de los que pueblan la España de su tiempo; al respecto remito a mi estudio [2018].

621 *otra Lucrecia*: al final del cuarto auto *Celestina* compra la cooperación de Lucrecia reprendiéndola por murmurar contra ella [2000:135]. Sobre estas deudas llamó la atención Gómez Gómez [1998:9-10].

624-635 *dolor... recéis*: Northup [1909a:465-466] ya señaló la relación de esta oración con la obra de Rojas, aunque Lope invierte el esquema de la acción de *Celestina*; ahora es la

- muchas veces voces altas, 625
 porque me duelen las muelas.
 FLORIANO ¡Alabado sea el Señor,
 y más con tanto favor
 como ahora me revelas!
 Que como si lo supiera 630
 traigo una oración escrita
 de aquella santa bendita
 que es su abogada primera.
 LUCRECIA ¿Es santa Polonia?
 FLORIANO Sí,
 que como aquesta recéis, 635
 salvoconduto tendréis
 que no os duelan más que a mí.
 ¿Sabéis leer y escribir?
 LUCRECIA ¿No basta saber leer?

635 que *MaABS* : y *Har Cot*

asediada la que se sirve del subterfugio de la conocida enfermedad que esgrime la vieja en el auto cuarto [2000:129]. El proponer como excusa, y ser también ella quien adivina con una falsa sorpresa, que el remedio es la oración de santa Apolonia da idea de que Lucrecia ya ha aceptado la traza de Floriano. Sobre la oración recuérdese, como señalan los comentarios de los editores [2000:129 y 622-623] y Gómez Moreno y Jiménez Calvente [1995:99-100], la ausencia de testimonios coetáneos de una vinculación directa entre el dolor de muelas y el deseo, que Beresford [2001:50-54] resuelve desde la evolución del relato hagiográfico y diversos lugares del texto de Rojas. En esta comedia hay referencias explícitas a la tragicomedia, como en los vv. 686-687, al igual que en otras obras suyas, como señala Alviati [2011b:209] al recordar su presencia en *El caballero de Olmedo*. Sobre las transformaciones de la materia celestinesca véase la sección correspondiente en la introducción.

639 ¿*No basta saber leer?*: la alfabetización de la mujer noble, revisada globalmente en Ruiz García [2005], se reducía antes del final del siglo xvii a poseer una cierta competencia lectora pero no la escritura porque, como apunta Gutiérrez Cabero [2014:64 y 62-63], era «la parte activa del conocimiento»; incluso humanistas como Erasmo o Vives sostienen que la educación femenina debe estar dirigida y supervisada por el interés masculino e impedir el acceso a ciertos conocimientos y a su transmisión; sobre la base de tal discriminación véase Trujillo Maza [2006:265-268] y Cátedra y Rojo Vega [2004:46-50]. Algo habitual era saber firmar, por razones legales, y leer pero no escribir; por eso más adelante Lucrecia dice: «Bien es que nobles mujeres / firmar y escribir sepamos [...] / permítele [...] / que enseñarme procure» (vv. 820-821 y 827-828); de ahí la inseguridad de la firma de mujeres alfabetizadas incluso de posición elevada, como señala López-Cordón Cortezo [2014:51]; véanse las noticias de Varela-Rodríguez [2006] y Cátedra y Rojo Vega [2004:43-45]

FLORIANO	Para ser noble mujer que es falta os puedo decir. Hablad vuestro padre honrado, que si queréis yo estaré en casa y os mostraré a leer latín y tirado.	640 645
LUCRECIA	Yo entiendo que él gustará y yo, amigo, en grande extremo.	
FLORIANO	(¡Oh amor! ¿Qué dudo, qué temo? ¡Todo de mi parte está!)	
LUCRECIA	Pues estáis enfermo así no os vais, que aquí comeréis; y mientras le hablo podréis iros a sentar allí; que él es tan caritativo, que os hará limosna y bien.	650 655

641 puedo $A^1A^2A^3A^4B^2B^3B^4$ Har Cot : haré MaA^5B^1S 645 y $MaABS$ Cot : om Har
 648 dudo, qué $MaAB^2B^3B^4S$ Har Cot : dudo y B^1 652 podréis $MaAB^2B^3B^4S$ Cot : podéis
 B^1 Har

sobre los porcentajes y la procedencia de mujeres que saben firmar en el XVI, así como la distinción entre lectura fonética y lectura de comprensión, que reduciría la competencia lectora femenina al desciframiento sílaba a sílaba de los textos y su reproducción oral. Las censuras de los moralistas a los escritos de contenido sentimental que recoge Navarro Bonilla [2004], y que podrían reproducir como señalan Cátedra y Rojo Vega [2004:53-55], explican también la renuencia a proporcionarles esta destreza; véase más adelante la pena de Lucrecia (v. 693) por no poder dar respuesta afirmativa a la petición de Floriano y posteriormente (vv. 1659-1665) la complicación que causa una nota de Lucrecia, escrita por persona interpuesta, a Fabricio.

645 *leer latín y tirado*: Floriano se ofrece como «leccionista», un tipo de preceptor que trabajaba al margen del sistema gremial descrito por Ruiz Berrio [2004], muy habitual en el mundo contemporáneo, según señala Torres Aguilar [2015], que formaba a domicilio a los hijos de las clases pudientes como señala Lorenzo Vicente [1995:209]. Como apunta Gutiérrez Cabero [2014:66 y 112-113], era habitual que este maestro se incorporase al servicio doméstico fungiendo como criado. En sentido figurado, adiestrarla en las lides del amor, puesto que «saber mucho latín» daba a entender «ser sobradamente avisado y astuto»; «tirado», relacionado con la forma de lectura, implica un grado superlativo de esas competencias.

648-649 (¡Oh amor... *mi parte está!*): apréciase el paralelismo de la zozobra de Floriano con el temor que expresa Celestina en el soliloquio del principio del auto IV [2001:111-113] en su camino hacia casa de Pleberio para iniciar la conversación con Melibea.

- FLORIANO ¡Dadme vos los pies también
por la merced que recibo!
- LUCRECIA ¿Cómo os llamáis?
- FLORIANO ¿Yo, señora?
- Lucas.
- LUCRECIA Idos a sentar,
Lucas, yo os haré llamar. 660
- FLORIANO (¡Oh prenda que el alma adora!
 ¡Oh pan, oh esperanza mía
 oh dichoso fingimiento!)
- LUCRECIA (¡Qué cara, qué entendimiento!)

656Per FLORIANO ABS Har Cot : om Ma 658Per LUCRECIA ABS Har Cot : om Ma

659 *Lucas*: como apunta Roso Díaz [2002:14 y 76-78], en el tipo de engaño empleado aquí por Lope, que afecta a la identidad, el cambio de nombre refleja la nueva personalidad y a menudo tiene un carácter simbólico; en ocasiones, como en este caso, además tiene una dimensión cómica. El recurso es uno de los de mayor éxito en la comedia, basado «en la estrategia de que el espectador sepa más que los personajes de la acción» como lo describe Díez Borque [2011:21]. El nombre adoptado por Floriano está muy en consonancia con la naturaleza médica del problema con que aspira a capturar la piedad y el afecto de Lucrecia, como realmente termina por hacer al punto que ella también se declara contagiada de la misma enfermedad: «Mi padre quiere curarte, / siendo tú el médico mío / porque de mi desvarío / eres medicina y parte» (vv. 986-989). Recuérdese que es el evangelista el patrón de los médicos (Beaujon 1969:13-19) y, como él, también Floriano procura su propio remedio (vv. 593-605) siguiendo la conocida máxima del Evangelio (Lucas, 4, 23: «Cura te ipsum»). Posiblemente sea simple casualidad que san Lucas tenga como símbolo un toro, por las razones que apunta Beigbeder [1995:76 y 94] y sea también patrón de los carniceros, profesión (vv. 156, 159, 167, 229, 235 y 2848) y animal (vv. 2, 86, 103, 111, 123, 151, 235, 432, 911 y 2848) con los que se pone en relación reiteradamente a Floriano/Lucas; López Campuzano [1995:263-267] apunta la escasa presencia iconográfica de estos motivos en la zona hispánica aunque se difundiera textualmente. Aún más casual es que el alba, pieza de la indumentaria habitual del sacerdote, aparezca descrita en el evangelio de Lucas (23, 11: «Sprevit autem illum Herodes cum exercitu suo et illius indutum veste alba et remisit ad Pilatum»); Lope empleó la asociación «Lucas-toro-alba» en una correlación inserta en una estrofa de su *Jerusalén conquistada* (1609): «Fueran en vista, luz, rostro y decoro, / el griego, macedón, francés y hebreo, / con el Ángel, León, Águila y Toro, / nuevo Lucas, Juan, Marcos y Mateo; / con albas, mitras, capas, cetros de oro [...]» [2003:Lib. II, §83, 87].

664-665 (*¡Qué cara... porfia!*): el empleo de apartes en esta sección y los comentarios que encubren remiten a diversos lugares de *Celestina*; si la vista del joven cautivó a Melibea, como ella reconoce en diversos lugares [2000:§10, 219; §12, 245, etc.], el joven Floriano se autoexhorta a sostener el esfuerzo como Celestina [2000:§4, 117] espolea, en apariencia, al diablo con el que supuestamente ha realizado un pacto para que Melibea caiga rendidamente enamorada de Calisto al ver el hilado [2000:§III, 109-110]; el que ahora cambie los

- FLORIANO (¡Alma, esfuérzate y porfía!) 665
 LUCRECIA (¡Lo que ha podido moverme...!
 Él trae carta de favor,
 porque es gran despertador
 de la voluntad que duerme.
 ¡Qué buena presencia tiene, 670
 seguramente camina
 porque parece que inclina
 y que a los ojos se viene.)
 Quiero la oración leer
 de aquella bendita santa; 675
 lo que es la entrada me espanta,
 mas prosa debe de ser.

Carta

«No he tenido atrevimiento de descubrir mi pecho con el temor de mi bajeza y tus méritos hasta que la enfermedad ha sido de muerte y tan forzoso el último remedio, que por ventura, por no perdella del todo, te escribo que soy Floriano, y que por tu ocasión he venido a aquestas fiestas a aventurar la vida, porque no la estimo hasta saber si me la descas. La tuya guarde el cielo, para que me la quites o me la des, que en tales manos todo es vida».

667 trae ABS : traer Ma Har Cot 673 se MaABS Har : le Cot Carta atrevimiento de MaABS Cot : atrevimiento para Har Carta hasta ABS Har Cot : basta Ma errata

términos del pacto indica, en mi opinión, cuál es el alcance de la realidad de ese trato y qué función de autoaliento tiene en realidad. Sobre la porfía como virtud del amante presente en Lope véanse las noticias de Cortijo Ocaña [2013:12-94], donde desarrolla extensamente el alcance del concepto, vinculado a la concepción del amor como un conflicto que tiene tras sí una larga tradición.

667 carta de favor: misiva con la que se solicitaba protección y ayuda para su portador.

677 Carta: como apunté al comentar el v. 165, la aparición de estos mensajes escritos el teatro barroco implica una separación de la ortodoxia en la fábula. En este caso Floriano se sirve de la comunicación escrita para dar a conocer unos sentimientos que no siguen la costumbre contemporánea; que el amor no formaba parte de los ingredientes de un matrimonio era obvio desde el momento que se regía por decisiones ajenas a la parte femenina de los contrayentes, orientado siempre por cuestiones patrimoniales, como dan por sentado los escritores que reflexionan sobre esta cuestión que reúne Arredondo Sirodey [2009:190-193].

Estremada es la oración,
y el remedio singular,
y podría aprovechar 680
dicha con buena intención.

¡Qué discreto es Floriano
en el tercero que envía!
¡Qué santidad que fingía
hasta ponerla en mi mano! 685

Basta, que de aqueste oficio
dejó Celestina nietos
y no con menos efetos
para engañar el juicio.

Aquí no hay que resistir: 690
Floriano es caballero,
yo le adoro y por él muero.

¡Qué gran falta el no escribir!
Pero, pues principios tengo,
este hombre me ha de enseñar. 695

Sale Fulgencio y Rosardo

679 y *MaA²A³A⁴BS* *Har Cot : om A'* 681 buena *MaA B²B³B⁴S* *Har Cot : sana B'*
693 el *MaABS Cot : es Har*

682-683 *¡Qué discreto... que envía!*: se trata de un «juego de identidad de tercer grado» como lo denomina Alviti [2011b:213], porque Lucas se presenta como intermediario de Floriano, disfrazando, como apunta la autora, su misiva de oración de santa Polonia. Hay que percibir que Lucrecia no conoce físicamente a Floriano, que solo le revela su identidad en el v. 950.

687 *dejó Celestina nietos*: la descendencia de Celestina, como es sabido, llega lejos, literariamente hablando; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, o Cuarta obra y tercera Celestina* (1542) de Sancho de Muñón está protagonizada por una Elicia que se dice sobrina de la Celestina que aparece en el texto de Rojas [2009:26-27], por más que la relación no se fundara tanto en lazos de sangre como en parentesco de las artimañas empleadas, como en este texto de Lope.

690-693 *Aquí no... por él muero*: la posibilidad de que Lucrecia pudiera escoger su pareja era una posibilidad, aunque remota, en su tiempo, por lo que no debe considerarse completamente inverosímil. Véase la *Introducción* al respecto.

693 *gran falta el no escribir*: véase la nota al v. 639.

- ROSARDO De quererlo dilatar,
Fulgencio, enojado vengo,
que parece que a mi amor
no es buena correspondencia
después de tan larga ausencia 700
desvanecerme el favor.
- FULGENCIO Fáltaos en eso razón,
que sabed que os quiere bien,
pero hay mujeres también
de esta esquivia condición, 705
que hay alguna que si aquí
la tratasen de marido,
sin haberle conocido,
dirá treinta veces «sí».
Lucrecia...
- LUCRECIA ¿No seré yo 710
por quien eso vas diciendo?
- FULGENCIO Bien sabes que no te ofendo.
- ROSARDO ¡Todo en esta casa es «no»!
Vos decís que no habéis sido
quien este trato tenéis 715
y vos que no la ofendéis.
- FULGENCIO Ni Leonarda te ha ofendido,
que este «no» yo le aseguro

703 que sabed *MaABS Har* : pues sabed *Cot*

715 *trato*: se refiere a los esponsales, la palabra de casamiento que, aunque careciese de valor legal o religioso ni fuese un requisito formal para la celebración del matrimonio canónico, tenía en el imaginario social una capacidad vinculante que obligaba gravemente a las partes que lo usaban; su disolución era cuestión harto complicada, como señalan al estudiarlo Ruiz Sastre y Candau Chacón [2016] o Cornejo Chávez [1949], pese a ser un impedimento prohibitivo no dirimente, como apunta que se denominaba desde el siglo xv García Herrero [2006:178]. No es de extrañar que fuesen empleados por las partes contrayentes al margen del conocimiento o aprobación de las familias para dar rienda suelta a la afectividad, produciéndose situaciones como las que se desarrollan en este plano en la comedia. A menudo, como apuntan las investigadoras citadas [2016:64], esos tratos se manifestaban mediante billetes y cartas, que forman parte de la estrategia de Floriano para alzarse con la mano de Lucrecia, como se verá.

	y aquel «sí» no la ha engañado.	
[ROSARDO]	De vos estoy agraviado	720
	y de Leonarda seguro;	
	que ella, en esta dilación,	
	ha hecho como mujer,	
	y vos debéis de volver	
	por vuestra buena opinión.	725
FULGENCIO	¿En qué con vos la perdí?	
ROSARDO	En que este pago me den	
	las esperanzas del bien	
	de aqueste negado «sí»	
	que, por vos asegurado,	730
	me he atrevido como necio	
	hasta llegar al desprecio	
	del «no» cierto y «sí» negado.	
FULGENCIO	Fuera justa vuestra queja,	
	Rosardo, si os prometiera	735
	lo que en mi poder tuviera,	
	puesto que os ama y no os deja.	
	Pero si esta dilación	
	es honesto proceder,	
	¿en qué se puede ofender	740
	vuestro honor y mi opinión?	
	Con Lucrecia, que es mi hija,	
	y de quien disponer puedo,	
	y donde respeto y miedo	
	sufren que la mande y rija,	745
	hoy podréis quedar casado,	
	cumpliendo mejor así	
	esa palabra que os di.	
ROSARDO	Es cumplimiento escusado:	

724-725 *volver por*: «Junto con la partícula «por» significa defender o patrocinar el sujeto o cosa de qué se trata» (*Autoridades* 1739:520). Los editores modernos, Hartzenbusch y Cotarelo, atribuyen estos versos a Rosardo.

749 *escusado*: «Vale también superfluo e inútil, o porque no conduce al intento o porque se puede dejar de hacer y no corre obligación» (*Autoridades* 1732:676).

- ¿Lo que ella no ha de acetar 750
Fulgencio, me prometéis?
- FULGENCIO ¿Por qué no, si vos queréis?
- ROSARDO ¿Eso es cumplir o engañar?
- FULGENCIO Dadme esa mano, Rosardo,
de hacer este casamiento 755
y veréis si es fingimiento.
- ROSARDO ¿Cierto?
- FULGENCIO Cierto.
- ROSARDO (¿Pues qué aguardo?
Que ya el amor de Leonarda
se acabó con su desdén
y con ser mayor el bien 760
que de Lucrecia me aguarda.
- ¿Pero cómo he de poder
desenotar a Fabricio
y dar tan contrario indicio
de mi hidalgo proceder? 765
- Mas también es grande error
cuando todo es falsedad
guardar a nadie lealtad,
y más de interés de amor.
- Mujer y diez mil ducados, 770
¿a quién no disculparán?
Que por menos que esto están

757 *qué MaAB²B³B⁴S Har Cot : om B'* 758 *de MaABS Cot : a Har* 759 *su MaAB-²B³B⁴S Har Cot : el B' zona manuscrita*

762-765 *¿Pero cómo... hidalgo proceder?*: compárese el comportamiento y la amistad de esta pareja de galanes con la que tienen Floriano y Alberto con la nota al v. 213.

770-771 *diez mil... disculparán?*: en las comedias urbanas de Lope, recordaba Arellano [1996:43] los galanes se mueven por motivos que son la antítesis de las virtudes sobre las que se asienta el honor, patrimonio de una aristocracia que sostiene que la verdadera nobleza está en la virtud moral como señala Guillén Berrendero [2007:41-56], y no en la riqueza. La excusa de Rosardo para traicionar a su amigo recuerda por su sentido a algunos textos clásicos que Traver Vera [1997] reúne al hilo del conocido texto de Quevedo «Poderoso caballero es don Dinero».

	Mil necios desengañados.)	
	Señor, la palabra vuestra no es quien os ha de obligar a quererme ahora dar de quien soy tan clara muestra.	775
	Si acaso igual os parezco, a vuestra imaginación, para tan alta ocasión humildemente me ofrezco, que yo no os quiero forzado sino voluntario en esto.	780
LUCRECIA	(¡Airado cielo! ¿qué es esto?)	
FULGENCIO	Por todo estoy obligado. y si la palabra dada no cumplió la prenda ajena, la propia obligo a la pena, como fianza pagada, que en esto tengo poder como en propia hacienda mía.	785
ROSARDO	Pues, señor, desde este día es Lucrecia mi mujer, ¿cómo no me dais la mano?	790
LUCRECIA	Detened la vuestra un poco.	795
ROSARDO	Juzgado me habéis por loco o, por lo menos, liviano, mas mirad vuestro valor en cuánto a Leonarda excede y veréis que le concede bastante disculpa amor.	800
FULGENCIO	¿Has, por ventura, entendido	

777 soy *MaABS Cot* : sois *Har* 787 cumplió la *MaABS* : cumplí en la *Har* 796 habéis
MaABS : habréis *Har Cot* 800 le *MaABS Cot* : me *Har*

777 *muestra*: «[...] diseño o modelo de alguna cosa, para dar a entender lo que ha de ser y
las calidades que debe tener» (*Autoridades* 1734:626)

que es esta mi voluntad?
 LUCRECIA No tienes dificultad
 para ser obedecido, 805
 que eres mi padre, en efeto,
 pero yo sé de Leonarda
 que este casamiento aguarda
 y ama a Rosardo en secreto.
 Y como ella no lo impida 810
 ni diga que está quejosa,
 yo digo que soy su esposa.
 FULGENCIO Justa respuesta.
 ROSARDO Escogida.
 Yo sé que dirá que sea,
 sin impedillo jamás. 815
 LUCRECIA Pues yo no pretendo más
 de ver que no lo desea.
 ROSARDO Pues vámosla a hablar.
 FULGENCIO Partamos.

Vase Rosardo

LUCRECIA Oye, señor.
 FULGENCIO ¿Qué me quieres?
 LUCRECIA Bien es que nobles mujeres 820
 firmar y escribir sepamos.
 Aquel enfermo estudiante
 que ayer limosna pidió
 a enseñarme se ofreció
 mientras no pasa delante. 825
 En fin el mal le detiene,
 permítele que se cure
 y que enseñarme procure.
 FULGENCIO A estremado tiempo viene.
 Denle en casa un aposento 830

813Per FULGENCIO MaB' Har : LUCRECIA AB²B³B⁴S Cot 818 a B Har Cot : om MaAS
 829Per FULGENCIO MaB Har Cot : LUCRECIA AS

donde se pueda curar.
 LUCRECIA Y en el mío ¿podrá estar?
 FULGENCIO Podrá, si te da contento.

Vase

LUCRECIA Confusa y turbada estoy
 entre dos extremos puesta 835
 si dijese mi respuesta,
 que ya de otro dueño soy
 ¿Consentiré lo tratado
 tal dije? ¡En mi lengua cupo,
 cosa que el alma no supo! 840

Sale Floriano

FLORIANO ¿Pues qué habemos negociado?
 ¿Hame señor recibido
 o ya de casa me voy?
 LUCRECIA ¡Oh, Lucas, muriendo estoy?
 FLORIANO ¿Vos, de qué?
 LUCRECIA Pierdo el sentido. 845
 FLORIANO ¿No se mitigó el dolor
 con esa oración que os di?
 LUCRECIA Cuando la recé creí
 que era acabado el rigor
 y sentí tanto consuelo, 850
 que no entendí que podía
 bajar el tiempo en un día
 mis esperanzas del cielo,
 porque ese tu Floriano
 que aquesé papel te dio 855

833 *Per* FULGENCIO *MaB Har Cot* : LUCRECIA *AS* 836 *dijese MaABS Cot* : *dijese en Har*

855 *aqese papel te dio*: Lope construye la maraña de esta comedia con el juego de unas identidades fingidas a las que auxilia, como se hizo habitual en el teatro barroco, el empleo de estas notas de los amantes para comunicarse sus sentimientos, notas que a menudo aca-

- es a quien le diera yo
de mujer palabra y mano.
Tanto como esto le quiero
desde el punto que le vi
pero ya, triste de mí, 860
de gozalle desespero,
porque mi padre me fuerza
a dar la mano a Rosardo.
- FLORIANO (Desde este punto acobardo
todo el valor que me esfuerza. 865
¿Qué oigo, triste de mí?)
- LUCRECIA ¿Qué dices?
- FLORIANO Que es caso extraño.
- LUCRECIA Extraño para mi daño
pero nuevo para mí.

864 este *MaABS Har* : ese *Cot* 869 mí *MaABS Cot* : ti *Har*

baban en manos de los rivales en la pugna amorosa. El estudio de Recoules [1974] señalaba la presencia abundante de este recurso aunque no desentrañaba el sentido de su presencia en las comedias en las que se encuentra; Oriel [1992:16] propone que su empleo implica siempre cierto grado de secretismo y, por tanto, está relacionado con una cierta subversión del orden social, que está delimitada por el autor del escrito, su contexto y el receptor. En el fondo en la sociedad contemporánea se le otorgaba un sentido similar a este galicismo, como apunta Varela Merino [2009:I, 645-654]. Castillo Gómez [2014] recuerda lo extendido del hábito del intercambio de estos mensajes de menor tamaño que una carta, y por tanto desprovistos de sus elementos fijados por la tradición que aumentaban su tamaño, empleados para comunicar temas delicados. En este sentido lo define Covarrubias [1611:1362], que lo recoge con una ortografía inesperada (villete): «El papel en que se escribe algunas pocas razones de una a otra persona que asisten en el mismo pueblo; fue muy buena invención para comunicarse con más quietud y tratar las cosas con secreto, no fiándolas de ningún tercero ni criado [...]». Su abundante presencia en *El dómine* (vv. 914, 1342, 1665, 1668, 1861, 1869, 1889, 1977, 2078, 2332, 2339, 2346, 2520, 2563, 2575, 2601 y 2697) y su protagonismo deben ponerse en relación con el éxito alcanzado por la conocida obra de Tárrega *El prado de Valencia* (1589), según la datación de Canet [1985:26] donde tenía una presencia muy importante, con 58 apariciones.

859 *desde el punto que le vi*: el protagonismo de la vista en el proceso amoroso es un tópico en toda la lírica occidental que ha conocido muy diversas reelaboraciones, como las recogidas por Stewart [2003]; de Andreas Capellanus [1990:I, i, 55-57] a Ficino [1986:47] los teóricos del amor han puesto de manifiesto su función primordial, que Serés [1996:51-53, 55-56, etc.] explica desde la filosofía clásica y sus manifestaciones en textos contemporáneos al autor.

FLORIANO	¿Qué es lo que piensas hacer?	870
LUCRECIA	Resistir, aunque me mate.	
FLORIANO	Es este el primer combate y sois, Lucrecia, mujer, ¿cómo habéis de resistir si vuestro padre lo quiere?	875
LUCRECIA	Resistir cuanto pudiere, y poder hasta morir.	
FLORIANO	¿Es caballero ese hombre?	
LUCRECIA	Sí.	
FLORIANO	¿Y es galán?	
LUCRECIA	Por extremo.	
FLORIANO	(¡Agora de nuevo temo!) ¿Cómo decís que es su nombre?	880
LUCRECIA	Rosardo.	
FLORIANO	Ya caigo en él. ¡A fe que es galán de fama y que tan hermosa dama se emplea muy bien en él.	885
	Obedeced, pues es justo, a vuestro padre, señora, que no os va menos ahora que tener provecho y gusto, que por ser yo bien nacido lo que es verdad aconsejo, aunque a Floriano dejo por vos perdiendo el sentido.	890
	Pero él os dirá lo propio, según es hombre de bien, aunque por quereros bien parece consejo impropio.	895
	Rosardo es buen caballero notorio en este lugar, con quien os podéis honrar mejor que de un forastero.	900
	Floriano es advenedizo,	

pobre estudiante aunque honrado
y que solo os ha obligado
con lo que ayer veis que hizo, 905

que fue cosa para vos
bien escusada, en verdad,
y para él necedad,
si no lo remedia Dios.

¿Bueno es que al vuestro dejéis 910
por un matador de toros?

¿Qué respetos, qué decoros,
qué obligación le tenéis?

¿Un papel que os ha enviado
con un pobre como yo 915
es más que esto?

LUCRECIA

Amigo, no,
pero es mucho haberle amado;
y este amor es de tal suerte,
que ya tu consejo es vano,
porque en solo Floriano 920
está mi vida o mi muerte.

Y no digas que naciste
menos que como villano,
pues aquí contra Floriano
la amiga lengua moviste. 925

Yo tenía negociado
que os quedásedes aquí,
pero pues sois contra mí
ya me habéis desobligado.

No estaréis en casa un punto. 930
¡A la de Rosardo, hermano!
Que aquí vive Floriano
y Rosardo está difunto.

¡Con qué suspensión y calma

	me reprehende el grosero!	935
	Por cierto, ¡gentil tercero para fialle mi alma!	
	¿De Floriano dice mal, que no hay en la Corte dama que no le quiera por fama y porque no tiene igual?	940
	¡Partíos de mi presencia aunque descubráis el caso!	
FLORIANO	¡Dómina, Dómina, paso que es esa mucha licencia!	945
LUCRECIA	¿Cómo, no os puedo yo echar?	
FLORIANO	Detened, mi bien, la mano, porque echáis a Floriano de su dichoso lugar.	
	Yo soy el que os ha querido y aquel vuestro esclavo soy, de quien el alma que os doy os habla al mejor sentido;	950
	yo aquel que siempre callando hablé tanto con los ojos,	955
	¿para que en un mar de enojos se vaya el alma anegando?	
	Que este enemigo suceso que así de casaros trata, poco hará si no me mata después de quitarme el seso.	960
	Ya estoy aquí, ya llegué a lo más que pretendí, de la tempestad salí y en el puerto me anegué.	965
	Pluguiera a Dios que muriera	

940 le *MaABS Cot* : lo *Har* 942 Partíos *MaAS* : Pártete *B Har Cot* 943 descubráis
MaABS Cot : descubras *Har* 945 esa *MaABS Har* : esta *Cot* 951 y *MaABS Cot* : om
Har 953 al *MaABS Har* : el *Cot* 957 vaya *Ma Har Cot* : va ya *ABS*

- entre aquellas ondas bravas,
 dulce amor, que levantabas,
 fiero olvido, ausencia fiera,
 y no ahora, que en el puerto 970
 me veo favorecido,
 cierto de mi bien perdido
 y de mi remedio incierto.
- LUCRECIA Floriano, a quien ha visto
 tantas pruebas de mi fe, 975
 poco importa que las dé
 con el llanto que resisto.
- Huélgome que hayas probado
 los quilates de aquel oro
 con cuyo valor te adoro 980
 y su fineza tocado.
- Y pues ya no hay que decir,
 más de lo que visto has:
 o tú mi esposo serás
 o tú me verás morir. 985
- Mi padre quiere curarte,
 siendo tú el médico mío

978-981 *Huélgome que... fineza tocado*: ya Jorge Manrique cerraba su definición de amor con una imagen semejante: «Todas estas propiedades / tiene el verdadero amor; el falso, mil falsedades, / mil mentiras, mil maldades / como fengido traidor. // El toque para tocar cuál amor / es bien forjado / es sufrir el desamar, / que no puede comportar / el falso sobre-dorado» [2013:14-15, vv. 41-50]. La imagen se basa en el uso de una piedra de toque utilizada por los joyeros para contrastar la calidad y la condición de algunos metales preciosos. Lope la emplea en alguna de sus obra poéticas, como *El peregrino en su patria*: «y con esto, al primer toque / del oro de su fineza, / conocí su falsedad, / siendo mi pecho la piedra» y también en comedias como *La escolástica celosa* («También para conocer / de Celia el amor ausente / que es piedra toque excelente, / del oro de la mujer» 1997:III, 1339, vv. 1327-1330) o *Las pobreza de Reinaldos*, aunque en ella lo aquilatado sea la nobleza («La adversidad y pobreza, / el venir al mal del bien / y a la humildad de grandeza / es piedra toque con quien / se quilata la nobleza» 2008:I, vv. 26-30, 349). No solo Lope emplea esta imagen; en su *Cancionero llamado danza de galanes* [1625:s. p.] Diego de Vera recoge en una de las réplicas del galán esta aseveración: «Hacerme a mí sinrazones Fortuna no es cosa nueva, / que soy toque donde prueba / el fino de mis pasiones»; y más adelante dirá: «La piedra» del toque sea / para el oro que se encubre, adonde el alma descubre / los quilates de afición».

porque de mi desvarío
eres medicina y parte.

Aquí tendrás aposento, 990
y aun dos creo que tendrás,
porque en mi alma estarás,
para su huésped de asiento.

Y pues que tiempo tenemos
para contar nuestras cosas, 995
de las que son sospechosas
las ocasiones quitemos.

Créeme que estoy corrida
de no te haber conocido,
aunque es más culpa el vestido 1000
que el ser yo desconocida,
que ya el alma me avisaba
si yo creerla quisiera,
pero de cualquier manera
en tu pensamiento estaba. 1005

Ya es hora de ir a comer,
apercibe tinta y pluma,
que habemos de hacer la suma
de un infinito querer,
que esta ha de ser la cubierta 1010
con que podremos hablar.

FLORIANO

¡Dame esos pies a besar,
gloria de mi cielo abierta!,
a cuyo sol, desde hoy,

993 su *MaABS Cot* : ser *Har* 999 te haber *MaABS Cot* : haberte *Har*

993 *huésped de asiento*: la expresión hecha «huésped de aposento» se refería a: «La persona a quien se aplica el uso de alguna parte de la casa» (*Autoridades* 1726:347).

1014-1017 *a cuyo sol... quién soy*: diversos autores clásicos, desde Aristóteles hasta san Agustín pasando por Claudio Eliano o Plutarco, y en la tradición medieval y renacentista, como recoge García Arranz [2010:137-141], se propaga, con variantes, la capacidad única del águila para mirar directamente al sol; según Aristóteles (*Historia de los animales*, 1990:IX, 35, 620a, p. 521), aunque también se encuentre en Eliano [2002:I, §2, 26, 132], el águila determina la legitimidad de sus polluelos obligándolos a mirar directamente al sol,

	ofrezco una águila nueva	1015
	que en esos rayos se prueba	
	para conocer quién soy.	
	Pues espacio me prometes	
	no quiero ahora cansarte	
	mas solamente avisarte	1020
	que el casamiento no acetes,	
	que yo te daré invención	
	con que los burles a todos.	
LUCRECIA	Cuando falten nuevos modos	
	morir es resolución.	1025
FLORIANO	Vivirás, pues que yo espero	
	gozarte con mucho gusto.	
LUCRECIA	Muy bien sabe el cielo justo	
	que eres mi amor verdadero.	
FLORIANO	Estaré este tiempo en calma.	1030
LUCRECIA	Ya aperciben la comida.	
FLORIANO	A Dios, Lucrecia querida.	
LUCRECIA	A Dios, Dómine del alma.	

1015 una *ABS* : un *Ma Har Cot* 1023 con que los *MaABS Cot* : con la que *Har*
 1033 alma *ABS* : alma Fin del acto primero *Ma*

de modo que solo reconoce como suyos a los que lo soportan (García Arranz 2010:143-145); véanse en este último autor en los lugares citados diversos emblemas que desarrollan los sentidos apuntados. Recuérdese que también el astro rey tiene una dimensión simbólica de poder absoluto que explica su aplicación en el campo político, como estudió Mínguez Cornelles [1996], y también en el místico, como apunta Egido [1993], donde representa a Dios, hacia quien se dirige la mirada del ave, que varía entre los autores que recoge D'Onofrio [2017:188-190]. La prueba de poder mirar a Lucrecia es la réplica de Floriano a la piedra de toque que permitía comprobar la calidad del amor de la joven (vv. 978-981). Romojaro [1984:58] señala la procedencia petrarquista del tópico de la amada identificada con el sol y recoge otros textos donde Lope emplea la imagen.

ACTO SEGUNDO
DEL DÓMINE LUCAS

Salen Leonarda y Lucrecia, damas

LEONARDA	Vuelve a decir, por mi vida, amada prima, ese cuento.	1035
LUCRECIA	¿Cuento?	
LEONARDA	¿Pues no es fingimiento?	
LUCRECIA	¿Yo fingida?	
LEONARDA	Tú fingida.	
LUCRECIA	¿Por qué?	
LEONARDA	Por darme a entender que Floriano está aquí y viene a pedirme a mí a Fulgencio, por mujer.	1040
LUCRECIA	Leonarda, yo no le he visto pero dicen que ha llegado de hidalgos acompañado, que es en el lugar bienquisto, y por mujer te pidió.	1045
LEONARDA	¿Posible es que fue verdad?	
LUCRECIA	¿Pues qué es la dificultad?	
LEONARDA	Que no le merezco yo.	
LUCRECIA	Deja esa humildad tan necia.	1050
LEONARDA	¿Quién te lo dijo?	
LUCRECIA	Fabricio.	
LEONARDA	Dándome bastante indicio	

1039 está *MaAS* : estaba *B Har Cot* 1049 le *ABS Har Cot* : lo *Ma* 1052 *Per* LEONARDA
B : om MaAS Har Cot

1052 LEONARDA: el lugar es complicado: en los testimonios de 1621 no aparece esta atribución a Leonarda, que sí aparece en los de 1622; con todo, el sentido de los dos siguientes versos («¿Dándome bastante indicio / de lo que te estima y precia») parece que apunte a que sea Lucrecia quien diga que Fabricio ha sido su fuente de información. Los editores enmiendan desplazando el inicio de la intervención de Lucrecia al v. 1054. Tal vez se trate de una maldad de Leonarda, que quiere colocarle a Fabricio a su prima para evitar que opte a casarse con su elegido; recuérdese la rivalidad de las dos damas que ha aflorado en sus conversaciones sobre pretendientes varios lugares.

- de lo que te estima y precia.
 Y, prima, ¿qué ha respondido?
- LUCRECIA Mi padre, de aficionado, 1055
 tenía casi tratado...
- LEONARDA ¡Dilo!
- LUCRECIA ... hacerle mi marido.
 Y creyendo que tu gusto
 agora otras cosas trata
 la respuesta le dilata, 1060
 y no con poco disgusto.
- LEONARDA Pues hámele dado grande;
 digo que ese es gusto mío
 y no hay para qué mi tío
 en hacienda ajena mande; 1065
 que si el yerno le contenta
 y le quiere para sí,
 Floriano me quiere a mí.
- LUCRECIA Codicia el talle y la renta,
 pero yo te quiero tanto 1070
 que no te le he de quitar.
- LEONARDA ¿Quién ha de poder turbar
 lo que ordena el cielo santo?
 ¿Él quiere que Floriano
 sea mi esposo? Ya lo es. 1075
- LUCRECIA Digo que luego le des
 la fe, la palabra y mano.
 Que a mí me sirve Fabricio,
 de quien yo seré mujer,

1057*Per* LUCRECIA *Ma Har Cot* : FULGENCIO ABS 1070 *te Har Cot* : le *MaABS*
 1076*Per* LUCRECIA *Har Cot* : LEONARDA *MaABS En Ma se nota que se ha corregido en* Lucre-
 cia 1078 *Que MaABS Cot : om Har*

1054 *Y... respondido*: el testimonio manuscrito y los editores modernos sitúan en este ver-
 so, y no en el v. 1052, el principio del parlamento de Leonarda.

1070 *te*: acepto la enmienda de Hartzenbusch que corrige «le», lección de todos los tes-
 timonios antiguos.

mas también has de entender 1080
que te hago en esto servicio.

Y así te vengo avisar
de que a hablarte han de venir
y con instancia pedir
el «sí» que le has de negar. 1085

Y mira lo que te quiero
que su traición te declaro.
(¡Oh traza de ingenio raro,
qué bien engañar te espero!

Todo cuanto digo aquí 1090
Floriano lo ha trazado
y es un enredo estremado
para que él me goce a mí.)

LEONARDA ¿Y que traición puede haber?

LUCRECIA Han concertado venir 1095
con Rosardo a concluir
que quieras ser su mujer
y detrás de este aposento
hacer que esté Floriano,
para que tenga por llano 1100
que tratan su casamiento.

Y como dirás de «no»,
a Rosardo, claro está,
que por «sí» lo entenderá.

LEONARDA Así pues «sí» diré yo 1105
desde una hasta mil veces.

LUCRECIA Pues eso es lo que has de hacer

1082 vengo *MaABS* : vengo a *Har Cot* 1083 a *ABS Har Cot* : *om Ma*

1102-1119 *Y como... decir «sí»*: la escena, que por el ingenio y la maldad podría proceder de alguna *novella* italiana, se resuelve gracias a la simpleza de Leonarda; de lo contrario existiría en ella algún problema lógico. No es un error de transmisión textual, dado que la rima asegura la lección correcta de las afirmaciones y negaciones que Leonarda se dispone a darle a Rosardo, pero solo si ella entiende erróneamente cuál debe ser su respuesta se comprende que diga «sí» cuando debiera decir «no» (vv. 1105 y 1119); véase el siguiente paso del enredo en los vv. 1373-1413.

- si quieres ser su mujer,
ya que a agradarle te ofreces.
- LEONARDA Por el declarado engaño 1110
darte, prima, el corazón
es corta satisfacción.
- LUCRECIA (¡Qué a mi contento la engaño!)
Rosardo y Fulgencio vienen,
yo aseguro que ya está 1115
Floriano dónde oirá
el pensamiento que tienen.
- LEONARDA A lo menos el contrario,
porque pienso decir «sí».
- Salen Rosardo y Fulgencio*
- FULGENCIO Como ella lo niegue aquí, 1120
¿qué testigo es necesario
aunque palabra no hubiera?
- ROSARDO Todas las que yo le he dado
el viento las ha llevado.
Bien puedes hablarla.
- FULGENCIO Espera. 1125
Leonarda, aquí está Rosardo
a quien la palabra niegas.
- LEONARDA (¡Qué descuidado que llegas
de que yo engañarte aguardo!)
- FULGENCIO Yo, que por ti se la di, 1130
si no te quieres casar
mi hija le quiero dar.
- LEONARDA Digo mil veces que sí.
- FULGENCIO ¿Cómo «sí»? ¿Pues no decías
que procuraba tu daño? 1135
- LUCRECIA (¡Oh qué bien que va el engaño!)
- LEONARDA Señor, múdanse los días.

1109 que a *Har Cot* : que *MaABS*

	Hoy sale el sol y mañana no quiere salir y llueve; y como el cielo se mueve, mueve esta máquina humana.	1140
	Hoy se abomina una cosa y mañana causa gusto: Yo he conocido que es justo ser, como digo, su esposa y aquesto respondo aquí.	1145
FULGENCIO	¡Mirad lo que son mujeres!	
ROSARDO	Leonarda, en fin, ¿que me quieres?	
LEONARDA	Digo mil veces que sí.	
ROSARDO	Mira que me da Fulgencio a Lucrecia.	1150
LEONARDA	Ya lo sé, y aun esa la causa fue para mover mi silencio.	
FULGENCIO	Bien; os podéis ir de aquí. Envidia debió de ser.	1155
ROSARDO	¿Confiesas ser mi mujer?	
LEONARDA	Digo mil veces que sí	
ROSARDO	Esto no tiene remedio.	
LUCRECIA	(¡Qué bravamente la incita! Él la mueve y solicita por estar yo de por medio.)	1160
LEONARDA	Ya estaréis desengañados de que esta lo ha de impedir	
ROSARDO	¿Tengo yo más que decir? (Hoy pierdo diez mil ducados, pero ¿qué se puede hacer sino acetar la mitad con quien nuestra voluntad y quieres ser mi mujer?)	1165
FULGENCIO	En fin, que callado habías	1170

1141 mueve *MaABS Har* : mueve a *Cot*

LEONARDA para dar aquestas voces.
 Mal las mujeres conoces
 si lo que aman les desvías;
 celos y envidia lo han hecho,
 vergonzosa estoy, a Dios. 1175

Vase

FULGENCIO ¿Qué decís, Rosardo, vos?
 ROSARDO Que ha descubierto su pecho
 y que es forzoso el casarme.
 FULGENCIO Pues Leonarda lo procura,
 vamos a hacer la escritura,
 que quiero desobligarme 1180
 de la palabra que di.

Vase

LUCRECIA (Ya, en efeto, libre quedo.)
 ROSARDO Mirad si serviros puedo.

Vase

LUCRECIA Vos podéis mandarme a mí. 1185
 ¡Ingeniosa traza ha sido
 para remediar mi daño,
 si no se sabe el engaño
 hasta hacerle mi marido!
 Y creo que cierto es, 1190
 aunque fuese descubierto,
 porque de un engaño cierto
 resultan muchos después.

Sale Floriano con escribanías y papel

1180 *escritura*: se refiere a las capitulaciones matrimoniales o a escrituras de dote y arras que fijaban ante un fedatario público los términos de la unión.

1193 *Acot escribanías*: «La caja portátil que traen los escribanos y niños de escuela, compuesta de una vaina para las plumas y un tintero con su tapa, pendientes de una cinta» (*Autoridades* 1732:572).

FLORIANO	¿Es hora ya de lición?	
LUCRECIA	De la tuya siempre es hora.	1195
FLORIANO	Pues ¿qué hay de nuevo señora?	
	¿Es cierta mi perdición?	
LUCRECIA	Antes mi ventura es cierta con la traza que me has dado.	
FLORIANO	¿Qué en mi bien ha resultado?	1200
LUCRECIA	La escritura se concierta, que aumenta la prisa el gusto; pero he quedado celosa de Leonarda, que es hermosa.	
FLORIANO	¡Oh, qué pensamiento injusto y falsa imaginación! Sentaos, porque no entre alguno que en tiempo más oportuno os daré satisfacción.	1205
LUCRECIA	Dejad vos el almohada, que no me habéis de servir.	1210
FLORIANO	¿Celosa os queréis fingir? Eso de servir me agrada. Cree que anda el alma agora más humillada que el traje.	1215
	O soy grande para paje o no me queréis, señora.	
LUCRECIA	Antes, por lo que os estimo, ¿y de rodillas estáis?	

1219 y de *MaABS Cot* : y mal de *Har*

1211-1213 *servir... servir*: Lucrecia se refiere al sentido recto del término y Lucas juega con la dilogía: «Vale también cortejar o festejar a alguna dama, solicitando su favor» (*Au-toridades* 1739:101).

1214-1217 *Cree... señora*: la humillación por amor, que se traduce en degradación social, se manifiesta desde Juan del Encina con el cambio de atuendo; véase el empleo en este sentido del disfraz en mi estudio [2011], o en el *Don Duardos* de Gil Vicente, como señala Weber de Kurlat [1981:51]. Carrascón [2005:126] la relaciona con la adopción de un «vestido transocial» que supone la humillación física del amante y muestra claramente el servicio de amor. El vestido es, según Presotto [1995:336 y 371] una señal básica de la mutación del personaje.

- FLORIANO Diré, si esto me estorbáis, 1220
 qué es por lo que a vos me arrimo.
 Yo estoy bien y estoy tan bien
 que como fuera inmortal:
 ni mi mal temiera mal
 ni mi bien fuera más bien. 1225
 Decid que puede Floriano
 él por sí reconocer
 la distancia que ha de haber
 de lo divino a lo humano.
 Sol es vuestro entendimiento, 1230
 que alumbra mi ceguedad;
 luna vuestra voluntad,
 por el fácil movimiento,
 que aunque ahora está creciente
 temo después la menguante. 1235
- LUCRECIA Hoy estáis muy estudiante
 y cerca de impertinente.
 Vamos a lo que hace al caso,
 que yo no puedo menguar,
 que soy luna en el llorar 1240

1220 esto *MaABS Har* : eso *Cot* 1226 Decid *MaABS* : Dejad *Har* : Decir *Cot* puede *MaABS Cot* : pueda *Har*

1221 *por... arrimo*: se refiere al conocido refrán, oblicuamente, «el que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija»; Combet *et alii* lo suponían incluido en las hojas perdidas del original de Correas [2000:1126]. Por otra parte, Covarrubias también recoge la expresión: «Arrimarse a los buenos y serás uno de ellos» [1611:183].

1232-1233 *luna... movimiento*: es habitual en Lope emplear la luna y sus ciclos como encarnación de la inconstancia, sea del amor o de la volubilidad de la mujer. Así, por ejemplo, en sus *Rimas* se recoge un soneto en el que amor es: «luna que, porque crece, mengua luego» en Pedraza [1993:I, §46, v. 8, 28]. Algún personaje femenino de sus obras, como por ejemplo en *El perro del hortelano*, la protagonista, Diana de Belflor, tiene un humor y pasión tan cambiantes como la luna, el astro en el que desde el mundo clásico se personifica a Ártemis, la deidad griega que los romanos llamaban Diana.

1236-1237 *Hoy... impertinente*: Gómez Gómez [1998:29-31] señala la procedencia celestinesca, remota, de la burla de las razones cortesas empleadas por algunos galanes; aunque suele recaer en sus compañeros, confidentes de sus aventuras, en este caso es su propia dama quien denigra burlona sus razones.

	y soy sol cuando me abraso.	
FLORIANO	Si en esto os vine a ofender bien es altivo mi cielo, que estando cerca del cielo era forzoso caer.	1245
LUCRECIA	¡Jesús!, ¿del cielo caístes?	
FLORIANO	Sí, que vos sois celestial.	
LUCRECIA	¿Habeisos hecho gran mal?	
FLORIANO	No, que vos me detuvistes, que es también del cielo oficio.	1250
LUCRECIA	De esto de escribir tratemos.	
FLORIANO	Aquí materia tenemos, y a mí me la da Fabricio, que por la calle pasea mientras escribiendo estáis.	1255
LUCRECIA	Si en esa materia habláis haré yo la letra fea.	
FLORIANO	¿Pues qué, si me da pasión?	
LUCRECIA	Callad, que ya me avergüenzo.	
FLORIANO	Escribid, pues.	
LUCRECIA	Ya comienzo.	1260
FLORIANO	Ya pasa.	

1251 esto *MaABS Har* : eso *Cot* 1253 y *A*⁵: que *MaA'A²A³BS Har Cot* 1256 esa *MaAS Har* : esta *B Cot*

1241 *sol*: al margen del contraste y los cambios que expresan estos versos, la connotación de pasión amorosa que tiene el sol tiene una tradición tras de sí que analiza Romojaro [1984].

1244-1246 *estando... caístes*: referencia indirecta a Ícaro, hijo de Dédalo, quien, encerrado en el Laberinto por Minos, fabricó unas alas que fijó con cera en los hombros de ambos para escapar volando. Aunque advirtió a Ícaro de que no subiese demasiado, el joven se aproximó tanto al sol que la cera se derritió y se precipitó al mar; véanse las fuentes clásicas y otras variantes en Grimal [1997:278]. Para el empleo del mito en la poesía de Lope véase Romojaro [1984:55-61] y la nota a los vv. 1014-1017. Tal vez la interrogación final de Lucrecia podría aludir oblicuamente al ángel caído, continuando con su burla del estilo un tanto afectado de Florencio; de ahí que el joven intente un reproche con su observación de que la amada debiera, pues es cielo, cuidar de su devoto.

1258 *pasión*: «Se toma también por cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo» (*Autoridades* 1737:153).

- LUCRECIA Ya eché un borrón.
- FLORIANO Así su ventura sea;
mostrad.
- LUCRECIA ¿Si será, pues, mengua?
- FLORIANO Quitarele con la lengua.
- LUCRECIA No, que os quedará muy fea. 1265
- FLORIANO ¿Por qué, señora? Mostrad.
- LUCRECIA Dejalde, que así me agrada,
porque no ha de estar manchada
lengua que trata verdad.
- FLORIANO ¿Ha de quedarlo el papel? 1270
- LUCRECIA ¿Pensáis que se quejará?
- FLORIANO Vuestra fe parecerá
que es tan blanca como él,
pero hay en medio un borrón
que amaros Fabricio fue. 1275
- LUCRECIA Otro, ¡por mi vida!, eché.
- FLORIANO ¿Luego dos Fabricios son?
- LUCRECIA Mancharé toda la plana
si me vais tratando de él.
- FLORIANO Quedará bueno el papel 1280
y escribireisle mañana,
que yo os daré tinta, ¡ay cielos!
- LUCRECIA ¿Cómo?
- FLORIANO Porque estos enojos
la sacarán de mis ojos
por quintaesencia de celos, 1285

1261-1263 *borrón... mengua*: aunque Lucrecia se refiere a «La gota o mancha de tinta que cae en el papel [...]» (*Autoridades* 1726:657), Floriano, llevado de los celos que siente hacia Fabricio, prefiere entenderlo con otra de las acepciones del término: «Metafóricamente es la acción indigna y fea, que mancha y oscurece la reputación y fama», como después le explica a Lucrecia (vv. 1274-1277). De ahí su imprecación dirigida al otro galán y la pregunta de Lucrecia, pues por «mengua» se entiende: «Metafóricamente significa descrédito, que procede de la falta de valor o espíritu» (*Autoridades* 1734:541). El sentido figurado prima en estas razones que intercambian los enamorados al hilo de los celos, tema de tanto recorrido en Lope, dado que los considera inseparables de la pasión amorosa; véanse las reflexiones y bibliografía de Pedraza Jiménez [1993:41-42].

LUCRECIA	No la dais por poco precio si por mi afición la dais.	
FLORIANO	Razón es que ya escribáis que yo sé que he andado necio.	
LUCRECIA	Eso, en estar de rodillas.	1290
FLORIANO	Yo estoy como debo estar.	
LUCRECIA	Solo me enseña a firmar, ya que de firme te humillas. Que estas letras «a», «b», «c» ayer las iba imitando.	1295
FLORIANO	Si las quieres ir juntando escribe.	
LUCRECIA	¿Qué letra haré?	
FLORIANO	¿Quieres escribir tu nombre?	
LUCRECIA	¿Ya no te digo que sí?	
FLORIANO	Pues toma la pluma así. Libre estoy, mas no te asombre, que es fuerza tocar la mano.	1300
LUCRECIA	Turbarasme si la tocas.	
FLORIANO	¡A qué gloria me provocas, cielo mío soberano!	1305
LUCRECIA	¿He de escribir o escuchar?	
FLORIANO	Todo lo puedes hacer.	
LUCRECIA	Di qué letra he de poner.	
FLORIANO	Por «l» has de comenzar.	

Escribe

LUCRECIA	Comienzo.	
FLORIANO	Una «f» has hecho.	1310

1286 la *MaABS Har* : lo *Cot* 1294 Que *MaABS Cot* : om *Har* 1297 letra *ABS Har*
Cot : letras *Ma* 1302 es *MaABS Cot* : ser *Har*

1302-1304 *tocar... provocas*: no solo se turban Floriano y Lucrecia por el acto físico de tocarse las manos, sino por la dimensión simbólica del gesto asociada a los esponsales; véase el v. 1453, la introducción y la nota de los vv. 2425-2431.

	mas ¿cómo podrá una ciega dar ojos a quien le faltan?	1330
FLORIANO	Tres letras solas te faltan a esa «c» otro punto llega.	
LUCRECIA	Linda letra es esta «i», que tiene poco que hacer.	1335
FLORIANO	La «a» falta por poner.	
LUCRECIA	¿Está bien?	
FLORIANO	Bien está así.	
LUCRECIA	¿Cómo dice aquí?	
FLORIANO	«Lucrecia».	
LUCRECIA	La firma en blanco he dejado.	
FLORIANO	Tu castidad has firmado.	1340
LUCRECIA	Fue la de Roma muy necia.	
FLORIANO	Dame el papel, por tu vida, que quiero guardar tu nombre contra la visión de un hombre.	

Salen Fulgencio, Rosardo y Plácido, escribano

PLÁCIDO	La traza tengo entendida y sé que sois su tutor.	1345

mayúscula, como Cuenca Muñoz señala [1999:154] y puede apreciarse en los autógrafos recogidos en la página web *Manos teatrales* (<http://manosteatrales.org/>). La forma de la vocal «e» minúscula, con un ojo muy estrecho, parece ser el producto de escribir conforme a la técnica recomendada por la caligrafía contemporánea, sin levantar la pluma del papel, como describe Cuenca Muñoz [1999:152]; véase la recomendación de adoptar esta forma frente a otras habituales en su época en Cuesta (1589:[41 v] - 42 r); el autor también recomienda la ausencia de ligazón entre las letras, como es habitual en la bastarda (1589: [84, pero 48v] - 49 r) y en Lope, según apunta Cuenca Muñoz [1999:156].

1330-1331 *¿cómo podrá... le faltan?*: el juego de palabras se funda en la ceguera selectiva causada por la enfermedad del amor, que no permite apreciar otra belleza que la del ser amado, como señalaba Gordonio [1993:I, 521]; el proceso psicológico, según la concepción de la época, que se encuentra tras este fenómeno lo analiza minuciosamente Folger [2002:19-27].

1334-1335 *Linda letra... que hacer*: el tipo de la letra empleado por Lope, que explica las peculiaridades de algunas grafías que aquí aparecen, carecía de tilde en la «i», por lo que resultaría tan sencilla de hacer; véase Gutiérrez Cabero [2014:79].

1340-1341 *castidad... necia*: sobre el personaje de Lucrecia Tarquina véase la nota a los vv. 98-99.

FULGENCIO Plácido, aquí se procura
hacer llana la escritura
y que no resulte error.
Mi hija está aquí también 1350
y el Dómine que la enseña.
¡Hola! ¿Lucas?

ROSARDO Creo que sueña.

FLORIANO Forma esas letras más bien.

FULGENCIO ¿No ves que te estoy llamando?

FLORIANO Tu padre está aquí, señora. 1355

LUCRECIA ¿Hay en qué te sirva ahora?

FULGENCIO ¿No ves lo que estoy tratando?

Ve por Leonarda, tu prima.

LUCRECIA Ya voy por ella, señor.

Vase

FULGENCIO Ahora podrá mejor 1360
decir que a Leonarda estima.
No os vais vos, que habéis de ser
de esta escritura testigo.

PLÁCIDO Vaya, llame algún amigo,
que bien será menester. 1365

FLORIANO El pastor estaba aquí.

FULGENCIO ¿A qué ha venido?

FLORIANO A llevar
recado de que sear
¿Quieres que le llame?

FULGENCIO Sí,
que solo a que firme aguardo 1370
Leonarda lo que nos dijo
para partirme al cortijo.

Sale Leonarda y Lucrecia, y vase Floriano

1353 esas *MaABS Cot* : las *Har* 1354 ves *MaABS Cot* : oyes *Har* 1364 llame *MaABS*
Har : llame a *Cot*

LEONARDA (¿Yo, casarme con Rosardo?
¿Quién, prima, lo concertó?
LUCRECIA Tú misma lo prometiste. 1375
LEONARDA ¡Fue por lo que me dijiste,
que no por quererlo yo!)
ROSARDO Leonarda viene.
LEONARDA He venido
a saber lo que me quieres.
FULGENCIO Di que de Rosardo eres 1380
mujer y él es tu marido,
que ya está aquí el escribano
y firmareislo los dos.
LEONARDA ¿He de casarme con vos
si lo estoy con Floriano? 1385
ROSARDO ¿Cómo, cómo?
FULGENCIO ¿Qué es aquesto?
ROSARDO ¿Hay locura semejante?
FULGENCIO ¿Quién es este?
LEONARDA El estudiante.
¿Para qué te admiras de esto?
¿Piensas que no lo he sabido 1390
y que has querido engañarme,
teniéndole, para hablarme,
detrás de un paño escondido?
¿Piensas, engañoso tío,
darle a tu hija Lucrecia? 1395
Pues cree que le desprecia
solo por saber que es mío.
No me quites mi contento:
con Floriano estoy casada.

1377 quererlo ABS : quererle Ma Har Cot 1388Per FULGENCIO Ma Har Cot : om MaABS
en Ma la misma mano sobrescribió Fulgencio este MaABS Cot : ese Har

1388 ¿Quién es este?: todos los impresos antiguos adjudican el verso a Floriano, pero en la acotación se acaba de decir que ha salido de escena, por lo que debe ser Fulgencio quien habla. En el manuscrito primero se escribió «Flori» y después se sobrescribe «Fulgen».

PLÁCIDO	La escritura es estremada y estremado el casamiento; si ya con otro lo está, ¿qué me mandan escribir?	1400
FULGENCIO	¿No me acabas de decir que a Rosardo quieres ya? ¿Estás por ventura loca?	1405
LEONARDA	Ya supe vuestra intención, y no fía el corazón las palabras de la boca. Escondiose Floriano y por eso dije allí una y mil veces que sí y le di palabra y mano.	1410
ROSARDO	¿Qué es esto? ¿Qué furia es esta? Deshonra mía, ¿qué dices? ¿Cómo ahora te desdices de aquella dulce respuesta? ¿Qué es esto, enemiga mía?	1415
FULGENCIO	Lucrecia, ¿de qué está loca?	
LUCRECIA	Sospecho que la provoca alguna melancolía, que ella dio en triste después que la tratan de casar.	1420
FULGENCIO	Vuélvela, Rosardo, a hablar que amor o locura es.	1425
ROSARDO	Mi bien, ¿que se os ha olvidado que vuestro marido soy?	
LEONARDA	Casada, Rosardo, estoy, y tú dos veces casado. ¿A Lucrecia no te dieron? ¿Para qué vuelves a mí?	1430
ROSARDO	No me dieron sino a ti, o tus palabras mintieron.	

1422 que *MaABS Cot : om Har*

LEONARDA Que ya supe vuestro enredo
por quitarme mi marido 1435
y cómo estaba escondido.

ROSARDO ¿Quién?

LEONARDA Floriano.

ROSARDO ¡Bueno quedo!

LEONARDA ¿Piensas que no sé muy bien
que por mujer me pidió?

ROSARDO ¿Quién?

LEONARDA Floriano.

ROSARDO ¡Que soy yo! I440

FULGENCIO Loco te hará a ti también.

Salen Floriano y Doristo, pastor

DORISTO Por muchos años y buenos
todo a tu gusto suceda.

FLORIANO Ya por testigos no os queda.

PLÁCIDO Testigos es lo de menos. I445

Mirad, señor, que es locura;
curalda, después se hará.

FULGENCIO De esto no se trate ya,
que quiero ponerla en cura.

Rosardo, Lucrecia es vuestra. 1450

Para los dos servirán
los testigos que aquí están.

Muestra la mano.

LUCRECIA ¿Qué?

FULGENCIO ¡Muestra!

LUCRECIA ¿Cómo «¡Muestra!»? ¿ ¿Pues no hay más
de, en faltando, dar en mí? 1455

FULGENCIO Esto me conviene así.

Si luego no se la das,
¡vive Dios, que te...!

I437-I440 Bueno... Floriano *eds* : *om Ma* I444 *os MaABS Cot* : *om Har*

LUCRECIA	Detente, que ese término no es hijo de tu valor.	
FULGENCIO	¿Quién te dijo que no es término decente? Soy padre y lo puedo hacer.	1460
LUCRECIA	¡Ved a qué punto he llegado!	
FULGENCIO	Esto ha de quedar firmado: Lucrecia es vuestra mujer, vos, Lucas, y vos, Doristo, testigos de esto seréis.	1465
FLORIANO	Yo diré que si lo hacéis es con la fuerza que he visto, que es casamiento forzado y contra la ley de Dios.	1470
FULGENCIO	¿Quién os mete en esto a vos, bellaco desvergonzado? ¿Es esta la recompensa de haberos curado aquí?	1475
FLORIANO	Señor, ¿en qué os ofendí?	
FULGENCIO	¡Esta no llaméis ofensa!	
FLORIANO	Soy estudiante y estoy,	

1477 llaméis *MaABS* : llamáis *Har Cot*

1461-1470 *término decente... casamiento forzado*: el abuso de la autoridad paterna del que hace gala Fulgencio, véanse también los vv. 1853-1854 y 1859-1860, es una de las causas de petición de amparo de las mujeres a los tribunales eclesiásticos, por más que los textos morales y la propia iglesia reconocieran la potestad del progenitor en este proceso; véanse los estudios de Valdellous Monclus [2012 y 2014], Ruiz Sastre [2012], Lorenzo Pinar [1995b], etc. Aunque el matrimonio tenía naturaleza de contrato libremente establecido entre las dos partes desde el mundo romano, la importancia de la familia como núcleo fundamental de la sociedad explica que la determinación de las elecciones pasase por quien ostenta su jefatura; véanse Muñoz Catalán [2011] y Valdellous Monclus [2014].

1477 *¡Esta... ofensa!*: los editores modernos enmiendan en «llamáis» suponiendo que se trata de una interrogación retórica, pero la unanimidad de la tradición antigua parece indicar que se trata de un aserto; no está Fulgencio quejándose de las palabras de Floriano sino defendiendo que los reproches que le ha formulado inmediatamente antes al Dómine (vv. 1472-1475) no son una injuria o agravio, sino una simple definición de su actitud entrometida y desagradecida.

	a ley de esto y de hombre honrado, a avisaros obligado, y porque cristiano soy, matadme, heridme, acabadme. Estas causas me han movido; ya, señor, perdón os pido.	1480
FULGENCIO	¡Calla, enemigo!	
FLORIANO	Matadme, pero no he de consentir que aquí se ofenda al Señor.	1485
FULGENCIO	¡Oh, hipócrita de mi honor, calla!	
FLORIANO	Hablando he de morir.	
ROSARDO	¿Qué os va a vos, Dómine, en esto?	1490
FLORIANO	Defiendo mi teología.	
ROSARDO	¿Por qué causa?	
FLORIANO	Porque es mía. (¡Y me la quitan tan presto!)	
PLÁCIDO	Este mozo es buen cristiano y habla como estudiante. No pase ahora adelante la boda.	1495
FULGENCIO	¡Calla, villano!	
FLORIANO	¡Señor, no lo permitáis, por vuestro divino amor!	
FULGENCIO	¿Hay más gracioso doctor?	1500

1494*Per* PLÁCIDO *Har Cot* : FULGENCIO *Ma* : FLORIANO *ABS* 1498*Per* FLORIANO *Ma* *AS Har Cot* : PLÁCIDO *B*

1491-1492 *Defiendo... mía*: apréciase la anfibología del término «mía», en apariencia referido a la teología pero que con el aparte del verso siguiente los espectadores comprenderían que se refiere a Lucrecia.

1494 *Este... cristiano*: aunque los impresores antiguos adjudican estos versos a Floriano, parece claro que se trata de una errata en la llamada del personaje, puesto que no se referiría a sí mismo como «este mozo». Adopto la enmienda de Cotarelo, que los atribuye a Plácido, que es una diana lógica del insulto del v. 1497, «villano», de Fulgencio.

1496-1497 *No... boda*: el manuscrito de Parma atribuye estos versos a Floriano.

ROSARDO	Hermano, ¿de qué lloráis?	
PLÁCIDO	¿No he de llorar un pecado contra el Dómine y maestro?	
FULGENCIO	¡No es bajo temor el vuestro por un tonto, mi criado!	1505
	¡Dale allí luego la mano!	
FLORIANO	Señores, ¡que es herejía! ¡Que se ha casado este día Lucrecia con Floriano!	
FULGENCIO	¿Otro Floriano? ¡Bueno! Algo han estos dos comido.	1510
FLORIANO	¡Floriano es su marido, segundas bodas condeno!	
LEONARDA	¡Mientes, necio, que conmigo Floriano está casado!	1515
PLÁCIDO	Ved la locura en que ha dado la casada y el testigo.	
LUCRECIA	(Ahora es buena ocasión para hacerme también loca, que no poco me provoca tanto mal de corazón.)	1520
	¿Quién te dijo a ti que estabas	

1502Per PLÁCIDO B : FLORIANO MaAS Har Cot 1516 ha MaABS Cot : han Har

1502-1503 ¿No he... maestro?: los impresos de 1621 y el manuscrito atribuyen la intervención a Floriano, lo que siguen Hartzenbusch y Cotarelo, pero el referirse a sí mismo en tercera persona (v. 1503) y la cólera posterior de Fulgencio por el miedo que experimenta el personaje «por un tonto, mi criado» no permiten suponer que sea Floriano quien habla, sino Plácido, que le defendió antes.

1518-1519 Ahora... loca: la artimaña de fingirse locos para salvar una situación apurada es un lugar habitual de Lope, que lo emplea en *El maestro de danzar*, *Los locos de Valencia*, etc. En esta última el nombre del protagonista, que se finge enajenado [2003:114-115, vv. 111-130 y 157-158, vv. 654-680] es precisamente Floriano; la estratagema entra dentro de la categoría «episodios transitorios de locura» que establece Sáez para el que señala diversos precedentes clásicos y bíblicos y cuya presencia señala en varias obras tempranas de Lope [2013:273-274 y 278-279], cuestión abordada también en mi *Introducción*; en esta comedia también, como señala García Lorenzo [1989:216-217] existe un entrecruzamiento de sentimientos e intereses muy notable que se aparta de las clásicas dobles acciones que habitualmente maneja.

	casada con Floriano?	
LEONARDA	Tú.	
LUCRECIA	¿Yo?	
LEONARDA	Sí.	
LUCRECIA	Cánsaste en vano, soñaste el bien que esperabas:	1525
	Floriano es mi marido.	
FULGENCIO	¿También? ¡Perdido está todo!	
FLORIANO	Y yo de ese mismo modo testigo de todo he sido.	
FULGENCIO	¿Qué Florianos son estos?	1530
ROSARDO	¿No me diréis qué han comido?	
FULGENCIO	Una setas que han traído algunos villanos de estos.	
	Yo apostaré que tenían ponzoña y que los han muerto.	1535
ROSARDO	Eso es sin duda, eso es cierto y por eso desvarían,	
DORISTO	Yo las traje y juraré que no tenían ninguna.	
PLÁCIDO	¿Eran de prado o laguna?	1540
DORISTO	Del monte las arranqué, que junto a un roble nacían.	
PLÁCIDO	Curallos será mejor, traigan triaca.	
FLORIANO	(¡Es amor!	

1524Per LEONARDA MaAS Har Cot : om B

1540-1542 *de prado... roble*: las setas, también conocidas como hongos, eran sumamente apreciadas desde el mundo clásico, como recuerda Covarrubias [1611:952-953], que también señala los peligros de su consumo. En la España contemporánea, según indica el lexicógrafo, se importaban en barriles desde Génova los *boletus edulis*, aunque en el texto parece que se refiere a los rebozuelos (*cantharellus cibarius*) que aparecen en otoño cerca de coníferas. Las otras variedades mencionadas, de prado y de laguna, podrían tratarse de alguna de las especies comestibles, o venenosas, que García Jiménez y Valle Gutiérrez [2005] recogen en su estudio de las variedades de setas salmantinas; véase la nota al v. 1544.

LUCRECIA	¡Mi bien, por triaca envían!	1545
FLORIANO	Bien la habré yo menester, que harta ponzoña he tragado.)	
LEONARDA	Como a loca me han tratado y ellos lo deben de ser.	
FULGENCIO	Entraos adentro los tres.	1550
LEONARDA	Aunque hagas más invenciones y géneros de traiciones, Floriano mi esposo es.	
LUCRECIA	¿Floriano? No lo creas, porque ha de ser mi marido.	1555
FLORIANO	Digo que testigo he sido y que sé que lo desees.	

Vanse los tres

ROSARDO	Buenos van con sus locuras.	
FULGENCIO	Yo voy a darles triaca.	
PLÁCIDO	Si este frenesí se aplaca, volveré a hacer la escritura.	1560

Vanse todos y queda Rosardo

ROSARDO	¡Cómo se echa de ver que siempre huye	

1558 sus locuras *MaABS Cot* : su locura *Har*

1545 *triac*: se trata de un pretendido remedio para envenenamientos que contaba con sustancias ponzoñosas entre sus ingredientes, como lo describe Covarrubias: «Es un medicamento eficazísimo compuesto de muchos simples y, lo que es de admirar, los más de ellos venenosos, que remedia a los que están emponzoñados con cualquier género de veneno» [1611:1311]. Algunas notas sobre este medicamento y sus distintas variedades en *Lobera de Ávila* (1542: lxxv r [pero lxxv v]). Con todo, a la vista de otro texto del mismo médico (1530:cap. XLIX [sin paginación]), puede que el remedio fuera menos alarmante; al describirlos, insistiendo en que los hongos más peligrosos son los que crecen sobre madera podrida por la humedad, recomienda el empleo de diversas confecciones de pera, rábano y jengibre, principalmente. Colombí-Monguió [1986:70-77] señala la vinculación de este pasaje con los motivos de la serpiente ponzoñosa (293-294), la epítima que se aplica el propio Floriano (595-604) e incluso la murena que aparece al final de la obra (vv. 2315-2318).

de cualquiera deseo el justo efeto,
y que lo aborrecido se concluye!
Que el hombre a lo contrario está sujeto 1565
de mi deseo de casar se arguye,
pues como no hay partido que no aceto,
no hay casamiento que a su efeto llegue,
y todo quiere Amor que se me niegue.
Tema parece ya tanta inconstancia: 1570
Ya de Leonarda soy, ya de Lucrecia,
pero tanta nobleza y tal ganancia
con justa presunción se estima y precia.
No procurar el bien es ignorancia
y es loco y sin razón quien le desprecia, 1575
que para casamiento en tierra propia
en esta el cielo derramó su copia.

Sale Fabricio, galán

FABRICIO

(No hay que fiar de lisonjero amigo,
después que la verdad perdió su fuerza.
Y pues soy en mi mal parte y testigo, 1580
a la venganza la opinión me esfuerza.
Mas, ¿no es este Rosardo, mi enemigo,
nuevo Tarquino que a Lucrecia fuerza?
Sin duda que vengarme es justo celo,
pues que a su puerta me lo ofrece el cielo.) 1585
¿Fuiste testigo, di, en aquesta puerta
de mis lágrimas, quejas y tormentos,
estando para ti del pecho abierta

1585 lo A⁵: le MaA¹A²A³A⁴BS Har Cot

1578 No... *amigo*: la desconfianza de Fabricio hacia los amigos aduladores coincide con el título de uno de los textos de Plutarco que le sirvieron a Lope para reflexionar sobre la amistad al comienzo de su obra; véase la nota al lugar correspondiente.

1588-1589 *estando... pensamientos*: el patetismo de Fabricio no se corresponde con la realidad de la relación que vivió, pero son expresiones habituales en el discurso de un galán.

- para los más secretos pensamientos?
 ¿Qué es esto, di, que tu traición concierta 1590
 en esta variedad de casamientos?
 ¿No era Leonarda tuya? ¿Cómo es esto
 que ya en Lucrecia el pensamiento has puesto?
 Casado estás, que en Alba se murmura;
 vendido me has, que a todos es notorio, 1595
 mas primero verás tu muerte dura
 que el clandestino y falso desposorio,
 ni gozarás, si puedo, la perjura,
 infame rama del linaje Osorio,
 porque esta espada vengará mi agravio. 1600
 Resolución de caballero sabio.
- ROSARDO
- Oye primero mi razón y entiende
 que, aunque aquí respondiera bien la espada,
 por tu amistad la lengua se defiende
 que miro al fin la voluntad pasada. 1605
 Quien a su amigo sin razón ofende
 por falsa información con lengua airada,
 mejor merece nombre de enemigo,
 y aquel que no le sufre no es su amigo.
- Y pues que esas locuras te he sufrido, 1610
 Fabricio, como amigo verdadero;
 que de Fulgencio importunado he sido
 con Lucrecia, con ruego y con dinero,
 que ni la solicito ni la pido,

1595-1597 vendido... desposorio : *versos repetidos en Ma*

1598-1599 *la perjura... linaje Osorio*: Northup [1909b:62] proponía que Lope estaba introduciendo su inquina hacia Jerónimo Vázquez, con este exabrupto contra Elena Osorio y su familia, cuya denuncia por injurias terminó con el conocido destierro del poeta, reproducido por Tomillo y Pérez Pastor [1901]. El juicio por injurias contra Elena y su padre le condujo a un ingrato exilio que explicaría esta alusión para escarnecer a la joven. No guarda relación este lugar con la leyenda, de origen folclórico de «los cuartos de Osorio», que aparece en varios textos de Lope y otros contemporáneos, estudiada por Morley [1961:193-194] y Avalor-Arce [1965-1966] a lo que se deben añadir las precisiones de Fradejas Lebrero [1986-1987:138-144] y Chevalier [1999:53].

ni te la quito a ti ni yo la quiero. 1615
 Si dije «sí» por ocasión tan alta
 fue ajena fuerza, que no propia falta.
 FABRICIO ¿Que «sí» dijiste? ¿Que tan sin vergüenza
 lo confiesas, traidor?
 ROSARDO Habla más quedo,
 que no habrá amor que tu locura venza 1620
 ni tanto atrevimiento sufrir puedo.
 FABRICIO ¡Pues mete mano, véngate, comienza!
 ROSARDO Debe de ser porque te tengo miedo.
 FABRICIO ¡Déjate de razones, vil cobarde,
 que tus satisfacciones llegan tarde! 1625

*Echan mano y salen Floriano, Fulgencio[, Felino] y Doristo,
 alborotados*

FULGENCIO ¿Espadas a la puerta?
 FLORIANO ¡Llega presto,
 que Rosardo y Fabricio se acuchillan!
 FULGENCIO ¡Ténganse, caballeros!
 FABRICIO Agradece
 que es en la calle y en lugar tan público,
 pero en el campo, como voy, te aguardo. 1630

Vase

ROSARDO ¡Haz, como caballero, lo que has dicho!
 FLORIANO Él puede irse pero vos, Rosardo,
 de aquesta casa no saldréis un punto.
 DORISTO La puerta cierro, que se llega gente.
 FULGENCIO ¿Qué ha sido la ocasión?

1618Per FABRICIO *Ma Har Cot Se aprecia corrección en el manuscrito, que originalmente decía
 Fulgencio* : FULGENCIO ABS

1625Acot [*Felino*]: introduzco entre los personajes que salen al escenario el nombre de este
 criado a quien se dirigirá Fulgencio en el v. 1672.

ROSARDO	Mi casamiento.	1635
FULGENCIO	¿Cómo?	
ROSARDO	Por estorballo.	
FULGENCIO	¿Quién?	
ROSARDO	Fabricio.	
FULGENCIO	¿Pues qué le va a Fabricio?	
ROSARDO	Bien se entiende sin que lo diga yo.	
FULGENCIO	Llama a Lucrecia.	
FLORIANO	(¡Oh cómo viene todo a mi propósito!)	
FULGENCIO	¿En qué funda Fabricio su locura?	1640
ROSARDO	Él sabe la ocasión y quién le ha dado.	
FLORIANO	Aquí está mi señora con su prima.	
FULGENCIO	¿Eran, Lucrecia, las locuras éstas, la ponzoña comida, la triaca, el decir disparates a concierto, el no darle las manos a Rosardo? ¿Qué tienes con Fabricio? ¡Dilo, acaba, confiesa, perra!	1645
LUCRECIA	¿Yo, señor?	
FULGENCIO	Confiesa, a mi honra y la tuya, el remediallo.	
FLORIANO	(Huélgome que mis celos se averigüen y que por mí los pida el mismo padre. Ahora sabré yo lo que temía.)	1650
FULGENCIO	¿Haslo pensado ya?	
LUCRECIA	Voluntad tuvo de casarse con...	

1641 le *ABS Cot* : la *Ma Har* 1649 a *MaABS* : va *Har Cot* el *ABS Cot* : a *Ma* : en *Har*
1653 haslo *MaB Har Cot* : hazlo *AS*

1641 *la ocasión y quién le*: se trata de la forma pronominal átona de tercera persona no reflexiva «le» en función de complemento directo de un sustantivo femenino, no tan extraño en el Siglo de Oro, como señaló Lapesa [2000:I, 299-301]; véanse otras noticias en Polzin-Haumann [2010] y Flores Cervantes [2006].

1649 *honra*: la presencia del tema de la honra en estas comedias urbanas es secundaria; véase la *Introducción* al respecto.

FLORIANO	(¿Túrbase?)	
LUCRECIA	... y propósito.	
FULGENCIO	¿Hablote alguna vez?	
LUCRECIA	Una o dos veces.	1655
FULGENCIO	Y eso ¿por dónde fue?	
LUCRECIA	Por la ventana.	
FULGENCIO	¿Hate tocado manos o vestido?	
LUCRECIA	Ni me tocó el vestido ni las manos.	
FULGENCIO	¿Hate escrito?	
LUCRECIA	Verdad es que me ha escrito	
FULGENCIO	¿Y respondido tú?	
FLORIANO	(¡Tenedla, cielos,	1660
	que me mata si dice que le ha escrito!)	
FULGENCIO	¡Habla! ¿De qué te turbas?	
LUCRECIA	Como era	
	dirigido a casarse...	
FLORIANO	(¡Ella lo dice!)	
LUCRECIA	... con mucha honestidad, con mucho acuerdo,	
	dos papeles, no más, he respondido.	1665
FLORIANO	(¡Matome, muerto soy! ¡Ah, celos, celos!	
	¡Pluguiera a Dios que no se averiguara!)	
FULGENCIO	¡Dos papeles! ¡Mirad si la pendencia	

1654 *Per* FLORIANO *Har* : FULGENCIO *MaABS Cot* 1656 *eso AS* : esto *MaB Har Cot*
 1660 *TenedlaABS Har Cot* : *Tenedlo Ma*

1655-1665 *¿Hablote... respondido*: la ansiedad que hay tras del minucioso interrogatorio de Fulgencio se explica por una doble causa: la posible mancilla del honor de Lucrecia, que exigiría medidas muy drásticas, y la posibilidad de que hubiera dado su consentimiento matrimonial, una suerte de desposorio (véase la nota al v. 715), que tendría consecuencias legales. De hecho, Fabricio se plantea acudir a la vía judicial para resarcirse de la quiebra de la palabra de Lucrecia, para lo que precisa un testigo (véase la nota a los vv. 1899-1916), al igual que Fulgencio había necesitado uno cuando intentó casar a Rosardo con Leonarda en los vv. 1362-1363, aunque al final será Floriano quien saque partido de estas circunstancias (vv. 2698-2699).

1665 *papeles... respondido*: la aparente contradicción de una Lucrecia que no sabe escribir (véase la nota al v. 639) pero se comunica con un pretendiente se salvará con la afirmación final de Floriano de que no fueron escritos por ella: «dos papeles suyos amorosos / de letra ajena, aunque de propia nota» (vv. 2696-2697).

- era sin ocasión! ¡Alto! Doristo,
lleven aquestas damas a la aldea, 1670
no vivan más en Alba solo un punto.
Ve aderezar el coche. Tú, Felino,
lleva recado de cocina y cama
¡No repliquen palabra, vayan luego!
FLORIANO (¡Que celos no bastaban, cielo airado, 1675
también ausencia y una muerte a otra,
y para contrastar tan flaca vida!)
- LEONARDA ¿Hete ofendido yo, que me destierras?
FULGENCIO ¡Camina, no repliques!
- LEONARDA ¿Por qué causa?
FULGENCIO ¿Quién duda que eres cómplice con ella? 1680
LEONARDA Son invenciones nuevas, ¿son, por dicha,
para quitarme toda vía mi esposo?
Pues todo he de escribirlo a Floriano.
- DORISTO ¡Qué poco efeto ha hecho la triaca!
FULGENCIO Váyanse luego.
- LUCRECIA ¡Esto faltaba, cielo! 1685
DORISTO Callen, que se holgarán de ver el campo
todo esmaltado de diversas flores,
de hacer el queso y de cuajar la leche,
los requesones y las blancas natas.
Y allá está mi mujer, que las aguarda 1690
con mil regalos y con mil deseos.

Vase Lucrecia, y Leonarda, [Felino] y Doristo

- FULGENCIO Vos quedaréis aquí, domine Lucas,
en guarda de la casa y de esta gente.
- FLORIANO ¿No estuviera mejor en el aldea 1695
ayudando, señor, a los pastores?
Que ya también sé de esto de hacer queso,
que en mi tierra lo vi diversas veces.

1694 estuviera *ABS Har Cot* : estaría *Ma* 1696 ya *MaABS Har* : yo *Cot*

- FULGENCIO Aquí os he menester.
- FLORIANO (Y aquí sin duda
me acabarán los celos y el ausencia.)
- FULGENCIO Vos, Rosardo, podéis venir conmigo 1700
mientras este negocio se averigua,
que de una y otra parte está muy cierto
que los deudos querrán ponerse en bandos.
- ROSARDO Mientras que no hay agravios no le temas,
mas vamos a san Juan por si codicia 1705
meternos en la cárcel la justicia.

Vanse Rosardo y Fulgencio

- FLORIANO Si alguno justamente quejas forma
de su contraria estrella y de los cielos,
consuélese los suyos con mis duelos
y no se queje mientras no se informa. 1710
- Ya Circe de hombre en piedra me transforma,
y aun fuera bien, por no sentir mis celos,

1704 le *MaABS Cot* : lo *Har* 1709 consuélese *MaABS Cot* : consuélense en *Har*

1705 *san Juan*: el consejo de Rosardo, prudente rayando en la cobardía, es acogerse a sagrado, aprovechando la inmunidad local eclesiástica, analizada por López Gómez [2008], para evitar la acción de la justicia. San Juan es un templo de estilo mudéjar, construido a fines del xii y reformado ampliamente en el xv, situado en el centro de la villa; en su pórtico se celebraban las juntas del Concejo, como recoge de un documento del siglo xiv Rodríguez Montañés [2005:21]; véase también la documentación transcrita por Araujo [1882:100-101], que describe minuciosamente el templo [1882:120-135].

1707-1720 *Si alguno... se resiste*: el soneto fue incluido, como señaló Goyri [1935] en las *Rimas* (1602) con importantes modificaciones, como puede verse en Pedraza Jiménez [1993:§166, 544-545], que apunta que el de la comedia es anterior y más imperfecto [1993:111]; según Goyri, el no haber desechado la primera versión que insertó en la comedia es prueba del menor interés que ponía en el cuidado de sus obras dramáticas frente a los textos poéticos. La materia del soneto son los habituales celos que Lope considera constitutivos al amor; véase la nota a los vv. 1261-1263.

1711 *Circe*: la maga que aparece en la *Odisea* convertía a los hombres de Ulises en distintos animales, dependiendo de la verdadera personalidad de cada uno, como apunta Grimal [1997:107-108], pero nunca petrifica a ninguna de las víctimas de sus hechizos. Posiblemente la parálisis proceda de la imagen petrarquista que señalé en la nota al v. 536.

que en efeto presentes sufrirelos
y no en la ausencia que al morir conforma.

Bien puede ser de un hombre resistido 1715
un contrario cruel y su violencia,
mas no cuando a traición como este embiste.

Los celos por los ojos me han venido,
pero por las espaldas el ausencia,
y lo que no se ve, no se resiste. 1720

Sale Decio, el capigorrón

DECIO ¿Quién está acá?

FLORIANO (Pobre es este,
pero más pobre estoy yo,
pues lo que el cielo me dio
quiere que tanto me cueste.

No hay pobreza que a la mía 1725
pueda hacelle competencia;
mas rico soy de paciencia
si yo la tengo este día.)

DECIO ¿Hay algo acaso que dar
a aqueste pobre estudiante? 1730

¿Qué es lo que he visto delante?

FLORIANO ¿Hasta acá os habéis de entrar?

¿No podréis desde allá fuera...?

DECIO ¿Ya desconoces, señor,
a tu antiguo servidor? 1735

FLORIANO Yo hablara, si os conociera.

DECIO Yo soy el desconocido,
pero ya no puede ser,
pues más vengo a conocer.

FLORIANO ¿Y qué es?

DECIO Mi propio vestido. 1740

1716 un MaAS Har Cot : de un B 1717 cuando ABS Har Cot : como Ma 1720Acot el
ABS Har Cot : de Ma 1733 podréis MaABS Har : podéis Cot

FLORIANO	Yo soy quien te le quité para hacer esta invención.	
DECIO	¿Aquí paró tu afición?	
FLORIANO	No, porque adelante fue, que aunque el cuerpo venga a estar deshecho en ceniza y yelo, es como el noveno cielo, que nunca puede parar.	1745
DECIO	¿Que al fin tú fuiste ladrón?	
FLORIANO	Dime, ¿dónde quedó Alberto?	1750
DECIO	Estudiando queda, y cierto de tu daño y perdición.	
FLORIANO	¿No sustenta a mis criados?	
DECIO	Solo conmigo es cruel, que todos están con él bien puestos y acomodados, y yo ando cual me ves.	1755
FLORIANO	A muy buen tiempo has venido para despertar su olvido.	
DECIO	¿De qué suerte?	
FLORIANO	Escucha, pues. Hoy irás a Salamanca y aquesto le has de contar, No estoy para caminar.	1760
FLORIANO	¿Cómo?	

1751 estudiando *MaAS*: estudiante *B Cot Har*

1746 *en ceniza y yelo*: la expresión del amor y la desesperación del amante más allá de la muerte es un tópico de ascendencia petrarquista con presencia en las letras españolas; véanse los sonetos CCXCII de Petrarca «Gli occhi di ch'io parlai si caldamente» [2014:1158] o el soneto XXV de Garcilaso [1995:47], que podría haber servido de origen remoto de la expresión de Lope con sus vv. 5-7: «En poco espacio yacen los amores, / y todas las esperanzas de mis cosas, / tornados en cenizas desdeñosas».

1747-1748 *noveno cielo... puede parar*: en la cosmografía antigua es la esfera superior del firmamento que se mueve constantemente y arrastra consigo al resto de las esferas, de ahí su condición de *primum mobile*. A la vista de Vosters [1962:22] aún no había leído a Titelmans, aunque el número de esferas que componían el cielo no era fijo.

DECIO	Estoy sin una blanca.	
FLORIANO	No te faltará dinero.	1765
DECIO	(¿Y sin él te he de servir?)	
FLORIANO	Pero escúchame, que has de ir aquí a mi huésped primero y con una carta mía mi vestido pedirás.	1770
DECIO	¿Y esto bastará no más?	
FLORIANO	No le traigas si porfía, mas buenas señas pondré de la arca en que le metió.	
DECIO	Fiador le daré yo.	1775
	Mas di, ¿dónde le traeré?	
FLORIANO	Aquí; pregunta por mí, porque luego me le vista.	
DECIO	¿Adónde vas?	
FLORIANO	Donde asista más cerca al bien que perdí.	1780
	Voy, Decio amigo, a una aldea adonde Lucrecia va.	
DECIO	¿Es lejos?	
FLORIANO	Cerca será puesto que muy lejos sea, aunque siempre oí decir que es media legua, no más.	1785
DECIO	¿Allá en este traje vas?	
FLORIANO	Ansí me conviene ir para no ser conocido.	
DECIO	Guíente, señor, los cielos.	1790

1767 escúchame *MaAS* : escúchate *B Cot* : escucha *Har* 1787 este *MaABS Har* : ese *Cot*

1764 *sin una blanca*: es una frase hecha a partir del valor escasísimo de aquella moneda, que según *Autoridades* [1726:613] en aquel tiempo era la mitad de un maravedí; en Covarrubias: «No haber blanca, no tener dinero» [1611:279]. Véase también la nota al v. 495.

1784 *puesto que*: aquí, conjunción adversativa, «aunque».

FLORIANO Casados, ausencia y celos,
 ¿qué han de engendrar sino olvido?

Vanse. Salen Fabricio, y Nebro y [Lavino], amigos suyos

NEBRO	Yerras en llamarle agravio, después de lo sucedido.	
FABRICIO	No es tanto por lo que ha sido cuanto porque yo me agravio.	1795
LAVINO	De esa suerte el nombre trueca.	
FABRICIO	Todo me obliga a furor, que los negocios de amor tienen la pólvora seca.	1800
NEBRO	Mejor pudieras formar esas quejas de Lucrecia.	
FABRICIO	Si ella a Rosardo desprecia ¿en qué la debo culpar?	
LAVINO	Ocasión habrán hallado, pues el padre los desposa.	1805
FABRICIO	Es la que ha sido forzosa la que el intento le ha dado,	

1793 llamarle *MaAS* : llamarlo *B Har Cot* 1800 tienen *MaAS* : traen *B Har Cot*
1805 habrán *ABS Har Cot* : habrá *Ma* 1806 desposa *ABS Har Cot* : desprecia *Ma corre-*
gido a mano

1792*Acot* *Lavino*: en esta acotación y en el v. 1821 los testimonios impresos conservados y el manuscrito truecan el nombre del personaje en «Labieno». El manuscrito enmienda las llamadas del personaje en estos versos y emplea la abreviatura *Labie*. Pero desde el elenco de personajes el nombre del personaje, y posteriormente, ha sido «Lavino». Lope utiliza solo en esta comedia la forma «Lavino», según recogen Morley y Tyler [1961:II, 546]. En otras obras de Lope aparece el nombre «Lavinio» (*El enemigo engañado*, 1590-1598) (Morley y Tyler 1961:II, 368); *El hijo venturoso*, 1588-1595 (Morley y Tyler 1961:II, 402); *Los muertos vivos*, 1599-1602 (Morley y Tyler 1961:II, 439).

1800 *pólvora seca*: *Autoridades* recuerda la difusión de otra acepción del término: «Metafóricamente se toma por el motivo u ocasión eficaz que se da a otro, para que se irrite y enfade» [1737:315]. Por otra parte, cuanto menos húmeda más fácilmente detonante era la mezcla. Como señala Lorenzo Pinar [2002:167-170], a pesar del silencio que rodea la violencia en la formación de los matrimonios, es un hecho que la autoridad paterna en ocasiones se imponía de modo harto agresivo, con las consiguientes consecuencias legales.

	que es en extremo avariento y es porque Rosardo es rico.	1810
LAVINO	Menos esa causa aplico por sustancial fundamento, que vos le igualáis en todo y en nobleza le excedéis.	
FABRICIO	Como deudo respondéis.	1815
LAVINO	Y aquí me hallaréis a todo. Y no hay en todo el lugar, cuanto más en el linaje, hombre que más se aventaje y lo pueda sustentar.	1820
NEBRO	De Lavino y de mí estáis seguro, a lo menos.	
FABRICIO	Deudos y amigos tan buenos basta que vuelvan por mí.	

Sale Fulgencio

FULGENCIO	A solas quisiera hallaros por satisfacer mi antojo, que no con pequeño enojo vengo, Fabricio, a buscaros.	1825
	Mas pues vuestros deudos son los que ahora os acompañan no creo que aquí me dañan testigos de mi razón.	1830
FABRICIO	La que tenéis en quejaros tengo en quejarme de vos y podrán muy bien los dos desculpándome culparos.	1835
	¿Hay más de que estáis quejoso	

1821 Lavino *Har* : Labieno *MaABS Cot* y *MaABS Cot* : y aun *Har* 1825 hallaros
MaABS Cot : hablaros *Har* 1831 aquí *ABS Har Cot* : a mí *Ma*

	que vuestra hija serví?	
	¿En qué, Fulgencio, ofendí vuestra casa y trato honroso?	1840
	¿Puse acaso alguna escala, rompí ventanas o puertas?	
	¿Eran pretensiones muertas?	
	Soy igual a quien la iguala, pudiéndomela entregar,	1845
	como él acaso diría, ¿no es mayor queja la mía si ya se la queréis dar?	
FULGENCIO	¿Qué obligación me ha corrido de daros mi hija a vos?	1850
	¿Porque lo queréis los dos?	
	¿Porque la hayáis vos servido?	
	Si yo la quiero casar, ¿qué me importa vuestro amor?	
FABRICIO	Si ella quiere, ¿no es error querérmela a mí quitar	1855
	por darla a quien no es tan bueno?	
FULGENCIO	Cuando no fuera, podía; ¿esto no es hacienda mía?	
	¿Quién os mete en gusto ajeno?	1860
	Dadme luego dos papeles que de mi hija tenéis, si por dicha no queréis probar mis manos crueles,	
	que aunque caducas están,	1865
	les da fuerza la razón.	
FABRICIO	Es vana esa pretensión y las demás lo serán, que los papeles que tengo información han de ser	1870

1838 que *MaABS Cot* : que a *Har* 1846 acaso *Ma Har* : a caso *AS* : caso *B Cot* 1859 esto
MaABS Cot : esta *Har*

- para lo que pienso hacer.
- FULGENCIO Esto escucho y a esto vengo,
 ¿qué me habéis de hacer a mí?
- FABRICIO Pedir mi esposa con ellos.
- FULGENCIO ¿Y qué fuerza tendrán ellos 1875
 si ha dado a Rosardo el «sí»?
- FABRICIO La justicia os lo dirá.
- FULGENCIO (Menester es buena prisa,
 porque ya aqueste me avisa
 que en otro poder está. 1880
 Y porque llegue más tarde
 luego a entregársela voy.)

Vase

- FABRICIO En grande peligro estoy,
 no es bien que mi daño aguarde.
 ¿Qué me aconsejas en esto? 1885
- NEBRO Que este matrimonio impidas
 y que por mujer la pidas,
 si no se la dan tan presto.
- FABRICIO Los papeles no son tales

1878 Menester *ABS Har Cot* : Menes *Ma* 1885 aconsejas *MaABS Cot* : aconsejáis *Har*

1889-1916 *Los papeles... le embisto*: a pesar de no obligar legalmente a quienes se daban palabra de matrimonio (véase la nota al v. 715), la ruptura de este pacto se podía perseguir judicialmente en tribunales eclesiásticos, como apuntan Ruiz Sastre y Candau Chacón [2016:69-78]. El proceso se sustentaba mejor cuando existían pruebas materiales fehacientes del desposorio, para lo que las dos cartas de Lucrecia en posesión de Fabricio no sirven porque: «Los papeles no son tales / que la obliguen si no quiere» (vv. 1898-1890), por lo que Fabricio decide falsificar el elemento probatorio que decantaba los juicios a favor del demandante que lo poseía: un testigo del suceso; véanse las interesantes noticias de Lorenzo Pinar [1995a:142-143] acerca de la abundancia de demandantes masculinos en estos pleitos y la mecánica de los litigios por fraude en la palabra de casamiento en Zamora en el siglo xvi. Por otra parte, el ofrecimiento de comprar el testimonio de Florencio choca con la virtud de este (véase la nota a los vv. 770-771), aunque no dude en cometer una fechoría apropiándose de ellos y presentándolos como dirigidos a él por Lucrecia (vv. 2331-2343), empleando las potenciales pruebas incriminatorias en su provecho.

	que la obliguen si no quiere.	1890
LAVINO	Como el padre no la altere bastan menores señales.	
NEBRO	Busca algún falso testigo que diga que ella te dio la palabra.	
FABRICIO	Bien sé yo que pudiera mi enemigo, que él solo estaba presente a nuestro requiebro y gusto.	1895
NEBRO	¿Seralo de su desgusto?	
FABRICIO	Esto es verdad, llanamente ¿Y no sabéis qué he pensado? Por lo que puede interés, que aquel Dómine, o lo que es, es para el caso estremado; que, en fin, como hombre de casa podrá jurar que lo vio.	1900
LAVINO	¡Cómo eso el oro acabó, cómo esos peligros pasa! ¡Cómo esas dificultades tiene llanas por el suelo!	1905
FABRICIO	Sí, más cuando tiene el cielo encubiertas las verdades.	1910
	Si este jura lo que ha visto, que, pues es pobre, sí hará, seguro el negocio está; con tres doblones le embisto.	1915
NEBRO	¿Pues qué tiros le combaten para que no le derriben?	

1905-1910 *hombre de casa... el suelo*: véase la nota a los vv. 770-771.

1916 *doblones*: moneda de oro de valor alto pero variable; su cambio equivalía a 750 maravedís o 22 reales. Las cifras que manejaba Díez Borque [1976:104-107] hacen ver que se trata de una cantidad apreciable, máxime pensando en los precios de un pueblo, aunque tampoco extremada, puesto que con tres reales al día se podía sobrevivir en aquella época.

1917 *tiros*: «[...] pieza o cañón que dispara balas de artillería» (*Autoridades* 1739:282).

FABRICIO No habrá lealtad que no priven
ni respeto que no maten. 1920

NEBRO No hay remedio que más cuadre
como este a tus pretensiones.

FABRICIO Hombre hay que por tres doblones
juraré contra su padre.

Vanse. Salen Leonarda y Lucrecia

LEONARDA No es mala la casería
para en el campo. 1925

LUCRECIA Es tan mala,
que solamente la iguala
la misma desdicha mía.

LEONARDA Dame que fuera un palacio,
que lo mismo pareciera. 1930

LUCRECIA Para un día buena era,
mas no para tanto espacio.

Y aun aquella labradora
que allá tanto me agradó,
solo en vella me enfadó
por morar adonde mora. 1935

LEONARDA ¿Aquí te quedas?

LUCRECIA Estoy
tan triste, que me ha de dar
vida hartarme de llorar.

LEONARDA Si te enfado ya me voy,
aunque de manera vivo
que cuando aquí me quedara
a versos te acompañara. 1940

LUCRECIA Sola más gusto recibo.

LEONARDA Si así te melancolizas
en la salud lo hallarás. 1945

1924Acot Vanse ABS : Vanse y Ma 1925Per LEONARDA MaB Har Cot : LUCRECIA AS
1943 versos MaABS : llorar Har Cot

LUCRECIA Con poco viento verás
el fuego entre las cenizas.
LEONARDA (Aquí me quiero esconder
por saber este secreto.) 1950

Escóndese

LUCRECIA Solo valle, monte quieto,
oye una triste mujer,
que si a escucharme te inclinas
de su propia voluntad
se moverán a piedad 1955
los duros robles y encinas.
De un crüel padre me quejo:
para escurecer mi gozo
con desatinos de mozo
y con intentos de viejo 1960
casarme por fuerza quiere.

Sale Floriano vestido de galán

FLORIANO No he tomado mal la senda,
pues veo la dulce prenda
que por otras manos muere.
¡Dicha ha sido hallarla sola! 1965
LUCRECIA ¡Jesús! ¿Qué hombre es este?
FLORIANO Soy
quien en la fragua de hoy

1951-1961 *Solo valle... fuerza quiere*: Escudero [2002:218-219] recuerda la dignificación virgiliana que origina la construcción artificiosa de escenarios e ilustra la muy empleada asociación de amor y naturaleza, en la que esta última reproduce el estado anímico de la voz lírica. El motivo del lamento femenino de contenido amoroso es muy propio de la lírica popular, pero Lope está lejos de alcanzar la intensidad que consigue en otros lugares; de hecho la empleó aunque con una voz masculina y una temática distinta en un soneto ligeramente anterior, después empleado en *La pastoral de Jacinto*: «Estos los sauces son y esta la fuente»; véase al respecto Pedraza [1993:188-199] y las notas de Ambrosi, editora de la comedia [1997:22-23].

	tu fingida fe acrisola.	
LUCRECIA	¡Floriano!	
FLORIANO	Enemiga mía.	
LUCRECIA	¿Qué hábito es este?	
FLORIANO	El que es mío.	1970
LUCRECIA	¿Quién te incita a un desvarío tan grande?	
FLORIANO	Tu alevosía.	
LEONARDA	(¡Mirad si decía yo que tenían escondido a Floriano, mi marido!)	1975
LUCRECIA	Floriano, ¿quién te engañó?	
FLORIANO	¿Tú no eres la que escribiste dos papeles y juraste que, al fin, a Fabricio amaste y esto a tu padre dijiste?	1980
LUCRECIA	Eso que dices ha un año, que es antes que yo te viese.	
FLORIANO	¿Y no es razón que me pese y mi fe se llame a engaño?	
	¿Tendré yo en ti confianza si olvidas para querer, o será justo temer lo mismo de tu mudanza?	1985
	Mas no quiero ser ingrato ni estar celoso de ti, que solo he venido aquí para gozar este rato.	1990
	Abrevia con esta ausencia, que si vuelves tarde es cierto hallarme sin seso o muerto.	1995
LEONARDA	(¿Para esto tengo paciencia?)	
LUCRECIA	Ya sabes tú la razón que a mi viejo padre esfuerza	

1984 a *ABS Har Cot : om Ma* 1988 de *ABS Har Cot : que Ma*

	para casarme por fuerza y vencer mi obstinación.	2000
	Deja que el destierro dure, pues de noche podrás verme, que en la vida ha de ofenderme cuando casarme procure.	
	Y mira que te verán si te detienes aquí.	2005
FLORIANO	¿Y no merezco de ti algo porque estoy galán?	
LUCRECIA	¿A que te viese veniste y fingeste muy celoso?	2010
FLORIANO	No lo soy más que tu esposo.	
LUCRECIA	Tú solo mi esposo fuiste.	
FLORIANO	Ahora que limpio estoy bien puedes darme un abrazo con un amoroso lazo.	2015
LUCRECIA	Tu esclava y rendida soy.	
LEONARDA	¿Para aquesto te escondías?	
LUCRECIA	¡Ay, triste, aquí está Leonarda!	
FLORIANO	¿Quieres que me vaya?	
LEONARDA	¡Aguarda! ¡Qué buenas melancolías!	2020
	«Tan triste, Leonarda, estoy, que aquí me quiero quedar para hartarme de llorar».	
FLORIANO	¿No me conoces? Yo soy...	
LEONARDA	«Con poco viento verás el fuego entre las cenizas...».	2025
	¡Si así te melancolizas,	

2010 fingeste *MaAS Har* : fingiste *B Cot* 2019Per LEONARDA *ABS Har Cot* : LUCRECIA *Ma*

2024 conoces *MaABS Cot* : conoce *Har* 2025Per LEONARDA *ABS Har Cot* : LUCRECIA *Ma*

2019-2020 ¿*Quieres... melancolías!*: el primer verso se atribuye a Lucrecia en Hartzenbusch y los versos siguientes a Leonarda.

	mil envidiosas tendrás!	
FLORIANO	¿No me conoce aunque estoy con el vestido galano?	2030
LEONARDA	¡Traidor! ¿no eres Floriano?	
FLORIANO	El domine Lucas soy.	
LEONARDA	En la cara lo pareces y sin duda que has fingido aquel infame vestido con que a engañarme te ofreces.	2035
	Mi tío ha llegado ya, yo te asiré y tendré fuerte para que te dé la muerte.	
FLORIANO	¡Suelta!	
LEONARDA	¡Aquí, que se me va!	2040
	¡Fulgencio, señor! ¡Ah, gente!	
LUCRECIA	¡Mira, necia, que estás loca, que el deseo te provoca al alboroto presente!	
<i>Sale Fulgencio y Doristo, y vase Floriano</i>		
LEONARDA	¡Floriano estaba aquí y con Lucrecia abrazado!	2045
FULGENCIO	Ved la tema que ha tomado.	
LEONARDA	No es tema, que bien lo vi.	
FULGENCIO	¿Qué es esto, Lucrecia?	
LUCRECIA	Es poco lo que tiene que perder.	2050
FULGENCIO	Tristezas deben de ser.	

2043 el *MaABS Cot : om Har* 2045 estaba *ABS Har Cot : está Ma* 2046 y *ABS Har Cot : om Ma*

2029-2030 ¿*No me conoce... con el vestido galano?*: como se insiste ya en los primeros compases de la comedia, nadie ha podido ver el rostro de Floriano por ir embozado y si lo reconocen es por el color del traje (vv.120-122). Solo así se puede sostener la ficción de que Fabricio y Rosardo no reconozcan al atrevido amante cuando aparece disfrazado.

LEONARDA	No estoy loca, tú estás loco. Floriano trata amores con Lucrecia y aquí estaba.	
FULGENCIO	Sin duda que lo soñaba.	2055
LEONARDA	¡Aquí de Dios!	
FULGENCIO	No me llores.	
LEONARDA	¡Que me quitan mi marido!	
FULGENCIO	¡Vive el cielo, [he] de matarte!	
DORISTO	¿Que no quieres sosegarte?	
LEONARDA	¿Tú me tocas, atrevido?	2060
FULGENCIO	¡Asilda, que está furiosa!	
DORISTO	¿Tú no ves que se resiste?	
FULGENCIO	¡Ea, para poco embiste!	
LEONARDA	¿Loca? ¿Hay semejante cosa?	
	¿Por dar a tu hija esposo loca me haces a mí?	2065
FULGENCIO	¿Qué esposo?	
LEONARDA	El que estaba aquí.	
FULGENCIO	¡Oh frenesí lastimoso! ¿Quién es?	
LEONARDA	El dómíne Lucas.	
LUCRECIA	Mirad qué bien lo concierta.	2070
FULGENCIO	Milagro es que no estés muerta por estas manos caducas. Llevalda luego de ahí, y tú, apercibe ese coche y llegue el alba a la noche.	2075
LUCRECIA	¿Hay algo de nuevo?	
FULGENCIO	Sí.	

2053 trata *MaABS Cot* : trata de *Har* 2071 *Per* FULGENCIO *Ma Har Cot* : LUCRECIA *ABS*
 2075 llegue *ABS Cot* : lleve *Ma* : lleguen *Har* el *MaABS* : a *Har Cot*

2075 *llegue el alba a la noche*: la enmienda de los editores modernos en este lugar («lleguen a Alba a la noche») no tiene en cuenta que, según nos ha mostrado el propio Floriano, el lugar está suficientemente cerca como para ir a pie, como ha hecho. Además, parece expresión casi proverbial próxima a expresiones como: «amanecerá Dios y medraremos».

LUCRECIA ¿Qué es?
 FULGENCIO Un pleito de Fabricio
 fundado en tus dos papeles,
 para honrarme como sueles
 en dar tan honesto indicio; 2080
 mas yo te daré a Rosardo
 para vengarme de ti.
 LUCRECIA Haz tu voluntad en mí,
 fe en que vivo y ley que guardo,
 FULGENCIO ¿Vencerásme de ese modo? 2085
 LUCRECIA Para tanto desvarío
 solo en el Dómine fío
 que dará remedio a todo.

2083-2084 *Haz tu voluntad... ley que guardo*: la expresión se parece sospechosamente a la aceptación de María ante la embajada del arcángel que recoge Lucas (I, 38): «“Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum”». Como ha estudiado Gernert [2009], el empleo de hipotextos bíblicos fue general y diverso en toda la Romania desde la edad media.

ACTO TERCERO
DEL DÓMINE LUCAS

Sale Fulgencio, Lucrecia, Floriano de dómine Lucas

FULGENCIO	¿Cómo que no has de casarte?	
LUCRECIA	A ti de ti mismo apelo.	2090
FULGENCIO	No, sino al cielo, que el cielo solo a tu remedio es parte. Mira, enemiga, que importa que des la palabra luego.	
LUCRECIA	Arroja mi cuerpo al fuego, saca el alma, el cuello corta y no me mandes casar, cosa que tanto aborrezco.	2095
FULGENCIO	¿Que esto de ti no merezco, con poder ni con rogar? ¡Dame el «sí»!	2100
FLORIANO	(¡No se le des y verás lo que te va!)	
FULGENCIO	Aconséjase ya, Lucas, échate a sus pies.	
FLORIANO	Señora, que el «sí» no deis es cosa bien conocida que os importa el alma y vida, que a tal peligro os ponéis. Negáis con tal corazón que es en balde mi consejo. Mirad vuestro padre viejo y mirad mi obligación. Haced como mujer noble, señora, lo que es tan justo.	2105
LUCRECIA	No creas que de mi gusto fuerza ni ruego me doble.	2110 2115

2088 *Acot* todo : *ABS* todo. Fin del acto segundo. 3° El dómine Lucas *Ma* 2099 *Que*
MaABS Har : que es *Cot*

- No tienes tú que advertirme
ni mi padre que mandarme,
que es hacer con avisarme
que esté como roca firme. 2120
- FULGENCIO No haré de ti sacrificio,
pues tan obstinada eres.
Esto es confesar que quieres
que venza el pleito Fabricio
y casarte sin mi gusto. 2125
- LUCRECIA Si yo a Fabricio deseo
del bien que presente veo
me venga el mayor disgusto.
- FULGENCIO ¡Mirad qué buen juramento
a mí que presente estoy! 2130
- FLORIANO (No es sino a mí, que yo soy
señor de su pensamiento.)
- FULGENCIO ¿Estás resuelta?
- LUCRECIA ¿Eso dudas?
- FULGENCIO Bien te puedes confesar,
que te tengo de matar 2135
si el propósito no mudas.
- LUCRECIA Ya espero yo tu martirio.
- FULGENCIO ¿Que santa pensabas ser?
Las carnes te he de poner

2121 No *MaABS Cot* : yo *Har* 2125 sin *MaAS Har* : con *B Cot*

2126-2130 *Si yo... estoy*: el público disfrutaría con el sentido equívoco de las afirmaciones de Lucrecia, que posiblemente dirigiría su mirada a Florencio cuando las profiriera, así como con la incompreensión de Fulgencio.

2137-2164 *martirio... muerte*: de nuevo, Lope parece reescribir un lugar religioso y lo convierte en una prueba de amor con tintes eróticos. No he localizado ninguna santa que reúna todos esos atributos, aunque sean habituales por separado, pues el lirio se suele identificar con la virginidad, etc.

2139-2140 *Las carnes... hojas de un lirio*: recuérdese que en este tiempo el lirio es de color cárdeno, de ahí la violencia con la que amenaza Fulgencio a su hija. En los procesos judiciales eclesiásticos zamoranos del siglo xvi atingentes a cuestiones matrimoniales estudiados por Lorenzo Pinar [1995a, 1995b y 1996] la violencia, física y psicológica, ejercida por los padres aparece como un elemento más de coacción, junto a los económicos o incluso las maldiciones, para imponer un casamiento.

- como las hojas de un lirio. 2140
 Ténmela, Lucas, aquí.
 FLORIANO (Yo la tendré con firmeza,
 que es bien que tanta dureza
 se me entregue solo a mí.)
 FULGENCIO Ásela bien de esos brazos. 2145
 FLORIANO (Mira por dónde se mete
 tu padre a ser alcahuete
 de estos dichosos abrazos.
 LUCRECIA Cuando me quite la vida,
 que de su crueldad lo espero, 2150
 yo estoy contenta que muero
 a buena coluna asida.
 ¿Qué temes?
 FLORIANO Tu pensamiento.)
 FULGENCIO Ata bien.
 FLORIANO Atada está.
 FULGENCIO Métemela luego allá, 2155
 que yo la daré tormento.
 FLORIANO (Quiere, señora, que es justo
 a quien te digo que quieras.
 LUCRECIA Tú verás la fe que esperas
 hasta morir por tu gusto, 2160
 que para que esté más fuerte
 de puntal me servirás;
 y por eso vas detrás,
 para animarme a la muerte).

Vanse Lucrecia y Floriano

- FULGENCIO No es tan robusta sobre el alta sierra 2165
 la vieja encina, ni en la mar salada
 la roca de los vientos contrastada,

2161 que para *MaABS Cot* : y para *Har*

2141 *Ténmela*: véase la nota al v. 1641.

opuesta siempre a su furiosa guerra;
 ni más dureza aquella piedra encierra
 que con la sangre suele ser labrada, 2170
 que a su disgusto la mujer rogada
 aunque conozca que su gusto yerra.
 En vano el hombre a la mujer desvía
 de su opinión rebelde y importuna
 al blando ruego y al desnudo acero, 2175
 porque si es por amor lo que porfía,
 contará las estrellas una a una
 y las arenas de la mar primero.

Sale Floriano

FLORIANO Sin duda que ya tomaste
 con Lucrecia nuevo acuerdo 2180
 y ha sido parecer cuerdo.
 FULGENCIO ¿Y tú por qué la dejaste?
 FLORIANO Porque como te tardabas
 tenella así no era justo.

2175 blando *MaABS Har* : blanco *Cot*

2169-2170 *pedra... labrada*: se refiere al diamante, que según Covarrubias es piedra tan dura: «[...] que con ningún instrumento se labra, si no es con otro diamante u con la sangre del cabrón caliente [...] Del diamante, en razón de su dureza y por labrarse con la sangre del cabrón sacan algunos símiles los hombres espirituales y los profanos símbolos amorosos» [1611:632-633]. La aseveración está en Plinio (*Historia natural* XXXVIII, 15); esta noticia y otras de su empleo por autores del Siglo de Oro en la edición de González Cañal de los *Ocios* de Barnardino de Rebolledo [1997:554-555].

2177-2178 *contará... primero*: la expresión de la porfía femenina tiene, en el caso de las arenas del mar, un hipotexto bíblico: Jeremías 33, 22: «Sicuti enumerari non possunt stellae caeli et metiri arena maris, sic multiplicabo semen David servi mei et Levitas ministros meo». La expresión aparece en otros lugares del Antiguo Testamento, aunque no se reúnen los términos de comparación y la imposibilidad de contarlos: «Eduxitque eum foras et ait illi: «Suspice caelum et numera stellas, si potes». Et dixit ei: «Sic erit semen tuum»» (Génesis, 15, 5); «benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli et velut arenam, quae est in litore maris. Possidebit semen tuum portas inimicorum suorum» (Génesis, 22, 17); «Et erit numerus filiorum Israel quasi arena maris, quae sine mensura est et non numerabitur» (Oseas, 2, 1).

FULGENCIO	Pues ¿qué haré contra su gusto?	2185
FLORIANO	Tirano medio tomabas, que no ha de ser el castigo igual en todas mujeres y es bien que mires quién eres.	
FULGENCIO	¿Pues qué haré, Lucas amigo? Dame, pues eres discreto, un consejo de tu mano...	2190
FLORIANO	(Mal puede el enfermo al sano.)	
FULGENCIO	... como estudiante, en efeto.	
FLORIANO	Mirá, lo que yo hiciera, si esta cuistión fuera mía, era dejar la porfía de que a Rosardo quisiera y hacerle contra el honor una gentil amenaza.	2195 2200
FULGENCIO	¿Pues cómo?	
FLORIANO	Escucha la traza, que no es de poco primor. Di que a toda Alba dirás que la has hallado conmigo, porque con este castigo	 2205

2193 *Per* FLORIANO *ABS Har Cot : om Ma*

2193 *enfermo*: entiéndase cuál es la enfermedad de Floriano a la luz de los vv. 555-605.

2197 *porfía*: véase la nota a los vv. 664-665.

2201-2212 *traza... para obligar*: los tribunales eclesiásticos dirimían habitualmente demandas de mujeres que buscaban una compensación por el daño hecho a su honra por quedar marcada por haber mantenido relaciones; si además se tratase de una persona de origen social inferior el daño se hubiese multiplicado; véase Candau Chacón [2005b] o Florencio Pinar [1994 y 1995a]. Por otra parte, la falsa acusación de haber mantenido relaciones con los criados, amén de haber sido usada por Sexto Tarquinio en la narración histórica clásica que revise en los vv. 98-99, fue un motivo empleado en el primer teatro clásico con cierta asiduidad, como en la *Farsa de Lucrecia* de Juan Pastor editada en Sevvick: [1999:vv. 556-565], en la *Comedia de Sancta Susaña* de Juan de Rodrigo Alonso en —Bonilla y San Martín [1912:vv. 284-295, 428]—, la *Comedia Eufemia* de Lope de Rueda —en la edición de Hermengildo [2001:§5, 108]— o la *Farsa de santa Susana* de Diego Sánchez de Badajoz —en la edición de Weber de Kurlat [1968: vv. 597-680, 436-438].

	lo que quisieres harás.	
FULGENCIO	Di, ¿dúrate todavía la locura de las setas?	
FLORIANO	¡Qué bien la traza interpretas!	
FULGENCIO	No hables más.	
FLORIANO	La industria mía	2210
	fue tomada de Tarquino para obligar a Lucrecia.	
FULGENCIO	Quien de estudiante se precia ¿intenta igual desatino?	
FLORIANO	Como esta Lucrecia es	2215
	y no se deja forzar, quise este ejemplo tomar.	
FULGENCIO	¿Y qué resulta después?	
FLORIANO	Que por no ver su deshonra se casará con Rosardo.	2220
FULGENCIO	Ahora bien, la prueba aguardo, aunque se ofenda mi honra.	
FLORIANO	¿Qué honra pierdes si esto pasa solamente entre ti y ella?	
	Cosa es que no ha de sabella ninguno fuera de casa.	2225
FULGENCIO	Voy a ponelle ese miedo, que quiero intentallo todo.	

Vase

FLORIANO	¡Oh si hiciese de este modo algún provechoso enredo!	2230
	Gente siento en el portal.	

2209 *Per* FLORIANO *ABS Har Cot : om Ma* 2229 *este MaABS Har : ese Cot*

2210 *industria*: aquí «industria» se entiende en la segunda acepción que recoge *Autordades*: «Ingenio y sutileza, maña, o artificio» [1734:257].

Sale Fabricio

FABRICIO	¡Ce, Dómine! Dos razones.	
FLORIANO	(De mis celosas pasiones este es el original.)	
	¿Qué buscáis, señor Fabricio?	2235
FABRICIO	Dómine Lucas, yo estoy perdido, a fe de quien soy.	
FLORIANO	De ello me habéis dado indicio.	
	¿No va el pleito bien fundado?	
FABRICIO	Bien, pero sois menester.	2240
FLORIANO	¿Yo, señor? ¿Qué puedo hacer?	
FABRICIO	Darme el bien que me han negado.	
FLORIANO	¿Pues está en mi mano?	
FABRICIO	Sí.	
FLORIANO	¿Cómo?	
FABRICIO	Que habéis de jurar que aquí me habéis visto entrar.	2245
FLORIANO	¿Pues yo, señor, cuándo os vi?	
FABRICIO	Abrid la mano y callad.	
FLORIANO	¡ <i>Vivit Dominus in caelis</i> <i>cum sanctis et cum angelis</i> , que no haga tal maldad!	2250

2239 bien ABS Har Cot : mal Ma 2244 Que MaABS Har : Que me Cot 2249 sanctis
ABS Har Cot : santis Ma

2248-2249 *Vivit Dominus... cum angelis*: la expresión no pasa de ser una jaculatoria, como la describe Lezcano Tosca [2006:118-120]; en las postrimerías de su vida Lope publicará un libro donde recoge estas pequeñas oraciones y otros textos más extensos de raigambre agustiniana, sus *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626). Aunque la distancia cronológica es grande entre estos textos, si bien Lope daba ya noticia de su existencia en una carta de 1611, como señala Lezcano Tosca [2011:140-141], su presencia en la comedia habla de una práctica que se fue gestando a lo largo de los años. Véanse las reflexiones del mencionado autor en su edición del texto [2008] y su estudio [2012]. La jaculatoria cumple la función que le asigna Fray Luis de Granada en su *Libro de la oración* en un texto citado por Lezcano Tosca [2006:118]: «ayuda en gran manera a la devoción como al recogimiento del corazón, porque es como guardar la casa, para que no entre otro huésped que Dios a ocupar la posada».

- ¡Bien a Lucas conocéis!
- FABRICIO Acabad, domine Lucas.
- FLORIANO *Ne in tentationem me inducas*,
basta las que me ponéis.
- FABRICIO Dejaos de hablar latín 2255
y tomad estos doblones.
- FLORIANO Ruines son vuestras razones,
no sé yo si el dueño es ruin.
Y del mío, aunque no valgo
nada en el traje en que estoy, 2260
creed que como vos soy
tan caballero y hidalgo.
- Todo el oro de la tierra
que mi pobreza contraste
os prometo que no baste 2265
si un siglo me hiciese guerra.
- Tengo en esta ropa pobre
una alma de oro tan rica,
que lo que la vuestra aplica

2253 *tentationem ABS Har Cot* : *tentacionem Ma* 2259 *del mío MaABS* : *de mí Har Cot*

2253 *Ne... inducas*: el conocido versículo de san Mateo (6, 13: «et ne inducas nos in tentationem»), que forma parte del Padrenuestro, adaptado y empleado como una jaculatoria.
2259-2266 *valgo... guerra*: la aversión e indiferencia al dinero es propia de los personajes nobles que aparecen en estas primeras piezas de Lope y solo es aceptable si está al servicio de la honra, como recuerda Gómez [2000:155-157].

2267-2270 *Tengo... cobre*: el disfraz que permitió a Florencio transmutarse en Lucas ocultó su identidad, incluso a ojos de Lucrecia que reconocía (vv. 999-1002: «Créeme que estoy corrida / de no te haber conocido, / aunque es más culpa el vestido / que el ser yo desconocida, / que ya el alma me avisaba» y lo rebajó socialmente por amor (vv. 1214-1217) ahora está a punto de desaparecer para deleite de un público que ya espera su triunfo sobre cualquier obstáculo, incluida la riqueza del pretendiente opositor Fabricio. Apréciense cómo es el traje el que oculta e identifica al joven (Presotto 1995), porque su identidad la confirmará el mesonero al hilo de un vestido. Presotto [1995:374] recuerda que tras esta oposición se encuentra la dicotomía apariencia/realidad, pero también un juego con el engaño donde los espectadores son cómplices y disfrutan del enfrentamiento entre los dos galanes como una lucha que trasciende la fábula y representa la contienda del abuso del poder frente a la virtud asentado, también, en ese mismo sistema de valores, como señala Alviti [2011b:213].

	puede convertir en cobre.	2270
	¡Bellaco pleito tenéis pues testigos sobornáis!	
FABRICIO	Ya que en nada me ayudáis, Lucas, mirad lo que hacéis.	
	Callad la boca y seamos,	2275
	como antes, buenos amigos.	
FLORIANO	(¿Sobornaditos testigos?	
	¡Buena sentencia esperamos!)	
FABRICIO	De este oro os serviréis, que aunque yo os lo vine a dar	2280
	por jurar y por hablar, ya os lo doy porque calléis.	
FLORIANO	¡Que no lo quiero! Guardaldo, que de albricias os lo diera	
	si acaso yo lo tuviera.	2285
FABRICIO	¡Tomaldo, Lucas, tomaldo!	
FLORIANO	Escuchad, riñendo están Fulgencio y su hija.	
FABRICIO	Deseo saber la causa.	
FLORIANO	(Eso creo.)	
FABRICIO	Oye las voces que dan.	2290

Fulgencio, desde dentro

FULGENCIO	¡Traidora! ¿No te hallé con el Dómine acostada?	
FABRICIO	¿Cómo, cómo?	
FLORIANO	Que no es nada, que sola una noche fue.	
FABRICIO	¿Vos con Lucrecia?	
FLORIANO	Yo, pues.	2295

2270 puede MaABS Har : puedo Cot 2280 lo MaABS Har : le Cot 2282 lo MaABS
Har : le Cot 2286Per FABRICIO ABS : FULGENCIO corregido en FABRICIO Ma 2294 sola
MaABS : solo Har Cot

FABRICIO	¿Y esta por mujer pretendo? ¡Fuego de Dios!	
LUCRECIA	No me ofendo que aquese esposo me des. Ese es igual para mí.	
FABRICIO	¡Mirad, si ella lo confiesa! De que la pedí me pesa, yo la dejo desde aquí.	2300
FULGENCIO	¿Por qué dejas a Fabricio?	
FLORIANO	Porque es mi mujer le deja.	
FABRICIO	Por cierto, gentil pareja con un mozo de servicio. Dómine, ¿sois hechicero?	2305
FLORIANO	No, soy hombre como vos.	
FULGENCIO	¡Matarte tengo, por Dios!	
FABRICIO	Ni oírla ni verla quiero. ¡Quédate infame mujer, de bajo trato y servil, que diste al hombre más vil en tu persona poder!	2310
	¡Quédate falsa murena, que del profundo del mar	2315

2297-2298 No me... me des *reunido en un verso en Ma*

2307 *hechicero*: Fabricio no encuentra explicación racional posible a que Lucrecia se haya prendado de Florencio y le acusa de haberla alcanzado mediante un pacto con el diablo; el tema tiene una dilatada presencia sobre las tablas que aquí se queda reducido a una mención, en la que no descartaría la vinculación tradicional de los estudiantes salmantinos con la magia que Lope sube a las tablas en comedias tempranas; véase al respecto Lara Alberola [2014], Magnaghi [2014] y mi artículo [2017].

2315-2318 *murena... arena*: Plinio recoge en su *Historia natural* [2003:IX, §23(39), 275-276] la opinión popular, sin confirmar, de que las morenas, las lampreas, salen a tierra para inseminarse con serpientes; pero en otro lugar de su tratado (XXXII, §14) adjudica tal explicación a Licinio Macro, según el cual son animales de sexo femenino que precisan del concurso de las serpientes para procrear, como recoge el editor junto con otras noticias sobre la difusión del concepto en el mundo antiguo. Así, por ejemplo, Claudio Eliano en su *Historia de los animales* también presenta la noticia [2002:I, §I, 50, 101] y señala que es la víbora la serpiente con la que se aparea la murena, que sale del mar impulsada por el deseo. Este detalle y la clase de ofidio que cita Lope parecen apuntar a que esta es su fuente.

saliste ardiendo a buscar
 la culebra en el arena!
 ¡Quédate armiño enlodado,
 porque no te cojan vivo; 2320
 pez ignorante y lascivo
 con pies de cabra! Engañado
 sol de invierno que salió
 para llover muy hermoso;
 flor de almendro presuroso 2325
 que al primer aire cayó.
 Oro y moneda de pobre,
 envuelto en sucio sayal,

2319-2320 *armiño... vivo*: la leyenda de la pureza del armiño, que prefiere ser atrapado antes que manchar su piel, recorre Europa pero no tiene un origen claro. El motivo no se asocia al animal ni en Plinio, Claudio Eliano o san Alberto Magno, aunque sí es conocido en el siglo xv, como señala Wittkower [2006:184] al hilo de su empleo en algunas medallas y cuadros italianos. Ya en Ripa (1593) forma parte de las alegorías de la Castidad y la Continencia específicamente por este motivo [1987:I,182 y 230]. La confusión que afecta a este animal posiblemente tiene su origen, como nota Huerta (1599:258 r - 263 v) al traducir y anotar el lugar de Plinio (lib VIII, cap. 37), por la diversidad de clasificaciones y denominaciones que emplean quienes han tratado de aquellos animales; este traductor también se hace eco de la leyenda del armiño pero no señala su procedencia (260 r) aunque al asociarlo con la Castidad podría ser la misma que la de Ripa.

2321-2322 *pez ignorante... de cabra*: no localizo ningún animal con estas características, por lo que podría tratarse de una mezcla de sirena y fauno; de la primera le vendría su capacidad de atraer a los hombres con su canto para acabar con ellos, así como la sensualidad que se añade a la criatura desde la edad media y del segundo, a menudo confundido con los sátiros, su lujuria. Véase al respecto González Ruz y Porres Caballero [2012], Lorenzo Arribas [2007], Salvador Miguel [2001] y Grimal [1997:483 y 475]. No hay que decir que la hibridación mitológica era muy del agrado de Lope. El encabalgamiento de estos dos versos, muy forzado, intenta hacer coherente la presencia del participio «engañado» que sintácticamente sería un anacoluto de suponerlo unido a la oración principal de la estrofa donde se encuentra.

2323 *sol... salió*: en el refranero las paremias asociadas con los efectos de la aparición en el cielo despejado del astro rey en invierno, tan caloríficos como breves, en ocasiones se asocian a la inconstancia del amor de la mujer, como en Correas [2000:753]. En el refranero tradicional se recoge otro que no encuentro en textos próximos a Lope pero presenta una combinación llamativamente semejante en *Diccionario de refranes*: «Amistad del poderoso sol de invierno y amor de mujer, duraderos no pueden ser» [1982:264]; con otra forma lo recoge Panizo [1993:70]. También la flor del almendro se emplea como símbolo de la pronta caducidad de la hermosura en Correas: «Flor de almendro, hermosa y sin provecho. Como temprana alegría y por serlo se hiela muchas veces» [2000:358].

mujer propia y natural,
 que esta cifra baste y sobre. 2330
 Ya mi pleito se acabó,
 y ya tus papeles dejo,
 como pedazos de espejo
 que al muladar se arrojó.

Vase

FLORIANO ¡Mejor de lo que pensaba 2335
 ha sucedido el enredo!
 Libre de los celos quedo
 que aqueste necio me daba.
 ¡Oh papeles enemigos,
 bien a mi poder vengáis! 2340
 Dejaos tomar, no me huyáis,
 que hemos de ser muy amigos.
 Veamos qué dice aquí.

Sale Decio, capigorrón

DECIO Floriano, ¿puedo entrar?
 FLORIANO Bien puedes, Decio, llegar, 2345

2330 *cifra*: con la acepción de Covarrubias: «Cuando queremos encarecer lo que dejamos de decir pareciéndoles a los oyentes que se ha dicho mucha información en algún negocio [...]» [1611:561].

2331-2334 *mi pleito... arrojó*: Fabricio se deshace de los billetes de Lucrecia airadamente por haber roto el compromiso, que reflejaba como un espejo el afecto compartido por los dos amantes. No era habitual en aquel tiempo, pero también se producían abandonos femeninos de las promesas de matrimonio; véase Candau Chacón [2005a]. Las palabras de Fabricio son algo más que el lamento de un amante despechado; desde un punto de vista legal se trata de una forma de *repudium*, la manifestación de la voluntad del potencial contrayente de los esponsales de disolverlos, una de las causas de su disolución desde el mundo legal romano, como señala Muñoz Catalán [2011:363]. Con él el matrimonio de Lucrecia con Floriano carece de todo impedimento legal. Véanse además las notas a los vv. 714 y 2425-2431. Al margen de lo apuntado sobre la existencia de estas notas en el mundo real, la rotura de papeles se convirtió en lugar común del teatro y la poesía lopescas; en esta última, por ejemplo, encontramos un soneto al hilo del tema «A unos papeles rompidos»; véanse las observaciones de su editor, Carreño [1998:362-363].

y mi Alberto si está ahí.
(Quiero guardar los papeles.)

Sale Alberto, su amigo de estudiante, de camino como salió primero

DECIO	Entra, Alberto.	
ALBERTO	¡Oh, Floriano!	
FLORIANO	¡Oh, amigo, oh, mi propio hermano!	
	Tiempo es ya que me consueles.	2350
ALBERTO	¿Cómo es esto que me escribes?	
FLORIANO	Es que te quiero casar.	
ALBERTO	¿Adónde?	
FLORIANO	En este lugar.	
ALBERTO	¿Y es en la casa que vives?	
FLORIANO	Adivinaste lo cierto.	2355
ALBERTO	¿Cómo?	
FLORIANO	En ella hay una dama hermosa, noble y de fama, rica sobre todo, Alberto, y por fama está perdida por Floriano.	
ALBERTO	Pues bien.	2360
FLORIANO	Esta me estorba también el remedio de mi vida. Dirás que eres Floriano y casaraste con ella, y quedaré yo libre de ella, ¡Quedarás rico, hermano!	2365
ALBERTO	¡Bravas quimeras inventas!	
FLORIANO	Esta tu remedio es.	

2351 esto *MaABS Har* : eso *Cot* que *ABS Har Cot* : om *Ma* 2365 y *MaABS Cot* : om
Har yo *ABS Har Cot* : om *Ma* 2366 Quedarás *MaABS Cot* : y quedarás *Har*

2365 y... *ella*: frente a todos los impresos antiguos que mantienen el verso hipermétrico, la copia manuscrita omite el pronombre «yo», redundante pero enfático. Mantengo por tratarse de una simple enmienda de uno de los testimonios frente al resto.

- ALBERTO ¿Qué resultará después?
- FLORIANO ¿Ahora el después me cuentas? 2370
- Casémoste una por una,
que después ¿qué hay que temer?
- ALBERTO Cosa me mandas hacer
que a toda razón repugna,
 pero si nuestra amistad 2375
jamás cosa te negó,
y yo soy tú y tú eres yo
y entrambos de un yo mitad,
 ¿cómo excederé tu gusto?
- Muéstrame aquea mujer. 2380
- FLORIANO Ya conozco que ha de ser
en que ella ha venido al justo.
- ALBERTO Si es la que sale es extremo.
- FLORIANO Esta, mi Alberto, es Leonarda.
- ALBERTO ¿Quieres que la hable?
- FLORIANO Aguarda, 2385
- no te turbes.
- ALBERTO Eso temo.

Sale Leonarda

- LEONARDA En busca tuya me traes
todo el día.
- FLORIANO Aquí estoy yo.
- LEONARDA ¿Quién es, di, quien me engañó?

2373 mandas *ABS Har Cot* : mandas que *Ma* 2376 te *MaABS Cot* : nos *Har* 2378 un
yo *MaABS Cot* : uno *Har*

2371-2374 *una... repugna*: no es extraña la presencia de testimonios como este de la caída de una consonante oclusiva en posición implosiva en el Siglo de Oro. La simplificación de los grupos cultos en esta posición se deja ver incluso en las cartillas de aprendizaje de la lectura y gramáticas como recuerda Arias [2008].

2377-2378 *yo soy tú... mitad*: véase la nota dedicada más al concepto de la amistad en Plutarco para el origen de esta afirmación. Una expresión semejante se emplea en los vv. 2914-2920.

FLORIANO	¿Que en tus engaños no caes?	2390
	Yo soy el que me vestí, por burlarte, aquel vestido, que el otro estaba escondido y luego con él me fui.	
	Llega, Floriano, acá,	2395
	desengañarasla agora.	
ALBERTO	Dame esas manos, señora	
	Leonarda, que tiempo es ya.	
LEONARDA	¡Jesús! ¿Vos sois Floriano?	
ALBERTO	Yo soy señora, y aquel	2400
	que a vuestro tío crüel por vos le pedí la mano, que ya Lucas me escribió que a Lucrecia me ofrecía, y debeisle que este día	2405
	venga a visitaros yo.	
	Aunque esto yo lo he debido, como quien está obligado, a que vos le hayáis amado y a su amor correspondido.	2410
	(¿Voy bien?	
FLORIANO	¡Estremadamente!)	
LEONARDA	Mi tío, señor, no quiso cuando de vos tuvo aviso que gozase el bien presente sino esconderos de mí,	2415
	codicioso del valor que de vos cuentan, señor, y porque yo os quiero ansí; que la vista nunca fue quien de vos me aficionó;	2420

2419-2421 *la vista... bastó*: la inverosimilitud de la situación en la fábula la salva Alberto recurriendo al manido *amor de lonh* de origen trovadoresco que se mantienen como argumento amoroso en la lírica española del renacimiento; al respecto véanse los estudios de Carmona Fernández [2013], Bee [2009], Switten [2007], Cirlot [2003] o Monson [1985].

	la fama sí, que bastó para que yo el alma os dé. Si gustáis, por vuestra quedo a pesar de este tirano.	
ALBERTO	Ya os doy, señora, la mano con cuanto del alma puedo.	2425
LEONARDA	Y os recibo por mi esposo.	
FLORIANO	Yo soy de todo testigo y las dos manos bendigo.	
LEONARDA	¡Dichosa yo!	
ALBERTO	¡Yo dichoso!	2430
FLORIANO	Estremado casamiento.	
ALBERTO	Alba es un corto lugar, ¿podré en él secreto estar?	
FLORIANO	Bien podrás en mi aposento. Entra sin que visto seas de este viejo escrupuloso.	2435
ALBERTO	¡A Dios!	
LEONARDA	¡A Dios, dulce esposo!	

2425-2431 *Ya os doy... casamiento*: se escenifica en este pasaje una parte de lo que se denomina en la época «matrimonio de presente» en el que el compromiso se publicaba ante un sacerdote u otro testigo, aunque empleaba el mismo intercambio de palabras entre los contrayentes que se usa en el matrimonio por palabras de futuro (también llamado *por promesa matrimonial* o *por palabra de matrimonio*), definidos por Candau Chacón [2006:185-186], Lorenzo Pinar [1995b:49-50] o Testón Núñez [1985:24]. Era un acto formalmente similar al matrimonio clandestino, de hurto, y menos de lo que se supone habitualmente al de secreto como señala Candau Chacón [2006:177-178] en su estudio. La promesa de matrimonio entre los jóvenes ante testigos tenía carácter vinculante moral y canónicamente, heredera en cierta medida de la doctrina consensualista, anterior a Trento, que veía el matrimonio como un simple contrato; al respecto véase Campo Guinea [2004:205-207], Nuzzo [1999] y Gaudemet [1993:30-45]. El tomarse de la mano mientras formulaban sus votos de permanecer juntos tenía un valor simbólico que enfatizaba la validez de la unión y manifestaba su consentimiento, con las consecuencias legales y teológicas que ello implicaba, como estudia Candau Chacón [2006:191-192]. Con todo, para que fuera plenamente válido debían, después de realizarse, redactarse y depositarse algunos documentos para que fuese plenamente válido desde un punto de vista legal, como impulsó el Concilio de Trento, aunque tuviese valor legal para la sociedad coetánea al momento de escritura de esta comedia; véanse las noticias y bibliografía al respecto que reúnen, Gascón Uceda [2013:156], García Herrero [2006:225-241], Candau Chacón [2006], Lorenzo Pinar [1995a:134-135 y 1995b:50-52 y 58-60] y Rodríguez-Arango Díaz [1955].

ALBERTO Mira que luego me veas.
 FLORIANO Vete tú, Decio, al mesón
 y acudirás luego aquí. 2440
 DECIO Harelo, señor, así.
 FLORIANO Punto en boca, que es razón.
 DECIO Cosida, señor, la llevo.

Vase

FLORIANO Ya estás, Leonarda, casada.
 ¿Qué me dices? ¿No te agrada? 2445
 LEONARDA Es un gallardo mancebo
 y no has de perder de mí
 la diligencia que has hecho.
 FLORIANO Todo lo debo a mi pecho,
 que en nada te sirvo a ti. 2450
 LEONARDA ¿Cómo?
 FLORIANO Que *habeo tibi gratiam*,
 que servirte fue mi oficio,
verum iste beneficio
mihi et tibi et illi faciam.

Sale Fulgencio

FULGENCIO Basta, que no es posible que se ablande. 2455
 LEONARDA Dejad, señor, de atormentarla tanto.
 FLORIANO Ofenderala más mientras más ande.
 FULGENCIO ¿A quién no da su pertinacia espanto?
 Ni que yo, como padre, se lo mande,
 ni que le ruegue por el cielo santo, 2460

2450 que *MaABS Cot : om Har* 2451 *gratiam ABS Har Cot : gracion Ma* 2460 le
MaABS Har : la Cot

2451 *habeo tibi gratiam*: «Te estoy agradecido», fórmula de gratitud habitual en textos clásicos. Con el empleo del latín Floriano recalca su identidad de Lucas a los ojos de una Leonarda que acaba de comprometerse con un pretendido Floriano.

- mi sangre y parentela que afrentabas,
—que dársela a Fabricio no querías 2485
cumplir diciendo obligaciones mías
con esta infame de tu hija loca—,
que tu casa y hacienda al fuego echaras
y que tu vida y honra fuera poca?
- FULGENCIO Bien se conoce en tus razones claras 2490
que el vino o la locura te provoca,
que solo en él o en ella las hallaras.
¿Qué dices de mi honra ni qué vicio
de mi hija podrá decir Fabricio?
- ROSARDO Fabricio oyó que tu hija castigabas 2495
porque la hallaste en deshonestos brazos.
- FULGENCIO ¿Con quién?
- ROSARDO Con quien...
- FULGENCIO Comienzas y no acabas.
- ROSARDO Con este, que yo hiciera mil pedazos...
- [FULGENCIO] ¿Pues qué dirás, si esta maldad acabas? 2500
Nuestros cuellos se vean en dos lazos,
Rosardo, si el traidor no te ha mentido
por quitarle a Lucrecia su marido.
¿Con el Dómine, dices?
- ROSARDO Sí, con este.
- FLORIANO ¿Connmigo? ¿Hay tal maldad, oh vil infame?
- FULGENCIO La vida haré que la maldad le cueste, 2505
que porque no la doy me la difame.
¡Paciencia el cielo o su rigor me preste!
- FLORIANO ¿Y no es mejor que a la justicia llame
Rosardo, pues que en esto es ofendido,

2487 con *MaABS Cot* : por *Har* 2488 que *MaABS Cot* : que a *Har* al *Cot* : om *MaABS*
Har 2499 acabas *MaABS Cot* : alabas *Har*

2499 ¿*Pues... acabas?*: verso atribuido a Rosardo en todas las ediciones, aunque no tiene sentido. Fulgencio en el v. 2497 ya reprochaba casi en los mismos términos a Rosardo que no terminase su insulto, por lo que parece lógico que sea él quien repita la frase. Todos los editores sitúan en el verso siguiente el inicio del parlamento de Fulgencio.

	o entrambos, que eres padre y él marido?	2510
FULGENCIO	Vamos allá, que importa el desagravio de una deshonra como aquesta mía.	
ROSARDO	Llévalo por justicia, como sabio, que en la verdad el sabio se confía; y si quieres mejor vengar tu agravio, no lo encomiendes a tu sangre fría, que yo la tengo como fuego vivo y por propia la quiero y la recibo.	2515
FULGENCIO	Dejemos por ahora las espadas, que los papeles para el vulgo importan, porque en las honras mal averiguadas discretamente las palabras cortan; los que prueban verdades apuradas las armas en sus términos reportan, que dan para probar lo que penetras la sangre manchas y la tinta letras.	2520 2525
ROSARDO	Pues vamos, que quedaba en este punto la justicia en la plaza y el culpado.	

Vanse todos y queda Floriano

FLORIANO	¡Oh cómo se traza bien! ¿Quién imaginara tal? Ya soy a Ulises igual, su astuto nombre me den. ¿Qué haré para que esto pare y en mi provecho redunde?	2530

2513 por *MaABS Har* : a la *Cot* 2514 que *MaABS Cot* : om *Har* 2515 vengar *ABS Har Cot* : venga *Ma* 2525 que dan *MaABS Cot* : y dan *Har*

2531 *Ya soy a Ulises igual*: el maestro del disfraz y del engaño, autor del ardid del caballo de Troya y de otras tretas varias con las que salir victorioso en sus designios, como enumera Grimal [1997:529-534]; recuérdese que la función desempeñada por Ulises en la citada treta comenzó con su infiltración en la ciudad disfrazado con harapos para convencer a Helena de traicionar a los troyanos. Alviti [2011b:215] recuerda la comedia de Lope *El mayor imposible* que se construye sobre la astucia del personaje.

¡Oh Amor, tu ciencia me infunde,
tu inmenso favor me ampare!

2535

Sale Alberto

¿Dónde, Alberto?

ALBERTO

Como vi

que sale el viejo de casa,
vine a saber lo que pasa.

FLORIANO

¡Grande mal hay!

ALBERTO

¿Cómo así?

2540

FLORIANO

Hice a Fulgencio decir
a su hija que diría
que conmigo estado había
y él mismo la vio dormir,
si no quería a Rosardo,
porque el temor la venciese;
y quiso Dios que lo oyese
Fabricio.

2545

ALBERTO

El suceso aguardo.

FLORIANO

A toda Alba lo ha contado,
y vino Rosardo aquí
tal, que delante de mí
le ha corrido y disfamado.

2550

ALBERTO

¿Y paró...?

FLORIANO

En que los dos van
a hacer prender a Fabricio,
que infamalla es claro indicio
que es porque no se la dan.

2555

ALBERTO

¿Y tú qué piensas hacer?

FLORIANO

Probar que ha sido verdad.

2537Per ALBERTO MaAS Har : FLORIANO B Cot 2540Per FLORIANO MaAS Har : ALBERTO B Cot

2537-2540 ¿Dónde... así: las atribuciones cruzadas y erróneas de estos versos en los impresos antiguos posiblemente son erratas del tipógrafo en la composición de la página.

ALBERTO	¿Con quién?	
FLORIANO	La dificultad en la probanza ha de ser.	2560
	Pero mira: yo he guardado desde que enseñó a Lucrecia un papel que el alma precia por tener su nombre amado.	
	Ella hizo aquesta firma no más de para aprender, pero ahora vendrá a ser lo que esta verdad confirma, porque puedo encima de ella una cédula escribir	2565 2570
ALBERTO	y que es mi mujer decir. ¿Qué importa si niega ella?	
FLORIANO	Yo sé que no ha de negar.	
ALBERTO	Si es así no hay qué receles.	
FLORIANO	También de ciertos papeles me tengo de aprovechar.	2575
ALBERTO	¿Son suyos?	
FLORIANO	Sí, suyos son, pero escritos a Fabricio.	
ALBERTO	¿Pues cómo darán indicio de que te tuvo afición?	2580
FLORIANO	Porque diré que son míos.	
ALBERTO	¿Cómo a tus manos llegaron?	
FLORIANO	Las tuyas los arrojaron con iguales desvaríos cuando creyó que yo había de su Lucrecia gozado.	2585
ALBERTO	No va muy mal ordenado.	
FLORIANO	¡Hoy será Lucrecia mía!	
ALBERTO	Plega a Dios que tus cuidados tengan fin tan venturoso,	2590

2566 para *MaABS Har* : por *Cot* 2589 Plega *ABS Har Cot* : Plegue *Ma*

- que añadas al ser su esposo
más de doce mil ducados.
- FLORIANO Leonarda tiene seis mil,
que seis millones quisiera,
pero buena hacienda espera. 2595
- ALBERTO Ha sido invención sutil.
Hazla que entre a hablar conmigo,
que estoy muy enamorado.
- FLORIANO ¿Ya el dios de amor te ha picado?
- ALBERTO Y a él mismo doy por testigo. 2600
- FLORIANO Voy a escribir el papel
sobre la firma.
- ALBERTO Bien haces,
que él ha de hacer esas paces;
oblígala mucho en él.

*Vanse Floriano por una parte y Alberto por otra. Sale el Corregidor,
Fulgencio, Rosardo, Fabricio, Nebro y Lavino*

- GOBERNADOR Parece mal en amistades hechas 2605
y en mi presencia es justo que se escusen,
Rosardo, las palabras injuriosas,
que esta persona representa el Duque
y es justo que en aquesto se interponga

2594 que *MaABS Cot* : y *Har* 2597 a *ABS Har Cot* : om *Ma* 2598 que *MaABS Cot* :
om Har 2600 a él *MaABS Har* : al *Cot* 2603 que *MaABS Cot* : om *Har* 2604 *Acot* La-
vino : Labino *MaABS Har Cot* 2605 *Per* GOBERNADOR *ABS* : CORREGIDOR *Ma Har Cot*
Parece *MaABS* : Parecen *Har Cot*

2605 GOBERNADOR: todas las ediciones antiguas presentan desde aquí en la llamada del personaje o en las acotaciones el término «Gobernador», y no el título de «Corregidor» que figura en la acotación que abre esta escena. Esta alternancia podría explicarse porque se emplea el término «gobernador» como descripción de sus ocupaciones, no como un cargo. Alba tenía un corregidor señorial que desempeñaba las funciones de alguacil y juez; véanse Calderón Ortega [1993 y 1994]. Con todo, esta sección, tal vez por ser crucial en el desenlace de la pieza, debió ser sometida a una reescritura de la que estos titubeos en la denominación del personaje, a quien más adelante Floriano llama Lisandro (v. 2701), posiblemente son una muestra.

- su autoridad y la de aquesta vara; 2610
que los buenos respetan la justicia
y los malos no temen al castigo.
Averiguarse con razones puede
el que la tiene de los dos en esto.
- FULGENCIO Yo digo que querello de Fabricio 2615
como difamador de mi honra y casa
porque no le he querido dar mi hija.
- FABRICIO ¿En qué te he difamado, si a ti propio
oí decir lo que en la plaza dije?
- FULGENCIO ¿A mí? ¿Adónde?
- FABRICIO En tu casa.
- FULGENCIO ¿Y dónde estabas 2620
cuando en mi casa lo que dije oíste?
- FABRICIO Entré a buscar a Lucas, tu criado,
ese que en casa y fuera llaman «Dómine».
Y él sabe bien que aquesto le decías
con soberbias palabras a Lucrecia 2625
y en esto le presento por testigo.
- FULGENCIO Pues yo quiero quedar por condenado
si el Dómine dijere que lo ha oído.
- FABRICIO Bien puede ser que niegue, si por dicha
teme sus amenazas y conoce 2630
el bien que de tu casa ha recibido.
- ROSARDO Si lo sabe, no creas que lo niegue,
porque es en tanto extremo buen cristiano,
que contra todos defendió tu parte
el día que me daban a Lucrecia. 2635
- Llevarle importa, vayan a buscallo.
- GOBERNADOR No es menester, que ya se ofrece él mismo.

Sale Floriano

2612 al *MaABS* : el *Har Cot* 2615 que *ABS Har Cot* : me *Ma* 2620 Adónde *MaABS*
Cot : dónde *Har* 2630 sus *MaABS Cot* : tus *Har* 2637 *Per* GOBERNADOR *ABS* : CORREGI-
DOR *Ma Har Cot*

FULGENCIO	A buen tiempo has venido.	
GOBERNADOR	No le hables,	
	que quiero examinarle yo primero.	
	Dómine Lucas, puesto que venistes	2640
	enfermo y pobre a casa de Fulgencio	
	y de su mano socorrido fuistes,	
	mirad que no hay respeto que os obligue	
	a que en daño del alma juréis falso,	
	y que es el cielo más perfeto amigo,	2645
	padre y socorro y verdadero amparo.	
FLORIANO	¿Pues para qué es agora tanta arenga?	
	Declárate conmigo sin preámbulos,	
	que soy tan ignorante como el hábito.	
	Yo sé que hay Dios y que es verdad inmensa;	2650
	conozco su bondad y su justicia,	
	y que hay Rey en la tierra que la rige,	
	con jueces que gobiernan la república,	
	caballeros, hidalgos, ciudadanos,	
	artífices, mecánicos y en todo	2655
	para el bien, premio y para el mal, castigo.	
GOBERNADOR	Pues a quien sabe y sabe lo que importa	
	preciarse un hombre como vos, honrado,	
	de decir la verdad, sobre este prólogo.	
	¿Fabricio ha entrado hoy en vuestra casa?	2660
FLORIANO	Entró a buscarme.	
GOBERNADOR	¿Habló con vos?	
FLORIANO	Un poco	
GOBERNADOR	¿Qué oyó a Fulgencio que a Lucrecia dijo?	

2638Per GOBERNADOR ABS : CORREGIDOR Ma Har Cot 2642 fuistes MaABS Har : fuiste Cot 2648 preámbulos MaABS Har : preámbulo Cot 2656 y MaABS Har : om Cot 2657Per GOBERNADOR ABS : CORREGIDOR Ma Har Cot 2658 preciarse ABS Har Cot : preciase Ma 2659 sobre MaABS Cot : sobra Har 2661Per GOBERNADOR ABS : CORREGIDOR Ma Har Cot 2662Per GOBERNADOR ABS : CORREGIDOR Ma Har Cot

2649 *tan ignorante como el hábito*: da a entender que tiene ciertos conocimientos de leyes, como se presupone de su condición de estudiante.

ROSARDO	¿Con Lucrecia?	
FLORIANO	¿Su padre no lo dice?	
FULGENCIO	¿Yo lo dije, traidor? ¡Fuera!	
GOBERNADOR	Detente.	
FULGENCIO	¡Déjame pasarle aquesta espada!	
FLORIANO	Si así me pasas ¿asarasme luego?	2685
GOBERNADOR	¡Tengan respeto a la justicia todos!	
FABRICIO	Nadie le ofenda al Dómine o presuma que Fabricio y sus deudos le defienden.	
FULGENCIO	Ya no me quejo de él, pero es muy justo que de vosotros todos forme queja, que a un loco dais en mi deshonra crédito.	2690
FLORIANO	Si soy loco no quiero ser creído, mas si de lo que digo doy probanza ¿por qué no me tendrás por hombre cuerdo?	
FULGENCIO	¿Pues qué probanza tienes, enemigo?	2695
FLORIANO	¿De Lucrecia no basta aquesta cédula y dos papeles suyos amorosos de letra ajena, aunque de propia nota, porque escribir entonces no sabía?	
FULGENCIO	¿Cédula de Lucrecia?	
FLORIANO	Esta presento, Lisandro, por mi abono; y sean testigos que se la doy y entrego.	2700
GOBERNADOR	Está seguro que no te faltará.	
FULGENCIO	Muestra la firma.	
FLORIANO	La cédula leed.	
GOBERNADOR	Así comienza.	

2683Per GOBERNADOR ABS : CORREGIDOR Ma Har Cot 2684 pasarle MaABS Cot : pasarele
 Har 2685 asarasme MaABS : casarasme Har Cot 2686Per GOBERNADOR ABS : CORRE-
 GIDOR Ma Har Cot 2687 Nadie le MaABS Cot : Ninguno Har 2694 tendrás MaABS
 Cot : tendrán Har 2696Per FLORIANO Ma Har : LEONARDA ABS Cot 2701 mi abono
 ABS : mas abono Ma 2702Per GOBERNADOR ABS : CORREGIDOR Ma Har Cot 2704Per GO-
 BERNADOR ABS : CORREGIDOR Ma Har Cot

Cédula

«Digo yo, Lucrecia Fulgencia, que siempre que me sea pedido por Lucas de Madrid, estudiante que en mi casa vive, me entregaré por su propia mujer sin para ello alegar cosa en contrario, porque de mi propia voluntad hago este casamiento. Lucrecia Fulgencia».

5

FULGENCIO	¿Hay maldad semejante? ¡Que hombres cuerdos puedan creer una maldad tan grande!	2705
	Esto es mentira y invención notoria.	
ROSARDO	Pide, señor, que prendan a Fabricio.	
FULGENCIO	Que prendas a Fabricio te requiero.	
FABRICIO	¿A mí, por qué?	
FULGENCIO	Porque es invención tuya,	2710
	que te has aprovechado de este loco y has hecho aquesta cédula fingida.	
FABRICIO	¿Que es menester prenderme para eso?	
GOBERNADOR	Ni yo puedo prendelle sin testigos.	
FULGENCIO	Pues echa mano del infame Dómine,	2715
	que él dirá la verdad en el tormento.	
FLORIANO	Sea el tormento de tu propia hija,	
	aunque será el descanso de mi alma.	
	Condéneme su lengua y si ella dice	

2707 Esto *MaABS Har* : Eso *Cot* 2713 Que *MaABS Cot* : om *Har* 2714 *Per* GOBERNADOR *ABS* : CORREGIDOR *Ma Har Cot* 2717 tormento *MaABS Cot* : tormento el *Har*

2704 *Cédula*: se trata, como sabemos por la conversación entre Alberto y Floriano (vv. 2601-2604), de una falsificación que llevó a cabo con el papel donde había firmado Lucrecia en su primera prueba de escritura (v. 1338); finge un matrimonio clandestino (véase la nota a los vv. 2425-2431) y que adjunta los billetes de los que se deshizo Fabricio (vv. 2330-2334).

2708-2716 *Pide... tormento*: la prisión era una medida habitual en la justicia eclesiástica para evitar la destrucción de pruebas o la contaminación de los testigos como señala Lorenzo Pinar [1995a:143-144]; la tortura se empleaba para la averiguación de crímenes graves en los que los testigos no resultaran fiables, por lo que la petición de Fulgencio no pasaba de ser el exabrupto de un padre colérico. Sobre su empleo en el mundo hispánico véase Tomás y Valiente [2000].

que aquesto no es verdad, ponme en un palo, 2720
que allí quiero morir pedazos hecho.
GOBERNADOR Bien dice, bien se allana, ¿qué le pides?
FULGENCIO Ásganle bien, que puede, si va suelto
meterse en San Esteban de camino.
GOBERNADOR No es menester asille, yo le fío. 2725
FLORIANO Que no me iré aunque me echéis a palos.
FULGENCIO ¡Ay, pobre viejo!
FABRICIO Dómine, ¿qué es esto?
FLORIANO Dómine de esta casa seré presto.

Vanse. Sale Decio el capigorrón y el mesonero

DECIO ¿Palabras tan afrentosas
me habéis de decir a mí? 2730
MESONERO ¿Qué es del vestido que os di,
medias, plumas y otras cosas?
DECIO Cuando entré en vuestro mesón,
¿no me vistes por criado
de Floriano?
MESONERO Habéis dado 2735
muestras de fino ladrón;
verdad es que os vi con él,
pero ya con él no estáis,
pues ha más de un mes que andáis
en este lugar sin él. 2740
Una carta me trajistes

2722*Per* GOBERNADOR *ABS* : CORREGIDOR *Ma Har Cot* 2725*Per* GOBERNADOR *ABS* : CORREGIDOR *Ma Har Cot* 2734 vistes *MaABS Har* : viste *Cot* 2739 pues... mes *MaABS Cot* : cuatro días ha *Har* 2741 trajistes *MaABS Har* : trajisteis *Cot*

2720 *palo*: «Se toma también por el último suplicio que se ejecuta en algún instrumento de palo, como la horca, el garrote, etc.» (*Autoridades* 1737:96).

2724 *en san Esteban*: como se anotó, cuando Rosardo barajó acogerse a sagrado (v. 1705), cualquiera podía huir la acción de la justicia invocando el asilo en un edificio dedicado al culto. La iglesia de San Esteban en Alba de Tormes actualmente ha desaparecido, aunque Araújo [1882:103] da cuenta de su existencia en el noroeste de la villa, cercana al Tormes.

DECIO	¡Qué importa, si le llevé! Y eso, de vuelta sería. ¡Suelta, diablo!	
MESONERO	¡Óyete!	
DECIO	¡Suelta!	2765
MESONERO	¡Por el Duque! ¿De un bribón...?	
	¡Que te deshaga la faz!	
DECIO	Averigüémoslo en paz.	
MESONERO	¡Eso pido!	
DECIO	¡Oh confusión!	
	Buen huésped, ¿tendrás secreto?	2770
MESONERO	Eso sí, decid verdad y de quien yo soy fiad.	
DECIO	Que he de decirlo, en efeto.	
MESONERO	¿Dónde le habéis empeñado?	
DECIO	Que no es eso lo que os pido.	2775
MESONERO	¿Pues cómo? ¿Habéisle vendido?	
DECIO	Al mismo dueño lo he dado, sino que escondido está en casa de una mujer.	
MESONERO	¿Sí? Mas téngolo de ver.	2780
DECIO	¡Venid con el diablo ya! ¡Que yo sé que ha de matarme! ¡Que no tengo de eso pena, soltadme!	
MESONERO	La industria es buena, ¿pensábades engañarme?	2785

*Vanse, y sale el Gobernador, Fulgencio, Rosardo, Lucrecia, Leonarda,
Fabricio y Floriano*

FULGENCIO ¡Traidora! ¿Que esto confiesas?

2763 le *MaABS* : lo *Cot* 2766 De un *MaABS* : Don *Har Cot* 2774 le *MaABS Har* : lo
Cot 2782 Que yo *MaABS Cot* : Aunque *Har* 2783 Que... de *MaABS Cot* : Sin deber
por *Har*

LUCRECIA	Digo que es Lucas mi esposo.	
ROSARDO	¿Ya no os mostráis riguroso?	
GOBERNADOR	Las probanzas son expresas: ¿es aquesta vuestra firma?	2790
LUCRECIA	Digo, señor, que lo es.	
FLORIANO	¡Querella de mí después, si ella lo dice y confirma!	
GOBERNADOR	Ellos están concertados.	
LEONARDA	Y si importa lo que digo, digo que yo soy testigo de haberlos visto abrazados.	2795
GOBERNADOR	¿Adónde?	
LEONARDA	En el alquería, cuando allá nos envió Fulgencio.	
FULGENCIO	Pensaba yo que honrada hija tenía, pero pues es tan infame, que ella misma se condena quedándose en mí la buena tu sangre aquí se derrame.	2800 2805
ROSARDO	¡Vive Dios, que has de morir! Y yo propio, si yo he sido quien pienso ser, su marido, pienso el traidor perseguir, que en faltando de mis ojos esa vara a quien respeto, le he de acabar y, en efeto, satisfacer mis enojos. ¿Y tú, que el lugar gobiernas,	 2810

2788 mostráis *MaABS Cot* : mostréis *Har* 2789^{Per} GOBERNADOR *ABS Cot* : CORREGIDOR
Ma Har 2794^{Per} GOBERNADOR *ABS* : CORREGIDOR *Ma Har Cot* 2795 Y *MaABS Cot* : Yo
Har 2796 digo *MaABS Cot* : afirmo *Har* yo *MaABS Cot* : *om Har* 2798^{Per} GOBER-
NADOR *MaABS Cot* : CORREGIDOR *Har* el *MaABS Har* : la *Cot* 2805 tu *MaABS Cot* : su
Har aquí se *MaABS Har* : infame *Cot* 2808 pienso *MaABS* : pensó *Har Cot* 2809 el
MaABS Cot : al *Har*

	permities esta traición?	2815
GOBERNADOR	Hablad más bajo.	
ROSARDO	¡Ladrón, yo os he de cortar las piernas!	
FLORIANO	Suplico a Vuestra Merced siquiera me deje una.	
ROSARDO	¡No os ha de quedar ninguna, ni vida, infame, creed!	2820
FLORIANO	¡Ea, no más, hablador! Que si otra espada tuviera, echado a mis pies te hiciera confesar tu loco error.	2825
ROSARDO	¿Hay desvergüenza como esta? ¿Esto a un villano escucháis?	
FULGENCIO	¿Qué ha de hacer si le afrentáis? Y vos también, dama honesta...	
[GOBERNADOR]	Llevaldos a vuestra casa; honrad, señor, vuestro yerno.	2830
FULGENCIO	¿Cómo mi yerno? ¡En eterno fuego primero me abrasa!	
GOBERNADOR	¡Eso me habéis de decir! ¿Pues qué se puede hacer si dijo que es su mujer?	2835
FULGENCIO	No lo querer consentir.	

Sale Decio y el mesonero

MESONERO Huélgome que hemos venido

2816Per GOBERNADOR *MaABS Cot* : CORREGIDOR *Har* Ladrón *MaABS Cot* : Bribón *Har*
 2821 ni *MaABS Har* : mi *Cot* 2828Per FULGENCIO *MaABS Cot* : LUCRECIA *Har*
 2834Per GOBERNADOR *MaABS Cot* : CORREGIDOR *HAR* 2835 qué *MaABS Cot* : eso *Har*
 2836 dijo *Har Cot* : dije *MaABS* 2837 querer *MaABS Cot* : quiero *Har*

2829 *Y vos... honesta*: verso atribuido a Fulgencio por Hartzenbusch.

2830 GOBERNADOR: todas las ediciones antiguas inician su intervención en el verso siguiente.

	donde la justicia está.	
DECIO	No habéis de dar voces ya.	2840
MESONERO	Yo he de cobrar el vestido.	
GOBERNADOR	¿Qué es esto?	
MESONERO	Un pleito, señor.	
GOBERNADOR	¿Y aquí se ha de averiguar?	
DECIO	¿Queréis, buen hombre, callar?	
GOBERNADOR	¿No era en la Audiencia mejor?	2845
MESONERO	En mi mesón ha posado Floriano, el caballero que deshizo el toro fiero al pie de vuestro tablado.	
	Diome a guardar un vestido mientras a Madrid se fue, el cual después entregué al que ahora traigo asido.	2850
	Pero he venido a entender que fue la carta fingida.	2855
DECIO	Esa es maldad conocida y muy fácil de entender.	
	Y dígalo Floriano, pues aquí presente está.	
GOBERNADOR	¿Quién es?	
FLORIANO	Yo.	
DECIO	Pregunta ya si le di el vestido, hermano.	2860
MESONERO	Señor, ¿cómo estáis así?	
DECIO	¿Ya me dejaréis en paz?	
FLORIANO	Buen huésped, es un disfraz.	
FULGENCIO	¿Este es Floriano?	
MESONERO	Sí.	2865
FULGENCIO	¿Conoceisle?	

2842Per GOBERNADOR *MaABS Cot* : CORREGIDOR *Har* 2843Per GOBERNADOR *MaABS Cot* :
CORREGIDOR *Har* 2845Per GOBERNADOR *MaABS Cot* : CORREGIDOR *Har* 2860Per GOBER-
NADOR *MaABS Cot* : CORREGIDOR *Har*

MESONERO	Y dos mil veces ha posado en mi mesón.	
LEONARDA	No está mala la invención, ¡que te azotasen mereces!	
FLORIANO	¿Por qué?	
LEONARDA	Por haber fingido que eres Floriano.	2870
FLORIANO	Y soy.	
LEONARDA	¿Cómo, si con él estoy casada?	
FLORIANO	Engañada has sido.	
LEONARDA	Señores, no es Floriano, que estoy casada con él.	2875
FULGENCIO	¿Pues adónde está, qué es de él?	
LEONARDA	Hoy me dio su propia mano y yo le he dado la mía, y este trazó el casamiento.	
GOBERNADOR	¿Pues dónde está?	
LEONARDA	En su aposento.	2880
GOBERNADOR	¿Hay tan gran bellaquería? ¡Que se fingiese Floriano con estos falsos testigos!	
FULGENCIO	Y que los han dado amigos.	
ROSARDO	¿Con qué les untó la mano?	2885
MESONERO	Floriano digo que es caballero de Madrid.	
GOBERNADOR	No ha sido malo el ardid.	
LEONARDA	¿Y a qué te ofreces después si traigo aquí a Floriano?	2890
MESONERO	¡A que me saquen los dientes! Ya espero, señor, que cuentes	

2868 la ABS Har Cot : om Ma 2871 Y MaABS : Y lo Har Cot 2876 adónde MaABS
Cot : en dónde Har 2880Per GOBERNADOR MAABS Cot : CORREGIDOR Har 2881Per GO-
BERNADOR MAABS Cot : CORREGIDOR Har 2884 los MaABS Cot : les Har 2885 les
MaABS Har : los Cot 2888Per GOBERNADOR MaABS Cot : CORREGIDOR Har

FLORIANO	tu vida, encubierta en vano. ¿Qué hay en eso que decir sino que ese propio soy, aunque en este traje estoy porque lo quise fingir? Después que el toro maté en la plaza, rebozado, a Decio, que es mi criado, este vestido tomé y con él me descubrí como habéis visto a Lucrecia.	2895
FULGENCIO	No la culpo yo de necia si es verdad que pasa así.	2900
LUCRECIA	Ni me tengas por mujer que menos que a Floriano había de dar la mano.	2905

Sale Leonarda y Alberto

LEONARDA	¿Que aún no lo podéis creer? Ya vienen los dos aquí.	2910
ALBERTO	No, que soy Alberto yo, que Floriano me dio su nombre, Leonarda, a mí, aunque como la amistad ha sido tan verdadera, ser su mismo ser pudiera.	2915
LEONARDA	¿Eso es cierto?	
ALBERTO	Esto es verdad, aunque también esto es llano	

2909 *Per* LEONARDA *MaABS Cot* : ALBERTO *Har* 2916 *ser su MaABS Har* : por su *Cot*
2918 *esto MaABS Cot* : eso *Har*

2910 *Ya... aquí*: verso atribuido al Gobernador por Hartzenbusch.

2911 *No... yo*: Hartzenbusch atribuye la primera palabra a Leonarda y a partir de ahí a Alberto como en las ediciones antiguas.

	que es tanto el amor que ves, que no sabemos quién es Alberto ni Floriano; aunque yo tengo por cierto, según en él mismo estoy, que yo Floriano soy y que él es el mismo Alberto.	2920 2925
	Si contigo me casé no creo que te he engañado, que soy caballero honrado y alguna renta heredé. De Floriano soy primo y así, pues eres su prima, a mí Lucrecia me estima en lo mismo que la estimo.	 2930
LEONARDA	Digo que ya soy contenta de hacer tan buen casamiento y perdono el fingimiento.	 2935
FULGENCIO	Ellos se han hecho la cuenta, no hay más tío ni respeto.	
LEONARDA	Pienso que será tu gusto, pues es negocio tan justo, eso yo te lo prometo.	 2940
FULGENCIO	Y vos, Dómine, ¿no habláis?	
FLORIANO	Yo os pido, señor, perdón.	
FULGENCIO	Mejor es la bendición. Por el favor que me dais, abrazad a esos señores y dad la mano a esa dama.	 2945
ROSARDO	Vos tenéis yerno de fama.	
FABRICIO	¡Estremado fin de amores!	

2931 su *MaABS Cot* : tu *Har* 2932 a... estima *MaABS Cot* : de Lucrecia a mí *Har*
 2937Per FULGENCIO *Har Cot* : FLORIANO *MaABS* 2942Per FULGENCIO *ABS Cot* : FLORIANO
 Ma*Har* 2944Per FULGENCIO *Har Cot* : LEONARDA *MaABS*

2941-2942 *eso... habláis*: versos atribuidos a Fulgencio por Hartzenbusch y Cotarelo.

FULGENCIO	Ya sois Dómine de casa, de mi hija y de mi hacienda.	2950
FLORIANO	A esto llega, dulce prenda, quien tantos trabajos pasa.	
LUCRECIA	Merécelo mi afición.	
FLORIANO	<i>El Dómine</i> acaba aquí, y por todos y por mí pide al senado perdón.	2955

Fin de la famosa comedia del Dómine Lucas

2957Acot Fin... Lucas ABS Har Cot : Fin del acto tercero Ma

VARIANTES LINGÜÍSTICAS

81	Entrá : Entrad <i>Ma</i>	1363	escritura : escriptura <i>Ma</i>
121	conociste : conocistes <i>Ma</i>	1836	disculpándome : <i>B</i>
149	efeto : efecto <i>Ma</i>	1899	disgusto <i>MaB</i>
414	efetuado : efectuado <i>Ma</i>	2000	obstinación : ostinación <i>Ma</i>
591	presunción : presumpción <i>B²B³B⁴</i>	2061	Asilda : Asidla <i>Ma</i>
594	creed : cred <i>AS</i>	2073	Llevalda : Llevadla <i>Ma</i>
620	medicina: medecina <i>AS</i>	2122	obstinada : ostinada <i>Ma</i>
636	salvoconduto : salvoconducto <i>Ma</i>	2141	Ténmela : Ténmele <i>B</i>
678	Estremada: Extremada <i>B¹</i>	2196	cuistión : cuestión <i>Ma</i>
750	acetar : aceptar <i>B¹</i>	2631	recebido : recibido <i>Ma</i>
842	recebido : recibido <i>Ma</i>	2789	expresas : espresas <i>Ma</i>
1140	cielo : sielo <i>Ma</i>	2818	Vuestra Merced : usted <i>Ma</i>
1194	lición : lección <i>Ma</i>	2830	Llevaldos : Llevaldos <i>Ma</i>



NOTA ONOMÁSTICA

Alba	Europa	Luna
Alberto	Fabricio	Madrid
Alcides	Fama	Melchor de Villalba
Alejandro	Felino	Nebro
Amor	Floriano	Neptuno
Antonio de Toledo y Beamonte	Fulgencio	Osorio
Ausonio	Juan de Piña	Paulino
Borja	Juan, san	Plácido
Celestina	Labieno	Plutarco
Cid	Lavino	Polonia, santa
Circe	Leonarda	Roma
Decio	Lisandro	Rosardo
Doristo	Lope de Vega Carpio	Salamanca
Duque de Alba	Lucas	Sol
Esteban, san	Lucrecia (romana)	Tarquino
	Lucrecia Fulgencia	Ulises

ALBA. En *AB*, «Alua».

ALEJANDRO. En *AB*, «Alexandro».

CELESTINA. En *Ma*, «Zelestina». En *AB* »Celestina».

CID. En *Ma*, «Zid». *AB* «Cid».

CIRCE. En *Ma*, «Cirze» En *AB* «Circe».

DUQUE DE ALBA. En *AB*, «duque de Alua».

ESTEBAN, SAN. En *Ma*, «Esteban». En *AB* «Esteuan».

JUAN, SAN. En *Ma*, «San Juan». En *AB* «San Iuan».

JUAN DE PIÑA. En *AB* «Iuan de Piña».

LABIENO. En *AB*, «Lauieno».

LABINO. En *MaAB*, «Lauino».

MELCHOR DE VILLALBA. En *AB*, «Melchor de Villalua».

PLÁCIDO. En *Ma*, «Plazido». En *AB* «Placido».

ULISES. En *Ma*, «Ulises». En *AB* «Vlises».

ESTA EDICIÓN
DE LA «DECIMASÉPTIMA PARTE» DE COMEDIAS DE LOPE DE VEGA
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN BARCELONA
EL 21 DE SEPTIEMBRE DE 2018

GUSTOSA CONVERSACIÓN
ES CUALQUIER LIBRO DISCRETO,
QUE, SI CANSA, DE HABLAR DEJA;
ES AMIGO QUE ACONSEJA
Y REPREHENDE EN SECRETO.

