

*Pedro Calderón de la Barca*  
*Francisco de Rojas Zorrilla*  
*Antonio Coello y Ochoa*

# Comedias áureas de varios ingenios

## Tomo I

Los privilegios de las mujeres  
El jardín de Falerina  
El monstruo de la fortuna

Estudio, edición crítica y notas de  
**Laura Hernández González**  
**Felipe B. Pedraza Jiménez**  
**Rafael González Cañal**  
**Milagros Rodríguez Cáceres**

# Ediciones Críticas

## Otros títulos

### 16. **Academias morales de las Musas**

de Antonio Enríquez Gómez  
(Tomo I)  
Instituto Almagro de teatro clásico

### 17. **Academias morales de las Musas**

de Antonio Enríquez Gómez  
(Tomo II)  
Instituto Almagro de teatro clásico

### 18. **Arte nuevo de hacer comedias**

de Lope de Vega  
Edición crítica. Fuentes y ecos latinos.  
Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez  
y Pedro Conde Parrado

### 23. **Obras completas**

de Francisco de Rojas Zorrilla  
(Vol. VI) Segunda parte de comedias\*\*\*  
Instituto Almagro de teatro clásico

### 24. **Comedias. I**

de Antonio Enríquez Gómez  
Instituto Almagro de teatro clásico

### 26. **Obras completas**

de Francisco de Rojas Zorrilla  
(Vol. VII) Tragedias sueltas\*  
Instituto Almagro de teatro clásico

### 27. **Comedias. II**

de Antonio Enríquez Gómez  
Instituto Almagro de teatro clásico

### 28. **Cuatro obras políticas de Antonio Enríquez Gómez**

Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y  
Milagros Rodríguez Cáceres

### 29. **Obras completas**

de Francisco de Rojas Zorrilla  
(Vol. IX) Comedias sueltas\*  
Instituto Almagro de teatro clásico

### 30. **Obras completas**

de Francisco de Rojas Zorrilla  
(Vol. VIII) Tragedias sueltas\*\*  
Instituto Almagro de teatro clásico





*Comedias áureas  
de varios ingenios*

I

CALDERÓN, ROJAS ZORRILLA Y A. COELLO

# *Comedias áureas de varios ingenios*

Dirección: Rafael González Cañal y Almudena García González

*Instituto Almagro de teatro clásico*

Coordinación del volumen:

Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

*Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos:  
análisis estilométrico, estudio y edición crítica*

(PID2020-117749GB-C21)

Fechas: 1-09-2021 a 31-08-2024

Ministerio de Ciencia e Innovación

# *Comedias áureas de varios ingenios*

## **Tomo I**

Obras atribuidas a  
Pedro Calderón de la Barca,  
Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello y Ochoa

*Los privilegios de las mujeres*  
*El jardín de Falerina*  
*El monstruo de la Fortuna*

Estudio, edición crítica y notas de  
Laura Hernández González, Felipe B. Pedraza Jiménez,  
Rafael González Cañal y Milagros Rodríguez Cáceres



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2023

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681); ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1607-1648); COELLO Y OCHOA, Antonio (1611-1652)

[Los privilegios de las mujeres]

Comedias áureas de varios ingenios. I. : Los privilegios de las mujeres. El jardín de Falerina. El monstruo de la fortuna / Calderón de la Barca, Pedro; Rojas Zorrilla, Francisco de, y Coello y Ochoa, Antonio, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Rafael González Cañal y Almudena García González; coordinadores del volumen: Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres; estudio, edición crítica y notas: Laura Hernández González, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Milagros Rodríguez Cáceres.— Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2023

620 pp. 21 cm. — (Ediciones críticas ; 31) ISBN: 978-84-9044-623-2

1. Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681). 2. Rojas Zorrilla, Francisco de (1607-1648). 3. Coello y Ochoa, Antonio (1611-1652) — Los privilegios de las mujeres. El jardín de Falerina. El monstruo de la fortuna I. Instituto Almagro de teatro clásico. II. González Cañal, Rafael, dir. y ed. lit. III. García González, Almudena, dir. IV. Pedraza Jiménez, Felipe B., coord. y ed. lit. V. Rodríguez Cáceres, Milagros, coord. y ed. lit. VI. Hernández González, Laura, ed. lit. VII. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VIII. Título. IX. Serie.

821.134.2-22

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz

Colección EDICIONES CRÍTICAS, núm. 31

1ª tirada: 250 ejemplares.

Diseño de la colección: García Jiménez.

Composición y maquetación: Anil desarrollo gráfico –www.anil.es–

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

ISBN: 978-84-9044-623-2 (Edición impresa)

DL: CU 188-2023

ISBN: 978-84-9044-624-9 (Edición electrónica)

D.O.I.: [https://doi.org/10.18239/edcri\\_2023.31.00](https://doi.org/10.18239/edcri_2023.31.00)

Impresión y encuadernación: Anil desarrollo gráfico –www.anil.es–

Impreso en España (U.E.) - *Printed in Spain (U.E.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## PALABRAS PRELIMINARES

Con este tomo, el Instituto Almagro de teatro clásico inicia una serie de ediciones críticas y anotadas de una variante literaria que tuvo extraordinaria importancia en nuestro Siglo de Oro (especialmente a partir de la década de 1620), pero que ha caído en cierto olvido y desatención crítica: las comedias de varios ingenios.

Diversas razones han pesado sobre esa negativa consideración. En especial, la creencia de que son piezas incoherentes y mal estructuradas, escritas de forma descuidada y a gran velocidad con el único propósito de ganar unos centenares de reales. A esto se añade la dificultad para ubicarlas con precisión en la compleja trayectoria de la comedia española. No siempre es posible determinar su autoría, ya que en la mayor parte de los casos tras el título no aparece ningún nombre propio, sino el remoque formulario «de tres ingenios».

Sus mismos autores contribuyeron, en cierta medida, a ese descrédito. En numerosas ocasiones se burlaron de la tarea a la que se dedicaban esforzada e incluso apasionadamente. Con raras excepciones, no incorporaron a las ediciones autorizadas (las *Partes de comedias*) los textos que habían redactado mano a mano con otros dramaturgos. Cosa lógica, si tenemos en cuenta que se trata de poetas extremadamente prolíficos que no daban abasto a la doble tarea de escribir y perpetuar a través de la imprenta sus obras. Lo que conservamos, casi siempre, son manuscritos preparados para la representación o impresos sueltos de dudosa solvencia.

Estas circunstancias han cimentado el prejuicio de que son piezas de escaso interés, y de que su estudio, edición y anotación presenta notabilísimas dificultades que no se ven compensadas por el resultado que pueda obtenerse de esa labor.

Contrastan estas prevenciones con el éxito que algunas de ellas alcanzaron en el momento de su estreno y a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Cabe, incluso, intuir que su desprestigio y olvido obedecen, en gran medida, a la entronización romántica de la idea del genio, criatura singular que ilumina los destinos de la humanidad. Desde esta concepción de la obra artística —incompatible en su misma raíz con el sistema de producción de la comedia española—, difícilmente podía admitirse como válida la cooperación de varias plumas en la creación dramática.

Dos siglos después de la revolución romántica, quizá sea el momento de recuperar y volver a considerar algunas de estas piezas, en las que pusieron su talento e inspiración poetas tan justamente célebres como los que, según todos los indicios, escribieron las que hoy editamos: Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello y Ochoa.

Empezamos, pues, esa labor con tres comedias de particular interés: una de historia antigua (*Los privilegios de las mujeres*), que sería el germen de otro drama sobre el mismo asunto que figura entre las creaciones notables de Calderón: *Las armas de la hermosura*; un interesante e irónico libreto de inspiración caballeresca: *El jardín de Falerina*, escrito para una fiesta real, cuyas situaciones propician el lucimiento de los decorados, tramoyas y efectos escénicos que traían a la corte española los *ingenieri* italianos; y un intenso drama de historia medieval, *El monstruo de la fortuna*, sobre el insólito y trágico caso de ascenso social y político de una mujer del bajo pueblo.

Según todos los indicios, las tres obras subieron a las tablas en los meses que median entre la Navidad de 1634 y noviembre de 1636, una etapa particularmente fértil y afortunada en la carrera de sus autores. Cada una de ellas presenta indudables atractivos para los aficionados a la comedia española. En gran medida contradicen los prejuicios sobre este sistema de escritura compartida, ya que ofrecen una acción coherente, personajes bien trazados, una elocución poética sugerente y con empaque, y una estructura sólida y bien orientada a los fines que se proponían sus creadores. El genio de Calderón, Rojas y Coello se

manifiesta en muchos pasajes que no desdichan de los que encontramos en obras muy celebradas de esta misma época.

En el Instituto Almagro de teatro clásico estamos convencidos de que ha merecido la pena el esfuerzo de analizar las circunstancias de su creación, su estructura, personajes y temas; de fijar con el mayor rigor posible su texto; y anotar las voces, las referencias culturales y los pasajes difíciles que presentan. Confiamos en que el lector atento y culto esté de acuerdo con nuestra actitud al emprender la tarea.

Este tomo es, pues, el primero de un amplio proyecto de investigación que cuenta con la ayuda y los avales del Ministerio de Ciencia e Innovación:

*Las comedias en colaboración de Rojas Zorrilla con otros dramaturgos: análisis estilométrico, estudio y edición crítica*

(PID2020-117749GB-C21)

Fechas: 1-09-2021 a 31-08-2024

Ministerio de Ciencia e Innovación

\* \* \*

Como en los volúmenes que hemos dedicado, dentro de la esta misma colección, a las obras de Lope de Vega, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Enríquez Gómez, para fijar el texto, nos ajustaremos a los siguientes

#### CRITERIOS DE EDICIÓN

- Se moderniza la ortografía en todo lo que presumiblemente carece de valor fonológico.
- Se deshacen las contracciones y se desarrollan las abreviaturas.
- Se conserva la presencia o ausencia de los grupos cultos (*efecto/efeto*).
- Se puntúa de acuerdo con los criterios actuales.
- Se marca mediante el sangrado el comienzo de cada estrofa.

En el aparato crítico se registran todas las variantes, no meramente ortográficas, que arroja el cotejo de los diversos testimonios próximos al autor, y una selección de los cambios introducidos por manuscritos o impresos posteriores que afectan a los pasajes complejos y difíciles. La anotación procura abordar todas las cuestiones que pueden resultar útiles para la cabal comprensión de los textos a los lectores cultos y con cierta familiaridad con la comedia áurea. Hemos intentado evitar comentarios sobre fenómenos mostrencos, bien conocidos por cuantos frecuentan a nuestros clásicos, y no hemos rehusado esfuerzos para precisar el significado de los pasajes oscuros, las alusiones históricas que el tiempo ha desdibujado en la conciencia de los receptores, los términos insólitos y las acepciones peculiares. Como bien sabe quien ha trabajado este resbaladizo campo de la anotación filológica, los límites son siempre imprecisos. Las posibilidades de errar en la elección de lo comentado o en la densidad del comentario se multiplican. Disculpen nuestros yerros.

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ  
INSTITUTO ALMAGRO DE TEATRO CLÁSICO  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

*LOS PRIVILEGIOS DE LAS MUJERES*

COMEDIA DE TRES INGENIOS,  
ATRIBUIDA A  
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA,  
FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA  
Y ANTONIO COELLO Y OCHOA

Estudio, edición crítica y notas  
de  
Laura HERNÁNDEZ GONZÁLEZ



## ESTUDIO

### 1. CIRCUNSTANCIAS DE CREACIÓN

*Los privilegios de las mujeres*, como es habitual en las comedias colaboradas, ha causado ciertos problemas a los investigadores para determinar su autoría puesto que los testimonios que transmiten la pieza resultan contradictorios a este respecto. Así, tanto la *Parte treinta de comedias famosas de varios autores* (1636) como una suelta conservada en la Bibliothèque Mazarine la atribuyen únicamente a Juan Pérez de Montalbán. Solo otra suelta conservada en la BNE, que Germán Vega [2007: 321] considera impresa en el siglo XVII, revela la naturaleza colaborada de la comedia, si bien la atribuye a Antonio Coello, Francisco de Rojas Zorrilla y Luis Vélez de Guevara.

Sin embargo, al conocer *Los privilegios de las mujeres*, ya Vera Tassis se percató de la gran similitud que la obra presenta con un texto de Calderón, *Las armas de la hermosura*. Ello le llevó a considerar que don Pedro debía forzosamente haber participado en la elaboración de la pieza escribiendo la primera jornada, la cual comparte gran número de versos con *Las armas de la hermosura* y así lo consignó en el listado que acompaña su edición de la *Séptima parte* (1683) de las comedias calderonianas. Sin embargo, años después, en la edición de la *Novena parte* de las obras de Calderón (1691), incluyó un nuevo listado de obras en el que atribuye a su amigo no la primera, sino la tercera jornada de la comedia.

Siguiendo la propuesta de Vera Tassis, tanto el Índice de Medel [1735] como los investigadores, primero Barrera [1860] y, más tarde,

Cotarelo [1924] y Sloman [1969], consideraron *Los privilegios de las mujeres* como una comedia escrita en colaboración por Calderón de la Barca, Pérez de Montalbán y Antonio Coello; atribución que reproducen la mayoría de índices y catálogos de teatro áureo actuales y las ediciones modernas de la obra, las de Hartzzenbusch [1848-1850: IV] y Astrana Marín [1932]. Frente a esta atribución tradicional, Profeti [1976: 499-501] sorprendió en su bibliografía crítica de Pérez de Montalbán al considerar que *Los privilegios de las mujeres* era obra exclusivamente de este autor.

No obstante, parece indudable que nos hallamos ante una comedia escrita en colaboración entre tres dramaturgos tal como nos revelan la propia obra en sus versos finales o la referencia de *El escondido y la tapada* de Calderón: «Bien hayan los tres poetas/ que piadosos y corteses/ sacaron a luz *Los pri-/ vilegios de las mujeres*» (vv. 1861-1866) [Calderón, 1989b].

Esta alusión no solo aclara que *Los privilegios de las mujeres* es una pieza colaborada, sino que señala a Calderón como uno de los ingenios implicados en su redacción, dado que la referencia a sus propias obras es uno de sus recursos metateatrales característicos. Por otra parte, confirma que el verdadero título de la pieza es *Los privilegios de las mujeres*, tal como aparece recogido en la suelta de la BNE y en la documentación acerca de la representación privada de la comedia en la casa de Mateo Rodríguez en 1634 [Río Barredo, 1991: 253].

La participación de Montalbán en *Los privilegios...* resulta improbable para Germán Vega [2007: 319-320], dada la falta de confluencias estilísticas entre la comedia y las del autor de *Para todos*, pese a su atribución en varios testimonios. Esta se explica debido a la costumbre de los impresores del Siglo de Oro de atribuir las comedias que publicaban a aquellos dramaturgos que en cada momento estuvieran en boga, como fue el caso de Pérez de Montalbán, para asegurarse así un mayor número de ventas.

La autoría de Vélez, propuesta en la suelta descubierta por Germán Vega, resulta poco probable para este investigador, que considera *Los privilegios...* fruto del trabajo compartido de Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla y Antonio Coello.

Frente a las dudas que plantean el inicio y el cierre de *Los privilegios de las mujeres*, la segunda jornada de la pieza ha sido atribuida con casi total seguridad a Rojas Zorrilla por Germán Vega [2009: 480-483], dados los «paralelismos en la utilización de motivos, construcción de imágenes y uso de recursos retóricos» entre esta jornada y textos como *Los tres blasones de España* o *Peligrar en los remedios*, entre otros. La atribución de la segunda jornada a Rojas se confirma, además, por el hecho de que, tal y como consta en un documento del Archivo de Protocolos de Madrid, el propio dramaturgo toledano vendió la pieza para su publicación.

Parece indudable que Calderón de la Barca fue otro de los dramaturgos que colaboró en *Los privilegios de las mujeres*, tal como demuestran las referencias a la comedia en *El escondido...* y en *El robo de las sabinas* (otra pieza de consuno en la que probablemente participó) y, sobre todo, el proceso de reescritura de *Los privilegios...* que llevó a cabo, años después, para crear *Las armas de la hermosura*. No obstante, resulta complejo discernir cómo se distribuyeron Calderón y Coello la redacción de la primera y la tercera jornada. De hecho, la asunción de que, en el proceso de escritura de una comedia en colaboración, cada uno de los tres dramaturgos se ocupaba de una jornada puede aceptarse en un plano teórico, como base convencional a partir de la cual desarrollar las investigaciones acerca de la autoría de las comedias de consuno, pero no constituye un principio inquebrantable. De hecho, las investigaciones de Alviti [2006] sobre los autógrafos de piezas colaboradas han demostrado que el dramaturgo que se encargaba de la dirección y supervisión del proceso de redacción intervenía, en mayor o menor medida, en todas las jornadas de la comedia, realizando adiciones, supresiones y modificaciones, a fin de dotarla de coherencia y unidad. Con frecuencia, además, cada escritor se ocupaba de aquellas escenas y estrofas en las que demostraba una mayor pericia. En el caso de *Los privilegios de las mujeres*, tal como sostiene Sloman [1969: 61], es probable que Calderón se constituyera como responsable y revisor final de la comedia, introdujera versos propios en las tres jornadas de la obra y, en mayor medida, en la asignada al dramaturgo más joven e inexperto, Antonio Coello. Este, además, desarrollará durante toda su trayectoria un estilo genuinamente calderoniano, imitando el uso del romance y ciertas imágenes y artificios culteranos. Esta similitud

estilística dificulta determinar cuál de los dos dramaturgos se ocupó de cada jornada pues es muy probable que *Los privilegios de las mujeres* contenga una jornada de Calderón y otra que intenta ser calderoniana, que Calderón corrigió y supervisó y en la que, por si fuera poco, introdujo algunos de sus romances. Así las cosas, tanto la jornada primera como la tercera contienen numerosos elementos que recuerdan el *usus scribendi* calderoniano. No es de extrañar, por tanto, que el mismo Vera Tassis, perfecto conocedor de la obra de Calderón, vacilara a la hora de determinar cuál de las tres jornadas había compuesto su amigo. En fechas más recientes, Germán Vega ha experimentado dudas parecidas y, finalmente, decidió atribuir a Antonio Coello la primera jornada de la pieza y a Calderón la tercera, tras localizar en ella siete construcciones, imágenes y combinaciones léxicas que relaciona indudablemente con el estilo de Calderón. La atribución a Calderón de la tercera jornada parece ratificarse, además, por el hecho de que este es el acto del que Calderón tomó un mayor número de versos para la redacción de *Las armas de la hermosura*, un total de 205, el 17% de sus versos, número llamativamente mayor que los que incorporó desde la primera jornada: tan solo 108.

Por otra parte, las otras comedias colaboradas en las que, como suponemos que ocurrió en *Los privilegios de las mujeres*, participaron Calderón, Rojas y Coello, tampoco indican que existiera un esquema fijo de reparto de las jornadas entre los dramaturgos. Así, en la redacción de *El jardín de Falerina*, Rojas se encargó de la primera jornada, Coello de la segunda y Calderón de la tercera, y es plausible atribuir a Calderón, Rojas y Coello la primera, segunda y tercera jornada, respectivamente, de *El robo de las sabinas* [Hernández, 2017]. Por todo lo anteriormente dicho, si bien parece demostrado que Rojas Zorrilla se ocupó prácticamente por entero de la redacción de la segunda jornada de *Los privilegios de las mujeres*, resulta difícil determinar con exactitud en qué jornada centraron sus esfuerzos Calderón y Coello. Así las cosas, quizás debamos concebir el proceso de escritura de una obra colaborada como un procedimiento mucho más abierto, variado y complejo que la mera redacción por parte de cada uno de los dramaturgos de la jornada que les ha sido asignada. A la vista de un texto como el de *Los privilegios...*

queda claro que las relaciones de magisterio o influencia de un dramaturgo sobre otros, así como la necesidad de crear un texto coherente, cohesionado y eficaz desde el punto de vista dramático, condicionaron el proceso creativo. De este modo, según los artistas vayan habituándose a la técnica de la escritura en colaboración y esta vaya perfeccionándose, se hará más difícil detectar las fronteras entre los pasajes escritos por cada una de las plumas involucradas en el texto. Así, en estas obras abundan tics, construcciones e imágenes tópicas debido a que los propios escritores las consideraban de escaso valor artístico, productos de consumo destinados únicamente a la diversión del público cortesano. Son precisamente estos aspectos tópicos del estilo de un escritor los más fácilmente imitables, los que Coello pudo emular de modo más sencillo para dotar a su jornada de ese «aire» calderoniano que ya confundió a Vera Tassis y que hoy continúa haciendo preguntarse a los estudiosos de *Los privilegios de las mujeres* a qué dramaturgos atribuir las jornadas primera y tercera de esta comedia.

En lo que a su cronología se refiere, *Los privilegios de las mujeres* solía fecharse hasta hace poco en 1636, fecha de su publicación en la *Parte treinta*, que coincide, además, con la promulgación de algunas de las leyes antisuntuarias de Olivares que, probablemente, motivaron la redacción de *Los privilegios...* Sloman [1969], sin embargo, consideró que la obra debió de escribirse en los años 30, pero, quizás, un poco antes, puesto que en el Siglo de Oro transcurría cierto tiempo entre la puesta en escena de una obra y su edición impresa. Actualmente, podemos afirmar que Sloman se hallaba en lo cierto pues, gracias a la documentación rescatada por Río Barredo [1991: 253], sabemos que la comedia se representó en la casa de un rico artesano madrileño, Mateo Rodríguez, en la Navidad de 1634. La cronología de *Los privilegios de las mujeres* puede precisarse además atendiendo a los usos métricos calderonianos. Basándonos en el estudio de Hilborn [1938], concluimos que muy probablemente esta comedia en colaboración se redactó entre 1631 y 1632 para su representación en el ámbito cortesano. Con posterioridad, sería vendida y llevada a escena en corrales de comedias y funciones particulares como la antedicha de 1634, de la que nos ha llegado noticia.

## 2. FUENTES Y SUBGÉNERO

Atendiendo a su temática, adscribimos *Los privilegios de las mujeres* al subgénero de la comedia histórica, pues «contiene algún elemento histórico no incidental en su acción o en su circunstanciación» [Oleza, 1997: XXII] y, además, tal como plantea Arellano [1995: 350-351], se proyecta «sobre universos temáticos de trascendencia política y social, que exploran las relaciones de poder, las ambiciones y el dominio de los héroes sobre las situaciones en que se hallan y sobre sus mismas pasiones».

Sin embargo, el concepto tradicional de «teatro histórico» plantea numerosas controversias [Calvo y González, 2002: 163-164] dentro de una tradición dramática como la del teatro español del Siglo de Oro en la que el concepto de género se diluye y el tratamiento de un tema tomado de las crónicas y anales no determina la utilización de convenciones teatrales impuestas por esta noción, puesto que ni los dramaturgos, ni los comediantes, ni los espectadores, ni los lectores del siglo XVII tenían conciencia alguna de ella. El drama áureo, por su naturaleza híbrida, permite el acercamiento a cada texto desde múltiples perspectivas. Así, un único texto es susceptible de ser estudiado en su faceta de comedia histórica y, simultáneamente, como drama de honor o pieza amorosa. Desde esta perspectiva, emplearemos la categorización de «comedia histórica» [Hernández, 2018] desde un punto de vista meramente metodológico, como base para abordar el estudio de determinados aspectos de *Los privilegios de las mujeres*. Por tanto, debemos subrayar con Arellano [1995: 351] que «las fuentes y los datos [...] son solamente un punto de partida: la libertad del dramaturgo es omnímoda. [...] La Poesía tiene la prerrogativa de usar a la Historia como cimiento moldeable con total libertad por el ingenio».

De este modo, mientras el dramaturgo respete los principios poéticos de decoro y verosimilitud, podemos entender que ensalza la materia histórica al proporcionarle carácter literario. No obstante, las nociones clásicas de decoro y verosimilitud están sometidas a evolución y, por ello, en la mayoría de las obras históricas barrocas encontraremos actualizaciones injustificables para el espectador actual, pero plenamente válidas desde la óptica del artista áureo que prefiere insistir, mediante

los mecanismos de actualización y españolización, en un concepto fundamental para el teatro áureo: la continuidad entre pasado y presente. Estas técnicas permiten, además, la identificación empática del espectador con unos protagonistas que viven en una sociedad similar a la suya, lo que hace que la obra cobre un sentido ideológico, cultural y artístico más profundo que si reflejara fielmente una realidad ajena a los espectadores. Los dramaturgos áureos comprendieron que uno de los mecanismos más eficientes para evitar el acoso de los censores consistía en presentar ciertos temas controvertidos bajo la apariencia de materia histórica o mitológica. Parece que este es el caso de *Los privilegios de las mujeres*, obra en la que encontramos, bajo el disfraz del argumento de tema romano, diversas críticas contra la política de Olivares y la administración de justicia en la España del siglo XVII.

*Los privilegios de las mujeres* es un ejemplo paradigmático de la reelaboración literaria de fuentes clásicas que se producía sistemáticamente en el Barroco, dado que su público cortesano y palaciego conocía las leyendas del rapto de las sabinas y Coriolano, y gustaría de reconocerlas sobre las tablas.

La fuente fundamental de *Los privilegios...* es *Ab urbe condita* (s. I d. C.), de Tito Livio, una obra historiográfica que exalta la grandeza de Roma desde sus orígenes míticos. En la época de Calderón, Rojas y Coello, Livio era considerado un autor fundamental en el canon de la literatura latina y occidental. Así, el *Breviarium* de Eutropio, un resumen de la obra de Livio, fue sistemáticamente empleado en las escuelas para el aprendizaje del latín y encontramos numerosas ediciones latinas de la obra de Livio a finales del siglo XVI y principios del XVII. Tampoco escasearon las traducciones a los diversos romances, entre ellas, las versiones castellanas de Pedro de la Vega o Francisco de Enzinas [Livio, 1520 y 1552].

*Los privilegios de las mujeres* remite al relato de *Ab urbe condita*, pues en ella la acción se desarrolla en tiempos de la fundación de Roma, en el periodo de guerras entre Sabinia y Roma provocadas por el rapto de las mujeres sabinas. Tito Livio relata cómo la paz entre ambos pueblos solo se logró cuando las sabinas, lideradas por Veturia y Volumnia, irrumpieron desaliñadas en la batalla hasta lograr interrumpirla. La hazaña de estas mujeres inspiró quizás a los dramaturgos áureos para crear una

comedia en la que también damas desharrapadas (en este caso, a causa de un edicto del senado) propiciarán la paz entre sabinos y romanos.

*Vidas paralelas* de Plutarco, la otra gran fuente de *Los privilegios...*, es una obra formada por un conjunto de biografías de personajes clásicos con intención didáctica y moralizante y, en ella, la figura de Coriolano se convierte en encarnación literaria de los defectos del orgullo y el afán de venganza. Calderón, Rojas o Coello probablemente conocieron alguna de las numerosas traducciones de *Vidas paralelas* al latín que circulaban por la Europa de finales del XVI y principios del XVII (por ejemplo, Lugduni, Gulielmim Gazelum, 1562; Basilea, Thomas Gravinum, 1564; o Venecia, Hieronymum Scotum, 1572.) La obra fue, además, traducida al castellano por Alfonso de Palencia en 1491, Francisco de Enzinas en 1551 y, ya en la segunda mitad del siglo XVI, por Juan Castro de Salinas. Debido a su carácter moralizante, gozó también de numerosas versiones resumidas, como la de Spinosa de los Monteros [1576].

Plutarco señala en *Vidas paralelas* la analogía entre la acción pacificadora emprendida por las mujeres en la leyenda de Coriolano y la acaecida en tiempos de las sabinas, y ello pudo haber inspirado a Calderón, Rojas y Coello para fusionar ambas leyendas.

La última de las fuentes clásicas de *Los privilegios de las mujeres es Antigüedades romanas* de Dionisio de Halicarnaso (h. 60-h. 7 a. C.). En esta obra, el personaje de Coriolano cobra un gran protagonismo debido a los aspectos políticos de su destierro, que se plantea como un enfrentamiento entre la ideología reaccionaria y clasista, y aquella que defiende cierta participación de la plebe en el gobierno. El juicio en el que el caudillo es condenado se relata con todo detalle y se recogen distintos discursos de acusación y defensa que pudieron inspirar a Rojas la segunda jornada de *Los privilegios... Antigüedades romanas* introduce, además, un nuevo personaje, Valeria, una joven líder que arenga a las féminas romanas recordándoles que todas son descendientes de aquellas que pusieron fin a la guerra entre Rómulo y los sabinos. Este pasaje pudo servir como referencia a los dramaturgos áureos para entremezclar la historia de Coriolano con la leyenda del rapto de las sabinas.

Durante el Renacimiento, la obra de Dionisio de Halicarnaso se difundió en Europa a través de traducciones al latín, como la publicada en Treviso en 1480 o, posteriormente, en Basilea, en

1532 y 1549, y Francia en 1547, entre otras. En fechas cercanas a la redacción de *Los privilegios de las mujeres* encontramos otras versiones latinas, como la editada en Colonia en 1614. No obstante, *Antigüedades romanas* era una obra mucho menos conocida, lo que lleva a Parker [1991: 86] a dudar de que pueda considerársela fuente de *Los privilegios...*

El conocimiento acerca del mundo clásico se transmitió en Europa occidental no solo a través de los escasos textos grecolatinos conservados, sino también mediante las traducciones, antologías y comentarios de diversos humanistas. Por ejemplo, *De claris mulieribus*, escrita por Boccaccio (1313-1375) entre 1361 y 1362, relata la leyenda de Coriolano centrándose en la figura de su madre, Veturia, una heroica matrona romana que logró, con sus lágrimas, conmovier al vengativo caudillo y convencerlo para levantar el asedio de Roma. *De claris mulieribus* se difundió en toda Europa en numerosas ediciones renacentistas, como la de 1539 de Mathias Apiarius y traducciones, como la castellana *De las mujeres ilustres*. El relato acerca de Veturia en esta obra incluye detalles que aparecen en nuestro texto dramático, como los privilegios a las mujeres (incluido el de embellecerse) concedidos por Coriolano o las lágrimas de Veturia.

*Los privilegios de las mujeres* se construye a partir de la mezcla de la leyenda del rapto de las sabinas con la historia del terrible intento de venganza del general Coriolano. El material histórico-mítico procedente de las fuentes se distorsiona y modifica, tomando elementos y detalles de aquí y allá e imbricándolos con circunstancias totalmente inventadas o hechos que reflejaban la realidad española del siglo XVII. Así, el argumento histórico procedente de las fuentes se somete a las exigencias artísticas y teatrales de los dramaturgos, capaces de adaptar casi cualquier materia a los esquemas espectaculares de la «comedia nueva». El artista del siglo XVII, en su cuestionamiento constante de la tradición, en su reiterado intento de reconstrucción de la realidad, se siente lo suficientemente libre para abandonar la mera *imitatio* y reutilizar los elementos que la tradición le proporciona en la consecución de una nueva obra artística, capaz de reflejar la cosmovisión propia de la época en que vive. Solo así podrá alcanzar el ideal de *aemulatio* de las grandes obras literarias de la Antigüedad.

Centrándose en el estudio de *Los privilegios de las mujeres*, Parker [1991: 89-90] ha señalado sus principales innovaciones respecto a sus fuentes: la pérdida de su carácter trágico, la transformación del conflicto de la opresión de los plebeyos por parte de los patricios en un problema causado por la represión de las mujeres y la unión de la leyenda de Coriolano con la del rapto de las sabinas.

Así pues, el Coriolano áureo conserva algunos de los rasgos del primitivo personaje legendario, pero cede ante las súplicas de su amada (una síntesis de las Veturia, Volumnia y Valeria clásicas que se convierte en artífice tanto del conflicto, como del feliz desenlace) y no ante una madre anciana que encarna valores como el aprecio por la propia estirpe. *Los privilegios de las mujeres* construye así un conflicto radicalmente femenino: la indignación ante la prohibición de maquillarse y acicalarse. Una prohibición que es, en realidad, del siglo XVII: la política de «reformación de las costumbres» emprendida por el conde-duque de Olivares. Los afeites femeninos causaron una agria polémica entre moralistas y pensadores de los siglos de Oro, quienes en muchas ocasiones los censuraron al relacionarlos con preocupaciones tan barrocas como el engaño y la diferencia entre apariencia y realidad [Hernández, 2013].

Resulta anacrónico defender la existencia de un incipiente pensamiento feminista en las obras de nuestros dramaturgos áureos, pero es evidente que buscaron la conexión con un público femenino que no solo abarrotaba los corrales, sino que también leía con pasión los impresos teatrales. Conscientes de ello, los escritores trataron de satisfacer las ansias de autoafirmación y aventura de sus espectadoras, aunque siempre en el espacio ficcional del escenario, en ese complejo pero limitado espacio de libertad artística que fue y es el teatro.

### 3. ARGUMENTO

JORNADA I. A la vista de Roma, el rey Sabino explica a su esposa Astrea la causa de la batalla que va a librarse: los sabinos pretenden vengar el rapto de sus mujeres. Los romanos les presentan batalla desordenadamente y acompañados de las sabinas pues, desde que ellas llegaron,

han perdido el interés en la guerra. Pese a ello, gracias al valor de su general Coriolano, Roma vence. El senado decide prohibir a las mujeres el uso de galas y afeites para que no distraigan a los hombres con su belleza. Veturia, la amada de Coriolano, se rebela contra la prohibición y el general la apoya. Se produce una trifulca en la que Coriolano mata a un senador.

JORNADA II. Coriolano es juzgado por los delitos de rebelión y asesinato. Los jueces son Aurelio, su propio padre y senador; Enio, su amigo y tribuno de la plebe; y Flavio, el hijo de la víctima. Sus veredictos difieren, así que la otra sala del senado decide que Coriolano sea despojado de sus atributos de general victorioso (laurel, espada y bastón) y desterrado de Roma. El rey Sabino reconoce a Coriolano cuando parte al destierro, lo acoge y, juntos, se disponen a destruir Roma.

JORNADA III. Roma sufre un terrible asedio por parte del ejército sabino asesorado por Coriolano. La situación es tan desesperada que Aurelio y Enio piden clemencia a Coriolano, pero este no cede en su propósito de venganza. Solo las súplicas de su amada Veturia logran conmovier a Coriolano para que perdone a la ciudad. Sabinia y Roma firman entonces la paz con la condición de que los ancestrales privilegios de las mujeres queden protegidos para siempre.

#### 4. PERSONAJES PRINCIPALES

Coriolano se constituye en *Los privilegios...* como un héroe trágico (en la medida en que la tragedia puede concebirse en el teatro aurisecular). De alto linaje y noble cuna, demuestra que es merecedor de una posición privilegiada debido a su comportamiento intachable en la guerra y en la paz. Sin embargo, un encadenamiento de acontecimientos fatales lo precipitan al deshonor más absoluto: el destierro. Aflora entonces la dimensión más humana de Coriolano; deja de ser un héroe modélico y literario para convertirse en un hombre de carne y hueso, lleno de rabia y frustración, capaz de provocar la empatía del espectador. La ira de Coriolano lo conduce a una espiral autodestructiva puesto que es consciente de que arrasando su patria terminará por matarse a sí mismo, pero su odio y su sentimiento de injusticia es tan desesperado que hacen

que deje de ser víctima para convertirse en verdugo. Finalmente, el héroe logrará el triunfo absoluto pues, tras vencerse a sí mismo, tras sobreponerse a sus pasiones, conseguirá recuperar su honra pública y alcanzar la felicidad junto a su amada Veturia.

Coriolano encarna, por todo ello, no solo un conflicto político y social, sino, ante todo, la problemática existencial del individuo que debe decidir si dejarse arrastrar por las pasiones o mantenerse fiel a sus principios morales. Esta victoria de la moral aparece en *Los privilegios de las mujeres* indisolublemente ligada al amor que, desde una concepción neoplatónica, se convierte en luz y guía del ser humano en su lucha existencial por el logro de la felicidad.

Astrea es un personaje que encarna la tradición literaria de la amazona o mujer guerrera, tal como indica su propio nombre, el de la titánide portadora de los rayos de Zeus. Se trata de un arquetipo literario, reconocible para el espectador de la España del siglo XVII: una mujer fuerte, valerosa, capaz de dirigir ejércitos, muy probablemente ataviada con ropas de varón y a la que se alude con apelativos como Palas o Belona.

Sin embargo, pese a su aguerrido carácter, no deja de responder a las características de un tipo literario: es una mujer ficcional, de teatro, una amazona mitológica en la que las mujeres españolas del siglo XVII jamás podrían reconocerse.

Mucho más cercana a ellas y, por ello también, mucho más crítica con el modelo social establecido en el siglo XVII, se muestra Veturia, la otra gran protagonista de la obra. Frente a Coriolano, Veturia es la encarnación de la generosidad y la prudencia, capaz de renunciar a su amor e, incluso, a su propia vida para luchar por sus ideales. Veturia se rebela contra la prohibición de usar afeites porque considera este edicto como una violación de los derechos ancestrales de la mujer; pero, simultáneamente, exigirá a su amado que perdone a Roma, anteponiendo el beneficio de sus conciudadanos a sus intereses individuales. Para lograr sus objetivos políticos, al igual que Astrea, ha de recurrir al varón, pues es este quien ostenta el poder. Veturia, no obstante, orientará el comportamiento de Coriolano hacia ese perdón y magnanimidad que, como las propias mujeres han comprobado, constituyen la base de la virtud y la felicidad. La sinceridad del amor de Veturia es lo único que logra conmover a Coriolano, es la verdadera

arma que incita al hombre hacia el bien y la virtud: hacia el perdón de Roma. Por ello, *Los privilegios de las mujeres* se opone a la marginación de la mujer, reivindicando su derecho, no solo de potenciar su belleza, sino de ser respetada por el varón [Domínguez, 2001: 131].

Morfodio, el gracioso de *Los privilegios de las mujeres*, presenta, según la clasificación de Barone [2012: 75-149], una modalidad de inserción simple; es decir, se constituye como espectador pasivo de la trama y mediador entre los espectadores y los hechos representados. Así, en numerosas ocasiones, Morfodio pone en escena, a través de sus palabras, lo irrepresentable. Desde los márgenes de la historia, en los flancos del escenario, el gracioso se acerca al público para recordarle lo que ha pasado, explicarle lo que está ocurriendo o insinuarle lo que acontecerá, orientando, mediante intervenciones sutiles, su interpretación de los hechos escenificados, haciendo que estos trasciendan el ámbito de una escena que, en el Barroco, se hallaba íntimamente entreverada con la realidad.

*Los privilegios de las mujeres* es el resultado del trabajo conjunto de tres dramaturgos y, por ello, Morfodio no es un personaje uniforme, sino que se perciben en él las distintas concepciones que sobre la potencialidad dramática y cómica del gracioso posee cada dramaturgo. Morfodio posee un nombre parlante, una deformación castellana de Marforio, una de las seis estatuas de Roma a la que se adherían panfletos satíricos y, consecuentemente, en la obra, satiriza la situación política y social del momento. Será precisamente este personaje el que dará a conocer el edicto de prohibición de los afeites y galas, con lo que se ridiculiza el discurso crítico de los moralistas del siglo XVII. Así, mientras Calderón y Coello optan por dar a Morfodio ciertos matices críticos y lo convierten en eje de procedimientos metateatrales, Rojas Zorrilla se decanta por un gracioso heredero del «bobo» tradicional, con un humor mucho más grosero y escatológico que provoca las carcajadas del público. Por ejemplo, en la segunda jornada Morfodio protagoniza una escena cómica tópica de regañina matrimonial, cuenta chistes obscenos, de marcado contenido sexual, y emplea un léxico mucho más vulgar, con expresiones como «la madre que le ha parido». Así, en esta jornada, Morfodio adquiere una marcada función cómica y se identifica con el gracioso prototípico del teatro aurisecular: cobarde, materialista y glotón.

## 5. LENGUAJE Y ESTILO

La naturaleza colaborada de *Los privilegios de las mujeres* hace que la pieza presente ciertas divergencias estilísticas, particularmente de la segunda jornada respecto a las elaboradas por Calderón y Coello. En todas ellas, sin embargo, apreciamos una gran habilidad en el uso de la relación, mecanismo mediante el que se informa a los espectadores de acontecimientos irrepresentables, como las batallas; la fluidez del diálogo entre personajes, que, llevados por la emoción, se replican dentro del mismo verso; o la capacidad de generar intriga en el espectador en escenas como la del juicio o la de la súplica del perdón, mediante la triple recurrencia de situaciones (procedimiento característico de la tradición folclórica). También destaca la brillante comicidad del gracioso en sus alusiones conceptistas a Antonio Pérez o en su simpática diatriba contra los afeites femeninos.

El estilo de la pieza es el propio del teatro barroco de los años 30, cuando la «comedia nueva» usa con libertad de múltiples convenciones escénicas y de un estilo conceptista y gongorino con el que el público estaba familiarizado. Así, a lo largo de la pieza se suceden los circunloquios e imágenes. Junto a la repetición de tópicos, destacan algunos hallazgos, como la metáfora transelemental, según terminología de Rincón Salazar [2002: 327], que identifica los caballos con barcos o la que transforma las estrellas en mariposas.

## 6. FORTUNA LITERARIA, EDITORIAL Y ESCÉNICA

Parece que *Los privilegios de las mujeres* no gozó de excesiva fortuna escénica (solo se documenta una representación en 1634), quizás porque pronto fue estilística y dramáticamente superada por *Las armas de la hermosura* de Calderón. La obra se difundió principalmente a través de la *Parte 30 de comedias de varios autores*.

Sin embargo, *Los privilegios de las mujeres* es el texto que sirvió como base a Calderón de la Barca para la redacción de una obra dramáticamente muy superior a su fuente: *Las armas de la hermosura* [vid. Hernández, 2019]. Calderón aspiró a crear un texto más complejo,

abordando con mayor profundidad temas fundamentales en la obra, tales como la justicia, el perdón, la venganza o la amistad y desarrollando con mayor cuidado la personalidad de los personajes, conformando caracteres más consistentes de marcada evolución psicológica. Para lograrlo, Calderón mantuvo la estructura general de la pieza en colaboración pero explotó dramática y estéticamente algunos episodios que solo se apuntaban en la fuente e introdujo reflexiones acerca de conflictos recurrentes en la dramaturgia calderoniana, tales como el enfrentamiento padre-hijo, la crítica al sistema político y jurídico de su época, el problema del conocimiento, la naturaleza mudable de la fortuna, los límites de la libertad humana o el poder del amor como guía del hombre hacia la virtud. Por todo ello, *Las armas de la hermosa* es una obra mejor estructurada y de mayor calidad estética y dramática.

## 7. VALOR Y SENTIDO

*Los privilegios de las mujeres* es una comedia de consuno singular, un texto que trasciende el carácter circunstancial que caracteriza a muchas piezas colaboradas y cuyo tema central resulta inusualmente actual: la defensa de los derechos de las mujeres. A su perdurabilidad contribuye, además, la altura estética de sus versos, fruto de la colaboración entre algunos de los dramaturgos más importantes de su época, como son Rojas Zorrilla y Calderón de la Barca.

Como comedia histórica, *Los privilegios...* nos ofrece una peculiar visión de la antigüedad clásica, tamizada por las costumbres y valores del siglo XVII; pero que, sin duda, busca establecer puentes entre la España de la época y la grandeza de la antigua Roma.

La obra que nos ocupa también resulta una pieza fundamental para comprender el complejo mecanismo de creación que nuestros dramaturgos áureos emplearon en sus piezas colaboradas, puesto que cuestiona la tradicional atribución de una jornada a cada uno de sus autores y plantea la posibilidad de una producción más coordinada y compleja. Por otro lado, parece establecer relaciones temáticas con otra pieza colaborada, *El robo de las sabinas*, y fundamentalmente se erige como fuente primordial de *Las armas de la hermosa* de Calderón de la

Barca, una obra de reconocida calidad estética y dramática que ahonda en los conflictos y personajes esbozados en la comedia de consuno. *Los privilegios de las mujeres* se configura así como un texto realmente peculiar, en tanto ofrece al investigador de la obra calderoniana la posibilidad de conocer de primera mano la fuente directa sobre la que trabajó el dramaturgo y, de algún modo, acercarse al territorio siempre misterioso de la creación literaria.

## 8. SINOPSIS MÉTRICA

### JORNADA PRIMERA

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
1-66	silva	66
67-304	romance <i>u-a</i>	238
305-598	romance <i>e-o</i>	294
599-676	silva	78
677-916	romance <i>i-o</i>	240
917	dodecasílabo suelto	1
	TOTAL	917

### RESUMEN DE LAS DISTINTAS FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	772	84,19
silva	144	15,70
dodecasílabo suelto	1	0,11
TOTAL	917	100

JORNADA SEGUNDA  
DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
918-1088	silva	171
1089-1348	romance <i>a-e</i>	260
1349-1508	redondillas	160
1509-1596	silva	88
1597-1890	romance <i>i-o</i>	294
	TOTAL	973

RESUMEN DE LAS DISTINTAS FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	554	56,94
silva	259	26,62
redondillas	88	16,44
TOTAL	973	100

JORNADA TERCERA

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
1891-1962	silva	72
1963-1974	redondillas	12
1975-1984	quintillas	10
1985-2064	redondillas	80
2065-2069	quintilla	5
2070-2077	redondillas	8
2078-2092	quintillas	15

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
2093-2100	redondillas	8
2101-2105	quintilla	5
2106-2235	romance <i>u-e</i>	130
2236-2405	décima	170
2406-2555	romance <i>a-e</i>	150
2556-2628	silva	73
2629-2758	romance <i>e-e</i>	130
	TOTAL	868

RESUMEN DE LAS DISTINTAS FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	410	47,24
silva	146	16,82
redondillas	108	12,44
quintillas	35	4,03
décima	170	1,96
TOTAL	868	100

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS  
DEL CONJUNTO DE LA COMEDIA

	JORNADA I	JORNADA II	JORNADA III	TOTAL	%
romance	772	554	470	1796	65,12
silva	144	259	145	548	19,87
redondillas	0	160	108	268	9,72

	JORNADA I	JORNADA II	JORNADA III	TOTAL	%
décimas	0	0	170	170	6,16
quintillas	0	0	35	35	1,27
otros	1	0	0	1	0,03
	917	973	868	2758	100

## 9. CUESTIONES TEXTUALES

Al igual que otras muchas comedias en colaboración, *Los privilegios de las mujeres* posee una tradición textual escasa y muy deturpada, fruto del desinterés de los dramaturgos áureos por preservar unas obras consideradas circunstanciales dentro de su producción.

Tradicionalmente, se conocía fundamentalmente a través de dos testimonios que guardan una relación de filiación, en los cuales la comedia recibía el título de *El privilegio de las mujeres* y era atribuida a Juan Pérez de Montalbán. El más difundido de ellos es la *Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, publicada en Zaragoza en 1636. El segundo es una suelta que se conserva en la Bibliothèque Mazarine de París. Ambos testimonios presentan un texto bastante deturpado, con lecturas difíciles y confusas que dificultaban la edición de la comedia.

El descubrimiento por parte de Germán Vega de una nueva suelta de la obra, impresa probablemente en la primera mitad del siglo XVII, en la que la pieza se presenta como una comedia redactada de consuno por Antonio Coello, Francisco de Rojas y Luis Vélez de Guevara, ha mejorado sobremanera nuestro conocimiento acerca de esta pieza colaborada. Entre otros muchos datos, este nuevo testimonio ha permitido conocer el verdadero título de la comedia: *Los privilegios de las mujeres*. Además, frente a los ya conocidos, la suelta aporta nuevas y mejores lecturas del texto que permiten acercarnos de modo mucho más fidedigno al propósito dramático inicial de sus autores.

Así pues, contamos con tres testimonios relevantes para la fijación del texto de *Los privilegios de las mujeres*:

**1636** EL PRIVILEGIO DE LAS MUGERES. / COMEDIA / FAMOSA, DEL DOCTOR IVAN / Perez de Montaluan.

Se incluye en los ff. 343-383 de  
PARTE / TREYNTA, / DE COMEDIAS / FAMOSAS DE /  
Varios autores. / En Çaragoca. / En el Hospital Real y General  
de Nuestra Señora de / Gracia. Año 1636.

Ejemplar utilizado: *BNE*, TI/30-30

**S1** LOS PRIVILEGIOS DE LAS MUJERES. / COMEDIA FAMOSA. /

LA PRIMERA IORNADA DE DON / Antonio Coello. / La  
segunda de don Francisco de Roxas. / La tercera de Luys Velez  
de Guevara.

Suelta, s.l., s.i., s.a.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 678]

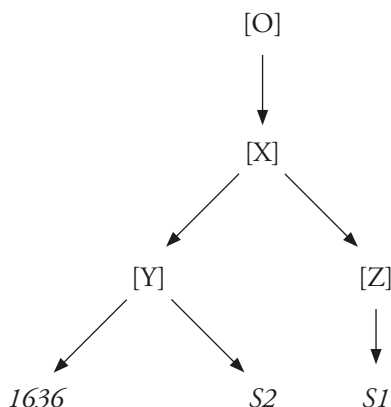
Ejemplar utilizado: *BNE*, T- 55321-31

**S2** EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES / COMEDIA / FAMOSA. / DEL DOCTOR IVAN PEREZ DE MONTALVAN.

Suelta, s.l., s.i., s.a.

Ejemplar utilizado: París, *Bibliothèque Mazarine*, 11069.0. (2.)

El *stemma codicum* resultante del cotejo de los testimonios conservados es el siguiente:



El análisis del estema revela que tanto *1636* y *S2* como *S1* resultan relevantes para la fijación definitiva del texto de *Los privilegios de las mujeres*. La suelta procedente de la Bibliothèque Mazarine (*S2*) puede, a primera vista, parecer un mero *codex descriptus* de *1636*, puesto que guarda muchas similitudes con este testimonio, pero un cotejo detenido revela que, en realidad, procede directamente de [Y], puesto que presenta algunos versos de los que *P30* carece. Germán Vega [2009: 479], en su estudio textual de *Los privilegios de las mujeres*, considera que

probablemente [Y] y [Z] eran copias manuscritas: solo así se explican las copiosas variantes de uno y otro testimonio que parecen errores de lectura. [X] sería también un texto manuscrito con bastantes errores que las copias multiplicaron. Para hacerse una idea de las divergencias entre *P30* [*1636*, en nuestro estudio] y *S1*, basta considerar que más de la cuarta parte de los versos tiene variantes.

Así las cosas, para realizar nuestra edición crítica de *Los privilegios de las mujeres*, tomaremos como texto base *S1*, el testimonio que aparentemente presenta mayor número de lecturas correctas y lo enmendaremos, cuando sea necesario, con las lecturas que aportan *1636* y *S2*. También será necesario, sobre todo en ciertos lugares de la tercera jornada, realizar algunas enmiendas *ope ingenii*, dado el deterioro que ha sufrido el texto en su proceso de transmisión. Asimismo, en algunos casos, *Las armas de la hermosura*, una comedia que Calderón redactó empleando como fuente *Los privilegios de las mujeres*, orientará nuestra elección entre variantes equipolentes.



*LOS PRIVILEGIOS DE LAS MUJERES*

COMEDIA DE TRES INGENIOS



## PERSONAS:

EL REY SABINO

CORIOLANO

AURELIO, viejo

ENIO

FLAVIO

MORFODIO

VETURIA, dama

ASTREA, dama

TISBE



## JORNADA PRIMERA

*Sale el rey Sabino, Astrea y soldados.*

- SABINO. Ya la ciudad contraria se descubre,  
que con su falda siete montes cubre,  
divina Astrea, amigos:  
Roma es aquella. Aquí seréis testigos,  
5 admirando mis glorias,  
de venganzas aún más que de victorias.  
Y, pues ya tan vecinos  
estáis de la ciudad, nobles sabinos,  
haced alto hasta tanto que una espía  
venga informada ya, por orden mía, 10  
del estado de Roma y si pretende  
rendirse a mi piedad o se defiende.
- ASTREA. Ya, señor, que he venido  
de Chipre, que es mi patria, ya que he sido

- 
- 2 Referencia a las siete colinas sobre las que se asienta Roma: Aventino, Capitolino, Celio, Esquilino, Palatino, Quirinal y Viminal.
- 9 *Espía* era un sustantivo de género femenino en el Siglo de Oro, «comúnmente se toma por el que anda disimulado entre los enemigos para dar aviso a los suyos [...], porque la espía va siguiendo al enemigo por todos los pasos que anda. Es termino castrense y muy recibido en todas las naciones» [*Cov.*].
- 14 No parece casual que Astrea proceda de Chipre, puesto que, según algunas leyendas, frente a sus playas nació Afrodita, diosa del amor, de gran belleza. En la comedia, estos atributos se vinculan al personaje de Astrea, por lo que, desde el principio, se la relaciona con esta divinidad. Para la elabora-

	tan feliz que he llegado a tu presencia	15
	a ser tu esposa, rey, dame licencia	
	de preguntar curiosa	
	la causa misteriosa	
	por que con furia, horror, armas y saña	
	te obliga a recibirme en la campaña,	20
	amenazando en muerte y en estragos	
	a Roma, inundación de rojos lagos.	
	¿Tan forzosa es la guerra	
	que te obliga a salirte de tu tierra	
	cuando, en tálamo nuevo, dulce esposa	25
	detenerte pudiera?	
SABINO.	Es tan forzosa	
	que si tu amor un punto, o un momento,	
	retroceder me hiciera de este intento,	
	indignamente con acción tan fea	
	podiera ser tu esposo, bella Astrea.	30
	Que quien está ofendido,	
	todo el tiempo que gasta divertido	
	en lo que no es vengarse,	
	no vive, que por muerto ha de contarse	
	lo que dura la ofensa.	35
	Luego, si así mi honor vengarse piensa,	
	cada paso que doy cuando camino,	
	a merecerte más, más me avecino,	
	y, cada paso que hacia [a]trás tornara,	
	más hacia mi deshonra me acercara.	40
	Luego, más te festejo de esta suerte,	
	pues más y más me acerco a merecerte,	
	por que tuyo me llame,	

---

ción de las notas acerca de cuestiones mitológicas, se han consultado fundamentalmente el *Diccionario de mitología griega y romana* de Grimal [1981] y el *Diccionario abreviado de la literatura clásica* de Howatson [2004].

32 *Divertido* se emplea aquí en su sentido etimológico de «ocupado en acciones varias» [*Aut.*].

	cuando dejando voy de ser infame.	
ASTREA.	¿Tú infame? ¿Tú sin honra?	45
	¿Pues tantas alas tiene la deshonra que hasta tu majestad volar se atreve, que al asiento del sol purezas bebe? Gran rey de los sabinos, ¿en qué, di, los romanos, tus vecinos,	50
	ofenderte pudieron, que tu opinión real escurecieron con injuria tan grave?	
SABINO.	Tú sola ignoras lo que el mundo sabe.	
ASTREA.	Yo lo ignoro y te pido que me cuentes la causa.	55
SABINO.	Mucho ha sido que uno solo en el mundo se haya hallado que ignore el deshonor de un desdichado.	
ASTREA.	Dilo, pues.	
SABINO.	Oye atenta, que aunque es desaire repetir la afrenta,	60
	esta vez por tu gusto la refiero y a vosotros también deciros quiero lo que sabéis, para que mueva a furia hiriéndoos las orejas de la injuria, que en vosotros refresque con su historia su antigua cicatriz a la memoria.	65
	Esta ciudad que se asienta sobre las cervices duras de siete montes, que en ella sufren no poca coyunda,	70
	cuatro lustros habrá, o cinco, que tuvo principio injusta población de unos bandidos,	

---

71 La acción de la comedia se sitúa, pues, veinte o veinticinco años después del 21 de abril del año 753 a. C., fecha legendaria de la fundación de Roma. No obstante, los poetas reinterpretarán libremente los sucesos históricos, como es habitual en los textos teatrales áureos.

que en ella su abrigo buscan.  
 Rómulo y Remo, de padres 75  
 ignorados, cuya oscura  
 sangre, de Marte y de Vesta  
 sagradas estirpes hurtan.  
 Despojo fueron, o aborto,  
 al nacer de la espesura 80  
 donde —siendo de una loba,  
 que los crio, adoción bruta—  
 abrigo sangriento en pieles  
 cubre su infancia desnuda;  
 cariñoso viento en soplos 85  
 los mece en silvestre cuna.  
 Y la irracional tutora,  
 cuyo instinto de ellos cura,  
 a bramidos los acalla,  
 y a gemidos los arrulla. 90  
 Crecieron, pues, cada cual,  
 siendo en la saña y la furia,  
 furia añadida del monte,  
 que, de su madre segunda,  
 la fiereza y el rigor 95

---

75 Se inicia aquí el relato mítico de la fundación de Roma.

77 Según la leyenda, Rómulo y Remo fueron hijos del dios Marte, divinidad guerrera, y de una sacerdotisa de Vesta, Rea Silvia. Esta, como todas las vestales, había contraído un voto de castidad en su labor de servicio a Vesta, una divinidad romana muy arcaica que presidía el fuego del hogar doméstico. Existen diversas versiones acerca de cómo Marte consiguió seducir a Rea Silvia. Según algunas, la conquistó en el bosque, donde la doncella acudía para buscar agua para los sacrificios a la diosa, mientras que, según otras variantes, la violó mientras dormía. Al haber trasgredido el voto de castidad, los hijos de Rea Silvia, Rómulo y Remo, fueron abandonados al nacer.

81 Algunos mitógrafos consideran que esta loba no era sino Aca Larentia, la esposa del pastor real Fáustulo, la cual había merecido el sobrenombre de *lupa*, que en Roma significaba, además de ‘loba’, ‘prostituta’, por su conducta moralmente reprobable.

les fueron esencias brutas.  
 Ya mancebos, otros tales,  
 que por bandidos se juntan  
 al abrigo de los montes,  
 fuese valor o fortuna, 100  
 por capitanes los nombran,  
 y tanto la infame turba  
 creció que, los que antes eran  
 tumulto y escuadra ruda  
 de salteadores, ya es 105  
 milicia que vence y triunfa.  
 Para abrigo de sus vidas,  
 políticamente fundan  
 esta ciudad y, al principio,  
 antes que las torres suban 110  
 artificiales montañas,  
 que crio la arquitectura  
 en las primeras infancias  
 de la gran ciudad promulga  
 Rómulo, que ya con Remo 115  
 partir el laurel no gusta,  
 una ley para que nadie,  
 mientras la fábrica dura,  
 pase del muro; mas Remo,  
 o por desprecio o por burla, 120  
 saltó el muro y, inviolable,  
 en él la ley se ejecuta.

- 
- 98 En realidad, Rómulo dio asilo a desterrados, deudores, asesinos y esclavos fugitivos una vez que fundó Roma, para lograr poblarla.  
 112 Debido a la variación vocálica característica de la lengua del Siglo de Oro, los testimonios transmiten la forma *crio* pero es muy probable que se trate de *creó*, del verbo *crear*, pues su significado concuerda más con el carácter creativo y artificial de la disciplina de la arquitectura.  
 122 Los versos 119-122 simplifican, quizá por considerarla conocida, la leyenda acerca del asesinato de Remo. Según los relatos míticos, una vez decididos a fundar una ciudad, Rómulo y Remo acordaron confiar

Así vivieron diez años,  
 con vida libre y inculta,  
 sin mujeres; pero, viendo 125  
 que es fuerza que se consuman  
 si la sucesión les falta,  
 porque no hay nadie que supla  
 al que muere si no nace  
 otro que le sustituya, 130  
 mujeres buscar pretenden,  
 y, con cautela y industria,  
 con nosotros los sabinos,  
 paces y amistades juran.  
 Convídanos a unas fiestas. 135  
 Nosotros, con fe segura,  
 llevamos nuestras matronas  
 a las fiestas que divulgan  
 y, después de haber torneos,  
 saltos, carreras y luchas, 140  
 un gran convite nos hacen,  
 donde, opulenta, la gula  
 ave que se calce el viento,  
 pescado que el mar inunda,  
 fruta que guarde la tierra, 145  
 no perdonó, porque, en suma,

---

en los presagios para buscar el emplazamiento de la nueva población. Estos determinaron que Roma fuera construida sobre el Palatino, lugar en el que Rómulo trazó los límites de la ciudad. Para ello, abrió un foso con un arado tirado por dos bueyes. Al verlo, Remo se burló, diciendo que el foso era una defensa inútil y, riéndose, lo saltó y penetró en el recinto de la nueva Roma. Rómulo, ofendido por este sacrilegio, asesinó a Remo con su espada.

- 135 Se reproduce ahora otra de las leyendas más conocidas sobre los orígenes de Roma: la del rapto de las mujeres sabinas. Según los mitógrafos, Rómulo convidó a sus vecinos sabinos a unas carreras de caballos celebradas con motivo de la fiesta del Cónsul, el 21 de agosto.

sirviendo tres elementos,  
 llenaron las mesas suyas  
 la tierra, el viento y el mar,  
 en peces, aves y frutas. 150  
 Ya pues que lisonjas tantas  
 nuestra amistad aseguran  
 —¡como si hubiese lisonja  
 bastante para una injuria!—,  
 cuando ya, en torpes aplausos, 155  
 casi de nosotros triunfa  
 Baco, a quien el tardo otoño,  
 liquida en corrientes rubias,  
 con las armas que previno  
 su traición, con saña injusta, 160  
 de repente, nos embisten.  
 Nosotros, a quien descuidan  
 nobles confianzas nuestras  
 de infames cautelas suyas,  
 sin armas, que siempre el bueno 165  
 por ociosas las repudia,  
 defensa buscamos todos,  
 y nadie halla lo que busca,  
 que ellos hiriendo y matando  
 nos obligaron, en suma, 170  
 a los valientes, que mueran,  
 a los cobardes, que huyan,

- 
- 147 Referencia a la teoría de los elementos (tierra, agua, aire y fuego) característica del estilo calderoniano. La comida que se ofrece procede de los tres primeros.
- 157 *Baco*: «dios de la viña, del vino y del delirio místico». Aquí se emplea como metáfora del vino.  
*tardo otoño*: referencia a la época habitual de vendimia.
- 158 *liquidar*: «desleír y hacer líquido y corriente lo que tenía consistencia» [*Aut.*].  
 En su sentido etimológico, *rubeas* significa ‘rojas’, esto es, del color del vino.

y para mayor afrenta...  
 Aquí las palabras dudan,  
 aquí la voz se estremece, 175  
 porque es infame, sin duda...  
 ¿Quién halla palabras hechas  
 cuando un agravio pronuncia?  
 En fin, por ser más traidores  
 —¡oh, nunca mis ojos, nunca, 180  
 hubieran sido jueces  
 de tan grande desventura!—  
 nuestras mujeres nos roban.  
 Una llora, otra se turba,  
 aquella se escapa en vano, 185  
 esta en vano lo procura.  
 El uno a su hija ampara,  
 el otro a su esposa busca,  
 este a su dama da voces,  
 aquel defiende a la suya. 190  
 Diluvios de sangre corren,  
 confusas quejas se escuchan,  
 crueldad a crueldad se añade,  
 sangre a sangre se acumula.  
 Crece el odio, crece el daño; 195  
 aborto, el rigor se frustra;  
 perplejo, el odio se eleva;  
 y, entre tantas desventuras,  
 sola la muerte se huelga,  
 que de estas lisonjas gusta. 200  
 Pero el que más de nosotros  
 se esfuerza, nada se ayuda,  
 que el valor solo dilata  
 la muerte, mas no la excusa.  
 En fin, ya rendidos todos, 205

---

183 Según las distintas versiones de la leyenda, los romanos arrebatan a los sabinos 30, 527 e, incluso, 683 mujeres de las cuales, solo Hersilia estaba casada.

igualmente a dos fortunas,  
 a la muerte los que yacen,  
 y a las ansias los que duran,  
 obedeciendo al destino,  
 que en nuestro mal se conjura, 210  
 de Roma huyendo salimos,  
 y yo, aunque torpe en la fuga  
 —¿qué mucho llevando a cuestras  
 el peso de tanta injuria?—,  
 a mi patria amada llego, 215  
 donde mis gentes se aúnan,  
 mis banderas se tremolan,  
 y mis soldados se juntan.  
 Tres veces les hice guerra,  
 mas el valor o la industria 220  
 del gran Rómulo, su rey,  
 dejó mis venganzas justas  
 burladas. Mas hoy que, muerto  
 Rómulo, la infame turba  
 por senado se gobierna 225

---

219 En realidad, según la leyenda, se produjo una única guerra entre romanos y sabinos. El rey Tito Tacio, al frente de los ejércitos sabinos, estuvo a punto de derrotar a Rómulo gracias a la traición de Tarpeya. Sin embargo, la intervención de los dioses Jano y Júpiter trajo la victoria a los romanos. Algunas fuentes señalan que las mujeres raptadas irrumpieron en la batalla tratando de poner fin a la lucha que enfrentaba a sus padres y hermanos con sus nuevos esposos. Finalmente, romanos y sabinos firmaron una alianza y ambos pueblos terminaron por fusionarse.

224 Rómulo murió con 54 años, y en circunstancias un tanto extrañas. Según la tradición, se hallaba pasando revista a sus tropas en el Campo de Marte junto al pantano de la Cabra, cuando se produjo una terrible tempestad acompañada de un eclipse de sol. Cuando la tormenta amainó, Rómulo apareció muerto. Historiadores posteriores consideran que esta espectacular leyenda tan solo trata de ocultar un regicidio. Sea como fuere, la muerte de Rómulo dio lugar a una festividad en la antigua Roma, las Nonas Caprotinas.

porque le han negado a Numa  
 el reino y él, por cobrarle,  
 ausente de Roma, busca  
 socorros por toda Italia.  
 Ahora yo, más que nunca, 230  
 en este interregno quiero  
 lograr mis venganzas justas.  
 Ahora el clarín se queje,  
 ahora el parche se hunda,  
 ahora las trompas giman, 235  
 ahora las armas crujan,  
 mueran los romanos, mueran,  
 que las sabinas usurpan  
 haciendo nuestros sepulcros  
 tálamos de sus venturas. 240  
 No pretendemos cobrar  
 las mujeres, que es locura,  
 que, ¿quién es tan vil, infame,  
 que mujer admite o busca,  
 que hecha a caricias ajenas 245  
 viene extranjera a las suyas?  
 Solo venganzas queremos.

---

226 Numa Pompilio es, según la historiografía latina, el segundo rey de Roma. De origen sabino, se le atribuyen poderes mágicos y es conocido como un monarca profundamente religioso, pues durante su reinado fundó numerosos templos dedicados a múltiples dioses, cuyos cultos instauró. Lejos de ser desterrado, Numa reinó hasta su muerte. El último rey de Roma, cronológicamente muy posterior a Numa Pompilio, fue Tarquinio, el Soberbio, cuyo gobierno tiránico y su desprecio del senado le valieron el odio de su pueblo. Ello, unido al terrible crimen cometido por su hijo Sexto Tarquinio (acusado de la violación de Lucrecia), fueron los desencadenantes principales de la rebelión encabezada por Junio Bruto que terminaría por derrocar la monarquía e instaurar la república en Roma en el año 509 a. C.

234 *parche*: 'la piel del tambor', referencia a los instrumentos musicales que acompañaban a las tropas españolas durante el Siglo de Oro, que se repetirá durante toda la comedia.

	¡Muera Roma, y en caducas pavesas el más rebelde edificio se reduzga!	250
	Rojo diluvio de sangre sus anchas campañas cubra, ardiente incendio de fuego sus altas torres consuma, por que en carmín que desate mi mano en bermeja lluvia, se vuelva Roma un teatro de la muerte y la fortuna.	255
SOLDADOS.	Preven, señor, tus escuadras porque ha salido en tu busca el ejército de Roma y es gran ventaja la suya, que tiene delante el río, cuyas corrientes profundas son cristalinas trincheras que los guardan y aseguran.	260
	¿Quién lo rige?	265
SABINO.		
SOLDADOS.	Coriolano, Más mujeres que hombres vienen	

250 *reduzga*: ‘reduzca’, forma habitual en el Siglo Oro. Véase la nota 74 de *El jardín de Falerina*.

257 La voz *teatro* se usa en la novena acepción registrada en el *DRAE*: «lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención», que hoy vuelve a ser común en el periodismo por influjo del inglés que ha conservado este valor. Góngora [1972: núm. 12, vv. 9-12] utiliza la palabra con el mismo significado:

¡Oh sagrado mar de España,  
 famosa playa serena,  
 teatro donde se han hecho  
 cien mil navales tragedias!

Como se ve, el autor de «Amarrado al duro banco...» no ha renunciado a las connotaciones dramáticas y escénicas, tan caras a Calderón, del término.

263 Se refiere al río Tíber, que resguardaba la entrada a la primitiva ciudad de Roma.

	en el campo: que se adulan tanto ya de las matronas que tiranos nos usurpan, que no dan paso sin ellas.	270
SABINO.	¡Vamos, soldados...!	
ASTREA.	Tan justa	
	es la causa de tu enojo que, revestida en tu injuria, ya como propia la siento. Haz que las trompetas tuyas pongan terror a estos montes.	275
SABINO.	¡Ea, soldados, aturdan los parches el campo! Y tú, Otavio, ganar procura el puente al Tíber.	280
SOLDADOS.	Ya es tarde, porque ya la gente suya tiene guarnecido el puente.	285
SABINO.	No importa, que, pues la obscura noche descogiendo horrores los horizontes enluta, podrá mi caballería, con silencio y con industria, buscar el vado del río y en sus escuadras confusas hacer estrago.	290
ASTREA.	Bien dices, que yo, como sombra tuya, te seguiré hasta vengarte.	295
SABINO.	¡Ay de ellos, si tú me ayudas con un rayo de tus ojos!	

---

270 *se adulan de*: «se complacen en, se sienten tan a gusto con», de acuerdo con la segunda acepción de *Autoridades*.

297 En este verso la asociación neoplatónica entre el amor y los elementos ígneos de la mirada de la amada se proyecta en un plano bélico, de modo que el rayo no es ya solo un elemento pasional, sino de poder y violencia.

ASTREA. Roma cruel...

SABINO. Roma injusta...

ASTREA. ...guárdate de tanto enojo...

SABINO. ...teme tan divina furia... 300

ASTREA. ...que contra tus escuadrones...

SABINO. ...que contra las vidas tuyas...

ASTREA. ...va el valor del rey, mi esposo.

SABINO. ...va de Astrea la hermosura.

*Vanse, y sale Enio, y Aurelio, viejo.*

AURELIO. ¿Cómo te vuelves a Roma, 305  
 Enio valeroso, a tiempo  
 que a Coriolano, mi hijo,  
 dejas en tan grande aprieto  
 cuando apenas mil soldados  
 sacó de Roma saliendo 310  
 a resistir los sabinos?  
 Porque los romanos ciegos  
 tan rendidos yacen todos  
 a ese universal veneno  
 de las mujeres y el ocio, 315  
 muerte segunda del cuerpo,  
 que nadie las armas toma,  
 por no apartarse un momento  
 de las mujeres, y todos,  
 al animoso instrumento 320  
 de trompas y cajas, yacen  
 sordos, dormidos y muertos.  
 ¿Tú también le desamparas?  
 ¿Eres tú también de aquellos,  
 áspides del ocio blandos, 325  
 que de la fama a los ecos  
 cierran las orejas? Dime  
 qué causa te trujo.

ENIO. Aurelio,

	noble senador de Roma, mejor cumpló, aunque plebeyo, con la obligación de honrado.	330
	No del ejército vuelvo rendido al Amor, que yo a un niño no me sujeto, que, de parte de tu hijo, cuando lidiando le dejo, a dar aviso al senado y a pedir socorro vengo.	335
AURELIO.	¿Aviso de qué?	
ENIO.	Ya sabes que apenas mil hombres fueron los que de Roma sacamos, que en vergonzoso sosiego se quedaron los demás, en ocio y amor envueltos.	340
	Pues sabrás que aun estos pocos a quien despertó el estruendo del clarín, sirviendo a Marte, aún no estaban bien despiertos, que ya que no se quedaron, como los otros han hecho, con las mujeres en Roma.	345
	Tan cautivos y tan presos a los lazos del amor viven —¡oh infamia!— que los más de ellos las llevaron en el campo, el ronco atambor siguiendo, de suerte que se contaban	355

---

333 *Amor*: referencia a Cupido, que en la poesía latina recibía, como en este caso, simplemente el nombre de *Amor*. Cupido es el dios del deseo amoroso y se representa como un niño alado con los ojos vendados que lanza las flechas que provocan el enamoramiento. Según la versión más extendida, es hijo de Venus y Marte, divinidades que el dramaturgo mencionará a continuación.

	en el ejército nuestro más mujeres que soldados.	
AURELIO.	Ya lo supe, y ya lo siento.	360
ENIO.	Pues Coriolano, corrido de tanta desorden, viendo que estraga sus bríos Marte al blando halago de Venus y que ya en teatro infame	365
	del ocio y amor se ha vuelto la gran campaña que tantas lides romanas tiñeron, determinó echar un bando, para que del campo luego	370
	se volviesen las mujeres a la ciudad y, poniendo en ejecución el bando, embelesados y ciegos, como bruto que se deja	375
	guiar donde quiere el freno, la mayor parte del campo, de la noche en el silencio, con ellas se vuelve a Roma, su infamia y amor siguiendo.	380
	Apenas quinientos hombres en la campaña tenemos contra el sabino: ya Roma	

---

364 *Venus*: primitiva divinidad latina, protectora de los huertos, que, a partir del siglo II a. C. se asimila a la diosa griega Afrodita, adquiriendo su personalidad y atributos. Afrodita es la diosa del amor y, según la leyenda, amaba a Ares, dios griego de la guerra cuyo trasunto romano es Marte.

368 A lo largo de la comedia hay una mezcolanza constante entre, por un lado, una acción situada en los albores de Roma, cuando esta no era más que una aldea, y, por otro, el hecho de que tanto dramaturgos como espectadores conocen que esta será capital de un glorioso imperio. Así, se atribuyen a la recién fundada ciudad logros y hazañas que ocurrirán siglos después.

	tiene su estrago no lejos.	
	Propón, pues, en el senado,	385
	como senador, Aurelio,	
	que el pueblo tome las armas,	
	o por rigor, o por ruego.	
	Alguna gente se junte,	
	podrá ser que en tanto aprieto	390
	haga la necesidad	
	lo que el pundonor no ha hecho...	
	Vuelva a su valor antiguo	
	Roma y de tan torpe sueño	
	recuerde, de alborotado,	395
	si no de animoso, el pueblo.	
AURELIO.	Enio, el suceso que dices	
	no es en mis oídos nuevo,	
	que ya ha sabido el senado	
	que los soldados se han vuelto.	400
	Esta dolencia, este daño,	
	de que casi expirar veo	
	nuestra República, pide	
	alivio y remedio a un tiempo.	
	El alivio para ahora,	405
	para adelante, el remedio,	
	pues ya lo uno y lo otro	
	próvido el senado, y cuerdo,	
	lo tiene dispuesto, amigo:	
	el alivio es haber hecho	410
	que todos tomen las armas,	
	pena de la vida, y, luego,	
	saldremos marchando todos,	
	que aun yo, por darles ejemplo,	
	el báculo haciendo espada,	415

395 *recordar*. «despertar, cortar o interrumpir el sueño» [*DRAE*].

415 Aurelio está dispuesto a abandonar su posición dirigente de senador, cuyo símbolo externo es el báculo, para lanzarse a la batalla como un joven soldado más, con la espada.

veré si el helado incendio  
 centella alguna respira,  
 las cenizas de mi esfuerzo.  
 El remedio es... Mas si está  
 mi hijo en tan grande riesgo, 420  
 en contarte lo que ha sido  
 no quiero gastar el tiempo.  
 Voy a hacer marchar la gente,  
 que ahora por ir más presto  
 a prevenir el alivio, 425  
 no he de decirte el remedio.

*Vase.*

ENIO.                   ¿Qué remedio habrá que baste  
 a tanto mal, cuando veo  
 tan envejecido el daño?

*Salen Tisbe y Morfodio.*

MORFODIO.           Aguarda, mujer.  
 TISBE.                               No quiero 430  
 MORFODIO.           Pues ¿qué pretendes?  
 TISBE.                               Huir.  
 MORFODIO.           ¿Dónde vas con tal denuedo?  
 TISBE.                               A tierra donde haya moños.  
 ENIO.                               Morfodio, amigo, ¿qué es esto?  
 MORFODIO.           Aquesta mujer...  
 TISBE.                               Yo soy, 435  
   que de la ciudad me ausento.  
   ¡No hay quien viva en la ciudad!

*Vase.*

---

433 *moños*: «adornos superfluos o de mal gusto que usan las mujeres» [DRAE]. Se trata de un término peyorativo para hacer referencia a los ornamentos femeninos; de ahí la comicidad de que sea usado por una mujer afectada por la prohibición.

ENIO.	¿Qué hay en la ciudad de nuevo?	
MORFODIO.	Hay la novedad mayor que se ha visto en ningún tiempo.	440
ENIO.	¿Qué novedad?	
MORFODIO.	Que el senado viendo que el arte, el aseo, la hermosura y el adorno de las mujeres pudieron tanto estragar la milicia, y el pasado valor nuestro, por remedio de este daño de las mujeres quisieron disminuir la hermosura tan dañosa a Roma y, viendo que es parte muy principal el artificio en el cuerpo de la hermosura y que el arte en la mujer no es lo menos, pues la que es fea, con él sabe enmendar sus defetos, y la hermosa, con aliño, le da su belleza aumento, una ley han publicado, una premática han hecho, por bajar de las mujeres	445          450       455       460

---

441 Morfodio explica a continuación en qué consiste la nueva ley del senado, que prohíbe a las mujeres afeitarse y engalanarse. Estas prohibiciones hacen referencia a las leyes suntuarias promulgadas por Olivares en el momento de redacción de la comedia [*vid.* Hernández, 2013].

453 El dramaturgo desarrolla aquí un agudo juego de palabras entre los distintos significados que poseía la palabra *arte* en el Siglo de Oro. En primer lugar, se recalca lo artificial de la mujer, llena de ornamentos y afeites que encubren su verdadera apariencia, para, después, insistir en el tópico misógino que consideraba a la mujer astuta y capaz de engañar al hombre con sus artimañas; esto es, artera. Asimismo, una *mujer de arte* era un eufemismo referido a las prostitutas.

el exterior lucimiento,  
 moderándoles los trajes,  
 galas, joyas, embelecós,  
 que son oropel del gusto, 465  
 que brilla y no vale un bledo.  
 En fin, se publicó ayer  
 la premática en el pueblo,  
 cercenándoles su adorno,  
 su estimación desluciendo, 470  
 prohibiéndolas los coches,  
 que es lo que ellas más sintieron.  
 No quedó mujer en Roma  
 que no confesase luego,  
 al potro del desaliño, 475  
 los pecados de su cuerpo:  
 las flacas, que a puras naguas  
 sacaban para sus huesos  
 cuanta carne ellas querían  
 de en casa de los roperos, 480  
 volvieron a ser buidas.  
 y los ojos más traviosos  
 ya no se atreven, señor,  
 a mirarlas sin coletó;

- 464 *embeleco*: «embuste, fingimiento engañoso, mentira disfrazada con razones aparentes» [Aut.].
- 465 *oropel*: «cosa de poco valor y mucha apariencia» [DRAE]
- 471 Los paseos en coche constituían una oportunidad para el galanteo y eran muy criticados por los moralistas de la época.
- 475 *potro*: «aparato de madera en el cual sentaban a los procesados, para obligarles a declarar por medio del tormento» [DRAE].
- 477 *naguas*: variante de *enaguas*, «género de vestido hecho de lienzo blanco, a manera de guardapiés, que baja en redondo hasta los tobillos y se ata por la cintura, de que usan las mujeres y le traen ordinariamente debajo de los demás vestidos» [Aut.].
- 481 *buida*: «hecha punta» [Aut.], «estrecha en extremo» [DRAE].
- 484 *coletó*: «vestidura como casaca o jubón que se hace de piel [...]. Se usan para la defensa y abrigo» [Aut.]. Se trata de una prenda masculina común

las gordas, que introducidas 485  
 a lo jarifo y cenceño,  
 a la pollera achacaban  
 tantas arrobas de sebo,  
 se volvieron a ser cubas,  
 y sin embuste salieron, 490  
 a ser cada cual por Roma,  
 con tetas un Polifemo,  
 un promontorio de carne,  
 y un obelisco de huesos;

en la época, por lo que es probable que el gracioso se refiera a que los hombres no se atreven a desnudarse ante las mujeres, es decir, a tener relaciones con ellas, dado su desagradable aspecto.

486 *jarifo*: «elegante, vistoso» [DRAE].

*cenceño*: «cosa enjuta, delgada y derecha» [Aut.].

487 *pollera*: «falda» [DRAE]. La moda de la época, gracias al guardainfante, aumentaba el volumen de la falda de tal manera que podía llegar hasta a disimular un embarazo, circunstancia criticada por los moralistas.

488 *arroba*: «medida de peso equivalente a 11,502 kg» [DRAE]. De nuevo, Morfodio, recurre a una grotesca hipérbole.

492 Polifemo aparece en la *Odisea* homérica como el más salvaje y terrible de todos los cíclopes. Se trata de un horrible gigante que dedicado al pastoreo, vive en una caverna con su rebaño y devora carne cruda. Tradiciones posteriores a los poemas homéricos, como un *Idilio* de Teócrito o las *Metamorfosis* de Ovidio, relatan su enamoramiento de la ninfa Galatea. En el siglo de Oro este episodio es el motivo central de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) de Luis de Góngora, una de las obras con las que el poeta cordobés consolida su estilo culterano. En este caso, la comparación que hace el gracioso resulta hiperbólica, al relacionar la gordura de las mujeres con la de un terrible monstruo.

493 El dramaturgo alude en su comparación con Polifemo a la descripción que del cíclope hace Luis de Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea* (oct. 7):

Un monte era de miembros eminente  
 este que —de Neptuno hijo fiero—  
 de un ojo ilustra el orbe de su frente,  
 émulo casi del mayor lucero...

las morenas que, afeitando 495  
 blancura añadida hicieron  
 Constantinopla su cara  
 del bajá Solimán perro,  
 ya salieron tapetadas,  
 ya las calvas que fingieron 500  
 sus frentes proporcionadas  
 haciendo calvos los muertos  
 de calaveras quedando  
 sin el moño y sin el pelo,  
 les llega la frente ya 505  
 hasta el colodrillo mismo.  
 Ya dicen la verdad todas,  
 ya todas son lo que vemos,  
 sin que, hipócrita, el aliño,  
 finja virtudes al cuerpo. 510  
 Ya las galas, afufón;

- 496 Alusión a la costumbre de las mujeres del Siglo de Oro de blanquear su rostro empleando el solimán, un preparado a base de mercurio sublimado, tal y como se recoge en algunos diccionarios antiguos: «es el argento vivo sublimado, de donde tomó el nombre solimán» [*Cov.*]; «el azogue sublimado» [*Aut.*].
- 498 *bajá*: «en Turquía, antiguamente, el que obtenía algún mandato superior, como el del mar, o el de alguna provincia en calidad de virrey o gobernador» [*DRAE*]. El gracioso Morfodio juega con el nombre popular del sublimado de mercurio (*solimán*) y el de algunos de los altos cargos de Turquía (por ejemplo, el emperador Solimán el Magnífico), y sostiene que la cara de las mujeres, blanqueada por el sublimado de mercurio, es como una nueva Constantinopla, dominada por un *bajá* llamado Solimán. Añade el adjetivo peyorativo *perro*, insulto a los musulmanes muy habitual en el Siglo de Oro.
- 499 *tapetada*: «de color oscuro o prieto» [*Aut.*].
- 502 Alusión a la costumbre aurisecular de emplear el pelo de los difuntos para fabricar pelucas.
- 511 *afufón*: «acción de huir» [*DRAE*]. «Lo mismo que escape. Es voz de germanía» [*Aut.*]. Morfodio quiere decir que los adornos y vestido lujosos han desaparecido a raíz de la promulgación de las leyes antisuntuarias.

ya el artificio, al infierno;  
 con moños, no hay que tratar;  
 las jaulillas, ni por pienso;  
 el solimán, ni por lumbré; 515  
 las blandurillas, arredro;  
 los alcanfores, es chanza;  
 los tocinillos, es cuento;  
 la clara de huevo, tate;  
 el resplandor, quedo, quedo; 520  
 el albayalde, *exi foras*;

- 
- 514 *jaulilla*: «adorno para la cabeza hecho a la manera de red» [*Aut.*]  
 515 *ni por lumbré*: «de ningún modo» [*DRAE*].  
 516 *blandurilla*: «cierto afeite de que usan las mujeres para parecer más blancas» [*Aut.*].  
*arredro*: «atrás, detrás o hacia atrás» [*Aut.*].  
 517 *alcanfor*: «producto sólido, cristalino, blanco, urente y de olor penetrante característico, que se obtiene del alcanforero tratando las ramas con una corriente de vapor de agua y se utiliza principalmente en la fabricación del celuloide y de la pólvora sin humos y, en medicina, como estimulante cardíaco» [*DRAE*]. El alcanfor era muy empleado en cosmética en el Siglo de Oro por sus propiedades estimulantes.  
 518 La grasa del tocino (los *tocinillos* a que alude Morfodio) se empleaba habitualmente para la fabricación de cosméticos.  
 519 La clara de huevo era también un ingrediente muy habitual en la elaboración de afeites femeninos.  
*tate*: «interjección con que se advierte a alguno que no prosiga lo que ha empezado o se le avisa se libre de algún riesgo que le amenaza prontamente» [*Aut.*].  
 520 *resplandor*: «se llama asimismo una composición de albayalde y otras cosas, con que se afeitan las mujeres» [*Aut.*].  
*quedo*: «interjección para contener a alguien» [*DRAE*].  
 521 *albayalde*: «la sustancia del plomo, que metido en vinagre fuerte se disuelve y evapora en polvo a manera de cal, blanquísimo, que se queda pegado a la superficie de la plancha o lámina infundida en el vinagre, y raído, o raspado, se coge para varios usos» [*Aut.*]. Se trata de carbonato básico de plomo, sólido y de color blanco que las mujeres usaban para parecer más pálidas: «Otro género de afeite es el albayalde, de color blanco, que los latinos llaman *cerusa*; y el que se le pone no es con menos daño que el que causa el

la neguilla, *vade retro*;  
 y en fin, para no cansarte  
 con exorcismos tan nuevos,  
 de Roma como demonios 525  
 todos los trajes salieron  
 y en un día todos juntos,  
 moños, jaulillas, espejos,  
 guardainfantes, perifollos,  
 botes, vasijas, morteros, 530  
 moldes de rizar, redomas,

alcohol, pues le come el color natural y gasta la dentadura, por hacerse de polvos deshechos en vinagre fuerte...» [Terrón, 1990: 16].

*exi foras*: 'sal fuera'. Dentro del ritual del exorcismo, había una oración en la que se repetía constantemente la palabra *exi* para instar al demonio a abandonar el cuerpo del poseído: «Exi ergo, exi scelerate, exi cum omnia fallacia tua, quia hominem templum suum esse voluit Deus...».

522 *neguilla (aceite de)*: 'aceite para el cuidado del rostro procedente de la semilla de la neguilla'.

*vade retro* (literalmente, 've atrás', 'apártate'). Es parte de la expresión latina *Vade retro, Satana* que se emplea en una famosa oración medieval católica usada en los exorcismos:

*Cruz sacra sit mihi lux,  
 non draco sit mihi dux.  
 Vade retro, Satana,  
 nunquam suade mihi vana  
 sunt mala quae libas,  
 ipse venena bibas.*

Según el Evangelio de san Marcos (8, 33), fue la frase que pronunció Jesucristo, enojado ante el rechazo de la Cruz por parte de Pedro. La expresión aparece también en el reverso de la medalla de San Benito.

529 *guardainfante*: «cierto artificio muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura y, sobre él, se ponían la basquiña» [Aut.].

*perifollos*: «se llama vulgarmente a las cintas y otros adornos vistosos que se ponen las mujeres» [Aut.].

531 *moldes de rizar*: tenacillas calentadas en la lumbre que las mujeres empleaban para peinarse en el siglo XVII, cuando se impuso la moda de llevar el pelo rizado.

*redoma*: «vasija gruesa de vidrio, de varios tamaños, la cual es ancha de abajo y va estrechándose y angostándose hacia la boca» [Aut.].

rosas, vueltas, puños, fluecos,  
 tocas, valonas, pericos,  
 polleras y sereneros,  
 verdugados, escobillas,  
 naguas de tela, de anjeo,  
 de ruan, de cotonía,  
 de cambray, holanda, lienzo,

535

- 
- 532 *rosa*: «lazo de cintas o cosa semejante, que se forma en hojas con la figura de rosa» [DRAE].  
*vuelta*: «adorno sobrepuesto en la extremidad de las mangas u otras partes de ciertas prendas de vestir» [DRAE].  
*puño*: «adorno de encaje o tela fina que se pone en la bocamanga» [DRAE].  
*fluecos*: 'flecós'.
- 533 *toca*: «adorno para cubrir la cabeza, que se forma de velillo u otra tela delgada en varias figuras, según los terrenos o fines para que se usan» [Aut.].  
*valona*: «adorno que se ponía al cuello, por lo regular unido al cabezón de la camisa, el cual consistía en una tira angosta de lienzo fino, que caía sobre la espalda y hombros y, por la parte delantera, era larga hasta la mitad del pecho» [Aut.].  
*perico*: «especie de tocado que se usaba antiguamente y se hacía de pelo postizo y adornaba la parte delantera de la cabeza» [Aut.].
- 534 *serenero*: «toca que usan las mujeres» para protegerse del frío (*sereno*) de la noche [DRAE].
- 535 *verdugado*: «vestidura que las mujeres usaban debajo de las basquiñas» [Aut.].  
*escobilla*: «la limpiadera con que se limpian los vestidos, comúnmente de cerdas de jabalí; los antiguos y algunos hoy día usaron y usan de la cola del buey. Hoy día usan de esta escobilla los sombrereros» [Cov.].
- 536 *anjeo*: «lienzo basto procedente del ducado francés de Anjou» [DRAE].
- 537 *ruan*: «especie de lienzo fino, llamado así por el nombre de la ciudad de Ruan, en Francia, donde se teje y fabrica» [Aut.].  
*cotonía*: «cierta tela hecha de hilo de algodón, ordinariamente blanca con sus labores de realce o de gusanillo, de que se hacen colchas, almillas y otras cosas» [Aut.].
- 538 *cambray*: «cierta tela de lienzo muy delgada y fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas. Díjose así por haber venido de la ciudad de Cambray, donde por lo regular se fabrica» [Aut.].

- gasa, bofetán, soplillo,  
 beatilla, estopilla y rengo, 540  
 y otras muchas sabandijas,  
 que no digo, amanecieron  
 colgadas de la picota,  
 para público escarmiento.  
 ENIO. Grande novedad, mas ya 545  
 sale con la gente Aurelio  
 en busca de Coroliano.

*Tocan cajas. Sale Aurelio,  
 Flavio y soldados.*

- AURELIO. ¡Ea, romanos, marchemos!  
 FLAVIO. Toda la ciudad te sigue.  
 AURELIO. Flavio, los nobles murieron 550  
 por su honor y, por la patria,  
 consigo mismos cumplieron.  
 ¡A socorrer a mi hijo  
 caminad!

*holanda:* «tela de lienzo muy fina de que se hacen camisas para la gente principal y rica. Llamose así por fabricarse en la provincia de Holanda» [Aut.].

*lienzo:* «tela que se fabrica del lino o cáñamo, el cual se hace de diferentes géneros bastos y finos, de que se hacen camisas, sábanas y otras muchas cosas» [Aut.].

- 539 *bofetán o bófeta:* «tela delgada y tiesa. Covarrubias dice que pudo tomar el nombre de que al desdoblarla para mostrarla, hace ruido» [Aut.].

*soplillo:* «especie de tela de seda muy ligera» [DRAE].

- 540 *beatilla:* «cierta tela de lino delgada y clara de que suelen hacer tocas las beatas y mujeres recoletas» [Aut.].

*estopilla:* «la parte más fina y delgada del lino antes de hilarse; y también se llama así el hilado que se hace y tuerce de ella» [DRAE].

*rengo:* se refiere al *rengue*, «tela o redecilla a modo de gasa que se usaba en las goliillas y puños como adorno».

- 541 La enumeración de todo tipo de tejidos no es azarosa pues, según algunos pensadores de la época, la importación masiva de telas extranjeras estaba perjudicando sobremanera la economía española en el Siglo de Oro.

ENIO.	Y yo el primero, por su amistad y mi honor, he de morir defendiendo mi patria y su vida. ¡Vamos! Mas ¿qué militar estruendo viene rompiendo los aires?	555
AURELIO.	Cielos, si acaso vencieron los sabinos a mi hijo...	560
ENIO.	Detrás de este último cerro vecino a nosotros, ya soldados se han descubierto.	
AURELIO.	Si son los sabinos, todos por la patria moriremos.	565
ENIO.	Antes, si yo no me engaño, las divisas que allí veo son las águilas de Roma.	
AURELIO.	Si es Coriolano, ¿a qué efeto vuelve a la ciudad si acaso los sabinos le vencieron?	570
ENIO.	Él llega y podrá informarte de tan dudoso suceso.	

*Sale marchando Coriolano,  
y soldados.*

CORIOLANO.	Toda Roma a recibirme ha salido. Si supieron	575
------------	---	-----

---

569 El águila era el símbolo que las legiones romanas portaban en sus *insignias* o *vexilla* a partir del segundo consulado de Cayo Mario, en el 104 a. C. Con anterioridad, en la época en la que se sitúa la acción de *Los privilegios de las mujeres*, los romanos llevaban diversos símbolos en sus estandartes. El más primitivo, correspondiente a los años de la fundación de Roma, parece haber sido un manojito (*manipulus*) de paja sujeto en lo alto de una lanza o poste. Ello explica el que las compañías romanas se denominaran *manípulos*. Con posterioridad, las tropas incorporaron nuevos emblemas, tales como el águila, el lobo, el minotauro, el caballo o el jabalí, hasta la adopción del símbolo único del águila.

	el fin de la guerra acaso...	
	A hablar a mi padre llevo.	
	¡Dame, señor, esos brazos!	
AURELIO.	Espera, aguarda, que quiero saber si vienes vencido.	580
CORIOLANO.	Vitorioso, señor, vengo.	
AURELIO.	Pues toma ahora los brazos, coluna de Roma. En ellos quisiera darte la vida otra vez.	585
CORIOLANO.	Y yo aliento con los míos a tus canas, que son de Roma el espejo.	
AURELIO.	¿Vitorioso vienes?	
CORIOLANO.	Sí.	
AURELIO.	Pues ¿cómo —apenas lo creo— vencer a tantos pudiste?	590
	¿Fue valor o fue portento?	
CORIOLANO.	No, sino valor.	
AURELIO.	¿De quién?	
CORIOLANO.	Mío.	
AURELIO.	De verle me alegro, ¡ay, hijo del alma mía! ¿Y los contrarios?	595
CORIOLANO.	Huyeron.	
AURELIO.	¿De qué suerte?	
CORIOLANO.	De este modo.	
AURELIO.	Di, pues.	
CORIOLANO.	Escúchame atento: huyeron por el bando del ejército muchos; yo mirando mi escuadrón, tan pequeño, y al sabino, poderoso y tan fuerte, determino suplir con el ardid, ganando el puente, el desigual concurso de su gente.	600

Era ya la estación del día cuando, 605  
 la sombra envuelta con la luz, luchando,  
 formaban el crepúsculo nocturno  
 y la noche, con lóbrego coturno,  
 pisó al hacha inmortal las rojas huellas,  
 de quien son mariposas las estrellas, 610  
 cuando el sabino, airado  
 de ver que el puente guardo, ciego, envía  
 su gran caballería  
 para que pase el Tíber. Yo, avisado,  
 con cien caballos, mi valor espera 615  
 para impedir que tomen la ribera.  
 Ellos, pues que sin tino  
 se arrojan al abismo cristalino,  
 como sin experiencia,  
 del furioso raudal a la violencia 620  
 ciegos, perdiendo el vado,

605 *la estación*: «el momento».

608 *coturno*: «calzado de suela de corcho muy gruesa que empleaban los actores en la Antigüedad para la representación de tragedias» [DRAE]. El hecho de que la noche calce coturnos anticipa los hechos trágicos que van a acontecer.

609 *hacha inmortal*: «el sol».

614 El Tíber, que nace en los Apeninos y desemboca en el mar Tirreno, fue una vía de comunicación fundamental para Roma desde sus orígenes, ya que es en gran parte navegable. La primitiva Roma se asentaba en las colinas cercanas a un vado del río, próximo a la isla Tiberina. Toda la zona era una llanura pantanosa, puesto que el río se desbordaba con frecuencia. El trabajo de los primeros romanos desecó esta zona, donde se estableció el primitivo foro de la ciudad. El puente que se menciona en la obra es el famoso Puente Sublicio, cuyo mantenimiento era tan importante que dio origen a un cargo sacerdotal específico: el de pontífice máximo.

616 Se trata de la margen izquierda del Tíber, la *Ripa Latina*, donde se encontraban las poblaciones del *Latium Vetus*. En este caso, los enemigos sabinos proceden de la otra orilla, la *Ripa Veientana*, que se hallaba bajo el dominio de poblaciones etruscas.

pretenden esguazar el Tíbre a nado.  
 Al abreviado piélago se entregan,  
 donde por rumbos fáciles navegan,  
 en los brutos bajeles ya vivientes, 625  
 que —espolones las frentes,  
 el cuello proa, el viento las espuelas,  
 remos los brazos, y las crines velas,  
 jarcia el arzón más alto de la silla,  
 el jinete piloto, el viento quilla, 630  
 jarcias las riendas, y timón la cola,  
 y, por si el Tíber crespo se enarbola,  
 áncoras breves siendo los estribos—

- 622 *esguazar*: «vadear un río o brazo de mar bajo» [DRAE].  
*Tíbre*: río Tíber.
- 623 El uso de *piélago*, un término poético de origen griego, vincula aún más la escena con la Antigüedad Clásica.
- 625 Los *bajeles vivientes* es metáfora transelemental en la que el caballo, animal asociado al elemento tierra, se transforma en un barco, ente asociado al agua. Se trata de una figura muy característica del estilo calderoniano.
- 626 *espolón*: «punta en que remata la proa de la nave» [DRAE].
- 629 En este verso el término *jarcia* constituye seguramente una errata. No solo porque se repite unos versos después, sino porque la comparación entre las jarcias y el arzón de la silla de montar no tiene mucho sentido. Es probable que el dramaturgo empleara un término náutico complejo y que esta dificultad hiciera que se incurriera en un error de transmisión. Puesto que el arzón es un elemento que estructura la silla de montar, podemos pensar que quizás el texto original aludiera a la roda, la pieza delantera del casco de un barco que une los baos o brazos longitudinales del mismo.  
*arazón*: «el fuste trasero y delantero de la silla de caballería que sirven para afianzar al jinete para que no se vaya adelante ni atrás (...)» [Aut.].
- 630 Esta metáfora parece fruto de un error de transmisión, puesto que no solo contiene la repetición de la palabra «viento», sino que tampoco muestra una relación lógica entre sus componentes, término real y término imaginario. Así, la quilla del barco bien podría identificarse con los cascos del caballo, por su posición inferior dentro del buque y por el hecho de que entra en contacto directo con el agua.

pasó terrestre flota en leños vivos.  
 Puerto tomar pretenden en la orilla, 635  
 y yo, con los soldados que acaudilla  
 mi valor, hago que les salga incierto  
 tomar su armada de la orilla el puerto;  
 y hiriendo y matando  
 a cuantos a la playa iban llegando, 640  
 fue mi gente con ímpetus crueles,  
 tormenta racional de estos bajeles.  
 Todos, osados, a la margen llegan  
 y, en sintiéndose herir, todos se entregan.  
 La muerte huyendo de mi brazo airado 645  
 al Tíber otra vez que, conspirado,  
 se hace beber en ondas repetidas,  
 es cristalina Parca de sus vidas,  
 de suerte que, turbados,  
 si matando murieron más honrados 650  
 como en sus vidas, ancha la fortuna,  
 les daba en qué escoger a cada una:  
 corales derramando al valor mío  
 o cristales bebiendo al Tíber frío.  
 Ellos, huyendo el mal, al mal se fueron, 655  
 y por no morir bien, morir quisieron...  
 ¡Qué ceguedad tan fuerte:  
 esconderse en la muerte de la muerte!  
 Muchos, despojos fueron de mi espada;  
 muchos, trofeos a la corriente helada, 660

---

648 En la mitología romana, las Parcas son las divinidades del destino y se identifican con las Moiras griegas, cuyos atributos terminaron asimilando. Las tres Moiras, Átropo, Cloto y Láquesis, determinaban la duración de la vida de cada mortal mediante un hilo que la primera hilaba, la segunda enrollaba y la tercera cortaba en el momento de la muerte. De este modo, cada una se relacionaba con los tres momentos vitales fundamentales: el nacimiento, el matrimonio y la muerte. Finalmente, la Parca, en singular, terminó por designar a Láquesis, la Moira de la muerte, como ocurre en este caso.

y los pocos que de esta se libraron,  
 de la infamia, a lo menos, no escaparon,  
 pues, resaca cobarde del corriente,  
 llevan al rey las nuevas de su gente.  
 Él, mirando perdido 665  
 lo mejor de su campo, embravecido,  
 un rayo escupe al cielo en cada queja,  
 y el real sosiego de su tienda deja.  
 Entonces yo, pasando por el puente,  
 hiriendo en los descuidos de su gente, 670  
 hago que por los campos, derramados,  
 fugitivos, se esparzan los soldados  
 y, siguiendo el alcance  
 de la lid, en el más sangriento trance,  
 rompo, atropello, rindo, mato, hiero, 675  
 y el rey se escapa huyendo de mi acero.

DENTRO.

¡Dejadme llegar!

TISBE.

¡Tente!

CORIOLANO.

La voz es del dueño mío.

*Sale Veturia.*

VETURIA.

No prosigas, Coriolano,  
 tantos aplausos mentidos, 680  
 tanta ostentación de glorias  
 en la rota del sabino.

Y vosotros, oh romanos,  
 ¿cómo blasonáis, indignos,  
 de tanta adquirida hazaña, 685  
 si cobardes os publico?

¿Para qué quieren los hombres  
 ser valientes, entendidos,  
 galanes, cuerdos, discretos,  
 osados, sabios y finos? 690

Para las mujeres solo;

682 *rota*: «derrota militar» [DRAE].

que, en fin de engendrar cariño  
 en ellas, pretenden todos  
 valor, ingenio, artificio.  
 Pues si tú, aunque valeroso, 695  
 si vosotros, aunque altivos,  
 en medio de hazañas tantas,  
 en tantos hechos invictos,  
 tenéis todos de cobardes  
 opinión a un tiempo mismo, 700  
 vosotros, con vuestras damas,  
 tú, Coriolano, conmigo,  
 inútil es el valor,  
 poco provechoso, el brío,  
 la resolución, sin logro, 705  
 y sin aplauso, el peligro.  
 Y si valientes, decid,  
 decid: ¿cómo habéis sufrido  
 derogar de las mujeres  
 los privilegios antiguos? 710  
 Dejo aparte lo que toca  
 a los trajes y al aliño,  
 que es natural sentimiento,  
 aunque también es preciso.  
 ¿Qué nación bárbara, donde 715  
 nunca llegar ha podido  
 natural el uso en leyes  
 o aprendido el arte en libros?  
 ¿Qué bárbaro inculto, a quien  
 tostó, ardiente erizo altivo, 720  
 el sol la tez en ardores,  
 y el aire la greña en rizos,  
 por ley hubiera mandado,  
 por decreto hubiera dicho,

---

720 Poética metáfora en la que el sol se identifica con un erizo, siendo sus rayos las púas del animal.

que a las mujeres excluyan 725  
 de todo honroso ejercicio,  
 que su estimación se abata,  
 que ultrajado y abatido  
 su nombre en los labios sea,  
 como infame en este siglo? 730  
 Y, en fin, hasta hacer que necios,  
 groseros, descomedidos,  
 nos nieguen la urbanidad,  
 uso tan introducido,  
 que, ya como natural, 735  
 no ha de cesar a prodigios,  
 esta estimación nativa,  
 este aplauso repetido,  
 esta costumbre heredada,  
 y este estilo sucesivo 740  
 de estimar a las mujeres,  
 o voluntario, o preciso.  
 Si es preciso, ¿cómo, osados,  
 rompiendo leyes y ritos,  
 nos derogáis lo que darnos 745  
 naturaleza ha querido?  
 Y si es voluntario, ¿cómo  
 avaros, necios, indignos,  
 lo que ya una vez nos distes,  
 nos quitáis? Que siempre ha sido 750  
 gran bajeza arrepentirse  
 de haber hecho un beneficio.  
 Porque viven los soldados,  
 de cobardes o remisos,  
 al vicio, al ocio entregados, 755  
 muerto el valor, o dormido,  
 para infamar las mujeres

---

749 *distes*: forma verbal sincopada de *disteis*, habitual en la lengua del Siglo de Oro.

tomáis injustos motivos.  
 Antes, siempre las mujeres  
 grandes ocasiones dimos 760  
 de valor. ¿Quién tan cobarde  
 que al soborno apetecido  
 de los ojos de su dama,  
 del amor clarines vivos,  
 por andar valiente entonces 765  
 no saca de madre el brío?  
 No bastaba que envidiosos  
 hayáis siempre procedido,  
 que inhábiles las mujeres  
 al militar ejercicio 770  
 y a los estudios sutiles,  
 porque siempre os excedimos,  
 ya doctas y ya valientes,  
 nos usurpáis atrevidos  
 en el ruido de las armas, 775  
 y en el ocio de los libros,  
 manchado el laurel de Marte,  
 y el laurel de Palas limpio.  
 Las mujeres, a quien deben

- 
- 778 Palas es un epíteto ritual de la diosa griega Atenea, a la que frecuentemente se denomina como Palas Atenea. Se trata de una diosa guerrera, cuyos atributos son la lanza, el casco y la égida (una especie de coraza de piel de cabra). No obstante, al margen de su espíritu bélico, Atenea es una divinidad vinculada a la razón, el ingenio, las artes y, muy especialmente, a la filosofía. En este sentido, Atenea no es el equivalente femenino de Marte, o del Ares griego, pues este, como espíritu de la batalla y la fuerza bruta, se regodea en la matanza y en la sangre sin importarle la justicia de la causa defendida por los guerreros. Por ello, en la mitología griega Ares es con frecuencia derrotado por la prudencia y el sentido de justicia de Atenea. Así, la oposición que establece Veturia entre hombres y mujeres, asociándolos a Marte y Atenea, persigue poner de manifiesto el carácter violento e irracional de los varones frente a la virtud de unas féminas que, lejos de presentarse como seres débiles e indefensos, no dudan en batallar para lograr los que consideran sus derechos legítimos.

primer albergue nativo 780  
 los hombres, y a quien los hombres  
 de dos maneras han sido  
 tan costosos, al nacer,  
 y al criarse tan prolijos,  
 y en fin, aquellas que, cuando 785  
 de temprano está impedido,  
 el uso de las acciones  
 para alimento preciso,  
 en la sangre disfrazado,  
 el primer regalo dimos, 790  
 hemos de ser despreciadas...  
 ¡Oh víbora, que en el mismo  
 vientre, que a vivir le saca  
 estrena el primer delito!  
 ¿Esto sufres, siendo osado? 795  
 ¿Esto sufres, siendo altivo?  
 No eres noble: eres infame.  
 Y, si osado y bien nacido,  
 descubre aquí tus quilates,  
 que si oro, bronco te miro, 800  
 ya líquido te examina  
 el cristal del llanto mío.

- 781 En el siglo XVII se mantiene el uso del pronombre relativo *quien* con antecedente plural, como en este caso.
- 792 Las comedias españolas muestran con frecuencia el motivo emblemático de los viboreznos que, ingratos, matan a su madre al nacer desgarrando su vientre. Un estudio completo de este motivo es el de Cull [1993]. En este caso, la alusión no es casual, pues sirve como prefiguración del futuro levantamiento de Coriolano contra Roma, su madre patria.
- 799 *quilates*: «grado de perfección en cualquier cosa no material» [DRAE]. El dramaturgo aprovecha la polisemia de esta palabra, que también hace referencia a cada una de las veinticuatroavas partes de oro puro que contiene una aleación de este metal, para establecer un juego léxico, al mencionar precisamente el oro en el verso siguiente.
- 800 *bronco*: «lo que está tosco, áspero y por desbastar, como un madero en bruto o palo antes de cepillarle y pulirle» [Aut.]

Que yo en nombre de las otras,  
 a ti, cielo donde vivo,  
 a ti, gloria adonde anhele, 805  
 a ti, centro adonde aspiro,  
 quejosa, ofendida y ciega,  
 despreciado el artificio,  
 la lengua anegada en quejas,  
 la voz ardiendo en suspiros, 810  
 ajado y triste el semblante,  
 muerto el color, o perdido,  
 brotado el aliento en rayos,  
 destilado el llanto en hilos,  
 sin puntualidad la gala, 815  
 sin preceptos el aliño,  
 sin ley vagando el cabello,  
 sin orden puesto el vestido,  
 te empeño, te pido y ruego,  
 te propongo y te suplico, 820  
 que por galán, por osado,  
 por cortés, por entendido,  
 o por hombre solamente  
 —que harto al empeño te obligo—,  
 que aquesta infamia derogues, 825  
 haciendo que aqueste arbitrio  
 se borre de la memoria,  
 y se escriba en el olvido.  
 Y si acaso a tanta hazaña,  
 de cobarde o de remiso, 830  
 no te dispone el halago,  
 no te soborna el cariño,  
 yo de mi parte a ti solo,  
 y a vosotros —advertildo—,  
 de parte de las demás, 835

---

806 *centro*: «fin u objeto principal a que se aspira o del que se siente atracción» [DRAE].

	os digo, juro y intimo, por esa antorcha del día que con afán repetido, se apaga al morir en ondas, se enciende al nacer en visos,	840
	que ha de ser siempre en nosotras si no hacéis esto que os digo, el agasajo forzado, poco seguro el cariño, el favor poco constante,	845
	el despego siempre fijo, desabrido y triste el lecho, el gusto forzado y tibio, con melindres la fineza, y el halago con retiros,	850
	la voluntad mal dispuesta, y el engaño mal fingido, siempre el enojo rebelde, nunca seguro el alivio. Y cuando aquesto no baste,	855
	monstruos somos vengativos: temed que el desabrimiento quizá se pase a peligro, que en manos de las mujeres también, con violentos bríos,	860
	saben herir los puñales y cortar sabe el cuchillo. CORIOLANO. ¡Aguarda, señora, espera!	
VETURIA.	¿Qué dices? ¿Qué quieres?	
CORIOLANO.	Digo...	
AURELIO.	¿Qué pretendes, Coriolano?	865
CORIOLANO.	Pretendo...	
VETURIA.	¿Qué? Acaba, dilo.	

---

836 *intimar*: «requerir, exigir el cumplimiento de algo, especialmente con autoridad o fuerza para obligar a hacerlo» [DRAE].

AURELIO.	¡Contradices a las leyes!	
VETURIA.	Ablándete el ruego mío...	
AURELIO.	Eres, hijo, el más ingrato.	
VETURIA.	Eres amante mal fino.	870
AURELIO.	¿Qué callas?	
VETURIA.	¿Qué te enmudeces?	
CORIOLANO.	¡Ay, amor! ¡Ay, patria! Digo...	
VETURIA.	Mira bien lo que respondes...	
AURELIO.	Advierte primero, hijo...	
VETURIA.	...que en sola una voz me pierdes.	875
AURELIO.	...que en una voz te has perdido.	
VETURIA.	No faltes a mi fineza.	
AURELIO.	No te faltes a ti mismo.	
VETURIA.	Mi amor está en tu elección.	
AURELIO.	Y mi honor está en tu arbitrio.	880
VETURIA.	A mi fe favores debes.	
AURELIO.	Honras a Roma has debido.	
CORIOLANO.	¿Qué haré, patria? ¿Qué haré, amor?	
	En esto me determino.	
AURELIO.	Contradices al senado.	885
VETURIA.	No intentas lo que te pido.	
AURELIO.	Eres traidor con tu patria.	
VETURIA.	Eres ingrato conmigo.	
AURELIO.	Pues anéguenme mis quejas.	
VETURIA.	Pues mátenme mis suspiros.	890
AURELIO.	Honras te ofrece el senado.	
VETURIA.	Finezas el amor mío.	
AURELIO.	Mas yo me voy. ....	
VETURIA.	Ya te dejo.	
AURELIO.	Ya te olvido.	
CORIOLANO.	Más pesa aquesta balanza...	895
	¡Amor, amor ha vencido!	
AURELIO.	¿Qué dices, hijo traidor?	

893 Verso hipométrico, debido sin duda a un error de transmisión. No es difícil suplir las cuatro sílabas que faltan: «Pues yo me voy irritado».

CORIOLANO.	Que pudo más este hechizo y que a fuerza del amor he de hacer romper, altivo, la injusta ley del senado.	900
VETURIA.	Es justicia.	
AURELIO.	Es desvarío.	
CORIOLANO.	Es fineza, por lo menos. Ea, soldados invictos, ¡vivan las mujeres, vivan! Entremos en Roma, amigos, que contra el mundo he de hacer derogar el necio arbitrio en favor de las mujeres.	905
VETURIA.	Ahora sí que te estimo.	910
CORIOLANO.	¿Ya me quieres?	
VETURIA.	Ya te quiero.	
CORIOLANO.	Pues piérdase el honor mío a truco de que me quieras, que poderoso y antiguo de la mujer el imperio siempre con el hombre ha sido.	915

*Dase fin a esta jornada,  
tocando y diciendo:*

¡Vivan las mujeres! ¡Las mujeres vivan!

---

917 Verso dodecasílabo suelto. Quizás pueda tratarse de un añadido en prosa pero lo recogemos porque se nos ha transmitido en todos los testimonios de la obra.



## JORNADA SEGUNDA

*Sale Aurelio solo.*

AURELIO. Esta decrepitud, línea postrera  
adonde el tiempo para su carrera;  
esta edad que, buscando la salida, 920  
crepúsculo segundo es de la vida  
donde anohecen mis prolijos años,  
cansados de contar tantos engaños;  
aqueste tronco, a quien por sumos males  
mis canas son sus ramas naturales, 925  
obra en el alma para darme enojos,  
y sale a florecer junto a los ojos.  
Un hijo tuve solo, que he criado.  
Un hijo dije... Llámole un cuidado,  
y un cuidado, esto solo es muy prolijo, 930  
que siempre hay muchos males si hay un hijo.  
Coriolano es la sangre de mis venas,  
mas también es la causa de mis penas,  
porque se hace corpóreo un mal llorado.  
Preso está en esta torre y aherrojado 935  
por romper del senado los decretos;  
mas ¿cuándo los valientes son discretos?  
Volver por las mujeres ha intentado  
y la romana plebe convocado.  
Mató dos senadores, 940

---

927 Referencia a las lágrimas.

y con iras, incendios y rigores,  
 sin mirar en el riesgo de su muerte,  
 por su defensa tanto coral vierte  
 que, en sangre humana, belicosa Roma  
 tan nuevo coral toma 945  
 que las calles son ríos desatados,  
 donde tantos claveles deshojados,  
 si a ser raudal anhelan,  
 cuando se paran, es porque se yelan.  
 ¿Que a un hijo, siendo mío, 950  
 suspender no le pueda el albedrío  
 y aquella mata en líquidos amores  
 recoja las entrañas de las flores,  
 y, si el viento sus hojas amenaza,  
 las vence y las abriga y las abraza, 955  
 y la obedecen al mirarse altivas,  
 por ser hijas, con ser insensitivas,  
 y esta razón hasta las plantas cuadre  
 y un tronco racional niegue a su padre?  
 El senado me envía la sentencia, 960  
 que se debe a su yerro y inobediencia,  
 y, en tan penoso abismo,  
 padre y juez he de ser a un tiempo mismo.  
 Su amigo en nombre de la plebe viene,  
 que voto en este caso también tiene, 965  
 de suerte —¡oh cielos!— que ha de ser juzgado  
 de la plebe, los nobles y el senado.  
 Y solo en un consuelo el mal mitigo,  
 que son votos un padre y un amigo.  
 Mas libre se verá si he de juzgarle, 970  
 y su amigo también ha de ayudarle.  
 ¡Ah, canas, llenas de esperanzas vanas!  
 No los años: los hijos son las canas.

949 Los testimonios recogen una pronunciación de *hielan* habitual tanto en el Siglo de Oro como en la actualidad, que evita la sinalefa.

972 El propio Aurelio prefigura lo vano de la esperanza de libertad para su hijo.

*Sale Enio.*

- ENIO. Aurelio, senador, siempre el primero,  
que tiñó en la campaña el limpio acero, 975  
y a un mismo tiempo tu nobleza encierra  
el consejo en la paz, la espada en guerra,  
¿hoy que te has de ayudar del valor tanto,  
te vistes de piedad, bañas de llanto?  
No destiles la sangre en esta calma, 980  
que por las venas alambica el alma,  
porque en la enfermedad de tus enojos,  
no está tu edad para sangrar tus ojos.
- AURELIO. ¡Oh Enio!, aquí estás tú.
- ENIO. Sí, que he venido  
a ser contra tu hijo y he sentido 985  
ser voto por la plebe que me envía.  
Mas, si consiste en la sentencia mía,  
su libertad de mi cuidado espera:  
que soy su juez y amigo considera.
- AURELIO. Tente, Enio, ¿tú no eres a quien llama 990  
portento de valor la heroica fama?
- ENIO. Soy quien por mis hazañas ha llegado  
a ocupar un asiento en el senado,  
siendo tribuno y, por mayor grandeza,  
de la plebe también soy la cabeza. 995
- AURELIO. ¿No sabes que es traición y que es malicia  
no ayudar la sentencia a la justicia?
- ENIO. Es verdad.
- AURELIO. ¿No eres juez?
- ENIO. A serlo llego.
- AURELIO. ¿No debe el juez ser recto?
- ENIO. No lo niego.
- AURELIO. ¿No deben ser las leyes preferidas 1000  
a las honras, haciendas y a las vidas?
- ENIO. Dices bien.
- AURELIO. Pues supuesto lo que digo,

- no mires, Enio, no, que eres su amigo,  
 pues por que más a mi entereza cuadre,  
 no pienso mirar yo que soy su padre. 1005
- ENIO. El perdonar justicia siempre ha sido.
- AURELIO. Eso es al ofensor, no al ofendido.
- ENIO. Pues ¿no es ley la piedad y es preferida  
 a la ley del castigo instituida?
- AURELIO. Eso es si no hay traición.
- ENIO. ¿Y aquí la ha habido? 1010
- AURELIO. Dícelo el pueblo todo.
- ENIO. ¡Engaño ha sido!
- Yo juzgaré como quien vio el suceso.
- AURELIO. Yo conforme lo escrito en el proceso,  
 que es de las culpas y delitos llave,  
 que el juez no ha de juzgar por lo que sabe. 1015
- ENIO. Es rigor.
- AURELIO. Es justicia al fiel amigo.
- ENIO. Esta opinión, por ser piadosa, sigo.
- AURELIO. ¡Qué yerro!
- ENIO. ¡Qué crueldad!
- AURELIO. De temor lleno,  
 lo mismo que procuro, le condeno.
- DENTRO. ¡Muera, pues, Coriolano!
- AURELIO. Mas ¿qué escucho? 1020  
 Con mis desdichas y mis penas lucho.

*Sale Morfodio.*

- MORFODIO. Si quieres ver a Roma alborotada,  
 la nobleza también amotinada,  
 por que mi relación no cause mengua,  
 dalde vos cuatro oídos a mi lengua. 1025
- Ya sabes que tu hijo, el que más quieres,  
 la plebe alborotó por las mujeres,  
 como grande menguado,  
 porque prohíbe en ellas el senado

los vestidos, afeites y las mudas, 1030  
 siendo mejores cuanto más desnudas...  
 Ayer, pues, sin ayuda de doctores,  
 tu hijo despachó dos senadores.  
 Prendieron a tu hijo y los culpados;  
 hoy, pues, los nobles todos, conjurados, 1035  
 a voces dicen que tu hijo muera.  
 Pero, en esta refriega, los barberos  
 les tiran las guitarras, los tableros;  
 los herreros también soplan la fragua;  
 pero los taberneros tiran agua, 1040  
 y el zapatero busca, cuando empieza,  
 la horma, no del pie, de la cabeza.  
 Los pasteleros, por defensa cierta,

- 1032 Broma acerca del mal hacer de los médicos muy característica del teatro de Rojas Zorrilla.
- 1037 Rojas desarrolla a continuación (vv. 1037-1052) una serie de bromas tópicas acerca de distintas profesiones. Los barberos, gremio comúnmente formado por moriscos y judeoconversos, eran despreciados en la sociedad del Siglo de Oro puesto que, a menudo, ejercían labores médicas aunque carecieran de formación. A los barberos se les atribuye, además, desde el siglo XVI, una desmedida afición por tocar la guitarra y jugar a las damas, circunstancia a la que aluden este y otros muchos textos áureos. Por otra parte, la ocupación de barbero se vinculó en el Siglo de Oro con la figura del jaque o valentón, propia del ámbito germanesco: un canalla ocioso dedicado al juego y a la fiesta, ambientes donde la guitarra se popularizó en el siglo XVI, desplazando a la vihuela, considerada más refinada. Así, las celebraciones en las que participaban los antiguos barberos fueron uno de los focos de origen de la música y la cultura flamenca. A propósito de esta cuestión resulta muy ilustrativo el estudio de Campo y Cáceres [2013] *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*.
- 1040 Chiste tópico acerca de la afición de los taberneros a rebajar el vino con agua, por lo que, en realidad, venden agua, que es lo que tiran en la refriega.
- 1042 La horma es el molde empleado, en efecto, no solo por los zapateros, sino también por los sombrereros. El doble sentido de la palabra se emplea para sugerir que, durante el tumulto, los zapateros atizan con sus hormas en la cabeza.

sueltan todas las moscas por la puerta,  
 y el escribano, al darles la disculpa, 1045  
 decía: «Yo doy fe que en mí no hay culpa».  
 Récipes los doctores les tiraban;  
 los boticarios, de temor, se armaban  
 de recetas y deudas que tenían  
 de aquellos propios que los ofendían, 1050  
 y ellos, cuando atrevidos se indignaban,  
 por no mirar la cuenta, los dejaban.  
 Pero, en efeto, airados,  
 atrevidos, soberbios, y arrojados,  
 a Flavio, hijo del senador muerto, 1055  
 de negra veste y lúbreo cubierto,

- 1044 Otra broma tópica: dado el mal estado de los productos que se vendían en ellas, las pastelerías estaban llenas de moscas. En efecto, numerosos textos áureos comentan la escasa calidad de la carne empleada en pasteles y empanadas. Quevedo llega a bromear en *El buscón* diciendo que algunos se elaboraban con carne de difunto.
- 1045 Referencia a las indulgencias atestiguadas por los escribanos en la época.
- 1046 Rojas Zorrilla ridiculiza la proverbial falsedad de los escribanos a los que la literatura áurea satiriza constantemente criticando su venalidad. Para más información a este respecto, resulta muy útil el volumen coordinado por Villalba Pérez y Torné [2010] *El nervio de la república: el oficio de escribano en el Siglo de Oro*.
- 1047 El dramaturgo juega con el doble sentido de la palabra *recipe*, que, por un lado, hace referencia a las recetas de medicamentos y, por otro, significa «desazón, disgusto o mala noticia» [DRAE].
- 1055 Anteriormente se mencionó que Coriolano asesinó a dos senadores; ahora a uno solo. Esta incoherencia argumental se mantiene durante toda la comedia.  
El endecasílabo es un tanto duro. Hay que hacer una violenta dialefa entre las sílabas tercera y cuarta: *a-Fla-vio-bi-jo*.
- 1056 *veste*: forma poética de *vestido*.  
*lúbreo*: la forma normativamente correcta es *lóbrego* [DRAE]. Puede que se haya querido dar una pátina arcaizante al vocablo, asimilándolo a su étimo *lubricu(m)*, en consonancia con la palabra *veste* anterior, o que sea simplemente una de las muchas variaciones vocálicas que se producían en la lengua barroca. Además, en buena

que le traen al senado un hombre dijo,  
 por que vote en la muerte de tu hijo  
 pues de su padre el voto le han dejado.  
 Dicen que, hijo sentido y lastimado, 1060  
 frente a la injuria de su padre muerto...  
 Mas era rico el padre, ¿no es muy cierto...?  
 ¡Harto le he defendido,  
 como criado, al fin, que le ha servido!  
 Y les dije: «Romanos homicidas, 1065  
 a Coriolano le debéis las vidas,  
 y por daros contentos y placeres,  
 les robó a los sabinos las mujeres.»  
 Pero dijo un romano: «No lo creas,  
 que, para ser robadas, son muy feas.» 1070  
 Esto, en fin, ha pasado,  
 y ya traen al senado  
 al joven Flavio a ser tu compañero,  
 y en nombre de su pueblo es el primero,  
 que con los dos ha de ofrecer su voto. 1075  
 Pero yo, siempre firme, frágil, roto,  
 o gallina, o valiente,  
 por la espada y la daga o por el diente,  
 he de ser un criado tan honrado  
 —que sirvo a mi señor como criado—, 1080  
 que como yo no riña sus pendencias,  
 como me sufra mis impertinencias,  
 como no ose quitarme la comida,

---

lógica gramatical, debería ser femenino, como adjetivo que complementa al sustantivo *veste*.

- 1062 Referencia irónica a que quizás Flavio, como heredero, se haya beneficiado por la muerte de su padre.
- 1063 Abruptamente, Morfodio pasa a referirse a Coriolano con el pronombre *le*. Es posible que haya algún error de transmisión y falte algún verso.
- 1081 La conjunción *como* adquiere en este contexto un significado condicional, similar a 'mientras'.

	ni aventurar el arca de la vida, no dejar de sisar lo que alcanzare,	1085
	y no hacer nada que se me mandare, —que este es de un buen criado el ejercicio—, estaré eternamente a su servicio.	
AURELIO.	Salgamos a recibir a Flavio ahora, pesares.	1090
	Tú, Enio, a esta torre entra por Coriolano: estas llaves son de la prisión.	
ENIO.	Yo voy.	
	<i>Vase, y sale Flavio.</i>	
FLAVIO.	No llegue conmigo nadie. ¡Aurelio! ¿Ya estáis aquí?	1095
AURELIO.	Adelanteme a esperarte y a pedirte que perdones, si en ti sangre noble arde, a Coriolano, señor, pues cuando su error te agravie, porque des muerte a mi hijo no restauras a tu padre.	1100
DENTRO.	¡Muera Coriolano!	
AURELIO.	(¡Cielos,	<i>Aparte.</i>
	si no acabáis de matarme, sin duda me conserváis para desdichas más grandes!) Señor, vos sois ofendido y, aunque la ofensa es tan grave, la piedad en gran delito sube a mayores quilates.	1105
		1110

---

1084 Morfodio bromea con la expresión coloquial el *arca del pan*, que se refiere al vientre, dando a entender que, junto a su señor no se expone a pasar hambre. La glotonería es un rasgo típico del gracioso áureo.

1087 Rojas Zorrilla acumula tópicos acerca del criado teatral presentándolo como un personaje humilde, cobarde, glotón, ladronzuelo...

- FLAVIO. Aurelio, estas vestiduras  
y ornamentos funerales  
lástima son de mi llanto,  
no venganza de mi sangre.  
De mi padre tengo el voto 1115  
por la muerte de mi padre.  
Si el ser yo parte es el todo,  
yo os perdono como parte.
- AURELIO. El tiempo en tu edad florida  
—¡oh noble joven— descanse, 1120  
y tu edad en verdes años  
cuenten por eternidades.  
(¿Quién puede ser el que entienda *Aparte.*  
de mi amor tantos disfraces?  
A este le pido perdón, 1125  
y a aquel justicia, en mi sangre.  
A este que me honre pido,  
y a aquel ruego que me ultraje.  
Y es que como aqueste es noble,  
y aquel es de baja sangre, 1130  
aquel no hará lo que pido  
y este hará lo que rogare.  
Mi hijo sale a la sentencia.  
¡Llorad hacia dentro, males!  
¡Penas, llorad hacia dentro! 1135  
Y no todos los pesares,  
salgan a los ojos luego,  
que es crueldad sobre desaire,  
que tenga el alma la culpa,  
y que los ojos lo paguen.) 1140
- MORFODIO. Luego ¿hubiera una mujer  
que hiciera este disparate,  
por los hombres? Coriolano  
ha sido grande salvaje,  
y lo vendrá a ser mayor 1145  
el que no le condenare.

*Siéntanse los tres en sillas,  
y sale Coriolano.*

AURELIO.	Tomad los dos vuestro asiento.	
MORFODIO.	(Ya empiezan a empicotarle.)	<i>Aparte.</i>
ENIO.	(¡Ay, amigo de mi vida, déjeme el cielo librarle!)	<i>Aparte.</i> 1150
CORIOLANO.	(Mi padre es juez de mi causa, y mi amigo ha de juzgarme, mi enemigo es bien nacido, los tres son votos iguales: segura tengo la vida: ¡quiera el cielo no me engañe!).	<i>Aparte.</i> 1155
FLAVIO.	El tribuno de la plebe, este delito relate.	
ENIO.	¡Atención, pueblo romano! ¡Senadores, escuchadme! Coriolano, capitán, llegando a Roma triunfante de los sabinos, sabiendo la ley dispuesta a los trajes de las mujeres, airado, violó los decretos reales y, conjurando los suyos, se arguye que quiso alzarse con el imperio de Roma	1160 1165

- 
- 1148 *empicotar*: «subir y poner a uno en la picota, levantándole en alto y atándole para castigarlo; como sucede a los que son colgados y ahorcados» [*Aut.*].
- 1166 El hecho de que los decretos sean *reales* es una contradicción pues, supuestamente, Roma es una república. Parece que el dramaturgo no puede evitar aludir a las leyes suntuarias de la España del siglo XVII, las cuales sí se promulgaron bajo la autoridad real.
- 1169 Nótese que la acusación fundamental contra Coriolano es querer hacerse con el poder en Roma, muy similar a la causa que provocó la muerte de Julio César. El delito de haber matado a uno o dos senadores aparece como secundario.

	y, atrevido y arrogante,	1170
	dio muerte a dos senadores,	
	hiriendo a la mayor parte	
	de la nobleza romana.	
	Este cargo se le hace	
	y el senado le remite	1175
	a que tres votos iguales,	
	un senador, un tribuno	
	y un noble, el pleito sustancien.	
	¿No ha dado descargo el reo?	
CORIOLANO.	Pues escuchad.	
MORFODIO.	El romance	1180
	no se ha podido escusar.	
	Los obligados le amparen.	
CORIOLANO.	Yo soy aquel capitán	
	cuyo nombre impreso yace	
	sobre mármoles y bronces,	1185
	con buriles de diamantes.	
	Aquel soy que en la Sabina	
	arboló tanto estandarte,	
	a ser asombro a sus huestes	
	y ser una gloria al aire.	1190
	El que nunca fue vencido,	
	el que en las lides campales	
	contra los fuertes sabinos,	
	de su púrpura cobarde	
	tanta corriente en claveles,	1195
	tanto diluvio en corales,	
	derramó sobre los prados,	

1180 Referencia metateatral característica del personaje del gracioso que busca provocar la hilaridad y la *captatio benevolentiae* del público.

1182 *obligados*: «los deudos, los que ligados por lazos de sangre o gratitud, tienen el deber de defender a alguien». En este caso, a Coriolano.

1187 *la Sabina*: la Sabinia, el territorio que ocupaban los sabinos, en el centro de Italia. Se corresponde con la actual provincia de Rieti y con parte de las regiones de Umbría y Los Abruzos.

que del humor que renace  
 a quejarse exhalación  
 entre las nieblas errantes, 1200  
 las nubes, al recogerle,  
 fueron cuerpos racionales.  
 Tal ejército junté  
 que, a veces, mis tafetanes,  
 arbolados para ofrenda 1205  
 de Palas, Belona y Marte,  
 dejaron al sol confuso,  
 que por mirarlos triunfantes  
 entre las rojas banderas,  
 sombras de su luz variables, 1210  
 hizo, como entre las nubes,  
 reflexiones de celajes.

- 
- 1198 Según las teorías médicas más extendidas durante el Siglo de Oro, el cuerpo humano estaba conformado por distintas sustancias líquidas o humores. En este caso, *humor* se refiere a la sangre que ha sido derramada.
- 1202 La metáfora es un tanto complicada: Coriolano había derramado tanta sangre sobre el campo de batalla que, al evaporarse esta y formar nubes, estas fueron cuerpos racionales que continuaban lamentándose.
- 1204 *tafetán*: «bandera. Tela empleada como enseña» [DRAE].
- 1206 *Belona*: diosa romana de la guerra que terminó por identificarse con la divinidad griega Enio: la madre, hermana o hija del temible Ares, según diversas versiones. En Roma en ocasiones se la representa como la esposa de Marte, con rasgos terribles, ensangrentada, conduciendo un carro de combate y empuñando una antorcha, una espada o una lanza.
- 1209 El rojo fue el principal color textil, pictórico y decorativo del Imperio Romano. La importancia de este color en Roma procede de las tradiciones italiota y etrusca.
- 1212 *Reflexión* se emplea en el sentido de «acción y efecto de reflejar el sol». [DRAE]. En este contexto, el sol se refleja para alcanzar a mirar los tafetanes del ejército romano.  
*celaje*: «aspecto que presenta el cielo cuando hay nubes tenues y de varios matices» [DRAE].

Vencí, llegué a Roma ufano,  
y del clarín y del parche,  
el marcial estruendo siempre 1215  
me fue aclamando triunfante.  
Llegué —¡oh nunca yo llegara!—;  
miro a Veturia, que sale  
desmayando la hermosura  
con varoniles disfraces; 1220  
recíbeme descompuesta,  
y, atrevida y arrogante,  
vuestras leyes me refiere  
derramando dos raudales  
de aljófara, ya derretido, 1225  
que, por el suelo, su margen  
le entregaron a la boca,  
que era el mar de sus corales.  
«Coriolano —me dijeron—,  
tú a los nuestros nos robaste. 1230  
¿Y después que los romanos  
nos fuerzan las voluntades,  
rompen nuestros privilegios?  
¡Restaura agravios tan grandes,  
deroga tan viles leyes, 1235  
y estatutos tan infames!»  
Yo, arrojado, valeroso,

- 
- 1213 Esta expresión recuerda en cierta manera a la famosa «*Veni, vidi, vici*» de Julio César tras su victoria en la batalla de Zela (47 a. C.).
- 1220 Esta alusión a que Veturia se hallaba vestida de hombre parece un tanto incongruente pues, a causa de la nueva ley, tendría que estar, en todo caso, desaliñada, pero no necesariamente disfrazada de varón.
- 1225 *aljófara*: «especie de perla [...]. Según Covarrubias, se llaman así las que son menudas. Pero el día de hoy entendemos por aljófara aquellos granos menos finos y desiguales, a distinción de la perla, que es más clara y redonda, ya sea grande o pequeña» [*Aut.*]. En este contexto se usa como metáfora de las lágrimas de Veturia.
- 1228 Metáfora tópica para referirse a los labios rojos de la mujer.

indignado, noble amante,  
 por las mujeres me indigno,  
 al mismo tiempo que salen 1240  
 los populares ministros,  
 no discretos, a obligarme  
 con las armas... Sí, a ofenderme  
 con el valor, a irritarme.  
 Pruebo el enojo en su esfuerzo, 1245  
 arde Roma en ira, y arden,  
 de mi venganza celosas,  
 las llamas accidentales;  
 muere un senador; prendeisme.  
 Y esto es en cuanto a esta parte. 1250  
 El suceso ha sido este.  
 La razón falta. Escuchadme.  
 Pregunto a vuestro rigor:  
 ¿cómo admitís, inconstantes,  
 que se agravie la hermosura, 1255  
 que la belleza se ultraje?  
 La mujer, que es el descanso,  
 el alivio de los males,  
 la parte de los cuidados  
 y de las penas la parte, 1260  
 la que siente, la que llora,  
 la que cuida, la que sabe  
 hacer los males menores  
 con alivios amigables...  
 La que enojada, está hermosa; 1265  
 la que está divina, afable;  
 si está llorosa, está fina;  
 si está celosa, está amante;  
 el objeto de los ojos,  
 el recelo de la sangre... 1270

---

1249 De nuevo hay contradicciones acerca de si Coriolano mata a un senador o a dos.

Sin ella, ¿qué vale el oro?  
 Sin ella, ¿el alma qué vale?  
 Y sin ella las potencias  
 no tienen en qué ocuparse.  
 Y, si no, acordaos, romanos, 1275  
 sin ellas lo que llorastes,  
 y cuando estábades solos  
 era la gala, desaire;  
 era el adorno, accidente;  
 el valor, poco estimable. 1280  
 Y, por su dama, el valiente  
 se arroja a riesgos más grandes;  
 se conservan las riquezas  
 como hay más en que se gasten;  
 se aprende la gentileza; 1285  
 se purifica el donaire...  
 De suerte que las mujeres  
 son de nuestros bienes parte  
 y el que no las reverencia,  
 el que no las estimare, 1290  
 si no fuere irracional  
 podrá llamarse inorante.  
 Volvamos, pues, a la culpa:  
 si yo os conquisté ciudades,  
 si os he dilatado imperios, 1295  
 si del Tíber los cristales  
 de mis vitorias y triunfos  
 trujeron la nueva en sangre,  
 si os he coronado a Roma  
 de banderas y estandartes, 1300  
 si os he poblado el Imperio,

- 
- 1273 Alusión a las tres potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad) y, en un sentido más amplio, a todas las capacidades del hombre.  
 1277 *estábades*: forma antigua de *estabais*. En el siglo XVII resultaba ya arcaica.  
 1301 Roma no se considera Imperio hasta el reinado de Augusto, a partir del 27 a. C., pero el teatro áureo dispone de sus fuentes históricas con libertad.

¿cómo queréis que se manche  
 de mi sangre valerosa,  
 púrpura el acero infame?  
 Temed que, indignado, el cielo, 1305  
 las montañas desencaje  
 y en vez de cristal copioso,  
 cometas granice Marte;  
 que cruja el eje que carga  
 el coche del dios de Dafne, 1310  
 y de racionales muertes  
 esas campañas se escarchen.  
 Y, si no, dadme la muerte:  
 veréis correr tantos mares  
 de la púrpura romana... 1315  
 ¿Qué será, si se arrojen,  
 por que la noche los hiele  
 o por que el alba los cuaje?  
 Vuestros enemigos todos  
 os vencerán arrogantes, 1320  
 y de vuestros corazones

---

1309 Pese a que Copérnico había publicado en 1543 *De revolutionibus orbium caelestium libri*, en la mayoría de los textos literarios del Siglo de Oro se mantiene una concepción tolemaica del universo, considerando la existencia de once esferas que giran alrededor de la Tierra. La cuarta esfera es la correspondiente al sol, sustentada en su propio eje.

1310 Mediante este circunloquio, el dramaturgo se refiere al sol. En efecto, el dios de Dafne es Apolo pues, según la leyenda, el dios, encaprichado de la ninfa Dafne, la persigue para violarla. Ella, mientras corre, implora a su padre, el río Peneo, para que la salve y él la transforma en laurel. En este contexto, Apolo se identifica además con el dios griego Helios que, según la leyenda, portaba como corona la brillante aureola del sol y era transportado por el cielo cada día, circundando la Tierra hasta hundirse en el mar por las noches. El carro de Apolo era arrastrado bien por toros solares, según Homero, o bien por corceles que arrojaban fuego, tal y como relata Píndaro. Estos caballos recibieron nombres acordes con su vinculación con el sol: Flegonte ('ardiente'), Atón ('resplandeciente'), Pirois ('ígneo') y Éeo ('amanecer').

- harán alimento fácil.  
 Ea, subid al cadalso,  
 porque, aunque queráis culparme,  
 yo haré trono de la infamia, 1325  
 y de la desdicha esmalte.  
 Ea, el ministro villano  
 de mi garganta derrame  
 la sustancia que, por mía,  
 tendrá tan nobles quilates. 1330  
 Si la enfermedad de Roma  
 cesa porque yo me sangre,  
 ¡médicos de la justicia,  
 curad las enfermedades!  
 Yo vuelvo por las mujeres, 1335  
 y, cuando queráis juzgarme,  
 la envidia es quien me sentencia,  
 mi valor es quien lo hace,  
 mi esfuerzo quien lo ocasiona,  
 quien lo ejecuta, mi padre, 1340  
 mi enemigo es quien lo quiere,  
 mi amigo, el que ha de ayudarles.  
 Denme su favor los cielos,  
 que cuando todos me falten,  
 de padre, pueblo y envidia, 1345  
 de amigo, de plebe es fácil  
 que me venguen, justicieros,  
 puesto que son celestiales.
- ENIO.                      Ahora os toca, señor,  
 dar primero la sentencia. 1350
- AURELIO.                Mucho más que mi prudencia,

1332 *sangrar*: «abrir la vena y dejar salir la sangre que conviene a la necesidad para lo que se aplica este medicamento» [*Aut.*]. Sangrar al enfermo constituía el remedio médico más habitual en el Siglo de Oro. Los usos metafóricos de este procedimiento, del oficio del médico y de la noción de enfermedad constituyen un tópico en el teatro áureo; piénsese, por ejemplo, en *El médico de su honra* de Calderón.

	he menester mi valor: dadme la pluma.	
ENIO.	Tomad.	
AURELIO.	(¡Apartad! Mi pena irrito: darle perdón es delito, darle la muerte es crueldad....	<i>Aparte.</i> 1355
	Aquí, a pesar de mi fama, me está templando el dolor, y, en esta mano, el rigor a un mismo tiempo me llama...	1360
	Por ver cuál más pesará mis manos balanzas son... En esta se ve el perdón, y en esta el castigo está.	
	No hay en el pecho malicia, que a mis extremos dispuse, pues porque la pluma puse ha cargado la malicia.	1365
	A mis penas esta vez no habrá consuelo que cuadre, pues trueco el amor de padre por la fineza de juez.	1370
	Cuando el dolor apercibo, en tan sangrientos despojos, al llanto de mis enojos, no quiero ver lo que escribo.	1375
	En «muera» o en «viva» estriba mi sentencia o mi poder: el «muera» quiero poner, no quiero poner el «viva»...	1380
	Ya como noble he juzgado, ya la ley he obedecido. ¡Lo que habrá el papel sentido! ¡Lo que la pluma ha llorado!	
	Pero más siente el papel entre el recelo y temor,	1385

- pues ella deja el dolor,  
y este se queda con él.  
La hoja quiero volver  
a sentencia tan ajena, 1390  
que, si un padre le condena,  
¿qué hará quien no le dio el ser?  
Darles ejemplos no es bueno:  
cuando a la piedad me mudo,  
yo con los demás le ayudo, 1395  
y conmigo le condeno.)
- CORIOLANO. Hoy mi desdicha acredito  
en la sentencia que ves.
- MORFODIO. Recúsalos todos tres,  
y harás el pleito infinito. 1400  
Y también he imaginado  
que, cuando las causas ven,  
a las mujeres también  
les han de dar su recado.  
Y este viejo, en quien me fundo, 1405  
las ha de echar a perder,  
que él no las ha menester  
para cosa de este mundo...
- FLAVIO. (Mi padre murió y yo vengo *Aparte.*  
a ser quien la muerte sigo: 1410  
la venganza y el castigo  
juntos en la pluma tengo;  
de misericordia espero  
ser ejemplo misterioso:  
no quiero ser riguroso, 1415  
mas quiero ser justiciero.

1400 Morfodio alude sarcásticamente a las triquiñuelas procedimentales de los picapleitos: recusar a los jueces para dilatar el juicio y que nunca se llegue a la sentencia.

1408 El gracioso supone humorísticamente que el viejo Aurelio intentará que se condene a las mujeres inductoras de la rebelión de Coriolano, ya que a él no le van a hacer falta para nada.

- Y así, en sus extremos digo,  
 cuando mi piedad abono,  
 que la ofensa le perdono,  
 el delito le castigo.) 1420
- MORFODIO. Ya escampa... Mirad si afloja.  
 AURELIO. (Mi pena el cielo mitigue.) *Aparte.*
- MORFODIO. Tu amigo ahora se sigue:  
 cese, señor, tu congoja.  
 Y, aunque tú mejor lo alcanzas, 1425  
 en un consejo, bien digo:  
 «no hay amigo para amigo,  
 los pleitos se vuelven lanzas.»
- ENIO. (Yo soy juez de este rigor, *Aparte.*  
 y ejemplo de la amistad: 1430  
 castigarle es deslealtad,  
 y darle perdón error.

1421 *Ya escampa...*: principio del giro popular *¡Ya escampa, y llovía cerote!*, que se aplica cuando alguien se hace la ilusión de que una situación se va a arreglar y se complica mucho más. Véase un comentario más detallado en la nota 1558 de *El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón, incluido en este mismo volumen. Morfodio prevé que el voto de Flavio va a ser contrario a los intereses de Coriolano.

1428 Morfodio emplea una variación del conocido refrán «las cañas se vuelven lanzas», para manifestar sus dudas acerca de la lealtad de Enio. El origen de esta sentencia se remonta a un romance de mediados del siglo XVI, incluido en *Las guerras civiles de Granada*, obra de Ginés Pérez de Hita. El refrán aduce que *No hay amigo para amigo*, una expresión muy pesimista que cuestiona la existencia real de la amistad, para luego añadir que *Las cañas se vuelven lanzas*, advirtiéndolo del peligro de aquello que parece inofensivo a primera vista. Posiblemente, el origen de esta última admonición se remonta a las justas de caballería medievales, en las que los contendientes peleaban con cañas en lugar de usar las lanzas propias de la batalla; pero, cuando se irritaban por el resultado o los incidentes del juego, volvían a coger las mortíferas lanzas y la fiesta se tornaba sangrienta. Rojas Zorrilla usó esta frase como título de una de sus más célebres comedias: *No hay amigo para amigo*.

- Si sentencio contra él  
me han de llamar inconstante,  
y juez también ignorante, 1435  
si a su amistad soy fiel.
- Y en tales ejemplos digo,  
perdone amor esta vez,  
que más quiero ser mal juez  
que a su amistad mal amigo. 1440  
Ya escribo mi parecer.)
- AURELIO. Los tres votos relatad,  
y por el vuestro empezad.  
(Hoy, hijo, te he de perder.) *Aparte.*
- ENIO. Que debe un mes estar preso, 1445  
mientras Roma se sosiega  
de la pasada refriega,  
he firmado en el proceso.  
Flavio ahora ha sentenciado:  
«Ya no habrá piedad humana, 1450  
que, a la costumbre romana,  
merece ser desterrado.»  
Su padre...
- AURELIO. (Ahora, ¡allegad,  
penas!) *Aparte.*
- ENIO. ...por su voto dijo  
que está sin culpa su hijo 1455  
y merece libertad.
- AURELIO. ¿Qué dices?
- ENIO. Que esto es así.
- AURELIO. ¿Yo en su favor he firmado?
- ENIO. Aquesto habéis sentenciado.
- AURELIO. ¿Eso he sentenciado?
- ENIO. Sí. 1460
- AURELIO. ¿Cómo puede ser?
- ENIO. Mirad  
cómo la verdad os digo,  
yo cumplo con ser su amigo.

AURELIO. Yo lo he firmado, es verdad.  
Sin duda con la pasión 1465  
y, entre terrores y miedos,  
al firmarlo, por los dedos  
se ha bajado el corazón.  
Y como no quise ver  
la sentencia que escribía, 1470  
escribí lo que quería,  
y no lo que quise hacer.

ENIO. Los tres han diferenciado  
el modo de castigar,  
y así los ha de ajustar 1475  
la otra sala del senado.

AURELIO. Pues llevad los votos vos  
a que den su parecer.

FLAVIO. De los tres, uno ha de ser.  
Aurelio, adiós.

*Vase.*

AURELIO. Id con Dios. 1480

ENIO. (Ya han cesado mis enojos, *Aparte.*  
ya no hay temor que lo impida.)

AURELIO. (De contento de su vida *Aparte.*  
se sale el alma a los ojos.)

CORIOLANO. ¿Los dos cómo os vais así? 1485  
¿Quién tantas crueldades vio?  
Estoy sentenciado.

AURELIO. No.

CORIOLANO. ¿Estoy condenado?

ENIO. Sí.

CORIOLANO. ¿Pues sin sentencia hay ya muerte?

AURELIO. No te puedo responder. 1490

CORIOLANO. ¿Puede esto ser?

ENIO. Puede ser.

CORIOLANO. ¿De qué razón? ¿De qué suerte?

AURELIO.	Tú lo verás.	
ENIO.	No lo sé.	
CORIOLANO.	Esta es injuria, es rigor...	
AURELIO.	No es sino sobra de amor.	1495
ENIO.	(Que no me obligue esta fe...)	
AURELIO.	Responderé...: pero no.	
ENIO.	(Quiérole hablar, mas no puedo.)	
CORIOLANO.	¿Qué es esto?	
AURELIO.	Un honroso miedo.	
CORIOLANO.	¿Quién causa ese miedo?	
ENIO.	Yo.	1500
CORIOLANO.	¿Os vais?	
AURELIO.	Eso pretendemos.	
CORIOLANO.	¿Me dejáis?	
ENIO.	Eso intentamos.	
AURELIO.	¡Oh qué crueles estamos!	
CORIOLANO.	¿No respondéis?	
LOS DOS.	No podemos.	
	<i>Vanse.</i>	
CORIOLANO.	Cielo hermoso, ahora digo que, o causáis mi muerte vos, o es preciso que estos dos ni uno es padre, ni otro amigo.	1505
	<i>Vanse, y sale Astrea, y el rey.</i>	
SABINO.	Valerosa matrona, esta es Roma, del mundo la corona, de la Europa amenaza, la que dos elementos embaraza, la que sus tres regiones atropella,	1510

1510 Nuevamente se hace referencia al futuro esplendor del Imperio romano.

1513 Los *dos elementos* que controla (*embaraza*) Roma son la tierra y el agua. Las *tres regiones* que domina, los tres continentes conocidos en la época: Europa, África y Asia.

- y a los cielos compite, estrella a estrella.  
 A vengar esta sangre otra vez vengo. 1515  
 Mi ejército de aquí a dos leguas tengo,  
 y en tanto que descansa Coriolano,  
 disfrazado en el traje de romano,  
 vengo a mirar si mi discurso halla  
 por dónde asaltar pueda esta muralla. 1520  
 Que antes que el Sol, contrario de la noche,  
 en el mar cristalino busque el coche,  
 y de sus cuerdas arrastrando el tiro,  
 salgan a nado Flegetonte y Piro,  
 mis ínclitos soberbios estandartes 1525  
 he de arbolar sobre sus baluartes  
 y, aunque el valor romano me lo impida,  
 a Coriolano he de quitar la vida.  
 ASTREA. Pues yo, en varonil traje disfrazada,  
 ceñida al lado la valiente espada, 1530  
 revestida en tu enojo,  
 a ser, airada en mi valor y enojo,

1519 *discurso*: «la carrera, el camino que se hace a una parte y a otra, siguiendo algún rumbo» [*Aut.*].

1522 Nueva referencia al carro de Helios o Apolo.

1524 Parece haber un error, pues lo esperable es que el dramaturgo aludiera en este pasaje a los caballos ígneos que, según la leyenda, arrastran el carro del Sol, esto es, Flegonte, Pirois, Aetón y Éeo, concretamente, a los dos primeros. Parece, sin embargo, que, en este caso, los nombres de Flegonte y Pirois se entremezclan con el del río de fuego del Hades: Flegetonte (que también es conocido como Piriflegonte, de ahí el posible origen del error). Esta corriente mitológica, que transcurre a través del inframundo, es hijo de Cocito, el caudal formado por las lágrimas de los pecadores, y desemboca en el Aqueronte, el río de la congoja, insalubre y desolado.

1529 El que una mujer se vistiera de hombre era un recurso muy recurrente y celebrado en el teatro áureo.

1532 Tanto 1636 y S2, que leen *a ser airada en mi valor me enojo*, como S2, *a ser airada seré de este despojo*, parecen errados y no llegan a formar sentido. Nuestra mínima enmienda aspira a restaurar la coherencia sintáctica.

- en esta margen verde,  
quien cobre en sangre lo que en sangre pierde.
- SABINO. La muralla miremos. 1535
- ASTREA. Aquellos dos extremos,  
dos torres, atalayas del Aurora,  
a quien primero el sol ardiente dora;  
con ser torres y ser artificiales,  
dos montañas parecen naturales. 1540
- SABINO. Todo este lienzo entero es sillería;  
todo aquel torreón, mampostería,  
y ese castillo, que a los cielos toca,  
descansa en el cimiento de una roca.
- ASTREA. Aunque en su traje estamos, 1545  
habla quedo, no vean que miramos.  
Por asalto es dudosa aquesta gloria...
- SABINO. En lo grande se acendra la vitoria.
- ASTREA. ¿No ves que al riesgo están más advertidos?
- SABINO. Siempre son los cobardes prevenidos, 1550  
Mas, si bien los miramos, a esta parte...

*Tocan cajas dentro.*

Pero la insinia del furioso Marte,  
ronca y confusa, con acentos graves,

- 1533 Verso un tanto ambiguo del que no hemos encontrado otras variantes. Parece referirse al hecho de encontrarse en la ribera del Tíber en la que se hallaba Roma.
- 1541 *lienzo*: «porción de muralla que corre en línea recta de baluarte a baluarte o de cubo a cubo» [DRAE].
- 1548 *acendrar*: «depurar, purificar, limpiar, dejar sin mancha ni defecto» [DRAE].
- 1552 La conjunción *Pero* se utiliza con frecuencia en el teatro para subrayar la sorpresa de los personajes ante una situación sobrevenida. En este caso, el retumbar de las cajas. Algo similar puede verse en el v. 569 de *El jardín de Falerina*. El texto de 1636 propone otra lectura: ¡*Para!* Quizá se trate de un cambio introducido por las gentes de teatro o por los componedores, a los que pareció más explícito y claro el verbo que la conjunción adversativa.

	asombrando la escuadra de las aves por las campañas de los vientos cruza.	1555
ASTREA.	Palpita el pecho, el pelo se espeluzna de oír este instrumento.	
SABINO.	Otra vez me provoca a estar atento.	
<i>Salen a la muralla Veturia y Tisbe.</i>		
VETURIA.	No me detengas, Tisbe. ¡Ay, desdichada! ¿No miras la nobleza alborotada? ¿No escuchas hacer fúnebres clamores, roncas cajas, confusos atambores? Si es mi esposo que es muerto...	1560
TISBE.		No señora.
VETURIA.	¡Oh lágrimas, aquí! ¡Llegad ahora! ¡No guardéis las corrientes tan avaras! ¿La turba de la gente no reparas, y que un pregón la confusión divierte? Atiende bien si es pregón de muerte. Mi esposo por mi causa ha estado preso. Yo he causado este mal, este suceso, y, en fin, de todo la ocasión he sido; siempre es el yerro tarde conocido...	1565      1570
SABINO.	Ronca, otra vez, la trompa se dilata.	
ASTREA.	Pues, señor, ardidoso, te recata en este laberinto de retamas.	1575

---

1556 *Espeluzar*: «erizar el cabello, generalmente por horror o miedo» [DRAE]. Rojas Zorrilla emplea en otras ocasiones el verbo *espeluzar*. Véase la nota 216 de *El jardín de Falerina*.

1564 S1, 1636 y S2 leen ¡Lágrimas, aquí! ¡Aquí llegad ahora!, un imposible endecasílabo con acento principal en quinta sílaba. Nuestra corección, *ope ingenii*, trata de restablecer lo que pudo ser el verso imaginado por el poeta.

1574 *recatar*: «encubrir u ocultar alguna cosa que no se quiere que se vea o sepa» [Aut.]. En este caso Astrea insta a Sabino a esconderse.

Sagrado nuestro sean estas ramas.  
 No sea que nos hayan conocido,  
 y al pueblo llamen con secreto ruido.  
 SABINO. Dices, Astrea, bien. El riesgo huyamos;  
 sígueme a esta espesura, Astrea.  
 ASTREA. Vamos. 1580

*Vanse.*

VETURIA. No miras —¡ay de mí!— que, alborotada,  
 sigue toda la plebe convocada  
 a un hombre maniatado y ofendido.  
 Mas perseguido es siempre el perseguido. 1585  
 Que es para ejemplo este rigor contemplo.  
 ¡Ay de aquel que ha nacido a ser ejemplo!  
 TISBE. Señora, aunque está preso Coriolano,  
 es tu temor y tu recelo en vano.  
 No hagas la presunción de ciertos males,  
 que no cabe la afrenta en hombres tales. 1590  
 Espera ahora, siente, sufre y calla,  
 y, pues estás agora en la muralla,  
 contra el pregón, tan imposible daño,  
 desde ella podrás ver el desengaño.  
 VETURIA. Un temor, Tisbe mía, el alma hiela: 1595  
 no tiene buen amor quien no recela.

*Sale Morfodio.*

MORFODIO. Sigiéndolos por las calles,  
 poco a poco me he venido,  
 viendo al noble Coriolano  
 de la plebe perseguido. 1600

---

1576 *sagrado*: «lugar que, por privilegio, podía servir de refugios a los perseguidos por la justicia» [DRAE]. Astrea lo emplea figuradamente con el significado de 'lugar seguro'.

1593 *contra*: «en dirección a» [DRAE].

Fuera de Roma le sacan,  
 porque la sentencia ha sido  
 que le arrojen de sus puertas  
 los dos que más le han querido.  
 Su padre le va siguiendo, 1605  
 sin le hablar, triste, afligido,  
 y, en vez de secar los ojos,  
 le es el lienzo un cebollino.  
 El pregonero... ¡No es nada  
 lo que va diciendo a gritos! 1610  
 Porque ha alborotado a Roma  
 y también porque ha querido  
 alzarse con el imperio,  
 le hacen este sacrificio,  
 y porque causó dos muertes, 1615  
 dicen también, ¡mas no dijo  
 por defender las mujeres,  
 con ser el mayor delito...!  
 Quien tal hace, que tal pague.  
 Qué grande tonto, yo digo: 1620  
 que no entenderá a mi amo  
 la madre que le ha parido.  
 ¿Un hombre que es italiano  
 de mujeres tan amigo?  
 Quien tal hace, que tal pague. 1625  
 ¡Pero en las murallas miro  
 dos mujeres! ¡Y por Dios,  
 que la que agora diviso  
 es Veturia!

VETURIA.                      ¡Ah, caballero!,  
 si por mujer os obligo... 1630

---

1608 El pañuelo (*lienzo*) no enjuga las lágrimas, sino que provoca más llanto, como ocurre cuando se entra en contacto con el *cebollino* («sementero de cebollas, cuando están en sazón para ser trasplantadas» [*DRAE*]).

1624 Morfodio hace una broma empleando el tópico áureo que consideraba Italia tierra de homosexuales.

- MORFODIO. No, señora.
- VETURIA. ...me decid  
quién el desterrado ha sido.
- MORFODIO. Es un menguado de atar,  
salvaje desde *ab initio*,  
bobo de veintidoseno 1635  
y tan tonto como él mismo.  
Por cierta Veturia dicen  
que hizo dos mil desatinos  
porque le ofreció ocasión  
para hacerla un Veturico 1640  
y hoy le han sacado de Roma  
para darle este castigo.  
Por hablarle, me suspendo,  
y por verle, me apaciguo.

*Tocan y sale por una puerta grande Coriolano,  
con una banda en los ojos y un bastón entre las manos atadas,  
con la espada y un laurel en la cabeza, y Flavio y Aurelio y Enio.*

- AURELIO. (Ya de las leyes romanas *Aparte.* 1645  
los preceptos se han cumplido.  
Ahora a la ejecución  
faltan los postreros ritos.  
Él no sabe con quién viene,  
pues cubierto le han traído. 1650  
De mi patria potestad,  
por las leyes le anticipo,

1634 *ab initio*: locución latina. «Desde tiempo inmemorial o muy remoto» [DRAE].

1635 *veintidoseno*: ‘ventidoseno’, referencia a la capa, saya o velarte que es de segunda clase, puesto que está elaborado con un paño cuya urdimbre consta de veintidós centenares de hilos. Con este insulto, Morfodio lo llama pobre y vinculado a ambientes canallescicos, como el de las tunas estudiantiles, cuyos miembros usaban este tipo de tejidos humildes.

1640 Broma con claras connotaciones sexuales.

	que siendo natural padre, haya de ser el ministro de su injuria en mi injusticia, de mi amor en el suplicio...	1655
	Y que esto el senado mande... ¡Oh, para cuándo han querido guardarse todos los males! Son traidores, imagino, que para obrar a su salvo, nunca llegan divididos.)	1660
ENIO.	(No me bastaba la pena de haber perdido un amigo, sino ser la ejecución, yo propio, de este castigo... Pero siempre la Fortuna, para un hombre perseguido, obró con lo más dañoso. ¿Por qué le parece indigno, si puede con lo contrario castigar con lo propicio?)	<i>Aparte.</i> 1665
FLAVIO.	(La piedad no me aprovecha, confuso estoy, y corrido, el senado me ha mandado que ejecute este castigo. Y aunque yo tengo piedad, como no la significo, pensarán que me he vengado, como me ven ofendido.)	<i>Aparte.</i> 1675
AURELIO.	(Por que no escuche el pregón, que vaya delante he dicho.) La banda quiero quitarle, estas ligaduras quito.	<i>Aparte.</i> 1680
CORIOLANO.	Padre, Flavio, amigo Enio,	1685

---

1654 *ministro*: «el que sirve y ministra a otro alguna cosa» [*Aut.*], en este caso, la justicia, ejerciendo un castigo contra Coriolano.

	<p>                     todos tres a un tiempo amigos,                      ¿Qué es esto? ¿Yo, con bastón?                      ¿Yo la ardiente espada ciño?                      ¿Yo el laurel guardo en mis sienes?                      ¿Yo os hallo a todos conmigo?                 </p>	1690
	<p>                     Sin duda, estoy perdonado,                      que estas insignias que miro                      más que son de morir penas,                      son de mi perdón indicios.                      ¿Con el llanto respondéis?                      ¿Qué es esto, padre? Decidlo.                 </p>	1695
AURELIO.	<p>                     Coriolano, si no bastan                      para lengua mis suspiros,                      gastar pienso mis finezas                      y mis pesares contigo.                      Y agradéceme el decirlas,                      que estoy tal, que he presumido                      que no me quedan palabras,                      si las que pienso te digo.                      El senado te destierra,                      airado, a un tiempo, y benigno,                      airado por la deshonra,                      y, por tu vida, propicio.                 </p>	1700
ENIO.	<p>                     Manda que arrojado seas,                      como inobediente hijo                      que contra tu propia patria                      vibraste el acero limpio.                 </p>	1705
FLAVIO.	<p>                     Que nadie pueda ampararte,                      ni desde aqueste castillo                      ninguno escuche tus quejas,                      ni airado, ni compasivo.                 </p>	1710
AURELIO.	<p>                     Que nadie te dé el sustento,                      y quede destituido                      de ser hijo natural                      por estatutos divinos.                 </p>	1715
ENIO.	<p>                     ¡A los culpados perdonan                 </p>	1720

- y a ti, que los has movido,  
te dan castigo por todos!
- FLAVIO. Busca en los montes abrigo.  
AURELIO. Busca en las sierras amparo. 1725  
ENIO. Mueve a quejas esos riscos,  
que son puntales del cielo  
o empinados obeliscos.
- AURELIO. Desde hoy no he de ser tu padre.  
FLAVIO. Ni yo puedo ser tu amigo. 1730  
ENIO. Ni yo te puedo ayudar.  
AURELIO. Otro eres ya del que has sido.  
CORIOLANO. Pues si otro soy, esta espada...

*Saca la espada.*

- AURELIO. ¡Tente, soberbio, atrevido,  
que mientras no te he arrojado, 1735  
aún te dura el ser mi hijo!  
Otra ceremonia falta,  
que entre los tres que aquí has visto  
te hemos de quitar el grado  
de general que has tenido. 1740  
(Que esto consientan los cielos...) *Aparte.*
- AURELIO. Esta espada te desciño,  
que hoy en mi mano ha de ser  
instrumento vengativo

*Quítale la espada.*

- si otra vez a pisar vuelves 1745  
los romanos edificios.
- FLAVIO. Yo te quito hoy esta insignia,  
del regio laurel invicto,

1722 *mover*: «alterar, conmover» [DRAE].

1740 Durante la obra Coriolano recibe el grado de capitán y el de general indistintamente. Obviamente, se trata de un error de coherencia en la construcción de la comedia.

que en tus alevosas sienes  
estuvo constituido, 1750

*Quítale el laurel.*

y en las mías la traspaso  
porque así el cielo ha querido  
dar venganza a una traición  
y dar premio al valor mío.  
ENIO. Y yo este bastón también, 1755  
no te le quito, le pido.

CORIOLANO. Tómale, porque en mi mano,  
como vos decís, ministro  
de justicia, que hoy el cielo  
trocar su instrumento quiso 1760  
en ofensa. Adiós, te queda.

AURELIO. Flavio.

FLAVIO. Señor.

AURELIO. Ven conmigo.  
Morfodio, sigue mis pasos.  
Tú cierra esos dos postigos.  
Adiós, señor Coriolano. 1765

*Vanse.*

CORIOLANO. ¿Tú, padre, tan vengativo?  
¿Tú, señor, tan indignado?  
¡Qué de pasiones reprimo,  
padre!

AURELIO. No me llames padre,  
porque ya no eres mi hijo. 1770

*Vase.*

ENIO. Yo bien lo quisiera ser,  
mas no puedo ser tu amigo.

*Vase.*

CORIOLANO.	Enio, ¿tú te vas también? Amigo, oye mis suspiros. Pues que todos me faltáis, ¿cómo el cielo enternecido, cómo esos montes de nieve, cómo esos cristales limpios ni me escuchan favorables ni me ayudan compasivos? ¿No hay quien escuche mis quejas?	1775
VETURIA.	Aquí estoy yo, esposo mío, que las lloraré por todos, pues por todos lo he sentido.	
CORIOLANO.	¡Ahí estás, esposa amada!	1785
VETURIA.	Aquí, Coriolano, he visto la ingratitude de tu patria y aquí mis ojos han sido dos arroyos desangrados, desde el alma al Tíber frío.	1790
CORIOLANO.	¡Ay, esposa de mi vida! Así paga los servicios Roma de esta heroica espada.	
VETURIA.	A no ser porque imagino que te ha de causar la muerte, si arrojarme solicito desde esta muralla —¡ay, Dios, con qué afecto te lo digo!—, precipitada yo propia fuera mi escarmiento mismo.	1795
DENTRO.	¡Subid [a] aquella muralla y mueran los que han rompido	1800

---

1802 Se usa la forma hoy no normativa del participio *rompido* para mantener la rima. En el Siglo de Oro esta variante no es infrecuente. Rojas Zorrilla la emplea en varias de sus obras:

El tabique rompido  
cuidadoso he mirado y advertido...  
(*Casarse por vengarse*, vv. 3157-3158)

- CORIOLANO. del senado los decretos!  
Señora, si no has oído  
el rigor que te amenaza, 1805  
huye el cercano peligro,  
que a darte la muerte suben,  
solo porque hablas conmigo.
- VETURIA. Pues ¿qué mayor dicha quiero?  
Muera yo, pues por ti vivo. 1810
- CORIOLANO. ¡Vete, por Dios!
- VETURIA. Ya me voy,  
pues tan infeliz he sido.

*Vase.*

- CORIOLANO. ¿Qué aguardo que no me arrojo  
entre estos cristales rizos  
de aquí?

*Vase a arrojar,  
y sale el rey Sabino, y Astrea.*

- SABINO. ¡Tente, Coriolano! 1815
- CORIOLANO. ¿Quién eres?
- SABINO. El rey Sabino.
- CORIOLANO. Si has venido a darme muerte,  
a tan buen tiempo has venido  
que iban a nadar al Tíber  
las lágrimas que destilo, 1820  
y será mejor blasón  
de este pecho no vencido  
que, en lugar de a los cristales,  
me arroje a tu acero invicto.
- SABINO. Dime: ¿tú no me venciste? 1825

Ya he rompido  
la penúltima muralla...

*(Los celos de Rodamonte, vv. 1411-1412)*

1814 Metáfora que se refiere a las aguas del Tíber.

CORIOLOANO.	Confieso que te he vencido.	
SABINO.	No me diste libertad.	
CORIOLOANO.	Es verdad.	
SABINO.	Dime: ¿no has sido quien mi ejército rompió?	
CORIOLOANO.	Aquel monte fue testigo. ¡Ea, dame ya la muerte!	1830
SABINO.	Ahora estaba escondido y he visto lo que ha pasado, y tus injurias he visto.	
CORIOLOANO.	No me detengas la vida.	1835
SABINO.	¿Tu patria no te ha ofendido?	
CORIOLOANO.	El laurel quitó a mis sienes. ¿Qué dices? ¡Acaba!	
SABINO.	Digo que, pues ingrata tu patria, tu valor no ha conocido y yo conozco tu brazo, en mi imperio te recibo, que un enemigo valiente sabrás ser valiente amigo. Por el laurel que te quitan, mi corona te apercibo; por la bengala, mi cetro, y por la espada, me obligo ceñirte la que a mi lado fue honor del campo sabino. Astrea me está esperando, mi ejército prevenido a mis órdenes aguarda, en la falda de aquel risco. Rige mi escuadrón valiente, venga este agravio atrevido,	1840     1845   1850  1855

---

1847 *bengala*: «insignia antigua de mando militar a modo de cetro o bastón». [DRAE].

	Roma sus yerros conozca, porque a ayudarte me inclino, por infeliz, por valiente, y, como te ofrezco el mío,	1860
CORIOLOANO.	te diera los dos imperios del antártico y Calixto.	
	Pues, señor, ¡al arma toca! ¡Los parches castigue el pino!	
SABINO.	¡El clarín fuego publique!	1865
CORIOLOANO.	¡Refiéralo el viento a silbos!	
SABINO.	¡Sepa Roma...	
CORIOLOANO.	¡El mundo sepa...	
SABINO.	...que a fuego y sangre publico...	
CORIOLOANO.	...la venganza de mi agravio!	
SABINO.	...la ofensa del honor mío!	1870
CORIOLOANO.	¡Tema el haberte enojado!	
SABINO.	¡Llore el haberte ofendido!	
	Voyme. Toma tú esa senda, por que vamos divididos. Yo voy a llamar a Astrea	1875
	a este ameno laberinto, a quien el Tíber argenta de diamantes y zafiros. Allá nos encontraremos.	

---

1862 *del antártico y Calixto*: «del hemisferio sur o antártico y del hemisferio norte o ártico, a cuyo polo la mitología griega puso el nombre de una ninfa a la que violó Zeus. Hera, celosa, la convirtió en una osa, y el padre de los dioses la elevó al cielo transformada en la constelación de la Osa Menor». Véase la nota 182 de la *Égloga Filis* de Lope de Vega [2015: III, 25]. La alusión al imperio antártico parece una referencia anacrónica a los territorios que están al sur del ecuador, esto es, las colonias africanas y, especialmente, americanas, que las potencias europeas, sobre todo España, estaban creando en su expansión territorial desde finales del siglo XV.

1876 *ameno laberinto*: referencia poética a la espesura de la vegetación.

1878 Poética referencia a los colores de las aguas del río: plateado, transparente y azul como la plata, el diamante y el zafiro, respectivamente.

CORIOLANO.	Yo me voy.	
SABINO.	Y yo te sigo.	1880
CORIOLANO.	(¡Hoy has de ver, patria ingrata, lo que en mi brazo has perdido!)	<i>Aparte.</i>
SABINO.	Hoy con este capitán...	
CORIOLANO.	...hoy con aqueste caudillo...	
SABINO.	...tus levantadas murallas...	1885
CORIOLANO.	...tus elevados castillos...	
SABINO.	...frágil defensa serán.	
CORIOLANO.	...serán defensa de vidrio.	
SABINO.	Adiós, valor de romanos.	
CORIOLANO.	Adiós, honor de sabinos.	1890

## JORNADA TERCERA

*Tocan cajas y sale Coriolano.*

CORIOLANO.           Ingrata patria mía,  
llegó el fatal, llegó el funesto día,  
que ha sido en mi esperanza  
línea de tu castigo mi venganza.  
Hoy la esfera eminente,   1895  
que al sol empina su elevada frente  
y sobre siete montes,  
cada sol dividió en siete horizontes,  
por fin de glorias tantas  
siete cervices rendirá a mis plantas,                               1900  
hoy el rebelde muro,  
bárbaro atlante de zafir más puro.

---

1896 Como se ve en el aparato de variantes, *S1* lee *que el sol en pura celebrada fuente*. No parece que forme sentido. Por eso escogemos la lectura de *1636* y *S2*, que se acerca al texto que Calderón incluyó con posterioridad en *Las armas de la hermosura* (v. 499): *empina al orbe de zafir la frente*.

1897 Nueva referencia a las siete colinas sobre las que se asienta Roma.

1902 Referencia al titán griego Atlas o Atlante, al que Zeus condenó a cargar sobre sus hombros el pilar que separa la tierra de los cielos como castigo por haber dirigido la revuelta de los titanes, la titanomaquia contra los dioses del Olimpo. En este verso, la ciudad de Roma se identifica con un atlante que sujeta el cielo azul, *el zafir más puro*. La alusión no es gratuita, dado que, según la leyenda, Astrea, la diosa de la justicia, se unió a Zeus para luchar contra los titanes. De este modo, comparan la titanomaquia

	<p>Un hijo despechado, de su paterno amor desheredado, es hoy el que te aflige, siendo su agravio quien su espada rige. Piedad de mí no esperes, sepa mi ofensa que a mi ofensa mueres.</p>	1905
	<i>Sale Sabino, y Astrea.</i>	
SABINO.	<p>Invicto Coriolano, noble sabino ya, que no romano, ¿qué novedad ha sido la que al arma tocó, cuyo ruido me saca de mi tienda?</p>	1910
CORIOLANO.	Nada, señor, que a tu honor ofenda.	
ASTREA.	Dinos qué ha sido, y lo que fuere, sea.	1915
CORIOLANO.	<p>Sabino Marte y celestial Astrea, una salida hicieron de la ciudad algunos que quisieron, ya las vidas perdidas, a precio del valor, rendir las vidas. Mas nosotros, entonces retirados de los muros que fuera están labrados, burlamos sus deseos. Pues sin llegar al fin de sus trofeos, como solos se hallaron, a su muro otra vez se retiraron.</p>	1920 1925
SABINO.	Pues ¿embestirlos —di— mejor no fuera y poco a poco adelgazando fuera	

---

con la guerra entre sabinos y romanos, identificando a Atlas con Roma, y, por otra parte, a Astrea con la diosa homónima y a Sabino con el propio Zeus.

- 1916 La referencia al carácter celestial de Astrea no es baladí pues esta titánide terminó por transformarse en la constelación de Virgo.
- 1924 Aquí *trofeos* significa algo así como 'propósitos' o 'intentos', pero probablemente haya algún error de transmisión.

	del número la muerte de los contrarios?	
CORIOLANO.	No. La causa advierte:	1930
	si tú, señor, vinieras a hacer guerra sin mí a Roma, que sé lo que en sí encierra y lo que dentro pasa, como ladrón de casa, en tus gentes fiado	1935
	ya hubieras a sus muros arrimado castillos arrogantes, movidos sobre espaldas de elefantes, ya hubieras desarmado los arneses y los muros corrieses	1940
	en sus puertas y, luego, diluvios de metal, orbes de fuego, hubieras, nuevo Júpiter, llovido, en cuya lid trabada, hubiera sido	

- 
- 1937 Referencia a las construcciones militares de madera mediante las que se sitiaba una ciudad asediada.
- 1938 Esta referencia a los elefantes parece remitir a la Segunda Guerra Púnica (218-201 a. C.), cuando Aníbal atravesó los Pirineos y los Alpes con un ejército en el que se incluían elefantes de guerra. Una vez en la península itálica, el general cartaginés logró grandes victorias frente al ejército romano, como la del río Trebia, el lago Trasimeno y, sobre todo, la de Cannas, y consiguió alcanzar las puertas de la ciudad eterna (*Hannibal ad portas*) que, sin embargo, no llegó a asediar por razones que continúan hoy en día siendo desconocidas.
- 1939 *arnés*: «armas de acero defensivas, que se vestían y acomodaban al cuerpo enlazándolas con correas y hebillas para que le cubriese y defendiese» [*Aut.*]. *Desarmar los arneses* es, entonces, prepararse para entrar en batalla.
- 1940 *correr*: «recorrer en son de guerra territorio enemigo» [*DRAE*].
- 1943 Júpiter es la principal divinidad de la mitología romana, si bien asimiló gran parte de los atributos del dios griego Zeus. Júpiter es, además, entre otras cosas, dios del clima, de la lluvia y del rayo, circunstancias a las que alude el texto. Su identificación con Sabino resulta además muy adecuada puesto que el culto a esta divinidad procede precisamente de Sabinia.

	dudosa la fortuna,	1945
	llena y menguante imagen de la luna.	
	Y cuando los vencieras, que no hicieras,	
	a costa de tu sangre los vencieras.	
SABINO.	Bien de tu esfuerzo y de tu ingenio fio	
	mi imperio, mi corona y mi albedrío.	1950
	Dame, dame los brazos,	
	cuyos valientes nudos, cuyos lazos,	
	podrá con golpe fuerte	
	romperlos, desatarlos no, la muerte.	
ASTREA.	Y yo, sabino nuevo,	1955
	con más razón darte mis brazos debo	
	pues ya infelice eres	
	por valer el amor de las mujeres,	
	cuya noble venganza	
	por Sabino, por ti y por mí alcanza.	1960
CORIOLANO.	Con tan grande favor, con honras tantas,	
	al cielo desde el suelo me levantas.	

*Sale un soldado.*

SOLDADOS.	De la gente que este día	
	de la muralla salió,	
	en el campo se quedó	1965
	este por perdida espía.	
MORFODIO.	Ha dicho entre bien y mal,	
	pues hoy he de ser y fui,	
	espía no, perdida sí	
	y siendo y no siendo tal	1970
	la triste persona mía:	

---

1946 Comparación entre la mutabilidad de la fortuna y los cambios que experimenta la luna durante su ciclo. Posee una amplia presencia en la tradición occidental y aparece, por ejemplo, en un himno goliardesco tan conocido como *O Fortuna*. Véase la nota 1789 de *Numancia destruida*, atribuida a Rojas Zorrilla.

	mirándome en tal estado, si no es pía en lo alentado, en lo remendado es pía.	
	Y si hay espía humano, con quien su piedad es pía, y piadosamente gano, por lo que mi campo pía, en invierno y en verano.	1975
	Ya de noche, ya de día, entre sentidos es llano que espía, es pía y espía. La copla parecería de poeta valenciano...	1980
CORIOLOANO.	¡Morfodio!	
MORFODIO.	Dueño y señor de aqueste humano episodio, de mis fortunas, Morfodio, apelando a tu favor se arroja triste a tus pies. No con chismes vengo aquí, expulso de Roma, sí, como tú. Porque después	1985     1990

- 1972 En este verso puede intuirse una alusión burlesca al famoso *Soneto I* de Garcilaso «Cuando me paro a contemplar mi estado...», en el que el poeta también reflexiona sobre su situación.
- 1973 *alentado*: «esforzado, animoso» [DRAE].
- 1974 *pía*: «el caballo u yegua, cuya piel es manchada de varios colores, como a remiendos» [Aut.]; por eso se llama también *remendada*. El gracioso juega con el pelaje de las cabalgaduras y el estado de su ropa, también *remendada*.
- 1978 *piar*: «quejarse, clamar». En este caso, Morfodio se refiere a la comida, de cuya falta se lamentan los romanos en el campo contrario.
- 1984 Alusión a los enrevesados juegos de palabras de los poetas valencianos que seguían la moda instaurada por los cancioneros cortesanos del siglo XV y su desmedida afición a las dilogías, equívocos, calambures, polítotos y derivaciones. No olvidemos que el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, que reúne este tipo de producciones poéticas, se publicó por primera vez en Valencia en 1511.

	que tú veniste a ofendella y está en tan maligno estado, el hambre, que no el senado, a mí me ha arrojado de ella.	1995
	Con esta gente salí, en tus campos me quedé, por matar el hambre fue, no otra cosa, porque así me persigue noche y día, y me apura y me enflaquece, y me acaba, que parece que te sirvo todavía.	2000
CORIOLANO.	Este es un loco, señor, que ha sido criado mío, y de su lealtad confío que merece algún favor, aunque es del campo romano.	2005
SABINO.	Si en mis ejércitos eres general, cuanto quisieres puedes hacer, Coriolano. Yo solo, en este lugar, un soldado tuyo soy, que a tus órdenes estoy: la vida le puedes dar. Pero en dejar que la trata como triste y afligida, compre su vida.	2010       2015
MORFODIO.	En mi vida compre cosa tan barata. Hoy de hambre Roma está, señor, en tan grande estrecho que un hora apenas sospecho que resistirse podrá,	2020

---

2019 *compre su vida*: alusión a la costumbre romana de manumitir esclavos mediante el pago de una cierta cantidad de dinero.



CORIOLANO.	de ti misma monumento!	
	Solo contigo he quedado,	
	y aunque repetir quisiera	
	esta grande, esta severa	2055
	instancia de mi cuidado,	
	no puedo, que en pena tal	
	a todas lleva la palma,	
	porque aquel ardor del alma,	
	fue carácter inmortal.	2060
	¿Cómo está aquella primera	
	ocasión de mi fortuna?	
	¿Tan bella como ninguna,	
	y tan, como todas, fiera?	
	Que aunque mi fama inmortal	2065
	su condición atropella,	
	quiero, en desventura tal,	
	mal su condición y, a ella,	
	no puedo querella mal.	
MORFODIO.	Desde el día que saliste	2070
	de Roma, nadie la vio	
	el rostro, y solo vistió	
	de luto funesto y triste	
	su familia y su persona,	
	y, en ceremonia y vestido,	2075
	se ha conservado y vivido	
	como una viuda matrona.	
CORIOLANO.	Perdona, hermosa mujer;	
	perdona, leal amigo;	
	perdona, padre enemigo;	2080
	que no puedo detener	
	en tu ira y mi castigo	
	el curso de mis enojos,	
	ya crueles, ya inhumanos,	

---

2052 *monumento*: «obra en la que se sepulta un cadáver» [*DRAE*].

2059 Se refiere a su amor por Veturia.

2069 Entre las redondillas aparece una quintilla en todos los testimonios.

	y lavaré en tus despojos, ¡ay!, la sangre de las manos con el agua de mis ojos.	2085
MORFODIO.	Con todo eso no he de ser tan necio yo. ¿Qué he de hacer? Buscar asado o cocido, porque ¿para qué he venido, si no trato de comer?	2090
DENTRO.	Aclamemos libertad.	
CORIOLANO.	Mas, ¿qué míseros acentos repetidos de los vientos se escuchan en la ciudad? Para informarme mejor llegar al muro procuro.	2095
MORFODIO.	¿Sin temor de los del muro? Mira, señor, que es error...	2100
CORIOLANO.	¡Déjame, cobarde!	
MORFODIO.	Advierte que buscas la muerte...	
CORIOLANO.	No me asombra su golpe fuerte porque si la busco yo, ¿cómo ha de hallarme la muerte?	2105
DENTRO.	¡Entréguese la ciudad! ¡No más las miserias duren! ¡En nosotros este día, sabinos de Roma triunfen!	
	<i>Salen Aurelio y Flavio y Enio.</i>	
AURELIO.	Invicta ciudad de Roma, si es que de eterna presumes, cuando tu fama inmortal a par de los cielos luce, no a la Fortuna te postres	2110

2111 Alusión a la conocida denominación de Roma como «ciudad eterna».

	que a este trance te reduce,	2115
	que es fácil deidad y es fuerza	
	que en un estado, no dure.	
FLAVIO.	En vano es, Aurelio, en vano,	
	que de reducir procures	
	a esperanzas las desdichas.	2120
AURELIO.	Sin valor que nos ayude,	
	sin socorro que nos valga,	
	y sin suerte que se mude,	
	estamos hoy aun no hallando,	
	en tan graves inquietudes,	2125
	ni un acero que nos mate	
	ni un campo que nos sepulte.	
	Solo, solo Coriolano	
	está. Inventada costumbre,	
	de vencer, aun la paciencia	2130
	quiere el hado que se apure...	
	Él al sabino aconseja	
	y él es el que nos destruye,	
	y aunque le culpe es forzoso,	
	forzoso es que le disculpe	2135
	por que la patria al que es noble	
	infamemente no injurie,	
	porque es flecha que se vuelve	
	contra el mismo que la induce.	
	¡Oye sus míseras voces,	2140
	que al cielo vuelan y suben,	
	con repetidos lamentos,	
	que en sí mismas se confunden!	
DENTRO.	¡Entréguese la ciudad!	
	¡Sabinos de Roma triunfen!	2145
	¡Libertad, libertad!	
AURELIO.	¡Cielos!	

2116 *fácil*: «dicho de una persona que con ligereza se deja llevar del parecer de otra. Era usado en sentido peyorativo» [DRAE]. Aplicado a la fortuna, da idea de su fácil mutabilidad.

¡Haced que un rayo apresure  
el término de mi vida  
por que estas voces no escuche!

*Sale Veturia con luto.*

VETURIA.	Noble senado de Roma,	2150
	no te admire, no te turbe verme arrastrar por tus calles este luto que me cubre.	
	Veturia soy, que, otra vez, con las quejas que dispuse,	2155
	con los extremos que hice, tu hijo y mi amante ilustre se puso en arma, moviendo a civiles inquietudes	
	los corazones que hoy a más quietud instituye.	2160
	No te espante que esa voz con que aconsejarte pude entonces iras y muertes, paces y vidas pronuncie.	2165
	Y como aquellas seguistes cuando aquellas os propuse, seguid estas cuando estas os propongo. No os acuse la malicia cuando diga	2170
	que daño y remedio truje; que persuadir pude al daño, y que al remedio no pude.	
	Y pues ya nuestras desdichas claramente nos arguyen	2175
	que donde la industria vence,	

---

2166 *seguistes*: forma verbal sincopada de segunda persona del plural, *seguiste(i)s*. Se trataba de una variante habitual en el Siglo de Oro.

2176 Alusión a la astuta estrategia de asedio llevada a cabo por Coriolano para granjearse la victoria sin arriesgarse a perder combatiendo.

es todo el valor inútil,  
 a la piedad apelemos.  
 Sabino es rey tan ilustre,  
 tan magnánimo varón, 2180  
 tan piadoso, que no dudes  
 que, si a sus plantas te postras,  
 tantas vidas asegures.  
 Que el capitán generoso,  
 cuando de serlo presume, 2185  
 se contenta con que el golpe  
 señale, sin que ejecute.  
 Rindámonos a partido  
 que las vidas asegure,  
 porque, entrando a sangre y fuego 2190  
 sus huestes, sin que los culpe  
 el rigor de nuestra sangre  
 con tiranas inquietudes,  
 disculparán sus hazañas  
 si el hambre que nos consume 2195  
 sangre no deja en las venas  
 que sus aceros deslustre.  
 Sabina soy de nación:  
 experiencia de ellos tuve,  
 que jamás en el rendido 2200  
 usaron de ingratitudes.  
 FLAVIO. Dices bien, lance es forzoso  
 de la guerra que se excuse  
 la muerte de tantas vidas,  
 pues no infame se presume 2205  
 el que del hado a la fuerza  
 se rinde.  
 AURELIO. Por que no acuses  
 que no tomo tu consejo

---

2188 *partido*: «trato, convenio o condiciones que se proponen para el ajuste de alguna cosa» [*Aut.*]. *Rendirse o darse a partido*: «rendirse o entregarse al enemigo habiendo pactado previamente unas condiciones».

alguna vez, ahora surgen  
 blancas señales de paz 2210  
 sobre aquesos balaústres.  
 Yo mismo, porque no es bien  
 que ningún riesgo rehúse,  
 de parte iré del senado,  
 a ver si a paz se reduce 2215  
 el sabino.

*Vase Aurelio.*

VETURIA.	Yo, entretanto, el tumulto que confunde a voces el aire, haré que aguarde lo que resulte.	2220
ENIO.	¡Raras, raras, oh mujeres, cuántas, cuántas prontitudes! vuestra voz a nuestros pechos el bien y el mal introduce!	2225
VETURIA.	Bellas matronas de Roma, gran plebe, noble y ilustre, esperanza hay de las vidas. No os aflija ni os angustie la necesidad de hoy, pues, rendidos, no se dude que los sabinos son nobles y de sus piedades usen.	2230
DENTRO. VETURIA.	Esperemos la respuesta. Y si a la piedad no acuden, entreguémonos, por que sabinos de Roma triunfen.	2235

*Tocan y sale Coriolano,  
 y Sabino y soldados.*

---

2221 *prontitud*: «viveza de ingenio o de imaginación» [DRAE].

- CORIOLANO. Entre las voces que oí,  
repetidas de los vientos,  
cuyos míseros lamentos,  
llegar pudieron aquí,  
solo tu nombre entendí, 2240  
a quien vitorioso aclama  
la fama que se derrama  
por sus esferas veloz  
y aún para ti es poca voz  
todo el clarín de la fama. 2245
- SABINO. No es mucho, no, que mi altiva  
gloria así volar presumas,  
si tú le has dado las plumas,  
con que vuele y con que escriba.  
En ti la opinión estriba, 2250  
nueva gloria mi esperanza  
de mi triunfo de ti alcanza;  
sea con un albedrío  
el agravio tuyo y mío,  
mía y tuya la venganza. 2255
- SOLDADO. De ese gran muro romano,  
en señal de paz, abierta,  
oh rey invicto, una puerta,  
salió un venerable anciano.  
Besar pretende tu mano. 2260
- SABINO. ¿Qué es aquesto?
- CORIOLANO. Una embajada,  
de que la ciudad sitiada  
se aplica a dar a partido.  
Licencia, señor, te pido  
para no mirar postrada 2265  
tanto a mi patria.
- SABINO. Eso no,  
tu honor mi mano desea  
y quiero que Roma vea  
que más que ella te quitó,

he sabido darte yo. 2270  
 Recibe al romano aquí  
 porque pretendo que a ti  
 hoy la embajada te den,  
 que así, Coriolano, es bien  
 que te hable por mí y por ti. 2275  
 Recíbela tú y, fiel  
 con los dos, cumple este día,  
 pues la causa es tuya y mía,  
 sé piadoso y sé cruel.  
 Toma mi cetro y laurel, 2280  
 toma mi anillo, y testigo  
 sea Roma que contigo  
 parto mi imperio y mi trono,  
 que quién perdonas, perdono,  
 y a quién castigas, castigo. 2285  
 CORIOLANO. Menos consuelo así arguya  
 Roma, pues puedo este día  
 remitir la ofensa mía  
 y ya no podré la tuya,  
 que no es bien que se concluya 2290  
 en que usé mal de honras tantas.

*Sale Aurelio.*

SOLDADOS. Allí está. Habla.  
 AURELIO. Dame tus plantas.  
 Pero ¿qué es esto? ¿Qué miro?  
 CORIOLANO. (Mi padre es, que bien me admiro.) *Aparte.*  
 ¿De qué te turbas y espantas, 2295  
 romano?  
 AURELIO. El verte así  
 ha sido en mí suspensión.  
 CORIOLANO. Mudanzas del tiempo son:  
 a lo que has venido, di.  
 AURELIO. No a hablarte he venido a ti: 2300

CORIOLANO.	al sabino vengo a hablar. Pues yo estoy en su lugar, sombra de sus rayos soy, por él en su trono estoy.	
AURELIO.	Pues escucha mi pesar.	2305
	Roma, fénix sin segundo, que hoy pobre y mísera yace, y de sus servicios nace a ser cabeza del mundo; Roma, de cuyo fecundo	2310
	seno que ha nacido advierte —¡fuerte horror, desdicha fuerte—!, el hijo que la ha asolado y cual víbora ha engendrado en las entrañas su muerte.	2315
	Salud, Sabino, te envía, y dice que, pues mayor aplauso del vencedor es no usar de tiranía, que des, piadoso, este día	2320
	favor a sus desconsuelos,	

---

2303 Tópica referencia al monarca como sol que procede de la tradición emblemática.

2306 El fénix es un ave mítica extremadamente bella pues en su plumaje se entremezclan múltiples colores: rojo, azul, púrpura, y oro. El fénix es incapaz de reproducirse porque es único en su especie. Por ello, cuando siente que su vida se acaba, se construye un nido con plantas y esencias aromáticas en el que, según distintas versiones, o bien se prende fuego o bien fenece impregnándolo con su semen. Como resultado de su muerte surge un segundo fénix que recoge el cadáver de su antecesor y lo lleva hasta la ciudad egipcia de Heliópolis, donde lo deposita en un altar dedicado al culto del sol. En el texto, al comparar a Roma con un fénix, Aurelio ensalza su belleza a la vez que señala que carece de segundo, esto es, de sucesor; de modo que, si es destruida, desaparecerá para siempre.

2308 *Servicios* se entiende aquí como ‘méritos o virtudes’.

2314 Nueva referencia al tópic emblemático de que las crías de víbora matan a su madre al nacer.

- des alivio a sus desvelos,  
pues sin que padezca más,  
victorioso, obligarás  
hoy a Roma y a los cielos. 2325  
Menos triunfo no ha de ser  
este, pues en las memorias  
no está el vencer las victorias,  
sino el poderlas vencer;  
que ella te quiere ofrecer 2330  
feudo.
- CORIOLOANO. ¿Qué escucho? ¡Ay de mí!  
AURELIO. ¿Haste enternecido?  
CORIOLOANO. Sí.  
Pero sus penas y enojos  
si hallan piedad en mis ojos,  
no la hallan, romano, en mí, 2335  
y así a Roma le dirás  
que hoy tan afligida muere,  
que piedad ninguna espere  
de aqueste brazo, jamás.  
Pues tú mismo la verás 2340  
asolada pero no  
perdonada: si obligó  
a mi piedad peregrina,  
cuando yo sea su ruina,  
lloveré su ruina yo. 2345
- AURELIO. ¿Esta respuesta me has dado?  
CORIOLOANO. Esto responde mi honor.  
AURELIO. ¿Quién te dio tanto rigor?  
CORIOLOANO. El padre que me ha engendrado.  
Padre y juez, en un estrado, 2350  
fue juez y padre no.  
Solo a ser padre faltó

---

2343 La piedad es *peregrina* puesto que se dirige a Roma como tantos devotos en el Siglo de Oro.

	por ser juez. Y aquesta vez, ¿qué mucho por ser juez, que falte a ser hijo yo?	2355
AURELIO.	Él procedió cuerdo y sabio, pues ejerció la justicia castigando una malicia.	
CORIOLANO.	Yo, castigando un agravio.	
AURELIO.	Él, con la pluma y el labio, que lavó un delito piensa.	2360
CORIOLANO.	Yo vengo una injuria inmensa.	
AURELIO.	Él, con valor y disculpa, satisfizo así una culpa.	
CORIOLANO.	Yo satisfago una ofensa.	2365
AURELIO.	¿Quién te ha dicho que es valor el ser uno vengativo?	
CORIOLANO.	Yo, que hasta vengarme vivo sin aplauso y sin honor.	
AURELIO.	Eso es engaño, es error; que, si a vengarte te ofreces, hoy dos baldones padeces, pues tu honor —el cielo es juez—, por restaurarle una vez, le habrás perdido dos veces.	2370     2375
CORIOLANO.	De mi acero despojado, de mi honor destituido, seco el laurel adquirido, y roto el bastón ganado, laurel, cetro, espada he hallado a quien de mi parte está. Mira si justo será en quien honor solicita, por dárselo a quien lo quita, quitárselo a quien lo da.	2380          2385
AURELIO.	Ya que así tú te prefieres, mira que Roma es tu madre, mira que soy yo tu padre.	

CORIOLOANO. Tú has dicho que tal no eres.  
Si te creo, ¿qué más quieres? 2390

AURELIO. Advierte.

CORIOLOANO. Ya lloras tarde.

AURELIO. ¿No hay remedio?

CORIOLOANO. Ni se aguarde.

AURELIO. Mira, oh joven imprudente,  
que ser de enojo valiente  
no es dejar de ser cobarde. 2395

*Vase.*

*Sale Astrea, y Sabino.*

ASTREA. No he visto valor igual.

SABINO. A mí me han enternecido  
lágrimas que no han podido  
vencer hoy tu natural.

CORIOLOANO. Por ser contigo leal, 2400  
ingrato tengo de ser  
con mi patria y la has de ver  
con dolor y espanto sumo  
envuelta en ceniza y humo  
antes del amanecer. 2405

*Tocan.*

MORFODIO. Pero ¿qué rumor es este?  
Si deja determinarse,  
despeñado allí un soldado  
desde el muro al campo cae.

CORIOLOANO. Aqueste es Enio, un amigo. 2410  
¡Valedme cielos, que es grande  
desdicha escuchar desdichas  
a un amigo tras un padre!

---

2407 *Determinarse* equivale aquí a ‘distinguirse, verse con claridad’.

*Sale Enio.*

ENIO.	¿Está Coriolano aquí?	
CORIOLANO.	Sí, aquí me tienes delante.	2415
ENIO.	Pues escucha a lo que vengo. Habiendo, en desdichas tales, visto lo que respondiste al senador que, de parte de la nobleza de Roma,	2420
	te vino a hablar esta tarde, yo, cabeza de la plebe, por toda ella vengo a hablarte, tan ciego y desesperado que, viendo que no me abren	2425
	las puertas a tiempo, quise de los muros arrojarme por llegar antes, señor, a tus pies, por llegar antes, con lástimas a moverte,	2430
	con desdichas a obligarte. Roma, tu madre infeliz, humilde a tus plantas yace, o por instantes viviendo, o muriendo por instantes.	2435
	¿Ves ese soberbio muro que, intrépido y arrogante, con la frente abolla el cielo, con el bulto estrecha el aire?	
	¿Ves el colegio de piedras,	2440
	ese monstruo de piedades,	

---

2430 *mover*: «alterar o conmover» [DRAE].

2440 *colegio*: «congregación, junta numerosa de personas» [Aut.]; en este caso, de piedras que conforman los edificios romanos.

2441 *monstruo*: «parto o producción contra el orden regular de la naturaleza» [Aut.]. Véase, en este mismo volumen, la comedia de Calderón, Coello y Rojas *El monstruo de la fortuna*.

esa columna de Ciro,  
 ese Caucaso de jaspe?  
 Pues no muro, pues no Olimpo,  
 no columna ni gigante 2445  
 no es rayo, elemento, sí,  
 que entre sus cenizas yace,  
 pues son de los hijos suyos  
 sepulcros todas las calles.  
 Si eres noble, si no son 2450  
 tus entrañas de diamantes,  
 pues dicen que está en tu mano,  
 que perdones o que mates,  
 muévante tantas desdichas,  
 muévante tantos pesares, 2455

La palabra *piedades* se usa aquí para referirse a la multitud de templos (e iglesias, ya en el Siglo de Oro) que se erigen en Roma.

2442 Se refiere, posiblemente, al conjunto monumental de la tumba de Ciro el Grande en Pasargarda (actual Irán), una de las obras más célebres de la antigüedad.

2443 La cordillera del Cáucaso (grave para nuestros clásicos: *Caucaso*), en el límite sudeste de Europa, fue bautizada por Zeus con el nombre de un pastor escita asesinado por el titán Cronos. Hasta entonces se había llamado la montaña de Bóreas. Según la mitología griega, esta cadena montañosa era uno de los pilares que sustentaba el mundo, y Zeus encadenó a ella al rebelde Prometeo. En este verso, la grandeza de Roma se compara con la de la cordillera.

*jaspe*: «piedra manchada de varios colores, especie de mármol capaz de pulimento que se distingue por el color principal y que es como campo de los ortos» [*Aut.*]. Con esta metáfora se alude a la grandeza y riqueza de los edificios romanos.

2445 En la mitología griega, los gigantes son seres enormes, de gran fuerza y terrorífica apariencia, de largos cabellos, barbas hirsutas y cuerpos de serpientes en lugar de piernas. Son hijos de Gea (la Tierra) y de la sangre que manaba de la herida de Urano tras ser mutilado por Cronos. La leyenda de los gigantes relata cómo estos se rebelan contra los dioses para vengar a los titanes aprisionados en el Tártaro. Esta guerra, la gigantomaquia, con sus sangrientos enfrentamientos contra Zeus y Atenea y la derrota final de los monstruos, ha sido el tema central de numerosas obras artísticas y literarias. En este pasaje Roma se identifica con un gigante por su grandeza.

y, cuando ofendido, quieras  
de la nobleza vengarte,  
¿qué culpa tuvo la plebe,  
que se puso de tu parte,  
que te ayudó en tus fortunas 2460  
y lloró después tus males?

CORIOLANO. Enio, si al embajador  
respondí severo y grave,  
fue porque a la pretensión  
el rey no estaba delante 2465  
y así pude yo, en su ausencia,  
castigarle o perdonarle.  
Pero, estando el rey aquí,  
no soy para nada parte,  
porque en presencia del sol, 2470  
luz una estrella no esparce.

SABINO. Pues, ya que lucero mío  
eres, por que no te falte  
luz jamás, me ausentaré  
de ti, solo por mostrarte 2475  
cuánto estimo que tú luzcas.  
Pues si solo has de quedarte,  
mis rayos quedan contigo;  
y así, en confusiones tales,  
de mis rayos son efetos, 2480  
o ya alumbres o ya abrases.

*Vase.*

MORFODIO. (Sin duda que de esta vez *Aparte.*  
Roma ha de quedar triunfante.)

ENIO. Ya, señor, que de mi vida  
eres dueño, no me falten 2485

---

2470 Reiteración en la representación emblemática del rey como sol.

2483 El gracioso del teatro áureo actúa en ocasiones como el coro de la tragedia clásica, anticipando al público determinadas circunstancias de la acción.

	las esperanzas que truje, fiadas de amistad grande.	
CORIOLANO.	Enio, yo soy de tu vida, a pesar de mis piedades, árbitro. Saben los cielos, y aun mis desventuras saben, que soy tu amigo y que aquí quisiera, yo en dos mitades, partir mi vida contigo	2490
	—¡ay, Enio!— para mostrarte que, siendo una parte mía, no perdonaba esa parte. Dile a Roma que, aunque el rey tan grandes finezas hace que me fía los rigores, no me fía sus piedades, pues que con ellas me obliga a que yo con Roma acabe. Que mi agravio le perdono, ya con las iras afable,	2495
	pero que el del rey no puedo, porque fuera error notable que de los agravios suyos ya alumbre y ya no abraze. Y dile a Roma, en efeto...	2500
	Pero de decir no trates más, de que llorando, Enio, me ausento por no mirarte: que si ella sabe que lloro, ya por lo que lloro sabe...	2505
		2510
		2515

*Vase.*

ENIO.	Oye, escucha, espera, advierte, que son rigores notables, ya que agrados no merezca,
-------	--

- que no merezca crueldades.  
Miserable patria mía, 2520  
las puertas a un hijo abre,  
que viene a morir en ti  
antes, infelice, antes  
que, fuera de tus entrañas,  
el sentimiento le mate. 2525
- DENTRO. ¡Albricias, Roma! Sin duda  
Enio buenas nuevas trae,  
pues con tanta priesa llega  
a pedirnos en tal trance  
que le abran la puerta.
- ENIO. ¡Oh, cuánto 2530  
hoy el deseo persuade,  
porque, a nuestro parecer,  
cualquiera bien era fácil!
- Abren la puerta y salen Veturia,  
Aurelio y todos.*
- AURELIO. Enio, seas bienvenido.  
VETURIA. Enio, ¿qué nuevas nos traes? 2535  
¿Estamos ya perdonados?
- AURELIO. ¿Posible es que no nos hables?  
VETURIA. ¿Hay piedades?  
ENIO. No. Hay rigores.  
¿Mirad cómo habrá piedades?  
Ese prodigio, ese monstruo, 2540  
esa víbora, ese áspid  
que nació para romper  
las entrañas de su madre,  
desconsolado me envía  
diciendo que no es él parte 2545  
a remitir las ofensas  
de los sabinos infames.  
Moriremos, en fin.
- VETURIA. ¡Tente,

	no pases más adelante, y, si habemos de morir,	2550
	no nos vendamos de balde! ¿Cuál es la tienda que encierra la causa de tantos males?	
ENIO.	Esta que miras.	
VETURIA.	Pues todos os retirad y escuchadme:	2555
	Romano aborrecido, sabino desdichado, que de tu patria echado y en la ajena admitido, con varios pareceres,	2560
	ni eres romano, ni sabino eres. Hijo, en efeto, ingrato, falso amante y amigo, que, haciendo al sol testigo, amante, hijo y amigo en un instante, ni eres amigo, ni hijo, ni aun amante.	2565
	¡Monstruo de la fortuna, prodigio de la guerra, asombro de la tierra, imagen de la luna, espanto de la fama!	2570
	<i>Sale Coriolano.</i>	
CORIOLOANO.	Aquestas son mis señas. ¿Quién me llama?	
VETURIA.	Yo soy la que te llamo, la que tu nombre infamo, la que, de ti ofendida, vengo a tus ojos a pedir la vida.	2575
	¿Tú eres noble, tú eres quien fue por mil renombres	

2566 Este verso anticipa el título de otro drama escrito en colaboración por Calderón, Coello y Rojas: *El monstruo de la fortuna*, que se edita en este mismo volumen.

2569 De nuevo la luna se erige en símbolo de la mutabilidad.

	el honor de los hombres, la paz de las mujeres, la gloria de la fama?	2580
CORIOLOANO.	¡Miente mil veces quien así te llama! Pues hoy tan vengativo con mi patria peleo pues sus ruinas deseo, pues su fin apercibo...	2585
VETURIA.	...cuando olvidarme tu valor debiera...	
CORIOLOANO.	¡No me lo digas tú! ¡Detente, espera!	
VETURIA.	...de ese agravio pasado... ¡Déjame hablar!	
CORIOLOANO.	No puedo, que tengo a tu voz miedo y quiero, despechado, la furia o el desdén que te provoca escuchar en mi boca, no en tu boca.	2590
VETURIA.	A más penas me obligas, pues me obligas, matándome, a que calle.	2595
CORIOLOANO.	Mi agravio no rehúso yo escuchalle, pero que tú lo digas...	
VETURIA.	¡Pues de mí lo has de oír...!	
CORIOLOANO.	Ya será en vano.	
VETURIA.	Traidor sabino, no leal romano... ¡son estos tus blasones! ¿Que te debo la injuria que de mi amor...?	2600
CORIOLOANO.	Veturia, acortemos razones. ¿Qué pretendes?	
VETURIA.	Que Roma viva altiva.	
CORIOLOANO.	¿Eso pretendes?	
VETURIA.	Sí.	
CORIOLOANO.	Pues Roma viva,	2605

---

2585 *apercibir*: «prevenir, disponer, preparar lo necesario para algo» [*DRAE*].

- porque no es hombre honrado,  
 noble, ni bien nacido,  
 valiente y entendido,  
 ni docto, ni soldado,  
 el que grosero niega 2610  
 a una mujer cuando llorando ruega;  
 que lástimas y enojos  
 siempre veneno han sido  
 con voz, para el oído,  
 llanto, para sus ojos. 2615  
 Y a su voz y a su llanto  
 ¿quién podrá resistir veneno tanto?  
 Viva Roma triunfante  
 pues su vida codicias.
- VETURIA. Dame, gran Roma, albricias: 2620  
 firme quede y triunfante  
 nuestra gran fama altiva.
- DENTRO. ¡Roma viva!  
 AURELIO. Y todos a tus plantas...  
 ENIO. ...postrados...  
 AURELIO. Deteneos,  
 que de tantos trofeos, 2625  
 que de victorias tantas,  
 como la fama en láminas escriba,  
 Veturia es la ocasión.
- TODOS. ¡Pues Roma viva!
- Salen el rey Sabino*  
*y todos los de la comedia.*
- SABINO. ¡Qué horribles, qué extrañas voces  
 el aire hermoso suspende 2630  
 y, llegando a mis oídos,  
 o me turban o me ofenden!  
 ¿Qué ha sido Coriolano que  
 todo el ejército mueve,  
 diciendo que Roma viva? 2635

CORIOLANO. Usando de los poderes  
que me has dado, la piedad  
que con tus rayos me ofreces  
me han obligado, señor,  
que hoy por ti alumbre y no queme. 2640

SABINO. No prosigas, Coriolano.  
¿Qué dices? ¡Espera, tente!  
¿No me dijiste que habías,  
vengativo, altivo y fuerte,  
por mi ofensa, cuando no 2645  
por la tuya, viva siempre,  
negado la libertad  
a tu nobleza y la plebe  
de Roma viniendo a hablarte  
tu padre y tu amigo?

CORIOLANO. Advierte 2650  
que nunca dije que había  
negádola tan rebelde  
a mi dama; porque un hombre  
negar puede justamente  
lo que le pidió, si es noble, 2655  
a su padre, a sus parientes,  
a sus amigos y hijos,  
pero a su dama, no puede.

MORFODIO. Es verdad, que, aun son feas,  
les basta que son mujeres. 2660

CORIOLANO. Veturia me lo ha pedido.  
Si de mirarme te ofendes,  
liberal pague mi vida,  
lo que mi vida te debe.  
Mas, antes que muera, quiero, 2665  
porque a mi opinión ofendes,  
decirte las condiciones  
con que Roma a tus pies viene:  
las mujeres que robadas  
tuvieren tiranamente, 2670

puestas en su libertad  
se han de ver libres, pues este  
es pretexto de la guerra  
que haces a Roma.

SABINO.

Detente,

que, aunque yo vine a vengarme 2675

de aquella traición aleve,

no a cobrar vine y llevar,

Coriolano, las mujeres;

pues no los sabinos son

tan villanos que pretenden 2680

sacarlas de ajenos brazos

para sí, que es indecente

venir uno en los agravios,

ni sé que haya hombre que llegue

a recibir con caricias 2685

a mujer de quien no puede

darse a presumir siquiera

que de ajenos brazos viene.

Yo estoy vengado con que

Roma viva a mis mercedes, 2690

pues el poderme vengar

me basta, aunque no me vengue.

VETURIA.

Ni nosotras, aunque estamos

cautivas —¡ay, triste muerte!—,

volveremos con vosotros. 2695

Sea el argumento este:

o nos admitas o no,

¿habrá tan necias mujeres

que quieran ver que los hombres

las baldonen y desprecien? 2700

Y si al fin nos admitís,

¿qué mujeres, qué mujeres

harán caso de unos hombres

---

2690 Esto es, como premio o beneficio obtenido de su victoria.

	tan infames que no pueden darse a presumir que ignoran agravios en que ellos vienen? Pues lo que esperan por ello es decir que los consienten. En Roma hemos de quedarnos a morir o vivir siempre.	2705
CORIOLANO.	Pues eso ha de ser con todos los privilegios siguientes, que estos quiero que se guarden.	2710
VETURIA.	La fama tu gloria cuente.	
CORIOLANO.	Que os han de restituir las joyas que os enriquecen, las galas que os hermoSean púrpura vertiendo alegres, los cabellos desprendidos con mil lazos diferentes que rayos del sol parezcan, entre rosas y claveles. Que el hombre que a una mujer, dondequiera que la viere, no la hiciera cortesía, por necio y grosero quede. Y que podáis, si ofendidas de vuestros maridos fuereis, castigar como los hombres su adulterio con la muerte. Y por mayor privilegio,	2715 2720 2725 2730

- 
- 2718 Las mujeres podrán vestir de un color tan llamativo como el púrpura y no siempre de negro, como pretendían algunos moralistas del Siglo de Oro.
- 2719 Los cabellos sueltos de las mujeres también se consideraban un elemento poderosamente atractivo para los hombres.
- 2720 Alusión a la moda de la época de adornar el cabello con múltiples lazos de colores.
- 2730 Privilegio especialmente subversivo que será suprimido por Calderón en su reescritura de la obra, *Las armas de la hermosura*; pero desarrollado

más grave y más eminente,  
 pues yo, por una mujer,  
 sin honra me vi, se entregue  
 todo el honor de los hombres 2735  
 al poder de las mujeres.  
 Y que ellas puedan, sin él,  
 matarle, atarle y prenderle,  
 porque han de ser absolutos  
 dueños de la honra siempre. 2740  
 Y con estas condiciones,  
 que Roma ufana concede,  
 esté aquesto instituido.  
 El campo sabino es este.  
 Yo quedo triunfante en él. 2745  
 De ti y de él triunfante quedes.  
 Ella queda agradecida,  
 él parte confuso, alegre,  
 porque entre los dos partimos  
 aplauso tan excelente, 2750  
 mirando restituidas,  
 ufanas y honrando siempre  
 a los heroicos y grandes  
 privilegios, las mujeres;  
 para que de ellas merezca 2755  
 el perdón, si es que no hubiesen  
 servido los tres oficios  
 como la beldad merece.

FIN

---

por Rojas Zorrilla en *Cada cual lo que le toca*, con otros matices aun más conflictivos.

- 2738 Referencia a todos los castigos que la mujer podría infligir a su marido si lo hallaba culpable de adulterio.  
 2744 Como resultado de la contienda, Roma queda bajo el dominio sabino.  
 2751 Alusión metateatral a los tres dramaturgos que redactan la comedia de consuno.



## APARATO DE VARIANTES

### SIGLAS UTILIZADAS EN EL APARATO DE VARIANTES

- S1** *Los privilegios de las mujeres: comedia famosa*, s. l., s. i., s. a. Madrid, BNE, T-55321-31 [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 678].
- 1636** *El privilegio de las mujeres. Comedia famosa, en Parte treinta de comedias famosas de varios autores*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636, ff. 343-383. Madrid, BNE, TI/30-30.
- S2** *El privilegio de las mujeres*, s. l., s. i., s. a. París, Bibliothèque Mazarine, 11069.0. (2.).

### VARIANTES

**TÍTULO** Los privilegios de las mujeres: comedia famosa *S1* : El privilegio de las mujeres. Comedia famosa *1636* (*Encabezamiento* p. 343) *S2*  
La primera jornada de don Antonio Coello. La segunda de don Francisco de Rojas. La tercera de Luis Vélez de Guevara *S1* : del doctor Juan Pérez de Montalbán *1636 S2*

**PERSONAS** El rey Sabino / Coriolano / Aurelio viejo / Enio / Flavio / Morfodio / Veturia dama / Astrea dama. / Tisbe *Corrección nuestra* : El rey Sabino. / Coriolano. / Aurelio viejo. // Enio / Flavio / Morfodio / Veturia dama. / Astrea dama. / Tisbe. *S1* : Hablan en ella las personas siguientes. / El rey Sabino. / Astrea dama. / Coroliano. / Enio. / Aurelio viejo. // Veturia

dama. / Flavio / Tisbe / Soldados. / Morfodio gracioso. 1636 : Hablan en ella las personas siguientes. / El rey Sabino. / Astrea dama. / Coroliano. / Enio. / Aurelio viejo. // Veturia dama. / Flavio / Tisbe / Morfodio gracioso. / Soldados. S2

- 0 + *Sale el rey Sabino, Astrea y soldados S1 : Salen Sabino y Astrea y soldados al son de cajas 1636 S2*
- 2 que con su S1 : que en su 1636 S2
- 19 por que con furia, horror, armas, y saña *Corrección nuestra* : porque con furia, armas y saña S1 (*Hipometría.*) : porque con furor, armas y saña 1636 S2 (*Hipometría.*)
- 25 dulce S1 : de una 1636 S2
- 26 detenerte S1 : de tenerse 1636 S2
- 27 tu amor S1 : mi amor 1636 S2
- 42 merecerte S1 1636 : merecerle S2 (*Errata.*)
- 47 tu majestad volar se atreve S1 : tu majestad a volar se atreve 1636 S2 (*Hipometría que probablemente se resolvía en el recitado, pronunciando majestá.*)
- 48 asiento S1 : aliento 1636 S2
- 63 que mueva a 1636 S2 : que a mueva S1 (*Errata.*)
- 64 de la S1 : que una 1636 : de una S2
- 70 sufren S1 : sufre 1636 S2
- 75 y Remo S1 : o Remo 1636 S2
- 76 oscura S1 1636 : oscuro S2
- 77 Vesta S1 1636 : bestia S2 (*Error.*)
- 78 sagradas S1 : sagrados 1636 S2
- 84 infancia S1 : infamia 1636 S2
- 85 soplos S1 : sopro 1636 S2
- 87 irracional tutora S1 1636 : irracional S2 (*Hipometría.*)
- 89 acalla S1 S2 : acallas 1636
- 96 les S1 : le 1636 S2
- 103 los 1636 S2 : las S1
- 112 crio 1636 S2 (*Lectio difficilior.*) : hizo S1
- 113 infancias S1 : provincias 1636 S2
- 115 Rómulo S1 1636 : Prómulo S2 (*Errata.*)
- 121 saltó el muro y S1 : faltó el muro 1636 (*Errata.*) : alto el muro S2 (*Errata.*)
- 124 y inculca S1 : inculca 1636 S2
- 142 opulenta S1 : opulento 1636 S2 (*Error: rompe la concordancia.*)
- 143 calce S1 : calza 1636 S2

- 144 inunda *S1* : fecunda 1636 *S2*  
 147 sirviendo tres *S1* : sirviendo eran 1636 *S2*  
 148 llenaron *S1* : llevaron 1636 *S2* (*Errata.*)  
 149 y el mar *S1* : la mar 1636 *S2*  
 153 lisonja *S1* : soborno 1636 *S2*  
 163 nobles *S1* : robles 1636 *S2* (*Errata.*)  
 165 sin armas, que siempre el bueno *S1* : son armas que siempre el vicio  
 1636 *S2*  
 172 a los *S1* : y a los 1636 *S2*  
 177 halla *S1* 1636 : halle *S2*  
 181 sido 1636 *S2* : salido *S1*  
 197 se *S1 S2* : le 1636 (*Errata.*)  
 199 sola *S1* : solo 1636 *S2* (*Error.*)  
 200 lisonjas *S1* 1636 : hojas *S2* (*Error.*)  
 203 el valor solo *S1* : es valor si lo 1636 *S2*  
 204 la *S1* : lo 1636 *S2* (*Error.*)  
 213 a cuestras *S1* : aquestas 1636 *S2* (*Errata.*)  
 219 les *S1* : le 1636 *S2*  
 227 cobrarle *S1* 1636 : cobrarlo *S2*  
 229 socorros *S1* : solo rey 1636 *S2*  
 231 interregno *S1* : inter reino 1636 *S2*  
 234-235 ahora el parche se hunda / ahora las trompas giman *S1* : ahora el  
 parche se hunda / ahora las pompas giman *S2* (*Error.*) : *Omitido en 1636*  
 240 de sus *S1* : de las 1636 *S2*  
 244 admite 1636 *S2* : admire *S1* (*Errata.*)  
 246 tuyas *S1 S2* : tuyas 1636 (*Errata.*)  
 249 pavesas *S1* : pabezas 1636 *S2* (*Errata.*)  
 250 reduzga *S1* : reduzca 1636 *S2*  
 256 bermeja lluvia *S1* : bermejas lluvias 1636 *S2*  
 266 guardan y aseguran *S1* : guarda y asegura 1636 *S2*  
 267 lo *S1* : los 1636 *S2*  
 274 Vamos *S1* : Buenos 1636 *S2*  
 279 estos *S1* : los 1636 *S2*  
 284 suya *S1 S2* : tuya 1636 (*Errata.*)  
 286 noche *S1 S2* : smiche 1636 (*Errata.*)  
 289 podrá *S1* : puede 1636 *S2*  
 304+ sale *S1* : y salen 1636 *S2*  
 314 veneno *S1 S2* : ceneno 1636 (*Errata.*)  
 322 dormidos *S1* : desnudos 1636 *S2*  
 325 blandos 1636 *S2* : blando *S1*

- 326 que de *SI* 1636 : fue de *S2*  
 331 con la *SI* *S2* : con 1636  
 333 al *SI* : de 1636 *S2*  
 344 y amor *SI* : y en vicio 1636 *S2*  
 345 aun estos *SI* : aquestos 1636 *S2*  
 352 y tan *SI* : irán 1636 *S2*  
 354 infamia *SI* 1636 : infama *S2* (*Errata.*)  
 355 llevaron *SI* : llevaban 1636 *S2*  
 356 el *SI* *S2* : al 1636  
 360 lo *SI* *S2* : los 1636  
 362 tanta *SI* : tanto 1636 *S2*  
 363 bríos *SI* : iras 1636 *S2*  
 364 al blando halago *SI* : a los halagos 1636 *S2*  
 366 amor *SI* : el amor 1636 *S2* (*Hipermetría.*)  
 368 tiñeron *SI* *S2* : ciñeron 1636 (*Errata.*)  
 370 del campo *SI* : en el campo 1636 *S2*  
 380 siguiendo *SI* : temiendo 1636 *S2*  
 397 Enio 1636 *S2* : Como *SI*  
 402 expirar *SI* : esperar 1636 *S2*  
 410 haber 1636 *S2* : a haber *SI* (*Error.*)  
 412 la vida *SI* : vida 1636 *S2*  
 416 veré si el helado *SI* : seré si el alado 1636 *S2*  
 420 riesgo *SI* : aprieto 1636 *S2*  
 425 alivio *SI* : cavallo 1636 *S2*  
 428 veo *SI* : vemos 1636 *S2*  
 444 las *SI* : sus 1636 *S2*  
 447 remedio *SI* : remediar 1636 *S2*  
 455 que *SI* 1636 : que que *S2* (*Errata.*)  
 456 que *SI* 1636 : efetos *S2*  
 457 la hermosa, con aliño *Corrección nuestra* (*Seguimos la variante que presenta el verso correspondiente de Las armas de la hermosura, v. 1022.*) : la hermosa con el brío *SI* : a la hermosura el aliño 1636 *S2*  
 461 por bajar 1636 *S2* : para ahaar *SI* (*Errata.*)  
 464 embelecós *SI* : y embelecós 1636 *S2*  
 465 gusto *SI* : gasto 1636 *S2*  
 469 cercenándoles *SI* : censurándole 1636 *S2*  
 471 prohibiéndolas *SI* : prohibiéndoles 1636 *S2*  
 486 cenceño *SI* : senseño 1636 *S2*  
 489 cubas 1636 *S2* (*Escogemos la variante que reaparecerá en Las armas de la hermosura, v. 1064.*) : cuba *SI*

- 492 con tetas *S1* : contentas 1636 *S2* (*Error.*)  
 494 huesos *S1* : miembros 1636 *S2*  
 497 su *S1* : la 1636 *S2*  
 498 bajá 1636 *S2* : bajo *S1* (*Error.*)  
 511 ya *S1* : y a 1636 *S2* (*Errata.*)  
 512 ya *S1* : y a 1636 *S2* (*Errata.*)  
 513 con *S1* : los 1636 *S2*  
 517 alcanfores *S1* : alcandores 1636 *S2* (*Error.*)  
 518 cuento *S1* : viento 1636 *S2*  
 521 exi foras *S1* : eti foras 1636 *S2* (*Error.*)  
 522 vade retro *S1* : va derecho 1636 *S2* (*Error.*)  
 523 en 1636 *S2* : al *S1*  
 524 nuevos *S1* : necios 1636 *S2* (*Error.*)  
 528 espejos *S1* : y espejos 1636 *S2*  
 529 guardainfantes *S1* 1636 : guardainfante *S2*  
 530 vasijas *S1* : botijas 1636 : batijas *S2* (*Errata.*)  
 533 tocas *S1* : rocas 1636 *S2* (*Error.*)  
 534 sereneros *S1* : sereneos 1636 *S2* (*Errata.*)  
 538 lienzo 1636 *S2* : y lienzo *S1*  
 547+ Tocan cajas. Sale Aurelio, Flavio y soldados *S1* : Salen Aurelio, Flavio,  
 tocando cajas y soldados 1636 *S2*  
 552 mismos *S1* : mismo 1636 *S2*  
 557+ 1636 *S2* añaden Tocan cajas  
 574 dudoso 1636 *S2* : dañoso *S1*  
 574+ Sale marchando Coriolano, y soldados *S1* : Tocan cajas, salen Coriolano  
 y soldados 1636 *S2*  
 578 a hablar *S1* : hablar 1636 *S2*  
 586 yo aliento 1636 *S2* : yo me aliento *S1*  
 587 a tus canas 1636 *S2* : en tus canas *S1*  
 593 sino *S1* *S2* : fino 1636 (*Errata.*)  
 597 ¿de qué suerte? *S1* *S2* : Omitido en 1636 (*Hipometría.*)  
 598 Escúchame *S1* : Escucha 1636 *S2*  
 607 formaban el crepúsculo nocturno 1636 *S2* : Omitido en *S1.*  
 608 coturno *Corrección nuestra* : Omitido en *S1* : noturno 1636 (*Error.*) :  
 roturno *S2* (*Errata.*)  
 609 pisó al hacha inmortal *S2* : puso a el hacha inmortal *S1* : pisó al achayo  
 mortal 1636 (*Errata.*)  
 612 guardo *S1* : guarda 1636 *S2*  
 614 Tíber. Yo *S1* : Tíber y yo 1636 *S2* (*Hipermetría.*)  
 619 experiencia *S1* : esperanza 1636 *S2*

- 620 furioso *S1* : forzoso 1636 *S2*  
 622 esguazar el Tíber *S1* : desaguar el Tíber 1636 *S2* (*Hipometría.*)  
 627 proa, el viento *Corrección nuestra* : proa, al viento *S1* : pone al viento  
 1636 *S2*  
 628 crines *S1* : clines 1636 *S2*  
 638 de la orilla *S1* : de orilla 1636 *S2*  
 639 y *S1* : que 1636 *S2*  
 640 iban *S1* : van 1636 *S2*  
 644 todos *S1* : luego 1636 *S2*  
 648 sus *S1* : estas 1636 *S2*  
 661 esta se libraron *S1* : estas escaparon 1636 *S2*  
 662 a lo menos no escaparon *S1* : no pienso se libraron 1636 *S2*  
 667 al *S1 S2* : el 1636  
 678 La voz es *S1* : Las voces del 1636 *S2*  
 677+ *S2 añade* Dicen dentro  
 678+ Sale Veturia *S1* (*Tras el v. 677.*) 1636 *S2*  
 698 en *S1* : de 1636 *S2*  
 704 provechoso *Corrección nuestra* (*Seguimos la lectura que ofrece Las armas  
 de la hermosura, v. 1169.*) : aprovechado *S1* : provecho 1636 *S2*  
 (*Hipometría.*)  
 707 valientes *S1* : valiente 1636 *S2* (*Error de concordancia.*)  
 711 toca *S1* : sea 1636 *S2*  
 712 y al 1636 *S2* : al *S1*  
 713 natural *S1* : materia 1636 *S2* (*Error: quizá entendieron material.*)  
 718 arte en libros *S1* : artificio 1636 *S2*  
 720 ardiente *S1* 1636 : ardiende *S2* (*Errata.*)  
 730 infame *S1* : infamia 1636 *S2*  
 736 a *S1* : sin 1636 *S2*  
 740 sucesivo *S1* : sucedido 1636 *S2*  
 755 al vicio *S1* : el vicio 1636 *S2*  
 762 apeticido 1636 *S2* : apedido *S1* (*Errata.*)  
 766 el brío *S1* : el vicio 1636 *S2*  
 773 doctas 1636 *S2* : doctos *S1*  
 785 en fin *S1* : sin 1636 *S2*  
 789 en la sangre disfrazado *Corrección nuestra* : en la disfrazada sangre 1636  
*S1* : en la difrazada sangre *S2*  
 793 a vivir *S1* : a beber 1636 *S2*  
 800 oro *S1* : o no 1636 *S2*  
 802 cristal *S1* : crisol 1636 *S2*  
 806 centro *S1* : cetro 1636 *S2* (*Error.*)

- 811 ajado 1636 S2 : osado S1 (*Error.*)  
 815 puntualidad S1 : parcialidad 1636 S2  
 825 que 1636 S2 : *Omitido en S1.*  
 827 de la memoria S1 : de las memorias 1636 : las memorias S2  
 830 o S1 : y 1636 S2  
 834 advertirlo S1 : advertidlo 1636 S2  
 836 juro S1 : os juro 1636 S2  
 839 al morir S1 : el amor 1636 S2 (*Error.*)  
 840 al nacer en visos *Corrección nuestra (Seguimos la variante recogida en Las armas de la hermosura, v. 1269.)* : al nacer en vidrios S1 : el nácar en visos 1636 : el nacer en visos S2  
 846 siempre S1 S2 : siembre 1636 (*Errata.*)  
 857 que el desabrimiento S1 : que desabrimiento 1636 S2  
 860 con S1 : son 1636 S2  
 861 saben herir S1 : son veneno 1636 S2  
 868 Ablándete 1636 : Ablándate S1 S2  
 870 mal S1 : más 1636 S2 (*Errata.*)  
 875 voz S1 : vez 1636 S2  
 883 amor S1 : honor 1636 S2  
 894 ya te olvido S1 : *Omitido en 1636 S2 (Hipometría.)*  
 898 este S1 : el 1636 S2  
 914 antiguo 1636 S2 : altivo S1  
 916+ Dase fin a esta jornada tocando y diciendo S1 : Tocan cajas y éntanse diciendo 1636 S2  
 917+ Aurelio solo S1 : Aurelio 1626 S2  
 922 años *Corrección nuestra* : daños S1 1636 S2  
 923 cansados de contar S1 : causados de encontrar 1636 : cansados de encontrar S2  
 924 sumos S1 : nuevos 1636 S2  
 925 canas S1 : sonas 1636 S2 (*Errata.*)  
 927 y S1 : si 1636 S2  
 928 que he S1 : que 1636 S2  
 930 cuidado, esto 1636 S2 : cuidado S1 (*Hipometría.*)  
 933 causa 1636 S2 : sangre S1 (*Error por repetición.*)  
 935 aherrojado 1636 S2 : aherrejado S1 (*Errata.*)  
 948 ser 1636 S2 : su S1  
 949 porque se yelan S1 : que se yelan 1636 S2 (*Hipometría.*)  
 950 a un *Corrección nuestra* : un S1 1636 S2  
 954 sus 1636 S2 : las S1  
 955 las vence y las abriga S1 : las ven, las abriga 1636 S2

- 956 y la *Corrección nuestra* : las *S1* : y las *1636 S2*  
 957 insensitivas *S1* : instintivas *1636 S2*  
 958 cuadro *S1* : calle *1636 S2*  
 961 se debe a su yerro y *S1* : de debe a su heroica *1636* : se debe a su heroica *S2*  
 966 cielos *S1* : cielo *1636 S2*  
 967 los nobles *Corrección nuestra* : o noble *S1* : lo noble *1636 S2*  
 969 y un *S1 1636* : y *S2*  
 970 más libre se verá si he de juzgarle *S1* : mas habrele de ver si he de juzgalle *1636 S2*  
 971 ayudarle *S1* : ayudarme *1636 S2*  
 972 canas *1636 S2* : lunas *S1 (Error.)*  
 973 no los *S1* : malos *1636 S2*  
 975 en la *S1* : la *1636 S2*  
 976 tu *S1* : su *1636 S2*  
 978 del *S1* : de *1636 S2*  
 982 tus *S1* : mis *1636 S2*  
 985 he *S1* : tu *1636 S2*  
 992 ha *S1* : he *1636 S2*  
 993 asiento *S1* : lugar *1636 S2*  
 997-998 no ayudar la sentencia a la justicia?/ ENIO. Es verdad. *S1* : no ayudar? ENIO. Es verdad, a la justicia. *1636 S2*  
 1005 mirar yo *S1* : yo mirar *1636 S2*  
 1007 al ofensor, no al *1636 S2* : el ofensor, no el *S1*  
 1008 preferida *1636 S2* : prevenida *S1*  
 1016 al *1636 S2* : a *S1*  
 1020 ¡Muera, pues, *S1* : ¡Muera *1636 S2*  
 1024 mi relación no cause *S1* : en mi relación no os calle *1636 S2*  
 1025 cuatro *1636 S2* : los cuatro *S1 (Hipometría.)*  
 1038 los tableros *1636 S2* : y tableros *S1*  
 1039 la fragua *S1* : las fraguas *1636 S2 (Rompe la consonancia.)*  
 1040 pero los *S1* : pero *1636 S2 (Hipometría.)*  
 1042 horma *S1 S2* : honra *1636*  
 1043 los *S1* : si *1636 S2*  
 1045 darles *S1* : darle *1636 S2*  
 1046 decía: «Yo *S1* : Yo *1636 S2 (Hipometría.)*  
 1049 recetas y deudas *S1* : recetas *1636 S2 (Hipometría.)*  
 1056 de negra veste y lúbrego *1636 S2* : de negro visten, lúgubre *S1*  
 1061 a la *1636 S2* : la *S1*  
 1062 mas era rico el padre, ¿no *S1* : pero era rico el padre... ¿y no *1636 S2*

- 1064 ha *SI* : he 1636 *S2*  
 1073 al joven Flavio a ser tu *SI* : el hijo, ven Enio, a ser su 1636 *S2*  
 1074 su *SI* : tu 1636 *S2*  
 1076 siempre *SI* : en fin 1636 *S2*  
 1080 sirvo 1636 *S2* : sirva *SI* (*Error.*)  
 1082 como me sufra mis impertinencias *SI* : *Omitido en 1636 S2*  
 1083 ose *Corrección nuestra* : sea *SI* 1636 *S2*  
 1087 ejercicio *SI* 1636 : ejerció *S2* (*Errata.*)  
 1088 a *SI* : en 1636 *S2*  
 1091 esta *SI* : la 1636 *S2*  
 1106 grandes *SI* : graves 1636 *S2*  
 1108 grave 1636 *S2* : grande *SI* (*Error por repetición.*)  
 1123 entienda *SI* : entiende 1636 *S2*  
 1126 a aquel *SI* : aquel 1636 *S2*  
 1128 ruego *SI* : pido 1636 *S2*  
 1134 hacia *SI* : acá 1636 *S2*  
 1135 hacia *SI* : acá 1636 *S2*  
 1140 lo *SI* : la 1636 *S2*  
 1144 grande *SI* : un grande 1636 *S2*  
 1146+ Coriolano *SI* : Coriolano con cadena 1636 *S2*  
 1148 empicotarle *Corrección nuestra* : empicotarse 1636 *S2* (*Errata.*) :  
 empilatarse *SI* (*Error.*)  
 1152 juzgarme *SI* : librame 1636 *S2*  
 1156 quiera el cielo no *SI* : si ya no es que yo 1636 *S2*  
 1158+ 1636 y *S2 añaden* Saca Enio unos papeles y dice  
 1190 al *SI* : el 1636 *S2*  
 1192 en las *SI S2* : en 1636  
 1195 tanta corriente *SI S2* : tantas corrientes 1636 (*Hipermetría.*)  
 1201 recogerle *SI* : recogerse 1636 *S2*  
 1208 que 1636 *S2* : y *SI*  
 1210 sombras *SI* : sombra 1636 *S2*  
 1216 aclamando *SI* : allanando 1636 *S2*  
 1217 oh, nunca *SI* : nunca 1636 *S2*  
 1225 aljófár *SI* 1636 : ajófár *S2* (*Errata.*)  
 1226 que *SI* : y 1636 *S2*  
 1232 fuerzan 1636 *S2* : fuerza *SI* (*Error de concordancia.*)  
 1250 en cuanto *SI S2* : es cuanto 1636  
 1265 está *SI* : es 1636 *S2*  
 1269 objeto *SI* : ojecto 1636 *S2*  
 1276 llorastes *SI* : llorasteis 1636 *S2*

- 1279 adorno *S1* : ardor no 1636 *S2*  
 1304 púrpura *S1* : purpúreo 1636 *S2*  
 1309 que 1636 *S2* : en que *S1*  
 1310 del *S1 S2* : de 1636  
 1318 alba 1636 *S2* : vapor *S1*  
 1325 trono 1636 *S2* : trueco *S1*  
 1336 queráis *S1 S2* : queréis 1636  
 1342 ayudarles 1636 *S2* : ayudarle *S1* (*Error de concordancia.*)  
 1343 favor *S1* : valor 1636 *S2*  
 1347 me venguen *S1* : que venguen los 1636 *S2*  
 1366 mis *S1* : mil 1636 *S2* (*Errata.*)  
 1377 «muera» o en «viva» *S1* : muera en el viva 1636 *S2*  
 1380 el *S1* : que 1636 *S2*  
 1389 hoja 1636 *S2* (*Seleccionamos la variante que presenta Las armas de la hermosura, v. 1945.*) : ofensa *S1*  
 1397 acredito *Corrección nuestra (Necesaria para restaurar la consonancia.)* : acredita *S1* : ha crédito 1636 *S2*  
 1399 recúsalos *S1* : reclúsalos 1636 *S2* (*Errata.*)  
 1409 yo vengo *S1* : vengo 1636 *S2* (*Hipometría.*)  
 1410 la *S1* : su 1636 *S2*  
 1421 Ya escampa... Mirad si afloja *S1* : *Omitido en 1636 S2*  
 1424 cese, señor, tu congoja *S1* : plega a Dios que sea amigo 1636 *S2*  
 1425 tú 1636 *S2* : así *S1*  
 1426 consejo 1636 *S2* : concejo *S1*  
 1428 los pleitos *S1* (*Lectio difficilior: variación sobre el modismo popular.*) : las cañas 1636 *S2*  
 1430 la *S1* : esta 1636 *S2*  
 1434 han *S1* : ha 1636 *S2*  
 1441 escribo *S1* : escribí 1636 *S2*  
 1452 ser 1636 *S2* : estar *S1*  
 1458 su *S1 S2* : tu 1636  
 1459 Aquesto *S1* : Aquello 1636 *S2*  
 1460 Eso *S1* : esto 1636 *S2*  
 1466 terrores *S1* : temores 1636 *S2*  
 1468 el *S1* : al 1636 *S2*  
 1469 quise 1636 *S2* : quiere *S1* (*Error.*)  
 1476 sala *S1 S2* : fila 1636  
 1478 su parecer *S1* : sus pareceres 1636 *S2* (*Rompe la consonancia.*)  
 1494 es injuria *S1* : injuria 1636 *S2*  
 1496 esta *S1* : esa 1636 *S2*

- 1497 Responderé *Corrección nuestra* : Responderé S1 S2 (*Errata.*) :  
Responder sé 1636
- 1499 honroso miedo S1 : Horror o miedo 1636 S2
- 1500 ese S1 : este 1636 S2
- 1504+ Vanse S1 : *Omitido en 1636 S2*
- 1508+ Vanse, y sale S1 : Vanse, y salen 1636 S2
- 1515 esta 1636 S2 : otra S1 (*Error.*)
- 1516 a dos 1636 S2 : dos S1
- 1520 asaltar pueda esta S1 : asaltar esta 1636 S2 (*Hipometría.*)
- 1521 el S1 : al 1636 S2
- 1524 Flegetonte *Corrección nuestra* : Hiqueronte S1 (*Error.*) : Flegetante  
1636 S2 (*Error.*)
- 1526 sus S1 : estos 1636 S2
- 1529 disfrazada S1 1636 : disfrada S2 (*Errata.*)
- 1532 en mi valor y enojo *Corrección nuestra* : seré de este despojo S1 (*Error.*) :  
en mi valor me enojo 1636 S2 (*No forma sentido.*)
- 1536 dos S1 S2 : sos 1636 (*Errata.*)
- 1537 dos torres S1 : ductores 1636 : doctores S2
- 1539 con 1636 S2 : por S1 (*No forma sentido.*)
- 1551+ Tocan cajas dentro 1636 S2 : *Omitido en S1*
- 1552 Pero S1 S2 : ¡Para! 1636
- 1554 asombrando la escuadra de las aves S1 : *Omitido en 1636 S2*
- 1555 vientos 1636 S2 : brutos S1 (*Error.*)
- 1558 otra vez me provoca a estar atento S1 : *Omitido en 1636 S2*
- 1563 Si S1 : Él 1636 S2
- 1564 ¡Oh, lágrimas, aquí! ¡Llegad ahora! *Corrección nuestra* : ¡Lágrimas, aquí!  
¡Aquí llegad ahora S1 1636 S2 (*Endecasilabo con acento en quinta y séptima que contradice el usus scribendi de Rojas.*)
- 1568 si S1 : él 1636 S2
- 1571 ocasión S1 : causa 1636 S2
- 1572+ 1632 y S2 añaden Tocan otra vez
- 1575 laberinto S1 1636 : laverintio S2 (*Errata.*)
- 1585 para 1636 S2 : por S1
- 1586 a ser 1636 S2 : para S1
- 1589 la presunción de *Corrección nuestra* : las persuasiones S1 (*Hipermetría.*)  
: las presunciones 1636 S2 (*Hipermetría.*)
- 1592 pues estás agora S1 : supuesto que estás 1636 S2
- 1593 tan imposible S1 : con tan posible 1636 S2
- 1597 siguiéndolos S2 : siguiendo voy S1 (*Error.*) : siguiéndoles 1636
- 1606 sin le hablar S1 : sin hallar 1636 S2

- 1607 secar *S1* : cecar 1636 *S2* (*Errata.*)  
 1608 el 1636 *S2* (*Variatio.*) : un *S1*  
 1617 defender las *S1* : defensor de 1636 *S2*  
 1621 entenderá a mi *S1* : entenderá mi 1636 (*Error.*)  
 1627 ¡Y, por *S1* : ¡Por 1636 *S2*  
 1628 que la que agora diviso *S1* : *Omitido en 1636 S2*  
 1634 ab initio *S1 S2* : abicinio 1636 (*Error.*)  
 1635 veintidoseno *S1* : veinte y doceno 1636 *S2*  
 1644 verle me *S1* : valerme 1636 *S2*  
 1644+ Tocan y sale por una puerta grande Coriolano, con una banda en los ojos, y un bastón entre las manos atadas, con la espada y laurel en la cabeza, y Flavio y Aurelio y Enio *S1* : Tocan cajas y salga por una puerta grande Coriolano, con una venda en los ojos, y un bastón en las dos manos, y atadas; un laurel en la cabeza y ceñida la espada y salgan con él Flavio, y Aurelio y Enio 1636 : Tocan cajas y salga por una puerta grande Coriolano, con una banda en los ojos, y un bastón en las dos manos, y atadas; un laurel en la cabeza y ceñida la espada y salgan con él Flavio, y Aurelio y Enio *S2*  
 1658 cuándo *S1* : cuánto 1636 *S2*  
 1670 parece *S1* : pedís 1636 *S2*  
 1681 escuche *S1* : es acto 1636 *S2*  
 1682 he 1636 *S2* : ha *S1* (*Error.*)  
 1684 estas *S1* : y estas 1636 *S2*  
 1690 hallo *S1* : halle 1636 *S2*  
 1697 si no *S1* : no 1636 *S2*  
 1698 lengua mis *S1* : mi lengua 1636 *S2*  
 1701 decirlas *S1* : decirla 1636 *S2*  
 1702 que he presumido 1636 *S2* : que en mi sentido *S1* (*Errata: la conjunción que se vuelve a repetir en el v. 1703.*)  
 1708 tu 1636 *S2* : la *S1*  
 1718 quede *Corrección nuestra* : que *S1* 1636 *S2* (*Hipometría.*)  
 1725 sierras *S1* : tierras 1636 *S2*  
 1733+ Saca la espada 1636 *S2* : *Omitido en S1.*  
 1735 he *S1* : ha 1636 *S2*  
 1738 aquí has *S1* : has 1636 *S2*  
 1743 hoy en *S1* : en 1636 *S2*  
 1744+ Quítale la espada 1636 *S2* : *Omitido en S1*  
 1747 hoy esta *S1* : aquesta 1636 *S2*  
 1748 regio *S1* : rojo 1636 *S2*  
 1750 estuvo *S1* : estaba 1636 *S2*

- 1750+ Quítale el laurel 1636 S2 : *Omitido en S1*  
 1751 la S1 : le 1636 S2  
 1752 así S1 : si 1636 S2  
 1755 Y yo S1 S2 : yo 1636 (*Hipometría o violenta dialefa.*)  
 1758 vos decís, ministro S1 : vara le administro 1636 S2  
 1762 Ven conmigo S1 : *Omitido en 1636 S2 (Hipometría.)*  
 1764 esos S1 : estos 1636 S2  
 1773-1774 Enio, ¿tú te vas también? / Amigo, oye mis suspiros S1 : *Omitido en 1636 S2*  
 1781 ¿no hay quien escuche S1 : mas, ¿quién escucha 1636 S2  
 1797 desde S1 : de 1636 S2 (*Hipometría o violenta dialefa.*)  
 1798 te 1636 S2 : que S1 (*Error.*)  
 1800 mi S1 : de mi 1636 S2 (*Hipermetría.*)  
 1812 pues tan infeliz he sido S1 : *Omitido en 1636 S2*  
 1814 rizos S1 : ricos 1636 S2  
 1815+ y Astrea S1 : y tiénele 1636 S2  
 1819 a nadar S1 : ayudar 1636 S2  
 1824 a tu S1 S2 : tu 1636 S2  
 1825 ¿tú no S1 : cómo 1636 S2  
 1832 estaba S1 : estado 1636 S2  
 1833 he visto S1 : viendo 1636 S2  
 1834 injurias S1 : injusticias 1636 S2 (*Hipermetría.*)  
 1837 mis sienes S1 : mi frente 1636 S2  
 1839 pues S1 : es 1636 S2  
 1858 a ayudarte S1 : ayudarte 1636 S2  
 1884 hoy S1 : y 1636 S2  
 1890+ 1636 y S2 añaden Vanse  
 y sale S1 : y clarines, y sale 1636 S2  
 1894 línea de tu S1 : la mía de todo 1636 S2 (*Hipermetría.*)  
 1896 al sol empuña su elevada frente 1636 S2 (*Escogemos una variante similar a la recogida con posterioridad en Las armas de la hermosura, v. 499.*) :  
 el sol en pura celebrada fuente S1  
 1905 hoy el que 1636 S2 (*Seguimos la variante recogida con posterioridad en Las armas de la hermosura, v. 2912.*) : el que más S1  
 1908 que a mi ofensa S1 S2 : a que mi ofensa 1636  
 1914 a tu 1636 S2 (*Seguimos la variante recogida con posterioridad en Las armas de la hermosura, v. 2924.*) : ya tu S1  
 1915 Dinos S1 : Dime 1636 S2  
 1924 al S1 : el 1636 S2  
 1925 se S1 : le 1636 S2

- 1926 a su *S1* : al 1636 *S2*  
 1927 embestirlos *S1* : embestir 1636 *S2* (*Hipometría.*)  
 1936 ya hubieras *S1* : hubieras 1636 *S2*  
 1939 arneses *S1* : copetes 1636 *S2* (*Rompe la consonancia.*)  
 1940 los *S1* : en sus 1636 *S2* (*Hipermetría.*)  
 1942 orbes *Corrección nuestra* (*Seguimos la variante recogida con posterioridad en Las armas de la hermosura, v. 2958.*) : nubes *S1* : ombres 1636 *S2*  
 1944 cuya *S1 S2* : cuyo 1636 (*Error de concordancia.*)  
 1949 ingenio fio *S1* : ingenio 1636 *S2* (*Hipometría.*)  
 1950 corona *S1* : valor 1636 *S2*  
 1953 con *S1* : del 1636 *S2*  
 1957 ya infelice *S1* : infelice 1636 *S2*  
 1962+ soldado *S1* : soldado y trae a Morfodio 1636 *S2*  
 1974 es pía *S1* : remendado pía 1636 *S2*  
 1976 con *S1* : a 1636 *S2*  
 1977-1978 y piadosamente gano / por lo que mi campo pía 1636 *S2* :  
*Omitido en S1*  
 1981 sentidos 1636 *S2* : rendidos *S1*  
 1983 parecería 1636 *S2* : parece mía *S1*  
 1987 de mis fortunas. Morfodio *S1 S2* : venga este agravio atrevido 1636  
*(Rompe la consonancia y no forma sentido.)*  
 1990 chismes *S1* : traición 1636 *S2*  
 1994 maligno *S1* : mísero 1636 *S2*  
 1999 por matar el hambre *S1 S2* : por [*ilegible*] el hambre 1636  
 2002 y me apura y me 1636 *S2* : me apura y *S1* (*Hipometría.*)  
 2005 es un *S1* : es 1636 *S2*  
 2009 del campo *S1* : de nación 1636 *S2*  
 2011 cuanto 1636 *S2* : cuando *S1* (*Error.*)  
 2012 hacer 1636 *S2* : salir *S1* (*Error.*)  
 2017 la trata *S1* : trata 1636 *S2* (*Hipometría.*)  
 2018 afligida 1636 : afligido *S1 S2* (*Ruptura de la consonancia.*)  
 2019 compré *S1* 1636 : compró *S2*  
 2030 padre *S1* : nadie 1636 *S2*  
 2032 son *S1* : eran 1636 *S2*  
 2043 tu *S1* : su 1636 *S2*  
 2044 ellos 1636 *S2* : ellas *S1* (*Error.*)  
 2047 has *S1* : ha 1636 *S2*  
 2048 tu *Corrección nuestra* : su *S1* 1636 *S2*  
 2050 veas *S1* : vea 1636 *S2* (*Ruptura de la consonancia.*)  
 2052 de ti misma monumento 1636 *S2* : de tu mismo movimiento *S1*

- 2054 quisiera 1636 S2 : pudiera S1  
 2055 esta grande 1636 S2 : contigo en S1 (*Error: repetición de contigo.*)  
 2064 tan S1 : tal 1636 S2  
 2077 como una 1636 S2 : como S1  
 2080 padre 1636 S2 : Flavio S1  
 2082 ira 1636 S2 : ida S1 (*Errata.*)  
 2084 ya inhumanos S1 : y ya humanos 1636 S2  
 2085 lavaré en 1636 S2 : lavar en S1 (*Errata.*)  
 2086 ¡ay!, *Corrección nuestra* : y S1 1636 S2 (*Error.*)  
 2087 con el agua de mis 1636 S2 : en el agua de tus S1  
 2092 trato S1 : tengo 1636 S2  
 2094 míseros S1 : músicos 1636 S2  
 2096 en S1 : de 1636 S2  
 2102 la S1 : tu 1636 S2  
 2105 ha de hallarme la S1 : he de hallar a la 1636 S2  
 2109+ Flavio y Enio S1 : Flavio 1636 S2  
 2115+ S2 *añade* Vanse  
 2117 dure S1 : dude 1636 S2  
 2121 Aurelio. S1 : *Omitido en* 1636 S2  
 2125 graves S1 S2 : grandes 1636  
 2134 culpe es S1 : culpéis 1636 S2  
 2140 sus S1 : las 1636 S2  
 2143 mismas *Corrección nuestra* : mismo S1 1636 S2 (*Error de concordancia.*)  
 2151 admire, no te turbe 1636 S2 : admires, no te turbes S1 (*Error de concordancia.*)  
 2158 puso S1 : pasó 1636 S2  
 2161 instituye S1 : restituye 1636 S2  
 2162 espante que esa 1636 S2 : espantes que la S1 (*Error de concordancia.*)  
 2165 vidas 1636 S2 : vida S1  
 2169 propongo S1 : proponga 1636 S2  
 2171 remedio S1 : que remedio 1636 (*Hipermetría.*)  
 2181 tan piadoso S1 : es, Aurelio 1636 S2  
 2182 postras S1 : partes 1636 S2  
 2189 asegure S1 : aseguren 1636 S2  
 2191 culpe *Corrección nuestra* : culpen S1 1636 S2 (*Error de concordancia.*)  
 2194 disculparán S1 : deslustraron 1636 S2  
 2195 si el hambre que nos 1636 S2 : y el hambre que los S1 (*Error: no forma sentido.*)  
 2196 no deja en las *Corrección nuestra* : han dejado en sus S1 : han dejado en las 1636 S2

- 2197 deslustre *Corrección nuestra* : deslustren *S1 1636 S2 (Error de concordancia.)*
- 2201 usaron de *S1* : lucen las *1636 S2*
- 2203 la guerra que se escuse *1636 S2* : esta guerra que se escusen *S1 (Error de concordancia.)*
- 2204 la muerte de tantas vidas *1636 S2* : sus muertes difuntas vidas *S1 (Error.)*
- 2206 del hado a la fuerza *S1* : a destajo la hueste *1636 S2*
- 2209 ahora surgen *Corrección nuestra* : de su origen *S1* : de la ragen *1636 S2 (Errata.)*
- 2211 aquesos balaústres *S1* : aquellos baluartes *1636 S2 (Ruptura de la asonancia.)*
- 2214 del senado *S1* : declinando *1636 S2*
- 2218 aire *Corrección nuestra (Según la variante que aparece en Las armas de la hermosura, v. 2779.)* : arte *S1 1636 S2*
- 2220 ¡Raras, raras, oh mujeres! *S1* : Sí harás, oh mujer *1636 S2*
- 2225 y ilustre *S1* : illustre *1636 S2*
- 2227 ni *S1* : no *1636 S2*
- 2231 sus *S1* : las *1636 S2*
- 2235+ Tocan *S1* : Vanse y tocan cajas *1636 S2*
- 2241-2245 a quien vitorioso ... el clarín de la fama *1636 S2 : Omitido en S1*
- 2247 así volar *S1* : articular *1636 S2*
- 2250 ti *S1* : sí *1636 S2*
- 2251 nueva gloria mi esperanza *S1 : Omitido en 1636 S2*
- 2261 es aquesto? Una embajada *S1* : será aquesto? Embajada *1636 S2*
- 2262 sitiada *S1* : sin nada *1636 S2*
- 2263 aplica *S1* : implica *1636 S2*
- 2265 postrada *S1* : por nada *1636 S2*
- 2267 tu honor mi mano *1636 S2* : su honor y mano *S1 (Error.)*
- 2271 aquí *1636 S2* : o aquí *S1 (Errata.)*
- 2274 así *S1* : a ti *1636 S2*
- 2275 hable por mí y por ti *S1* : hablen por ti y por mí *1636 S2*
- 2282 sea Roma que, contigo *S1 : Omitido en 1636 S2*
- 2283 imperio *S1* : cetro *1636 S2*
- 2286 arguya *S1* : arguna *1636 S2 (Errata.)*
- 2287 puedo *1636 S2* : pude *S1 (Error.)*
- 2290 se *S1* : me *1636 S2*
- 2291 mal de *S1* : mal *1636 S2*
- 2291+ Sale Aurelio *S1* : Vase Sabino y sale Aurelio, y un soldado *1636 S2*
- 2292 está. Habla. Aurelio. *S1* : está. Coriolano. *1636*

- 2300 venido a ti *S1 S2* : venido 1636 (*Ruptura de la consonancia.*)  
 2308 servicios *S1* 1636 : servicios *S2* (*Errata.*)  
 2311 seno *S1* : sino 1636 *S2*  
 2313 ha asolado *S1* : asoló 1636 *S2*  
 2314 y, cual víbora, ha engendrado *S1* : igual víbora engendró 1636 *S2*  
 2322 des alivio a sus desvelos *S1* : *Omitido en* 1636 *S2*  
 2327 en *Corrección nuestra* : a *S1* 1636 *S2* (*Error.*)  
 2328 el *S1* : al 1636 *S2*  
 2330 quiere 1636 *S2* : quiso *S1* (*Error.*)  
 2334 en *Corrección nuestra* : el *S1* 1636 *S2* (*Error.*)  
 2335 la hallan, romano, *S1* : le halla Roma 1636 *S2*  
 2337 muere *S1* : muera 1636 *S2*  
 2338 espere *S1* : le espera 1636 : espera *S2*  
 2341 asolada 1636 *S2* : acosada *S1*  
 2342 perdonada, si *S1* : perdonad, así 1636 *S2*  
 2343 peregrina *S1* : si lágrima 1636 *S2* (*Ruptura de la consonancia.*)  
 2348 dio 1636 *S2* (*Variante presente en Las armas de la hermosura, v. 3138.*) :  
 da *S1*  
 2350 padre y juez en un estrado *Corrección nuestra* (*Entremezclamos ambas  
 variantes teniendo en cuenta la versión del verso que ofrece Las armas de  
 la hermosura, v. 3140.*) : pues juez en un estrado *S1* : padre y juez en  
 un estado 1636 *S2*  
 2352 a *S1* : el 1636 *S2*  
 2353 Y aquesta *S1* : Aquesta 1636 *S2*  
 2360 la pluma y *S1* : las plumas 1636 *S2*  
 2361 lavó 1636 *S2* : tuvo *S1* (*Error.*)  
 2362 vengo *S1* : lavo 1636 *S2*  
 2364 satisfizo así *S1* : satisfizo a la 1636 *S2*  
 2369 sin aplauso *S1* : con aplauso 1636 *S2*  
 2370 Eso *S1* : Ese 1636 *S2*  
 2371 vengarte te *S1* : vengarte 1636 *S2*  
 2373 tu honor —el cielo es juez— 1636 *S2* : si honor, tu celo es *S1*  
 (*Hipometría o forzada dialefa.*)  
 2374 restaurarle *S1* : respetar la 1636 *S2*  
 2377 destituido *S1* : destruido 1636 *S2*  
 2382 será *S1* : su ha 1636 *S2* (*Errata.*)  
 2385 a quien 1636 *S2* : al que *S1*  
 2386 prefieres *S1* : persuades 1636 *S2* (*Ruptura de la consonancia.*)  
 2387 Roma es tu madre *S1* : es Roma tu padre 1636 : es Roma tu madre *S2*  
 2388 padre *S1 S2* : madre 1636 (*Error.*)

- 2395+ Vase. Sale Astrea, y Sabino *S1* : Vase Aurelio y sale Astrea, y Sabino  
1636 *S2*
- 2399 tu 1636 *S2* : su *S1* (*Error. Se dirige a Coriolano.*)
- 2403 dolor 1636 *S2* : horror *S1* (*Error.*)
- 2404 ceniza *S1* : cenizas 1636 *S2*
- 2405+ Tocan *S1* (*Tras el v. 2403.*) : Tocan cajas 1636 *S2*
- 2407 determinarse 1636 *S2* : de ser un Marte *S1* (*Error.*)
- 2413 un padre *S1* : de un padre 1636 *S2*
- 2421 vino 1636 *S2* : venía *S1*
- 2427 los *S1* : esos 1636 *S2*
- 2432 madre *S1* : patria 1636 *S2*
- 2440 el colegio *S1* : ese olimpo 1636 *S2*
- 2442 Ciro *S1* : acero 1636 *S2* (*Lectio faciliior.*)
- 2446 no es rayo, elemento sí *S1* : es ya; monumento, sí 1636 *S2*
- 2449 sepulcros *S1* : sepulcro 1636 *S2*
- 2451 diamantes *S1* : diamante 1636 *S2*
- 2460 tus 1636 *S2* : las *S1*
- 2463 respondí 1636 *S2* : respondo *S1* (*Error de concordancia.*)
- 2467 castigarle o perdonarle *S1* : perdonarle o castigarle 1636 *S2*
- 2471 no esparce (*Escogemos la variante que aparece en Las armas de la hermosa, v. 3291.*) : no es parte *S1* : no arde 1636 *S2*
- 2472 lucero *S1* : el lucero 1636 *S2*
- 2477 pues si *S1*: aunque 1636 *S2*
- 2480 de mis rayos son efetos *S1* : yo sol de mis rayos soy 1636 *S2*
- 2487 fiadas de amistad grande 1636 *S2* : en nuestra amistad *S1* (*Ruptura de la asonancia.*)
- 2493 yo en dos *S1* : hecho dos 1636 *S2*
- 2502 obliga 1636 *S2* : fia *S1*
- 2503 yo con *S1* : con 1636 *S2* (*Hipometría.*)
- 2506 el del rey *S1* : del rey 1636 *S2*
- 2508 que de *S1* : y de 1636 *S2*
- 2509 ya alumbre y ya no abrase *Corrección nuestra (Proponemos una variante similar a la que aparece en el v. 3301 de Las armas de la hermosa.)* : él me alumbre, yo no abrase *S1* : él me alumbre y yo me abrase 1636 *S2*
- 2518 merezca *S1* : merezco 1636 *S2*
- 2519 que no *S1* : quiero 1636 *S2* (*Error.*)
- 2523 infelice antes 1636 *S2* : infeliz e antes *S1* (*Errata.*)
- 2524 fuera *S1* : fiera 1636 *S2*
- 2525+ Dentro *S1* : Dice dentro Aurelio. 1636 *S2*
- 2526 sin duda 1636 *S2* : ciudad *S1*

- 2529 pedirnos *S1* : pedirnos *1636 S2*  
 2532 nuestro parecer *1636 S2* : nuestros pareceres *S1*  
 2533 cualquiera bien era *S1* : cualquier ventura es *1636 S2*  
 2533+ Veturia, Aurelio y todos *S1* : Veturia y todos *1636 S2*  
 2538 rigores *S1* : lugar *1636 S2*  
 2545 él parte *S1* : parte *1636 S2*  
 2582 Coriolano. Pues hoy tan vengativo *S1* : pues hoy... Coriolano. Tan vengativo *1636 S2*  
 2583 patria *S1 S2* : palma *1636*  
 2587 Coriolano. *S1* : Veturia. *1636 S2*  
 2588 de ese *S1* : del *1636 S2*  
 2591 y quiero, despechado *S1 S2* : *Omitido en 1636*  
 2593 no en tu boca *S1 S2* : o en tu boca *1636*  
 2597 pero *S1* : solo rehúso *1636 S2 (Hipermetría.)*  
 2600 tus blasones *S1* : los blasones *1636 S2*  
 2601 te debo la injuria *S1 1636* : debo a la injuria *S2*  
 2604 Roma viva *S1* : viva Roma *1636 S2*  
 2612 lástimas *S1* : lástima *1636 S2*  
 2622 nuestra *1636 S2* : vuestra *S1*  
 2633 ¿Qué ha sido Coriolano que *Corrección nuestra (Proponemos una lectura similar al verso correspondiente de Las armas de la hermosura, v. 3784.)* : Que ya venció Coriolano *S1 1636 S2*  
 2648 la plebe *S1* : a la plebe *1636 S2*  
 2656 su padre *Corrección nuestra (Seguimos la variante de Las armas de la hermosura, v. 3809.)* : sus padres *S1 1636 S2 (Hipermetría.)*  
 2657 y hijos *S1 S2* : e hijos *1636*  
 2671 su libertad *S1* : libertad *1636*  
 2689 vengado *S1* : vengando *1636 S2*  
 2713 estos *1636 S2* : esos *S1*  
 2717 herмосean *S1* : hermesean *1636 S2 (Errata.)*  
 2719 desprendidos *S1* : despendidos *1636 S2 (Errata.)*  
 2721 del sol *S1 S2* : de sol *1636*



*EL JARDÍN DE FALERINA*

DE

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA,  
ANTONIO COELLO Y OCHOA Y  
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Estudio, edición crítica y notas

de

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ  
y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL



## ESTUDIO

### 1. HISTORIA DE UN OLVIDO

*El jardín de Falerina*, fiesta real escrita en colaboración por Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa y Pedro Calderón de la Barca, se conservó en un único manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (MS/17320), y no se imprimió hasta el siglo XXI. En 2010, gracias a la editorial Octaedro, los que hoy volvemos a editarla pudimos sacarla a la luz pública en letras de molde.

Las «razones de la sinrazón de este olvido» las expuso Pedraza [2022: 171-174] y se resumen en el prólogo de la primera impresión [Pedraza y González Cañal, 2010: 11-18]: el texto fue un encargo específico para una fiesta real y no debió de circular por el mundillo teatral, ya que requiere unos medios técnicos que solo se daban en la corte; es posible que los autores no tuvieran más contacto con él; y los eruditos quedaron confundidos por la existencia de otra pieza en dos actos del mismo título, obra exclusiva de Calderón, enteramente distinta, que se incorporó a la *Quinta parte* de sus comedias (Madrid, 1677; Barcelona, 1677) y a la *Verdadera quinta parte* (Madrid, 1682) que preparó Juan de Vera Tassis. Sobre esta creó el auto sacramental que también ostenta el rótulo de *El jardín de Falerina* [vid. Galván y Mata Induráin, 2007, y Pedraza, 2022: 185-203]. Para mayor confusión catalográfica, tenemos noticia de otro drama homónimo de Lope de Vega, citado en la lista de *El peregrino en su patria* (1604), cuyo texto se ha perdido.

Durante siglos los historiadores literarios y los bibliógrafos mezclaron y confundieron los datos de la comedia de tres ingenios en tres actos —la que ahora editamos— y la zarzuela en dos jornadas de Calderón. Así, Paz y Melia [1934: I, núm. 1818], al describir el manuscrito en que se ha conservado la obra de Rojas, Coello y Calderón, apostilla:

Durán y La Barrera la atribuyen solo a Calderón.

El primero añade que se publicó en la Parte 5ª de las de aquel autor, y que al asunto, y con el mismo título, hay una comedia de Lope.

Como ya sabemos, no es así: el texto que contenía el manuscrito que el bibliógrafo tenía entre las manos no comparte un solo verso con el que se publicó en la *Quinta parte* de comedias de Calderón.

El primero que estableció la existencia de dos piezas dramáticas distintas y resumió el argumento de la que ahora nos ocupa fue Cotarelo [1911: 171-174]. A partir de su estudio, los dos textos quedaron perfectamente identificados, pero el compuesto por Rojas, Coello y Calderón permaneció inédito durante décadas. Sesenta y un años después, Rudolph Bacalski [1972] preparó una tesis doctoral, dirigida por MacCurdy, con un estudio y edición del texto, que se puede consultar mecanografiada. Como ya se ha señalado, la comedia se imprimió por primera vez trescientos setenta y cuatro años después de haberse estrenado [Rojas, Coello y Calderón, 2010].

## 2. DATACIÓN Y CIRCUNSTANCIAS DE LA ESCRITURA Y EL ESTRENO

La confusión de las dos comedias de *El jardín de Falerina* en que participó Calderón ha dado lugar a que se difundan algunas noticias falsas o inexactas sobre la datación de nuestra obra. Sin embargo, ya Cruzada Villamil [1871: 107] encontró en los archivos de palacio un registro de la representación de *La Falerina* en enero de 1636, aunque al transcribir las notas manuscritas erró (*lapsus oculi*) en el día preciso y en la compañía que la puso en escena. Gracias a la diligencia de Shergold y Varey [1961: 279], que volvieron a consultar la documentación, podemos precisar

que el estreno (y posiblemente, la única función de la fiesta real escrita por los tres ingenios) tuvo lugar el 13 de enero de 1636, a cargo de la compañía de Tomás Fernández de Cabredo, que un mes antes (16 de diciembre) había representado en palacio *Bien vengas mal* de Calderón. En ese momento contaba entre sus actores con Pedro de la Rosa y Juan Rana [vid. González Cañal, 2010: 138-139, y García Reidy, 2011]. En la primavera de 1636 ambos se integraron en la nueva *troupe* que encabezó Pedro de la Rosa, con la que interpretarían, entre otros cientos de comedias, *El monstruo de la fortuna*, que se edita a continuación en este volumen. Las dos compañías unirían sus fuerzas con la de Antonio de Prado para representar en la noche de San Juan de 1636 *Los tres mayores prodigios* de Calderón.

Desconocemos el lugar preciso en que se desarrolló la representación de *El jardín de Falerina*. Probablemente, en una de las salas del viejo alcázar madrileño.

Las especulaciones sin fundamento de Hartzenbusch [1850: 668], que da la fecha de 1629, y de Cotarelo [1911: 173-174], que propone la de 1649, se refieren a la zarzuela que escribió Calderón en solitario, no a nuestra comedia. Algunos investigadores, a falta de otras precisiones, han repetido esta errada información y la han relacionado confusamente con el texto redactado por los tres ingenios [vid. Pedraza, 2022: 174-176, y Pedraza y González Cañal, 2010: 34-37].

Todo indica que la obra fue un encargo para una fiesta palaciega y que, presumiblemente, formó parte de una sucesión de deslumbrantes espectáculos que la corte de Felipe IV encargó a Calderón y al escenógrafo florentino Cosimo Lotti (Cosme Loti en los documentos españoles) en 1635 y 1636. Los hitos fundamentales de esta serie fueron las dos magnas fiestas reales que se prepararon para la noche de San Juan: *El mayor encanto, amor* (1635) y *Los tres mayores prodigios* (1636) [vid. Chaves, 2004: 47-63, y Ulla, 2013: 11-19]. En medio de estos dos grandes eventos, para los días invernales de principios de 1636, se programó este espectáculo, cuyas circunstancias y condicionamientos ha tratado de imaginar y describir Pedraza [2022: 178]:

Con el triple objetivo de rentabilizar el esfuerzo y el dinero invertidos [en la fiesta de San Juan de 1635], contentar al público

cortesano que pedía nuevas comedias de aparato y, quizá, dar una satisfacción a Lotti [algunas de cuyas propuestas escenográficas para la representación de *El mayor encanto, amor* habían sido rechazadas por Calderón], nace *El jardín de Falerina* de tres ingenios. Podemos suponer que Calderón no quería en ese momento cargar con el peso de una colaboración en solitario con el escenógrafo; pero no tuvo inconveniente en embarcarse en la tarea acompañado por sus buenos amigos don Francisco de Rojas y don Antonio Coello, mientras él continuaba dando a los tablados algunas de sus obras individuales más celebradas, entre ellas *A secreto agravio, secreta venganza*.

La autoría no ofrece dudas. El amanuense que copió la comedia tuvo la prudencia de señalarla al final de cada jornada con una expresión inequívoca: «Es de don Francisco de Rojas»; «Es de don Antonio Coello» y «Es de don Pedro Calderón».

### 3. LAS COMEDIAS DE CABALLERÍAS Y DE MAGIA. FUENTES E INSPIRACIÓN

*El jardín de Falerina* se inspira en la materia caballeresca. Perteneció a un subgénero que tuvo amplio desarrollo desde los orígenes del teatro en lengua española. Baste recordar las tragicomedias de Gil Vicente *Don Duardos* y *Amadís de Gaula*. Su punto de partida son las leyendas carolingias, los *romanzi* italianos (Boiardo, Ariosto...) que las recrearon y dotaron de un trasfondo sentimental y un aire irónico (acentuado en Pulci), las novelas de caballerías y los viejos romances que seguían andando en boca de las gentes... Parducci [1934 y 1937] contribuyó a su estudio al analizar el influjo de Boiardo y Ariosto en el teatro español del Siglo de Oro, tarea en la que profundizó Chevalier extendiendo su análisis a otros géneros [1966 y 1968]. En los últimos tiempos, varios investigadores han dedicado una atención específica a esta variante dramática [vid. Dematté, 2005, y Pedraza, González Cañal y Marcello (eds.), 2006].

El primer Lope la cultivó con asiduidad para satisfacer la demanda de los corrales. De la última década del siglo XVI y el primer lustro del XVII

conservamos diez piezas suyas inspiradas en las hazañas de Carlomagno y sus pares [vid. Pedraza, 2022: 155-158 y 186-187]. Esta serie se frenó en seco tras la exitosa parodia que Cervantes pergeñó en el primer *Quijote*. El Fénix no volvió a esta materia más que para satisfacer lo que parece ser una demanda de la reina Margarita [vid. Pedraza, 2008: 78-83]. Para una proyectada fiesta cortesana escribió *El premio de la hermosura*, redactada probablemente en el verano de 1611 y representada, ya muerta la encargante, en 1614, en Lerma, por el joven príncipe de Asturias (futuro Felipe IV) y sus hermanos. Wright [2001a, 2001b y 2002] analizó el significado de esta incursión caballerisca dentro de los esfuerzos de Lope de Vega en busca del patrocinio regio y la atención palaciega.

La materia cobró fuerza de nuevo como inspiradora de los más notables espectáculos cortesanos. Vélez de Guevara escribió *El caballero del Sol* para unas nuevas fiestas en Lerma (1617) y, llegado al trono el jovencísimo Felipe IV, para celebrar su diecisiete cumpleaños, el conde de Villamediana organizó en Aranjuez una espectacular representación. Sobre episodios de *Amadís de Grecia* y de *Florisel de Niquea* compuso un peregrino libreto dramático en el que abundan los lances fantásticos para lucimiento de las tramoyas: *La gloria de Niquea* [vid. Chaves, 1991, y Pedraza, 1992].

Calderón cultivó el género con cierta asiduidad. En su edición de las *Obras completas*, Valbuena Briones [1960: 1847-2152] agrupó siete de sus dramas bajo el rótulo de «comedias novelescas», cuya inspiración está en la tradición de las caballerías [vid. Pedraza, 2022: 159]. A ellos hay que añadir *El jardín de Falerina* que ahora editamos, al que contribuyó con el tercer acto.

Las trepidantes aventuras que conforman el argumento de estas piezas se desarrollan siempre en paisajes exóticos y en espacios alejados de cualquier referencia a la cotidianidad; son pródigas en lances sorprendentes e inverosímiles (vuelos, ascensos a los cielos, hundimientos...); representan fenómenos naturales sobrecogedores (tormentas terrestres y marítimas, rayos, erupción de volcanes...), y sacan a escena animales fantásticos (especialmente dragones y otras serpientes no menos espantosas, o toros que despiden fuego por los ollares o por las astas). Estos elementos, tan característicos de los relatos caballerescos, prestaban una materia prima ideal para el teatro de aparato que traían los ingenieros italianos y fascinaba a la corte española.

Salvo en contados casos (*La gloria de Niquea* de Villamediana es el más célebre), todas estas tramoyas se articulan a partir de un texto que se beneficia de la ágil estructura de la comedia española y de su aliento poético, con frecuencia subrayado por efectos musicales y canciones que quintaesencian líricamente las tensiones dramáticas. Y siempre cuentan con el contrapunto cómico y la mirada materialista y escéptica de la figura del donaire.

Para crear una pieza de esta índole, que había de escenificarse ante telones pintados y bastidores en perspectiva, y con el concurso de artilugios escénicos y autómatas diseñados por el ingeniero Cosimo Lotti, los dramaturgos buscaron algunos celebrados lances de *Orlando innamorato* de Matteo Boiardo y *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto.

Del primero nuestros tres poetas tomaron el motivo que da título a la obra: el espacio encantado creado por la maga Falerina, en el que quedaban presos caballeros y doncellas para ser devorados por un dragón. Ese jardín, tenebroso y perverso, y el trágico destino de las víctimas aparecen aludidos en numerosos pasajes del extenso poema (I, xiv, 29; xvi, 6; xvii, 6-18; xxviii, 28-32; II, iii, 66-69; vii, 31, 40; xi, 6...)¹, y tratados con mayor detalle en tres ocasiones:

DESCRIPCIÓN (I, xvii, 39-46). Fiordelisa (que se corresponde con la Flor de Lis de nuestro drama) describe el jardín a partir de un libro que contiene una suerte de plano del recinto y un comentario sobre sus peculiares características.

PELIGROSAS AVENTURAS (II, iv, 4-86). La doncella Origille advierte a Orlando de los peligros que le acechan en el jardín de Falerina, y le entrega un libro que le ha de servir de guía. Antes de irse, le roba la espada Durindana y el caballo Brigliadoro (Brilladoro en la versión española). A pesar de estas contrariedades, el heroico guerrero entra en el jardín y se enfrenta al dragón que custodia la puerta de levante; pero cuando muere la fiera, el portón

¹ Como es habitual entre los especialistas, citaremos el poema de Boiardo [1986] por la edición de Giuseppe Anceschi, señalando el libro (números romanos en mayúsculas), el canto (romanos en versalitas) y las octavas (en arábigos). Para remitir a los pasajes de *Orlando furioso* de Ariosto [1987], en la edición de Cesare Segre, señalaremos el canto (romanos) y las octavas (arábigos).

se cierra y el paladín queda en el interior de la cerca. Llega al palacio. Una dama huye. Orlando se propone matarla si no le enseña la salida; pero finalmente recurre al librito que le entregó Origille. En el lago encuentra una sirena, aunque el conde no la oye porque ha taponado con rosas sus oídos. El monstruo pretende matarlo, pero el caballero le corta la cabeza. Se unta con su sangre para alcanzar cierta invulnerabilidad. Se enfrenta a un toro, guardián de la puerta del mediodía, y lo mata; de nuevo, el acceso al jardín se cierra. Se dirige hacia la puerta de poniente. Ve un ave que ciega con un líquido que desprende. La mata y se enfrenta a un asno acorazado (como ya le había anunciado Fiordelisa: «E la sua pelle è de piastre coperta,/ e sembra d'oro, e non si può tagliare», I, xvii, 43) con orejas como colas de reptil. Acaba con él y poco después lucha con una fauna, híbrido de mujer y serpiente. En la puerta de tramontana encuentra a un gigante, cuya sangre derramada hace brotar de la tierra a otros congéneres. El caballero se ve obligado a luchar con un ejército de descomunales criaturas que van surgiendo por doquier. Para vencerlas las derriba, pero no las mata, y así evita que se multipliquen. Logra deshacerse de ellas y la puerta queda abierta.

DESTRUCCIÓN (II, v, 1-24). Para acabar con el jardín siniestro, Orlando, siguiendo las instrucciones del libro, ha de arrancar un manzano mágico, cuya fronda «getta e rinova ciascun giorno», pero este se defiende lanzando un alud de manzanas. Cuando logra talar el árbol, desaparecen el jardín y el palacio. Falerina pide piedad y advierte que, si la mata a ella, morirán también sus cautivos. El paladín la perdona y libera a los prisioneros.

El de Falerina no es el único jardín fantástico de *Orlando innamorato*. Encontramos una infinidad de vergeles, como el descrito en I, I, 47-53; el del Palazo Zoioso (Casteljoyoso en la traducción de Garrido de Villena), en I, VIII, 1-5... No son pocos los que tienen propiedades mágicas y apresan a damas y caballeros, como el de Dragontina, descrito en I, IX, 72-79, y presente en otros muchos pasajes; el de Morgana, II, XII, de donde libera a Ziliante; el de Alcina, II, XIII, 55, etc.

Ariosto no volvió sobre el maléfico jardín de Falerina, que tanto protagonismo tiene en el poema de Boiardo. Se limitó a citarlo en un par de ocasiones (*Orlando furioso*, XXV, 15, y XLIV, 17) y lo relacionó con la forja de la fabulosa espada con la que la maga pretendía dar muerte al paladín:

Tagliava il brando che trasse dal fianco,  
 come un tenero latte, il duro acciaio.  
 Falerina, per dar morte ad Orlando,  
 fe' nel giardin d'Orgagna il crudel brando.

Corta la espada, en los que triste atierra,  
 como a cuajada el fino acero exento,  
 que por dar muerte al conde, Falerina  
 en el jardín de Orgaña forjó fina. [Urrea, 1988]

E quantunque miglior ne l'incantata  
 spada ragione avesse il paladino,  
 che con pena e travaglio già levata  
 l'avea dal formidabile giardino...

Aunque derecho más en la encantada  
 espada tenía el conde paladino,  
 que con trabajo y pena incomparada  
 la había sacado del jardín malino... [Urrea, 1988]

Junto a estas breves referencias, desarrolló otros episodios similares, aunque menos tenebrosos, como el del palacio de Alcina (*Orlando furioso*, VI, 32-52, y VII, 9-32), en que heroicos caballeros se ven presos en recintos dominados por la magia y la sensualidad. Se trata del viejo mito que ya había cristalizado en la isla de Circe en la *Odisea*, y que se encuentra también en la Ínsula Firme del libro II de *Amadís de Gaula* [vid. Pedraza y González Cañal, 2010: 44-50].

En el segundo acto, Antonio Coello fundió el motivo del jardín de Falerina con otro que Ariosto había convertido en el núcleo central de su *Orlando furioso* (XXIII, 100-136, y XXIV, 1-14): la locura,

nacida del amor despreciado por Angélica, del más célebre de los pares de Francia.

Boiardo y Ariosto son, efectivamente, la fuente última de la trama argumental de *El jardín de Falerina*. Lo más probable es que Rojas, Coello y Calderón conocieran directamente los textos italianos, cuyas reimpressiones circulaban por toda Europa; pero también disponían de dos traducciones españolas en renqueantes octavas: la de Francisco Garrido de Villena del *Orlando enamorado* (Valencia, 1555) y la de Jerónimo de Urrea del poema ariostesco (Amberes, 1549), ambas con numerosas reimpressiones durante el siglo XVI y principios del XVII.

Sin embargo, parece casi seguro que los dramaturgos no volvieron ni sobre los versos originales ni sobre los traducidos, sino que partieron del recuerdo más o menos nebuloso de lecturas juveniles y de recreaciones españolas de estos capítulos míticos. Este fenómeno es particularmente claro en el episodio de la locura de Orlando. Para la segunda jornada de nuestro drama Antonio Coello se inspiró directamente en la intensa recreación estetizante que había perfilado Góngora en su celebrado romance «En un pastoral albergue...», que glosa cumplidamente en los vv. 1243-1474. Sobre el poema gongorino se había escrito una comedia —atribuida, al parecer sin fundamento, a Lope de Vega [*vid.* Morley y Bruerton, 1968: 527-528]— que tiene como título los elementos nucleares del primer verso gongorino: *Un pastoral albergue*. No parece que influyera sobre los autores de la fiesta real que ahora editamos.

Aunque estos motivos de Boiardo y Ariosto constituyen la fuente argumental de *El jardín de Falerina*, la inspiración teatral y dramática hay que buscarla en una serie de fiestas palaciegas que tienen como protagonistas a míticas hechiceras, cuyos mágicos poderes hacían verosímiles los sorprendentes efectos que querían mostrar sobre la escena. Lope de Vega inició este camino al componer *El vellocino de oro* para las jornadas teatrales de Aranjuez en mayo de 1622, aunque, interesado por la fábula de amores y por el embrujo de la música, no desarrolla todas las potencialidades de los trucos y sorpresas que habían de traer los ingenieros italianos poco después. Este germen fructificará en la colaboración de Calderón y Lotti.

El primero de estos ensayos pudo ser *Polifemo y Circe*, libreto creado en 1630, según consta en el manuscrito autógrafo de la tercera

jornada (BNE, Ms. Res 83) [vid. Ulla, 2011: 485-486]. Su redacción en comandita se atribuye a Mira de Amescua, Montalbán y Calderón, aunque Alviti [2006: 117-118] ha puesto en duda la autoría de la primera jornada. No sabemos si el texto se representó [vid. Pedraza y Rodríguez Cáceres, en prensa]. Si, en efecto, se estrenó, hay que suponer que el resultado de la experiencia fue satisfactorio porque cinco años más tarde, don Pedro, en solitario, volvió sobre el mismo mito en una de sus obras más logradas: *El mayor encanto, amor*, que dio ocasión a una deslumbrante función programada para la noche de San Juan de 1635. Como se verá en las notas, algunos de los elementos de estas dos piezas influirán en la redacción de *El jardín de Falerina*, tercera muestra de la serie de poderosas magas. La saga continuará unos meses más tarde con *Los tres mayores prodigios* de Calderón, cuyo primer acto tiene como figura central a Medea.

Sabemos que, por las mismas fechas, Rojas Zorrilla contribuyó a este subgénero de fiestas reales de magas míticas con *Los encantos de Medea*, ya que este título figura entre las que ofrece al librero Diego de Logroño en un documento de 21 de marzo de 1635 [vid. Rubio San Román y Martínez Carro, 2006: 232]. Se publicará, diez años más tarde, en la *Segunda parte de las comedias* del autor [vid. Cattaneo, 1992, y Julio, 2014].

En las décadas posteriores, la moda pervivirá en manos de otros poetas, aunque la aportación de más relieve es obra de Calderón: la zarzuela *El jardín de Falerina*.

En la confluencia de las lecturas clásicas y de los libros de caballerías y las exigencias teatrales de la corte se encuentra el verdadero origen de la obra que ahora editamos.

Los motivos dramáticos y técnicas escenográficas de estos espectáculos palaciegos, cuando se vulgarizaron y se acercaron algo a lo cotidiano, cosa que ya ocurre, por ejemplo, en *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla, contribuyeron decisivamente, junto a las comedias de santos, a la conformación de uno de los géneros más populares del siglo XVIII y primera mitad del XIX: la comedia de magia [vid. Caro Baroja, 1974, Blasco y otros (eds.), 1992, y Álvarez Barrientos, 2011].

#### 4. ARGUMENTO

JORNADA I. CUADRO I. Aparecen en un jardín Falerina y Selenisa, una maga con poderes sobrenaturales. Selenisa, hermana de Gradaso, ha criado a Falerina, a la que había encontrado en un arroyo.

La maga Selenisa le cuenta a Falerina que el jardín que ha creado es para atraer a los príncipes de Europa. En él hay un árbol mágico de granadas de oro que servirá de cebo para encontrar al más galán y valiente. Llegan los príncipes Brandimarte y Lisidante, que intercambian confidencias sobre sus amores: Brandimarte se ha enamorado de Flor de Lis, prima de Orlando, y Lisidante ha quedado fascinado por el retrato de una dama. Informa a su hermano de un cartel de desafío del jardín de Falerina, adonde quiere ir para encontrar a la dama del retrato. Desde el jardín Flor de Lis y Falerina les piden ayuda. En ese momento aparece el padre de los príncipes, el rey Manodante, que intenta sin éxito detenerlos.

JORNADA I. CUADRO II. Sale Orlando, que anda en busca de Angélica, acompañado de Brunel, y se echan a dormir debajo de un árbol. Aparecen Gradaso y Astracán con otros salvajes llevando a Flor de Lis y Brandimarte como prisioneros. Pelean los dos salvajes para ver quién se queda con la dama. Orlando despierta y los reta. Pelea primero con Gradaso y le da muerte, y deja herido a Astracán. Mientras tanto, Brunel libera a Flor de Lis y Brandimarte, que cuentan a Orlando su odisea. El paladín pide a Brandimarte que le siga y le ayude a buscar a Angélica. Brunel se queda para rematar a Astracán y lo deja por muerto.

JORNADA I. CUADRO III. Astracán va al jardín a contar a Selenisa y Falerina la muerte de Gradaso. Estas juran vengarse de Orlando, y Selenisa amplía las condiciones del cartel: quien le traiga al conde de Anglante podrá sacar fruta, dama y galán de su jardín. Astracán se ofrece a defender el puente de acceso.

JORNADA II. CUADRO I. Brandimarte y Flor de Lis encuentran a un capitán y a un soldado que están echando un bando para prender a Orlando por orden del rey Manodante. El capitán les cuenta que el príncipe Lisidante se encuentra en el jardín de Falerina y solo será entregado a cambio de Orlando. La pareja decide ir al jardín a liberar

a Lisidante. De repente se oyen voces de villanos que huyen y aparecen Orlando y Brunel. El conde hace una larga relación sobre la historia de Angélica en la que se recrean versos del famoso romance de Góngora. Al terminar el relato, preso de la desesperación y de los celos, se quita las armas y las va arrojando. Brunel va detrás recogéndolas y se las pone. En ese momento aparecen los villanos y el capitán con los soldados y le confunden con Orlando. Lo apresan y, a pesar de las negativas del gracioso, lo conducen al jardín de Falerina para liberar a Lisidante.

JORNADA II. CUADRO II. Sale Selenisa sola explicando cómo Lisidante, a pesar de amar a Falerina, sigue mirando un retrato de otra dama. Decide actuar con sus poderes mágicos para que todos se enamoren de Falerina.

JORNADA II. CUADRO III. Se oye música y salen Falerina y Lisidante. Selenisa hace que se hablen enamorados y más tarde que triunfe el olvido y se rechacen. Este juego es interrumpido por Astracán, que anuncia la llegada de un caballero aventurero.

JORNADA II. CUADRO IV. Flor de Lis y Brandimarte se acercan al jardín. Allí se encuentran con Astracán, y el caballero se enfrenta a él con la condición de que, si es vencido, la dama quede presa en el vergel. Se le rompe la espada, es vencido y Selenisa retiene a Flor de Lis, a la que hace desaparecer.

JORNADA III. CUADRO I. Llega de nuevo Brandimarte para intentar liberar a Flor de Lis, y Selenisa decide que debe enfrentarse a Lisidante. Lisidante duda entre el amor que siente por Falerina y su honor. Los dos quieren generosamente rendirse para que el otro quede libre. Selenisa hace salir a Flor de Lis y Falerina y, ante las miradas de sus damas, ellos cambian de opinión y ya no se quieren rendir. En ese momento aparecen en el jardín el rey y el capitán y se interrumpe la batalla. Traen a Brunel, con el rostro tapado y con las armas de Orlando, creyendo que es el paladín. Brandimarte lo defiende porque le salvó la vida, a pesar de que eso suponga la no liberación de su hermano Lisidante. Cuando descubren el rostro, Brandimarte disimula y Selenisa da la libertad a Lisidante a cambio del supuesto Orlando.

JORNADA III. CUADRO II. Selenisa se queda con el falso caballero para vengarse de la muerte de su hermano Gradaso. Deja la espada y el

escudo del paladín colgados del árbol de granadas de oro y custodiados por el dragón, y manda a Astracán llevar al supuesto Orlando a una oscura cueva que le servirá de prisión.

JORNADA III. CUADRO III. Orlando oye una canción en la que se dice que su espada está encantada en el árbol de las granadas de oro. Se encuentra con Lisidante y Brandimarte, y este último le informa de dónde está su espada y qué ha sido de su criado Brunel.

JORNADA III. CUADRO IV. Brunel, solo en la cueva, tiene hambre. Por arte de magia baja una mesa con comida, pero aparece también un «tarasco» que lo amedrenta. Intenta comer un pastel, pero sale de él un cohete. Esta escena se interrumpe porque se oye un clarín y Orlando, que ha llegado al jardín, hace caer el puente que defiende Astracán. Pregunta por el falso Orlando y traen a Brunel, al que pide que le ayude a recuperar sus armas. Para eso tiene que matar al dragón y cortar el árbol. Falerina y Flor de Lis suplican el amparo del paladín. En ese momento llegan Lisidante y Brandimarte en busca de las damas. Orlando se dispone a quemar el jardín cuando aparece Selenisa y es ella misma la que acaba con su creación.

## 5. ELABORACIÓN DRAMÁTICA Y CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

Como es costumbre en el teatro áureo, para alcanzar la simplificación argumental que exige la economía dramática, los autores del libreto para la fiesta real de enero de 1636 hacen mangas y capirotos con la materia caballeresca de que partían. Como hemos visto en la síntesis argumental, muchos de los peligrosos lances por los que pasa el protagonista en el poema de Boiardo desaparecen en *El jardín de Falerina*; ni la sirena, ni el asno con orejas en forma de serpiente, ni el ave que derrama líquidos cegadores, ni la maligna fauna, ni la sangre del gigante que, al derramarse, multiplica los individuos de su monstruosa especie... Al drama pasan menos de la mitad de los motivos fantásticos del relato en octavas, y adquieren un tono y un sentido que no siempre concuerda con los de las fuentes: el jardín embrujado no es tan siniestro como el de Boiardo (los caballeros y damas cautivados no se destinan a ser pasto del dragón); su creadora

(Selenisa en el libreto teatral) resulta algo menos aviesa que la Falerina original; Gradaso y Astracán son gigantes comunes, por así decirlo: sin las monstruosas propiedades generativas de los italianos; el árbol mágico es un granado y no un manzano; y el dragón se convierte en agente cómico en su grotesca relación con el gracioso Brunel.

La locura amorosa de Orlando, que en los poemas italianos no guarda relación alguna con el jardín de Falerina, está perfectamente trabada con la acción principal. El espectador acepta de buen grado que, cuando el conde de Anglante y Blava deambula enloquecido tras los pasos de Angélica, acuda en auxilio de Brandimarte y Flor de Lis, se enfrente a Astracán y Gradaso, y se incorpore a la trama que tiene como centro la liberación de los caballeros y damas que han quedado apresados en el fantástico vergel. El gracioso Brunel sirve de enlace entre estos lances, gracias a su cómica suplantación de la personalidad de Orlando, como ya apuntó Déodat-Kessedjian [2000: 214-215]. No debemos olvidar que, según todos los indicios, este papel debió de interpretarlo el más célebre de los graciosos de la época: Cosme Pérez, conocido como «Juan Rana», que trabajaba a principios de 1636 en la compañía de Tomás Fernández de Cabredo.

La relación de causalidad entre todos los pasos del drama es muy estricta y resulta patente para los espectadores. A pesar de tratarse de una obra escrita en comandita, la coherencia argumental y arquitectónica está tan conseguida como en las piezas de autor único. De un acto en otro se retoman las actitudes de los personajes y las vicisitudes argumentales [*vid.* Pedraza, 2022: 163-165]. Como ya señaló Bacalski [1972: 67], «is a highly unified work».

No obstante, hemos detectado unos breves pasajes que no responden a este dictamen. En los vv. 110-120 se inicia el relato mítico del hallazgo de una recién nacida en medio del bosque. Bacalski [1972: nota 111] relaciona estas alusiones a los orígenes de Falerina con el breve soliloquio en que el rey informa de que «en ese monte mesmo/ perdí una prenda del alma» (vv. 500-501). Rojas Zorrilla parece insinuar una posible línea argumental que debería acabar con la anagnórisis o reconocimiento final de la muchacha. Coello y Calderón abandonaron por completo este tópico motivo narrativo de los cuentos de hadas: hubiera resultado enteramente incompatible con la doble fábula de amores y las

bodas finales, ya que, si interpretamos que se trata de una hija perdida de Manodante, Falerina sería hermana de su enamorado Lisidante. Intuyeron, con su experiencia dramática, que era mejor no meterse en semejantes vericuetos incestuosos. Lo cierto es que esta subtrama, apenas apuntada (no se dedican a ella más de diez versos), resultaba impertinente y enteramente innecesaria: con el boiardesco jardín encantado y con la ariostesca locura de Orlando, les sobraba materia para articular las tres jornadas.

Los nombres de muchos de los personajes derivan de los poemas de Boiardo y Ariosto, pero su caracterización es muy otra: a veces diametralmente opuesta a la que aparece en las octavas italianas. Así, en *Orlando innamorato*, Falerina es una criatura poderosa y maligna, reina de Orgaña, dotada de poderes mágicos, que crea el tenebroso vergel para vengarse de su amante Ariantes «e de una dama sua, falsa, putana»: Origille (II, v, 18). El personaje que conserva algunos de estos rasgos (no todos) en nuestra fiesta real es Selenisa. Aparece «vestida de bárbara, con un bastón [símbolo del poder]». Ha creado un jardín virtual («aunque aparente es, aunque es fingido,/ servirá para el tacto y el oído», vv. 39-40) con la intención, moralmente aceptable, de velar por el bienestar y el futuro sentimental de Falerina, a la que adoptó al encontrarla abandonada a la orilla de un arroyo. Los dramaturgos combinan estos rasgos de piedad con la ostentación de una violencia, una crueldad y una voluntad de poder que se manifestó desde la más tierna infancia:

En la edad primera fui  
a los astracanes susto,  
para los pocos ejemplo  
y castigo para muchos. (vv. 57-60)

Sus estudios la han dotado de poderes sobrenaturales («espíritus infernales/ provocho con mis conjuros», «el sol a mis voces paro», vv. 65-66 y 69) y hace alarde de crímenes sibilinos y de pasiones cínegéticas (vv. 89-100). Es una de esas mujeres aguerridas («varoniles») tan frecuentes en el teatro áureo, que compaginan la acción violenta con la previsión astuta: conmovida por la muerte de su hermano

Gradaso, jura vengarlo; a través del embrujo de la música, trata de condicionar los sentimientos de Lisidante y Falerina (vv. 1609-1808); captura a Brandimarte, le propone como rival a su hermano Lisidante y encuentra el medio para que se enfrenten (vv. 2113-2118)... Pero se ve confundida en el reconocimiento de Orlando y acepta en su lugar a Brunel (vv. 2331-2435). Finalmente, ella misma, viéndose derrotada por el paladín, destruye el jardín mágico.

Al contexto de una amable fiesta real convenía un personaje femenino que contrapesara la violencia y crueldad del salvaje con rasgos de empatía y piedad, como su cariño por Falerina o el estrecho vínculo con su hermano, cuya muerte trata de vengar. Es una bruja maléfica, *ma non troppo*; una malvada entreverada de buenos sentimientos. Astuta y poderosa, pero no tanto que pueda contrastar la fuerza y el valor del invencible Orlando.

La Falerina de nuestro *Jardín* responde a las características de la dama joven de las comedias áureas. Es una muchacha en edad de merecer, que no acumula las amargas experiencias y rencores de su homónima en el poema de Boiardo. Como corresponde a las primeras damas, está en la inocente expectativa de un amor juvenil, que llega en la figura de Lisidante, cautivado por la hermosura de un retrato (otro viejo tópico narrativo y dramático). Esta inocencia no impide que se preste a servir de cebo para atraer hasta el jardín a su enamorado (vv. 449-456, 487), jure vengarse de Orlando por haber matado a Gradaso (vv. 947 y 988-994) e incluso se proponga utilizar sus encantos para apresar al paladín (vv. 983-984). Sin embargo, se rinde ante el amor del príncipe; se sorprende ante un sentimiento que nunca había experimentado: «Suspensa y muda he quedado:/ ¡esto es amar!» (vv. 1637-1638); y duda sobre cómo comportarse en esta nueva y turbadora situación: «No sé cómo le responda/ bien, para no despedirlo,/ y mal, para no empeñarme» (vv. 1679-1681). En sus réplicas trenza la expresión —muy calderoniana, aunque los versos sean de Antonio Coello— de sus íntimas contradicciones, que zozobran entre el papel impuesto por la represión social y sus ansias amorosas:

Yo soy de bronce. (¡Ay de mí!)  
Yo soy mármol. (Mal he dicho.)

Yo soy roca... (mas soy blanda);  
 yo soy mar... (mas tengo oídos);  
 yo soy áspid... (mas ya escucho);  
 hielo soy... (mas ya encendido);  
 yo soy fuego... (mas no abraso);  
 yo soy..., yo soy... Mas ¿qué digo?  
 Enigma soy que me ignoro. (vv. 1715-1723)

Los hechizos de su protectora, que encuentran su instrumento en la música, dominan las alternativas reacciones de la muchacha, en cuyo corazón triunfa unas veces el frenesí amoroso, y otras el olvido (vv. 1609-1616, 1753-1761 y 1786-1804). Pero, al fin, manifiesta el deseo de verse liberada del jardín construido para ella y unirse a Lisidante (vv. 2749-2754). De acuerdo con los anhelos del personaje y de los espectadores, este conflicto se resuelve gracias a la intervención de Orlando que rescata a los amantes de los embrujos de Selenisa.

El papel de Flor de Lis es paralelo, aunque también contrastante, con el de Falerina. Conserva algunos rasgos del carácter de sus precedentes italianos: *Fiordelisa* en *Orlando innamorato*, y *Fiordiligi* en *Orlando furioso*; pero no su sentido trágico. En las tres obras es la enamorada fiel y constante de Brandimarte, cuya muerte da ocasión a un sentido planto en el poema de Ariosto (XLVII, 155-164). Sin embargo, su genealogía cambia de los textos italianos a los españoles en que intervino Calderón. En las octavas épicas es pagana, hija de Dolistone, rey de Licia, en Siria; pero en nuestra comedia es cristiana, prima de Orlando, y en la zarzuela de Calderón, hija de Carlomagno. Hereda de sus fuentes, el carácter aguerrido y belicoso, siempre firme y decidido, incluso desafiante, en medio de la desdicha:

Matadme, bárbaros viles;  
 sacad de mi noble pecho  
 mi sangre. No seáis piadosos  
 si habéis nacido tan fieros. (vv. 467-470)

Pese a la obligada manifestación de celos y miedos femeninos (vv. 843-851), se muestra resuelta en sus consejos a Brandimarte y

dispuesta a seguirlo en todas sus empresas (vv. 1115-1170), como se subraya en la bella versión del motivo clásico del «amor constante más allá de la muerte» que Coello pone en su boca (vv. 1154-1170). Cuando Astracán derrota a Brandimarte, Flor de Lis es abducida por la magia de Selenisa, «*u convertida en fuente u volviéndose los nichos del jardín con un torno*» (v. 1916+). Finalmente, será liberada por Orlando, y se une a su amado Brandimarte. La peripecia se cierra con el final risueño propio de la comedia amatoria, sin sombra del destino aciago que estas relaciones tienen en el poema de Ariosto.

Este trío de figuras femeninas tiene enfrente otro de personajes masculinos, quizá algo más desdibujados. Orlando contrapesa su dimensión heroica y esforzada (es el Hércules que culmina la empresa de destruir el jardín de Falerina) con una caracterización algo grotesca: por su locura celosa, levemente desarrollada en el drama (vv. 1221-1474), poco menos que como excusa para glosar el romance gongorino «En un pastoral albergue...»; por su irreflexiva voluntad de socorrer a doncellas desvalidas y caballeros en peligro (vv. 635-651), que los espectadores de 1636 no podían dejar de asociar a la parodia quijotesca de estos comportamientos; y por sus fanfarronadas y las luchas brutales con los gigantes Astracán y Gradaso (vv. 651-751). Aunque carecemos de documentación al respecto, es posible que este papel se encomendara a Pedro de la Rosa.

Los dos jóvenes galanes, hermanos amantísimos, Brandimarte y Lisidante, hijos del rey de Lidia, son dos caballeros enamorados, con las torpezas, apasionamientos e ingenuidades que se presumen de su edad y condición. Aunque bien dotados en lo físico y en lo espiritual, y de sentimientos nobles y elevados, se convierten en agentes cómicos debido a su exacerbado sentido del pundonor que los arrastra a situaciones paradójicas en que, como ha señalado Pedraza [2022: 169], su caballerosa generosidad desemboca en el «absurdo de que todos acaban esforzándose contra sus deseos e intereses», y a repentinos cambios de actitud, determinados disparatadamente por las encorsetadas reglas de la cortesía (véanse los vv. 2030-2144).

Al margen del matiz risueño y el regusto humorístico que tienen los empeños pundonorosos de los galanes, o los perfiles grotes-

cos de los gigantes y del propio Orlando, la graciosidad de *El jardín de Falerina* reside en Brunel, la figura del donaire, heredero (en el nombre) del Brunello que aparece en los dos *Orlandos*. Su caracterización está muy lejos de sus fuentes. En Boiardo, aunque es un personaje travieso e inclinado al robo, pertenece al estamento aristocrático y llega a ser rey de Tingitana. Estos rasgos perviven en *Orlando furioso* y acaban con su muerte en la horca, cuando Marfisa, a la que había robado la espada, lo captura y lo entrega a Agramante, que se había disgustado con él y lo condena (XXXII, 7-9). Rojas, Coello y Calderón lo convirtieron en criado de Orlando, con los rasgos propios del gracioso de la comedia: de humilde genealogía plebeya (vv. 1538-1540), medroso, comodón, glotón, misógino, inclinado a un cínico materialismo y ajeno a los imperativos del honor caballeresco. Hay detalles, como veremos en las notas, que lo acercan al Clarín de *La vida es sueño*, aunque sin la pincelada trágica del final. La superchería de hacerse pasar por su señor en la primera jornada (de Rojas) se vuelve cómicamente contra él en la tercera (de Calderón). Manodante lo entrega a Selenisa haciéndolo pasar por Orlando, y la maga, para vengar la muerte de Gradaso, lo arroja a una mazmorra que comparte con un dragón y en la que se le ofrecen manjares que escapan a sus golosas manos. La vis cómica de Juan Rana aprovecharía estas situaciones para llevar al extremo la jocosa complicidad con su público.

Con estos mimbres, aprovechando las posibilidades que les ofrecía la materia de caballerías, pero separándose claramente de sus fuentes en muchos aspectos, los tres ingenios construyeron una fábula amable, fantasiosa, ligera, irónica, de aires caricaturescos —tanto cuando presenta las figuras monstruosas de los gigantes o del energuménico Orlando, como cuando retrata a los caballeros pundonorosos—, bien trabada y, sobre todo, apta para el medido despliegue de los artificios que traían al teatro español y europeo los ingenieros italianos. Como sentenció Chevalier [1966: 434], «ses auteurs se sont proposé d'elaborer un fastueux divertissement où alternent scènes burlesques et manifestations magiques».

## 6. VALOR Y SENTIDO: JUEGOS METALITERARIOS, TRAMOYA, FANTASÍA Y HUMOR

*El jardín de Falerina* se escribió para la corte madrileña de 1636. Es, como hemos señalado, un producto menor intercalado entre dos espectáculos de más empeño: *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*. Teatro para las élites, en el que no pueden faltar ciertos elementos ennoblecedores. Juegan ese papel algunos principios de la moral estoica, que exalta la *virtus*, el íntimo eje diamantino que permite sobreponerse a la fortuna (vv. 1115-1120) y aceptar la desdicha (vv. 2770-2773). La misma función enaltecedora tienen las pinceladas de la filografía neoplatónica que diviniza a la persona amada (vv. 299-307, 1998), ciega los sentidos (vv. 423-425), desvela al enamorado o lo enloquece (vv. 1211-1484), y sostiene que la fuerza del amor se impondrá a la inexorable ley del olvido y el no ser tras la muerte (vv. 1162-1170). Y, naturalmente, el exagerado concepto del honor («Todo con mi honor es menos», v. 2282) que condiciona el comportamiento de todos los personajes, excepto el de Brunel, que le dedica un cínico y donoso monodílogo (vv. 2369-2380) en que antepone el instinto de conservación a la irracional búsqueda de la fama y la honra.

Las ideas que fundamentan la ética aristocrática aparecen formuladas sin asomo de crítica o sarcasmo, excepto en el obligado contrapunto del gracioso; pero se presentan en un marco irónico de irrealidad que, sin degradarlas, desvela sus contradicciones paralizantes y el absurdo a que conducen. Un guiño, sin duda, bien recibido por el público cortesano que podía disfrutar oyendo las disquisiciones tópicas de los caballeros enamorados y pundonorosos, pero podía sentirse risueñamente distante de las mismas [*vid.* Pedraza, 2022: 189-191]. En este sentido, *El jardín de Falerina* es una pieza menos grave que sus hermanas gemelas *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*, donde, sin menoscabo de sus elementos humorísticos, el espíritu de la moral estoica y la idealización amorosa está más seriamente presentado.

La fiesta real se escribió para un público muy familiarizado con la literatura de la época y especialmente con las convenciones del teatro áureo y con la obra de Góngora.

Naturalmente, toda la acción se ciñe a los preceptos de la comedia, sintetizados por Lope en el *Arte nuevo*. A estos principios generales responden el reparto (damas y galanes, barbas, gracioso...), la alternancia de lo cómico y lo trágico, o el obligado final feliz con las dobles bodas de Falerina y Lisidante y Flor de Lis y Brandimarte.

La generación calderoniana es una promoción discipular, tan dependiente de los modelos heredados como original en su transformación; son —valga la paradoja— epígonos revolucionarios. Siguen las huellas de Lope, de Tirso... y cambian desde dentro sus fórmulas de creación dramática. En cada lance, su público podía percibir la sombra de los maestros y la ruptura y variación que introducían los discípulos. Por ejemplo, el cambio de asonancia en el romance inicial: *u-o* en los parlamentos de Selenisa, *u-a* en las réplicas de Falerina. Cuando se separan del modelo lopesco, se ajustan, en general, a las peculiaridades que había puesto de moda la generación calderoniana y que ya resultaban familiares al público de 1636. Como señaló Dámaso Alonso [1976: 451], aquí está muy presente «un gusto estético por el exacto esquema y la difícil simetría». El *dramatis personae*, por ejemplo, se organiza por medio de contrastes y paralelismos, y figuras geminadas (Brandimarte/Lisidante, Flor de Lis/Falerina, Gradaso/Astracán), aunque renuncia a la estructura piramidal dominante en otros dramas que sitúan al protagonista como cima y referente de todo el reparto. No es fácil determinar quién es el personaje central de la acción: ¿Orlando, que carga sobre sus hombros buena parte de los lances y la resolución final del conflicto?, ¿Falerina, que da título a la obra?, ¿Selenisa, que crea y destruye el jardín?

Los lances tienen el sello de la comedia pundonorosa, con sus rígidas convenciones como motor de los conflictos..., muy alejada del modelo de comedia urbana que cultivaron Lope o Tirso veinte años antes [*vid.* Pedraza, 2007: 15-22].

El lenguaje presenta la cuidada elaboración que había traído el cultismo literario: se prodigan las anáforas, las antítesis, las diseminaciones-recoleciones, las estructuras paralelas (a menudo en largas retahílas, vv. 17-30), los quiasmos, las imágenes conceptuosas y extravagantes tomadas a menudo de la vida cotidiana (el cielo es un espejo, «en quien se pule el mar y afeita el sol», v. 518), el vocabulario

suntuario (topacios, carbunclos, rubíes...), latinizante o sencillamente exótico («calambucos», v. 200), las metáforas en yuxtaposición («el clavel narciso», v. 18), etc.

El influjo de Góngora es evidente, sobre todo, en el segundo acto, obra de Antonio Coello, que dedica casi una cuarta parte de sus versos a glosar el romance «En un pastoral albergue...» (vv. 1243-1474), a cuyo elaborado estilo le tomó bien el pulso. Curiosamente, uno de los primeros estudiosos que se ocupó de nuestra fiesta real, el italiano Parducci [1937: 146], censuró este pasaje:

L'episodio ariostesco, coi suoi personaggi, riapparve solo nella inedita *pieza El jardín de Falerina*, che riproduceva molti degli elementi originali. Ma il Coello ha la composizione infelice ed è veramente poca l'arte che vi palesa.

Le disgustaba su desmedida extensión, su carácter lírico, el cincelado de sus cláusulas...: «prolisso all'excés, abbondante di ripetizioni, di lunghe enumerazioni e di espressioni preziose» [Parducci, 1937: 145-146]. Estos rasgos contradicen, sin duda, la economía dramática y la naturalidad del lenguaje. Pero Parducci no se percató de que se trata de la rememoración de versos gongorinos y que la larga serie de octosílabos cumple una esencial función dramática: establecer un nexo con los primeros espectadores, también apasionados lectores de Góngora.

Estos juegos intertextuales respunteean la acción. Poco antes, el mismo Coello había recreado, con empaque y dignidad, los motivos más relevantes del soneto «Mientras por competir con tu cabello...» (vv. 1183-1203). Y poco más tarde (v. 1717), trae a colación, para negarlo, un tópico troquelado por don Luis en la *Soledad segunda* (v. 172): «no es sordo el mar (la erudición engaña)». Calderón, se acordará de la imagen conceptista y descendente del *bostezo* (v. 2539) que Góngora había utilizado en la *Fábula de Polifemo y Galatea* (v. 41). También Rojas, al tiempo que bromea sobre la proliferación de los comentarios a la obra de Góngora, tan oscura como la noche (vv. 505-506), utiliza los recursos característicos del más exacerbado cultismo en sus silvas de pareados (vv. 1-48 y 577-716) y del más alambicado conceptismo en algunos pasajes de sus romances (por ejemplo, los vv. 143-206).

Como se verá en las notas, las citas y alusiones a los modelos venerados se unen a determinadas autocitas y guiños a los espectadores. Por ejemplo, parece que los tres poetas tienen muy presente *La vida es sueño*, cuya publicación, encabezando la *Primera parte de las comedias* de Calderón, se preparaba justamente en los meses otoñales de 1635. Encontramos conceptos e ideas del primer soliloquio de Segismundo (v. 120), con el que enlaza también la imagen simbólica de los salvajes vestidos de pieles (v. 591). Las reacciones y expresiones de Brunel son similares en algunos momentos a las de Clarín (vv. 1535, 2250, 2343, 2611) [*vid.* Pedraza, 2022: 195-196].

Estas referencias y juegos no son parasitarios dentro del espectáculo que se ofreció en enero de 1636. Son elementos relevantes en la comunicación entre la escena y los espectadores cortesanos al reconocer las experiencias literarias compartidas.

De acuerdo con la doctrina que había expuesto Calderón unos meses antes, en la carta que establecía los términos de su colaboración con Cosme Lotti para la función prevista para la noche de San Juan de 1635, los versos y la acción tratan de establecer una íntima alianza con los deslumbrantes efectos escenotécnicos, ya que se ha de atender por igual «a la invención de las tramoyas» y «al gusto de la representación» [en Rouanet, 1899: 196].

Pedraza [2022: 180-181] ha registrado los paralelismos entre las acotaciones de *El mayor encanto, amor* y *El jardín de Falerina*. En los dos espectáculos encontramos sorprendentes apariciones de edificios, personajes y objetos (véanse en nuestra comedia las didascalias señaladas como 1822+, 2670+ y 2436+) y no menos impactantes desapariciones y hundimientos (vv. 1916+, 2484+); así como efectos pirotécnicos (0+, 2693+). También existen algunas indicaciones implícitas en los versos que guardan estrecha semejanza con notas de la memoria de apariencias que presentó Lotti para el solsticio de verano [*vid.* Pedraza, 2022: 182-183]. Sabemos que Calderón desechó muchas de estas propuestas por considerarlas excesivas y dramáticamente contraproducentes («no es posible guardar el orden que en ella se me da»); pero parece que, unos meses más tarde, rescató algunas para esta nueva fiesta real escrita junto a Antonio Coello y Francisco de Rojas.

La música juega un papel fundamental en esta *fiesta cantada*, según la denominación genérica que da a estas piezas María Asunción Flórez [2006: 229-266]. Cada nueva aventura se anuncia con notas de clarín, redoblar de cajas o toques de trompetas en sordina, que suspenden la acción y concentran la atención del espectador. Además, la segunda jornada, obra de Coello, incluye una canción (vv. 1753-1761, 1786-1803), interpretada por dos coros (de amor y de odio), para lo que se contó, probablemente, con la capilla real, como se hizo en otros espectáculos similares (por ejemplo, *La gloria de Niquea* de Villamediana [vid. Flórez, 2006: 231-232]).

A diferencia de lo que ocurre en las zarzuelas y óperas calderonianas —por ejemplo, en *El jardín de Falerina* en dos actos—, los efectos musicales se limitan a subrayar determinadas situaciones, no se convierten en protagonistas de la representación [vid. Pedraza, 2022: 196-199, y Pedraza y Rodríguez Cáceres, en prensa]. Dado su carácter auxiliar, no puede sorprendernos que no se conserve partitura alguna, a diferencia de lo que ocurre con la zarzuela del mismo título, de la que nos ha llegado, no la de las primeras representaciones, pero sí la compuesta por Josef Peyró en los primeros años del siglo XVIII [vid. Peyró, 1908-1909; Polin, 1968, y Stein, 1993].

Chevalier [1966: 434] apuntó con acierto, aunque quizá con excesiva severidad, las debilidades y fortalezas de nuestra fiesta real:

L'intrigue romanesque est dénuée d'intérêt, les sentiments humains ont perdu leur cohérence, les personnages sont de simples fantoches, et les ressorts ordinaires du théâtre s'effacent dans *El jardín de Falerina* devant le jeu de la magie et une fête pour les sens.

En efecto, no se trata de un drama psicológico ni de una pieza de trabada intriga, sino de un libreto para el recreo cortesano en que los versos de los insignes poetas trazan una acción fantástica que se pone al servicio de un irónico espectáculo de magia y colorido. Precisamente, la ausencia de implicaciones morales o políticas, la recreación de un mundo idealizado pero que se sabe falso, la apuesta por una dramaturgia que subraya cuanto hay de juego, más o menos disparatado, en las ficciones caballerescas, dotan a *El jardín de Falerina* de unas notables

potencialidades teatrales en esta época nuestra de descreimiento posmoderno y de perfección técnica de la escena. Como ha subrayado Pedraza [2013: 93-94],

en algunos momentos, [...] pide esos aquelarres de focos cruzados, humos multicolores y ruidos que hoy se prodigan en los conciertos de rock. Se trata de una comedia de magia y encantamientos en que los graves trances en que se ven metidos los caballeros tienen un fondo de cómica exageración. El papel de la música y los efectos especiales (fuego, cohetes y truenos) y la técnica de interlocución discontinua y alternante (en que los personajes comparten los parlamentos) dan a la obra un aire operístico [...]. Por su juego de fantasía con mundos irreales, realidades virtuales dibujadas en el aire..., *El jardín de Falerina* de Rojas, Coello y Calderón podría guardar cierto parecido con los espectáculos de «Els comedians», con la ventaja —y el inconveniente, si es que no se hace bien— de una acción trabada y unos versos deliciosos...

Estamos seguros de que, a partir del texto de Rojas, Coello y Calderón, convenientemente «peinado», los directores escénicos y los técnicos teatrales de nuestros días sabrían crear un espectáculo deslumbrante, gozoso, capaz de divertir y mantener en vilo al auditorio.

## 8. SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

### JORNADA PRIMERA DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
1-48	silva de pareados	48
49-72	romance <i>u-o</i>	24
73-84	romance <i>u-a</i>	12
85-108	romance <i>u-o</i>	24

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
109-120	romance <i>u-a</i>	12
121-128	romance <i>u-o</i>	8
129-142	romance <i>u-a</i>	14
143-206	romance <i>u-o</i>	64
207-240	romance <i>u-a</i>	24
241-264	redondillas	24
265-298	romance <i>e-o</i>	34
299-348	décimas	50
349-502	romance <i>e-o</i>	154
503-576	silva de pareados	74
577-716	romance <i>e-a</i>	140
717-916	redondillas	200
917-994	romance <i>o-o</i>	78
	TOTAL	994

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	598	60,16
redondillas	224	22,54
silva de pareados	122	12,27
décimas	50	5,03
TOTAL	994	100,00

JORNADA SEGUNDA  
DE ANTONIO COELLO

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
995-1242	romance <i>e-a</i>	248
1243-1578	romance <i>o-e</i>	336
1579-1608	silva de pareados	30
1609-1616	romance <i>i-o</i>	8
1617-1646	décimas	30
1647-1756	romance <i>i-o</i>	110
1757-1761	canción (7 y 5 sílabas)	5
1762-1789	romance <i>i-o</i>	28
1790-1804	canción (7 y 5 sílabas)	15
1805-1938	romance <i>i-o</i>	134
	TOTAL	944

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	864	91,52
silva de pareados	30	3,18
décimas	30	3,18
canción (7 y 5 sílabas)	20	2,12
TOTAL	1154	100,00

JORNADA TERCERA  
DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
1939-2176	romance <i>-é</i>	238
2177-2252	silva de pareados	76
2253-2394	romance <i>e-o</i>	142
2395-2397	tercerilla	3
2398-2431	romance <i>e-o</i>	34
2432-2491	quintillas	60
2492-2495	romance <i>a-o</i>	4
2496-2651	romance <i>o-a</i>	156
2652-2703	redondillas	52
2704-2789	romance <i>a-a</i>	86
	TOTAL	851

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	660	77,56
silva de pareados	76	8,93
quintillas	60	7,05
redondillas	52	6,11
tercerilla	3	0,35
TOTAL	934	100,00

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS  
DEL CONJUNTO DE LA COMEDIA

	JORNADA I	JORNADA II	JORNADA III	TOTAL	%
romance	598	864	660	2122	76,08
redondillas	224	—	52	276	9,90
silva de pareados	122	30	76	228	8,17
décimas	50	30	—	80	2,87
quintillas	—	—	60	60	2,15
canción	—	20	—	20	0,72
tercerilla	—	—	3	3	0,11
TOTAL	994	944	851	2789	100,00

## 9. CUESTIONES TEXTUALES

Como ya se ha señalado, la fortuna editorial de *El jardín de Falerina* de tres ingenios ha sido muy limitada. Solo podemos contar con tres testimonios. A saber:

**M** El jardín de Falerina [Rasgueo].

En el vuelto de la portada se lee: «La gran comedia de / El jardín de Falerina / de tres ingenios».

En las páginas finales de cada jornada se señala el autor de la misma, dato que también ha constatado una mano anónima moderna en una página que se ha antepuesto al códice, en la que se lee:

Comedia en 3 jornadas, de tres ingenios. / 1ª jornada, de D. Fran<sup>co</sup> de Roxas. / 2ª jornada, de D. Antonio Coello. / 3ª jornada, de D. Pedro Calderón.

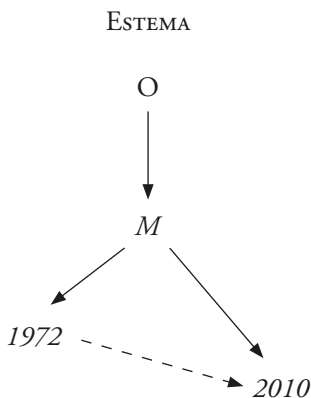
*BNE*, MS/17320, 1 h., 42 ff., 1 h.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 419]

**1972** Rudolph BACALSKI: *A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa and Pedro Calderón de la Barca, with introduction and notes*, tesis doctoral dirigida por Raymond MacCurdy, University of New Mexico. Reproducción xerográfica: Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International.

**2010** Francisco de ROJAS ZORRILLA, Antonio COELLO Y OCHOA y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA: *El jardín de Falerina*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.

La filiación de estos tres testimonios da lugar a este reducido



Naturalmente, la fuente de esta nueva edición es *M*. Se trata de un testimonio contemporáneo bastante correcto, que incurre en contadas erratas (vv. 38, 65, 890, 1140, ¿1343?, 2165), todas fáciles de subsanar para un lector atento.

Más errores encontramos en la tesis de Bacalski: lapsus de lectura o descuidos en el mecanoscrito. Tampoco resultan difíciles de subsanar.

Como es lógico, esta nueva edición ha tenido muy en cuenta la que preparamos en 2010. No obstante, hemos vuelto a cotejar el manuscrito y a enmendar algún mínimo detalle de puntuación.

La anotación, aunque cuenta con las precedentes de 1972 y 2010, se ha vuelto a considerar. Hemos añadido precisiones y referencias (sobre todo, en la relación con las fuentes italianas y las comedias de magas del entorno calderoniano) y hemos suprimido algunas aclaraciones que nos han parecido innecesarias para el lector de una edición crítica. Confiamos en que no hayan quedado pasajes oscuros sin una nota que los aclare. Como siempre, habrá lectores a los que sobren algunos de estos comentarios; pero estamos seguros de que sabrán disculpar nuestro celo para hacer el texto inteligible a otros receptores menos versados en la materia caballeresca, las fiestas reales del Barroco y el entramado de referencias tópicas que están en la base de la comedia española y de la literatura áurea.



LA GRAN COMEDIA DE  
*EL JARDÍN DE FALERINA*

DE TRES INGENIOS



## [PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA:

FALERINA  
SELENISA  
BRANDIMARTE

---

### PERSONAS

El manuscrito no incluye la relación de personajes que intervienen en la acción dramática. Lo que aparece entre corchetes es una reconstrucción de los editores.

*Falerina*: el nombre de este personaje procede de *Orlando innamorato* de Boiardo (II, iv-v); pero su caracterización, como se ha indicado en el estudio preliminar, difiere totalmente de la fuente: en nuestra fiesta real no es una maga terrible y poderosa, sino una damisela dependiente de Selenisa.

*Selenisa*: es una creación de los tres ingenios que pergeñaron esta fiesta real. Para ello se inspiraron en la Falerina del poema de Boiardo, y en la Alcina de *Orlando furioso* (VII, 9-32) de Ariosto. Más remotamente puede buscarse paralelismos con Circe, la hechicera que, según se nos cuenta en la *Odisea* (X, 133-574), retiene a Ulises en su isla encantada, y que Calderón había sacado a escena en los libretos para sendas fiestas reales: *Polifemo y Circe* (1630), escrita con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán, y *El mayor encanto, amor* (1635), redactada en solitario. Parece claro que en estos espectáculos a la italiana la presencia de una maga facilitaba el empleo de tramoyas y las metamorfosis que con tanto gusto y sorpresa del público se recreaban en escena. A diferencia de Alcina y Circe, Selenisa no es una mujer enamorada. Calderón volvió a usar este nombre para dos damas de sus comedias *Argenis y Poliarco* y *Ni amor se libra de amor*.

*Brandimarte*: Brandimarte di Rocca Silvana, también llamado Bramadoro delle Isole Lontane, es un personaje de *Orlando innamorato*, hijo de

LISIDANTE  
FLOR DE LIS  
REY  
ORLANDO

---

Manodante, rey de Lidia. Orlando lo convirtió al cristianismo. Muere en la batalla que describe Ariosto en *Orlando furioso* (XLIII, 151-154). En nuestra comedia es un joven ingenuo aunque aguerrido y no presenta el aura trágica de su predecesor.

*Lisidante*: hermano de Brandimarte. En los poemas de Boiardo y Ariosto se denomina *Ziliante*, pero tiene características distintas a la que presenta en nuestro drama. Calderón repitió el nombre en la zarzuela *El jardín de Falerina*, que redactó en solitario, y en su drama caballeresco *Auristela y Lisidante*.

*Flor de Lis*: hispanización de *Fiordelisa*, personaje de relieve en el poema de Boiardo, a la que Ariosto llama *Fiordiligi*. Es hija de Dolistone, rey de Licia o Liza, en la actual Turquía. Según el relato de su hermana Doristela (*Orlando innamorato*, I, xxvi, 22-23), siendo niña, fue raptada por unos piratas. Tiene una notabilísima presencia en *Orlando innamorato*, al lado siempre de su fiel Brandimarte (I, viii, 51). En el *Furioso* (XLIII, 155-164) se narra su patético planto al conocer el fatal destino de Brandimarte, y su muerte, en un retiro penitente (XLIII, 185). Esta dimensión trágica está ausente en la fiesta real. Los tres ingenios la hacen cristiana y prima de Orlando.

*Rey*: Se trata del rey de Lidia, padre de Brandimarte y Lisidante en nuestra comedia. A este personaje, Manodante delle Isole Lontane, se alude en varias ocasiones en el *Orlando innamorato* (I, xxii, 36; II, ix, 56; II, xi, 46...). Lo mismo ocurre en *Orlando furioso* (XXXV, 33), aunque el nombre cambia ligeramente de forma: *Monodante*. Para completar las vacilaciones vocálicas, en la zarzuela de Calderón [2010a: 779, 1948-1850: IV, 296] se le llama Menodante. Sin embargo, en el manuscrito que editamos se lee siempre *Manodante* (vv. 233, 1045 y 2187), como en Boiardo.

*Orlando*: uno de los caballeros legendarios de la corte de Carlomagno, cuyas hazañas fantásticas recrearon los cantares de gesta franceses del Medioevo, especialmente la *Chanson de Roland*. En la tradición hispánica, con el nombre de Roldán, aparece en el *Cantar de Roncesvalles* y en el romancero. Los épicos italianos lo rebautizaron como Orlando (así se presenta en el *Morgante* de Pulci). Con Boiardo (*Orlando innamorato*), lo heroico cederá el protagonismo a un enamoramiento absoluto de la bella Angélica. Ariosto (*Orlando furioso*) recupera la tensión épica y la grandiosidad del personaje, no exenta de irónico escepticismo, al volverlo loco de amor. La figura recreada por Rojas, Coello y Calderón

no conserva los rasgos que la tradición confería a Orlando: se trata, más bien, de una criatura ruda, algo grotesca, aunque fiel y valerosa.

*Brunel*: trasposición del *Brunello* que aparece en los dos *Orlandos*. En el de Boiardo es una criatura traviesa, jactanciosa y rapaz («Brunello ha nome quel ladro soprano», II, III, 39), que hurta un anillo mágico a Angélica, el caballo a Sacripante y la espada a la maga Marfisa (II, v). El propio Orlando es víctima de sus tretas (II, XI). Agramante lo nombra rey de Tingitana (II, XVI). En el poema de Ariosto cometerá nuevos latrocinios y Marfisa, que nunca le perdonó el robo de su espada, lo captura, pide al soberano musulmán que le permita ahorcarlo por sus maños («con le mie mani impender per la gola», XXVII, 91). Finalmente, la ejecución se consume en el canto XXXII, 7-9. Los tres ingenios de nuestra comedia prescinden de estos antecedentes y construyen una típica figura del donaire: simpático criado de un noble, materialista, interesado, glotón, miedoso y pródigo en chistes escatológicos. Unos meses antes, en *El mayor encanto, amor* (v. 1692), Calderón había usado su diminutivo como nombre de un enano: «¡Brunelillo!»; y volvió a emplearlo en *Auristela y Lisidante*.

*Astracán*: personaje creado por nuestros tres ingenios. Carece de antecedentes en los poemas de Boiardo y Ariosto. Su nombre deriva del de la capital de un territorio al norte de la península de Crimea, entre los ríos Don y Volga, que los españoles del siglo XVII consideraban muy alejado de la civilización.

*Gradaso*: reencarnación de Gradasso, gigante que en *Orlando innamorato* de Boiardo tiene un notable protagonismo. En la presentación del personaje el poeta italiano lo describe así:

La vera istoria di Turpin ragiona  
che regnava in la terra de oriēte,  
di là da l'India, un gran re di corona  
di stato e de ricchezze sì potente  
e sì gagliardo de la sua persona,  
che tutto il mondo stimava niēte:  
Gradasso nome avea quello ammirante,  
che ha cor di drago e membra di gigante. (I, I, 4)

Es rey de Sericana: «un alto re, che è nomato Gradasso/ qual signoreggia tutta Sericana» (I, IV, 9). El personaje pasa a *Orlando furioso* de

VILLANOS  
CAPITÁN  
SOLDADO  
TAMBOR  
CRIADOS  
MÚSICA]

---

Ariosto, donde prosiguen sus aventuras, ya apuntadas en el *Innamorato*, con el propósito de apoderarse de la espada de Orlando, Durindana, y de su caballo Bayardo. En los poemas italianos tiene un papel mucho más activo y destacado que en nuestra fiesta real, donde no pasa de ser un gigante salvaje a las órdenes de Falerina.

## JORNADA PRIMERA

[DE FRANCISCO DE ROJAS]

*Suena dentro ruido de fuego, cohetes y truenos,  
y descúbrese el teatro y parecen sobre un monte Selenisa,  
vestida de bárbara, con un bastón,  
y Falerina, con ella de la mano.  
Esto es por tramoya.*

- 
- 0+ *ruido de fuego, cohetes y truenos*: la pirotecnia tuvo una notable presencia en el teatro español del Siglo de Oro, con grave detrimento de la seguridad de los espectadores. Se usó con asiduidad tanto en los espectáculos callejeros del Corpus como en las representaciones palaciegas, y no faltó en los corrales de comedias [vid. Granja, 1996 y 1999]. Calderón recurrió a este vistoso artificio escénico en muchas de sus fiestas reales. *La fiera, el rayo y la piedra*, por ejemplo, se abre con una tormenta en la que «habrá truenos y relámpagos». En nuestra comedia volverán los fuegos de artificio para caracterizar al dragón que aparece «escupiendo fuego y humo» (v. 2738).
- teatro*: «en las farsas es la parte del tablado que se adorna con paños y bastidores para la representación» [Aut. s. v. *theatro*]. Se trata, por lo tanto, del decorado, esencial en las representaciones a la italiana.
- vestida de bárbara*: ‘cubierta con pieles de animales’, como acostumbraban a representarse los salvajes en el teatro áureo [vid. Antonucci, 1995: 26-27].
- tramoya*: «máquina que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio o circunstancias en que sucedió, con alguna apariencia [...]. Ejecútase por lo regular adornada de luces y de otras cosas de mayor expresión, y se gobierna

FALERINA.	Mágica Selenisa, cuya ciencia rige toda la gran circunferencia, sabia legisladora, que al sol pones preceptos y a la aurora, que a los astros limitas,	5
	pues les das influencia o se la quitas, por estrañas regiones ¿adónde guías mis admiraciones?; por rumbos ignorados ¿dónde, suspensos, mueves mis cuidados?;	10
	¿qué monte es el que pisan mis temores, surto bajel de roca en mar de flores? Responde, Selenisa: ¿dónde estamos?; ¿es la media región la que habitamos?;	15
	que, ciega mariposa, arder espero sobre la llama del mayor lucero.	

---

con cuerdas y tornos» [Aut.]. Se trata, por tanto, de la maquinaria y la luminotecnia que permite crear la ilusión de realidad para acciones poco verosímiles. En el caso que nos ocupa, lo más probable es que Selenisa y Falerina aparecieran en escena descendiendo suspendidas desde el telar (el entramado que hay en la parte superior del palco escénico oculto a la vista del público). De forma similar arrancan *El vellocino de oro* de Lope de Vega: «*Venga por lo alto en una invención la Poesía, vestida de dama*», y *Los encantos de Medea* del mismo Rojas Zorrilla: «*Baje una nube con Mosquete, gracioso, y Jasón, dentro, desde lo alto, con terremoto*».

2 *la gran circunferencia*: 'el universo', que en el sistema tolemaico se representaba como un conjunto de esferas superpuestas en cuyo centro se encontraba la tierra.

14 *la media región*: 'el aire', que se encuentra entre la tierra y el firmamento. Los personajes debían estar sobrevolando el escenario, suspendidos por medio de poleas.

16 Falerina se imagina próxima al sol (*el mayor lucero*) y siente el peligro de morir abrasada. Recurre para expresar esta situación al tópico poético de la mariposa que gira en torno a la llama hasta que se quema las alas y muere. Rojas, y todos los poetas de su tiempo, fueron muy aficionados a este reiterado motivo, que se encuentra en muchas de sus obras. Por ejemplo, en *Los encantos de Medea* (vv. 1519-1527):

Dime: ¿allí cómo nace de improviso  
sobre las aguas el clavel narciso?;  
con cristal elocuente,  
¿cómo habla fugitiva aquella fuente?; 20  
¿qué árbol allí, con líquido decoro,  
consagra a tu deidad primicias de oro?;  
¿cuál es aquel tan obediente río  
que se mueve por solo tu albedrío?;  
¿qué inexpugnable puente levadiza 25  
de este verde palacio es puerta riza?;  
¿cuál mano la pulió de arquitectura

¿No suele una mariposa [...] porfiar hasta que ella misma vuelve a quemarse las alas y, aunque abrasadas las mire, solicita cara a cara galantear la ardiente luz hasta que en ella se abrasa?

- 18 El *clavel* que crece cerca del agua se contempla en ella como el mítico Narciso. La misma imagen legendaria, aplicada a las plantas que crecen junto a un río, la repite Rojas en *Los áspides de Cleopatra* (vv. 1919-1921) cuando la protagonista habla de «el frondoso sitio/ que encubren aquellos sauces/de aquel arroyo narcisos...».
- 19 *cristal elocuente*: 'el rumor de agua, metaforizado como un discurso retórico'. Rojas volvió sobre la locuacidad de las aguas en otras obras: «El arroyo, que hablaba/ con lengua de cristal que murmuraba...» (*Casarse por vengarse*, vv. 557-558); «de una fuente sonora y cristalina,/ que murmurando estaba su ruina...» (*La más hidalga hermosa*, vv. 1046-1047).
- 22 Este *árbol* de frutos *de oro* responde a un viejo tópico de los jardines míticos, siempre presididos por una planta de propiedades maravillosas. La fuente inmediata, como señaló Bacalski [1972], es el manzano fantástico («di vaghe pome d'oro è tutto adorno»), que pierde y renueva su fronda cada día, descrito por Boiardo en *Orlando innamorato* (II, v, 6-9). En nuestra fiesta real, se trata de un granado prodigioso: capaz de inmunizar contra los hechizos y las heridas (vv. 158-166).
- 26 *puerta riza*: porque, como los rizos del pelo, se levanta de su posición natural para impedir el paso a los visitantes no deseados.

con jazmines y hiedras por moldura?  
o, sin decir la ley de tu cuidado,  
¿a qué fin, a qué intento —di— has criado 30  
jazmín, río, moldura, hiedra, puente,  
Chipre, clavel, muralla, árbol y fuente?  
SELENISA. Falerina, prodigio de la tierra,  
tú, que la luz corriges que el sol yerra,  
tú serás el objeto —no lo ignores— 35  
a quien sirvan, fragrantes, esas flores.  
Este jardín, que rinde por despojos,

28 La estructura arquitectónica de la muralla está adornada, y enmascarada, por plantas trepadoras como las hiedras y los jazmines.

29 *sin decir la ley de tu cuidado*: ‘sin revelar las razones y motivos (*ley*) de tu interés (*cuidado*) por crear este jardín’.

32 *Chipre*: ‘jardín’ por antonomasia, ya que los vergeles de la isla eran muy celebrados en el mundo antiguo. Es término lexicalizado en el lenguaje poético. Rojas, en *Los áspides de Cleopatra* (vv. 1194-1998), vuelve a usarlo para ponderar la belleza de los jardines de Alejandría:

IRENE. Esta la playa es de Alejandría,  
la que al Mediterráneo tiene a raya.

OTAVIANO. Más parece de Chipre aquesta playa.

IRENE. Salva te hacen dulces ruiseñores.

LÉPIDO. Sin duda es ésta patria de las flores.

34 *que la luz corriges que el sol yerra*: ‘que tienes una luminosidad más perfecta que la del sol’. La superioridad de la mirada de la dama sobre la luz solar es un tópico ponderativo muy difundido por el petrarquismo. Véase el arranque de la *Égloga segunda*, incluida en las *Rimas* de Lope de Vega [1993-1994: II, 137]: «Luz que alumbras al sol, Lucinda hermosa...».

36 *fragrantes*: ‘fragantes’. Es la forma habitual en el Siglo de Oro, preferida por *Autoridades*, que en la entrada de *fragantes* remite: «Lo mismo que fragrantes». Rojas la vuelve a usar en *Donde hay agravios no hay celos* (vv. 889-890): «al prado ajado y marchito/ le hermostearon más fragrante/ o le hicieron más florido...».

37 Lo que *rinde por despojos* el jardín son las flores a que antes se ha aludido. En la segunda jornada de *El robo de las sabinas* (vv. 1143-1144) —escrita, al parecer, por Juan Coello— volvemos a encontrar esta misma imagen: «así dos flores los dos,/ de un mismo jardín despojos...» [Rojas y Coello, 2010].

- fábrica docta es para los ojos  
y, aunque aparente es, aunque es fingido,  
servirá para el tacto y el oído. 40  
Por ti su verde muro  
a las edades vencerá seguro,  
no gigante de piedra  
sino obelisco de frondosa hiedra.
- FALERINA. El intento, me di, que te ha obligado 45  
a interromper la paz a mi cuidado.  
Refiere la ocasión, tu intento cuenta.
- SELENISA. Pues oye mi intención.
- FALERINA. Ya estoy atenta.
- SELENISA. La gran Tartaria es mi madre,

- 40 Se trata de un jardín virtual, solo existente en la imaginación, pero que todos crearán ver y tocar. La misma capacidad para crear imágenes fantásticas se la atribuye Circe en *El mayor encanto, amor* (vv. 728-730): «estos palacios fabrico,/ deleitosas selvas fundo/ y montes incultos finjo». Y en las últimas escenas de la fiesta real de 1635, ante lo menguado de sus tropas, integradas exclusivamente por mujeres, anuncia (vv. 2736-2741):  
yo armadas huestes pondré  
en las campañas del aire  
que con tropas de caballos,  
con escuadrones de infantes,  
fantásticamente lidien  
y fingidamente marchen.
- 44 Como los míticos pensiles o jardines colgantes de Babilonia creados por Semíramis, el muro pervivirá en la memoria de las gentes, más por la frondosa vegetación que lo cubre (*obelisco de hiedra*), que por su arquitectura pétreo.
- 46 *interromper*: ‘interrumpir’. Es forma no infrecuente en el Siglo de Oro. *Autoridades* la registra, aunque remite a la que finalmente ha triunfado.
- 49 La crónica autobiográfica que inicia aquí Selenisa guarda estrecha relación con la que leemos en el primer acto de *Polifemo y Circe* (vv. 435-586): «Prima nació de Medea...», que presenta la misma asonancia *u-o* [Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón, 2006].  
*Tartaria*: ‘nombre que se dio en la Edad Media a la región que se extiende por todo el norte de Asia y parte de Rusia, desde los Urales y el mar Caspio hasta el Pacífico’. Se asocia siempre con personajes ener-

mi padre el planeta rubio, 50  
 que como su planta propia  
 me ha criado con influjos.  
 Nací de humilde prosapia,  
 pero con mi ciencia juzgo  
 que hago ser noble a mi sangre 55  
 y a mi valor, absoluto.  
 En la edad primera fui  
 a los astracanes susto,

---

guménicos. De sus habitantes, dice Covarrubias [2006, s. v. *tártaros*]: «gente cruel y feroz, no tienen asiento propio y, así, andan vagando. Viven de rapiña». Dos de los personajes de *Los celos de Rodamonte* de Rojas Zorrilla proceden de Tartaria: Mandricardo y su hermana Cellaura. Roldán hace cuestión de honor enfrentarse al primero, «pues de Tartaria, su tierra,/ me vino a desafiar/ porque a su hermano di muerte» (vv. 523-525).

Los términos *madre* y *padre* se usan en sentido figurado. Selenisa afirma que nació en ese medio bárbaro y solo bajo el amparo del sol. A pesar del carácter mítico del parlamento, no parece que Tartaria y el sol sean sus padres naturales, ya que, en el v. 53, dirá: «nací de humilde prosapia». En *El mayor encanto, amor* (vv. 635-640), la protagonista también se declara hija del sol: «Esa luminar antorcha [...],/ ese planeta que corre [...]/ fue el luciente padre mío».

50 La perífrasis *planeta rubio* para referirse al sol es mostrenca. También la usa, por ejemplo, Mira de Amescua en el primer acto de *Polifemo y Circe* (v. 468).

52 *influjo*: «la virtud y calidad de los astros y cuerpos celestes con que ocasionan varios efectos en los cuerpos sublunares de su luz y calor» [*Aut.* s. v. *influencia*]. Selenisa sostiene que el sol la ha favorecido *como su planta propia*, como a su hija o como al girasol, que es la flor más directamente ligada al astro.

56 Defensa de los estudios como una forma de ennoblecimiento, un medio para el ascenso social, y un instrumento para alcanzar el poder.

58 *astracanes*: ‘pueblo de Rusia que vive al norte de Crimea, entre los ríos Don y Volga’. La región que habitan, junto al mar Caspio, tiene como capital Astracán. Su nombre se asociaba en el siglo XVII a la barbarie. Como ya sabemos por el *dramatis personae*, uno de los salvajes que intervienen en la acción dramática de *El jardín de Falerina* se llama precisamente Astracán.

para los pocos ejemplo  
y castigo para muchos. 60  
De astrología y de magia  
me di al difícil estudio,  
y de la tierra y el cielo  
examiné los dos rumbos.  
Espíritus infernales 65  
provoco con mis conjuros  
y de su traje o su forma  
ni me asombro ni me asusto.  
El sol a mis voces paro,  
el fuego a mi enojo apuro, 70

- 62 La misma dedicación estudiosa se encuentra en la protagonista de *Polidemo y Circe* (vv. 478-480): «de las ciencias más me agrada/ la mágica»; en la de *El mayor encanto, amor* (vv. 645-646): «asombro de sus estudios/ y sus ciencias prodigio»; y en la de la jornada primera de *Los tres mayores prodigios*, aunque aquí vista con poca simpatía por un tercero: «son de tus estudios locos,/ libros esas once esferas/ encuadradas a globos» [Calderón, 2007c: 1011]. También la Medea de *El vellocino de oro* de Lope de Vega (vv. 1149-1150) siente esa inclinación: «Si desde mis tiernos años/ he estudiado encantamentos...». Sin embargo, en la zarzuela, Falerina se mantiene retirada, más que por el estudio, por temor a los embates de las tentaciones eróticas («de amor la amenazada ira») [Calderón, 2010a: 772].
- 64 *los dos rumbos*: ‘los movimientos de la tierra y de los cuerpos celestes’. El cuidadoso y racional examen de los movimientos celestes es también rasgo que caracteriza a Circe en *El mayor encanto, amor* (vv. 665-682): «al cielo/ los dos movimientos mido...».
- 66 También Circe extiende su dominio al mundo de ultratumba en *Polidemo y Circe* (vv. 562-563): «si de mí tiembla el infierno/ cuando el infierno conjuro»; y en *El mayor encanto, amor* de Calderón (vv. 717-718): «los difuntos responden/ de mi conjuro oprimidos...». Lo mismo, la protagonista de *Los encantos de Medea* de Rojas (vv. 231-232), que actúa «llamando/ los dioses de las tinieblas», y la de la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*: «A mis mágicos conjuros/ todos los infiernos tiemblan,/ y sus espíritus tristes...» [Calderón, 2007c: 1026].
- 70 *apuro*: ‘domino, subyugo’. Es una acepción próxima a la que ofrece Covarrubias [2006]: «*apurar un hombre* es apretarle mucho».

el aire a mi ira gobierno,  
 el mar a mi ardor enjugo,  
 puedo hacer...

FALERINA.

Ya sé que puedes

permitir que se trasluzgan  
 de los orbes celestiales 75  
 esas antorchas noturnas;  
 que puedes desordenar  
 los efectos de la luna;  
 que rechine todo el polo  
 o que todo el polo cruja; 80  
 descuajar puedes los troncos;  
 producir flores más puras  
 y que, verdinegro, el mar

72 También la protagonista de *Polifemo y Circe* hace ostentación de su poder sobre los elementos naturales (vv. 548-550): «el cielo altero, el sol turbo,/ la tierra estremezco, el viento/ enciendo y el mar confundo...», igual que la Medea de *El vellocino de oro* de Lope de Vega (vv. 1151-1152): «si la tierra, el mar, los vientos/ obedecen mis engaños», y la de la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*: «Yo/ su fábrica singular [del cielo]/ sola puedo trastornar» [Calderón, 2007c: 1017].

74 *trasluzgan*: ‘trasluzcan’. En el Siglo de Oro no es raro el cambio de la gutural sorda por la sonora en algunas formas de la conjugación del verbo *lucir* y sus derivados. Véanse estos endecasílabos de Manuel Faria y Sousa [1646: f. 166v]: «Si el lucimiento suyo te convida,/ ¿cuál cosa hay que más luzga que la vida?». En el v. 2347 de nuestra comedia encontramos *desluzgan*, y en *El mayor encanto, amor* (v. 571), *desluzga*.

83 El adjetivo *verdinegro* se puso de moda entre la generación calderoniana, en especial para describir el mar en el atardecer. Rojas lo usó en varias de sus obras. En *Los encantos de Medea* (v. 1733) Creúsa define con este adjetivo un escollo marino. También lo emplea jocosamente en *Abrir el ojo* (v. 312) y, con una variante paródica, en *Entre bobos anda el juego* (v. 218): *verdimoreno*. Calderón acudió a él en numerosas ocasiones: *La vida es sueño* (v. 2297), *El mayor encanto, amor* (v. 3115), *El conde Lucanor* [Calderón, 1848-1850: III, 419]...

	los montes y playas cubra.	
SELENISA.	Es el bárbaro Gradaso	85
	mi mayor hermano, a cuyo	
	valor tiemblan los dos ejes	
	sobre quien se carga el mundo.	
	Él y yo desde Tartaria,	
	ya apartados o ya juntos,	90
	yo a la crueldad, él al robo,	
	yo a la magia, él al insulto,	
	él atroz y yo disforme,	
	hábil yo, Gradaso rudo,	
	no perdonamos a un tiempo,	95
	codiciosos ya o sañudos,	
	ni por voraz a la fiera,	
	verde al árbol por robusto,	
	simple al ave por ligera,	
	ni cano al monte por duro.	100

- 84 Las marcas del poder de Selenisa son similares a las que se atribuye a sí misma Circe en *El mayor encanto, amor* (vv. 747-760): «con mirar/ el sol a mi voz rendido,/ la luna a mi acción atenta,/ [...] titubear todo ese mar...»; y Medea en la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, aunque se limita al mundo sublunar: «a mi obediencia/ está cuanto el sol abrasa/ y cuando la luna hiela» [Calderón, 2007c: 1025].
- 88 Gradaso, por su corpulencia y fuerza, aparece en las palabras de su hermana como una trasposición del mítico Atlante, que sostenía sobre sus hombros el peso de la tierra. En este contexto los *dos ejes* son los ‘dos polos terráqueos’. Aunque, en su primera acepción, como explica Covarrubias [2006], *eje* es «una cierta línea imaginaria que se tira del un polo al otro, que parece moverse sobre ella toda la máquina del mundo», «algunas veces se toma por los mismos polos, que por otro nombre se llaman *cárdenes* o *quicios*».
- 100 Como se ve, los dos hermanos no tienen desperdicio. Contra el más elemental principio de realismo psicológico, no es infrecuente en el teatro, y muy particularmente en estas piezas de raigambre caballeresca, este discurso que exalta la propia maldad. En el caso que nos ocupa, con un tópico reparto en razón del sexo: el varón es brutal y violento; la mujer, taimada y astuta, aunque *disforme*, en cualquiera de las dos últimas

	Yo, pues, un día mirando esos naturales muros que defienden de los vientos las espumas del mar bruto, en la margen de un arroyo voces de una infante escucho, a quien acallaba el aire con cariñosos arrullos. Llegueme...	105
FALERINA.	Ya me has contado que, infante yo, en verde cuna meciéndome pocas flores pero halagándome muchas, recién nacida lloraba, por naturaleza oculta, mucho más mi nacimiento que mi propia desventura; que, si al nacer no sentimos	110      115

---

acepciones registradas por *Autoridades*: «sumamente feo y horroroso» o ‘excesivo, desmedido’ («dícese de las cosas desmesuradas y que sobrepujan y exceden en magnitud a las otras de su orden sea en lo físico o en lo moral»). En *Polifemo y Circe* (vv. 475-477) encontramos la misma brutal autoetopeya: «Atrocidades, delitos,/ traiciones, muertes, insultos,/ me agradan...». También en la zarzuela *El jardín de Falerina* la protagonista proclama su dureza e insensibilidad: «Para nadie piadosos mis oídos/ [...] fueron...» [Calderón, 2010a: 772], aunque su atención a Marfisa y Lisidante contradice sus afirmaciones: «Ya os dije que de amorosas/ fortunas me compadezco...» [Calderón, 2010a: 782].

106 *una infante*: ‘una niña’. *Autoridades* registra *infante* como sustantivo masculino, con el valor de «el niño pequeño que no tiene edad para hablar»; pero, como se ve en el texto, se usaba también como femenino.

109 Como se ha señalado en el estudio preliminar, parece que las palabras de Falerina anuncian un motivo argumental de connotaciones míticas en torno a una recién nacida encontrada en medio del bosque, y que resulta ser de estirpe imperial («de la gran progenie augusta», v. 136). Estos versos enlazarían con las palabras del rey Manodante (vv. 500-501) que recuerdan la misma situación.

- males de la edad futura,  
 la vida es la que lloramos,  
 que no lloramos la injuria. 120
- SELENISA. Hete criado, en efeto,  
 siendo tú el primer asunto  
 con que ingenioso mi amor  
 saca evidentes discursos.  
 Hija eres de esa montaña 125  
 y de aquese monte inculto,  
 aunque tu ingenio y belleza  
 te dan nuevos atributos.

- 120 Aunque, de acuerdo con el manuscrito, esta primera jornada la escribió Rojas Zorrilla, Bacalski anotó que estos versos recuerdan una de las ideas centrales del célebre soliloquio de *La vida es sueño* (vv. 111-112): «pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido». La fuente, probablemente, hay que buscarla en el comentario que Plinio, en *Historia natural* (VII, Introd.), dedica a la indefensión del hombre al nacer: «Al hombre arroja [la naturaleza] el día de su nacimiento, desnudo, en la tierra desnuda para que grite, llore y derrame lágrimas [...] por solo que nació. [...] Y así, ha habido muchos que dijeron ser lo mejor o no nacer o morir muy presto» [Plinio, 1999: 302]. Véase la nota 498 de *El monstruo de la fortuna*. El concepto se cristianizó. Ya Jerónimo de Huerta, anotador clásico de la *Historia natural*, advierte a sus lectores: «(Por solo que nació), Plinio, como gentil, no entendió en los niños más culpa que haber nacido, pero sepa el cristiano lector que el pecado de la desobediencia de Adán causó el que llaman (por comunicársenos en nuestro origen) original, y este derivó por su medio en la sucesión, y, así, en él todos pecamos» [en Plinio, 1999: 303]. La idea del llanto inaugural de la vida como anuncio de los futuros dolores humanos es común a nuestros poetas clásicos. La encontramos ejemplarmente plasmada en las *Rimas sacras* de Lope de Vega [1969: 337]: «Llorar cuando nací, señal fue cierta/ de la miseria del vivir futuro...».
- 128 Otras heroínas míticas calderonianas también se presentan como abandonadas en el bosque y criadas por la naturaleza. El caso más célebre es el de *La hija del aire*:  
 entregándola a las fieras,  
 la defendieron las aves,  
 de quien el nombre conserva,

	Yo te llamé Falerina.	
FALERINA.	Ya sé que sola en mí fundas con mi belleza y tu magia elogios para la pluma, y que dices que has hallado, cuando los astros consultas por tu ciencia, que yo soy de la gran progenie augusta.	130      135
SELENISA.	Dices bien.	
FALERINA.	Pues dime ahora qué intentas o qué procuras, a qué me traes a esta selva, para qué este jardín fundas.	140
SELENISA.	Escúcheme tu atención.	
FALERINA.	Ya mi admiración te escucha.	
SELENISA.	En este jardín hermoso de los pensiles dibujo, a quien el mar, rey del orbe, paga cristalinos juros, te he de hacer reina absoluta de dos polos, de dos mundos, trayéndote a este jardín, para ser despojos tuyos, cuantos príncipes a Europa alumbra el astro diurno en cuanto nace topacio y en cuanto dura carbunclo.	145          150

---

pues Semíramis se llama,  
que quiere en la siria lengua  
decir *la hija del aire*... [Calderón, 1848-1850: III, 32]

- 146 *juros*: 'rentas, pagos que se hacían periódicamente como retribución a un préstamo o inversión'. La naturaleza, encarnada en *el mar, rey del orbe*, contribuye al embellecimiento del jardín del Falerina.
- 154 El vergel encantado tiene entre sus mágicas propiedades atraer y cautivar (*ser despojos tuyos*) a los príncipes de toda Europa, tanto a los del este, a los que ilumina el sol desde que sale con tonalidades azules

Oye: un árbol allí guardo, 155  
allí un tesoro te encubro,  
que mi magia te ha criado,  
cuya flor y cuyo fruto  
son granadas de metal  
que el sol purifica rubio, 160  
llevando para sazón  
granos de rubís menudos.  
Estas granadas de oro  
tienen antídoto oculto  
contra el hechicero encanto 165  
y contra el acero agudo.  
Príncipe que las tuviere  
siempre vencerá seguro:  
en la lid a Marte airado,  
y en la paz al dios desnudo. 170  
Para que en la red hermosa  
de tus ojos no haya alguno  
que no tropiece elocuente  
aunque se levante mudo,

---

(como el *topacio*), como a los del sur y el oeste, cuando adquiere un color rojo encendido (como el *carbuncho*). Rojas utilizó una imagen similar en *Persiles y Sigismunda* (vv. 1247-1248): «desde que [el sol] nació topacio/ a recogerse jacinto».

- 166 En la tradición caballeresca son habituales los objetos que preservan contra encantamientos. Por ejemplo, en *Orlando innamorato*, el anillo de Angélica, «lo anel que fa ogni incanto al tutto vano» (I, xiv, 43), o las flores que recoge Flordelisa «per liberar de incanti ogni persona» (III, vii, 33).
- 170 El jardín de Falerina es, en buena medida, un trasunto del mítico jardín de las Hespérides. Ambos están presididos por árboles que dan frutos *de oro* (manzanas en el segundo caso, granadas en el primero) de propiedades mágicas. Preservan de los hechizos y de las heridas, garantizan la invulnerabilidad de los que se valen de ellas (vencen *en la lid a Marte airado*) y confieren un extraordinario vigor sexual (vencen *en la paz al dios desnudo*).
- 174 En esta copla de romance (vv. 171-174), Rojas enlaza varios tópicos de la filografía amorosa: la red que prende a los enamorados (en este caso no formada por el cabello de la dama, sino por sus ojos) y

este árbol ha de ser cebo 175  
 con que atraerte procuro  
 al más galán y valiente  
 o al más bizarro y robusto.  
 Examen pienso hacer docto  
 en este jardín inculto 180  
 del más poderoso en reinos,  
 del más capaz en estudios,  
 y luego que yo prefiera  
 de mis prisioneros uno,  
 este ha de ser quien merezca 185  
 los divinos soles tuyos.  
 Pongo en ti toda mi ciencia  
 y dejo por substituto  
 en la cátedra del pecho  
 a tu ingenio y tu discurso. 190  
 Triunfa aquí con tu hermosura,  
 vence aquí con nuevo asunto;  
 que a los que tú aprisionares  
 los darás precioso indulto.

---

el silencio consustancial al verdadero sentimiento amoroso. Selenisa promete atraer galanes que caerán rendidos a los encantos de Falerina y, aunque sean de natural elocuente, enmudecerán ante su belleza.

180 *inculto*: 'no cultivado, creado por la naturaleza y los poderes sobrenaturales de Selenisa'.

186 Se enuncia aquí un tema habitual en los relatos folclóricos: el *examen de príncipes*, la competencia entre varios de ellos para obtener la mano de la princesa. Es una situación que está en la base argumental de numerosas obras teatrales (*Pericles, príncipe de Tiro* de Shakespeare, *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega, *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto...) y otras muchas creaciones literarias. *Orlando innamorato* y *Orlando furioso*, que inspiran *El jardín de Falerina*, y sus continuaciones en toda la Europa del Renacimiento tienen como motivo de partida la lucha de los paladines cristianos y musulmanes por los favores de Ángelica, reina del Catay.

194 Como se ve, el propósito de Selenisa es facilitar las relaciones sentimentales de su ahijada Falerina. Difiere en este punto de la protagonista

	Que yo, solícita, ahora	195
	como amiga te aseguro	
	dar a tus ojos objetos,	
	dulces manjares al gusto,	
	a tu oído consonancias,	
	al olfato calambucos,	200
	al tacto aprehensiones nuevas,	
	a tu gran belleza triunfos,	
	por que rija, por que mande	
	tu gran valor sin segundo	
	a un tiempo los dos imperios	205
	de Ceres y de Neptuno.	
FALERINA.	Pues, ea, gran Selenisa,	
	este veneno o cicuta	
	que hoy estás inficionando	
	en el vaso de hermosura	210
	contagiosamente empiece	
	a obrar con fuerza absoluta	

*Tocan un clarín.*

y, bebido por los ojos,

- 
- de *El mayor encanto, amor* (vv. 839-840), para la que «solo delitos de amor/ fueron para mí delitos».
- 200 *calambucos*: ‘árboles americanos de cuya resina se obtiene una sustancia aromática llamada *bálsamo de María*’.
- 201 *aprehensiones*: «en su sentido literal y recto se entiende por esta esta voz el acto de aprehender o retener alguna cosa, cogiéndola o asiéndola» [*Aut.*].
- 206 *de Ceres y de Neptuno*: ‘de los campos y del mar’.
- 208 El *veneno o cicuta* a que alude son metáforas de la atracción erótica de la propia Falerina, exacerbada por los poderes mágicos que le infunde (le contagia, le está *inficionando*) Selenisa. De acuerdo con la filografía neoplatónica, entrará por los ojos y se apoderará del corazón de los caballeros (vv. 213-214).
- 212+ *M* sitúa la acotación tras el v. 212; pero quizá sería más lógico que estuviera tras el v. 214.

	noble al corazón acuda...	
	Mas ¿qué lúgubre clarín	215
	la hierba al monte espeluzo,	
	la voz usurpa a las aves	
	y el curso a los vientos turba?	
SELENISA.	Si algún príncipe pretende	
	entrar por esta aventura,	220
	si de mí encantado árbol	
	ganar pretende a la fruta...	
FALERINA.	De caza son los indicios	
	que la vista me asegura:	
	el can el monte requiere	225
	y la fiera al can se hurta.	
	De dos caballos ahora,	
	que al viento que los ayuda	
	vienen corriendo borrasca	
	por los mares de su espuma,	230
	dos caballeros se apean.	
SELENISA.	Y la vista me asegura	
	que son del rey Manodante	
	los dos hijos.	
FALERINA.	Pues escucha,	
	que hacia esta parte podremos,	235
	o recatadas u ocultas,	
	saber su intento...	
SELENISA.	Bien dices.	
FALERINA.	Pase a evidencia la duda,	

---

214 El amor, como el más poderoso de los hechizos, es el tema de *El mayor encanto, amor*, formulado, además de en el título, en los vv. 2274-2275: «que un amor y una hermosura/ son el encanto del alma», y en otros momentos.

216 *espeluzo*: ‘despeluzo, eriza’. *Espeluzarse los cabellos*: «levantarse en alto; es accidente de los que han cobrado mucho miedo» [Covarrubias, 2006: s. v. *espeluzos*]. Recuérdese el uso del mismo verbo en *Los privilegios de las mujeres* (v. 1556), en el acto segundo, también escrito por Rojas Zorrilla.

que, si hay ojos, ¿para qué  
ha de obrar la conjetura? 240

*Salen Brandimarte y Lisidante.*

- BRANDIMARTE. Lisidante, hermano mío,  
tú, el grande de polo a polo,  
el que, aun más que yo, tú solo  
riges todo un albedrío...
- LISIDANTE. Brandimarte, con quien gano 245  
finezas a que me obligo,  
más mi hermano que mi amigo  
y aun más amigo que hermano...
- BRANDIMARTE. ...a consultarte mis penas...

244 Brandimarte asegura que su voluntad depende más de su hermano que de sí mismo.

248 La exaltación de la fraternidad y la amistad en boca de Brandimarte y Lisidante parece congruente con la actitud de los miembros de la generación calderoniana, que tendieron más a colaborar entre sí que a competir. Las obras dramáticas escritas por Calderón, Rojas y Coello en comandita son buen ejemplo de esa forma de ver la vida. Para las hipotéticas raíces de esta actitud en la biografía de Calderón, véase Pedraza [2022: 311-318]. Algunas de las mejores comedias de Rojas están protagonizadas por amigos íntimos, cuya fidelidad se presenta como inquebrantable, salvo cuando media el honor: *No hay amigo para amigo* o *Sin honra no hay amistad*. En *Los bandos de Verona* (vv. 2267-2275), Carlos define el afecto que lo liga a Alejandro, el protagonista, con estas palabras:

Tu amigo soy y a tu lado,  
siempre fino y leal siempre,  
has de hallar en paz y en guerra  
un amor que te aconseje,  
una espada que te ayude,  
y un voto que te refrene;  
por que muriendo a tu lado  
y en tu venganza, confieses,  
que me debes un amor  
y que una vida me debes.

LISIDANTE.	...a decirte mi pesar...	250
BRANDIMARTE.	...te busco.	
LISIDANTE.	...te vengo a hablar.	
BRANDIMARTE.	¿Qué me mandas?	
LISIDANTE.	¿Qué me ordenas?	
BRANDIMARTE.	¿Dejonos mi padre?	
LISIDANTE.	Sí. <i>Mirando al paño.</i>	
	Ya por el monte se ha entrado.	
BRANDIMARTE.	Pues atiende a mi cuidado.	255
LISIDANTE.	Oye mi pena.	
BRANDIMARTE.	Habla.	
LISIDANTE.	Di.	
SELENISA.	Para tu primero amante o para tu prisionero, echarle mis redes quiero al príncipe Lisidante.	260
FALERINA.	Pues para prodigio tanto obre tu magia veloz.	
	<i>Vase.</i>	
SELENISA.	Ven, que con sola la voz le he de atraer a mi encanto.	
	<i>Vase.</i>	
LISIDANTE.	Pues ya nos dejó mi padre y estamos a un mismo tiempo yo libre de su obediencia, tú libre de sus consejos, primero cuenta tus males.	265

---

253+ *pañó*: en los teatros, «la cortina que cubre el vestuario» [*Aut.*]. *Mirando al paño*: ‘mirando al fondo del escenario’, por donde se supone que se ha ido el rey.

257 Naturalmente, la conversación de Selenisa y su ahijada tiene lugar en un plano superior, quizá sobrevolando a los príncipes.

BRANDIMARTE.	Tú has de contarlos primero, porque, si mis penas saco a la plaza de mis celos, no quedará ni cordura para obligarte al consuelo.	270
LISIDANTE.	Primero tú me los cuenta, porque si decirlos quiero, tan activo y tan mi amigo te has de llevar de mi afecto, que no has de poder después entrar en tus sentimientos.	275 280
BRANDIMARTE.	Pues desea nuestro cuidado, bien proporcionado, un medio, con los sucesos de uno los del otro interpolemos: yo te diré mi dolor, manifiéstame tu incendio; atiende tú a mi pasión, acuda yo a tu consejo; y, declarando los dos, tu amor tú, yo mis sucesos, ya sentidos, ya escuchados a un mismo instante, podremos, como a un tiempo los digamos, consolarlos y saberlos.	285 290
LISIDANTE.	Pues atiende a mi dolor.	295
BRANDIMARTE.	Oye la voz de mi pecho.	
LISIDANTE.	Mi cuidado aquí te busca.	

- 
- 270 Se inicia aquí la primera competencia de generosidad y gentileza entre los dos hermanos y amigos. Este empeño en ceder la iniciativa al interlocutor va a ser uno de los motivos relevantes en la comedia. Tanta cortesía adquiere a veces tintes irónicos y es uno de los recursos de la comicidad pundonorosa de la acción.
- 280 Teme Lisidante que, si cuenta primero sus padecimientos amorosos, Brandimarte ha de participar de sus cuitas con tan intensa solidaridad (*tan activo y tan mi amigo*) que después va a ser incapaz de contar las suyas.

BRANDIMARTE. Aquí te llama mi intento.  
 LISIDANTE. A una divina hermosa  
 en bosquejo, aunque deidad, 300  
 la adoré como verdad  
 y la vi como pintura.  
 Copiar la luz clara y pura  
 no supo humano pintor,  
 pero imagina mi amor, 305  
 al verla tan peregrina,  
 que estaba su luz divina  
 trasladada en su color.

300 *en bosquejo*: ‘en un dibujo o retrato que no recoge más que rasgos esenciales del objeto representado, sin precisiones ni detalles’. Covarrubias [2006: s. v. *bosque*] define *bosquejar* de la siguiente manera: «es pintar con las primeras colores, que por estar entre sí confusas, sin líneas de perfiles, sombras y claros, no se distingue bien la pintura».

302 El enamoramiento a través de un retrato es un motivo tópico de la novela y el teatro. Rojas Zorrilla lo incorporó a la acción de *Los celos de Rodamonte* (vv. 47-48), donde el protagonista afirma: «vi el retrato [de Doralice], adoré luego/ y de mucho atenderle estuve ciego». Algo parecido ocurre en *La más hidalga hermosura* (vv. 365-369) de Zabaleta, Rojas y Calderón, en que un retrato de la infanta doña Sancha es el móvil de la trama amorosa [*vid.* González Cañal, 2015b]. También en *El Caín de Cataluña* (vv. 998-1008) se alude a que Berenguer había recibido un retrato de Constanza, pero, por no ser particularmente afortunado, rechazó la proposición. La presencia de los retratos que enamoran también está muy presente en la obra de Calderón [*vid.* Cattaneo, 2000 y 2003, y González Cañal, 2010].

308 Bacalski pone en relación estos versos con un famoso parlamento de don Juan Roca en *El pintor de su deshonra* (vv. 1095-1179). En él Calderón trata de la dificultad para pintar una hermosura perfecta: «una rara belleza/ de perfección singular/ no es fácil de retratar» (vv. 1115-1118). Sin embargo, nos parece más explícita la relación con un fragmento de *Los celos de Rodamonte* (vv. 95-100) de Rojas:

Anduvo el cielo a buscar,  
 entre uno y otro color,  
 otro que junte mejor

BRANDIMARTE.	Yo me rendí a una hermosura. Mas con pasión desigual, yo la adoro natural si tú la adoras pintura. Tan perfectamente pura la admiró mi admiración, que, de mi imaginación llevado a su actividad, quise engañar la verdad y creer a la ilusión.	310
LISIDANTE.	Yo, aunque vivo, tan mortal vivo, que mi vida ignoro porque esta pintura adoro.	320
BRANDIMARTE.	Yo, este objeto natural.	
LISIDANTE.	Ese es amor desigual al que declararte espero.	
BRANDIMARTE.	Antes lo contrario infero.	325
LISIDANTE.	¿En qué lo has diferenciado?	
BRANDIMARTE.	En que ese es amor pintado y este es amor verdadero.	
LISIDANTE.	Yo, con debido respeto a su decente hermosura, ardo en la misma pintura.	330
BRANDIMARTE.	Y yo adoro al mismo objeto.	
LISIDANTE.	Sí, mas puede mi sujeto a tu sujeto exceder.	

---

tanta llama a tanto hielo,  
y lo que ha estudiado el cielo  
¿querrá saber un pintor?

- 310 *desigual*: ‘incomparable’, con cierto matiz de superioridad de lo que expresa el que habla frente a lo expuesto por su interlocutor. Esa connotación queda aún más clara en los vv. 333-334.
- 333 *sujeto*: «cualquier persona indeterminada. Úsase frecuentemente de esta voz cuando no se quiere declarar la persona de quien se habla» [*Aut.*]. También tendría sentido el texto si acudiéramos a esta otra acepción: «la materia, asunto o tema de lo que se habla o escribe» [*Aut.*].

BRANDIMARTE.	Para poderlo entender no van tus discursos buenos: que esto no puede ser menos y el tuyo lo puede ser.	335
LISIDANTE.	¿Por qué puede ser menor esta hermosura admitida?	340
BRANDIMARTE.	Porque siempre fue creída la lisonja en el pintor.	
LISIDANTE.	¿Y pudiera su primor ser menos que su hermosura?	
BRANDIMARTE.	Sí.	
LISIDANTE.	Luego esta es más segura belleza en indicio tal.	345
BRANDIMARTE.	Yo quiero mi original.	
LISIDANTE.	Y yo adoro mi pintura. En efeto, Brandimarte, en poder de un extranjero ví este retrato una tarde: adorele, estuve ciego.	350
BRANDIMARTE.	Yo en Lidia ví a Flor de Lis,	

338 Brandimarte señala, con razón, que la persona a la que se conoce directamente no puede desmerecer de sí misma; sin embargo, la retratada puede quedar muy por debajo de lo que representa la pintura, idealizada, como se señala en el v. 342, por la tendencia de los artistas a lisonjear a sus clientes.

344 Lisidante, aunque parece admitir que lo habitual sea que los pintores mejoren e idealicen la imagen de la persona retratada, pregunta si también puede darse el caso contrario: que el cuidado y la técnica del artista (*su primor*) sean incapaces de plasmar su hermosura y la pinten menos bella de lo que en realidad es. También a don Juan Roca, en *El pintor de su deshonra* (vv. 1176-1179), le desespera el ver que solo a este intento [retratar a Serafina] me falte el conocimiento que tengo de la pintura; mas culpa es de tu hermosura.

353 *Lidia*: antiguo reino de Asia Menor, junto al mar Egeo, en territorios que hoy pertenecen a Turquía. Subsistió como estado independiente

	que es el nombre de mi dueño, cuando derrotado vino	355
	de Francia Agramante, huyendo del heroico Carlomagno, a Lidia, que es nuestro reino. Seguíales Flor de Lis, prima de Orlando soberbio.	360
LISIDANTE.	Procurela, fue de mármol; escuchome, estuve tierno. Preguntele de quién era esta deidad en bosquejo, esta beldad en idea,	365
	aquesta voz en silencio, y dijo que hasta tener fruto de un árbol que, ameno, produce granadas de oro con granos de rubís bellos,	370
	que está en el jardín hermoso de Falerina suspenso, era imposible lograrla,	

---

hasta el 546 a. C., en que fue conquistado por los persas. Los libros de caballerías situaron algunas de sus hazañas en este remoto e imaginario marco. Como se apunta en el v. 358, es la patria de Brandimarte y Lisidante, hijos del rey.

- 356 *Agramante*: rey de África, hijo de Troyano y sobrino de Almonte, según Boiardo (*Orlando innamorato*, I, XVIII, 47). Como venganza por las muertes de su padre y su tío, caídos a manos de Orlando, invade Francia y lucha encarnizadamente con las tropas de Carlomagno. Esta empresa es elemento esencial del argumento de *Orlando furioso*, como anuncia el poeta en la primera octava del canto I, que sitúa la acción del poema

al tempo chi passará i Mori  
d'África il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguedo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che diè vanto  
de vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

	porque Malgesí soberbio encantada la ocultaba en su castillo. Y sabiendo de este mágico jardín de Falerina el misterio, a la aventura de este árbol animosamente llego y a lidiar con un gigante o con un dragón que, hambriento, de ese jardín inficiona los claveles lisonjeros.	375           380
BRANDIMARTE.	Obligué a mi hermosa flor con ternezas y con ruegos; obró el trato, ardió el amor	385

374 *Malgesí*: nombre que dan los textos españoles al mago que protagoniza el relato carolingio *Maugis d'Aigremont*. Aparece en *Morgante* de Pulci, en *Orlando innamorato* (I, 1, 41, donde se le llama *Malagise*) y en el *Furioso* (bajo el nombre de *Malagigi*). Hijo de Bouvo d'Agrismonte y primo o sobrino de Rinaldo o Rinaldo (nuestro Reinaldos de Montalbán), es un mago cristiano, embustero, ladrón y tramposo, aunque simpático, que tiene un libro mágico que, entre otras cosas, le permite conjurar a los demonios. Hábil prestidigitador y trasformista, aparece bajo los disfraces más insospechados. Como se ve por el texto dramático (vv. 374-376), nuestros tres ingenios le atribuyen el escuetro y encantamiento de Falerina en su castillo. En los poemas italianos esta relación entre la hechicera pagana y Malgesí no se da.

382 Los rivales que se dispone a enfrentar Lisidante son dos de los guardianes del jardín de Falerina a los que, según el relato de Boiardo, venció Orlando: un dragón (II, iv, 16-19) y un gigante (II, iv, 71-81). Es típico en las recreaciones caballerescas y míticas que seres fantásticos custodien los bienes más preciados. En la jornada primera de *Los tres mayores prodigios* se señala que, para proteger el vellocino de oro, el dios Marte puso en guarda una serpiente y dos toros de metal escupiendo viva llama. [...] Un gran salvaje arrogante, de verde hiedra cubierto, a los tres puso delante. [Calderón, 2007c: 1018]

- y subiose a ser incendio.  
 Saquela de Lidia un día,  
 y una obscura noche, ¡ay cielos!, 390  
 en las orillas —¡qué pena!—  
 de la mar —¡qué gran tormento!—  
 unos bárbaros —¡qué agravio!—,  
 saltando en tierra —no quiero  
 referir la circunstancia; 395  
 basta que diga el suceso—,  
 robaron a Flor de Lis,  
 y a buscarla estoy resuelto  
 con suspiros por el aire,  
 con incendios por el fuego, 400  
 con lágrimas por el mar,  
 y con quejas por el centro.
- LISIDANTE.  
 Las condiciones y leyes  
 del cartel decirte quiero,  
 por que mi valor admire 405  
 quien ha estrañado mi incendio:

- 397 El raptó de la dama por unos piratas es episodio obligado en los relatos bizantinos y caballerescos. En *Orlando innamorato* la fortuna separa en varias ocasiones a Fiordelisa y Brandimarte, aunque por medios distintos a los que se refieren en el texto dramático. Rojas podía pensar en el lance en que un centauro la rapta (I, XIII, 2-8), o cuando es víctima de un «vecchio di mala semenza, / incantatore e di malizia pieno», que adormece a su enamorado y la secuestra (I, xx, 1-8).
- 402 Bacalski señala cómo Brandimarte muestra en estos versos su disposición a buscar a Flor de Lis a través de los cuatro elementos: aire, fuego, agua y tierra (*centro*).
- 404 En el Siglo de Oro el término *cartel* tenía un uso especializado y técnico relativo al mundo de las competencias caballerescas: «el escrito que se pone en tiempo de fiestas por los que han de ser mantenedores de justas o torneos o juegos de sortijas, al pie del cual firman los aventureros [los caballeros que aspiran al premio]» [Covarrubias, 2006: s. v. *carta*].
- 406 *ha estrañado*: ‘ha desconocido, se ha sorprendido de’. Lisidante está dispuesto a que admiren su valentía los que han desconocido la singularidad de su pasión amorosa (*mi incendio*).

	«Caballero que venciere sacar podrá al caballero que quisiere del jardín, u dama por más trofeo	410
	y, si viniese por fruta, fruta podrá; mas advierto que no ha de poder sacar dos cosas a un mismo tiempo.»	
	Yo, pues que ciego y amante	415
	a esta aventura me atrevo, por fruta de este jardín pedir batalla prevengo. Y así, apartándome ahora	
	de mi padre, me consiento	420
	a entrar por esta aventura, o solícito o resuelto; que, si el encanto de amor tiene a mis sentidos ciegos,	
	¿qué importará que otro encanto	425
	guarde mi valor suspenso?	
BRANDIMARTE.	Yo, pues que, idólatra, firme la mayor deidad venero, por los dos polos del mundo	

---

410 El *Diccionario de autoridades* señala que *u* «sirve muchas veces de partícula disyuntiva, especialmente cuando la dicción acaba en *o*, o la siguiente empieza con ella, para evitar la cacofonía, o cuando la siguiente empieza por *d*, para quitar la malsonancia». Se trataba de deshacer las secuencias *o de*, *o da*, que recordaban, a las mentes calenturientas de nuestros antepasados, las formas del verbo *joder*, con aspiración de la *j*. Es este el caso de *o dama*. Comúnmente se trata de un uso aleatorio por parte de los hablantes y de los componedores de imprenta. En el verso 2201 (de Calderón) leemos *u dama u caballero* (la primera *u*, justificada según estos criterios; la segunda, no), y en una de las acotaciones de Coello (v. 1916+), *Desaparezca Flor de Lis u convertida en fuente u volviéndose los nichos...*

426 Lisidante, embrujado por el amor, no concede importancia a que otro nuevo hechizo deje en suspenso su valor.

buscarla desde hoy pretendo. 430  
 LISIDANTE. Pues a la batalla voy.  
 BRANDIMARTE. Pues irla a buscar ofrezco.  
 LISIDANTE. Pero espera...  
 BRANDIMARTE. Pero aguarda...

*Hacen que se van y vuelven.*

LISIDANTE. Más amigos lo miremos.  
 BRANDIMARTE. Más prudentes discurremos. 435  
 LISIDANTE. ¿No será mejor acuerdo  
 que yo primero te ayude  
 y que tú me ayudes luego?  
 BRANDIMARTE. Ayudémonos los dos.  
 Bien dices, tu intento apruebo. 440  
 LISIDANTE. ¿Eres mi hermano?  
 BRANDIMARTE. Y tu amigo.  
 LISIDANTE. Mas de repente sospecho  
 que a la cátedra del sol  
 sustituyen los luceros.  
 BRANDIMARTE. Sombras a esta parte nacen. 445  
 LISIDANTE. Y del monte en lo secreto  
 a abrigarse de las hojas,  
 manso, se ha emboscado el viento.

*Dentro, Falerina.*

[FALERINA.] ¡Lisidante, Lisidante!  
 BRANDIMARTE. O es fantasía del miedo 450  
 o te llamaron ahora.  
 FALERINA. ¡Lisidante!  
 LISIDANTE. ¡Vive el cielo

443 *cátedra*: ‘cátedra’, forma habitual en el Siglo de Oro. Sin embargo, el mismo amanuense había escrito en el v. 189 *cátedra*. Se trata de una típica imagen conceptista para señalar el paso del día (cuando el sol se sienta en la cátedra) a la noche (cuando lo sustituyen los luceros).

BRANDIMARTE. que es mujer la que me llama!  
Yo lo escucho y no lo creo.  
FALERINA. ¡Socorred a una mujer 455  
miserable!

LISIDANTE. Al triste acento  
de esta voz muevo, confusos,  
los dos sentidos atentos.  
BRANDIMARTE. Más acá de ese jardín 460  
de Falerina se oyeron  
las voces. Yo he de ayudarte.

*Dentro, Flor de Lis.*

[FLOR DE LIS.] ¿No habrá ningún caballero  
que socorra a una mujer?  
BRANDIMARTE. ¡Brandimarte!, ¿qué te has hecho? 465  
Esta es la voz de mi dama,  
Flor de Lis. ¡Válgame el cielo!

*Dentro, Flor de Lis.*

[FLOR DE LIS.] Matadme, bárbaros viles;  
sacad de mi noble pecho  
mi sangre. No seáis piadosos  
si habéis nacido tan fieros. 470

*Dentro, Falerina.*

[FALERINA.] ¡Socórreme, Lisidante!

*Dentro, Flor de Lis.*

[FLOR DE LIS.] Brandimarte, ¿qué te has hecho?  
LISIDANTE. Sigo mi voz.  
BRANDIMARTE. Mi voz sigo.

458 *los dos sentidos*: la vista y el oído.



LISIDANTE. Llamas al viento.  
 REY. Yo voy tras ti.  
 BRANDIMARTE. No has de hallarme.  
 REY. Mira...  
 LISIDANTE. No admito consejos.

*Vanse.*

REY. Quítame el cielo la vida  
 pues en ese monte mismo 500  
 perdí una prenda del alma  
 y ahora dos hijos pierdo.

*Vase.*

*Sale Orlando, y Brunel.*

ORLANDO. Mala noche, Brunel, se ha declarado.  
 BRUNEL. Peor es la buena noche de un casado.  
 ORLANDO. ¡Qué obscura está!  
 BRUNEL. Por más que estarlo intente, 505  
 no faltará aquí quien la comente.

---

501 ¿A qué *prenda del alma* se refiere el rey? ¿A Falerina? Véanse la nota 109 y el apartado 6 del estudio preliminar.

504 Son muy características de Rojas estas alusiones a la vida miserable de los malcasados y los insomnios provocados por los disgustos matrimoniales. En *Cada cual lo que le toca* (vv. 3-4) un criado afirma de su amo: «Desde que ha dado en casado, / ha dado en madrugador».

506 El chiste va dirigido contra los comentarios que habían surgido para aclarar los muchos pasajes oscuros y difíciles de las obras mayores de Góngora. Numerosas notas y escolios manuscritos corrieron por los cenáculos literarios desde la primera difusión de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades* (poco después de 1612-1613); pero quizá no sea ocioso recordar que poco antes de representarse este *Jardín de Falerina* imprimió sus apostillas José Pellicer de Tovar (*Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, 1630), y que el mismo año del estreno se editaron la *Ilustración y defensa de la «Fábula de Piramo y Tisbe»*

- La tal noche parece, comparada,  
 casa de ginovés por lo cerrada.  
 Señor Orlando, ¿sabe dónde estamos?  
 ORLANDO. Sí lo sé: el pabellón de [a]questos ramos 510  
 y los colchones de esa fértil grama  
 al sueño nos darán mullida cama.  
 BRUNEL. En fin, que tu valor dos mundos yerra  
 por buscar esta Angélica, esta perra...

(1636) de Cristóbal de Salazar Mardones y el primer tomo de *Las obras de don Luis de Góngora comentadas en varios poemas* (1636-1648) de García Salcedo Coronel. Buena parte de los comentaristas gongorinos mantenían cordiales relaciones con Rojas, Coello y Calderón, por lo que estos apuntes jocosos hay que entenderlos como una broma, un guiño al público, más que como una sátira rigurosa. Téngase en cuenta que, como ya hemos tenido ocasión de ver, los poetas de la generación calderoniana, y su público, estaban muy influidos por el concepto artístico y las formas estilísticas del poeta cordobés.

- 508 Nuevo chiste conceptista: la noche ya entrada, cuando la oscuridad ha sustituido por completo a los últimos resplandores del atardecer, se compara con las casas de los genoveses, que, por ser banqueros, procuraban mantener sus viviendas sin puerta, postigo ni ventana abiertos, por los que pudieran entrar los ladrones. Rojas fue muy aficionado a este juego de palabras a cuenta de la *noche cerrada*. En *Donde hay agravios no hay celos* (vv. 2833-2836) la compara con un colegio de estudiantes que debía permanecer cerrado a partir del atardecer:

Vino la señora noche  
 muy preciadita de madre  
 de las sombras, más cerrada  
 que colegio de estudiantes...

- 512 A este grotesco Orlando trazado por Rojas, Coello y Calderón solo le interesa que lo mullido del suelo le va a permitir dormir. Con este detalle se contradice la caracterización anterior como loco enamorado de Angélica ya que uno de los rasgos del verdadero amante, según la filografía áurea, es el insomnio.
- 514 Angélica, ofensivamente denostada por el gracioso, es una creación de Matteo Boiardo y aparece desde el canto I de *Orlando innamorato*. Adquiere nuevo desarrollo en el *Furioso*, y se convierte en referencia simbólica en continuaciones, recreaciones y parodias como

ORLANDO.	Por las puras estrellas que resultan del sol rubias centellas; por el mayor espejo de ese cielo, en quien se pule el mar y afeita el suelo; por la diosa triforme que en sí encierra causas a los efetos de la tierra;	515      520
----------	---	--------------------------------

*Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto, *La hermosura de Angélica* de Lope de Vega o *Necedades y locuras de Orlando el enamorado* de Quevedo. Reina del Catay (China), es una criatura de belleza excepcional, como literalmente se encarga de subrayar Boiardo (I, I, 21):

Essa sembrava matutina stella  
 e giglio d'oro e rosa de verzieri:  
 in somma, a dir di lei la veritate,  
 non fu veduta mai tanta beltate.

Al llegar a la corte de Carlomagno, atrae de forma irresistible a numerosos caballeros, entre ellos Orlando, que llega a enloquecer por ella, como se verá en el acto segundo de nuestra comedia (vv. 1211-1484).

515 Empieza en este verso una larga fórmula ritual de juramento que consiste en enumerar los seres a los que se pone por testigos (vv. 515-522) y los compromisos que se adquieren (vv. 523-529) hasta que se cumpla el objetivo (*encontrar a Angélica divina*). Tanto la fórmula como los condicionantes son tópicos que proceden del mundo medieval. En la tradición española era célebre la jura contenida en el romance de *El marqués de Mantua*, sobre el que escribió una hermosa tragedia del mismo título Lope de Vega. En boca de nuestro Orlando, las palabras formularias cobran un aire algo grotesco por el uso de imágenes de la vida cotidiana y alusiones escatológicas que chocan con su tono solemne.

517 *el mayor espejo*: 'el sol'. Nótese la imagen vulgarizadora que viene arrastrada por esta perífrasis: el suelo se maquilla (*se afeita*) ante el espejo del sol. Una imagen conceptuosa similar la encontramos en la jornada segunda, escrita por Pérez de Montalbán, de *Polifemo y Circe*, (v. 1070): «aféitase el clavel; el sol le dora».

519 *diosa triforme*: 'la luna'. La mitología griega consideraba a Diana o Hécate una triple diosa: de los cielos (la luna), la tierra y los infiernos. Se representa como un conjunto de tres estatuas femeninas cuyas espaldas forman un triángulo.

520 Alude al influjo de la luna en nuestro planeta (*causas a los efetos de la tierra*), en especial, a las mareas.

por el mar claro y puro  
 y por la causa de las causas, juro  
 de no entrar en poblado en este agravio;  
 no admitirle manjares a mi labio,  
 menos el fruto que la fiera pace; 525  
 de no segar la hierba que en mí nace;  
 no retraerme al sol, al agua, al viento;  
 de no apagar mi sed con su elemento;  
 no templar mi corriente cristalina,  
 hasta encontrar a Angélica divina. 530  
 Noble diamante que al Ceilán madrugá,  
 perla que al alba en nácares enjuga,

- 522 *causa de las causas*: ‘Dios’, el primer móvil, el principio de todos los principios, según la filosofía escolástica.
- 523 *en este agravio*: ‘mientras dure este agravio’.
- 526 Entre las grotescas promesas de Orlando están no comer más que hierba (*el fruto que la fiera pace*) y no cortarse el pelo, no rasurarse la barba (*no segar la hierba que en mí nace*).
- 529 *no templar mi corriente cristalina*: Bacalski señala que probablemente signifique ‘no orinaré’; pero más bien parece prometer lo contrario: ‘no controlar (*no templar*) el flujo urinario (*mi corriente cristalina*)’. El efecto chocante y degradador es igualmente claro en los dos casos.
- 531 *Ceilán*: quizá ‘diamante procedente de la isla de Ceilán, al sur de la India’, o bien ‘jacinto de Ceilán o circón, silicato de circonio, mineral que se presenta en pequeños cristales prismáticos amarillos, rojos o incoloros, y se usa como piedra semipreciosa’.  
*madruga*: probablemente, ‘aventaja’; variante de la acepción recogida en *Autoridades*: «*madrugar*: metafóricamente significa también anticiparse uno a otro en la ejecución o solicitud de alguna cosa», que veremos usada, con mayor propiedad, en *El monstruo de la fortuna* (v. 2099).
- 532 *perla que al alba en nácares enjuga*: ‘perla que convierte en nácar el rocío (*alba*)’. Una vieja creencia sostenía que las perlas son una concentración de las gotas del rocío. Se repite en muchos poetas áureos. Rojas se acordó del mismo mito en *Los áspides de Cleopatra* (vv. 1376-1379):  
 el mar, que conchas platea,  
 perlas que engendró el aurora  
 legítimamente netas,  
 no produjo perla igual...

- oro que el tibar líquido derrite,  
 que al que le purifica le compite,  
 fuera poca riqueza 535  
 para que yo dedique a su belleza.
- BRUNEL. ¡Qué poco al mundo tienes entendido!  
 No gastes si pretendes ser querido,  
 que al que llaman del gasto por desprecio  
 es para con las damas bobo o necio. 540  
 Si otro defecto en él no se repara,  
 reniega del que quiere cara a cara;  
 que el querer he pensado  
 que ha de ser solamente por un lado.
- ORLANDO. No dices mal en noche tan estraña. *Échase.* 545  
 Este árbol será tienda de campaña.
- BRUNEL. Y pues tu amor constante nos desvela, *Échase.*  
 tu amor nos servirá de centinela.

---

Y Calderón volvió sobre él en el auto sacramental de *El jardín de Falerina* (vv. 1366-1367), cuando habla de las gotas del agua  
 que, no ufanas con ser vidrios,  
 se van elevando a perlas.

- 534 *oro que el tibar... le compite*: 'oro puro en grado extremo'. Probablemente, esta enrevesada imagen alude a un tipo de 'oro purísimo, procedente de fundirse el tibar (un tipo de oro acendrado), tan limpio y perfecto que supera el mismo tibar del que procede'.
- 540 El consejo práctico del gracioso incide en que las mujeres desprecian al que les ofrece dinero y comodidades, y le llaman sarcásticamente el *del gasto*, en contraposición al amante *del gusto*. Véase el mismo concepto en *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla (vv. 604-620):  
 Cisneris llamo al del gusto;  
 este es a quien quiero y amo [...].  
 Cis, mi tercero galán,  
 llamo al galán de mi gasto.
- 544 Mantiene Brunel que, para ser bien recibido, un enamorado no debe manifestar abiertamente su pasión, no ha de mostrar *que quiere cara a cara*, sino de manera parcial y disimulada (solo *por un lado*).

- ORLANDO. Quiero entregarme a este mortal beleño.  
 BRUNEL. No tienes mucho amor, pues tienes sueño. 550  
 ¿Cómo al letargo buscas de esa suerte?  
 ORLANDO. Solo porque es imagen de la muerte.  
 Échate a dormir; ¡ea!, faz tu cama.

549 *beleño*: 'narcótico, somnífero'; «cierta mata conocida en España y muy vulgar, cuyo jugo tiene virtud de acarrear sueño» [Covarrubias, 2006]. Todos los poetas aluden a los brebajes que se confeccionan con esta planta. En *Lo que quería ver el marqués de Villena* (vv. 1658-1662) de Rojas, dice el protagonista:

Provoca a sueño aquel unto  
 que es un opio de un beleño  
 que el demonio les ofrece,  
 de calidad que parece  
 que es verdad lo que fue sueño.

En la tercera jornada de *Los celos de Rodamonte*, la única comedia de caballerías que escribió Rojas en solitario, el *beleño* tiene una notable presencia (vv. 2342, 2368, 2379 y 2510). También en *Los bandos de Verona* (vv. 1857).

- 550 Alude irónicamente al tópico del amante insomne. En tono más grave, cuando, en *Los celos de Rodamonte*, Mandricardo se duerme, vencido por el beleño, Doralice concluye: «No parece en el sueño enamorado» (v. 2508).
- 552 Tópico del sueño, *mortis imago*. «Imagen espantosa de la muerte, / sueño cruel, no turbes más mi pecho», escribió Lupercio Leonardo de Argensola [1972: 51] en la más célebre versión española de este motivo. Rojas echó mano de este tópico en varias ocasiones. En *Cada cual lo que le toca* (vv. 3277-3278), don Luis se propone acabar con su mujer, «cuando en el lecho dormida/ sea de la muerte imagen», y en *No hay ser padre siendo rey* (vv. 738-740) Alejandro recuerda que «el sueño es un ensayo/ de cada día, en que todos/ la muerte representamos».
- 553 Si nuestra lectura es correcta (el manuscrito está confuso y es poco legible en este punto), Rojas caracteriza a Orlando con un rasgo lingüístico arcaico: la conservación de la *f* inicial latina en la forma de verbo *hacer*: *faz* en lugar del moderno *haz*. Es forma habitual en los libros de caballerías y pervive en la parodia quijotesca. No es malo recordar que Rojas escribió toda una comedia (*Nuestra Señora de Atocha*) en fable, es decir, en un burdo remedo del castellano medieval. No fue el único poeta que siguió ocasionalmente ese camino: Lope también lo hizo en *Las famosas asturianas*.

BRUNEL. Duerme tú, que has cobrado buena fama;  
 que yo, aunque tu consejo me prevenga, 555  
 no he de dormir hasta que ya la tenga;  
 pero, si ello ha de ser ya obedecido,  
 no es bueno, que estos días, de estreñido,  
 recelaba prolijo un accidente,  
 y de muy poco acá me hallo corriente; 560  
 pero a los boticarios decir puedo  
 que no obran treinta purgas lo que un miedo.  
 ¡Ah, señor! Vive Dios que se ha dormido.  
 Yo quiero ver si acaso lo ha fingido.  
 ¡Ah, señor!... Pero no, no hay que recele; 565  
 grande sueño tomó, que no me huele.  
 ¡Qué letargo suspende tus sentidos!  
 ¿Tomaste adormideras o maridos?  
 Pero ¿qué es esto? O mienten mis temores,  
 o he escuchado sordinas y tambores. 570

- 
- 554 Alusión humorística al refrán «Cría buena fama y échate a dormir».
- 560 Bromea el gracioso sobre su miedo y señala que no va por buen camino para ganar fama como guerrero ya que los días anteriores sufría estreñimiento y ahora, en medio de la noche y los peligros, tiene diarrea (*me hallo corriente*). Este chiste escatológico estaba encomendado al gracioso Juan Rana que, con sus morisquetas, lo haría muy evidente a los espectadores.
- 566 Nueva alusión autodenigratoria a los efectos laxantes del miedo.
- 568 Broma tópica sobre el sueño que acomete a los maridos inapetentes, que duermen sin cumplir con sus deberes conyugales, o consentidores, que fingen dormir mientras sus mujeres se refocilan con otros. Esta última situación la escenificó Rojas en las grotescas escenas protagonizadas por Beltrán, el marido miedoso, Águeda, su mujer, y Galindo, el amante desahogado, en *Cada cual lo que le toca* (vv. 3136-3292). En la segunda jornada de *El monstruo de la fortuna* Coello incluyó el mismo tipo de alusiones (véanse las notas 1599 y 1622).
- 570 *sordinas*: 'instrumentos musicales, en este caso presumiblemente trompetas, a los que se ha colocado «un tapón de madera con un agujero pequeño» para «hacer sus voces más remisas y sordas» [*Aut.*]'.

*Sordinas y cajas roncacas.*

¿Si acaso fue ilusión? Mas no me yerro:  
 hachas vienen también. ¡Este es mi entierro!  
 ¡Señor Orlando!...; pero no le llamo.  
 Mejor es abrazarme con mi amo,  
 por si acaso al valor pegarme puedo. 575  
 Mucho más que el valor se pega el miedo.

*Salen, con hachas de tea en las manos al son de cajas y sordinas,  
 Gradaso, vestido de pieles con un roble en la mano,  
 y detrás Flor de Lis, cubiertos los ojos con un velo,  
 y otro bárbaro con él.*

*Por la otra puerta, Astracán,  
 vestido de hiedra, y un roble con hiedra,  
 y detrás Brandimarte, cubiertos los ojos con otro velo  
 y ligadas las manos, y otro bárbaro con él.*

570+ *caja*: «se llama también al tambor, especialmente entre los soldados» [Aut.].

576+ La presencia en escena de los gigantes en medio de la noche, con teas y música de cajas y trompetas con sordina, recuerda las apariciones del diablo y de los sabios Lirgandeo, Alquife, Arcaláus..., en el cap. 34 de la *Segunda parte* del *Quijote*, eco, a su vez, de otras secuencias similares en los relatos caballerescos: «En esto, se cerró más la noche y comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque [...]. Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces y, sobre todo, el temeroso ruido de los carros formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo que fue menester que don Quijote se valiese de todo su corazón para sufrirlo» [Cervantes, 2011: 762].

Calderón ya tenía experiencia en la creación de gigantes, más o menos cómicos o grotescos. En *Polifemo y Circe*, escrita con Mira de Amescua y Pérez de Montalbán, el protagonista es un cíclope, y en *El mayor encanto, amor* aparece Brutamonte, que interactúa con el gracioso Lebel.

En los poemas caballerescos y en las comedias que de ellos se derivan, los salvajes acostumbran a ir cubiertos de hiedra y a usar mazas, como se ve en una acotación de la jornada primera de *Los tres mayores prodigios*: «Sale un salvaje vestido de yedra con su maza» [Calderón, 2007c: 1030].

ASTRACÁN.	De estos árboles liguemos a la rústica corteza estos cristianos, en tanto que, de nuestra competencia,	580
GRADASO.	Grande Astracán...	
ASTRACÁN.	Gran Gradaso...	585
GRADASO.	...el que rige...	
ASTRACÁN.	...el que gobierna...	
GRADASO.	...del mar el salobre imperio...	
ASTRACÁN.	...todo el cetro de la tierra...	

La referencia como armas a árboles completos que arrancan de cuajo con sus enormes fuerzas, puede estar inspirada en Boiardo (III, vi, 48):

Gradasso il brando pose anco esso in terra,  
e spiccò presto un bel fusto di pino;  
l'un più che l'altro gran colpi disserra  
e fuor de l'arme scouteno il polvino.

Pero es más probable que tengan su fuente inmediata en la descripción gongorina del cíclope Polifemo, al que «el pino más valiente,/ bastón le obedecía tan ligero/ y al grave tanto peso junco tan delgado,/ que un día era bastón y otro cayado» (*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 53-56).

585 Estas intervenciones a dos voces cuyos discursos se entremezclan son muy características de la generación calderoniana. Esta recuerda mucho la salutación de Estrella y Astolfo a su tío Basilio en *La vida es sueño* (vv. 580-584):

ESTRELLA.	Sabio Tales...	
ASTOLFO.	Docto Euclides...	
ESTRELLA.	...que entre signos...	
ASTOLFO.	...que entre estrellas...	
ESTRELLA.	...hoy gobiernas...	
ASTOLFO.	...hoy resides...	
ESTRELLA.	...y sus caminos...	
ASTOLFO.	...sus huellas...	
ESTRELLA.	...describes...	
ASTOLFO.	...tasas y mides...	

GRADASO.	...tú, que racional te pules de vegetativas hiedras...	590
ASTRACÁN.	...tú, que con la piel disfrazas de tus piedades las señas...	
GRADASO.	...aquí el último despojo a nuestro rigor se espera.	
ASTRACÁN.	Ya hemos partido en la nave de Sulfar las blancas perlas, del Ceilán rubio el topacio, y el rubí que el sol penetra.	595
GRADASO.	Y a los cristianos también hemos repartido fuera, de los que alimento han sido, siendo nuestra forma mesma.	600

- 589 *te pules de*: 'te acicalas, te adornas con'. Se refiere al vestido cubierto de hiedra que completa la caracterización del bárbaro Astracán. En los vv. 2422-2423, escritos por Calderón, Brunel aludirá a esta pintoresca indumentaria. Dirá burlescamente que «aun al pelo de la hiedra/ no le toqué». Aunque la frase trata de reforzar la coherencia entre las tres jornadas, revela un *lapsus mentis*, un descuido de los poetas. En la jornada primera, de Rojas, el que va vestido de hiedra es Astracán; en cambio, en la tercera, de Calderón, el gracioso se refiere a Gradaso, que se cubre con pieles de animales, como se indica en el v. 591.
- 591 El vestido de pieles es característico de los personajes no civilizados del teatro áureo (recuérdese que así se presenta Segismundo en el primer acto de *La vida es sueño*). Las palabras de Astracán señalan un hecho paradójico: las pieles (símbolo de la barbarie) con que se cubre Gradaso ocultan las señales de su piedad.
- 595 Lo que viene a continuación es la enumeración del botín obtenido de la piratería y que ya está repartido a plena satisfacción entre todos los correligionarios.
- 596 *Sulfar*: el golfo de Sidra, al norte de Libia, llamado así por el comercio de azufre procedente de las minas de Mujtar.
- 602 Desde la *Odisea*, con el cíclope Polifemo, una de las marcas más repulsivas y amedrentadoras de los salvajes y los gigantes es la antropofagia. En *Orlando innamorato* (I, v, 61) se alude a esta práctica abominable: «Si de nascoso prese il figliol mio,/ hassel portato, e credo ch'il devora»; y aún más explícito en I, vi, 25:

BRUNEL.	¡Vive Dios que comen hombres! Pero no es justo que tema, porque, estando yo dañado, no puede haber quien me quiera.	605
ASTRACÁN.	Ya el robo de tantos años partido está. Solo queda este valeroso joven y esta hermosura perfecta. Si quieres darme esta dama, te daré por recompensa aqueste joven que ahora en esa rústica selva compramos con tanta sangre a costa de tanta ofensa.	610  615
GRADASO.	La cautiva ha de ser mía, pues, de Lidia en la ribera, yo fui quien la cautivé.	
ASTRACÁN.	En vano gozarla intentas. Yo tengo amor y valor, y cualquiera de ellos fuera bastante para lograr el triunfo de su belleza.	620
GRADASO.	Yo, deseo; y el amor con esperar se contenta,	625

---

Lì con questi occhi miei vidi io sbranare  
 un nostro fraticel, che era garzone;  
 e così crudo lo vidi mangiare,  
 che mai non fo maggior compassione.  
 Poi volto a mi dicea; «Questo letame  
 non se potrà mangiare, se non com fame».

606 Nueva broma escatológica y autodegradadora del gracioso. El mismo chiste aparece en el segundo acto de *Polifemo y Circe* (vv. 1468-1470), de Pérez de Montalbán, en boca del gracioso Chitón: «No me comas, señor, hecho gigote;/ que soy carne dañada,/ y ha menester comerse perdigada...».

616 Brandimarte se ha resistido valientemente y su captura ha costado sangre y dolores a los bárbaros piratas.

pero un ardiente apetito  
 es imposible que pueda.  
 ASTRACÁN. Con mi valor fundar quiero  
 silogismos y entimemas. 630  
 Remitamos a los brazos  
 dilaciones de la lengua.  
 Gozarala el que venciere.  
 GRADASO. Pues de quien venciere sea.

*Alzan los robles para pelear.*

FLOR DE LIS. ¿Que no haya quien me socorra? 635  
 BRANDIMARTE. Piadosos cielos, ¿no hubiera  
 quien me cortara estos lazos?  
 ASTRACÁN. En vano al cielo te quejas.  
 ¡Embistamos!  
 FLOR DE LIS. ¡Ay, Orlando!  
 ORLANDO. ¿Quién me llama?

*Levántase Orlando,  
 y el gracioso se queda en el suelo.*

ASTRACÁN. ¡Tente, espera! 640  
 Un hombre se ha levantado.  
 ORLANDO. ¿Qué confusiones son estas?  
 ASTRACÁN. ¿Quién eres?

*Levantán los pinos contra él.*

ORLANDO. ¿Qué es lo que miro?  
 Allí una mujer cubierta  
 desmaya muchos suspiros 645

---

630 *silogismos y entimemas*: 'razonamientos'. El *entimema* es un tipo de silogismo que presenta solo dos proposiciones: una premisa y la conclusión, como ocurre en la célebre frase de Descartes: «Pienso, luego existo».

632 *Remitamos... de la lengua*: 'Dejemos de hablar y luchemos'.

	de los labios a la lengua; allí un valeroso joven con iras nobles se queja; aquí dos irracionales en el campo de ira siembran amenazas y ruinas.	650
ASTRACÁN.	Hombre que atrevido intentas dejar en nuestros rigores nuestra indignación suspensa, ¿quién eres?	
ORLANDO.	¿Quién sois vosotros?	655
BRUNEL.	Paréceme que le pegan y llevo yo por tablilla.	
GRADASO.	Dos astracanes que alientan la tema de una venganza por solo una conveniencia.	660
ASTRACÁN.	Por esta mujer reñimos.	
ORLANDO.	Poned freno a la soberbia, aunque a un rigor desbocado antes irrita la rienda. Esa dama he de librar. Caballero soy y es fuerza que haga como caballero.	665

657 *llevo yo por tablilla*: 'me pegan a mí de rebote o por carambola'. Es expresión tomada del juego de los trucos (muy parecido al billar americano), en el que se impulsa una bola para que dé en otra y esta golpee a una tercera. De ahí la frase «tanto derriba el que tira por tablilla, como el que tira por derecho» [Aut.].

659 *la tema*: 'la manía, la obsesión'.

660 *por solo una conveniencia*: 'exclusivamente por lo que les conviene a los dos': gozar de Flor de Lis.

663 *desbocado*: «comúnmente se entiende y dice del caballo que se dispara y no obedece al freno» [Aut.]. Aquí, por metáfora, se aplica a la violencia (*rigor*) con que actúan los gigantes, que no atienden a conveniencias o razones.

667 La misma norma se recuerda en *El mayor encanto, amor* (vv. 2143-2145): «Si las nobles leyes noto/ de caballería, acudir/ a las damas es forzoso...»; y en la zarzuela *El jardín de Falerina*:

	A los dos dejad que tengan libertad, u de los dos veréis la muerte sangrienta.	670
ASTRACÁN.	¿Sabes que soy Astracán, aquel a quien viene estrecha de los dos polos del mundo la varia naturaleza?	
GRADASO.	¿No sabes que soy Gradaso, bárbaro que mares reina, hermano de Selenisa, mágica que a un tiempo tiemblan el sur como estrella errante y el norte como planeta?	675
ASTRACÁN.	¿Y que de los dos el uno, puesto que el otro no quiera, te sabrá quitar mil vidas...	680
GRADASO.	...cuando mil vidas tuvieras?	
ORLANDO.	Pues este brazo —coluna en quien por firme se asientan la venganza a descansar y a ser valor la soberbia, esgrimiendo aqueste acero que es árbol de tal cosecha	685
	que lleva amagos por ramas y muertes por fruto lleva— os hará tantos minutos, sacudiéndoos a esa esfera, que bajéis hechos granizo	690
		695

---

	ROLDÁN.	¿Bueno fuera que Roldán estuviera por testigo de un peligro y viera ir a una mujer al peligro y él se quedara...! [Calderón, 2010a: 820]
691	<i>amagos</i> :	'amenazas'. Para Covarrubias [2006], <i>amagar</i> es «levantar el brazo con ademán de querer descargar golpe para herir y no ponerlo en ejecución».
693	<i>minutos</i> :	'fragmentos, partes pequeñas', que lanzará al espacio ( <i>esa esfera</i> ).

	de sangre humana. Y la tierra, por ser rojo lo llovido, contra la naturaleza, rosa trocará al jazmín y clavel a la azucena.	700
ASTRACÁN.	¿Con quién pretendes tener primero batalla?	
ORLANDO.	Sea Gradaso.	
ASTRACÁN.	¡Oh, pese a mi furia!	
ORLANDO.	En vano Astracán te quejas: brazo queda para todos, muerte para todos queda.	705
GRADASO.	Pues al monte.	
ORLANDO.	Ya te sigo.	
ASTRACÁN.	Yo voy tras ti.	
ORLANDO.	Y tú me espera, que luego te mataré.	
GRADASO.	Primero quién eres sepa.	710
ORLANDO.	El valor os lo dirá.	
ASTRACÁN.	Síguenos por esta senda. Y vosotros esperaos a la muerte y la violencia.	
ORLANDO.	Vida esperad, infelices, que mi valor os alienta.	715

*Vanse.*

BRANDIMARTE.	¡Ea, márame, cruel!
FLOR DE LIS.	¡Que me des la muerte pido!

*Levántase Brunel.*

BRUNEL.	Supuesto que ya se han ido, entra ahora mi papel.	720
---------	--	-----

---

720 Estamos ante un típico juego metateatral, al que fue muy aficionado Rojas Zorrilla. El gracioso habla de sí mismo como un personaje al que le toca

- BRANDIMARTE. Iras y enojos prevén.  
 ¡Ea, llégame a matar!
- Desata primero a Brandimarte  
 y luego a Flor de Lis.*
- BRUNEL. A esta quiero desatar  
 y a este desato también.
- BRANDIMARTE. Aunque de los ojos ciego, 725  
 no hallo lazo que me impida.
- FLOR DE LIS. ¿Para qué me das la vida  
 si has de quitármela luego?  
 O la aprehensión me ha engañado,  
 o es enigma de mi suerte, 730  
 o para lograr mi muerte  
 los dos lazos me han quitado.
- BRANDIMARTE. ¿Quién mis penas pudo oír?  
 FLOR DE LIS. ¿Quién, cielos, pudo librarme?  
 BRANDIMARTE. El velo quiero quitarme. 735
- Descúbrense los dos.*
- FLOR DE LIS. Yo me quiero descubrir.  
 BRANDIMARTE. Pero la sombra recelo,  
 dando horrores en despojos;  
 que al espejo de mis ojos  
 pone más obscuro el velo. 740

---

ahora entrar en escena a representar su papel. Compárese con las palabras de Tarimón, la figura del donaire de *Persiles y Sigismunda* (vv. 639-642):

Gracias a Dios que ha llegado  
 mi papel en la comedia,  
 que me tuvo con cuidado  
 la tardanza del poeta.

- 740 Como se evidenciará más tarde (vv. 765-772), Brandimarte y Flor de Lis no llegan a reconocerse en medio de las sombras de la noche, a pesar de que se han quitado los velos que cubrían sus cabezas.

FLOR DE LIS.	Ciega, la noche atropella vientos a su negro manto; pero a un infeliz ¿por cuánto mostrará el cielo una estrella?	
BRUNEL.	Si a la desdicha el valor iguales, joven, aquí, ve a socorrer quien por ti espera el riesgo mayor; indignado mueve el paso, porque a su venganza aspiras, si rendir quieres las iras de Astracán y de Gradaso; vencer intenta veloz la saña de tu enemigo.	745           750
BRANDIMARTE.	Esta voz habla conmigo.	755
FLOR DE LIS.	A mí me obliga esta voz.	
BRANDIMARTE.	Si es Flor de Lis, ¡ay de mí!, la que en el riesgo se ve..., pues no la vi y escuché.	
FLOR DE LIS.	Quien por libertarme así a su sangre corresponde...	760
BRANDIMARTE.	Pues mis enojos verán.	

742 Parece indicar que el viento nocturno intensifica la sensación de que se encuentra en una densa oscuridad. El metafórico *negro manto* de la noche resulta más evidente al moverse con el viento.

744 La visión de la noche oscura y anubarrada en que no brillan las estrellas, permite a Flor de Lis ponderar la dificultad de que el destino (*el cielo*) depare buena suerte (*una estrella*) a los infelices.

747 Brunel insta a Brandimarte para que acuda en auxilio de Orlando, que se ve en peligro por defenderle (*quien por ti/ espera el riesgo mayor*). Como es habitual en el Siglo de Oro, el complemento directo de persona es efectivamente directo, es decir, sin la preposición *a*.

761 *Quien por... corresponde*: Flor de Lis se dirige a su libertador, al que no ha reconocido: 'Quien, al liberarme, actúa como corresponde a su nobleza...'. Como se observará en las réplicas que siguen, en medio de la noche, Brandimarte y Flor de Lis no se ven.

- BRUNEL. Ea, que en la lid están.  
Ve al socorro.
- FLOR DE LIS Y  
BRANDIMARTE. Dime dónde.
- FLOR DE LIS. Otra voz le respondió. 765
- BRANDIMARTE. Otra voz ha respondido.  
Si yo por mí lo he entendido,  
y no soy yo...
- FLOR DE LIS. No soy yo.
- BRANDIMARTE. Preguntarlo piensa así.
- FLOR DE LIS. ¿En qué, suspendida, tardo? 770
- BRANDIMARTE. ¿A qué, valeroso, aguardo?
- FLOR DE LIS Y  
BRANDIMARTE. ¿Quién es quien hablaba aquí?

*Sale Orlando,  
con la espada desnuda y una hacha en la mano.*

- ORLANDO. Ya dio el último suspiro  
y ya Gradaso murió,  
ya mi espada le venció. 775  
Pero ¿qué es esto que miro?
- FLOR DE LIS. ¡Brandimarte!
- BRANDIMARTE. ¡Hermosa Flor!
- ORLANDO. ¡Prima!
- FLOR DE LIS. ¡Roldán!

- 
- 769 Así en *M.* Es una frase un poco chocante en boca de Brandimarte, ya que el verbo en tercera persona convierte en sujeto a Flor de Lis. Bacalski corrigió: *piens[ó]*, que quizá es más lógico.
- 775 En Ariosto la muerte de Gradasso también se produce a manos de Orlando, pero en circunstancias muy distintas a las que aparecen en la fiesta real. En el canto XLI el gigante hiere mortalmente a Brandimarte, y el conde, para vengar la muerte de su amigo, acaba con él y con Agramante (XLII, 7-11).
- 778 Aunque en el conjunto de la comedia, incluido el *dramatis personae*, al más celebre paladín de la corte de Carlomagno se le llama *Orlando*, de acuerdo con la versión italiana presente en los poemas de Boiardo

ORLANDO.	¿Quién aquí te trujo?	
FLOR DE LIS.	No sé de mí.	
ORLANDO.	¿Y a ti, joven?	
BRANDIMARTE.	Mi valor.	780
FLOR DE LIS.	Tú me libertaste.	
ORLANDO.	Sí.	
BRANDIMARTE.	¿Y Gradaso?	
ORLANDO.	Ya murió.	
BRANDIMARTE.	¿Y Astracán ha muerto?	
ORLANDO.	No, pero queda herido. Y di: ¿cómo en las manos has dado de estos bárbaros?	785
BRANDIMARTE.	No sé.	
FLOR DE LIS.	Yo, señor, te lo diré: por la Lidia derrotado pasó Agramante...	
BRANDIMARTE.	Es así.	
FLOR DE LIS.	...y Brandimarte arrogante salió a atajar a Agramante. Yo a Carlomagno seguí.	790
BRANDIMARTE.	Ayudole mi valor.	
FLOR DE LIS.	A Flor de Lis pude hablar. (Mi amor le quiero ocultar.)	<i>Aparte.</i> 795

y Ariosto, en varios pasajes se le da el nombre fijado por la tradición española: Roldán, derivado del *Roland* francés (versión del germánico latinizado *Rotholandus*). Así se ve en el segundo acto, escrito por Antonio Coello, en los parlamentos de Flor de Lis (vv. 1125 y 1130), de los soldados y el capitán que tienen encomendada la captura (vv. 1043, 1071 1543, 1569), y de Brandimarte (vv. 1087, 1092, 1096 y 1101, 1228, 1475). Es el nombre que tendrá el personaje en *El jardín de Falerina* en dos jornadas que escribió Calderón en solitario.

789 De acuerdo con Ariosto (*Orlando furioso*, XL), Agramante fracasó en su intento de conquistar la corte de Carlomagno y hubo de retirarse a sus dominios africanos y asiáticos, hasta que murió decapitado por Orlando (XLII).

BRANDIMARTE.	(No le he de contar mi amor.)	<i>Aparte.</i>	
FLOR DE LIS.	Los enemigos rendimos.		
BRANDIMARTE.	Ciega, una noche cerró donde Flor de Lis y yo por un monte nos perdimos.		800
FLOR DE LIS.	Esos bárbaros saltaron en tierra; halláronme allí; di voces...		
BRANDIMARTE.	No las oí.		
FLOR DE LIS.	...y, en efeto, me robaron. Dos mares hemos surcado hasta que, por más enojos, a repartir los despojos en Lidia han desembarcado. Quejeme como me vi en Lidia.		805
BRANDIMARTE.	Yo te escuché; de la piedad me llevé y los pasos repetí. Los bárbaros me sintieron. Ira y amor irrité; a unos vencí; a otros maté. Y, en efeto, me prendieron.		810
FLOR DE LIS.	Atada, mi amor sentí.		
BRANDIMARTE.	Temiendo, mi amor lloré.		
ORLANDO.	Y, a ese tiempo, desperté y a los bárbaros vencí. Y pues que libres estáis sin recelo y con honor, hoy os pide mi valor...		820
FLOR DE LIS.	¿Qué pides?		
ORLANDO.	Que me sigáis.		
BRANDIMARTE.	Pues mandarme determina.		825
ORLANDO.	Pues con amor sin segundo		

---

812 *los pasos repetí*: 'seguí el camino de los captores de Flor de Lis'.

por las provincias del mundo  
 sigo a Angélica divina,  
 bien me puedes ayudar  
 si el hado lo ha permitido. 830

*Dentro, Astracán.*

[ASTRACÁN.]           ¿Por qué me olvidas herido?  
 Acábame de matar.

ORLANDO.            Porque mi valor le deja  
 o mi brazo, nunca incierto,  
 porque no le olvido muerto, 835  
 herido Astracán se queja.  
                   Mas que fuera —ha presumido—  
 baja atención de mi suerte  
 que yo intente dar la muerte  
 a un hombre que está vencido. 840  
                   Sígueme, pues.

BRANDIMARTE.                           Ya te sigo.

ORLANDO.            Mi amor siga a mi valor.

FLOR DE LIS.        Y mi temor, a mi amor.

ORLANDO.            Yo he de ser siempre tu amigo.

BRANDIMARTE.                           Mi amistad será constante. 845

ORLANDO.            Arda en los dos igual llama.

BRANDIMARTE.        Yo he de seguir a mi dama.

FLOR DE LIS.        Ya va conmigo mi amante.

ORLANDO.            ¡Qué fortuna!

FLOR DE LIS.                           ¡Qué temor!

---

836 *Porque mi valor... se queja*: estos versos, un tanto enrevesados, tienen una paráfrasis muy sencilla: ‘Astracán, herido, se queja porque mi valor o mi brazo, siempre certero, lo abandona y yo lo olvido cuando aún no está muerto’; es decir, el gigante preferiría que lo remataran y no lo dejaran herido en el campo de batalla.

837 En *M* se lee claramente *ha presumido*; pero quizá sea un error de copia y haya que leer *he presumido*, ya que quien parece pensar que es una bajeza matar a un hombre vencido es el propio Orlando, no Gradaso.

BRANDIMARTE.           ¡Qué dicha!  
 BRUNEL.                           ¡Qué desconsuelo!                   850  
 BRANDIMARTE.           ¡Qué contento!  
 FLOR DE LIS.                   ¡Qué recelo!  
 ORLANDO.                Ven, Brandimarte.

*Vase.*

BRANDIMARTE.                    Ven, Flor.

*Vase.*

FLOR DE LIS.                Tú, Brunel, vele a buscar.

*Vase.*

BRUNEL.                Antes que busque ese puerto,  
 a este que está medio muerto                   855  
 quiero acabar de matar.  
           Herido llora su suerte.  
 Ya se despeña atrevido.

*Baje herido Astracán.*

ASTRACÁN.                Supuesto que me has herido,  
 ¿por qué no me das la muerte?                   860  
           Porque no me rendiré.  
 BRUNEL.                Él se viene junto a mí.  
 ASTRACÁN.                Si no me matas aquí...  
           ¡Ea, mátame!  
 BRUNEL.                Sí haré.

*Saca la espada Brunel y dale.*

ASTRACÁN.                Espera, detén el paso.                   865  
           ¿Quién eres? Sépalo yo.  
 BRUNEL.                Yo soy aquel que te hirió

	y soy quien mató a Gradaso.		
ASTRACÁN.	¿No estabas armado?		
BRUNEL.	Sí.	<i>Dale.</i>	
ASTRACÁN.	¿Cómo así te llego a ver?		870
BRUNEL.	Porque yo no he menester tener armas para ti.		
	¡Muere, perro!		
ASTRACÁN.	El rigor para.		
	O la vista me engañó,		
	o no eres tú quien me hirió.		875
BRUNEL.	Cada hora tengo otra cara.	<i>Dale.</i>	
ASTRACÁN.	Dame más heridas.		
BRUNEL.	¡Ten!	<i>Dale.</i>	
ASTRACÁN.	Por que tu ardiente rigor me mate con más valor, dame armas.		
BRUNEL.	No me está bien.	<i>Dale.</i>	880
ASTRACÁN.	Pues ¿tan valiente soldado, y a quien antes me rendí, sin armas me mata?		
BRUNEL.	Así estás más acomodado.	<i>Dale.</i>	
	Sin narices dejo roma tu cara y rota también.		885
	¡Qué tajo! Acertele bien.	<i>Dale.</i>	
	¿Quieres más?		
ASTRACÁN.	Más quiero.		
BRUNEL.	¡Toma!	<i>Dale.</i>	
	¿Quieres más?		
ASTRACÁN.	¡Mátame!		
BRUNEL.	¿Hay tal?		
	Que te quiero bien infiere, porque quien bien te quisiere	<i>Dale.</i>	890

	ese es quien te ha de hacer mal.		
ASTRACÁN.	¿Quién eres? ¡Dímelo!		
BRUNEL.		Orlando.	
ASTRACÁN.	¿Tú eres Orlando?		
BRUNEL.		Sí soy.	
ASTRACÁN.	Muriendo y rabiando estoy.		895
	¿Cómo así me hieres?		
BRUNEL.		Dando.	<i>Dale.</i>
ASTRACÁN.	¡Que no me pueda anegar en la sangre que he vertido...!		
BRUNEL.	Mira si acaso te he herido, que te quiero perdonar.		900
ASTRACÁN.	Acaba ya, o ¡vive el cielo que yo a mí me mataré!		
BRUNEL.	No quiera Dios que yo dé a un hombre que está en el suelo. (Yo quiero halagarle.) ¡Cito!		905
	¡Tus! Astracán ya murió. Por cierto, que se quedó muerto como un pajarito.		
	Pues que a morir te acomodas, llore el alba su rocío.		910
	¡Qué talle! Así fuera el mío. ¡Qué muerte! Así fueran todas.		
	Yo me quiero ir a llorar en dos líquidas corrientes.		
	¡Qué razones tan prudentes		915

892 Versión libre del refrán «Quien bien te quiere te hará llorar», registrado por Correas [2000: 676], que apostilla: «O castigando o burlando, se suele hacer enojo a quien bien se quiere».

906 ¡Cito! ¡Tus!: 'interjecciones con que se llama a los perros'. *Cito* es «término que se usa para llamar a los perros e incitarlos a buscar y recoger la caza. Es tomado del latino *cito*, que significa apresuradamente, luego, luego» [Aut.].

911 Parodia de los elogios tópicos a los muertos, especialmente en los velatorios.

que decía al suspirar!

*Vase.*

ASTRACÁN. De Falerina el jardín  
 es este que reconozco.  
 ¡Ah, mágica Selenisa!  
 ¡Ah, gran Falerina, asombro 920  
 de la belleza y prodigio  
 del uno y del otro polo!

*Sale Selenisa.*

[SELENISA.] ¿Quién me llama?  
 ASTRACÁN. Yo te llamo.

*Sale Falerina.*

[FALERINA.] ¿Quién me busca?  
 ASTRACÁN. Yo te nombro.  
 SELENISA. ¿Quién eres?  
 ASTRACÁN. Soy Astracán. 925  
 SELENISA. Habla, que ya te conozco.  
 ASTRACÁN. Vesme herido.  
 SELENISA. Ya lo veo.  
 ASTRACÁN. Pues tu hermano...  
 FALERINA. Es valeroso.  
 SELENISA. ¿Te ha herido?  
 ASTRACÁN. No, Selenisa.  
 FALERINA. Dilo presto.

---

916 Mantiene Bacalski que el término *suspirar* es «deliberadamente equívoco para conseguir un efecto cómico. Brunel quiere decir *expirar*». Es posible que en boca del gracioso esa voz tenga el sentido escatológico que se sugiere en la nota. Por otro lado, aunque es verdad que *suspirar* no acostumbra a usarse como sinónimo de *expirar*, sí se habla del *último suspiro* para aludir a la agonía y muerte.

ASTRACÁN.	Ya lo lloro.	930
	Es muerto.	
SELENISA.	¿Cómo murió?	
ASTRACÁN.	A manos...	
FALERINA.	¡Qué grande enojo!	
ASTRACÁN.	...de Orlando.	
SELENISA.	Detén la lengua.	
FALERINA.	¡No es posible!	
ASTRACÁN.	Pues tus ojos	
	lo digan: mírale muerto.	935
FALERINA.	Pues ¿cómo en tiernos sollozos...	
SELENISA.	¿Cómo en compasivas quejas...	
FALERINA.	...no me anego?	
SELENISA.	...no me ahogo?	
FALERINA.	¡Gradaso muerto y yo viva!	
SELENISA.	¡Muerto Gradaso y no lloro!	940
FALERINA.	¿Y Orlando?	
ASTRACÁN.	Esos montes pisa.	
FALERINA.	Por propia esta ofensa tomo.	
SELENISA.	Por los cielos cristalinos...	
FALERINA.	Por los elementos todos...	
SELENISA.	...que he de vengarme en Orlando.	945
FALERINA.	...que en él se vengue mi enojo.	
SELENISA.	No le quiero conocer	
	hasta que de mis oprobios	
	tome la justa venganza.	
FALERINA.	Yo tus venganzas apoyo.	950
SELENISA.	Pues ya es nueva condición	
	de mi cartel riguroso	
	que el que me trujere preso	
	a Orlando pueda aquel propio	
	sacar galán, fruta y dama	955
	de mi jardín, sin que el monstruo	
	voraz que su fruta guarda	
	a su intento ponga estorbo;	
	que ya un príncipe de Lidia	

	es de mi jardín despojo.	960
	Y tú ámate, Astracán;	
	que, pues hierbas confecciono,	
	con ellas sanarte espero.	
ASTRACÁN.	Pues ya resucito el odio,	
	por que renazca volcán	965
	lo que iba a morir en polvo.	
FALERINA.	Y yo, por ser causa tuya,	
	como tuya me apasiono.	
SELENISA.	Eres noble.	
FALERINA.	Hasme criado.	
ASTRACÁN.	Yo guardaré valeroso	970
	ese puente, por si Orlando	
	ganar intenta el tesoro	
	que, avariento, el árbol guarda.	
SELENISA.	Dices bien.	
ASTRACÁN.	Mi intento logro.	
SELENISA.	Pues, ea, ¡a obrar con mi magia!	975
FALERINA.	¡A enamorar con mis ojos!	
ASTRACÁN.	¡A vencer con mi valor!	
SELENISA.	Suspiros, seguilde en soplos.	
FALERINA.	Quejas, seguilde en incendios.	

962 *confeccionar*: «componer, preparar de diferentes simples alguna bebida cordial, medicamento u otro mixto para distintos usos» [*Aut.*]. En los relatos caballerescos abundan las alusiones a estos brebajes mágicos de prodigioso poder curativo. Recuérdese el famoso bálsamo de Fierabrás que aparece en el cap. 17 de la *Primera parte* del *Quijote*.

966 Animado por las palabras y promesas de Selenisa, Astracán vuelve a avivar el rencor que se iba debilitando.

971 En el Siglo de Oro, el sustantivo *puente* es por lo común femenino, como se pudo ver en el v. 25 de nuestra comedia: *inexpugnable puente levadiza* o en el título de una pieza contemporánea de Calderón: *La puente de Mantible*. Sin embargo, en el manuscrito aparece siempre (excepto en el v. 25) como masculino, de acuerdo con el uso moderno: véanse los vv. 1145, 1565, 1817... Por razones métricas podemos deducir que, al menos en este caso, se trata de un rasgo del *usus scribendi* de los poetas, no un error del amanuense.

ASTRACÁN.	Penas, seguidle en asombros.	980
FALERINA.	Lágrimas, buscalde en mares.	
SELENISA.	A mi jardín vengan todos.	
FALERINA.	El cebo de mi belleza los ha de atraer, hermoso.	
ASTRACÁN.	Pues mi valor los incite.	985
SELENISA.	Astros, obrad luminosos...	
ASTRACÁN.	Plantas, obrad eficaces...	
FALERINA.	Vientos, ayudadme todos...	
SELENISA.	... por que tú un príncipe logres.	
FALERINA.	...tú una venganza.	
ASTRACÁN.	...yo un odio.	990
SELENISA.	¡Muera Orlando!	
ASTRACÁN Y		
FALERINA.	¡Orlando muera!	
FALERINA.	Para que tu nombre solo se escriba en bronces rebeldes o en vegetativos troncos.	

FIN

ES DE DON FRANCISCO DE ROJAS

---

994 No está claro si es el de Selenisa o el de Astracán el nombre que ha de grabarse en bronces que resistan el paso del tiempo (*rebeldes*) o en los troncos de los árboles. Como habla Falerina, más ligada a la maga que al bárbaro, lo más fácil es que se refiera a Selenisa.





	Orlando se fue a buscar a Angélica, y en su ausencia me encargó que te guardase. Nada me falta. Pues, ea,	1020
	vamos, Flor de Lis divina, a la corte, donde sepa mi padre que tu hermosura por prodigio... Mas espera,	<i>Tocan cajas.</i> 1025
FLOR DE LIS.	Pues no es de guerra el ruido, que poca gente, poniendo en troncos y peñas unos carteles, caminan hacia esta parte y ya llegan.	1030
BRANDIMARTE.	¿Qué será? ¡Confuso estoy! Averiguarlo quisiera sin darme a conocer.	
FLOR DE LIS.	Bien has dicho. Pues no te vean.	
	<i>Retíranse.</i> <i>Sale un capitán, [un] soldado y un tambor.</i>	
CAPITÁN.	Echad el bando, y no haya parte en toda aquesta tierra donde no le echéis; que así cumpló del rey la obediencia.	1035
FLOR DE LIS.	Bando es.	
SOLDADO.	Señor pregonero, que es oficio que se enseña desde la cuna, pregone.	1040

---

1026 *el pino*: 'por metonimia, el palillo o baqueta con que se golpea la piel del tambor'.

1041 El oficio de pregonero, como el de verdugo, no estaba bien considerado en la sociedad española del Siglo de Oro. El pregonero iba delante de

BRANDIMARTE.	Oye.	
SOLDADO.	Diga.	
		<i>Va diciendo el soldado y pregonando el tambor.</i>
TAMBOR.	Empiece.	
SOLDADO.	Atienda:	
	«Cualquiera que de Roldán diere la persona presa, le dará el rey Manodante dos mil escudos de renta, y mándase pregonar para que todos lo sepan.»	1045
CAPITÁN.	Así está bien. Id fijando los carteles.	
BRANDIMARTE.	¿Qué quimera es la que escucho?	1050
FLOR DE LIS.	¡A mi primo ponen tallas en tu tierra!	
BRANDIMARTE.	Quiero informarme encubierto sin que me conozcan.	
FLOR DE LIS.	Llega.	
BRANDIMARTE.	Caballero, ¿qué le obliga al rey, para que lo sepa,	1055

---

los reos anunciando sus crímenes y el castigo a que se les condenaba. Estebanillo González [1973: II, 14] quería vender una partida de aguar-diente, pero —dice— «no me atrevía a pregonarla [...] por saber cuán bajo es el oficio de pregonero». Recuérdese que es la profesión a que se dedica Lázaro de Tormes, un hombre que sale de la nada, sin familia ni valedores. Por eso las palabras del soldado parecen tener un tono irónico e hiriente: posiblemente alude a que la única técnica necesaria para ser pregonero es hablar, y eso se aprende desde la cuna. También podría querer indicar que ese cargo infamante se heredaba de padres a hijos.

1052 *talla*: «cierta cantidad, porción o premio que se ofrece por el rescate de alguna persona, o prisión de algún delincuente» [*Aut.*].

CAPITÁN. a tallar al conde Orlando?  
 La ocasión, señor, es esta:  
 el príncipe Lisidante  
 quedó preso en la soberbia 1060  
 aventura del jardín  
 de Falerina, y le entrega  
 Selenisa si le dan  
 a Orlando, y el rey lo intenta.  
 Como no hay hoy caballero 1065  
 que por él batalla emprenda...  
 Que su hermano Brandimarte,  
 que es quien librarle pudiera,  
 o no quiere o no lo sabe.  
 Esta es la causa. Adiós, ea. 1070  
 Tambor, toca; que Roldán  
 dicen que anda en estas selvas,  
 que hay noticia que estos días  
 anduvo Angélica en ellas.

*Vanse tocando.*

BRANDIMARTE. ¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho? 1075  
 Siempre que a ser grande llega  
 la dicha, luego declina  
 sin estarse un rato queda.  
 ¿Habrán sucedido a nadie,  
 en solo una mala nueva, 1080

---

1057 *tallar*: «poner talla, frase que vale señalarla y publicarla contra algún delincuente» [*Aut.*].

Según la tradición literaria, Orlando, sobrino de Carlomagno, es señor de Brava o Blava (hoy Blaye, en la región de Aquitania) y de Anglante (Angers, en la región del Loira). Con frecuencia se alude a él con el título de *conde*. Véanse los versos finales del romance «En un pastoral albergue...»: «el cielo os guarde, si puede,/ de las locuras del conde» [Góngora, 1972: 145].



	tu soledad me da quejas; si te dejo, también faltó de tu amparo a la promesa; si no voy, cerrando a todo los ojos, anda en sospechas mi valor, pues ya murmuran que preso un hermano tenga, sin darme por entendido; y así, de cualquier manera, cerrados todos los pasos, mil imposibles me cercan.	1105      1110
FLOR DE LIS.	Brandimarte, ¿cómo pueden blasonar tanto las penas si, cuando más enredadas, a desatarlas no acierta la industria, dice el valor que tanto monta romperlas? Lo sumo de la desdicha es que entre mágicas hierbas esté preso Lisidante; su libertad se pleitea; su precio es Roldán. Tu padre	1115     1120    1125

---

1116 *blasonar*: «hablar a la fanfarronesca» [Covarrubias, 2006], ‘jactarse’. Flor de Lis se pregunta por qué las penas pueden jactarse de dominar a los hombres, si estos, con su esfuerzo e industria, pueden deshacerlas. Es un principio de la moral estoica (la capacidad del sabio para sobreponerse a las adversidades) muy repetido en la literatura española del siglo XVII y, particularmente, en el teatro de la promoción calderoniana.

1120 Alusión al nudo gordiano, cuyos cabos estaban ocultos y era muy difícil de deshacer. Un oráculo prometía que el que lograra desatarlo se adueñaría de toda Asia. Alejandro Magno intentó desenlazarlo, pero no lo logró; entonces decidió cortarlo con la espada y dijo que tanto valía cortar como desatar. Flor de Lis propone que, si no es posible resolver el conflicto íntimo de Brandimarte con el ingenio (*la industria*), el valor ofrecerá una solución.

- ha mandado que le prendan,  
 y tú le debes la vida  
 y en no dejarme te empeñas.  
 Pues para cumplirlo todo  
 sin que Roldán tenga queja, 1130  
 sin que a tu hermano le faltes,  
 sin que tu opinión padezca,  
 sin que yo esté sin amparo,  
 solo en seguir esta senda  
 que te enseña mi valor 1135  
 cumplirás con todas ellas.
- BRANDIMARTE. ¿Cuál es? ¿Dónde vas, señora?  
 FLOR DE LIS. Aquella muralla bella  
 que de macizos abriles  
 tantos relieves ostenta 1140  
 es el jardín prodigioso  
 de Falerina, que encierra  
 tu hermano. A librarle vamos.  
 Prueba su aventura. Llega,  
 llama al puente y cuantos monstruos 1145  
 le guardan o le defiendan,  
 a la vista de mis ojos,  
 que te prestarán centellas,  
 serán despojo a esa espada  
 que tanto el mundo celebra; 1150  
 que si consiste la duda  
 de emprender tan ardua empresa

- 
- 1139 *macizos abriles*: 'vegetación densa y florida, como la del mes de abril'.  
 1146 En *M* se lee claramente, tal y como hemos editado, *le guardan o le defiendan*. La concatenación modal de los verbos parece exigir *le guarden o le defiendan*. Pudiera ser un error del amanuense, pero ya sabemos que los poetas barrocos manejan con cierta libertad las reglas gramaticales.  
 1147 *a la vista de mis ojos*: 'en mi presencia'. Flor de Lis propone acompañar a su enamorado y estar presente en la batalla con los monstruos que guardan el jardín de Falerina.

en dejarme a mí, si acaso  
 para seguirle no hubiera  
 amor en mí y aun valor, 1155  
 ya esta duda está deshecha:  
 pues si el mar peregrinaras,  
 si escudriñaras las peñas,  
 si rodearas los montes,  
 si osaras a las esferas, 1160  
 si al abismo te calaras,  
 siempre viva o siempre muerta,  
 con el espíritu solo  
 desnudo, ya te siguiera,  
 amante firme y constante, 1165  
 si en la mitad de la empresa  
 me dejaran, caducando  
 a tanto empeño, las fuerzas  
 de este albergue material  
 que Dios al alma le presta. 1170

---

1170 Las palabras de Flor de Lis (vv. 1157-1170) recrean el tópico del «amor constante más allá de la muerte», que tiene hondas raíces clásicas, sobre todo en Propercio, y ha sido tantas veces reelaborado por los poetas áureos y con particular fortuna crítica y de público por Quevedo: «Cerrar podrá mis ojos la postrera...» [*vid.* Lida, 1939; Naumann, 1978; Blanco Aguinaga, 1978]. Como es sabido, este celebrado soneto no se imprimió hasta 1648 en *Parnaso español. Monte en dos cumbres dividido*; pero el tópico estaba muy difundido y resultaba muy familiar para los poetas áureos. En un reciente artículo, Carreira [2022: 90] señala la más que probable fuente del soneto quevedesco (y del parlamento de Flor de Lis): unas frases de Filón en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, que suenan así en la traducción del Inca: «No me acuerdo haberte prometido otra cosa que amarte y padecer tus desdenes hasta que Carón me pase el río del olvido; demás de eso, si el ánima allá de la otra parte se halla con algún sentimiento, no estará jamás despojada de afición y martirio» [Hebreo, 1590: f. 45r-v]. No tenemos noticias de que



	que blasonaron de eternas, al menor rayo que vibre mi espada, hace que se vuelvan desvanecidas, caducas, supuradas y deshechas, en fuego, en ceniza, en humo, en aire, en átomo, en niebla, en sombra, en nada... y después en menos, si acaso hubiera alguna cosa en el mundo que menos que nada sea.	1195
FLOR DE LIS.	Pues Brandimarte, al jardín,...	1205
BRANDIMARTE.	Pues Flor de Lis, a la selva,...	
FLOR DE LIS.	...que entre piélagos de encantos...	
BRANDIMARTE.	...que entre escuadrones de fieras...	
FLOR DE LIS.	...nada es peligro en tu espada.	
BRANDIMARTE.	...todo es brío en tu belleza.	1210

- 
- 1194 *blasonaron de eternas*: porque están siempre verdes, sin que se marchiten nunca.
- 1198 *supuradas*: 'disipadas, consumidas'. *Supurar*: «gastar o consumir el humor o líquidos de alguna materia por el calor o por el fuego» [*Aut.*].
- 1201 Estos versos recuerdan el espléndido final del soneto de Góngora «Mientras por competir con tu cabello...»: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» [Góngora, 1972: núm. 228]. Calderón se acordó del célebre final en *Polifemo y Circe* (vv. 2379-2380) cuando se desvanece la visión de la cueva del cíclope: «fue todo el encanto,/ sombra, ilusión, humo y nada». Hay que tener en cuenta que las obras del poeta cordobés eran bien conocidas por los tres ingenios que escribieron *El jardín de Falerina*. Es posible que las leyeron en las copias manuscritas que circulaban por el Madrid literario, o, más probablemente, en las ediciones póstumas de Juan López de Vicuña (*Obras en verso del Homero español*, Madrid, 1627), que tuvo problemas con la Inquisición a pesar de estar dedicado al inquisidor general, y de Gonzalo de Hoces y Córdoba (*Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, Madrid, 1633), que no sufrió esas trabas y pudo difundirse ampliamente.

*Dentro, unos villanos.*

[VILLANOS.]                    ¡Guarda el loco, guarda el loco!

*Dentro, Orlando.*

[ORLANDO.]                    ¡Villanos, probad las fuerzas  
de mis celos!

*Dentro, villanos.*

[VILLANO.]	¡Muerto soy!	
BRANDIMARTE.	Mas ¿qué ruido es el que atruena los montes?	
FLOR DE LIS.	Mas ¿qué rumor escandaliza la selva?	1215
UNO.	¡Huye, Silvio!	
OTRO.	¡Huye, Belardo!	

1211 *guardar*: «recatarse de lo que le puede acarrear a un hombre daño» [Covarrubias, 2006].

Empieza aquí el episodio de la locura de Orlando, tema desarrollado por Ariosto (*Orlando furioso*, XXIII, 100-136, y XXIV, 1-14) y con una larga tradición de recreaciones en nuestra literatura [*vid.* Chevalier, 1968: 235-321]. Como ya sabemos, el paladín, deslumbrado por la rutilante aparición de Angélica en París, la sigue desatinado con la esperanza de conseguir su amor; pero, cuando encuentra unas inscripciones en los árboles y los muros que cuentan cómo se ha entregado a un soldado musulmán llamado Medoro, pierde el seso y comete todo género de locuras. El espanto de los villanos se describe en XXIV, 7:

L'agricultori, accorti agli altru' esempli,  
lascian nei campi aratri e marre e falci:  
chi monta su le casse e chi sui templi  
(poi che non son sicuri olmi né salci),  
onde l'orrenda furia si contempli,  
ch'a pugnì, ad urti, a morsi, a graffi, a calci  
cavalli e boui rompe, fraccassa e strugge;  
e ben è corridor chi da lui fuggè.



BRANDIMARTE.	...por sin fuerzas...	
FLOR DE LIS.	...esa turba de villanos...	
BRANDIMARTE.	...ese escuadrón de una aldea...	
FLOR DE LIS.	...y di la ocasión que tienes...	1235
BRANDIMARTE.	...di la causa que te ciega...	
FLOR DE LIS.	...a seguirlos...	
BRANDIMARTE.	...a matarlos...	
FLOR DE LIS.	...con rigores.	
BRANDIMARTE.	...con ofensas.	
ORLANDO.	Por morirme de contarlas las diré, que ya revientan.	1240
BRANDIMARTE.	Cobra aliento.	
ORLANDO.	No haré poco, pero escuchaldas.	
FLOR DE LIS.	Empieza.	
ORLANDO.	Buscando aquella cruel	

1243 Desde este verso hasta el 1474 Coello glosa el famoso romance de Góngora [1972: núm. 48] «En un pastoral albergue...» (1602), que relata los amores de Angélica y Medoro. Ariosto había narrado esta situación en *Orlando furioso* (XIX, 16-37). El poema gongorino era justamente célebre en el siglo XVII y lo sabían de memoria muchas personas. En consecuencia, el público cortesano podía acompañar el recitado y reconocer los versos del poeta cordobés. El mismo expediente lo habían usado muchos dramaturgos con anterioridad. En la comedia *Un pastoral albergue*, atribuida sin fundamento a Lope de Vega, también se glosa el romance de Góngora sobre Angélica y Medoro [*vid.* Menéndez Pelayo, 1949: VI, 356-368]. Calderón volverá a glosar «En un pastoral albergue...» en la escena final de *La púrpura de la rosa*, mezclando sus versos, quizá inconscientemente, con los del romance de Lope «Sale la estrella de Venus...». Los vv. 1255-1256, 1261-1262, 1277-1278, 1283-1284, 1291-1292, 1301-1302, 1309-1310, 1319-1321, 1335-1337, 1341, 1349-1350, 1358-1361, 1374-1376, 1383-1385, 1413-1416, 1435-1436, 1451-1452, 1472-1474 de la fiesta real que ahora editamos pertenecen al poema gongorino, aunque no siempre se citan con absoluta fidelidad. Los señalaremos con cursiva para reflejar un uso que aparece en el manuscrito, donde el amanuense, sin duda para indicar que, tras los textos glosados, retomaba la palabra el autor del drama, marcó con

que el Catay lleva por norte,  
 huyendo de mis suspiros, 1245  
 el mar vagando y el orbe,  
 después de medir montañas,  
 después de inquerir regiones,  
 después de hallar varios climas,  
 penetrando aquese monte, 1250  
 desenmarañando ramas,  
 troncos cortando disformes,  
 sendas inciertas pisando,  
 vine a meterme sin orden  
*en un pastoral albergue* 1255  
*que la guerra entre unos robles*  
 —o, ciega, de sus malezas  
 ignorando los rincones;  
 o, altiva, regateando  
 en un rendido los golpes— 1260  
*le dejó por escondido*  
*o le perdonó por pobre.*  
 Llego a que de unos villanos  
 la rusticidad me informe,  
 con cautela, de mi dueño 1265  
 y, sin decirle su nombre,  
 pregunto, escudriño y ruego.  
 Una mujer me responde,  
 que siempre son las primeras  
 que divulgan lo que oyen: 1270  
 «¿Veis este rústico lecho

---

una especie de *v* con doble subrayado los vv. 1263, 1285, 1303, 1321, 1361, 1397 y 1420. Es evidente que se quedó corto en las marcas y las colocó de forma aproximada y poco precisa. Cuando la versión de Coello difiere de la gongorina, lo señalaremos en nota.

- 1248 *inquerir*: 'inquirir', «averiguar, escudriñar o preguntar curiosamente» [*Aut.*].
- 1270 Como señaló Kroll [2015: 25], «para el público del Siglo de Oro resultaba risible el tópico de la mujer chismosa». Aunque la situación

que, en vez de tirios labores,  
 manchadas pieles le abrigan  
 y estriba en mullidas flores?  
 Pues en él aquestos días, 1275  
 mejor que en brocados nobles,  
*mal herido y bien curado,*  
*se albergó un dichoso joven,*  
 tan hijo de su fortuna,  
 amante tan sin temores, 1280  
 regalado tan sin sustos,  
 dichoso tan sin pensiones,  
*que sin tirarle amor flechas,*  
*le coronó de favores.»*  
 Pregúntole ya con susto, 1285  
 profeta de mis temores,  
 cómo vino a su cabaña  
 este amante, y respondiome  
 que entre los sustos de Marte,  
 de la guerra en los horrores, 1290  
*le halló en el campo aquella*  
*vida y muerte de los hombres;*  
 y yo, al dolor excesivo

del enloquecido Orlando presenta perfiles violentos y graves, el poeta no evita esta nota de la misoginia satírica o costumbrista.

- 1272 *tirios*: 'teñidos de púrpura, lujosos'; porque en el mundo antiguo la ciudad de Tiro producía telas tratadas con ese tinte.  
*labores*: «toda obra de aguja en que se ocupan las mujeres» [Aut.], es decir, tejidos, bordados... Obsérvese que *labor*, en el texto, es masculino, como hoy otros sustantivos acabados en *-or*: calor, candor, fulgor...
- 1273 *manchadas*: 'de varios colores', como la piel de los tigres, de los toros berrendos, salpicados y chorreados, o de los caballos píos.
- 1274 *estribar*: «fundarse, afianzarse, asegurarse, apoyarse» [Aut.].
- 1283 El romance gongorino ofrece una versión un poco distinta: «que sin clavarle amor flecha».
- 1286 *profeta de mis temores*: 'dejando traslucir el miedo a que el muchacho sea el predilecto de Angélica'.
- 1289 *sustos de Marte*: 'sobresaltos de la guerra'.

de tal nueva, frío y torpe,  
 como adivinando el mal 1295  
 que aún no era cierto hasta entonces,  
 descuadernado el aliento,  
 elevadas las acciones,  
 palpitante el corazón,  
 me helé, quedando a sus voces 1300  
*las venas con poca sangre,*  
*los ojos con mucha noche*  
 ¡Oh amor, cómo eres injusto!,  
 pues la que fue de los hombres  
 estrago, dura a los ruegos, 1305  
 sin lástima a los dolores,  
 sin compasión a las penas,  
 ya llena de compasiones  
*del palafrén se derriba,*  
*no porque al moro conoce,* 1310  
 no porque querellas tuyas  
 aquella piedad negocien,  
 no porque el moro haya sido  
 idólatra de sus soles,  
 no porque haya granjeado 1315  
 su amor con obligaciones,  
 no porque haya ajado el viento,  
 no porque haya errado el orbe,

---

1297 *descuadernado*: ‘descompuesto, desacompasado’.

1298 *elevadas*: ‘arreatadas, exaltadas’.

1302 *los ojos con mucha noche*: ‘apagados y oscurecidos, desmayados por el dolor que precede a la muerte’.

1309 *palafrén*: «caballo manso en que solían montar las damas y señoras» [*Aut.*].  
*se derriba*: ‘se baja, se apea, descende’.

1314 *idólatra de sus soles*: ‘adorador de sus ojos, enamorado’.

1315 *granjeado*: ‘ganado, conseguido’.

1317 *haya ajado el viento*: ‘haya maltratado el viento’, quizá con sus voces de amor desesperado, quizá yendo de un lado para otro para ganar los favores de Angélica.

*sino por ver que la hierba*  
*tanta sangre paga en flores.* 1320  
 Límpiale el rostro, y la mano,  
 estraña a tales dolores,  
 con novedad en el tacto  
 que en veneno al alma corre,  
 trepando veloz las venas 1325  
 hasta el corazón de bronce,  
 siente el mal y no le halla,  
 halla el mal sin saber dónde.  
 Y andando a buscar en sí  
 el áspid que la inficione, 1330  
 mirándolo más atenta,  
 siente el áspid que se esconde  
 tras las rosas, que la muerte  
 va violando sus colores.  
*Herido aquel pedernal,* 1335  
*que no dio fuego hasta entonces,*

- 
- 1320 *la hierba... paga en flores*: 'la hierba se vuelve del color de las flores al caer sobre ella la sangre del herido'.  
 1327 *con novedad en el tacto... siente el mal*: 'la mano, sorprendida (*con novedad en el tacto*), siente el dolor que corre, como veneno para el alma, trepando por las venas hasta el corazón duro (*de bronce*) de la propia Angélica'.  
 1334 Los vv. 1329-1334, algo enrevesados, se pueden puntuar de formas diversas y ofrecen distintas interpretaciones. Quizá el problema reside en saber si los dos *áspides* (vv. 1330 y 1332) son la misma realidad: 'buscando el áspid (la súbita pasión por Medoro) que va a envenenar el corazón de Angélica (*que la inficione*), lo mira y lo siente con más fuerza al ver que el muchacho se muere'; o si son dos realidades distintas: 'busca la pasión que la está envenenando (*el áspid que la inficione*) y, al mirar con más atención, la propia Angélica (*el áspid que se esconde/ tras las rosas*) siente cómo la muerte de Medoro está alterando el color de sus mejillas (las de la reina)'.  
 1335 *pedernal*: 'el corazón de Angélica, por lo duro'; pero, a diferencia del pedernal, hasta entonces *no había dado fuego* (no se había enamorado), y en estos momentos, aunque conmovida por la pasión, no da *fuego* sino lágrimas (*centellas de agua*).

*centellas de agua despide,*  
 solicitados los golpes  
 del amor que, por rendirla,  
 engendró un monstruo disforme, 1340  
*una piedad mal nacida*  
 que su pecho no conoce,  
 disimulada quimera  
 del más traidor de los dioses.  
 ¡Oh compasión mal fundada, 1345  
 oh traición mudada el nombre,  
 oh infamia vuelta en nobleza,  
 oh veneno oculto en flores,  
*oh amor bastardo, oh piedad,*  
*hija de padres traidores!* 1350  
 Pues viendo que aquel diamante  
 burló rebelde los golpes  
 del buril de los suspiros

1337 Los versos de Góngora dicen: «Ya es herido el pedernal,/ ya despide al primer golpe/ centellas de agua...».

1338 Los impulsos (*los golpes*) cordiales, provocados por el amor (*solicitados del amor*), engendran un ser absurdo (*un monstruo disforme*): *piedad* en corazón de piedra, un *pedernal* que, en vez de lanzar *centellas*, produce *agua* (llora).

1342 Los versos de Góngora dicen: «una piedad mal nacida/ entre dulces escorpiones».

1343 Como se registra en el aparato de variantes, en *M* el sustantivo *quimera* está precedido por una *o*. Puede ser una mera errata, un *lapsus calami*; pero quizá podría entenderse que aquí empieza la retahíla de admiraciones:

*una piedad mal nacida*  
 que su pecho no conoce  
 disimulada. ¡Oh quimera...

A esta lectura se opone el que en *M* la interjección se ortografía en los demás casos *ô*, con acento circunflejo, y aquí solo *o*, sin acento.

Recordemos que la *quimera* es ser fantástica, antinatural, absurdo: un monstruo con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente. Aquí es símbolo del amor que se apoderó de Angélica al ver a Medoro.

1344 *el más traidor de los dioses*: 'Cupido, Eros, Amor'.

1351 *aquel diamante*: 'Angélica', incapaz de enternecerse y sentir el amor.

y el cincel de los dolores,  
y sabiendo que con sangre 1355  
se deja labrar, valiose  
de un hombre no más que herido  
*por que labren sus arpones*  
*al diamante del Catay*  
*con aquella sangre noble.* 1360  
*Hierbas aplica a sus llagas*  
y el accidente, aunque torpe,  
a aquel contacto divino  
embelesado quedose;  
y de una parte empeñado 1365  
en quitar la vida al joven,  
y por otra conociendo  
al milagro obligaciones  
de aquella deidad, queriendo  
cumplir de una vez conforme 1370  
con la muerte y con la vida,  
suspendió perplejo el orden,  
dando calma a las heridas:

- 
- 1356 Se creía que los diamantes, muy resistentes por su dureza a todo tipo de buriles y cinceles, se podían pulir (*labrar*) con sangre: «Del diamante, en razón de su dureza, y por labrarse con la sangre del cabrón y no consumirle el fuego...» [Covarrubias, 2006].
- 1358 *sus arpones*: ‘las flechas de Cupido’.
- 1359 *diamante del Catay*: ‘Angélica’, que era natural de China (*el Catay*), insensible y dura (como el *diamante*).
- 1361 *hierbas*: ‘emplastos curativos hechos de hierbas’.  
Los versos de Góngora dicen: «Hierbas aplica a sus llagas,/ que si no sanan entonces,/ en virtud de tales manos/ lisonjean los dolores». Los tres últimos aparecen como vv. 1374-1376 de la comedia.
- 1362 *accidente*: ‘desmayo’.
- 1369 *conociendo... de aquella deidad*: ‘reconociendo que le debe favores al milagro divino que es la hermosa Angélica’.
- 1372 *queriendo... el orden*: ‘el desmayo, queriendo cumplir con la muerte (por la pérdida de sangre) y con la vida que infundían las manos milagrosas de Angélica, se quedó parado y atónito (*suspendió perplejo el orden*)’.

*que si no sanan entonces,*  
*en virtud de tales manos* 1375  
*lisonjean los dolores.*  
 Y en fin, favorable siempre  
 a tan viles compasiones,  
 aquí más ciego que nunca,  
 por que el joven se enamore, 1380  
 por tener parte en la cura,  
 muy servicial en traiciones,  
*Amor la ofrece su venda;*  
*mas ella sus velos rompe*  
*para ligar las heridas,* 1385  
 mostrando el prodigio noble  
 de par en par descubierto.  
 Y como dejó sus soles  
 sin nube que los encubra,  
 sin velo que los estorbe, 1390  
 a luces más eficaces,  
 mejoró su tez la noche  
 y enmendó su luz el día.  
 El viento lo dice a voces:  
 tenga paciencia la luna, 1395  
 los rayos del sol perdonen.

- 
- 1376 *si no sanan... los dolores:* 'si los dolores no se curan, gracias a los cuidados de Angélica se vuelven placenteros (*lisonjean*)'.  
 1383 El Amor, que tiene los ojos vendados y siempre se presta a las insidias (*muy servicial en traiciones*), está en esta ocasión *más ciego que nunca* y ofrece su venda para curar las heridas de Medoro.  
 1386 *el prodigio noble:* 'el rostro de Angélica', que se descubre cuando la reina se quita los velos para vendar con ellos a Medoro.  
 1393 *Y como dejó... el día:* 'al quitarse el velo Angélica, se vieron sus ojos (*dejó sus soles sin nube...*), la noche se iluminó (*mejoró su tez:* pasó de negra a blanca) y la luz del día se hizo más intensa (*se enmendó*)'.  
 1394 *El viento lo dice a voces:* 'Es fama, lo sabe todo el mundo'.  
 1396 Aquí acaba el relato de los amores de Angélica y Medoro que la villana, en estilo indirecto, inició en el v. 1289.

Yo, furioso, no sufriendo  
 saber más, postrado el bronce  
 del sufrimiento, mis celos  
 en villanos, en pastores, 1400  
 en la cabaña, en el lecho,  
 en los troncos, en los montes,  
 vengando celoso y loco,  
 ¡qué de rayos vibré en voces,  
 qué de muertes di a los brutos, 1405  
 qué de heridas di a los hombres,  
 qué de golpes a las peñas,  
 oyendo mi agravio entonces!  
 Y aun ahora, de pensarlo,  
 renovándose los golpes 1410  
 de la memoria, verdugo  
 que el pecho airado me rompe,  
*¡qué de nudos le está dando*  
*a un áspid la envidia torpe,*  
*contando de las palomas* 1415  
*los arrullos gemidores!*  
 Pues ¿para qué lo refiero?  
 Mejor es que sus traiciones  
 en venganzas se desaten.

- 1399 *postrado el bronce/ del sufrimiento*: ‘rota la resistencia al dolor’.  
 1404 *¡qué de rayos vibré en voces...!*: ‘¡qué gritos amenazantes lancé...!’  
 1416 Los versos 1413-1416 pertenecen al romance de Góngora y su complejo significado original lo aclaró puntualmente Dámaso Alonso [1984: 317]: «la envidia (personificación) va anotando cuidadosamente (para lo cual hace un nudo, en vez de en una cuerda, en uno de los áspides, que son atributo corriente de la Envidia) cada vez que las enamoradas palomas se hacen un arrullo. O dicho con lenguaje realista: la envidia y la murmuración están atisbando todas las caricias de los amantes. Pero el Amor triunfa sobre la envidia». Sin embargo, habida cuenta de los versos que preceden a la cita gongorina en el texto dramático, el significado no es exactamente el mismo: ‘la envidia atormenta (apretando las cuerdas en torno al reo, como hacían los verdugos) el corazón del enamorado Orlando (convertido en un áspid) al contar las caricias de Angélica y Medoro’.

Viles tórtolas conformes, 1420  
 cazador soy ofendido;  
 yo os buscaré y, si veloces  
 huis el nido siquiera,  
 mancharé de sangre montes.  
 ¡Deteneldes, estorbaldos! 1425  
 ¡Aguárdame, ingrata! ¡Oye,  
 fiera Angélica! ¿Qué digo?  
 Pierda mi memoria noble  
 tu nombre. Monstruo te llamo,  
 prodigio, ingrata, mar, bronce, 1430  
 no Angélica. Mas, ¡ay cielos!,  
 vanas son mis prevenciones.  
 El eco me hace acordar  
 pues, por decirme su nombre,  
*si un valle «Angélica» suena,* 1435  
*otro «Angélica» responde.*  
 Pues ¡no ha de ser! Solo vivan  
 sus memorias por que logre  
 venganzas. ¡Espera, ingrata!

*Quítase las armas y valas arrojando.*

¡Afuera, infames blasones! 1440  
 ¿Qué me servís si la pierdo?  
 Y contra viles traidores  
 no quiero ventajas. Bastan  
 para abrasar mis ardores  
 los verdes fresnos del valle, 1445  
 los blancos chopos del monte,  
 pues en el monte y el valle

---

1420 La imagen de las tórtolas, aunque es tópica, también procede del romance gongorino: «Tórtolas enamoradas/ son sus roncós atambores...». *conformes*: 'unidas por el amor'. *Conforme*: «vale también concorde, convenido, unido a otra persona para alguna acción o empresa» [*Aut.*].

por testigos, por padrones  
 de su amor y de mis celos,  
 de mi ofensa y sus favores, 1450  
*no hay verde fresno sin letra  
 ni blanco chopo sin mote.*  
 Todo me muestra ofendido;  
 todos publican a voces  
 mi infamia; todos lo dicen: 1455  
 los villanos son pregones,  
 la cabaña fue testigo,  
 el lecho abrigó traiciones,  
 las flores guardan sus huellas,  
 el eco dice sus nombres, 1460  
 los troncos su historia escriben,  
 los montes me los esconden...  
 Pues si todos igualmente  
 fueron terceros conformes,  
 fueron medianeros viles 1465  
 de mi agravio y sus favores,  
 todos me paguen mis celos;  
 y así, fieras, lecho, flores,  
 eco, villanos, cabaña,  
 troncos, árboles, pastores, 1470

1448 *padrón*: «la coluna de piedra con una lápida o inscripción de alguna cosa que conviene sea perpetua y pública» [*Aut.*]. Se refiere a los árboles en que aparecen las declaraciones de amor de Angélica y Medoro, como se explica en los versos que siguen, y como se ve en el romance de Góngora:

Los troncos les dan cortezas  
 en que guarden sus nombres,  
 mejor que en tablas de mármol  
 o que en láminas de bronce.

Este episodio procede de *Orlando furioso* (XIX, 36) en que el protagonista se enteró de los amores de Angélica y Medoro por las inscripciones que vio grabadas en los árboles y en los muros.

1470 En el romance gongorino hay una relación similar, aunque no literalmente idéntica:

cómplices de este delito,  
*contestes de estos amores,*  
*el cielo os guarde, si puede,*  
*de las locuras del conde.*

*Vase.*

BRANDIMARTE.	¡Aguarda, Roldán, espera!	1475
FLOR DE LIS.	¡Primo, aguarda!	
BRUNEL.	¡Señor, oye!	
BRANDIMARTE.	Arrojando va las armas.	
FLOR DE LIS.	Asolando va los montes.	
BRUNEL.	Embistiendo va las peñas.	
BRANDIMARTE.	Sigámosle, y tú recoge esas armas.	1480
FLOR DE LIS.	Primo, espera. A fe que se acuerde el orbe de las locuras de Orlando, que tiene celos y es noble.	

*Vanse los dos.*

---

Choza, pues, tálamo y lecho,  
 cortesanos labradores,  
 aires, campos, fuentes, vegas,  
 cuevas, troncos, aves, flores,  
 fresnos, chopos, montes, valles,  
 contestes de estos amores... [Góngora, 1972: núm. 48]

1472 *contestes*: «los testigos que dicen una misma cosa en sustancia» [Covarrubias, 2006].

1484 Esta expresión de Flor de Lis recuerda las palabras de Suárez de Figueroa [1913: 78] en *El pasajero* cuando trata de dirimir las diferencias entre la acción cómica y la trágica: «se infiere (escribe un gramático) ser error poner en la fábula hechos de principales, por no poder inducir risa [...]. Si un príncipe es burlado, luego se agravia y ofende; la ofensa pide venganza; la venganza causa alborotos y fines desastrados, con que se viene a entrar en la jurisdicción del trágico». Los celos, que son tema común en las comedias amatorias, cobran un sesgo trágico y violento cuando el que los sufre es un noble.

BRUNEL.	Gran lástima que haya quien pierda su juicio, señores, por no hallar a una mujer. Aun si le perdiera un hombre por haberla hallado, ¡vaya!	1485
	pues hallara en ella entonces quien le pida, quien le canse, quien le gima, quien le llore, quien le quite su dinero, quien le meta en ocasiones.	1490
	¡Oh pobre conde! ¡Cuál va desencajando los robles como si fueran de alcorza!	1495
	¡Bravo pulso! Entre ese bosque se esconden. Quiero seguirlos y recoger estos nobles despojados. Quiero llevarlos como mejor se acomoden. Armas del mejor caudillo que ciñó espada en el orbe,	1500

*Váselas poniendo.*

venid acá, y en mis hombros no os desdeñéis que os coloqué y que me quede gallina después que a cuestras os tome: que también anda dos días un esportillero pobre cargado con un talego	1505      1510
---	----------------------------------

- 
- 1494 Las sátiras misóginas y antimatrimoniales son tópicas en los graciosos de la comedia. Calderón las incluyó en muchas de sus obras. Entre otras, véase la que aparece en el acto primero de *El monstruo de la fortuna*, y su comentario en la nota 815 de nuestra edición.  
*ocasión*: «peligro u riesgo» [*Aut.*].
- 1497 *alcorza*: «costra de azúcar refinado» [Covarrubias, 2006]. *Ser de alcorza*: 'ser muy frágil'.



BRUNEL.	¿Qué dices, hombre?	
CAPITÁN.	¡Apartad! ¡Gran dicha! El rey halló los medios mejores de su dicha. Él es sin duda, que esos pintados blasones, que son timbre de sus armas, bien notorios en el orbe, dicen que es él.	1525      1530
BRUNEL.	¿Cómo? ¿Cómo?	
VILLANO.	Tenle, que es loco, Gilote.	
OTRO.	De un golpe me dejó a oscuras.	
CAPITÁN.	Apartad, famoso conde.	
BRUNEL.	¿Yo, conde? Vienen borrachos.	1535
CAPITÁN.	En vano fingís.	
BRUNEL.	Señores, este escudo es de mi amo, porque yo soy Brunel Gómez, hijo de Brunela Pérez y nieto de Brunel López.	1540
CAPITÁN.	Él está loco.	
SOLDADO.	Los celos le volvieron loco.	
CAPITÁN.	¡Ah pobre Roldán, paladín valiente!	
SOLDADO.	¡Qué lástima!	
OTRO.	¡Qué dolores!	
CAPITÁN.	Date a prisión por el rey.	1545
BRUNEL.	Pido iglesia y, si me importe,	

1533 *me dejó a oscuras*: 'me dejó sin visión, ciego'.

1535 La reacción y las palabras de Brunel guardan claro paralelismo con las de Clarín en *La vida es sueño* (v. 2235) cuando llegan los soldados revolucionarios y lo confunden con Segismundo: «¿Si vienen borrachos estos?».

1546 *Pido iglesia y, si me importe*: Brunel *pide iglesia*, es decir, 'pide refugio o inmunidad como hacían los delincuentes cuando se acogían a un edificio sagrado, donde no podía entrar la justicia'. *La consecutio temporum* no responde a las normas académicas. Por eso, Bacalski se permitió corregir:

	declino jurisdicción.	
CAPITÁN.	¡Qué locuras tan disformes! Llevalde. Vamos aprisa, que al rey le llevo en el conde el rescate de su hijo.	1550
BRUNEL.	¿Y dónde voy? ¿A qué torre?	
CAPITÁN.	Al jardín de Falerina.	
BRUNEL.	Esto es peor. ¿Adónde?	
CAPITÁN.	A que por ti Selenisa nos dé a Lisidante, y tome venganza de ti.	1555
BRUNEL.	No es nada.	
CAPITÁN.	¡Ya escampa..., y llovía cerote! Noble paladín, no temas; que, como el librarle tomes a tu cargo, quizá el rey no te entregará en prisiones.	1560

---

*si me importa* (rompiendo la asonancia). Sin duda, Coello quiso escribir *si me importe*, con el valor de ‘en el caso de que me importe’.

- 1547 *declino jurisdicción*: ‘debo ser juzgado por un tribunal distinto al que me ha apresado’. *Declinar jurisdicción*: «frase forense que explica alegar alguna persona no deber comparecer ante el juez o tribunal donde se la pone la demanda, por estar sujeta privativamente a otra jurisdicción de cuyo fuero goza y en cuyo juicio solamente debe ser reconvenida» [*Aut. s. v. declinar*].
- 1552 La referencia a la *torre* parece un recuerdo de *La vida es sueño* y de otros dramas de la misma época como *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* de Calderón y Antonio Coello, y anticipo de las alusiones que encontraremos en *El monstruo de la fortuna* de Calderón, Coello y Rojas, vv. 2526, 2628, 2672...
- 1558 *¡Ya escampa..., y llovía cerote!*: ‘frase hecha que se aplica cuando alguien anuncia que ha pasado una situación de apuro y, en realidad, el peligro se ha acentuado’, como el que afirma que ya ha dejado de llover (*ya escampa*) cuando cae del cielo una sustancia tan espesa como el *cerote* (‘betún que usan los zapateros’). En boca del gracioso, denota miedo y encierra una referencia escatológica, tal y como señala *Autoridades* en la voz *cerote*: «suele significar el miedo grande, con alusión poco limpia al efecto que a veces ocasiona el temor».

BRUNEL.	Pues ¿qué he de hacer?	
CAPITÁN.	Pelear	
	con el gigante disforme	
	que guarda el puente.	
BRUNEL.	¡Oste puto!	1565
	Pues entréguenme, señores.	
	¿Yo, pelear?	
CAPITÁN.	Vamos luego.	
BRUNEL.	¿Yo, pelear?	
[CAPITÁN.]	A rigores	
	de Angélica, este es Roldán,	
	que fue espanto a las naciones.	1570
BRUNEL.	Yo no riño por un pollo.	
	No me metan en cuestiones.	
CAPITÁN.	Cobra tú el juicio, que luego	
	harás lo que siempre, conde.	
BRUNEL.	A Falerina me llevan,	1575
	mas que me han de hacer gigote.	
	Acuérdense de mí ustedes	
	en sus pobres oraciones.	

*Llévanlo preso,  
y sale Selenisa, sola.*

- 
- 1565 *¡Oste puto!*: o bien *¡Oxte puto!*, 'exclamación frecuente empleada para rechazar algo con vehemencia'.
- 1570 El capitán interpreta que las reacciones cómicas y miedosas de Brunel, al que cree Orlando, son fruto de la locura nacida de los desprecios (*rigores*) de Angélica. Como señala en los vv. 1573-1574, en cuanto recobre el juicio, volverá su proverbial valentía.
- 1576 *hacer gigote*: 'hacer picadillo, destruir'. El *gigote* es una «especie de guisado que se hace rehogando la carne en manteca y picándola en piezas muy menudas» [*Aut.*]. El mismo tipo de chistecillo lo ensarta Chitón en la segunda jornada de *Polifemo y Circe* (v. 1463): «(Él me come en gigote y picadillo)». Y en la zarzuela *El jardín de Falerina*: «Señor dragón, no me trague;/ porque aunque gallina soy,/ no soy buen gigote de ave» [Calderón: 2010a: 798].

SELENISA. Invisibles luceros,  
 que del mágico abril sois jardineros 1580  
 donde el mundo imagina  
 la encantada deidad de Falerina,  
 prevenid en las flores,  
 que ya olvidos influyen o ya amores  
 en sus pimpollos rizos, 1585  
 de olvidos y de amor nuevos hechizos.  
 Aunque ama Lisidante  
 a Falerina, divertido amante,  
 a una pintura que antes ha querido  
 suele volver los ojos y el sentido. 1590  
 Pues no ha de ser; que, por que al mundo rijá,  
 ámenla todos y al mejor elija.  
 Falerina, aunque esquiva  
 siempre ignora de amor la flecha altiva,  
 con la vista y el trato 1595  
 suele empezar a amar por aquel rato.  
 Pues no ha de ser; que, por que elija a uno,  
 todos la han de querer y ella a ninguno.  
 Y importa que no quiera  
 por que acierte, que amando no pudiera. 1600  
 Él viene idolatrando su pintura;  
 pues diviértale ahora otra hermosura.  
 Ella viene pensando en sus rigores;  
 pues alégrela un rato hablar de amores.  
 Ea, cantad, sirenas, 1605  
 divertid sus memorias y sus penas;  
 que yo en este retiro  
 su intento noto y sus afectos miro.

*Retírase Selenisa,  
 y cantan dentro.*

---

1588 *divertido*: 'distráido, absorto, poco atento a lo que ocurre en su entorno'.



y el jardín de Falerina  
 tiene por mayor prodigio  
 dulces voces de sirenas  
 que infunden también lo mismo. 1615

*Van saliendo Lisidante y Falerina,  
 cada uno por su puerta.*

LISIDANTE. Retrato, que un tiempo amante  
 adoré sin libertad...

FALERINA. Pecho mío, que en crueldad  
 fuiste un rebelde diamante... 1620

LISIDANTE. ...perdonad que ya constante  
 seguiré luz más divina.

FALERINA. ...perdonad que ya declina  
 mi desdén.

LISIDANTE. Buscarla quiero.

FALERINA. A Lisidante prefiero. 1625

LISIDANTE. ¡Venza, venza Falerina!

FALERINA. Bello jardín, verde suelo,  
 adonde entre encantos vivo...

LISIDANTE. Verde mapa, en que cautivo  
 encontré abreviado un cielo... 1630

FALERINA. ...¿dónde mi nuevo desvelo  
 escondéis?

LISIDANTE. ...¿dónde camina  
 mi nueva beldad divina?  
 Buscarela.

FALERINA. Soy su amante.

LISIDANTE. ¡Falerina!

FALERINA. ¡Lisidante! 1635

---

La alternancia de músicas contrapuestas es tópica en las fiestas reales. En el acto primero de *Polifemo y Circe* (vv. 925-981) contrastan el canto de las ninfas que llaman al amor y el sonido de las cajas que incitan a la guerra. Véanse otras evidencias de su constante uso en este tipo de espectáculos en Pedraza y Rodríguez Cáceres [en prensa].

	¡Lisidante!	
LISIDANTE.	¡Falerina!	
FALERINA.	Suspensa y muda he quedado: ¡esto es amar!	
LISIDANTE.	Mudo estoy.	
FALERINA.	No he de hablarle: piedra soy.	
LISIDANTE.	Yo me voy, necio cuidado.	1640
FALERINA.	Mas Selenisa ha mandado que le escuche; quiero oír.	
LISIDANTE.	¿Qué importa? Vuelva a morir.	
SELENISA.	(Eso sí. Lléguese a hablar. Ella finja sin amar y él adore sin fingir.)	1645
LISIDANTE.	¿Adónde, cómplice hermoso de este mi nuevo delito, mueves la planta que huella sobre sendas de suspiros? Si vas a ser de las flores bello planeta divino, pues que viven o fallecen de tu semblante al adbitrio; si vas a cuidar que medren esos encantos floridos, del veneno de tus ojos	1650          1655

1648 No vemos claro cuál es el *nuevo delito* de Lisidante. Lo más probable es que se refiera a su voluntaria permanencia en el jardín de Falerina desatendiendo sus deberes como hijo del rey Manodante.

1654 *adbitrio*: 'arbitrio', «voluntad absoluta, libre y despótica, que no conoce superioridad» [*Aut.*]. Esta variante ortográfica aparece con cierta frecuencia en los escritos de la generación calderoniana: en la segunda y la tercera jornada de *El robo de las sabinas* (vv. 1165, 2177), atribuidas a Juan Coello y Rojas Zorrilla; en *Cada cual lo que le toca* (vv. 284, 550) y *Morir pensando matar* (v. 1348) de Rojas Zorrilla, etc. Amiel [1997: 321-324] dedicó una documentada nota a esta voz y su presencia en la obra de Antonio Enríquez Gómez. Alternaba con la forma que finalmente ha triunfado: *arbitrio*, como se ve en el v. 1744 de nuestra comedia.

	participados hechizos, vuelve, que también te ofrezco en mí, para hacer tu oficio,	1660
	mi vida para influencias, para estragos mi albedrío. También capaz de tus rayos es mi vida, aunque no vivo, y también capaz de medros	1665
	es mi placer, aunque es mío. Déjate hallar de los ruegos, que yo a deidad les envió; no quede en sospecha el serlo si se vuelven no admitidos.	1670
	Si víctima y quejas dando las quejas te han ofendido, escóndete de las quejas, pero no del sacrificio.	
SELENISA.	(Amor tiene Lisidante, ya han obrado mis adbitrios.)	1675
FALERINA.	(¿Serán verdades, amor? ¡Ay de mí, yo tengo oídos! No sé cómo le responda bien, para no despedirlo, y mal, para no empeñarme. ¡Oh varios afectos míos!)	<i>Aparte.</i>  1680

- 
- 1662 Lisidante se ofrece, como conejillo de Indias —podríamos decir—, para que Falerina ensaye en él los hechizos y el influjo mágico de su amor.
- 1670 Pide el caballero que la dama acepte sus ruegos, para que no se ponga en duda su carácter divino, ya que presume que los dioses nunca desoyen a los mortales.
- 1674 Lisidante ruega a la divinizada Falerina, a la que ha dirigido sus quejas y consagrado sus sacrificios, que, si se ha ofendido de las quejas, acepte sus ofrendas.
- 1676 Aquí el poeta utiliza una acepción de *adbitrios* o *arbitrios* distinta a la que vimos en el v. 1654: «medio que se propone extraordinario y no regular para conseguir un fin» [*Aut.*].

	Lisidante, en quien el cielo...		
	(Mas decir el nombre indicio es ya de alguna fineza.)	<i>Aparte.</i>	1685
	Príncipe de Lidia invicto...		
	(La alabanza es sospechosa.)	<i>Aparte.</i>	
	Monstruo de engaños vestido...		
	(Esto es despedirle, pues le trato mal y le riño.)		1690
	Caballero a estos jardines tan para mi mal venido...		
	(Esto es quejarme, y la queja arguye amor y aun delirio.)	<i>Aparte.</i>	
	¡Oh cuidado! ¿Qué es aquesto?		1695
	Ni le nombro ni le olvido, ni le ofendo ni le alabo, ni le dejo ni le admito.		
	¡Oh loco amor, cómo veo que tienes cosas de niño!)		1700
LISIDANTE.	Mi bien, mi dueño, ¿qué es esto?		
	¿Qué ofensas, qué desperdicios desde tu pecho a tus labios van a salirse en suspiros?		
FALERINA.	Caballero, a estos jardines tan para mi mal venido, que intentas de mi sosiego turbar los castos retiros, ¿a qué flores de Tesalia		1705

1700 La tópica representación de Cupido como un niño se repite en nuestros clásicos. «Amor es niño» dice don Luis en *Cada cual lo que le toca* (v. 382) de Rojas Zorrilla. En consecuencia, se le atribuye la inconstancia, el miedo, el carácter caprichoso y antojadizo propio de los niños.

1709 *Tesalia*: región del noreste de Grecia formada por dos grandes mesetas separadas por montañas. Su río más importante es el Peneo, que fluye hacia el Egeo a través del valle de Tempe. Fue célebre en la antigüedad por los magos que en ella vivían. Precisamente, las brujas tesalias tenían fama de elaborar venenos a partir de *flores* y hierbas.

piden prestado el hechizo 1710  
tus palabras, que se meten,  
inficionando el oído,  
a turbarme el pecho donde  
nunca llegaron suspiros?  
Yo soy de bronce. (¡Ay de mí!) 1715  
Yo soy mármol. (Mal he dicho.)  
Yo soy roca... (mas soy blanda);  
yo soy mar... (mas tengo oídos);  
yo soy áspid... (mas ya escucho);  
hielo soy... (mas ya encendido); 1720  
yo soy fuego... (mas no abraso);  
yo soy..., yo soy... Mas ¿qué digo?  
Enigma soy que me ignoro.  
Cuanto me llamo, me finjo.  
Esto que he dicho parezco; 1725  
lo que soy no lo he sabido.

- 
- 1718 El tópico literario fijó la prosopopeya que presenta el mar como sordo, porque no atiende a los gritos y súplicas de los naufragos. Góngora le dará la vuelta en la *Soledad segunda* (vv. 172-174): «No es sordo el mar (la erudición engaña),/ bien que tal vez sañudo/ no oya al piloto, o le responda fiero...». Flor de Lis también se opone a ese tópico («mas tengo oídos») como a otros que enumera en su contradictoria autodefinición: roca (*mas soy blanda*), hielo (*mas ya encendido*), fuego (*mas no abraso*).
- 1719 También es tónica la sordera del áspid, que no se detiene ante los ruegos y, además, carece, como las demás serpientes, de orejas, aunque no de los órganos auditivos internos. Esta idea se repite constantemente en la poesía de la antigüedad y de nuestro Siglo de Oro. En *Numancia destruida*, erróneamente atribuida a Rojas Zorrilla (vv. 167-168), leemos: «mas fue a mi llanto/ áspid sordo y dura roca».
- 1726 La misma perplejidad asalta a la enamorada Medea en la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*:
- ¡Ay, Astrea, que no sé  
qué letargo, qué furor,  
qué ansia, qué pena, qué ardor  
este que me affige fue!  
Si letargo, ¿cómo hablé?

LISIDANTE.	Parece que a los encantos de este jardín has pedido la confusión, pues ignoro tus intentos y tu estilo.	1730
FALERINA.	¿Quieres otro dueño?	
LISIDANTE.	Yo nunca de amor he sabido.	
FALERINA.	¿Quién eres?	
LISIDANTE.	No me conozco.	
FALERINA.	¿Dónde es tu patria?	
LISIDANTE.	Esos riscos.	
FALERINA.	¿Quién te guarda aquí?	
LISIDANTE.	Un encanto.	1735
FALERINA.	¿Quién te trujo aquí?	
LISIDANTE.	Un delirio.	
FALERINA.	¿Qué sientes?	
LISIDANTE.	Mi mal ignoro.	
FALERINA.	¿Por qué?	
LISIDANTE.	No le he conocido.	
FALERINA.	¿Admitirásme?	
LISIDANTE.	No sé.	
FALERINA.	Yo te quiero.	
LISIDANTE.	Es desvarío.	1740
FALERINA.	Pues tuyo soy.	
LISIDANTE.	Venza amor.	
FALERINA.	Reina serás.	
LISIDANTE.	Más te estimo.	
FALERINA.	Saldrás de aquí.	
LISIDANTE.	Busca el modo.	
FALERINA.	¿Cómo podré?	
LISIDANTE.	Busca arbitrios.	

---

Si furor, ¿cómo sin ira?  
Si ansia, ¿cómo no se admira?  
Si pena, ¿cómo apacible?  
Si ardor, ¿cómo arde insufrible  
y la llama no se mira? [Calderón 2007c: 1034]

LISIDANTE.	¿Qué medios hay?	
FALERINA.	El valor.	1745
LISIDANTE.	Pues si el valor todo es mío...	
FALERINA.	Pues ¡vitoria por mi amor!	
LISIDANTE.	¡Vitoria por mis suspiros!	
SELENISA.	(Falerina se enamora. Pues atajen mis hechizos este fuego.) Cantad presto, voces; infundidla olvido.	1750
CORO 1º.	¿Quién hay que siga al amor si en pago de sus servicios aquel que siembra finezas solo engaños ha cogido? ¡Muera el tirano amor, viva el olvido; que amor es ciego y niño, virtud el olvidar y el amor vicio!	1755       1760
FALERINA.	¡Qué bien dice la canción!	
LISIDANTE.	¡Qué bien las voces han dicho!	
FALERINA.	Vicio es amor.	
LISIDANTE.	Olvidar es usar de su albedrío.	1765
FALERINA.	¿Quién a una pasión se rinde...	
LISIDANTE.	¿Quién se sujeta a un delirio...	
FALERINA.	...quién en engaños se emplea...	
LISIDANTE.	...quién gasta el tiempo en suspiros...	

---

1753 La competencia de dos coros contrapuestos (de olvido y de amor), que aquí empieza y se extiende hasta el v. 1804, repite la antítesis musical que ya comentamos en la nota 1612. Su modelo más próximo es, posiblemente, la escena de *El mayor encanto, amor* (vv. 2507-2627) en que compiten las músicas bélicas con las amorosas, para condicionar el comportamiento del dubitativo Ulises [*vid.* Pedraza y Rodríguez Cáceres, en prensa].

FALERINA.	...si al cabo de tantos años...	1770
LISIDANTE.	...si después de tantos siglos...	
FALERINA.	...entretenido en promesas...	
LISIDANTE.	...loco entre vanos motivos...	
FALERINA.	...solo coge llanto y quejas?	
LISIDANTE.	...solo engaños ha cogido?	1775
FALERINA.	Pues ya olvido a Lisidante.	
LISIDANTE.	Pues ya a Falerina olvido.	
SELENISA.	(Lisidante se divierte, con aquel amor antiguo, del amor de Falerina.	1780
	Pues despierten de su olvido. Haced que vuelvan a amar, suspendellos, divertildos y dense aquí la batalla el amor con el olvido.)	1785
CORO 2º.	¿Quién hay que no siga a amor, afecto tan bien nacido que, por ser gloria el tenerle, amaron los dioses mismos? ¡Viva, viva el amor, muera el olvido, pues, amando Dios mismo, virtud es el amor y olvidar vicio!	1790
	<i>En una parte.</i>	
CORO 1º.	¡Muera, muera el amor!	1795
	<i>En otra.</i>	
CORO 2º.	¡Viva el dios niño!	
CORO 1º.	¡Ciego es amor!	
CORO 2º.	¡Grosero es el olvido!	

	¡Virtud es el amor!	
CORO 1.º.	¡Amor es vicio!	1800
CORO 2.º.	¡Triunfe de olvido amor!	
CORO 1.º.	¡Mueran sus tiros!	
CORO 2.º.	¡Amor, amor!	
CORO 1.º.	¡Olvido, olvido, olvido!	

*Al acabar de cantar, tocan un clarín.*

SELENISA.	Pero ¿qué clarín suspende las voces que solicito?	1805
LISIDANTE.	¿Qué necio estruendo me turba?	
FALERINA.	¿Qué rumor me ha suspendido?	

*Dentro, Astracán.*

[ASTRACÁN.]	¡Selenisa, alerta, alerta! ¡Aventura en el castillo!	1810
FALERINA.	Si vienen por Lisidante...	
LISIDANTE.	Si por mi dueño han venido...	
SELENISA.	Pues, monstruos, ¡a la defensa! Lisidante, a tu retiro.	
	Falerina, a las almenas, a asistir al duelo invicto.	1815
	Astracán, ¡al puente!	

*Dentro, Astracán.*

[ASTRACÁN.]	Ya desde él el campo registro.	
SELENISA.	Pues, si para la aventura está todo prevenido, ábrase el jardín ahora y lleguen los que han venido.	1820

*Tocan un clarín, levántese el paño y descúbrase el jardín  
y, habiéndose entrado los que estaban en el tablado,  
salen Flor de Lis y Brandimarte, Astracán en lo alto,  
y echan el puente desde arriba hasta el tablado.*

- BRANDIMARTE.           ¡Ah del jardín prodigioso,  
ah de ese verde castillo,  
ah del puente!
- ASTRACÁN.                           ¿Quién me llama?                   1825  
Ya a tus voces he salido.
- BRANDIMARTE.           ¿Sois vos su defensa?
- ASTRACÁN.                           Antes  
que os responda, dadme oídos,  
por si cumplís con las leyes  
que esta aventura ha pedido.                   1830  
¿Sois caballero?
- BRANDIMARTE.                           Sí soy.
- ASTRACÁN.                           ¿Tenéis armas?
- BRANDIMARTE.                           Rayos vibro.
- ASTRACÁN.                           ¿Estáis afrentado?
- BRANDIMARTE.                           No.
- ASTRACÁN.                           Pues hablad, que ya admitido  
podéis ser para esta empresa.                   1835  
¿Qué pedís?
- BRANDIMARTE.                           Batalla pido.
- ASTRACÁN.                           Pues, antes de entrar en ella,  
decid por qué habéis venido:  
¿por dama o por caballero?,  
¿o por la fruta que en rizos                   1840  
cogollos de oro se guarda  
en el granado escondido?
- BRANDIMARTE.                           Por el príncipe de Lidia  
vengo: a Lisidante pido.

---

1833 Para participar en una justa caballeresca, el aventurero ha de tener su honra intacta. Si ha sido afrentado, debe primer vengar su agravio y restituir su honorabilidad.

ASTRACÁN.	Pues ya bajo; mas espera. ¿Traes dama? ¿Viene contigo esa mujer?	1845
BRANDIMARTE.	Sí.	
ASTRACÁN.	Pues, antes de bajar, está advertido que, si pierdes la batalla, queda presa en el castillo tu dama, y has menester para librarla atrevido hacer segunda batalla con otro cuando el arbitrio de Selenisa señale.	1850       1855
BRANDIMARTE.	¡Válgame el cielo!	
FLOR DE LIS.	¿Qué he oído?	
BRANDIMARTE.	¡Fuerte empeño! Mas ¿qué temo?	
FLOR DE LIS.	¡Fuerte lance! Mas yo fio de tu valor.	
BRANDIMARTE.	Por ti muero.	
FLOR DE LIS.	Bien has dicho.	
BRANDIMARTE.	Bien has dicho.	1860
	.....	
ASTRACÁN.	¿Qué respondes?	
BRANDIMARTE.	Que te pido la batalla.	
ASTRACÁN.	¿Admites estas condiciones?	
BRANDIMARTE.	Las admito.	
ASTRACÁN.	Pues espera, que ya bajo a matarte.	1865

*Va bajando por el puente.*

---

1861 Falta este verso en el manuscrito. Sin duda, el amanuense se lo ha saltado. No es difícil suplirlo con cualquiera de las muchas exclamaciones octosilábicas que aparecen en la comedia. Por ejemplo: «¡Valedme, cielos, valedme!» o «¿Qué haré en ocasión tan fuerte?».

BRANDIMARTE.	Mucho has dicho.	
ASTRACÁN.	Poco vivirás.	
BRANDIMARTE.	Ya tardas.	
ASTRACÁN.	Llega.	
BRANDIMARTE.	Llega. Mas ¿qué miro? ¿No eres mi bárbaro dueño?	
ASTRACÁN.	¿No eres tú...? Sí. ¿...mi cautivo?	1870
BRANDIMARTE.	¿No eres quien prendió a mi dama?	
ASTRACÁN.	¿No es este el hermoso hechizo que robé?	
BRANDIMARTE.	¡Valedme, cielos!	
ASTRACÁN.	¡Valedme, dioses divinos!	
BRANDIMARTE.	¡Matarete por vengarme!	1875
ASTRACÁN.	¡Matarete de ofendido!	
BRANDIMARTE.	¡Ay, que me miran sus ojos y con gran ventaja riño!	<i>Tocan clarín.</i>
ASTRACÁN.	¡Ay de ti, que por quedarme con tu dama haré prodigios!	1880

*Sale Falerina.*

[FALERINA.]	¡Ea, a la lid, caballeros, que hace señal, oprimido, el metal!	
BRANDIMARTE.	Pues llega.	
ASTRACÁN.	Llega.	
BRANDIMARTE.	Bella Flor...	
Astracán.	Bello prodigio...	
BRANDIMARTE.	...por librarte a ti peleo.	1885
ASTRACÁN.	...por ti será si le rindo.	

*Vanse los dos.*

---

1869 Recordemos que en la primera jornada (vv. 462-473 y 577-772) tanto Flor de Lis como Brandimarte cayeron prisioneros de los gigantes Astracán y Gradaso. Orlando los liberó tras matar al último.

FLOR DE LIS. Ruego a los cielos que venza.  
 FALERINA. Ruego a Dios que sea vencido.  
 FLOR DE LIS. Si no vence Brandimarte,  
 pierdo, ¡ay, Dios!, el dueño mío. 1890  
 FALERINA. Si vence, libre se va  
 Lisidante y le he perdido.

*Dentro, Astracán.*

[ASTRACÁN.] Ríndete, pues que la espada  
 te ha faltado.

*Salen Brandimarte, con media espada,  
 y Astracán.*

BRANDIMARTE. Aunque sus filos  
 me falten, no el corazón. 1895

*Sale Selenisa.*

SELENISA. Es en vano. Por vencido  
 estáis, caballero, ya  
 declarado. Pues perdido  
 habéis la espada, la dama  
 queda presa en el castillo  
 hasta que volváis a hacer  
 batalla. 1900

BRANDIMARTE. Centellas vibro.  
 ASTRACÁN. Cautiva otra vez, lo vuelves  
 a ser mía.

BRANDIMARTE. ¿Esto permito?

FLOR DE LIS. ¡Muerta estoy!

BRANDIMARTE. Para librarla  
 segunda batalla pido. 1905

SELENISA. No es tiempo, joven valiente.  
 ASTRACÁN. Vuelve por armas y admito  
 la empresa.

BRANDIMARTE.	No importa. Bastan	
	mis celos y mis suspiros.	1910
SELENISA.	Hoy no permito batalla.	
	Ven a ser nuevo prodigio	
	de mi jardín, bella dama.	
ASTRACÁN.	Ven a ser asombro mío.	
BRANDIMARTE.	Eso no; que, aunque sin armas...	1915
SELENISA.	¡Escondelda, encantos míos!	

*Desaparezca Flor de Lis, u convertida en fuente  
u volviéndose los nichos del jardín con un torno,  
y se desaparece también el jardín.  
Están Flor de Lis y Falerina y Selenisa en cada nicho.*

BRANDIMARTE.	¿Qué es aquesto? ¡Muerto estoy!	
	Viento abrazo y mármol finjo.	
	¡Flor de Lis, mi bien, señora!...	
	Mis quejas al viento envío,	1920
	y él no las oye. ¡Estoy loco!	
	Seguilda aprisa, suspiros;	
	cobrádmela, pensamientos;	
	lágrimas, seguilda en ríos;	
	quejas, detenelda en rayos...	1925
	Mas, a pesar del hechizo	

1916+ También la protagonista se hace pasar por la estatua de una fuente en *Polifemo y Circe* (vv. 989-1004).

*torno*: maquinaria teatral consistente en «una caja con varias divisiones» [Aut.], generalmente tres; gira sobre un eje, de modo que oculta los objetos o personas que están sobre dos de esas secciones y expone a la vista los que están en la otra. Es el mismo tipo de instrumento, aunque mayor, que los usados en los conventos de clausura para permitir intercambiar documentos o viandas, y evitar el contacto directo de las religiosas con el exterior. Es una de las tramoyas más habituales en el teatro barroco. Servía principalmente para representar estas escenas en las que se producían desapariciones bruscas e instantáneas de personajes. En cada uno de los huecos o *nichos* del torno están Flor de Luis, Falerina y Selenisa.

del jardín y de sus flores,  
 sus encantos y prodigios,  
 volveré a librar mi dueño;  
 pues, si solo el valor mío 1930  
 bastara a volver por ella,  
 hoy que celoso me miro,  
 hoy que a este bárbaro temo,  
 ¿qué harán en un pecho altivo  
 juntos celos y valor 1935  
 cuando, para hacer prodigios,  
 al más cobarde le basta  
 solo el estar ofendido?

FINIS

ES DE DON ANTONIO COELLO

---

1938 Los vv. 1930-1938 se repiten, con ligeras variantes, como final de la jornada primera de *Los tres blasones de España* (vv. 824-830), escrita también por Antonio Coello unos años después de *El jardín de Falerina* (en 1642):

Que si solo el valor mío  
 bastara a darte mil muertes,  
 ¿qué harán en un pecho altivo  
 juntos celos y valor,  
 cuando para hacer prodigios  
 al más cobarde le basta  
 solo el estar ofendido?

## JORNADA TERCERA

DE DON PEDRO CALDERÓN

*Sale Brandimarte, con espada y rodela.*

BRANDIMARTE.	;Ah, del elevado puente de ese bárbaro cruel! ;Ah del jardín encantado de esa mágica mujer! Valiente Astracán, tirana Selenisa, escuchad.	1940
--------------	--	------

*Sale Astracán.*

[ASTRACÁN.]	;Quién pasar osó los umbrales de este guardado vergel?	1945
BRANDIMARTE.	Quien otra vez impelido, quien arrastrado otra vez a la ingratitud del hado, de la fortuna al desdén, por la dama que perdió en campal duelo, después que cobró espada, segunda batalla pretende hacer.	1950
ASTRACÁN.	Aguarda, que es fuerza dar	1955

cuenta a mi dueño, porque  
 aventurero que pide  
 prenda que perdió, saber  
 conviene cómo se ajusta  
 a las leyes del cartel. 1960  
 Y sabe el sol si me pesa,  
 ¡oh joven!, de que haya ley  
 que deponga no ser yo  
 quien te la ha de defender;  
 que fuera rayo forjado 1965  
 en la nube de la piel  
 por que no saliera nunca  
 Flor de Lis de mi poder.

*Vase Astracán dejando el puente abierto.*

BRANDIMARTE.     ¡Oh! Duélase la fortuna  
 —si es que se sabe doler 1970  
 de un desdichado— de mí,  
 que tanto lo he sido, pues  
 tres desdichas me combaten:  
 mi hermano y mi amigo es  
 Lisidante; por él vine; 1975  
 perdí a Flor de Lis, en quien  
 perdí la mitad del alma;  
 y a la palabra falté  
 que de guardarla di a Orlando;  
 a Orlando, a cuya altivez 1980  
 le debí el honor y vida.  
 Pues ¿cómo, cómo podré  
 cumplir con un alma sola  
 hoy con acreedores tres?

1966 *rayo forjado/ en la nube de la piel*: 'fuerza irresistible formada en los músculos del gigante, bajo su piel, como el rayo se forma en la nube'.

1984 En este breve monólogo de Brandimarte (vv. 1969-1984) se resume toda la intriga anterior, de modo que el espectador puede percibir la apurada situación en que se encuentra el personaje.

*En lo alto, Selenisa, Astracán y Lisidante.*

SELENISA.	<p>Tu libertad, Lisidante,          hoy en tu mano se ve;          pues hoy el caso llegó          de mi establecida ley          si a un aventurero vences;          mas, si eres vencido de él,          en tu vida estarás libre.</p>	<p>1985     1990</p>
LISIDANTE.	<p>(Estraña la duda es          de mi amor y de mi honor          en esta demanda, pues          si venzo en ella y me miro          libre, me miro también          ausente de Falerina,          deidad que adoró mi fe.          Si soy vencido, imposible          quedo de volverme a ver          libre jamás, y indiciado          de que cobarde llegué          a ser vencido dos veces,          pero ninguna a vencer.          Mas ¿qué discurro? Primero          es mi honor, y yo sabré,          viéndome libre, librar          a Falerina después.)          Docta Selenisa, ya          la batalla espero en que          me ha de sacar mi valor          de este confuso tropel          de desdichas, donde he estado          combatido, al parecer,          de un embate y otro embate,</p>	<p>1995     2000     2005     2010     2015</p>

---

2001 *indiciado*: ‘sospechoso, acusado de algo’; participio de *indiciar*, «sospechar alguna cosa, venir en conocimiento de ella por las señas o indicios que se han visto» [*Aut.*].

- SELENISA. de un vaivén y otro vaivén.  
Dentro del mismo jardín  
decid a las guardas que  
hay batalla. Que entrar dejen  
a cuantos la quieran ver. 2020  
¡Oh tú, joven, que, infelice,  
sin escarmiento otra vez,  
a seguir tu desempeño  
aquí pudiste volver!,  
ya el caballero desciende, 2025  
que es quien te ha de defender  
la dama que buscas. Baja  
para que lidies con él.
- BRANDIMARTE. Si fuese Marte, en su sangre  
bañado, veré a sus pies 2030  
su valor.
- Va bajando.*
- LISIDANTE. Si fuese Alcides,  
sus aplausos venceré.
- BRANDIMARTE. Lidia, pues, campeón valiente,  
ya que tu muerte ha de ser  
el rescate de mi dama. 2035
- LISIDANTE. Lidia tú, osado, pues fue  
tu vida el rescate mío.
- BRANDIMARTE. Yo..., mas ¿qué vi?
- LISIDANTE. ¿Qué miré?
- BRANDIMARTE. ¡Lisidante!
- LISIDANTE. ¡Brandimarte!
- BRANDIMARTE. ¡Hermano!
- LISIDANTE. ¡Amigo!
- BRANDIMARTE. A tus pies 2040  
estoy.
- LISIDANTE. Los brazos me da.
- BRANDIMARTE. ¿Qué es esto?

LISIDANTE.	¿Qué puede ser sino desdichas de un hombre infelice?	
BRANDIMARTE.	¡Oh tú, cruel parto de esas duras peñas, que mágicamente hacer supiste de ciencias tuyas tantos asombros por que, imperfecta, fuese docta ignorante la mujer!	2045      2050
	¿Cómo, si por Lisidante vine; cómo, si intenté la libertad suya; cómo, si por rescatarle fiel, perdí a Flor de Lis, hoy quieres, haciendo el duelo al revés, que por rescatarla a ella haga batalla con él?	2055
SELENISA.	Como, previniendo el lance, mi discurso disponer supo aquestas condiciones tan encontradas, por que ningún caballero andante	2060

---

2050 Brandimarte se encuentra con la paradoja de que Selenisa, a pesar de su innata imperfección e ignorancia como mujer, ha adquirido conocimientos que la convierten en una persona docta, conocedora de las ciencias y capaz de acciones prodigiosas (*asombros*). El tópico de la imperfección de la mujer respecto al varón tiene raíces en Aristóteles: «El macho es por naturaleza superior y la hembra inferior; uno gobierna y la otra es gobernada; este principio de necesidad se extiende a toda la humanidad» [*Política*, 1254b 13-15]. Esta doctrina se traslada, con algunos matices, a la escolástica medieval. Santo Tomás mantiene que «generalmente las mujeres no alcanzan la perfección de la sabiduría de tal modo que pueda encomendárseles convenientemente la enseñanza pública» (*Suma de teología*, 2-2, q. 177, a. 2). El personaje de nuestra fiesta real se encuentra con un caso sorprendente que contradice estos asertos.

	que se pudiese atrever a entrar en esta aventura	2065
LISIDANTE.	consiguiese su laurel, haciendo que pierda hoy lo mesmo que buscó ayer. Pues por que veas vencido de tus ciencias el poder	2070
	y que hay quien quede bien puesto con morir y sin vencer, yo a mi hermano agradecido, pues darme libertad fue el primer asunto suyo,	2075
	quiero rendirme a sus pies, con que, habiéndome vencido, libre su dama se ve. Entrégale, pues, su dama, quédeme yo y venza él.	2080
BRANDIMARTE.	Aunque deseo librar a Flor de Lis, no ha de ser con tan grande mengua tuya. Yo sí, yo me rendiré. Mejor a los dos está	2085
	aqueste partido, pues tú quedas libre y yo quedo libre en la prisión también, pues nadie está preso donde está lo que quiere bien.	2090
LISIDANTE.	Por que esa razón no arguya con tal fuerza, has de saber que yo también tengo dentro del jardín deidad con quien es mi esclavitud dichosa.	2095

---

2068 La sagaz Selenisa ha planteado la jugada de modo que, tire por donde tire, ningún *caballero andante* pueda alcanzar la victoria (*su laurel*). Brandimarte se proponía rescatar a Lisidante, y ahora se ve abocado a luchar con él, y uno de los dos quedará preso en el jardín.

BRANDIMARTE.	Luego ir libre te está bien por que, con tu libertad, después a ella se la des.	
LISIDANTE.	Luego sí, para librar después a mi dama, es justo estar libre primero, tú, que ahora lo estás, ¿por qué no haces antes lo que yo pretendes que haga después?	2100
BRANDIMARTE.	Yo he de rendirme a tu acero.	2105
LISIDANTE.	Pues mira cómo ha de ser, porque no he de consentillo.	
BRANDIMARTE.	Mas que venimos a hacer batalla por ser vencidos, cuando todos por vencer...	2110
LISIDANTE.	Yo pelearé por rendirme.	
BRANDIMARTE.	Yo por rendirme también.	
SELENISA.	Y yo haré que por mataros, no por rendiros, lidiéis. Falerina, Flor de Lis, salí al mirador a ver de vuestros dos caballeros la batalla más cortés.	2115
<i>Salen Falerina y Flor de Lis.</i>		
FLOR DE LIS.	¡Ay de mí! ¿Qué es lo que vi?	
FALERINA.	¡Cielos! ¿Qué es lo que miré?	2120
FLOR DE LIS.	¿Aquel no es...? Sí, Brandimarte.	
FALERINA.	¿Lisidante no es aquel?	
FLOR DE LIS.	Brandimarte, dueño mío...	
BRANDIMARTE.	De Flor de Lis escuché la voz.	
FALERINA.	Lisidante ilustre...	2125

2116 *salí*: 'salid', segunda persona del plural del imperativo; es forma habitual en el Siglo de Oro y en la lengua popular de épocas posteriores.

LISIDANTE.	Yo a Falerina también.	
FLOR DE LIS.	...mi libertad en tu acero está: darme vida es ley.	
FALERINA.	...pues que yo te miro, cobra aliento para vencer.	2130
BRANDIMARTE.	Perdona, hermano, que ya rendirme no he de poder, por que vea Flor de Lis que su libertad busqué.	
LISIDANTE.	Pues Falerina me atiende, yo he de vencerte, porque yo no he de estar desairado donde mi dama lo ve.	2135

*Tocan clarín.*

ASTRACÁN.	Nueva aventura sin duda llega al mágico vergel.	2140
SELENISA.	Las dos de aquí os retirad hasta que sepa lo que es.	
FLOR DE LIS.	¿Quién vio más confusa pena?	
FALERINA.	¿Quién vio duda más cruel?	

*Dentro, [el] capitán.*

[CAPITÁN.]	Dos valientes caballeros dentro de aquesa pared del jardín hacen batalla. Llega presto.	2145
------------	--	------

*Sale el rey, y el capitán.*

REY.	Suspended, valerosos lidiadores, el acero. Que no es bien, viéndoos batallar, dejaros	2150
------	--	------

	sin poner paces. Mas ¿qué es esto, cielos? ¿Qué miro?	
LISIDANTE.	¿Aquí mi padre?	
BRANDIMARTE.	¿Aquí el rey?	
REY.	Lisidante, Brandimarte, ¿cómo así —¡suerte cruel!— habiéndoos perdido hermanos y amigos cuando os dejé en este monte, enemigos y opuestos os hallo en él?	2155     2160
BRANDIMARTE.	Los dos sacáis los aceros contra los dos. ¿Qué emprendéis? Yo con Lisidante riño por darle vida.	
LISIDANTE.	También riño [yo] con Brandimarte por darle la vida a él.	2165
REY.	Bien nuevo modo de dar la vida matándose es; mas, si es aquesa la causa, hoy ya mejorado habéis vuestro duelo.	2170
LOS DOS.	¿De qué suerte?	
REY.	Escuchad y lo sabréis. Veraste con libertad, y sin que tú se la des.	
BRANDIMARTE.	Plegue a Dios, pues sin su muerte a Flor de Lis cobraré.	2175
REY.	Mágica Selenisa, de cuyo horror el viento nos avisa, de paz pretendo hablarte.	
SELENISA.	Ya, generoso rey, bajo a escucharte. Y del jardín las puertas, aunque vienen de paz, no estén abiertas. Y tú, Astracán valiente, a Lisidante pon dentro del puente,	2180



- al albedrío está de la fortuna.  
 Lisidante está libre como venga  
 Orlando a mi poder y como tenga 2210  
 evidencias de que es, en tanto abismo,  
 el hombre que me traes Orlando mismo.
- ASTRACÁN. Esa evidencia deja  
 a que yo la consulte con mi queja,  
 y no a tu ciencia acudas 2215  
 por la evidencia de tan cortas dudas;  
 que yo, Gradaso muerto,  
 cuando herido quedé en ese desierto,  
 le vi que, publicando  
 su nombre, más me hería; y así, a Orlando 2220  
 conoceré porque la especie suya  
 de mi memoria no es posible que huya.
- BRANDIMARTE. (¡Cielos!, ¿qué es lo que [he] oído?  
 ¿No bastaba, ¡ay de mí!, haber recibido  
 vida de él? ¿No bastaba 2225  
 perder a Flor de Lis, que él me fiaba,  
 sino ver, ¡ay de mí!, lance tirano,  
 vender de un padre a precio de un hermano?  
 No sé lo que hacer debo:  
 más me acobardo cuando más me atrevo.) 2230

*Salen criados que traen, atadas las manos, a Brunel,  
 y sacan la espada y el escudo.*

- BRUNEL. ¿No veremos, señores, dónde vamos  
 de esta suerte? Mas no, no lo veamos,  
 que, si como imagino sale ello,  
 muchísimo mejor será no vello.
- REY. Aqueste, Selenisa 2235  
 —del escudo lo diga la divisa

2221 *especie*: 'imagen, retrato, apariencia', «la imagen o representación de sí que envía el objeto, y concurre y coadyuva a la potencia para su conocimiento o percepción» [*Aut.*].

	y dígalo la espada, en tanta aleve sangre acicalada—, es el conde de Anglante, que por postrar su cólera arrogante, sus furias, sus enojos, le traen vendados mi temor los ojos.	2240
BRUNEL.	(¿Yo, de Anglante? ¿Yo, Orlando? ¿Yo, cóleras? ¿Yo, furias? ¿Dónde o cuándo?)	
SELENISA.	Astracán le conozca...	
REY.	Llega presto.	2245
BRUNEL.	(Astracán está acá; ¡peor está esto!)	
SELENISA.	...y en la esfera divina quedará del jardín de Falerina.	
BRUNEL.	(Fale... ¿qué? Buena hacienda hemos hecho: ¿Orlando, sin corcovas, contrahecho?)	2250
SELENISA.	Llega, pues.	
BRANDIMARTE.	Ya ¿qué aguardo? Oye, detente.	
REY.	¿Qué intentas?	
BRANDIMARTE.	Que me escuches brevemente. Este invicto paladín, este francés caballero,	

2242 La frase presenta un anacoluto. En buena lógica gramatical el verbo debería estar en singular: *le trae vendados mi temor los ojos*; pero la atracción del plural de *vendados los ojos* determina el cambio de número. No parece una errata, sino un uso no raro en la lengua, aunque deturpe la concordancia gramatical.

2246 La expresión de Brunel, *¡peor está esto!*, recuerda el título de una comedia de Calderón: *Peor está que estaba* (octosílabo que se repite en el v. 2731). El propio don Pedro escribió otra pieza cuyo título replica a la citada: *Mejor está que estaba*.

2250 Juega con el doble sentido de *contrahecho*: ‘deforme, lisiado’ y ‘hecho a imitación de algo o alguien’. Brunel se pregunta, perplejo y horrorizado, cómo pretenden convertirlo en una imitación o contrafigura del paladín (un *Orlando contrahecho*), ya que carece de *corcovas* (‘no es deforme’). Algo parecido dice Clarín en *La vida es sueño* (vv. 2264-2265): «Segismundos llaman todos/ los príncipes contrahechos». Sobre estos y otros casos de intertextualidad presentes en la obra [*vid.* Pedraza, 2022: 193-196].

	cuyas victorias triunfaron	2255
	de la fortuna y del tiempo;	
	este, pues, a quien, tiranos,	
	los celos el nombre dieron	
	de furioso, pero a quien	
	no hacen furioso los celos;	2260
	por darme la vida a mí	
	a Gradaso dejó muerto,	
	por quien Selenisa hace	
	tan costosos sentimientos.	
	Pues ¿qué dirá de mí Lidia;	2265
	qué todo el mundo, sabiendo	
	que la muerte, que por mí	
	hizo, le trae a este extremo,	
	y que yo contra mi hermano	
	y padre no le defiendo?	2270
	Y así, tengo de perderla	
	puesto a su lado, primero	
	que consienta que le des,	
	con tan injusto desprecio,	
	a un enemigo dos veces:	2275
	por ser mujer y por serlo.	
BRUNEL.	(¡Vive Dios que es hombre honrado	
	este si sale con esto!)	
REY.	¿Qué es aquesto, Brandimarte?	
BRANDIMARTE.	Es cumplir con lo que debo.	2280
LISIDANTE.	¿Tú mi libertad impides?	

---

2276 La inquina de Selenisa se explica, pues, por dos razones: por ser enemiga de Orlando y por ser mujer. Un tópico misógino muy presente en la literatura áurea considera que la mujer se enfrenta a la realidad, y a los varones, con un particular encono. Lope de Vega [1993-1994: I, 51] plasmó esta creencia en un contundente endecasílabo del soneto 51 de las *Rimas*: «venganza de mujer, castigo duro». No quedaban exentas de esta marca las mismas diosas, como señala Calderón en *El mayor encanto, amor* (vv. 537-538): «que es [Venus], aunque diosa, mujer/ en quien duran los rencores».

BRANDIMARTE.	Todo con mi honor es menos.	
REY.	¿No es tu hermano Lisidante?	
BRANDIMARTE.	Ni lo ignoro ni lo niego.	
LISIDANTE.	¿No soy tu amigo también?	2285
BRANDIMARTE.	Sí, y el mayor que yo tengo.	
REY.	Pues ¿cómo a un hermano faltas?	
LISIDANTE.	¿Cómo a un amigo...?	
BRANDIMARTE.	Sabiendo que es primera obligación dar la vida a quien la debo.	2290
BRUNEL.	(¿A mí me debe la vida ninguno en el mundo?)	
SELENISA.	(Hoy muero si en mi poder no consigo a Orlando, a quien aborrezco.)	
REY.	Brandimarte, si tú debes la vida, que yo lo creo, a Orlando, yo a deudas tuyas no estoy obligado, es cierto; a la libertad de [un] hijo sí.	2295
BRANDIMARTE.	Falso fue tu argumento, porque a mi deuda obligado hoy estás también, pues veo que por rescatar un hijo le pones en tanto aprieto, y por haber dado vida a otro, no le libras luego.	2300      2305

---

2290 Típica duda irresoluble entre varias obligaciones de honor. Brandimarte opta por la contraída con Orlando, ya que le debe la vida. Calderón planteó con extrema frecuencia estas situaciones en sus comedias amatorias. Una de ellas, *Con quien vengo, vengo*, tiene como elemento central de su trama el conflicto entre compromisos incompatibles, que se resuelve, en este caso, a favor de ponerse al lado de aquel con quien se ha acudido al campo del honor [Calderón, 1848-1850: II, 245].

	Por acudir a uno, faltas al otro, y tiene en tu pecho más lugar la conveniencia que no el agradecimiento.	2310
LISIDANTE.	Brandimarte dice bien: su obligación fue primero. (Por quedar con Falerina aquella opinión esfuerzo.)	
REY.	¿Tengo de perderte a ti?	2315
BRANDIMARTE.	¿Y has de afrentar tú mis hechos?	
LISIDANTE.	Esa es generosa acción.	
BRANDIMARTE.	Estotro es infame intento.	
BRUNEL.	(¡Válgame el cielo, qué fríos se han de quedar todos estos en habiendo quien conozca a Orlando!)	2320
SELENISA.	¿A qué te has resuelto?	
REY.	A que, aunque es tal mi desdicha que está imposible de medio, pues tenemos razón todos, hoy cumplir con todos quiero. Descubrid al conde Orlando el rostro.	2325
BRUNEL.	(Acabose el juego ya de la gallina ciega.)	
BRANDIMARTE.	(¡Ay de mí! ¿Qué es lo que veo? Este, cielos, no es Orlando, sino Brunel su escudero.) ¡Brunel!	2330
BRUNEL.	Porque recogí estas armas...	

2329 Brunel alude a la *gallina ciega*, ya que está en una situación similar a la que se produce en esa diversión en que un participante, con una venda sobre los ojos, ha de asir e identificar a alguno de los que comparten el juego. El lance va a concluir y el engaño se descubrirá en cuanto le quiten la tela que le cubre el rostro.

BRANDIMARTE.	Ya te entiendo. (¡Oh, quién pudiera esforzar este engaño!, pues con esto seguro estuviera Orlando y, dando a Brunel en trueco, libre Lisidante. Yo en ese partido vengo.)	2335     2340
BRUNEL.	¡Ea, Orlando! A Lisidante has de librar por tus hechos.	
BRANDIMARTE.	Pues ¿tú también me orlandeas? Si los celosos extremos de Angélica y de Medoro perturban tu entendimiento, no tanto, conde, desluzgas tu valor. Vuelve en tu acuerdo.	2345
BRUNEL.	Vuelve tú y tu alma en el tuyo.	
SELENISA.	Solo ahora falta a mi intento que Astracán conozca a Orlando.	2350
ASTRACÁN.	No hay que dudar que el que veo...	
BRANDIMARTE.	(Aquí mi engaño dio fin.)	

2340 Los vv. 2330-2340 forman un aparte entre Brandimarte y Brunel respecto a los demás personajes. Pero la mayor parte de ellos (excepto los vv. 2333-2334) los dice Brandimarte sin que los oiga ni siquiera el gracioso. Se trata de una reflexión personal sobre las posibilidades que se le plantean ante el engaño que acaba de descubrir.

2343 *orlandeas*: creación léxica del gracioso, que se sorprende de que Brandimarte, que lo ha reconocido perfectamente, no quiera admitir en público su verdadera identidad. El mismo tipo de neologismo lo encontramos en *La vida es sueño*, donde el gracioso Clarín espeta a los soldados rebeldes: «que vosotros fuistis/ quien me segismundasteis» (vv. 2272-2273).

2346 Como antes el capitán (vv. 1568-1574), Brandimarte trata de justificar las reacciones de Brunel, muy distintas de las que podrían esperarse de Orlando, aludiendo a su perturbación tras conocer la relación amorosa entre su amada Angélica y Medoro.

2347 *desluzgas*: 'desluzcas', forma habitual en la lengua del Siglo de Oro. Véase la nota 74.

ASTRACÁN.	...—no es...	
BRUNEL.	(¡Esto sí que va bueno!)	
ASTRACÁN.	...posible dudarlo— el mismo que dejó a Gradaso muerto y el que dijo que era Orlando cuando me tenía en el suelo.	2355
BRUNEL.	Nunca yo lo hubiera dicho y nunca él lo hubiera hecho.	2360
REY.	Ea, conde, pues que ya no tiene el lance otro medio, o libra por fuerza de armas, ya que lo fío a tu esfuerzo, a Lisidante, o perdona que por él te entregue.	2365
BRUNEL.	Quiero aconsejarme conmigo. Dadme cien años de tiempo. («—Potencias del alma mía y sentidos de mi cuerpo,	2370

- 2355 Hay en esta frase un anacoluto fácilmente explicable. El poeta sobreentiende el verbo *es*, que acaba de escribir en el inciso: *no es... posible dudarlo*.
- 2369 El monodílogo de Brunel que aquí empieza (hasta el v. 2380) es una parodia de las sicomaquias de los personajes trágicos, que se debaten entre contrapuestos deberes e intereses. El resultado es la desmitificación de la moral aristocrática, que antepone el honor al instinto de conservación. La técnica de estos soliloquios a varias voces fue utilizada con frecuencia por la generación calderoniana. Rojas Zorrilla escribió algunos sublimes como el protagonizado por Moscón en *No hay amigo para amigo* (vv. 2695-2710) y el que recita Beatriz en *Donde hay agravios no hay celos* (vv. 2870-2900) [vid. Pedraza, 2013: 249-250]. Calderón también recurrió a este expediente. Véase, por ejemplo, el monodílogo de Chato en *La hija del aire*:

—Ya estamos solos, honor:  
¿qué hemos de hacer? —¡Qué sé yo! [...]  
—¿Eso dices, honor? —Sí.  
—Juro a Dios que dices bien...  
[Calderón, 1848-1850: III, 26]

- ¿qué decís del lancecillo?  
 —Que es muy malo y no está bueno.  
 —¿Ganaré por armas esta  
 aventura en que me veo?»  
 El valor dice que sí, 2375  
 mas que no responde el miedo.  
 «—Fama, Fama, ¿qué os parece?  
 —¡Que peleemos, que peleemos!  
 —Voto a Dios que estás borracha,  
 Fama, si aconsejas eso.» 2380  
 SELENISA. En efeto, ¿qué resuelves?  
 BRUNEL. Nada, en efeto, resuelvo,  
 que soy unguento amarillo,  
 pues maduro y no resuelvo.  
 Pero hemos de hablar verdad: 2385  
 yo tengo hecho juramento  
 hasta que a Medoro mate...  
 (Pero ¿qué digo yo mismo?  
 De oírsele decir a todos,  
 que ya soy Orlando creo.) 2390  
 ...de no hacer batalla. Así,  
 a Selenisa le entrego  
 esta espada y este escudo,

2383 *ungüento amarillo*: 'pomada de uso externo cuyo principio medicinal es la colofonia, un preparado a base de resina'. Se trata de un remedio común, de limitada eficacia, que se supone aplicable a cualquier tipo de hinchazón, grano o postema; facilitaba la evolución del mal, pero no llegaba a remediarlo definitivamente.

2387 Brunel, por cobardía, termina por aceptar que le confundan con Orlando, pero quiere evitar la lucha, alegando que ha prometido no aceptar reto alguno hasta acabar con Medoro. Como se ve a continuación, él mismo se sorprende de su absurda identificación con el violento y valeroso paladín.

2393 En nuestra comedia, la espada de Orlando carece de nombre, aunque se cita en numerosísimas ocasiones. En la *Chanson de Roland* se llamaba Durindana; sin embargo, en *Orlando innamorato* (II, iv, 6-7) el héroe se apoderó de Balisarda, acero encantado forjado por Falerina.

	y humildemente la ruego se duela de mí,	2395
	que soy niño y solo y nunca en tal me vi.	
REY.	¡Que tanto postrado hayan tan grande valor los celos!	
BRANDIMARTE.	Ya que en el concierto vine, perderte, ¡ay amigo!, siento.	2400
BRUNEL.	Tal tengas tú la salud, Bramante, que yo te creo.	
SELENISA.	Al príncipe Lisidante te doy de Orlando por trueco.	2405
LISIDANTE.	Bellísima Falerina, en tus jardines te dejo	

2397 *se duela de mí, / que soy niño y solo / y nunca en tal me vi*: se trata de una variante del cantar de la niña de Gómez Arias, del que solo se conservan cuatro versos:

Señor Gómez Arias,  
doleos de mí,  
soy niña y muchacha  
y nunca en tal me vi. [En Frenk, 1987: 44]

Margit Frenk [1987, núm. 888] editó y estudió la transmisión del poemilla. La versión más antigua es la glosa que aparece en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco. El cantarillo se recoge en la segunda jornada de *La niña de Gómez Arias* de Luis Vélez de Guevara, y en la tercera de otra comedia del mismo título de Calderón [Vélez de Guevara y Calderón, 1974: 52 y 179]. Calderón parodia también el cantarillo en *La dama duende* (vv. 1569-1571), en boca del gracioso Cosme Catiboratos:

«Señor “dama duende”,  
duélase de mí,  
que soy niño y solo,  
y nunca en tal me vi.»

Sobre este cantar pueden consultarse los estudios de Rozzell [1952] y Avalle-Arce [1967].

2403 *Bramante*: Brandimarte, versión sincopada en boca del gracioso, tiene fines humorísticos y connotaciones poco nobles.

el alma por prisionera.  
Verás si por ella vuelvo.

*Vase.*

BRANDIMARTE.	Bellísima Flor de Lis, aunque aquesta ocasión pierdo, a ganar tu libertad volveré, pues ya no temo que te defienda mi hermano, sin quedar mi amigo preso.	2410      2415
--------------	--	----------------------------------

*Vase.*

REY.	Dos hijos perdí en un día y en un día a hallarlos vuelvo. ¡Oh, cómo mejora el hado los días y los sucesos!
------	---

*Vase.*

SELENISA.	Vengaré en ti de mi hermano la muerte.	2420
BRUNEL.	Saben los cielos que aun al pelo de la hiedra no le toqué.	
ASTRACÁN.	Vengar pienso las heridas que me diste, cobarde, estando en el suelo.	2425
BRUNEL.	Dios sabe que fue dar grande	

---

2422 *al pelo de la hiedra*: recuérdese que Astracán, hermano de Selenisa, iba vestido de «vegetativas hiedras», tal y como se señala en el v. 589. La expresión es una paródica adecuación del modismo «no tocar un pelo de la ropa» para indicar que no se ha ejercido ninguna violencia ni mantenido contacto con alguien.

- SELENISA. lanzada a salvaje muerto.  
Aunque más te finjas loco,  
no ha de ser te de provecho.
- BRUNEL. El diablo me lleve, amén, 2430  
si más juicio que este tengo.
- SELENISA. Ya, Orlando, que en mi poder  
hoy preso y cautivo estás....
- BRUNEL. ¿Esto pudo suceder  
a nadie?
- SELENISA. ...lo que es sabrás 2435  
ofendida una mujer.

*Sale en un bofetón un dragón, y un árbol.*

Verde dragón, tú que has sido  
guarda en aquestos desiertos

2427 *lanzada a salvaje muerto*: parodia de la expresión «lanzada a moro muerto» o «a moro muerto, gran lanzada», que se emplea para motejar a los que se ensañan con alguien cuando ya no puede reaccionar y no entraña peligro.

2436 En nuestro teatro clásico es tónica la insistencia en la reconcentrada crueldad de la mujer ofendida (véase lo dicho en la nota 2275). Rojas Zorrilla desarrolló con extensión e intensidad esta situación dramática en *Morir pensando matar*, donde leemos:

Víbora, arroyo y fuego  
es mujer ofendida,  
que hiere, anega, abrasa  
su ofensor, su enemigo y aun su casa. (vv. 747-750)

y

que una mujer ofendida  
es áspid, es basilisco. (vv. 1425-1426)

2436+ *bofetón*: 'tipo de tramoya que consiste en una plataforma sobre la que se coloca una plancha de madera o de tela en un bastidor, que gira sobre un eje y permite que aparezcan o desaparezcan rápidamente personajes u objetos a la vista de los espectadores'. El dragón y el árbol que estaban ocultos se muestran al auditorio cuando el bofetón gira. Es similar al *torno* que vimos en 1916+.

	del granado más florido y, por nunca estar vencido, duermes los ojos abiertos...	2440
BRUNEL.	¿Qué es lo que a mirar alcanza mi vista? ¡Fuera de chanza! En uno y otro acometen verde y flores, que prometen verde y florida venganza.	2445
	Si sangres de drago son para los dientes —¡qué pena!— de los hombres —¡qué pasión!—, la sangre de hombres no es buena para dientes de dragón.	2450
SELENISA.	¡No me comas, por tu vida! No hará. De mí defendida la tuya está; que tu suerte no la ha de acabar la muerte, por que dure perseguida.	2455
BRUNEL.	Pues tenga usted al señor dragón verde.	
SELENISA.	¡Échate al pie del tronco!	
BRUNEL.	No vi mayor obediencia: él está a fé bien criado.	2460
SELENISA.	A tu furor hoy nueva empresa le fío: esta vitoriosa espada y este escudo te confío, donde esté a hielo y rocío	2465

---

2447 *sangre de drago*: así se llama, según *Autoridades* (s. v. *drago*), «la goma que destila el drago», árbol abundante en América y en Canarias, cuyo fruto nace en racimos y tiene forma de cereza. Se usa en farmacia como desinfectante y regenerador de los tejidos corporales. Según se deduce de los versos, esta sustancia se utilizaba para la limpieza o el fortalecimiento de los dientes.

- entre tus hojas colgada,  
 por que vea Orlando así  
 que encantada yace aquí  
 su espada.
- BRUNEL. Poco importó,  
 que, como no lo esté yo, 2470  
 ¿de ella qué se me da a mí?
- SELENISA. Mira que nadie a cobrarla  
 llegue ya.
- BRUNEL. Ni aun a pagarla  
 llegaré yo.
- SELENISA. Por que esté 2475  
 siempre segura mi fe,  
 de ti he querido fiarla.  
 Y ahora tú, Astracán, lleva  
 a Orlando a la obscura cueva  
 donde ha de ser su prisión.
- BRUNEL. Si allá no hay verde dragón, 2480  
 sala enladrillada y nueva  
 será para mí.
- SELENISA. Guardando  
 queda el triunfo que te mando  
 tú.

---

2469 La forja, uso, robo y encantamiento de las espadas son asuntos permanentemente presentes en los libros de caballerías y en los poemas italianos de ellos derivados. *Orlando innamorato* empieza justamente cuando el rey musulmán Gradaso pasa a Europa para hacerse con la espada de Orlando y con el caballo de Reinaldos (I, 1, 5): «cosi bramaba quel pagan gagliardo/ sol Durindana e 'l bon destrier Baiardo». Quizá Calderón, al redactar estos versos, mezcló el recuerdo de Durindana con la prodigiosa espada que forjó Falerina en su jardín «per dar morte ad Orlando» (*Orlando furioso*, XXV, 15).

2477 Octosílabo rítmicamente muy duro, fácilmente mejorable cambiando el orden de las palabras: «Y, Astracán, ahora tú lleva».

2484 Selenisa dirige estas palabras a Astracán, al que promete una victoria total sobre Orlando, suplantado por el inofensivo Brunel.

*Húndese el árbol, y el dragón.*

Y ahora suene veloz  
 en todo el mundo una voz 2485  
 mis victorias publicando,  
 por que desde la nevada  
 aurora hasta el negro ocaso  
 sepan que tengo encantada  
 de Orlando la ardiente espada 2490  
 con que dio muerte a Gradaso.

*Vase.*

*Suena música en todo el corral.*

MÚSICA.

De Orlando la ardiente espada  
 con que dio muerte a Gradaso

---

2484+ Para estos repentinos hundimientos, el teatro a la italiana utiliza el escotillón, una parte del piso del escenario que cede mediante una trampilla para que personajes y objetos desaparezcan estrepitosamente de la vista del espectador. En *El mayor encanto, amor* encontramos varias de estas vertiginosas desapariciones (vv. 2225+, 3049+ y 3275+): «*Húndese la mesa, y los dos graciosos sobre ella...*»; «*Húndese [el espectro de Aquiles]*»; «*Húndese el palacio, o como mejor pareciere*»; y en *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla, un hundimiento y una repentina aparición (v. 1323+): «*Húndese Medea y sale un castillo del suelo...*». El escotillón también se usaba en los corrales de comedias, sobre todo en los dramas hagiográficos.

2491+ La acotación *Suena música en todo el corral* hay que interpretarla, probablemente, como una orden para que la orquesta no se concentre en el tablado o el vestuario, sino que se reparta en el conjunto de la sala, de modo que el sonido envuelva a los espectadores.

Se alude al corral como lugar de la representación; pero la escenificación de esta comedia requiere un teatro a la italiana, con telón de boca, telón de fondo, bastidores laterales en perspectiva..., que no existían en los corrales. Posiblemente, el poeta, Calderón en este caso, se ha dejado influir por el hábito de escribir obras para los teatros públicos y ha usado *corral* para aludir a cualquier tipo de lugar de espectáculos.

entre las granadas de oro  
está pendiente de un árbol. 2495

*Sale Orlando.*

[ORLANDO.]           ¿Qué voces, músico, el viento  
va repitiendo sonoras,  
que son mortales desdichas  
con cláusulas de lisonjas?  
La espada de Orlando dicen 2500  
que, pendiente entre las hojas  
de un tronco, encantada yace,  
a pesar de sus victorias.  
Pues ¿qué es aquesto? ¿No basta  
contra mi paciencia sola 2505  
conjurarse el villanaje  
de aquestas campañas todas?  
¿No basta contra mi vida  
estar convocada a tropas  
la república del aire 2510  
que de mis celos me informa?  
¿No basta contra mi pecho  
hablar las cortezas toscas,  
siendo sembrados cuadernos  
que me repiten mi historia, 2515  
sino que el viento también  
me busque y con voces sordas,  
cansado ya de mi amor,  
me venga a hablar en mi honra?  
¿Dónde voy? ¿Dónde me llevan, 2520  
imaginaciones locas,  
vuestrós discursos? Mas ¿cómo  
dudo lo que más me importa?

---

2510 *la república del aire*: parece aludir a los ecos y sonidos que se difunden a través del aire, y le informan de sus desdichas.

Ya sé dónde me lleváis,  
 que es a buscar, ya en las ondas 2525  
 del mar y ya de la tierra  
 en las campañas hermosas,  
 la espada que perdí cuando  
 con la cólera celosa  
 la arrojé sobre estas hierbas 2530  
 neciamente, pues no ignora  
 nadie que, para con celos,  
 son las armas más forzosas.  
 Mas ¿dónde voy de esta suerte,  
 despedazadas las ropas, 2535  
 desmelenado el cabello,  
 yerto el pecho y la voz ronca,  
 de suerte que, por inútil  
 bostezo de aquella boca,  
 aun no habrá sol que me mire, 2540  
 eco no habrá aun que me oiga?  
 Gente he sentido. No estoy  
 para que me vea persona  
 ninguna. Verdes laureles,  
 haced cancel de estas hojas. 2545

*Sale Lisidante, y Brandimarte.*

BRANDIMARTE. Ya que, contento mi padre  
 de ver que felice logra  
 nuestra libertad, nos vuelve

---

2532 *para con celos*: 'para el que tiene celos, para el que vive con celos'.  
 2539 *bostezo de aquella boca*: 'alusión metafórica a el o lo que sale de una cueva'. Orlando parece referirse a sí mismo, pero en ningún momento se nos ha dicho que haya estado en una caverna u oquedad similar. En realidad, es Brunel, al que han confundido con el paladín, el que está preso en una cueva (vv. 2478 y 2652). Se trata, posiblemente, de un error del poeta, fácilmente explicable, que no altera en absoluto la comprensión del pasaje por parte del espectador.

	a Lidia, escúchame a solas. Mientras, descansa este instante sobre ese vulgo de rosas.	2550
ORLANDO.	(Este es Brandimarte. A él ya declararme me importa, pues socorrí sus desdichas, por que las mías socorra.)	2555
LISIDANTE.	Por la mano me has ganado en pedirme que te oiga, porque también tengo yo que decirte...	
BRANDIMARTE.	Mis congojas son fáciles de contar, aunque son dificultosas de sufrir.	2560
LISIDANTE.	También las mías son para contadas pocas: Falerina...	
BRANDIMARTE.	Flor de Lis...	
LISIDANTE.	...presa yace.	
BRANDIMARTE.	...triste llora.	2565
LISIDANTE.	Yo he de librarla.	
BRANDIMARTE.	Yo y todo.	
LISIDANTE.	Otra vez tuvimos otra contienda sobre contarnos nuestras penas rigurosas.	
ORLANDO.	¡Brandimarte!	
BRANDIMARTE.	Y aun parece en esta voz temerosa que el pasado lance en todo se está repitiendo ahora.	2570
LISIDANTE.	Sí, mas no ha de repetirse tan del todo que nos ponga en ocasión de apartarnos.	2575

---

2551 *vulgo*: 'multitud, muchedumbre'; en este caso, de flores.

ORLANDO.                    ¡Brandimarte!  
 BRANDIMARTE.                    ¿Quién me nombra?  
 ORLANDO.                    Yo.

*Cúbrese el rostro.*

BRANDIMARTE.                    Pues di lo que me quieres.  
 ORLANDO.                    Que aparte y solo me oigas.  
 BRANDIMARTE.                    Retírate, Lisidante.                    2580  
 LISIDANTE.                    Aunque tu valor me informa  
   de ti, no te he de dejar:  
   aquí me tienes de escolta.  
 BRANDIMARTE.                    ¿Quién eres y qué me quieres?  
 ORLANDO.                    ¿No me conoces ahora?                    2585

*[Descúbrese el rostro.]*

BRANDIMARTE.                    Sí, mas pienso que te sirvo  
   más en que no te conozca.  
   ¿Qué es esto, Orlando?  
 ORLANDO.                    Estos son  
   de aquella pasión celosa  
   desmanteladas ruinas                    2590  
   que dejaron sus vitorias.  
   Solo quiero que me digas  
   dónde mis armas heroicas  
   están, dónde a Flor de Lis  
   tienes...  
 BRANDIMARTE.                    ¡A espacio, congojas!                    2595  
 ORLANDO.                    ...¿Dónde Brunel, mi escudero,  
   se fue? De todo me informa,  
   porque ya restituido,  
   a pesar de mis memorias,

---

2599 *a pesar de mis memorias*: ‘a pesar de los amargos recuerdos de los desdenes de Angélica y su enamoramiento de Medoro’.

a mi juicio, quiero dar  
 vuelta a Francia. ¿Qué te asombra,  
 que el color mudas, al cielo  
 miras, suspiros arrojas  
 y, por salir disfrazadas  
 las lágrimas que no lloras,  
 huyen los ojos y salen  
 en suspiros por la boca?  
 ¿Qué es esto? ¿No me respondes?  
 BRANDIMARTE. No, que no es bien que responda  
 solo con palabras quien  
 te ha de responder con obras.

*Vase.*

ORLANDO. ¡Detente, aguarda!  
 LISIDANTE. No sigas  
 sus pasos.  
 ORLANDO. Pues ¿quién lo estorba?  
 LISIDANTE. Quien, si él no te quiere oír,  
 embaraza que te oiga.  
 ORLANDO. A mí me importa seguirle.  
 LISIDANTE. A él no seguirle importa,  
 pues huye de ti.  
 ORLANDO. No es lid.  
 LISIDANTE. Bien el verle huir le abona,  
 que si fuera lid, no huyera.  
 ORLANDO. ¿Conócesme?  
 LISIDANTE. Ni hasta [a]hora  
 te vi en mi vida.  
 ORLANDO. ¿Has oído  
 de la fama vividora  
 el nombre de Orlando?

2611 La réplica de Brandimarte guarda cierto parecido con la que da Segismundo a Rosaura en *La vida es sueño* (vv. 3010-3011): «no te hablo, porque quiero/ que te hablen por mí mis obras...».

LISIDANTE.	Sí.	
ORLANDO.	¿Y no has visto su persona?	2625
LISIDANTE.	Hoy la he visto...	
ORLANDO.	Así es verdad.	
LISIDANTE.	...cuando a la mágica docta Selenisa, por no hacer batalla, con afrentosa pérdida de su valor, rindió las armas heroicas, despojo ya de su encanto... Pero verle o no ¿qué importa?	2630
ORLANDO.	¿Cómo puede ser si yo soy el mismo Orlando?	
LISIDANTE.	Ahora veo por qué te dejó mi hermano. ¡Adiós!, que ya sobra la conversación de un loco cuando seguirle me toca.	2635
	<i>Vase.</i>	
ORLANDO.	Sin duda fueron verdades cuantas el viento pregona en oprobio de mi fama, pues hasta el viento la postra. Pero ¿qué aguardo? Mi vida de una vez por todo rompa. Si el furioso por mis celos me llamó el mundo hasta ahora, ya por mi honra el furioso	2640     2645

---

2626 En los poemas italianos, Ziliante (que se corresponde con nuestro Lisidante) conoce perfectamente a Orlando. El paladín ha de dejarlo en poder de la enamorada Morgana (*Orlando innamorato*, II, IX, 21-30); pero poco después, a pesar de estar convertido en dragón (II, XIII, 5-7), lo libera (II, XIII, 19-29).

2646 Alusión a la locura celosa de Orlando, que dio título al poema de Ariosto.

me llame, aunque es una propia  
 cosa, porque en un amante  
 también los celos son honra. 2650

*Vase.*

*Sale Brunel como a escuras, solo.*

BRUNEL.            En esta cueva escondida,  
 donde apenas luz se ve,  
 dijo aquesta maga que  
 ha de conservar mi vida. 2655  
                          Mudado ha de parecer  
 sin duda, por más pesar,  
 pues muerte me quiere dar  
 quien no me da de comer;  
                          porque es ley establecida 2660  
 que cualquiera, sea el que fuere,  
 el día que no comiere  
 tenga pena de la vida,  
                          y mi hambre hoy en aquestas  
 obscuridades me avisa 2665  
 que la alcalda Selenisa  
 me ha echado la ley a cuestras.  
                          Pero quizá esperará  
 a que yo de comer pida:  
 ¡Hola, venga la comida! 2670

---

2666 *alcaldá*: adelantándose a ciertos usos modernos, Calderón pone en boca del gracioso un femenino inhabitual para designar a Falerina como *alcalde* o *alcaide* de la prisión en que se encuentra.

2670 Algunos detalles del pasaje que aquí empieza (vv. 2670-2699) recuerdan las escenas en que don Juan y Catalinón comparten mesa con don Gonzalo en la jornada tercera de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuida a Tirso de Molina (vv. 2333-2426 y 2687-2746). En otros aspectos recuerda también la frustrada comida de Sancho en la ínsula Barataria (*Quijote*, II, cap. 47).

*Baja la mesa.*

- UNO. Aquí la comida está.  
 BRUNEL. No lo dije yo por tanto...  
 Cierta es hoy la muerte mía,  
 pues antes de hambre moría  
 y ya me muero de espanto. 2675
- 2º Siéntese a comer, no espere.  
 BRUNEL. En fin, ¿esto es de comer?  
 1º Sí.  
 BRUNEL. Por Dios que lo he de ver,  
 y venga lo que viniere.

*Sale el tarasco.*

- Bien mi prisión se celebra. 2680  
 Mas díganme, por su vida,  
 señores: esta comida  
 ¿es comida o es culebra?  
 2º Es un príncipe encantado  
 que a comer viene con vos. 2685  
 BRUNEL. Pues ¿cómo, jurado a Dios,

2670+ Una aparición similar, aunque de abajo a arriba, la tenemos en *El mayor encanto, amor* (v. 2041+): «De debajo del tablado sale una mesa muy compuesta y con luces...».

2672 *No lo dije yo por tanto*: ‘No lo dije con la pretensión de que se cumpliera tan puntualmente’, frase que se emplea para manifestar la sorpresa ante la inmediata conversión en realidad de lo expresado o deseado, o para disculpase cuando una frase dicha sin intención se toma al pie de la letra. Este último es el caso de la respuesta de Sancho en la *Primera parte del Quijote* (cap. 20): «No se enoje vuestra merced, señor mío —respondió Sancho—, que no lo dije por tanto» [Cervantes, 2011: 209].

2679+ *tarasco*: ‘dragón’. La *tarasca* era el monstruo que se solía sacar en las procesiones del Corpus Christi [*vid.* Bernáldez Montalvo, 1981].

2683 Juego de palabras con los dos significados de *culebra*: ‘reptil’ y «burla pesada que los presos ordinarios de las cárceles [...] hacen al preso que ha entrado de nuevo» [*Aut.*, s. v. *culebrazo*].

- sin haberle convidado?  
 Pero, señores criados,  
 ¿beben vino acaso aquí?  
 ¿Quién?
- 1º  
 BRUNEL. Los encantados.
- 2º Sí. 2690
- BRUNEL. Hacen bien los encantados.  
 Comeré de este pastel  
 ya que tanta hambre tuve;
- Al comer el pastel, sale un cohete.*
- pero ¡no es pastel!, que es nube  
 pues hay tanto rayo en él. 2695
- Y, por hacer algo bien,  
 yo beber un poco quiero.  
 Haré la salva primero.
- 2º  
 BRUNEL. ¡Mal haya su salva, amén!
- Clarín.*
- 1º Sin duda que hay nueva empresa. 2700  
 Esta mesa levantad.
- BRUNEL. Pues díganme en puridad:  
 ¿a qué vino aquesta mesa?

2689 *Compárese con la réplica de Catalinón en El burlador de Sevilla* (v. 2727):  
 «¿Qué vino beben acá?».

2693+ Efectos pirotécnicos similares se ensayaron en *El mayor encanto, amor*  
 (vv. 460+ y 3206+): «*Moja el ramillete y sale fuego del vaso*»; «*Sale fuego del agua*».

2698 *la salva*: «la prueba que se hace de la comida o bebida, cuando se  
 administra a los reyes, para asegurar no hay peligro alguno en ellas»  
 [Aut.]. Como es obvio, el criado, para *hacer la salva*, arrebató la copa a  
 Brunel y no le deja beber.

2702 *en puridad*: «sin rebozo, claramente, sin rodeos» [Aut.].



ORLANDO.	¿Tú tomas mi nombre?	
BRUNEL.		A mí
	me le dieron dado.	
ORLANDO.	Basta.	2725
BRUNEL.	¿Dónde mis armas están? Colgadas están tus armas y, por que no te las hurten, un señor dragón las guarda. Seguras están.	
ORLANDO.	Allá	2730
BRUNEL.	Peor está que estaba.	
	<i>Sale el árbol.</i>	
	Ves aquí el árbol.	
ORLANDO.	A él	
BRUNEL.	llega. Dar las señas basta, pues en él están.	
ORLANDO.	Ya veo	
	la cuchilla entre sus ramas y el dragón que la defiende.	2735
BRUNEL.	Ya del suelo se levanta escupiendo fuego y humo.	
ORLANDO.	A mí no me espanta nada.	
BRUNEL.	¡Miren qué son condiciones,	2740

2731 *Peor está que estaba*: este verso repite el título de una comedia del propio Calderón (véase nota 2246).

2740 *condición*: ‘carácter, forma de ser natural’. Rompiendo la convención teatral, el gracioso se dirige al público para contrastar las diferencias entre su actitud y la de Orlando. El mismo cómico contraste entre el héroe y el gracioso aparece en el acto tercero de *Polifemo y Circe* (vv. 2024-2028):

ULISES. [...] nada un desdichado teme.  
CHITÓN. ¿Nada teme un desdichado?

ORLANDO.	pues a mí todo me espanta! Muere, fantástico bruto, si puedes morir sin alma; y tú, árbol, que, coronado, fruto de tantas desgracias produjiste, cae al suelo. <span style="float: right;">2745</span> Y ahora en pavesas arda el jardín de Falerina.
FALERINA.	Si por mujer que se ampara de tu valor...
FLOR DE LIS.	Si por verme <span style="float: right;">2750</span> puesta, señor, a tus plantas...
FALERINA.	...hoy vitorioso me libras...
FLOR DE LIS.	...hoy sin peligro me sacas...
FALERINA.	...la vida te deberé.
FLOR DE LIS.	...diré que te debo el alma. <span style="float: right;">2755</span>
ORLANDO.	¡Flor de Lis!
FLOR DE LIS.	¿Qué es lo que veo?
ORLANDO.	En fin, mi valor te halla presa, dejándote libre. Vos no temáis, bella dama.
BRANDIMARTE.	Roto está el puente.
<i>Salen los dos.</i>	
LISIDANTE.	Entra dentro <span style="float: right;">2760</span> por encima de esas ramas. Allí miro a Falerina.
BRANDIMARTE.	Allí Flor de Lis me aguarda.
LISIDANTE.	Esa dama, caballero...

---

Debe de ser de esa suerte  
porque yo lo temo todo...

2746 Quizá el texto esté errado y haya que leer: «que, coronado/ de fruto,  
tantas desgracias/ produjiste».

Al margen, el amanuense ha copiado un verso alternativo al que  
aparece en el texto principal: *llevaste; dame mi acero.*

BRANDIMARTE.	Caballero, aquesa dama...	2765
ORLANDO.	No digáis más. A vos puedo la que pedís entregarla. La de Brandimarte no, porque no sabrá guardarla.	
BRANDIMARTE.	Yo supe...	
FLOR DE LIS.	Yo lo diré:	2770
	...estimar tu confianza, que en mano de nadie está la ventura y la desgracia.	
ORLANDO.	Si tú le disculpas, yo mi queja olvido. Ahora falta abrasar este jardín	2775
	tronco a tronco y rama a rama.	
SELENISA.	No hay para qué, que yo misma, pues son mis desdichas tantas que un hombre venció mi encanto,	2780

2773 Entre los principios estoicos presentes en el teatro calderoniano está la responsabilidad moral de resistir los embates de la fortuna, pero también la inculpabilidad ante el infortunio que escapa al control humano. El propio Calderón recordará en *Amar después de la muerte*, que «más engrandece y ensalza/ la fortuna al padecerla/ a veces, que al dominarla» [Calderón, 1848-1850: III, 682].

2780 El mismo prurito de la maga, que se resiste a admitir que «un hombre venció mi encanto», lo encontramos en la jornada tercera de *Polifemo y Circe* (vv. 2835-2840):

yo me vengaré en mí misma.  
No dirás que me venciste,  
por que no se alabe el cielo,  
por que el mundo no publique  
que hubo, si no es ella misma,  
quien pudo triunfar de Circe.

También en *El mayor encanto, amor* (vv. 3264-3271) es Circe la que se encarga de destruir su obra:

Estos palacios  
que mágico el arte finge,  
desvanecidos en polvo

ORLANDO. derribaré la arrogancia,  
 por que en su trágico fin  
 a voces diga la fama  
 que *El jardín de Falerina*  
 de aquesta manera acaba. 2785  
 Proseguiré mis vitorias.  
 Y las tres plumas postradas  
 piadosa disculpa piden  
 y el perdón de tantas faltas.

FINIS

ES DE DON PEDRO CALDERÓN

---

sola una voz los derribe.  
 Su hermosa fábrica caiga  
 deshecha, rota y humilde,  
 y sean páramos de nieve  
 sus montes y sus jardines.

2785 En Boiardo (II, v) la destrucción del jardín tiene otros matices. Orlando tala el árbol, que se le resiste con fiereza (11-13), se produce una suerte de cataclismo, y tras la aniquilación de las plantas, vuelve la serenidad (13-15). Falerina (que se corresponde en nuestra comedia con Selenisa) implora piedad y advierte que, si la matan, morirán con ella todos los cautivos (16-23). Ante esa situación:

Presto questo partito prese il conte,  
 ché morta non l'avrebre ad ogni guisa;  
 ni per grave dispetto ni per onte  
 avrebbe Orlando una donzella occisa. (II, v, 24)

2789 La fórmula es similar a la usada en otras comedias de tres ingenios:

Y tres  
 poetas perdón os piden,  
 porque lo que dos merecen,  
 el uno consiga humilde.

(*Polifemo y Circe*, vv. 2851-2854)

Véanse los vv. 2755-2758 de *Los privilegios de las mujeres* y la nota 3055 de *El monstruo de la fortuna*.

## APARATO DE VARIANTES

### SIGLAS UTILIZADAS EN EL APARATO DE VARIANTES

- M** Manuscrito: *El jardín de Falerina*.  
Madrid, BNE, ms. 17320. 1 h., 42 ff., 1 h.  
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 419].
- 1972** Rudolph BACALSKI: *A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa and Pedro Calderón de la Barca, with introduction and notes*, tesis doctoral dirigida por Raymond MacCurdy, University of New Mexico. Reproducción xerográfica: Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International.
- 2010** FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, ANTONIO COELLO Y OCHOA y PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: *El jardín de Falerina*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.

- PERSONAS *La lista de personajes, en 2010 : Omitido en M 1972*
- 17 allí *M 2010* : a mí *1972* (*Error de lectura.*)
- 37 despojos *2010* : despojo *M 1972* (*Errata: rompe la consonancia.*)
- 39 aunque *M 2010* : a uno que *1972* (*Error de lectura.*)
- 48 Ya estoy *M 2010* : que estoy *1972* (*Error de lectura.*)
- 59 ejemplo *M 2010* (*Ortografiado ejemplo*) : enjiemplo *1972* (*Error de lectura.*)
- 65 infernales *1972 2010* : infernanel *M* (*Errata en el manuscrito.*)
- 93 disforme *M* (*con una i abierta que puede confundirse con una e, de no ser por el puntito.*) : desforme *1972* (*Error de lectura.*)

- 145-150 *Error de cómputo de Bacalski. Se salta un verso: cuenta seis versos como si fueran cinco y, en consecuencia, el que numera como 150 es en nuestra edición el 151.*
- 146 paga cristalinos juros *M* (*Corregido sobre una raspadura de la que quedan rastros que dificultan la lectura.*) 2010 : paga a vista las espumas 1972 (*Lee mal el ms., rompe la asonancia, como el mismo editor señala.*)
- 194 los *M* 2010 : les 1972 (*Corrige, quizá inconscientemente, el loísmo.*)
- 233 Manodante *M* 2010 : Monodante 1972 (*Error de lectura influido por el nombre que da Ariosto al personaje.*)
- 381 y a lidiar *M* 2010 : y al lidiar 1972 (*Error de lectura.*)
- 443 cátreda *M* 2010 : caída 1972 (*Error de lectura: en nota alega que el texto es ilegible y que puede entenderse caída o cátedra.*)
- 552+ *En M, tras este verso hay un fragmento acotado con un no:*  
 Duérmense y salen, con hachas de tea en la mano,  
 Gradaso, vestido de pieles con un roble en la mano,  
 detrás Flor de Lis, cubiertos los ojos,  
 y otro bárbaro con él, y, por la otra puerta,  
 Astracán, vestido de hiedra y con roble de hiedra,  
 y detrás de él Brandimarte, cubiertos los dos las manos.
- ASTRACÁN. De estos árboles liguemos  
 a la rústica corteza  
 estos cristianos, en tanto  
 que de nuestra competencia  
 se pasan a nuestros brazos  
 las iras; que, por ser nuestras,  
 aún no empiezan a ser iras  
 y acaban en ser sangrientas.
- GRADASO. Grande Astracán...  
*Se trata de la acotación (v. 576+) y de la réplica que aparece poco más adelante (vv. 577-580), con ligeras variantes.*
- 582 nuestras *M* (*Abreviado: ntras.*) 2010 : fieras 1972 (*Error de lectura: no ha entendido la abreviatura. En nota apunta que se podría leer también mías.*)
- 596 las blancas *M* (*Corregido sobre las brancas.*) 2010 : las (bl)ancas 1972 (*En nota señala que M lee has ancas.*)
- 602 siendo nuestra *M* (*Abreviado: ntra.*) 2010 : siendo [una] 1972 (*Error de lectura: en nota aclara que el texto es ilegible.*)
- 769 piensa *M* 2010 : piens[o] 1972 (*Corrección plausible aunque en el ms. se lee claramente piensa.*)

- 837 ha presumido *M* (*Ortografiado: a presumido*) 2010 : apresumido 1972  
(*Error de lectura: no tiene sentido.*)
- 868 *M empezó a escribir y aquel, pero corrigió encima y soy*
- 890 infiere 1972 2010 : infiero *M* (*Errata: rompe la rima.*)
- 977 valor 1972 2010 : valer *M*
- 1045 Manodante *M* 2010 : Marodante 1972 (*Error de lectura.*)
- 1052 tallas *M* 2010 : fallas 1972 (*Error de lectura.*)
- 1057 tallar *M* 2010 : fallar 1972 (*Error de lectura.*)
- 1140 ostenta *M* 2010 : ostanta 1972 (*Errata: rompe la asonancia.*)
- 1196 hace *M* 2010 : hará 1972 (*Error de lectura o corrección, no advertida, que aspira a que el texto sea más coherente desde el punto de vista sintáctico.*)
- 1256 guerra *M* 2010 : querra 1972 (*Errata.*)
- 1266 su nombre *M* 2010 : mi nombre 1972
- 1313 moro *M* 2010 : mozo 1972 (*Error de lectura.*)
- 1343 disimulada quimera 1972 2010 : disimulada o quimera *M* (*Parece errata, aunque podría entenderse que disimulada complementa a piedad.*)
- 1429 Monstruo te llamo *M* 2010 : «Monstruo», llamo 1972 (*Error de lectura.*)
- 1489 hallado, ¡vaya! *M* 2010 : allá do vaya 1972 (*Error de interpretación.*)
- 1495 cuál va *M* 2010 : que él va 1972 (*Error.*)
- 1546 importe *M* 2010 : importa 1972 (*Error: rompe la asonancia.*)
- 1550 al rey *M* 2010 : el rey 1972 (*Error de lectura.*)
- 1565 Oste *M* 2010 : Este 1972 (*Error.*)
- 1572 No me metan *M* 2010 : No me maten 1972 (*Errata.*)
- 1585 rizos *M* 2010 : erizos 1972 (*Error de lectura.*)
- 1591 al mundo *M* 2010 : el mundo 1972
- 1638 amar *M* 2010 : amor 1972 (*Error de lectura.*)
- 1643 Vuelva *M* 2010 : Vuelvo 1972 (*Error de lectura.*)
- 1665 medros *M* 2010 : medrar 1972 (*Hipermetría.*)
- 1682 varios *M* (*Sobre una tachadura.*) 1972 : vanos 2010
- 1753 Coro 1º 2010 (*Es el coro del olvido, como se verá en las réplicas del v. 1790 y ss.*) : Coro 2º *M* 1972
- 1777 Pues ya a Falerina *M* 2010 : Pues a Falerina 1972 (*Error de lectura.*)
- 1786 Coro 2º 2010 (*Es el coro del amor, como se verá en las réplicas del v. 1790 y ss.*) : Coro 1º *M* 1972
- 1861 *Bacalski no computa el verso que falta en el romance. En consecuencia, el verso que numeramos como 1860 es el 1862 de nuestra edición.*
- 1916+ u convertida en fuente u *M* 2010 : y convertida en fuente y 1972  
(*Error de lectura.*)

- 1950-1955 *Tercer error de cómputo de Bacalski. Cuenta seis versos como si fueran cinco. Así, el que señala como v. 1955 es el 1958 de nuestra edición.*
- 2144 Quién vio duda *M 2010* : Quién duda 1972 (*Errata: hipometría.*)
- 2165 riño [yo] con *2010* (*Corrección para restaurar la medida.*) : riño con *M 1972* (*Hipometría.*)
- 2187 Manodante *M 2010* : Marodante 1972 (*Error de lectura.*)
- 2201 u dama u *M 2010* : o dama o 1972 (*Corrección innecesaria que contradice los usos del poeta.*)
- 2299 de [un] hijo *2010* (*Corrección para evitar la hipometría.*) : de hijo *M* (*Hipometría*) : de[!] hijo 1972
- 2585+ Descúbrese el rostro 1972 *2010* : Omitido en *M*
- 2621 [a]hora *2010* : ora *M* (*Con la a embebida.*) : aora 1972 (*No advierte de la corrección.*)
- 2654 maga *M 2010* : magra 1972 (*Errata.*)
- 2676 2º *M 2010* : Uno 1972
- 2678 1º *M 2010* : Uno 1972
- 2684 2º *M 2010* : Uno 1972
- 2686 jurado a Dios *M 2010* : juro a Dios 1972 (*Hipometría.*)
- 2690 1º *M 2010* : Primero 1972  
2º *M 2010* : Segundo 1972
- 2698 2º *M 2010* : Segundo 1972
- 2700 1º *M 2010* : Primero 1972
- 2720 1º *M 2010* : Primero 1972
- 2745 *M añade al lado un octosilabo alternativo: llevaste, dame mi acero*
- 2773 la ventura y la desgracia *M 2010* : la ventura, la desgracia 1972 (*Error de lectura.*)

*EL MONSTRUO DE LA FORTUNA*

DE TRES INGENIOS,  
ATRIBUIDA A  
PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA,  
ANTONIO COELLO Y OCHOA  
Y FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

Estudio, edición crítica y notas  
de  
Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ  
y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES



## ESTUDIO

### 1. HISTORIA Y PROBLEMAS DE UNA ATRIBUCIÓN

La *Comedia famosa El monstruo de la fortuna*, como se titula en la que creemos edición príncipe de la obra (incluida en la *Parte veinte y cuatro de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1666), o la *Gran comedia El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, según el triple título que registran otras ediciones, fue una pieza que gozó de muy buena acogida en los siglos XVII y XVIII. Conservamos numerosos impresos de la época y tenemos constancia de reiteradas representaciones.

Un indicio más de la antigua popularidad del drama es que, antes de 1666, un avisado editor, Domingo de Palacio, conocedor de los deseos de sus lectores, publicó en *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte* (Madrid, 1654) una obra con el título de *La gran comedia El monstruo de la fortuna, de tres ingenios*; pero no disponiendo del texto que ahora editamos, incluyó el de *La reina Juana de Nápoles* que había aparecido en la *Parte VI* (1615) de las comedias de Lope de Vega. Las dos obras versan sobre el mismo asunto histórico, pero en la del Fénix no interviene «el monstruo de la fortuna», Felipa Catanea, la plebeya que protagoniza y da título al drama escrito en colaboración. Con independencia de la consideración estética que hoy nos merezcan las dos piezas, es evidente que Domingo de Palacio dio a sus clientes gato por liebre: quiso hacer pasar una comedia vieja, carente de tirón comercial, por

la más reciente, que es la que andaban buscando los aficionados de mediados del siglo barroco.

Ninguno de los numerosos testimonios antiguos de *El monstruo de la fortuna* nos revela en su portada el nombre de los tres ingenios que la escribieron. Pero ya Vera Tassis [1682: f. ¶¶¶¶8v], en *Advertencias a los que leyeren*, al frente de la *Verdadera quinta parte de comedias* de Calderón, anotó el título y señaló que don Pedro era autor de la primera jornada

Los beneméritos cataloguistas del siglo XVIII registraron la obra, pero no arrojaron nueva luz sobre la autoría. Fajardo [1717: f. 36r] atribuye la primera jornada a Calderón, siguiendo a Vera Tassis; Medel del Castillo [1735: 72] registra dos títulos sin señalar los poetas que los compusieron: *Monstruo de la fortuna* y *Monstruo de la fortuna, la reina Juana* (esta última se refiere, probablemente, a *La reina Juana de Nápoles* de Lope de Vega); García de la Huerta [1785: 73, 99 y 119] presenta el mismo rótulo en distintas entradas y sin señalar nombre de autor.

Hartzenbusch [1850: 449 y 609] parece ser el primero que la atribuye a Calderón, Pérez de Montalbán y Rojas Zorrilla. Para incluir a Pérez de Montalbán en la triada autoral se basa en unos versos de *Del enemigo, el primer consejo* de Tirso de Molina [2005], en que el gracioso Portillo, para ponderar el amor de don Alfonso, establece una jocosa relación de las preferencias de ciertos individuos:

LUCRECIA.           ¿Tiene mucha voluntad  
                                  a Serafina?

PORTILLO.           Eso es plaga:  
                                  ni a Angélica el paladín,  
                                  sus bemoles a Jusquín [el músico Josquin de Prés],  
                                  al hidalgo la bisnaga,  
                                  a doña Calvina el moño,  
                                  al galán la bigotera,  
                                  a Pérez la lavandera,  
                                  a erizo breva o madroño  
                                  causan tan grandes cuidados... (vv. 692-701)

Nuestra impresión es que don Juan Eugenio, en esta oportunidad, se excedió en su agudeza. No creemos que el verso «a Pérez la lavandera» aluda a nuestro drama ni a Pérez de Montalbán, sino que se limita a señalar la instintiva y natural inclinación hacia una lavandera de un individuo del pueblo bajo, un criado, a los que se solía llamar por el apellido: Pérez, en este caso [*vid.* la nota de Galar, 2005: 364]. Nada tiene que ver el discípulo de Lope en este octosílabo.

Sin embargo, a pesar de la endeblez o el manifiesto error de este argumento, a falta de otro mejor, lo hizo suyo un investigador tan reputado como Barrera [1860: 343 y 565], que distingue dos comedias del mismo título: una atribuida a Calderón, Montalbán y Rojas Zorrilla, y otra a Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Vélez de Guevara.

Cotarelo [1924: 146-147] repite como propio el mismo lamentable argumento de Hartzenbusch y también señala la existencia de dos comedias del mismo título, pero de diversos autores [102]. Una de ellas la atribuye a Calderón, Montalbán y Rojas [191-193].

La actitud dominante en tiempos posteriores ha sido aceptar la existencia de una única comedia: la que ahora editamos. El otro *Monstruo de la fortuna* que registran algunos bibliógrafos es, con toda probabilidad, el texto de Lope publicado en 1654 a nombre de «tres ingenios».

Con ciertas reservas, MacCurdy [1965: 10] atribuye nuestra obra «probablemente [a] Calderón, Juan Pérez de Montalbán y Rojas». También señalan la misma tríada Volpe [2006], González Cañal, Cerezo y Vega [2007: 263], Déodat-Kessedjian [2000: 209], Cassol [2008: 190] y González Cañal [2015a: 32], entre otros.

La paternidad de Rojas sobre la tercera jornada está avalada por los versos finales de la obra, en que pide el aplauso del auditorio para sí y sus compañeros:

Y don Francisco de Rojas,  
por el celo de serviros,  
pide para tres ingenios,  
con ser tres, no más que un vitor. (vv. 3052-3055)

Dado el carácter poco relevante de este texto, no contradicho por ningún otro indicio, solo cabría discutirlo en un absurdo ejercicio de hipercrítica.

Considerar a Calderón autor de la primera jornada se sustenta en la información de Vera Tassis, que escribe desde el entorno del poeta, aunque podría errar, como erró en varias ocasiones el propio dramaturgo al aceptar o rechazar como propias algunas obras. Además de este testimonio contemporáneo, Hartzenbusch [1850: 669] ya señaló el estrecho parentesco (con repetición de expresiones y recreación del mismo concepto) entre las décimas de Segismundo en el acto primero de *La vida es sueño* y las que recita Felipa para lamentar su triste suerte como mujer del pueblo que ha de ganarse duramente la vida.

El viejo tópico sobre el desvalimiento y limitaciones del hombre se encuentra en Plinio (*Historia natural*, VII, 1) y tiene numerosas recreaciones en la literatura occidental (véase la nota 498). Cigüenza Beccaria [1989: 483] recordó que el propio Calderón volvió sobre este motivo en varias ocasiones. Naturalmente, reaparece en las secuelas de *La vida es sueño*, los dos autos sacramentales del mismo título (vv. 497-585, y 662-711) [Calderón, 2012c]; pero la versión que está más cerca del monólogo de Felipa se encuentra en el auto *Los alimentos del hombre*, y no trata de la libertad humana sino de las dificultades para sobrevivir materialmente. El contraste de las distintas versiones nos revela la estrecha conexión entre ellas y nos lleva a pensar que salieron de la misma pluma, tan inclinada al autoplagio [*vid.* Urzaiz, 2001], de don Pedro Calderón:

<i>La vida es sueño</i> comedia (vv. 123-152)	<i>El monstruo de la fortuna</i> (vv. 498-527)	<i>Los alimentos del hombre</i> (vv. 1074-1793)
SEGISMUNDO Nace el ave, y con las galas que le dan belleza suma, apenas es flor de pluma o ramillete con alas, cuando las etéreas salas corta con velocidad, negándose a la piedad del nido que deja en calma,	FELIPA Nace con belleza suma el ave al hielo temblando y apenas mira al sol, cuando se halla vestida de pluma. Antes que el hambre presuma, sustento llega a tener criado ya; y el hombre, al ver alma en sí tan singular,	ADAMO La ave, que en pajizo nido nace con desnudez summa, vestida se ve de pluma sin saber quién la ha vestido, cobra alas y halla nacido todo cuanto ha menester; y yo, con más noble ser que ave y tronco, he de anhelar,

<p>¿y teniendo yo más alma, tengo menos libertad?          Nace el bruto, y con la piel que dibujan manchas bellas, apenas signo es de estrellas, gracias al docto pincel, cuando, atrevido y cruel, la humana necesidad le enseña a tener crueldad, monstruo de su laberinto, ¿y yo, con mejor distinto, tengo menos libertad?          Nace el pez, que no respira, aborto de ovas y lamas, y apenas bajel de escamas sobre las ondas se mira, cuando a todas partes gira, midiendo la inmensidad de tanta capacidad como le da el centro frío, ¿y yo, con más albedrío, tengo menos libertad? [...]          En llegando a esta pasión, un volcán, un etna hecho, quisiera sacar del pecho pedazos de corazón. ¿Qué ley, justicia o razón negar a los hombres sabe privilegio tan suave, excepción tan principal, que Dios ha dado a un cristal, a un pez, a un bruto y a un ave?</p>	<p>nace desnudo a buscar qué vestir y qué comer.          Nace el bruto más airado y, apenas se ve nacido, cuando de una piel vestido, de balde le ofrece el prado sustento que no ha buscado, sin pensar, sin discurrir, sin afanar y adquirir; y el hombre —¡triste pesar!— nace desnudo a buscar qué comer y qué vestir.          Nace el pez de ovas y lamas tan mudo que aun no respira. y en un instante se mira cubierto de alas y escamas. Juncos y marinas ramas le alimentan sin tener que desear, y con más ser el hombre —¡duro pesar!—, desnudo nace a buscar qué vestir y qué comer. [...]          ¿Cómo una y otra vez, cielos, en discurso igual no cede lo racional a la fiera, el ave, el pez? Mas —¡ay Dios, divino juez!— no ha sido una obra tan grave: acaso tu deidad sabe cuánto al hombre preferiste pues mayor razón le diste que a la fiera, al pez, al ave.</p>	<p>necesitado a buscar qué vestir y qué comer.            El pez, animal tan mudo que ni gime ni respira, con que aun los senos que gira mover a piedad no pudo, con ser animal tan rudo, entre los cienos y lamas donde no hay plumas ni ramas, se halla en húmedas alcobas alimentado de ovas y defendido de escamas. [...]          Pues, si en una y otra esfera nacen no necesitados, vestidos y alimentados tronco, ave, pez y fiera, ¿por qué desde la primera cuna ha de ser desigual el hombre a todos?</p>
--	--	--

Como señaló Menéndez Pelayo [1949: II. 329], «pudo [...] el encubierto autor [de la primera jornada de *El monstruo de la fortuna*] copiar a Calderón o Calderón copiarle a él». Dado el inmenso maremágnum que constituye el catálogo de la comedia española, no le falta cierta razón al insigne investigador para esgrimir su escepticismo metódico; pero parece más fácil que fuera el propio don Pedro el que reelaborara, como hizo tantas otras veces, el mismo concepto con estructuras lingüísticas, retóricas y métricas similares o idénticas.

La paternidad de la segunda jornada de *El monstruo de la fortuna* creemos que está razonablemente despejada tras el estudio de Coenen [2017]. Se basa en el apunte de Rogers [1989: 366-372], que señaló la coincidencia de su principio (vv. 968-1027) con los primeros versos de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (vv. 1-52), comedia atribuida a Antonio Coello (primera jornada) y a Calderón (las dos restantes) en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (MS/14778), con censura de 4 de mayo de 1634 [vid. Coenen, 2015 y 2019: 19-28]. Aunque, naturalmente, nada hay fatalmente determinado (la atribución del manuscrito de *Yerros...* puede estar equivocada; cualquier poeta de la época, cualquier memorilla pudo copiar el texto e incorporarlo a *El monstruo...*), son tan deleznales las razones tradicionalmente admitidas para atribuir la segunda jornada a Montalbán, que la candidatura de Antonio Coello parece de una excepcional solidez.

Con todo, por aquello de que en las ciencias «blandas» o «líquidas», como la filología, no hay nada que suscite la unanimidad de los estudiosos, Volpe [2018: 80] no encuentra «razones suficientes para negar la habitual atribución de la segunda jornada de *El monstruo de la fortuna* a Juan Pérez de Montalbán». El conjunto de su artículo subraya la coincidencia de numerosos rasgos de estilo (las series de apartes yuxtapuestos, el regusto gongorino de muchos pasajes, el uso y abuso de la anáfora, los paralelismos, las antítesis...) entre el texto que editamos y los dramas del discípulo predilecto de Lope. Pero, como mostró Coenen [2017: 429-431], los mismos estilemas se encuentran en *Los empeños de seis horas*, *El conde de Sex*, *El pastor Fido* o *Lo dicho hecho*, en que ocupó su pluma Antonio Coello. Son rasgos comunes a la llamada generación calderoniana. Desde nuestra experiencia de editores de la obra de Rojas Zorrilla, podríamos acumular ejemplos similares. Sirven poco para discernir la autoría entre poetas coetáneos.

Coenen [2017: 431-432] encuentra «semejanzas notables» entre el «diseño» de la jornada tercera de *El conde de Sex* (representada en noviembre de 1633) y la de *El monstruo de la fortuna*, aunque esta última fue materialmente redactada por Rojas Zorrilla, de cuyo estilo y preferencias dramáticas hay abundantes huellas, como se verá en las notas. Con todo, sostiene Coenen, «resulta difícil no ver en su

concepción global la mano de un Coello deseoso de repetir su mejor hallazgo», es decir, las dudas y zozobras de la reina ante la condena a muerte de su favorito/a.

Más que en el acto tercero, nosotros pondríamos el acento en el conjunto de la materia dramática. *El conde de Sex* tiene en común con *El monstruo...* el protagonismo de dos reinas controvertidas, incluso vilipendiadas, en la tradición de que partían los dramaturgos. En los dos casos se trata de un reto estético: tratar con dignidad y altura figuras reales sobre las que existía una amplia literatura denigratoria; pero sin dejar de presentar situaciones marcadamente conflictivas en las que afloran las contradicciones de las protagonistas que renuncian a salvar a dos inocentes. Entiéndase, inocentes en el planteamiento dramático; los relatos históricos que nos han llegado van, casi siempre, en otra dirección. Creemos que no es absurdo pensar que la iniciativa de escribir *El monstruo de la fortuna* partió de Antonio Coello, que quería volver sobre este tipo de personajes y situaciones. Quizá sus compañeros se limitaron a poner su buen quehacer de dramaturgos al servicio de esa idea.

También se pueden encontrar vagos paralelismos con *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*. En ambos casos, dos mujeres ven disputado su poder y defienden denodadamente el trono que creen que les corresponde en exclusiva, sin detenerse ante el asesinato (al menos, intencional). En las dos comedias se encuentran también muy presentes las quejas por la postergación que sufren las mujeres en la sociedad, en boca de Matilde y de Felipa (*Yerros...*, vv. 263, 961; *El monstruo...*, vv. 540-547).

En las notas trataremos de apurar algunas similitudes lingüísticas y paralelismos estilísticos; aunque reconocemos que son, casi siempre, rasgos comunes a la promoción que hemos dado en llamar calderoniana.

A pesar de ese fondo tópico, estamos convencidos de que no hay razón alguna para atribuir la segunda jornada de *El monstruo de la fortuna* a Pérez de Montalbán, y sí existen algunos elementos que, mientras no surjan documentos de mayor fiabilidad, nos inclinan a pensar que la atribución a Antonio Coello tiene una base razonablemente firme.

## 2. LA DATACIÓN

La mayor parte de las consideraciones sobre la datación de *El monstruo de la fortuna* han estado condicionadas por la hipótesis de Hartzenbusch sobre la autoría. Si nuestro drama aparecía citado en *El pretendiente al revés*, como suponía el benemérito editor, inevitablemente tendría que haberse compuesto y estrenado antes de 1634, ya que la pieza de Tirso se imprimió ese año en la *Parte tercera* de sus comedias, que vio la luz en Tortosa. Como hemos señalado, estamos firmemente convencidos de que esta especulación carece de la más mínima base racional.

La primera noticia fehaciente sobre *El monstruo de la fortuna* es la referencia a una representación en palacio por la compañía de Pedro de la Rosa, probablemente del 22 de noviembre de 1636, pagada el 25 de febrero de 1637 [vid. Shergold y Varey, 1961: 282-283]. Creemos, con Coenen [2017], que la redacción tuvo que darse entre la fecha que aparece en la nota de censura del manuscrito de *Yerros de naturaleza...* (mayo de 1634) y la primera representación registrada. Son años de intensa y muy cordial colaboración entre los tres poetas. Además de los dramas en que pusieron su pluma dos de ellos, los tres mancomunados parece que estrenaron con regularidad anual: *El privilegio de las mujeres*, en la Navidad de 1634 [vid. Vega García-Luengos, 2007: 319]; *El jardín de Falerina*, el 13 de enero de 1636 [vid. Pedraza, 2022: 175-184]; no sería raro que para finales de ese mismo año la peculiar factoría tuviera listo *El monstruo de la fortuna*.

## 3. HISTORIA Y FUENTES

Estamos ante una comedia historial que recrea, con las libertades que son prerrogativa del arte dramático, interesantes y, en cierta manera, decisivos episodios de la historia de Occidente, registrados en las crónicas y anales: el turbulento reinado de Juana I de Nápoles y el sorprendente valimiento de la catanesa Felipa —una mujer del pueblo que llegó a dominar el reino—, su actuación en el gobierno y su despiadado fin.

Estas historias se narran sintéticamente en dos obras celebérrimas de Giovanni Boccaccio. En *De claris mulieribus* (*Mujeres preclaras*, cap. CVI) se incluye un cumplido elogio de la reina [Boccaccio, 2010: 385-388]. En *De casibus virorum illustrium* (*De caídas de príncipes*, libro X, caps. 18-19) se narra el ascenso y caída de la lavandera Filippa da Catania [Boccaccio, 1552: ff. 141v-143v].

Las élites intelectuales del Siglo de Oro tuvieron también a su alcance el *Compendio della storia del regno di Napoli* (impresa en 1539) de Pandolfo Collenuccio (1444-1504), en cuyo libro V se cuentan la vida de Juana I y su decisiva intervención en el cisma de Occidente [Collenuccio, 1584: ff. 69r-73r]. No se ocupa, en cambio, de la lavandera.

La obra de Collenuccio conoció varias traducciones al español. En un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (MSS/2435) la versión se atribuye (tras un nombre tachado e ilegible, al menos para nosotros) a Francisco de Yssuua [¿Isuca?], «diputado y capitán de la provincia de Álava», dirigida a su tío don Diego de Álava y Esquivel, obispo de Córdoba. En Valencia (1563) se editó otra traducción de Nicolás Espinosa. La más difundida fue la de Juan Vázquez del Mármol, impresa en Sevilla, que será por la que citaremos [Collenuccio, 1584].

De la traducción de Vázquez del Mármol o de alguna de las varias reimpressiones italianas, Lope de Vega debió de sacar la materia para escribir *La reina Juana de Nápoles*, publicada en la *Parte VI* de sus comedias (1615) [Lope, 2005] y datada por Morley y Bruerton [1968: 388-389] entre 1597 y 1603. Naturalmente, de acuerdo con su fuente, la acción dramática se ciñe a la historia de la reina y en ella no interviene la lavandera Filippa. En consonancia con *De claris mulieribus* de Boccaccio, y en vivo contraste con Collenuccio, que insiste en el desordenado apetito sexual y la falta de escrúpulos morales de Juana I, el Fénix retrata a la reina como una víctima de la violencia a que la somete su primer marido Andrés de Hungría. Su enamorado, el príncipe Ludovico de Taranto (trasunto dramático de Luigi di Taranto, segundo marido de la reina), completa el triángulo amoroso.

Aunque los tres ingenios que escribieron *El monstruo de la fortuna* tuvieran a su alcance y quizá conocían vagamente alguna de las obras citadas (sobre todo, la de Lope de Vega), su inmediata fuente de inspiración fue la biografía de la protagonista redactada

por Pierre Matthieu: *Histoire des prosperitez malheureuses d'une femme Cathenoise* (Paris, Iean Regnould, 1617), pronto traducida: *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea, escrita en francés por Pedro Mateo [...] y en castellano por Juan Pablo Mártir Rizo* (Madrid, Diego Flamenco, 1625). Esta versión española, que citaremos por su segunda edición [Mártir Rizo, 1736], les dio toda la información que necesitaban para urdir la trama y disponer los versos. Para el estudio de esta obra en relación al tacitismo y al maquiavelismo de la época, podemos acudir al ensayo de Izquierdo [2016].

En las notas señalaremos algunos paralelismos entre el relato histórico-moral de Matthieu y la acción dramática. Subrayemos, de momento, que los tres ingenios presentan al «monstruo de la fortuna» desde una perspectiva mucho más favorable y respetuosa que la adoptada por el tratadista francés y su traductor.

#### 4. ARGUMENTO

JORNADA I. CUADRO I. El príncipe Carlos de Salerno, al llegar a Nápoles con sus soldados, se presenta ante Juana I, le hace saber que Andrés, rey de Hungría, se dirige contra ella con su ejército, y le pide que se enfrente al rival para defender su libertad. La reina promete a Carlos casarse con él si vence. Interviene el anciano Octavio Ursino, que cuenta cómo Andrés vino a Nápoles para obtener la corona, ya que Roberto, el padre de Juana, disponía en su testamento que se casaran. Fue rechazado por la reina y, para vengarse y hacer valer su derecho, le declaró la guerra. Aunque en invierno había retirado sus tropas, con la llegada de la primavera, decide reanudar el ataque, auxiliado por su joven hermano Luis, infante de Bohemia. Octavio ve difícil la victoria sobre los húngaros y aconseja a Juana que haga por voluntad «lo que ha de ser por fuerza»; pero ella se niega a ser «avasallada esposa». A pesar de sus consejos contrarios a la guerra, el anciano se pone al lado de Carlos para enfrentarse al ejército enemigo.

JORNADA I. CUADRO II. Cuando se quedan solos los graciosos, Lirón pide cuentas a Calabrés de sus galanteos con Beatriz, a la que él también corteja; lo amenaza con una riña a muerte para que la olvide.

A Calabrés lo único que le interesa son las meriendas con que ella lo obsequia y, en realidad, la que le gusta es Felipa. Llegan las dos en ese momento para lavar la ropa. La protagonista revela la extraña inquietud que la domina porque, a pesar de su humilde condición, cree que está llamada a destinos más altos. Sus quejas íntimas llegan a oídos de Carlos, que no acaba de entender el significado de esas palabras.

JORNADA I. CUADRO III. Andrés y Luis se acercan a Nápoles con su ejército. El infante no ve bien el empeño de su hermano en recurrir a las armas para casarse con Juana, pero el rey está dispuesto a todo, dolido y enojado porque ella lo rechaza. Se entabla la batalla y vencen los húngaros, que hacen prisionero a Carlos. La reina es la primera en tomar las armas en defensa de la ciudad. Acude Felipa para impedir con su espada que el enemigo entre en palacio. Juana se sorprende del admirable valor de esa mujer. A pesar de haber vencido, Andrés se muestra cortés. La de Catania aconseja a la reina que no se case con él, pero ella decide obedecer a su difunto padre y concederle su mano. Pide a su futuro esposo la merced de que deje en libertad a Carlos. Ordena que, a partir de entonces, Felipa viva en palacio y le otorga la privanza.

JORNADA II. CUADRO I. El pueblo aclama a Andrés como rey de Nápoles, en medio de la desesperación de Juana. Felipa consigue que le confiese el motivo de su zozobra. La reina rememora la historia que ya conocemos: el matrimonio obligado con el monarca húngaro, que la ha conquistado recurriendo a las armas. Las relaciones con su marido son un puro fingimiento porque lo aborrece y ama al príncipe de Salerno, a quien desea entregar la corona. Inesperadamente, llega Andrés, oye parte de la conversación y opta por disimular. Por si se ha enterado de algo, Juana quiere convencerle de que sus quejas obedecen a la forma violenta de conseguir su mano y de conquistar el reino. Por su parte, Felipa le hace saber que los vasallos están descontentos porque, a pesar de su lealtad, él intenta dominarlos por la fuerza. Le ruega que haga regresar a su ejército a Hungría. El rey finge estar de acuerdo con todo: será un marido más atento y renunciará a las armas. La de Catania está muy satisfecha porque goza de la privanza y Juana la ha nombrado duquesa de Amalfi. Desde esta nueva situación, aspira a casarse con Carlos.

JORNADA II. CUADRO II. Escena intrascendente entre los criados. Calabrés y Lirón compiten por el amor de Beatriz y por la alcaldía del castillo de Floresta, que quieren pedir a la reina por mediación de Felipa.

JORNADA II. CUADRO III. Octavio se presenta ante la reina para solicitarle una merced. Juana se empeña en que sea Felipa, su «otra yo», la que le dé la respuesta. El depender de una humilde lavandera indigna a Ursino, que siempre ha manifestado su lealtad a la corona y exige ser tratado como merece. La reina, enojada con él, lo expulsa de su corte, pero intercede la de Catania y lo nombra condestable de Nápoles, que es mucho más de lo que pedía. Al quedarse solas, Felipa insinúa que ama a Carlos. Juana malinterpreta sus palabras: cree que Felipa actúa como tercera del príncipe y rechaza la indecorosa propuesta. Cuando se ha ido la reina, en un breve encuentro casual, Catanea y el de Salerno lamentan con palabras enigmáticas sus respectivas desdichas: tanto uno como otra tienen que renunciar a la persona a la que querían unir su vida.

JORNADA II. CUADRO IV. La reina huye de la cama despavorida y busca a Felipa para hablarle del peligro que la amenaza. Aunque Andrés y ella fingen una convivencia pacífica e incluso afectuosa, sus intenciones distan mucho de esa apariencia. Esa noche, las palabras del rey en mitad del sueño le han dado a conocer que quiere matarla. Catanea propone como única solución posible adelantarse quitándole la vida a él, y se dispone a hacerlo de inmediato con la aquiescencia de la reina.

JORNADA III. CUADRO I. Octavio Ursino acude a palacio a la llamada de Felipa, que le pide consejo para su gravísimo problema: muerto el rey Andrés, toda Italia se ha conjurado contra ella y la acusa del crimen. Le explica que la reina, al saber que su marido quería matarla, le encargó que le quitara la vida. Cuando se acercó al lecho para ahogarlo, en el forcejeo Andrés se hirió mortalmente. El condestable no acepta la disculpa de que fue Juana quien se lo propuso y se declara enemigo de Felipa. Irrumpe la reina en la conversación y Catanea sale del paso con dificultad. Rechaza Juana los memoriales acusatorios que le envían sus súbditos y renueva la confianza sin límites que dispensa a su privada, con una única condición: debe guardar absoluto secreto sobre lo que ocurrió esa noche. Interrumpe este coloquio el ruido del pueblo conjurado contra Felipa. La reina le manda que se retire.

JORNADA III. CUADRO II. Se anuncia la llegada del infante Luis de Hungría, que viene con su ejército a vengar la muerte de su hermano. Entrega un pliego, firmado por Catanea, en que confiesa su intervención y la de Juana en el suceso. La reina se enoja, pero piensa ayudarla. Felipa le explica que escribió al infante para que no la culpara del crimen, y que reveló la verdad a Octavio Ursino. Lamenta la reina que no haya sido capaz de guardar el secreto, como ella le ordenó. Manda que prendan a su validada y la encierren en la torre de palacio. A pesar de todo, sigue dispuesta a defenderla.

JORNADA III. CUADRO III. Breve escena en casa de Calabrés. Beatriz va a visitarlo y le habla de su amor. De improviso, se presenta Lirón con el mandato de encarcelarlo por cómplice de la favorita.

JORNADA III. CUADRO IV. En la torre, el príncipe Carlos visita a Catanea, de parte de la reina, para comunicarle que ha firmado la sentencia de muerte. Ella le confiesa el amor que le ha tenido en secreto. Ambos lloran su desdicha. La privada pide, como último favor, ver a su señora. Llega Juana, y libera a Calabrés. Felipa se resigna a morir para no dañar a su amada protectora. Se despiden enternecidas. Regresa la reina y manda que se suspenda de inmediato la ejecución, aunque el infante anuncia que está dispuesto a arrasarse Nápoles. En ese momento descubren que el verdugo ya ha cortado la cabeza a la condenada. Luis se conforma con la venganza obtenida, aunque sabe qué ocurrió realmente, y ordena que su ejército vuelva a Hungría.

## 5. ELABORACIÓN DRAMÁTICA Y CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

A partir de sus fuentes inmediatas (la traducción de Mártir Rizo de la *Histoire des prosperitez malheureuses d'une femme Cathenoise* de Pierre Matthieu y *La reina Juana de Nápoles* de Lope de Vega), los tres ingenios trazaron una acción que reducía a lo esencial las vicisitudes históricas y construyeron unos personajes dignos de su destino trágico.

La compleja historia dinástica de los reyes de Hungría, de Nápoles y Sicilia se simplifica con el claro designio de no perturbar al espectador con enrevesadas relaciones familiares que poco o nada podían contribuir al desarrollo dramático. Así, en la acción se señala reiteradamente

que Juana heredó la corona de su padre (vv. 61, 918, 1031 y 1048). Las fuentes históricas registran, en cambio, que el testatario fue su abuelo, Roberto I de Nápoles. Las crónicas dejan muy claro que Andrés era infante de Hungría, hermano de Luis I. En cambio, los dramaturgos prefirieron presentarlo como rey, de modo que el conflicto se estableciera entre dos figuras de rango similar. Andrés era, en la realidad histórica, tío segundo de Juana, como primo de su padre y nieto de Carlos I de Hungría, hermano de Roberto; pero en la comedia se le cita como primo de la reina (v. 1041).

Aunque en las notas señalaremos estos desajustes entre la historia y el drama, estamos convencidos de que los tres ingenios desdeñaron estos intrincados pormenores para dotar a su argumento de la claridad y la economía que exige el teatro.

También el ennoblecimiento de los personajes responde a la necesidad estética de presentar criaturas complejas, enfrentadas a situaciones en que se juegan el prestigio y la vida. Esta dignificación de los protagonistas estaba, en parte, prefigurada en el drama de Lope de Vega.

De la reina Giovanna I (Juana de Anjou-Sicilia, 1325-1382) se nos han transmitido dos retratos contrapuestos. Boccaccio nos dejó una semblanza muy positiva de ella en *De claris mulieribus* (CVI): gobernante enérgica frente al bandolerismo, clarividente, generosa, «soportó con paciencia las discordias internas [...], así como el crimen ajeno, la fuga, el exilio, el carácter grave de los maridos, las envidias de los nobles, la funesta y no merecida fama, las amenazas de los pontífices y otras cosas» [Boccaccio, 2010: 387]. Este retrato contrasta con el que ofrecen otros historiadores. Collenuccio [1584: f. 69r] la acusa del asesinato de su primer marido, Andrés de Hungría, insatisfecha por sus prestaciones sexuales:

La causa dicen muchos que fue porque este Andreazo, aunque era muy mancebo, no era tan bastante para las obras venéreas como quisiera el desenfrenado apetito de la reina.

Pierre Matthieu también se hace eco de estas tachas:

La libertad se concordó con su hermosura, y el poder con sus deseos, para inclinarla a que gozase de todas las suertes de delicias, y todo lo que era indecente a su majestad se disimulaba con su hermosura. [En Mártir Rizo, 1736: 105-106]

Collenuccio [1584: f. 72v] remata los capítulos a ella dedicados recordando que un «jurisconsulto napolitano de aquel tiempo la llama *ruina* y no *reina* del reino de Nápoles».

No hay duda de que, en la realidad histórica, fue una mujer muy decidida, dispuesta a mantener a todo trance su supremacía. Revolucionó la forma de gobierno y de selección de las élites (el otorgar el valimiento a una plebeya removi6 los fundamentos estamentales de la sociedad de su tiempo), particip6 activamente en los conflictos pol6ticos y, con sus intrigas, tuvo una trascendental influencia en el cisma de Occidente. Sufri6 el ataque de Luis de Hungría, vivi6 en el destierro y, al fin, muri6 ahorcada como su primer marido.

La mayor parte de estos escabrosos detalles desaparecen en el drama de nuestros tres ingenios. La reina se presenta siempre como una persona respetable, que se resiste, con buenas razones morales, al matrimonio que le imponía el testamento de su padre (de su abuelo, en la realidad histórica). Derrotado su ej6rcito, se ve en la imperiosa necesidad, por raz6n de estado, de aceptar la mano de Andr6s, aunque su coraz6n se inclina a Carlos de Salerno. Hastiada de la actitud prepotente de su marido, instiga su asesinato y, acosada por el ej6rcito húngaro, permite que ajusticien a la autora material del crimen, Felipa, entre zozobras, remordimientos, dudas y sentimiento de impotencia:

pues ¿qu6 servir6 mi culpa  
si no estorbo tu castigo? (vv. 2912-2913)

La protagonista del drama, el «monstruo de la fortuna» a la que alude el t6tulo, es Filippa da Catania (a. 1298-d. 1346), mujer de origen humilde que lleg6 a gozar del valimiento con Juana I. Las historias al uso no registran sus andanzas; pero Boccaccio en *De casibus virorum illustrium* (libro X, caps. 18 y 19) s6 se ocup6 de esta «hembra plebeya y sin linaje», atraído porque su caso «es sabido por pocos y no se ha

escriptura», por lo que narra «algunas cosas que tomé con las orejas y alguna que tomé por los ojos» [Boccaccio, 1552: f. 143r]. Collenuccio nunca habla de ella; pero el autor del *Decamerón* y Pierre Matthieu la pintan como una política arribista, entregada al más descarado y descarnado nepotismo. Todo el tratado del ensayista francés se dedica a deplorar que una mujer de su calaña llegara a las más altas cimas del poder y secuestrara la voluntad de la reina:

Una lavandera manda absolutamente un reino compuesto de tantos grandes, de ricos y nobles familias; una vil mujer violenta el espíritu de una gran reina, y le tiene como incapaz y enfermo. [En Mártir Rizo, 1736: 111]

condujo a los reyes y al reino de Nápoles un diluvio de calamidades, atrayendo la desdicha como con puntas de diamante a la corona de Sicilia. [En Mártir Rizo, 1736: 165]

En la comedia esta visión está depurada, idealizada, ennoblecida. La lavandera aparece poseída por una profunda insatisfacción, una angustia que nace de las limitaciones que la sociedad le impone por su nacimiento. Dirigiéndose a los cielos, exclama:

Mirad que no es proporción,  
ya que tan pobre nací,  
darme la altivez así... (vv. 492-494)

Como ya sabemos, en su boca pone Calderón las décimas que poco antes había usado para caracterizar al príncipe Segismundo en *La vida es sueño*, con un matiz: Felipa protesta por las dificultades que tiene que afrontar en la búsqueda del diario sustento, acrecentadas por su condición de mujer (vv. 542-557).

A las frustraciones sociales se une un amor imposible, que apenas se insinúa: su pasión por Carlos de Salerno. A diferencia de las típicas fábulas de amores, con trazas y enredos múltiples, características de la comedia española, esta inclinación erótica apenas tiene desarrollo, queda silenciada. Es una pasión soterrada que no llega a conocer ni

tan siquiera el destinatario de estos afectos. Un verso, de resonancias lorquianas *avant la lettre*, sintetiza este sentimiento reprimido: «Loca voy de amor callado» (v. 1958).

Desde el estudio de Mackenzie [1993: 119-122], existe una tendencia crítica a subrayar cierta incoherencia en la evolución del personaje en el discurrir dramático: «No es posible unir la psicología de Felipa en el acto de Calderón con la de ella en los otros dos actos para formar una sola persona creíble». Escudero se suma a esta idea. La primera jornada la considera «muy calderoniana en el sentido en que el plano constructivo se sustenta mediante agüeros que aparecen señalados en escena» [Escudero, 2017: 427]. El personaje se halla dotado de «una ambición primigenia» que le impide «racionalizar su propio discurso» [428]; pero en el segundo acto, «llega Montalbán y altera el plan inicial» [432], «Felipa pierde sus virtudes rectoras para dejarse dominar por la reina» [433].

Volpe [2006: 76] opone serios reparos a estos juicios, que, en su opinión, se basan «su un'idea piuttosto statica della rappresentazione e della definizione dei personaggi». En los cambios caracterológicos que disgustan a Mackenzie y Escudero, otros lectores podrán ver la coherente metamorfosis de una criatura que, superando su melancolía, se entrega a una defensa heroica y poco reflexiva de la monarquía en el primer acto; pero en el segundo y tercero se ve atrapada en la red de conflictos cortesanos que acabarán con su vida. Porque la reina, aunque se siente fascinada por la actitud de la lavandera, mantiene su autonomía y maneja los acontecimientos de acuerdo con sus intereses e inclinaciones, como se evidencia en el desenlace en que entrega al verdugo a la favorita.

Felipa, aguerrida en la defensa del reino, flaquea cuando ve que contra ella se dirigen el odio popular y el vengativo infante húngaro, y confiesa la intervención de la reina en el asesinato de su marido. Finalmente, se redime en un gesto de generosidad ante la inmolación:

quiero consentir mi muerte  
para restaurar tu vida. (vv. 2928-2029)

Parece que los tres ingenios han querido crear personajes complejos, cambiantes, dubitativos, encerrados en el laberinto de contradicciones que crean sus afectos y sus actuaciones políticas.

Un proceso similar sufre la figura de Carlos de Salerno, cuyo nombre parece una combinación de dos personas históricas: Carlos, duque de Durazo, «que tenía la gente de guerra de la reina, y [...] había opinión de que también él había tenido comercio venéreo con la reina» [Collenuccio, 1584: f. 69v]; y Giannotto da Salerno, del que dice Collenuccio [1584: f. 72r]: «el rey de Hungría [...] envió hacia Toscana con sus húngaros y otra gente a un su capitán llamado Juanoto de Salerno». La caracterización del personaje, en cambio, no tiene nada que ver con estos brutales condotieros. En la comedia, Carlos, príncipe de Salerno, es un fiel y abnegado amante, inspirado, probablemente, en el príncipe Ludovico, el coprotagonista de *La reina Juana de Nápoles* de Lope de Vega, que encarna el enamoramiento extremo. A esta pasión frustrada por las circunstancias políticas se añade su afectuosa relación con Felipa, cuyo amor ignora hasta el último momento.

De Andrés de Hungría las crónicas nos ofrecen un retrato muy negativo, entre la tosquedad, la barbarie, el atolondramiento y la ineptitud:

El natural de Andrés era áspero y feroz, un espíritu adormecido y embelesado que no cuidaba de otra cosa sino de deleites y de los ejercicios propios a los de su nación... [Matthieu, en Mártir Rizo, 1736: 104-105]

En el drama es un príncipe altivo, que no puede consentir la humillación a que lo somete el desdén de Juana. Se presenta como un pretendiente esperanzado que ve, con ira, cómo se deshacen sus expectativas, y recurre a la fuerza militar para conquistar lo que cree que se le debe por justicia:

por armas pretendo hacerme  
tan dichoso que merezca  
su mano, porque no tienen  
para hacerse más gloriosos  
otro camino los reyes. (vv. 713-717)

Personaje sinuoso, que miente para salirse con su empeño y que se hace acreedor de la pena por su taimado proceder, pero que siempre se mantiene muy alejado del bárbaro mequetrefe que dibujan los historiadores.

En el ajustado reparto de la tragedia, destacan dos graciosos (Calabrés y Lirón) que cumplen con la geminación de la figura del donaire que se puso de moda en la década de 1630. Sin duda, algunas compañías de ese momento contaban con dos actores para ese cometido, entre ellas la de Tomás Fernández de Cabredo y la de Pedro de la Rosa, que representó *El monstruo de la fortuna* en palacio en otoño de 1636. En varias ocasiones se unieron para cumplir con compromisos teatrales ante la corte y en las fiestas del Corpus. En ambos casos, estuvo contratado Cosme Pérez, «Juan Rana», que según el documento firmado con Rosa el 16 de febrero de 1637, había de representar «la parte principal de graciosidad» [en Pérez Pastor, 1901: 244-245]. Para estas agrupaciones escribió Calderón *El mágico prodigioso* (Moscón y Clarín), y Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena*, (Juanete y Chilindrón), *El Caín de Cataluña* (Camacho y Cardona) y *El más impropio verdugo...* (Cosme y Damián). Es posible que en algunas representaciones, como la de *El mayor encanto, amor* (con Lebré y Clarín), se contara con dos graciosos porque en el espectáculo intervinieron varias compañías [vid. Ulla, 2013: 17-19].

A diferencia de lo que ocurre en las obras citadas, los graciosos de *El monstruo de la fortuna* no se reparten con tan contundente claridad los papeles del ingenuo y bondadoso frente al listillo y taimado, que acaba burlado por el inocente. Aunque Calabrés parece algo menos perverso, violento y abusivo que Lirón, se trata de dos personajes entre populares y rufianescos, que dejan aflorar su propensión a las artimañas y humanas maldades en cuanto les sonrío la fortuna, a cuyos vaivenes se ven grotescamente sometidos. Junto a ellos, tenemos una criada que presenta cierto desarrollo dramático: Beatriz.

En las postrimerías del último acto (vv. 2784-2839), Calabrés pone el contrapunto a la situación trágica con unos apuntes de humor esperpéntico y macabro que recrea situaciones similares de dos dramas de Rojas Zorrilla: *No hay ser padre siendo rey* y *El Caín de Cataluña*. En las notas señalaremos algunos paralelismos significativos.

## 6. VALOR Y SENTIDO

*El monstruo de la fortuna* es una de las comedias en colaboración mejor recibidas por el público de su tiempo. Se trata de un drama de cierta complejidad y sutileza en las situaciones trágicas que plantea. Su lenguaje tiene el empaque y la nobleza, trufada de cultismos, que pedían los espectadores de las etapas tardías del teatro áureo. No en vano sus autores se cuentan entre los más notables dramaturgos del periodo.

Volpe [2006: 36- 42] analizó el tema de la fortuna, tan caro a los lectores y espectadores barrocos imbuidos de filosofía neoestoica, que condiciona toda la acción dramática. No solo la protagonista, el conjunto de los personajes (incluidas las contrafiguras grotescas de los graciosos) son juguetes en las manos de un destino ingobernable, a pesar de la decidida voluntad de sobreponerse a sus condicionamientos: Felipa, con sus anhelos de ascenso social, su ensañado e imposible amor hacia Carlos de Salerno y su defensa de la independencia del reino de Nápoles y de la libertad de su soberana; Juana, con su oposición a las disposiciones paternas y a las presiones de los húngaros; Carlos, con sus aspiraciones a convertirse en rey consorte y su fracasado intento de resistencia armada; Andrés, con su determinación para dominar el desdén de la reina y alcanzar el trono y el tálamo *manu militari*... Ninguno consigue sus objetivos, todos ven cercenada su autonomía personal, no alcanzan la correspondencia amorosa o pierden la vida a manos de un sino inexorable, que no se sustenta en el azar o el capricho sino en las actitudes, determinaciones y deseos de sus víctimas.

Sin duda, esta melancólica lección de desengaño tuvo que gustar a los espectadores de su tiempo. Pero la permanencia del drama en los escenarios a lo largo de casi dos siglos tiene, probablemente, otras dos justificaciones: una social y otra escénica.

A buena parte del público de los corrales no podía dejar de halagarle la presentación de una plebeya que se queja de la injusta postración en que se encuentra (ella y todo su estamento) y que logra encumbrarse gracias a su arrojo y sus firmes convicciones. A otra parte del auditorio le reconfortaría el trágico fracaso de la protagonista, ejemplo *a contrario* para ambiciosos y arribistas.

El drama de tres ingenios, aunque bebe directamente del tratado de Pierre Matthieu a través de la traducción de Mártir Rizo, tiene un sentido político muy distinto. Matthieu deplora machaconamente el estado de un mundo en que una lavandera puede alzarse con el poder. En su obra, la palabra *monstruo* se carga con las connotaciones negativas que acompañan a lo antinatural, absurdo, disparatado y contrario al buen orden de las cosas. En el drama, en cambio, se subraya lo que hay en el personaje de asombroso, prodigioso, extraordinario e insólito. Bien es verdad que, a través del sangriento desenlace, se restaura, con un poso de melancolía, el orden alterado. Es muy probable que este zigzagueante planteamiento ayudara al éxito a lo largo del siglo ilustrado.

Por otra parte, es razonable pensar que *El monstruo de la fortuna* se benefició de la moda teatral dieciochesca de las comedias militares, que permitían desplegar en los escenarios un cúmulo de efectos acústicos, visuales y coreográficos que deleitaban a los públicos.

## 7. FORTUNA EDITORIAL Y ESCÉNICA

Por estas u otras razones, lo cierto es que la comedia de tres ingenios se mantuvo en cartelera desde su estreno (allá por 1636) hasta el trienio liberal (1823). Volpe [2006: 115-117], resumiendo los datos que proporcionan los estudios de Shergold y Varey [1961], Andioc y Coulon [1996], Alonso Cortes [1923] y Coe [1935], ofrece una tabla con el conjunto de las noventa y dos reposiciones madrileñas registradas entre 1636 y 1819, y una de Valladolid. A estas deben añadirse las doce representaciones, entre el 6 de junio de 1771 y el 28 de mayo de 1778, a las que se refiere Aguilar Piñal [1974: 126 y 279], que permiten incluir nuestro drama «en el escalafón de los grandes acontecimientos en la Sevilla de Olavide», y las casi veinte registradas por el mismo estudioso [1968: 33] en la capital andaluza en las primeras décadas del siglo XIX, entre el 15 de julio de 1806 al 17 de mayo de 1823. Zabala [1966: 31, y 1982: 334] anotó algunas representaciones más en Valencia a principios del siglo XVIII (7 de julio de 1707) y a finales de la centuria (20 de diciembre de 1797). No parece insensato suponer que en los periodos no analizados *El monstruo de la fortuna* se

representó asiduamente tanto en Sevilla como en Valencia. Lo mismo ocurriría en todas las ciudades españolas, como se irá viendo a medida que dispongamos de las carteleras correspondientes.

El éxito escénico fue paralelo al editorial. Según todos los indicios, tardó en verse en letras de molde. La primera edición que podemos datar —y que, casi con toda seguridad, es la *princeps*— apareció en 1666, treinta años después del estreno. Esta tardanza en pasar de las tablas a los anaques quizá sea signo de que las compañías que poseían un manuscrito preferían no entregarlo a los impresores para poder seguir representándola, prácticamente como una comedia nueva. Desde la publicación del texto en la *Parte veinte y cuatro de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, se multiplicaron las ediciones sueltas. González Cañal, Cerezo y Vega [2007] registran seis sin lugar, sin imprenta y sin año [núms. 517-522], y otras ocho (todas del siglo XVIII) con el nombre de sus impresores y, en la mitad de los casos, con la fecha [núms. 523-530]. La última de ellas es de 1793. Después los acontecimientos históricos y los cambios sociales se precipitaron y *El monstruo de la fortuna*, defensa ambigua, problemática y contradictoria de los anhelos populares, pero también de las indiscutidas prerrogativas de los soberanos, dejó de tener el eco editorial que hasta ese momento había tenido, aunque sus representaciones se mantuvieron durante las dos primeras décadas del siglo XIX. Tras la revolución liberal y romántica, cayó en un cierto olvido. Quedó como pieza de museo, referente de un mundo pasado cuyas convulsiones habían perdido actualidad.

## 8. SINOPSIS DE LA VERSIFICACIÓN

### JORNADA PRIMERA DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
1-142	silva de pareados	142
143-286	redondillas	144
287-290	seguidilla	4

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
291-316	romance <i>e-a</i>	26
317	seguidilla (verso inicial)	1
318-487	romance <i>e-a</i>	170
488-617	décimas	130
618-967	romance <i>e-e</i>	350
	TOTAL	967

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	546	56,46
redondillas	144	14,89
silva de pareados	142	14,69
décimas	130	13,44
seguidillas	5	0,52
TOTAL	967	100,00

JORNADA SEGUNDA  
DE ANTONIO COELLO

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
968-1027	redondillas	60
1028-1507	romance <i>i-o</i>	480
1508-1643	redondillas	136
1644-1979	romance <i>e-a</i>	336
1980-2063	silva de pareados	84
2064-2121	romance <i>e-o</i>	58
	TOTAL	1154

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	874	75,73
redondillas	196	16,99
silva de pareados	84	7,28
TOTAL	1154	100,00

JORNADA TERCERA  
DE FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

VERSOS	METRO	NÚMERO DE VERSOS
2122-2161	redondillas	40
2162-2215	silva de pareados	54
2216-2255	redondillas	40
2256-2427	romance <i>e-o</i>	172
	prosa	
2428-2551	romance <i>e-o</i>	124
2552-2627	redondillas	76
	prosa	
2628-2671	redondillas	44
2672-2687	romance <i>u-a</i>	16
2688-2839	redondillas	152
2840-2883	romance <i>i-o</i>	44
2884-2913	décimas	30
2914-2925	romance <i>i-o</i>	12
2926-2995	décimas	70
2996-3055	romance <i>i-o</i>	60
	TOTAL	934

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS

METRO	NÚMERO DE VERSOS	%
romance	428	45,82
redondillas	352	37,69
décimas	100	10,71
silva de pareados	54	5,78
TOTAL	934	100,00

RESUMEN DE LAS DIFERENTES FORMAS MÉTRICAS  
DEL CONJUNTO DE LA COMEDIA

	JORNADA I	JORNADA II	JORNADA III	TOTAL	%
romance	546	874	428	1848	60,49
redondillas	144	196	352	692	22,65
silva de pareados	142	84	54	280	9,17
décimas	130	—	100	230	7,53
seguidilla	5	—	—	5	0,16
TOTAL	967	1154	934	3055	100,00

9. CUESTIONES TEXTUALES

No se han encontrado manuscritos de *El monstruo de la fortuna*. Sí disponemos de un crecido número de impresos. Gracias al riguroso trabajo catalográfico de González Cañal, Cerezo y Vega [2007: núms. 516-530], tenemos localizadas quince ediciones anteriores al siglo XIX, además de tres de los siglos XIX, XX y XXI. En total hemos podido contar con dieciocho impresos, cuya descripción, con la sigla que hemos asignado a cada una, y expresión del ejemplar utilizado, es la siguiente:

**1666** Fol. I / COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRVO / DE LA FORTUNA. / *DE TRES INGENIOS*.

Se incluye en los ff. 1r-22v de:

PARTE VEINTE Y QUATRO DE / COMEDIAS / NVEVAS ESCOGIDAS DE LOS / MEJORES INGENIOS DE ESPAÑA. / *DEDICADAS / A LA SEÑORA DOÑA GVIOMAR MARIA / Egas Venegas de Cordova. / Año [Escudo de la dedicataria.] 1666 / CON PRIVILEGIO / [Filete.] / En Madrid, Por Mateo Fernandez de Iglesia Arteaga. / A costa de Iuan de San Vicente, Mercader de libros. Vendese en su casa, / enfrente de San Felipe.*

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 516]

Ejemplar utilizado: *BNE*, R/22677

**S1** COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRVO / DE LA FORTUNA. / *DE TRES INGENIOS*.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 517]

Ejemplar utilizado: *BNE*, T/55304 (24)

**S2** Num. I4. / LA GRAN COMEDIA, / EL MONSTRUO / DE LA FORTUNA, / LA LAVANDERA DE NAPOLES, / FELIPA CATANEA. / *DE TRES INGENIOS*.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 518]

Ejemplar utilizado: Montpellier, *BMM*, C/18775.5

**S3** Num. I4. / LA GRAN COMEDIA, / EL MONSTRUO / DE LA FORTUNA, / LA LAVANDERA DE NAPOLES, / PHELIPA CATANEA. / *DE TRES INGENIOS*.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 519]

Ejemplar utilizado: *BNE*, T/5095

**S4** Num. I4. / LA GRAN COMEDIA, / EL MONSTRUO / DE LA FORTUNA, / LA LAVANDERA DE NAPOLES, / PHELIPA CATANEA. / *DE TRES INGENIOS*.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 520]

Ejemplar utilizado: *BNE*, T/14816-6

- S5** Num. I4. / LA GRAN COMEDIA, / EL MONSTRUO / DE LA FORTUNA, / LA LAVANDERA DE NAPOLES FELIPA CATANEA. / *DE TRES INGENIOS*.  
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 521]  
Ejemplar utilizado: Madrid, *BHM*, Tea 1-42-4, a2
- S6** COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRUO / DE LA FORTUNA. / *DE TRES INGENIOS*.  
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 522]  
Ejemplar utilizado: *BNE*, T/14838 (8)
- GL** Num. I7I. / COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRVO / DE LA FORTUNA. / *DE TRES INGENIOS*.  
[Fin:] *Hallaráse en la Librería de los Herederos de Gabriel de Leon, à la Puerta del Sol*.  
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 523]  
Ejemplar utilizado: Barcelona, *BIT*, 57019
- LH** Pag.I. / [dentro de una orla:] Plieg. 4. Num.20. / LA GRAN COMEDIA: / EL MONSTRVO / DE LA FORTVNA, / LA LAVANDERA DE NAPOLES, / PHELIPA CATANEA. / *DE TRES INGENIOS*.  
[Fin.:] Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta Castellana, y Latina de Don Diego Lopez de Haro, Impressor, y Li- / brero de la Reina nueftra Señora, en calle/ de Genova.  
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 525]  
Ejemplar utilizado: *BNE*, T-14835 (8)
- JP** Num.174 / COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRUO / DE / LA FORTUNA / Y LAVANDERA / DE NAPOLES. / *DE TRES INGENIOS*.  
[Fin.:] Con licencia : En Sevilla , en la Imprenta de JOSEPH PADRINO , Mercader / de Libros , en la calle de Genova.  
[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 526]  
Ejemplar utilizado: Sevilla, Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, Caja 38 (46)

**PE** Num. I66. / COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRVO / DE LA FORTUNA, / *DE TRES INGENIOS*.

[Fin.:] *CON LICENCIA*. Barcelona : En la Imprenta de PEDRO / ESCUDÈR, en la calle Condal , en donde se hallaràn / Libros , Comedias , Historias , Romances , Rela- / ciones , y otros diferentes Pape- / les muy curiofos.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 524]

Ejemplar utilizado: *BNE*, T/14816-5

**1741** Num. 4. / COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRUO / DE LA FORTUNA, / Y LAVANDERA DE NAPOLES. / *DE TRES INGENIOS*.

[Fin.:] Hallaràfe ehta Comedia , y otras de diferentes Títulos, / en la Imprenta de *Antonio Sanz*. Año de 1741.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 527]

Ejemplar utilizado: *BNE*, U/11265

**1757** Num. I66. / COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRVO / DE LA FORTUNA, / Y LAVANDERA DE NAPOLES. / *DE TRES INGENIOS*.

[Fin.:] *CON LICENCIA*. Barcelona: En la Imprenta de PEDRO / ESCUDÈR, en la calle Condàl, en donde se hallaràn / Libros, Comedias, Historias, Romances, Rela- / ciones, y otros diferentes Papeles / muy curiosos. Año / de 1757.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 528]

Ejemplar utilizado: *BNE*, T/15054-6

**1765** N. I4. / LA GRAN COMEDIA. / EL MONSTRUO / DE LA FORTUNA, / LA LAVANDERA DE NAPOLES, / PHELIPA CATANEA. / *DE TRES INGENIOS*.

[Fin.:] *Con Licencia* : En Valencia , En la Imprenta de la Viuda / de Joseph de Orga , Calle de la Cruz Nueva , junto al / Real Colegio del Señor Patriarca , en donde / se hallará esta , y otras de diferentes / Títulos. Año 1765.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 529]

Ejemplar utilizado: Almagro, Bueno FA 10 COM mon

**1793** N. 297. / COMEDIA FAMOSA. / EL MONSTRUO / DE LA FORTUNA, / LA LAVANDERA DE NÁPOLES, / DE TRES INGENIOS.

[Fin.:] Con Licencia : En VALENCIA , En la Imprenta de los Herma- / nos de Orga , en donde se hallará esta , y otras de / diferentes Títulos. Año 1793.

[González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 530]

Ejemplar utilizado: BNE, T/14815-5

**1850** *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea, comedia de don Pedro Calderón de la Barca, del doctor Juan Pérez de Montalbán y don Francisco de Rojas*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, tomo IV, Madrid, Rivadeneyra, 1850, pp. 449-470.

**1932** *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea, de don Pedro Calderón de la Barca, del doctor Juan Pérez de Montalbán y de don Francisco de Rojas*, en *Obras completas. Tomo I. Dramas de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 1305-1338.

Reimpresión: Madrid, 1951.

**2006** Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Rojas Zorrilla: *Comedia famosa El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea*, ed. Germana Volpe, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L' Orientale», 2006.

El impreso que parece más antiguo es el que se publicó en 1666 encabezando la *Parte veinte y cuatro de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*.

Inmediatamente posteriores a él, aunque no es posible establecer seguridades sobre la cronología, disponemos de seis sueltas sin imprenta, lugar ni año, que deben de corresponder a las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII: S1, S2, S3, S4, S5 y S6 [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núms. 517-522].

Otras cuatro (*GL*, *LH*, *JP* y *PE*) no señalan el año en que se estamparon, pero sí los talleres de que salieron, bien conocidos por los bibliógrafos, repartidos por las ciudades más relevantes de España y activos durante las décadas iniciales y centrales del siglo XVIII: Herederos de Gabriel de León (Madrid), Diego López de Haro (Sevilla), José Padrino (también de Sevilla) y Pedro Escuder (Barcelona).

Cuatro más, presumiblemente algo posteriores, están datadas (1741, 1757, 1765 y 1793) y salieron de algunos de los talleres que con mayor dedicación y fortuna satisficieron las demandas de comedias en los dos últimos tercios del siglo ilustrado: Antonio Sanz (Madrid), Pedro Escuder (Barcelona), Viuda de Joseph de Orga y Hermanos de Orga (Valencia).

En este cúmulo de quince impresos de los siglos XVII y XVIII se dibujan con claridad dos familias textuales, que, en último término, proceden, según todos los indicios, de dos líneas de transmisión manuscrita divergentes en algunos detalles, procedentes de un ejemplar en el que ya se habían producido pérdidas de texto y errores comunes a las dos ramas.

Una de ellas, a la que llamaremos *A*, está encarnada en primer lugar por 1666 y presenta, según todos los indicios que hemos podido analizar, el texto más próximo a lo que pudo ser el original manuscrito por los tres poetas. Esta cercanía es relativa, pues no podemos olvidar que la impresión se produce treinta años después de ser compuesta y estrenada la obra, sin el cuidado ni la atención de ninguno de sus autores. La estampa presenta numerosos pasajes manifiestamente estragados (en particular, las cultistas y conceptuosas narraciones en silva de pareados) y algunas lagunas evidentes: faltan los vv. 34, 911, 1002, 1636, 2195 y 2790.

En general, las variantes que presenta 1666, respecto a los testimonios de la rama *B*, son algo más arcaicas y de más ardua interpretación. En algunos casos se trata de deturpaciones que no permiten la intelección del texto (vv. 23, 866, 1259, 2176, 2200, 2617) o quiebran las estructuras métricas (vv. 126, 601, 935, 1023, 1551, 1567, 1823-1824, 2563, 2580, 2638-2639). Es posible que algunos de estos estragos se deban a meras erratas, fruto del descuido tipográfico habitual en las ediciones teatrales; pero otras veces se trata

de manifiestos errores que destruyen la coherencia sintáctica, semántica y métrica. El texto de 1666 precisa, pues, una vigorosa *emendatio* para que resulte inteligible; pero, en general, las alternativas a sus lecturas que ofrecen los demás testimonios acostumbran a ser *lectiones faciliores*, textos que resultaban algo más familiares a los lectores treinta, cuarenta o cien años después de escritos sus versos. En el aparato de variantes registraremos estos fenómenos y en las notas a pie de página trataremos de explicar los casos más llamativos y notables.

En resumen: aunque deturpado, el texto de 1666 es, presumiblemente, el que mejor conserva muchas lecturas genuinas que el tiempo, las actualizaciones introducidas por los cómicos en sus manuscritos y por los editores en sus impresos han alterado, en muchos casos —creemos— sin necesidad.

En consecuencia, 1666 será el texto base de nuestra edición. Coincidimos, en este punto, con nuestra ilustre predecesora Germana Volpe [2006].

La genealogía de esta familia *A* es muy corta. Los impresores prefirieron las variantes, suavemente modernizadas de la otra rama. El único impreso que sigue a 1666 con fidelidad notable es *S1*, aunque discrepe en algunas ocasiones puntuales de él: vv. 413, 479, 1567, 2563, 2671+, 2755... En ciertos casos se queda solo en su lectura junto a 1666, como ocurre en los vv. 1523, 1613, 1714, 1978, 2045, 2063, 2149, 2285, 2617, 2659, 2747, 2923 y 2930.

La rama que hemos llamado *B* está representada en sus primeros testimonios por un conjunto de sueltas, carentes de datos editoriales o de impresión, muy similares entre sí, que parten de una tradición manuscrita distinta a la que dio origen a la rama *A*. Tres de ellas están impresas a plana y renglón: *S2*, *S3* y *S4*. Una, *S5*, muy próxima a las citadas en el texto que trasmite, presenta distinta distribución tipográfica. Todas ellas están encabezadas por el rótulo *La gran comedia*.

La última de esta serie, *S6*, coincide en casi todos los extremos con la familia *B* (*S2*, *S3*, *S4*, *S5*); pero debió de componerse en parte teniendo a la vista uno de los testimonios de *A*, ya que omite el v. 911, que falta en *A* y está en *B*, y restaura la palabra inicial del v. 970 y los vv. 2195 y 3000-3001, que han desaparecido en *B*. En estos cotejos

esporádicos parece utilizar un ejemplar de *S1*, cuya lectura acepta en el v. 2866. Ostenta el título de *Comedia famosa*.

En el estado actual de los estudios sobre este tipo de impresos populares no es posible establecer una indudable sucesión cronológica. Al menos, nosotros no encontramos razones para afirmar cuál de los que hemos llamado *S1*, *S2*, *S3*, *S4* y *S5* es anterior y fuente de los otros. Hemos elegido el texto *S2* para representar a la familia en nuestras especulaciones ecdóticas.

*S2* y sus hermanos de camada (*S3*, *S4* y *S5*) proceden, en último término, de un manuscrito que ha sido corregido y completado por una o varias compañías teatrales. Prueba de ello es la adición de una serie de *apartes* (vv. 174+, 190+, 428+...) y algunas otras anotaciones escénicas (vv. 283+, 871+, 946+...) que no figuran en *1666*.

En general, sus variantes actualizan, levemente, algunos rasgos lingüísticos y tratan de subsanar ciertas incoherencias sintácticas y semánticas de la familia *A*; pero presentan también lagunas, unas exclusivas (vv. 970 y 3000-3001) y otras compartidas con *1666* (vv. 34, 1002, 1636, 2790, 3014). En cambio, reponen el v. 911 que falta en la otra rama.

*S2* y cuantos impresos coinciden con él o lo siguen, introducen abundantes deturpaciones métricas, en unos casos compartidas con *1666*, y en otros, propias (vv. 104-105, 117, 126, 229, 543-544, 1567, 1693, 2580, 2628-2629...), e incoherencias sintácticas y construcciones faltas de sentido (vv. 136, 247, 306, 355, 388, 497, 682, 778, 866, 1259, 1409, 1638, 1716, 1733, 2020, 2317...). Es notable la deturpación del v. 1638, cuando destruye el juego de palabras del gracioso, solicitante de una alcaidía:

que me dé luego a temer  
el alcaidía en Moguer,  
y la renta de ella en Palos. *1666*

que me dan luego a temer  
el alcaidía en mujer,  
y la renta de ella en palos. *S2*

Sorprendentemente, este error craso fue perpetuado por otros muchos impresores de los siglos XVII y XVIII.

El texto representado por *S2* nos parece que encierra defectos similares (lagunas, incongruencias, falseamientos métricos) a los que encontramos en *1666*, además de una peligrosa tendencia a la trivialización. No obstante, habrá que tenerlo presente para corregir algunas deturpaciones y lagunas de nuestro texto base.

Varios editores dieciochescos siguen a la familia *B*, que hemos representado en *S2*. Es el caso de *LH* y *1793*.

Algunos detalles nos llevan a pensar que *GL* (Gabriel de León), aunque lee por lo común con *S6*, tiene en cuenta a la familia *A*, como se ve en los vv. 23, 24, 27, 33, 104, 412, 601, 801, 970, 1035, 1149, 1409, 1823-1824, 2163, 2200, 2855.

También *JP* parece derivar de *S6*, que a su vez, coincide con *S2*, excepto en alguna cuestión puntual ya señalada, en que la lectura se remonta a *S1*. No obstante, *JP* coincide en algunas opciones con su paisano *LH* (repone el v. 2867, omitido por *S6*): debió de cotejar ocasionalmente algún ejemplar de esta edición.

Numerosos indicios nos llevan a concluir que *PE* sigue directamente a *JP*, porque presenta algunos errores y particularidades que no estaban en *S6* (vv. 90, 306, 412, 497, 801, 1132, 1145, 1835, 1898, 1948, 2200, 2411, 2647, 2710), restituye el v. 911, y adopta la ortografía *commilitón* en el v. 392. No obstante, alguna vez se separa de *JP* para coincidir en el error con otros testimonios (v. 1622).

El más preocupado e innovador de los editores de esta comedia en el siglo XVIII fue Antonio Sanz (*1741*), que según todos los indicios, partió de un ejemplar de *GL* (imprenta próxima, también madrileña), pero lo tuvo que cotejar con *S1*, al que sigue en numerosas lecturas. Es un notable esfuerzo para hacer legible el texto de la comedia, aunque en más de una ocasión se excede en sus correcciones *ope ingenii*. Bien es verdad que su propósito no era restaurar el texto genuino sino ofrecer a su público unos versos legibles y razonablemente acordes con la tradición textual. El impresor madrileño, o los oficiales que con él colaboraban, tenía muy afinado el oído para captar el ritmo de los versos escénicos, y la cabeza hecha a los tópicos del lenguaje dramático. Su buen tino puede observarse en las enmiendas a los vv. 24, 34, 48, 68,

117, 119, 911, 912, 1125, 1622, aunque no todas sean aceptables para las estrictas normas de la ecdótica. Gracias a su familiaridad técnica con la comedia española, restaura de forma plausible las lagunas de los vv. 1002, 1636, 2790 y 2867. Ello no impide que acepte, bien por no percatarse de las irregularidades o por no encontrar cómo resolverlas, errores métricos en los vv. 43-44, 126 y 543-544. Yerra, a pesar de sus buenos propósitos, cuando sigue servilmente a sus fuentes en los vv. 1132 y 1804-1805. Lo mismo ocurre en el v. 866, aunque aquí la fuente del error puede ser tanto la rama *A* como la *B*.

Hay una intervención notable que aparta a 1741 de toda la tradición precedente. En los vv. 19-20 («valerosa milicia,/ aborto singular de mi justicia»), el editor madrileño sintió como muy impropia la aposición *y*, ni corto ni perezoso, enmendó: *árbitro singular de mi justicia*. En la nota correspondiente se aportan las razones por las que creemos que el texto genuino no es el que Antonio Sanz presentó.

Las últimas ediciones dieciochescas son la barcelonesa de Pedro Escuder (1757), que tiene como base la precedente de la misma imprenta (*PE*), y las valencianas de la Viuda de Orga (1765) y de los Hermanos de Orga (1793). A pesar de la común procedencia, son textualmente muy diferentes.

1765 es, probablemente, el impreso que se permite mayores libertades. Reproduce un manuscrito de compañía en el que los cómicos han corregido, enmendado y añadido por su cuenta y riesgo, a veces *ope ingenii* y, a veces, incorporando correcciones de los impresos de la época. En tres ocasiones añade versos: uno tras el v. 480, cinco tras el 2215 y otros cuatro tras el 2807. Aunque no cuida los engarces, la elección de los motivos es concomitante con lo que plantea el drama original. Lo más probable es que se trate de *morcillas* introducidas en las representaciones por algún cómico ingenioso e inquieto. Sigue en algunos momentos las enmiendas de 1741: cambia *aborto* por *árbitro* en el v. 20 y completa los vv. 33-34, pero no el 911, y deja mutilos los vv. 1499 y 1636, que ya estaban subsanados por Antonio Sanz. En cambio, resuelve la falsa rima de los vv. 543-544. Mantiene el error del v. 1693 de *S2*, que rompe la asonancia, y deja incompleto el v. 2216. Se separa de toda la tradición en el v. 1331; modifica, entre otros muchos, el v. 2871, y cambia el personaje que dice los vv. 3000-3001. Altera,

por último, la réplica final del gracioso dirigida a los oyentes (vv. 3052-3053). Este batiburrillo de originales variantes parece indicar que los cambios no se introdujeron en el taller de imprenta, sino que proceden de una larga andadura teatral.

1793, a pesar de salir de la misma casa editorial, no copia a 1765, sino que se vincula a los impresos de la rama *B*, a través de *LH*, con el que coincide en errores y enmiendas.

Tras un parón editorial de más de cincuenta años, la comedia se incorporó a la «Biblioteca de autores españoles» (1850), con las correcciones de Hartzzenbusch, dictadas más por el ingenio y la intuición que por el rigor ecdótico. Son muy abundantes las enmiendas innecesarias, arbitrarias, pero casi siempre atinadas si atendemos a la coherencia dramática y poética. Véanse las soluciones que da a numerosos pasajes estragados: vv. 15, 20, 23, 24, 27, 28, 48, 104-105, 126, 177, 779, 1049, 1106, 1429, 1499, 1584-1585... Es el primero que corrige la hipermetría que se da en los vv. 1804-1805, y uno de los que repone el v. 2790, que se había perdido en la trasmisión (ya habían hecho lo propio 1741 y 1793).

La coincidencia de las lecturas de 1850 con *SI* en las contadas ocasiones en que difiere de 1666 (vv. 479 y 2564) nos revela que este fue el material base sobre el que trabajó; pero hay enmiendas que proceden de la rama *B*, probablemente a través de un ejemplar de *S6*. Parece indudable que Hartzzenbusch procedió a un cotejo parcial de las dos líneas de testimonios y de la edición madrileña de 1741. Sin embargo, a pesar de su esfuerzo regularizador, no subsanó las lagunas de los vv. 1002 y 1636, que habían sido repuestos, *ope ingenii*, por Antonio Sanz, al que sigue, en cambio, en las lecturas de los vv. 1125 y 1622.

Como ocurre con otros trabajos del insigne dramaturgo romántico, *El monstruo de la fortuna* editado por Hartzzenbusch es un texto legible, pero algo alejado de lo que pide la ortodoxia ecdótica.

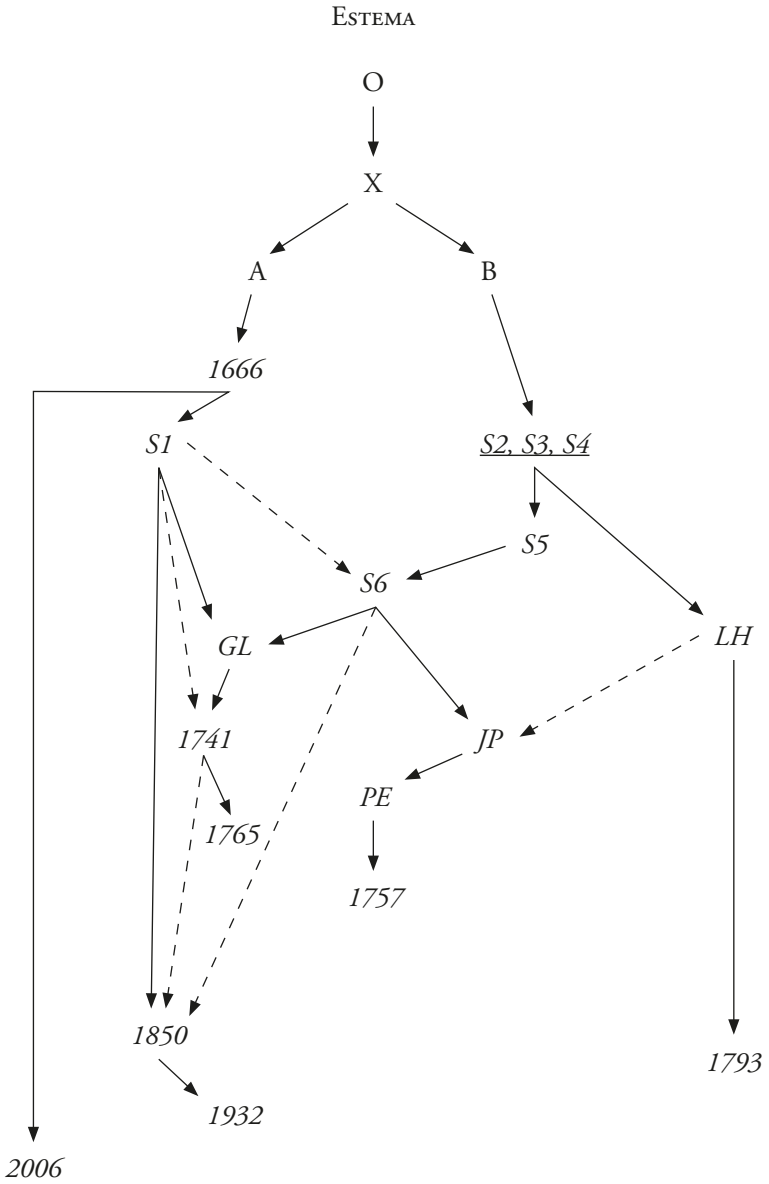
El de Astrana (1932) es copia servil del de la «Biblioteca de autores españoles», excepto en alguna mínima modernización lingüística (vv. 1456 y 2195).

La última edición antes de la que el lector tiene entre las manos es la de Germana Volpe (2006). Maneja con rigor y conocimiento la técnica y la tradición ecdótica. En este sentido, es una excelente edición,

que nos ha ayudado mucho al preparar la nuestra. Toma como texto base el de 1666 y lo sigue con notable rigor. En el aparato de variantes registra las que arroja el cotejo con otros ocho impresos. En general, sus elecciones son plausibles, aunque en algunos casos no estamos de acuerdo con ella, particularmente en el v. 20, en que se suma a la variante modernizadora y atenuadora de *árbítro*. Algo parecido ocurre en los vv. 70-71 y 126.

Volpe deja como lagunas los versos que faltan en 1666 y anota en el aparato las propuestas de los demás impresos. Con alguna frecuencia admite las correcciones *ope ingenii* de Antonio Sanz (1741). Nosotros, aunque apreciamos las aportaciones del editor madrileño, hemos sido algo menos receptivos a sus enmiendas.

Si intentamos reducir el abigarrado panorama de errores compartidos, variantes y deturpaciones que presentan los dieciocho impresos que hemos manejado, señalando con líneas rectas o quebradas las dependencias directas, y con intermitentes las contaminaciones, el resultado puede ser este



Nuestra edición tiene como texto base el de 1666, pero corregido en aquellos pasajes (relativamente abundantes) que revelan una deturpación, incongruencia sintáctica, falta de coherencia lógica o dramática, o irregularidad métrica. En estos casos acudimos a otros testimonios y, en alguna ocasión en que ninguno nos parece satisfactorio, proponemos enmiendas *ope ingenii*, procurando el mayor respeto a lo que parecen revelarnos los testimonios.

Como Volpe, dejamos como lagunas los versos que faltan en 1666, excepto en las contadas ocasiones (vv. 911, 2195 y 2867) en que hemos encontrado una variante plausible en los testimonios más antiguos de la rama *B*, en especial en *S2*. En cambio, no hemos aceptado las enmiendas muy tardías y sin sustento en la tradición textual de los impresos dieciochescos (en particular, 1741) y de la edición de Hartzbusch (1850). Son correcciones *ope ingenii* similares a las que podríamos haber introducido nosotros valiéndonos de la libérrima imaginación poética común a cuantos somos apasionados de nuestro teatro clásico.

Nuestra mayor discrepancia con el trabajo de la investigadora napolitana, al margen de las cuestiones meramente formales en que hemos de seguir las normas generales establecidas para esta colección, radica en la puntuación. Creemos que es un aspecto poco cuidado por nuestra predecesora, probablemente porque su atención se centró con mayor intensidad en la fijación del texto.

También la anotación es muy diferente. Hemos puesto especial énfasis en contrastar las fuentes históricas con las soluciones dramáticas de los tres ingenios, convencidos de que este cotejo revela algunos aspectos importantes de la construcción dramática de *El monstruo de la fortuna*.

En nuestra edición se encontrará el texto fijado en esencia sobre 1666, con las enmiendas que nos han parecido imprescindibles. Hemos discutido en nota los pasajes que presentan dificultades y hemos tratado de proporcionar al lector todos los elementos que pueden contribuir a analizar adecuadamente el problema y adoptar una decisión filológica basada en el método y la razón. Así, incluso en los casos en que erremos, el discreto receptor de nuestro trabajo podrá establecer el texto que juzgue correcto con los datos que le facilitamos.

En el aparato de variantes se registran todas las que arroja el cotejo de 1666, como texto base y representante de la rama *A*, y *S2*, como impreso elegido entre los de la familia *B*. En un elevado número de pasajes en que el texto opone dificultades a la intelección y la fijación, anotamos las variantes que ofrecen la totalidad de los dieciocho testimonios que hemos manejado. Confiamos en que esta fórmula permita al lector interesado conocer la compleja transmisión textual de *El monstruo de la fortuna*, ahorrándole el fárrago de las muchas variantes irrelevantes que se han producido en el prolijo proceso que, a lo largo de casi cuatro siglos, ha puesto a disposición del público interesado el drama de Calderón, Coello y Rojas.

Cuando creemos que el problema textual lo merece (y eso ocurre, a nuestro entender, en un crecido número de casos), en las notas discutimos los problemas de transmisión y justificamos nuestra elección o nuestra enmienda.



COMEDIA FAMOSA  
*EL MONSTRUO DE LA FORTUNA*

DE TRES INGENIOS

---

TÍTULO. Aunque muchos impresos están encabezados por un rótulo más extenso y detallado: *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, con los añadidos consabidos de *Comedia famosa* o *La gran comedia*, parece que el título original era el que conserva la primera edición (1666): *El monstruo de la fortuna*. A lo largo de la obra ese rótulo sintético se repite, con variantes, en cuatro ocasiones: vv. 908, 1712, 1812 y 1812. Quizá proceda de una expresión de Pierre Matthieu en la dedicatoria de su tratado al rey Luis XIII: «presento su historia a vuestra majestad como un monstruo de fortuna» [en Mártir Rizo, 1736: preliminares, s. n.]. Sin embargo, la portada de la obra francesa no incluye el sintagma que encabeza la pieza dramática: *Histoire des prospéritez malheureuses d'une femme Cathenoise, gran sénéschalle de Naples*. Téngase en cuenta que, en el Siglo de Oro, *monstruo* tenía connotaciones ambiguas y designaba a «cualquier cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea» [Aut.], y *fortuna* se contaminaba de valores negativos: «acaso, accidente, suerte u destino» y «borrasca, tempestad en mar o tierra» [Aut.].



## PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA:

CARLOS  
REY  
INFANTE  
OCTAVIO, viejo  
CALABRÉS, gracioso  
LIRÓN, segundo gracioso

---

### PERSONAS.

*Carlos:* Como se ha señalado en el estudio preliminar, el nombre y apellido del primer galán (*Carlos de Salerno*) parece una combinación de dos personas históricas: Carlos, duque de Durazo, y Giannotto da Salerno; pero su caracterización difiere totalmente de la de sus modelos. La mayor parte de los testimonios, en las dos jornadas iniciales, lo llaman Carlos en las entradas de sus réplicas, pero en la tercera lo denominan Príncipe.

*Rey:* Andrés de Hungría (1327-1345), el marido impuesto por Roberto I: «Dejó en su testamento por reina de Nápoles a [su nieta] Juana, con condición que tomase por marido a Andreamo, su primo segundo [en realidad, tío segundo] y que ambos juntamente reinasen» [Collenuccio, 1584: f. 69r]. En la historia, Andrés no fue rey de Hungría, cargo que ocupaba su hermano Luis I.

*Infante:* este personaje es trasunto de Luis I de Hungría (1326-1382), hermano de Andrés, tío segundo y cuñado de Juana I de Nápoles. Los dramaturgos han trocado los títulos: en la realidad histórica Andrés era infante, y Luis, rey desde 1342. Tras el asesinato de su hermano en 1345, lanzó dos durísimas campañas contra Nápoles y se coronó rey, aunque el papado nunca lo reconoció como tal.

REINA  
FELIPA CATANEA  
BEATRIZ  
UN CAPITÁN  
JULIA  
UN CRIADO  
SOLDADOS

---

*Reina:* Juana I (1326-1382), reina de Nápoles, de Sicilia, condesa de Provenza, reina titular de Jerusalén... Heredó a su abuelo Roberto I cuando solo tenía siete años.

*Felipa Catanea:* Filippa da Catania (a. 1298-d. 1346), plebeya que gobernó el reino de Nápoles como valida de Juana I. El gentilicio *catanea* ('catanesa, natural de la región italiana de Catania') se articula en el texto dramático como tetrasílabo grave: consonante con *desea* (vv. 1548-1551) o asonante en *e-a* (v. 1805). Según las normas actuales, debería escribirse con minúscula, pero en la comedia funciona como apellido o sobrenombre de la protagonista, a veces sin el concurso del nombre propio, por lo que lo escribiremos con mayúscula.



sus abrasadas, sus heladas luces;  
 valerosa milicia,  
 aborto singular de mi justicia, 20  
 el rey Andrés de Hungría,  
 hoy, en demanda de la mano mía,  
 vuelve otra vez buscando gloria y palma,  
 y galán quiere avasallar un alma.  
 ¿Cuándo las voluntades 25  
 se ganaron a modo de ciudades?  
 Y así, felicemente,

- 
- 20 Así en la *editio princeps*, 1666, y en S2. Por extraña que hoy parezca esta lectura, se mantuvo en la mayor parte de las ediciones de los siglos XVII y XVIII, probablemente porque el sustantivo *aborto* tenía connotaciones distintas a las que más tarde han prevalecido. *Autoridades* define este sustantivo, en su segunda acepción, con estos términos: «Se toma frecuentemente por cosa prodigiosa, suceso extraordinario y portentoso raro», y añade el comentario del modismo *Es un aborto*: «frase que se usa para exagerar el entendimiento o habilidad de algún mozo o niño, que es mayor que lo que al parecer permite su edad». Estas connotaciones positivas del término se fueron perdiendo y Antonio Sanz (1741), al que han seguido 1765 y 2006, corrigió *árbitro*, que parece más correcto, pero que, presumiblemente, no es lo que quiso escribir Calderón. Hartzzenbusch (1850) también sintió la misma repulsión por la palabra *aborto* y buscó una alternativa más tolerable a los oídos modernos: *apoyo*.
- 24 En los testimonios de la rama A (1666, S1) el texto está estragado: y *querer por galán avasallar un alma*. Ni forma sentido ni es un endecasílabo. Nuestra enmienda trata de intervenir de la manera más discreta posible en el texto. Probablemente, en las palabras de la reina hay un fondo sarcástico al calificar de *galán* al violento pretendiente. El término *galán* aquí vale ‘pretendiente, enamorado’, aunque no repare en medios para alcanzar sus propósitos. La misma acepción, en el v. 112.
- 26 Los dramaturgos se apartan voluntariamente de los hechos registrados por las crónicas para dotar de mayor patetismo a la acción. Andrés de Hungría se casó pacíficamente con Juana, obedeciendo el testamento de su tío Roberto I de Anjou-Sicilia, abuelo de la reina [Collenuccio, 1584: f. 69r], y vivió con ella tres años, aunque se encontró con la decidida resistencia de su mujer a que fuera coronado rey.

salid al paso a defender valiente  
 las empresas que os fío,  
 en defensa feliz de mi albedrío. 30  
 CARLOS. Ante tus ojos juro,  
 por cuanto ese lucero hermoso y puro  
 azules campos yerra,  
 .....  
 que en la defensa noble 35  
 de tus designios muera, sin que doble  
 el hado mi constancia,  
 mi desnudo la suerte, mi arrogancia  
 la inconstante fortuna,  
 en quien jamás se halló firmeza alguna. 40

28 Así en 1666 y buena parte de las sueltas antiguas. Parece que *valiente* complementa a *milicia* (singular) o tiene valor adverbial ('valientemente, con valentía'). Ya S3 sintió la dureza de esta construcción sintáctica y corrigió *valientes*, con lo que rompió la consonancia. Para subsanar estos desajustes, Hartzenbusch (1850) modificó el v. 27: *Y así, fieles vasallos, diligentes/ salidle al paso a defender valientes...*

34 En los impresos de la rama A (1666 y S1) en el v. 33 se lee *azules campos yerra*. La frase parece aludir al movimiento aparente del sol en el firmamento: 'ese lucero hermoso y puro recorre (*yerra*) el cielo (*azules campos*)'. En buena lógica, esta expresión debería completarse en el v. 34, omitido en todos los testimonios que cabe suponer del siglo XVII y la mayor parte de los posteriores. Quizá ese verso perdido decía algo parecido a *mirando los estragos de la guerra o ilumina en los mares y la tierra*. Mantendría una perfecta coherencia semántica y sintáctica con solo añadir un relativo al v. 33:

Ante tus ojos juro,  
 por cuanto ese lucero hermoso y puro,  
 que azules campos yerra,  
 ilumina en los mares y la tierra...

Al faltar el v. 34, los editores no encontraron sentido al texto de 1666. S2 lee *azules campos dora*. Es la variante que aparece en todos los testimonios de la rama B, excepto GL. Ninguno se ocupó de reconstruir el verso perdido, necesario para mantener el ritmo de la silva de pareados, hasta que el diligente Antonio Sanz (1741), *ope ingenii*, añadió *siendo su guía la rosada aurora*.

- REINA. Así de ti lo creo,  
y vitorioso ya como deseo,  
príncipe, te imagino  
en Nápoles, adonde al peregrino  
valor tuyo, a tu esfuerzo soberano, 45  
feliz te espera el premio de mi mano.
- CARLOS. Ella sola pudiera  
rendirme el que mi dicha considera.
- REINA. Tu fama vuela a coronarse altiva.
- CARLOS. ¡Viva la reina Juana!
- TODOS. ¡Viva, viva! 50

*Vuelvan a tocar  
y, al entrarse, sale Octavio Ursino,  
de camino, con barba larga.*

- OCTAVIO. ¡Viva, sin que del tiempo los engaños  
adelgacen el número a sus años!;  
pero inmortal, ilustre y coronada,  
viva, Carlos, mejor aconsejada  
de ti, que sus aplausos aventuras 55  
cuando alentar esta facción procuras.
- CARLOS. Lo que dices, Octavio Ursino, advierte.
- OCTAVIO. La razón.
- CARLOS. ¿De qué suerte?
- OCTAVIO. De esta suerte:  
que pues hablando a ti te considero  
en público, yo en público hablar quiero. 60  
Tu padre, que está en gloria,

---

48 Parece querer decir: 'el que tiene en cuenta (*considera*) mi dicha solo podrá entregarme (*rendirme*) la mano de Juana'. Ya los editores dieciochescos, ante las dificultades para entender el texto, corrigieron con dudosa fortuna (véase el aparato de variantes).

61 Como ya sabemos, Juana I no heredó el reino de Nápoles de su padre, Carlos de Anjou-Sicilia, duque de Calabria, que murió en 1328, cuando la futura reina apenas contaba dos años, sino de su abuelo

vinculando en tu acierto su memoria,  
 mandó en su testamento,  
 a la prudencia atento  
 con que aquestos estados gobernases, 65  
 que con el rey de Hungría te casases.  
 Él, viendo su ventura  
 —¿quién gozó por desgracia una hermosura?—,  
 a coronarse vino  
 a Nápoles, adonde o tu destino, 70  
 a él opuesto, o tu ceño riguroso,  
 ni rey le recibió ni admitió esposo.  
 Corrido y desairado,

Roberto I. Los tres ingenios desatendieron estos detalles eruditos, dramáticamente ineficaces.

62 El texto parece tener perfecto sentido: ‘tu padre, al nombrarte heredera, vinculó su memoria al acierto que tuvieras en el gobierno’. Sin embargo, Hartzenbusch (1850) vio más lógico que Roberto, el padre de Juana en la ficción dramática (abuelo, en la realidad histórica), confiara su fama a su propio acierto al designarla como sucesora. En consecuencia, corrigió: *vinculando en su acierto su memoria*.

70 Así en 1666; pero en el v. 71 cambia el posesivo: *su ceño riguroso*. Parece que ambos se refieren a la misma persona. Hartzenbusch (1850) corrigió *tu destino*. Germana Volpe (2006) adopta esta enmienda y comenta que «il censo logico indicano que si trata del destino di Andrea» [Volpe, 2006: 262]. No nos parece tan claro. Creemos que el *destino* a *él opuesto*, es el de Juana, que siente una natural e invencible aversión hacia el que le han impuesto por marido. Por eso, hemos enmendado la lectura del v. 71 que ofrece 1666: *su ceño riguroso*. Creemos que también se refiere al disgusto con que la reina recibió a Andrés, como se ve en el v. 72.

72 Los historiadores señalan claramente que la reina puso el mayor empeño en privar de cualquier poder a su marido: «Juana hacía grande insistencia [...] y quería que a ella sola la coronasen. El pontífice la envió a decir que no podía coronarla sin su marido. Ella admitió este concierto, pero con calidad que este acto no le diese más jurisdicción de la que debía tener en su reino» [Matthieu, en Mártir Rizo, 1736: 118]. En cambio, sí lo aceptó como esposo, aunque enseguida surgirían desavenencias entre los recién casados.

esposo y rey dos veces desdeñado,  
 hizo a Nápoles guerra, 75  
 los términos talando de tu tierra;  
 que tal vez que en un bien miente la suerte,  
 el amor en venganza se convierte.  
 Tú en tu intento constante,  
 él altivo, tú ingrata, y él amante, 80  
 tuvisteis este estado  
 al parasismo último postrado,  
 y Nápoles sitiada  
 se vio en caliente púrpura anegada.  
 Vino el helado invierno, 85  
 y por marcial político gobierno,  
 cuando ya nuestras fuerzas extinguidas,  
 la sangre echaban menos, y las vidas,  
 se retiró su campo,  
 pisando ocioso de la nieve el ampo, 90  
 paréntesis haciendo a su despojo  
 la tregua entonces, pero no a su enojo;  
 pues apenas la verde primavera  
 viene a acordarse de esta verde esfera,

---

76 *Andrea* nunca tuvo la posibilidad de atacar los estados de su esposa. Quien sí lo hizo, para vengar su muerte, fue su hermano Luis, rey de Hungría. Las calamidades para el reino de Nápoles que se pintan en los versos siguientes llegaron tras el asesinato de Andrés.

83 *1666* y todos los testimonios antiguos leen y *Nápoles sitiado/ se vio en caliente púrpura anegado*. El género de *Nápoles* varía según el uso. Depende, en gran medida, de que el topónimo se vincule en la mente del hablante al reino o a la ciudad. Sin embargo, hay que concluir que el poeta escribió *sitiada* y *anegada*, como corrigió Hartzenbusch (1850), pues no es regular que en una silva de pareados cuatro versos seguidos sean monorrimos.

86 Como se volverá a señalar en el v. 1294, las campañas militares se acostumbraban a desarrollar en las épocas más cálidas del año. Era *político gobierno* que en los días invernales los ejércitos se retiraran a sus acuartelamientos para protegerse de las bajas temperaturas.

cuando él, que a su venganza se resuelve, 95  
o amante u ofendido u todo vuelve.  
Luis, su hermano, arrogante  
joven de Hungría y de Bohemia infante,  
socorro le ha traído,  
con cuyo aliento más desvanecido, 100  
hoy conquistar procura  
la corona imperial de tu hermosura.  
Yo lo sé, porque tengo  
mis estados al paso, y así, vengo  
que él viene poderoso. 105  
Tu reino no le estorba temeroso.  
Hoy la necesidad el gusto fuerza:  
haz voluntad lo que ha de ser por fuerza;  
pues es fuerza, si a tanto horror le obligas,  
que vencedor...

- 98 Como se ha señalado, Luis no era infante sino rey de Hungría.
- 104 El texto que ofrece 1666 (*vengol que él viene*) resulta sintácticamente violento. Si bien *venir* se usa con el valor de «inferirse, deducir o seguirse una cosa de otra» [*Aut.*], en casos como este acostumbra a usarse con la preposición *a*. Para evitar esta poco habitual construcción sintáctica, ya *S2* corrigió *entriendol que él viene poderoso*, a costa de romper la consonancia. Hartzenbusch (1850) enmendó con mayor libertad: *vengol a decirte que él viene poderoso*.  
Este ficticio Octavio Ursino se presenta como un miembro de la familia Orsini, una de las más notables y poderosas de la Italia medieval, que tuvo jurisdicción sobre extensos territorios de Hungría, que —suponen los autores de esta comedia— quedarían *al paso* de la expedición militar hasta Nápoles que se atribuye a Andrés.
- 110 *La reina Juana de Nápoles* de Lope de Vega empieza justamente con la asamblea de los nobles napolitanos que aconsejan a la reina que acepte el matrimonio con Andrés ante la inminente amenaza:  
Es su hermano el rey de Hungría;  
con el favor que le da  
piensa vencer cada día,  
y sin duda vencerá,  
pues tanta gente te envía. (vv. 16-20)

REINA. Detente, no prosigas; 110  
 que es bajeza que Andrés pueda conmigo,  
 aun más que por galán, por enemigo.  
 Nápoles vitoriosa,  
 yo no he de ser avasallada esposa,  
 ni mujer conquistada 115  
 ha de ser vuestra reina. La jornada  
 haced, y antes que el sol llegue a su ocaso,  
 en campal duelo le impedid el paso,  
 que yo de acero y de valor armada,  
 con mis mujeres guardaré la entrada 120  
 a Nápoles, adonde altiva y fuerte,  
 con mis damas no más, le dé la muerte.

Vase.

CARLOS. Octavio, tu consejo,  
 más que de joven fuerte, de hombre viejo,  
 ni persuade ni obliga. 125

---

Obsérvese que Lope es más respetuoso con la identidad y parentesco de los personajes históricos que los tres ingenios que pergeñaron *El monstruo de la fortuna*.

112 Volpe [2006: 262] subraya la voluntad de los dramaturgos de presentar a Juana I como «mujer varonil», «*donna coraggiosa e determinata, che non esita a fare uso della forza per difendere sé stessa e il suo regno da gli attacchi di Andrea d'Ungheria*». Esta dimensión de la protagonista fue señalada también por McKendrick [1974: 194]. Sáez [2019] ha vuelto sobre este tipo de personajes, frecuentes en la obra calderoniana, aunque ha preferido no considerar las obras atribuidas y en colaboración.

117 En *1666* y la mayor parte de los testimonios falta el verbo *haced* y la frase carece de sentido. Antonio Sanz (*1741*) completó el verso y dio coherencia al enunciado.

119 También en este caso el texto de *1666* (*que yo he de hacer hoy de valor armada*) está estragado y no forma sentido. La corrección que ofrecemos es la que aparece en *S2*, común a casi todos los impresos, que supone una lectura distinta de una hipotética caligrafía manuscrita: *de acer o y*, interpretado como *de acero y* en *S2*; y como *de hacer hoy* en *1666*. Antonio Sanz (*1741*) enmendó con una intervención menor el texto de *1666*: *que yo he de hacer de mi valor armada*.

OCTAVIO. Mis canas quieren ahora que esto diga,  
y mi valor, que eterno se venera,  
que después de decirlo, altivo muera;  
y así, Carlos, te sigo.  
Yo el primero he de ser que al enemigo 130  
mi lealtad y valor con sangre escriba.  
CARLOS. ¡Viva la reina Juana!  
TODOS. ¡Viva, viva!

*Quítase la reina de la ventana,  
vanse los soldados  
y, al irse a entrar Carlos, va hablando con Lirón,  
y quédase solo Calabrés mirándole.*

CARLOS. Lirón.  
LIRÓN. ¿Señor?  
CARLOS. Un punto,  
mientras que marcha todo el campo junto,  
quedarme aquí me importa. 135

126 El texto de 1666 y de la mayor parte de las ediciones (*Mis canas quieren que ahora esto diga*) está estragado. El ritmo del endecasílabo, con acentos en las sílabas segunda, cuarta, séptima y décima, es anómalo y cacofónico, enteramente indigno de Calderón. Corregimos con un simple cambio de lugar de la conjunción. Naturalmente, con sinéresis en *ahora* (bisílabo), como es habitual en nuestros clásicos. Hartzenbusch (1850) propuso una corrección similar a la nuestra, pero no resuelve la anomalía rítmica: *Mis canas quieren que esto ahora diga*.

131 El mismo tipo de contraste entre el prudente consejo de no empuñar las armas y la resolución final de disponerse a la batalla, lo encontramos en el primer acto de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, escrito por Antonio Coello (vv. 1030-1034):

FILIPO. [...] si mi lengua  
lo mejor te aconsejaba,  
si estás una vez resuelta,  
no por eso mi valor  
ha de faltarte en la empresa.

- Para alcanzarle, una jornada corta,  
con un caballo, en ese parque espera.
- LIRÓN. Ya sabes, gran señor, de la manera  
que te sirvo obediente.
- CARLOS. (Anhele mi ambición osadamente, 140  
que aunque pese a mi estrella,  
rey he de ser en Nápoles la bella.)

*Vanse todos.*

*Quedan Lirón y Calabrés.*

- CALABRÉS. (¿Habrà paciencia, valor,  
para ver un hombre honrado  
tan valido a aquel menguado 145  
del príncipe, su señor;  
que lado a lado con él  
vaya hablando desde aquí,  
y no halle yo quien a mí  
me diga «¿qué haces?». Cruel 150  
fortuna —si verdad digo—,  
me consuela en tu ignorancia  
que soy hombre de importancia,  
pues tan mal estás conmigo.)

137 El hipérbaton puede conferir cierta ambigüedad a esta frase. Parece que Carlos ordena a Lirón que le espere *una jornada corta* ('un breve rato' o 'algo menos de un día') con un caballo, con el que confía en alcanzar al ejército en marcha.

152 *1666* lee en *tu ignorancia*, culpando a la fortuna de desacertada y falta de seso. *S2* corrigió *mi ignorancia*, sugiriendo que es Calabrés el confuso y perplejo ante los vaivenes de la fortuna. *GL* y Antonio Sanz (1741) completaron la enmienda de *S2* imprimiendo *en mi ignorancia*.

154 En un juego irónico, el gracioso se encara con la fortuna y se queja de la persecución que sufre. De tanta desdicha deduce que es *hombre de importancia*, ya que el tópico señala que el destino aciago solo se ceba en los magnates. El libro de Boccaccio *De casibus virorum illustrium* tiene como motivo recurrente el ensañamiento de la fortuna con los grandes hombres.

LIRÓN.	(Aquesta es buena ocasión para mis intentos.) Pues ¿qué se hace el buen Calabrés?	155
CALABRÉS	Servir al señor Lirón.	
LIRÓN.	¿Ofrécese por acá algo en que valerle pueda?	160
CALABRÉS.	(La fortuna tiene rueda también de pícaros ya.) No, señor, que aunque es verdad que ha muchos días que he estado...	
LIRÓN.	Diga.	
CALABRÉS.	...desacomodado, muy poca necesidad he tenido, que no falta quien haga a los pobres bien.	165
LIRÓN.	¿Y quién? Por mi vida, ¿quién?	
	¿Es princesa baja o alta?	170
CALABRÉS.	Ni alta ni baja; ha danzado el pie gibao, sí, señor, con la alemana de amor.	

165 *desacomodado*: «se dice del que no tiene medios y conveniencias competentes a su estado y decencia» [*Aut.*]. En el caso de un criado, el que no tiene amo, el que no está empleado.

171 Calabrés contesta con un equívoco a la pregunta sobre la extracción social de su enamorada. En los bailes del Renacimiento europeo se distinguía entre *danza baja* (conocida por su nombre francés: *basse danse*), de ritmo lento, y *danza alta*, en la que se incluían saltos y era más viva. Enseguida se extenderá sobre los bailes que practica la dama. A un juego más malicioso, con las mismas danzas, recurrió el conde de Villamediana en un epitalamio burlesco:

En esta boda no habrá  
danza de alta ni baja,  
pues ni a la novia le baja,  
ni al novio se le alzará. [En Arguijo, 1968: 201]

173 Tanto *el pie gibao* como *la alemana* son dos bailes muy populares en el siglo XVII. El primero debió de tener vida efímera, según se deduce de la entrada de *Autoridades* [s. v. *pie gibado*]: «danza o baile que tuvo uso

LIRÓN.	(Celos, ¡vive Dios!, me ha dado; que ya sé que es la obra pía Beatriz de este picarón. Esto es ya resolución.) Yo con Calabrés tenía cierto negocio.	175
CALABRÉS.	Aquí estoy a cuanto quiera mandar vuesa merced.	180
LIRÓN.	Hemos de estar solos los dos; y pues hoy a ver el vistoso alarde de la gente que marchó, la reina misma salió a aquesta quinta esta tarde, por entre estos verdes ramos, que al pie de la quinta son una amena población, siguiendo la senda vamos que hace este arroyo.	185          190
CALABRÉS.	Está bien. (Sin duda, pues me ha llamado, y hacia el arroyo ha guiado donde cada día se ven las lavanderas lavar, y hoy de su casa ha salido	195

---

antiguamente y ya no tiene ninguno ni se sabe cómo era». La *alemana*, más conocida por su forma francesa, *alemande*, o su castellanización, *alemanda*, tuvo más recorrido. El *DRAE* la define como «danza alegre de compás binario, en la que intervienen varias parejas de hombre y mujer, las cuales van imitando los pasos que ejecuta la pareja principal. Procede de la Baja Alemania o de Flandes».

175 Irónicamente, llama *obra pía* a Beatriz porque a ella dedica Calabrés su atención. En el sentido recto, *obras pías* son «aquellas que se hacen u disponen para el culto de Dios o beneficio del prójimo, como misas, aniversarios, ornamentos, dotaciones de huérfanas, crianza de niños, etc.» [*Aut.*].

	Beatriz, que ella misma ha sido quien me llama a merendar.	
	Aunque yo más estimara que quien me llamara fuera Felipa, su compañera, que al fin tiene mejor cara.	200
	Mas, al fin, con Beatriz bien o mal se ha de pasar. Harto buena cara es dar: no quiero amor más feliz.)	205
LIRÓN.	¿No vienes?	
CALABRÉS.	No es por ahí por donde hemos de ir.	
LIRÓN.	Sí es, que esto es lo más solo.	
CALABRÉS.	Pues ¿quién es ermitaño aquí?	210
LIRÓN.	¿Hay gente?	
CALABRÉS.	No, ni rumor.	
LIRÓN.	¿Estamos solos?	
CALABRÉS.	Sí estamos.	
LIRÓN.	Pues riñamos.	
CALABRÉS.	No riñamos, que será mucho rigor.	
LIRÓN.	Pues aquesto solo ha sido a lo que he venido. Ea, presto.	215

214 La parodia y crítica de los duelos por parte de los graciosos es un lance que encontramos en numerosas comedias de Calderón. Como señaló Navarro González [1984: 110-111], se encuentra en *Fineza contra fineza*, *El postrer duelo de España*, *Eco y Narciso*, *El purgatorio de san Patricio...*; pero quien se lleva la palma en esta reducción al absurdo de los retos y desafíos es su colaborador Rojas Zorrilla, con el hilarante monólogo de Sancho en *Donde hay agravios no hay celos* (vv. 2437-2462) y con la grotesca parodia incluida en *Abrir el ojo* (vv. 2111-2464), esta vez protagonizada por gentes de «mediana sangre».

CALABRÉS.	Ea, espacio; pues solo es esto a lo que yo no he venido.	
LIRÓN.	Aquí hemos de desnudarnos para matarnos los dos.	220
CALABRÉS.	¿Desnudarnos?	
LIRÓN.	Sí, por Dios.	
CALABRÉS.	Pues eso basta a matarnos.	
LIRÓN.	Yo vengo de esta manera desarmado a reñir.	
CALABRÉS.	Yo también; mas a reñir no, que un peto fuerte trujera.	225
LIRÓN.	Un colete que traía en casa me le dejé.	
CALABRÉS.	Pues hizo vuesa mercé una grande bobería, porque ¿para qué es sufrir todo el año este pesar si se le había de quitar el día que ha de reñir?	230
LIRÓN.	¿Qué espera?	
CALABRÉS.	Saber por qué es este enojo conmigo.	235
LIRÓN.	Porque es un fingido amigo.	
CALABRÉS.	Pues desde hoy no lo seré. ¿Habrá más que eso?	
LIRÓN.	Eso es nada.	
CALABRÉS.	Pues a cuanto uced me pida, su boca será medida, que es más fácil que su espada.	240

217 *espacio*: «se toma también por tardanza, flema, suspensión, lentitud, y es lo contrario a ir de prisa y con paso u movimiento natural» [*Aut.*].

227 *colete*: «vestidura como casaca o jubón que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas y sirven a los soldados para adorno y defensa, y los que son de hechura de jubón se usan también para la defensa y abrigo» [*Aut.*].

- LIRÓN. Yo quiero bien a Beatriz,  
y Beatriz ha de ser mía  
desde aqueste mismo día. 245
- CALABRÉS. Y ella será muy feliz  
en ser de un hombre de tal  
valor. Y hoy, en buena fe,  
yo mismo se lo diré  
muy bien, y ella hará muy mal 250  
si tan buen arte no goza.  
Mas aquesto solo digo:  
¿quién es el fingido amigo?,  
¿quién quita o quién da la moza?
- LIRÓN. O he de matarlo, o aquí 255  
la palabra me ha de dar  
de que no la ha de mirar  
en su vida.
- CALABRÉS. Harelo así.  
Pero si no se me tiene  
a soberbia y demasía 260  
una preguntilla mía,  
saber, señor, me conviene:  
si Beatriz, por estar yo  
tiempo ha desacomodado,  
de mi regalo ha cuidado, 265  
¿podré yo olvidalla?
- LIRÓN. No.
- CALABRÉS. ¿No estamos solos?
- LIRÓN. Sí estamos:  
el sitio es bien escondido.
- CALABRÉS. ¿Hay gente alguna?
- LIRÓN. Ni ruido.
- CALABRÉS. Pues riñamos.
- LIRÓN. Pues riñamos. 270
- CALABRÉS. Que yo bien puedo ofrecer  
palabra de no mirar,  
pero yo no puedo dar

	palabra de no comer.	
	Que aunque haya oído decir	275
	que el hombre honrado en su vida	
	que por dinero o comida	
	no se le ha de oír reñir,	
	yo al revés lo considero:	
	porque el hombre honrado no	280
	hay por qué riña sino	
	por comida o por dinero.	
LIRÓN.	Con aqueso mi pesar	
	cesará; empiece mi ira.	
CALABRÉS.	¡Hombre del demonio, mira	285
	que me tiras a matar!	

- 
- 276 Las ediciones más antiguas (1666, *S1*, *S2*...) leen *el hombre honrado*. Hartzzenbusch (1850) enmienda *al hombre honrado*, corrige el anacoluto y regulariza la sintaxis: *no se ha de oír reñir al hombre honrado por dinero o comida*. Mantenemos, sin embargo, el texto de 1666 porque creemos que no se trata de una errata sino de un uso más libre de la lengua característico de la época, menos picajosa que la nuestra para estas cuestiones de ortodoxia sintáctica.
- 281 Considera Volpe [2006: 263] que este verso es heptasílabo, ya que en la prosodia común la conjunción *sino* es átona. Hartzzenbusch (1850) añadió una tilde diacrítica (*sinó*) para marcar la forma en que debía articularse. Lo cierto es que, cuando se trata de versos, la pausa final y el énfasis declamatorio convierten estas partículas en métricamente tónicas, especialmente en este tipo de escenas bufas. El mismo fenómeno, con la conjunción *que*, el pronombre *quien* o la preposición *por* lo encontramos en «Ya sabrá vuesaerced que/ la razón no quiere fuerza» (vv. 299-300), «a vista del alma quien/ tales mudanzas le enseñe» (vv. 694-695), «Por/ privado *alatero* suyo» (vv. 2781-2782). El mismo Calderón sigue este uso en la jornada tercera de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (vv. 2395-2394): «se sepulta el sol, porque/ hablar a los dos importa». Dámaso Alonso [1975: 551-563] estudió el fenómeno de la tonicidad métrica de voces átonas en la poesía funambulesca de Manuel Machado [1993: 51]: «Pierrot y Arlequín,/ mirándose sin/ rencores...».
- 286 La misma cómica sorpresa ante la violencia del rival en un duelo la encontramos en *Abrir el ojo* (vv. 2423-2424) de Rojas Zorrilla: «¿Cómo tiráis estocadas?/ Eso es quererme matar».



	la razón no quiere fuerza, y que vitorias con sangre son vitorias con la regla, y hacen asco.	300
LIRÓN.	Pues ¿qué quiere uced?	
CALABRÉS.	Que pues Beatriz llega a este arroyo a tan buen tiempo, diga que la deje ella, que yo lo haré al punto, aunque pasto meridiano pierda.	305
LIRÓN.	Eso aceto, porque sé que ha de decirlo ella mesma; que claro está que a un valido de un príncipe que hoy espera ser rey de Nápoles, es uced poca competencia.	310
CALABRÉS.	Uced honra a sus criados. Enváinense mientras llega.	315

---

*vuesasted* (v. 1532) y *vusted* (1597). Curiosamente, este pronombre, en sus diversas formas, es muy utilizado por Calderón, en la primera jornada, y escasea en las dos que correspondieron a Antonio Coello y Rojas Zorrilla.

300 Correas [2000: 444] registra el refrán «La razón no quiere fuerza ni la fuerza quiere razón», que pone de manifiesto la incompatibilidad entre la violencia y el juicio sereno.

302 El equívoco a cuenta de la palabra *regla* ('normas por las que se rige cualquier actividad; en este caso, los desafíos' y 'menstruación') debe de ser rarísima en el teatro áureo, *pudoris causa*. Nosotros solo lo hemos encontrado en este texto.

308 *pasto meridiano*: 'comida, almuerzo del mediodía'. La misma expresión en *El médico de su honra* (vv. 752-754) de Calderón, donde el gracioso Coquín bromea sobre cómo conseguía su sustento sisando del pienso del caballo de su señor: «fue/ mi pasto meridiano/ un andaluz cordobés».

315 *Uced honra a sus criados*: 'frase cortés con que se agradecía un elogio o una merced'. Aquí, naturalmente, tiene un aire irónico y grotesco.

*Salen Beatriz y Felipa cantando,  
con dos líos de ropa, vestidas de lavanderas.*

BEATRIZ.	Por mí riñen, etc.	<i>Canta.</i>
FELIPA.	No cantes más, por tu vida, porque la voz lisonjera es imán de los sentidos, y no es justo que a ella vengan mil ociosos que a estas horas bajan al parque.	320
BEATRIZ.	¡Que seas tan estraña que no solo a lo más oculto vengas siempre a lavar, mas también que nadie nos siga quieras!	325
FELIPA.	Sí, que da a mi vanidad este ejercicio vergüenza.	
BEATRIZ.	¿Es posible que en tu vida te alegres ni te diviertas?	330
FELIPA.	No, que ya es mi pena en mí segunda naturaleza.	

323 *parque*: «es nombre francés y significa el cercado junto a la casa real, y algunos, el bosque de caza» [Covarrubias, 2006]. *Autoridades*, en cambio, mantiene que «es tomado del inglés *park*».

333 El poeta rehace la expresión *es la costumbre segunda naturaleza*, para ajustarla a la situación del personaje. Como indica Covarrubias [s. v. *costumbre*], este tópico viene del «axioma latino *Consuetudo est altera natura*». Las raíces de este dicho son probablemente aristotélicas. En la *Ética nicomáquea* (II, 1) se desarrolla la teoría de que la naturaleza y la costumbre configuran el comportamiento humano. La expresión, tal y como ha llegado a nosotros, está en san Agustín (*La ciudad de Dios*, XII, 3), que habla del vicio, que «por efecto de la costumbre se ha arraigado fuertemente, hasta formar una segunda naturaleza», y se repite en santo Tomás de Aquino (*Suma de teología*, I-II, q. 32, a. 2): «Lo acostumbrado se hace deleitable en cuanto llega a ser natural, pues la costumbre es como una segunda naturaleza» [Tomás de Aquino, 1961-1965, II, 281]. El mismo

Anoche leí en un libro  
 que, habiendo la docta ciencia 335  
 de la astrología antevisto  
 en esa rápida esfera,  
 en cuyo papel azul  
 son caracteres y letras  
 tantos brillantes luceros, 340  
 tantas lucientes estrellas,  
 que había de morir un rey  
 de veneno, la prudencia  
 con veneno le crio  
 por que poco a poco fuera 345  
 acostumbrándose al daño,  
 perdiendo el daño la fuerza.  
 La costumbre hizo alimento  
 el tósigo, de manera  
 que adolecía al instante 350  
 que faltaba su violencia.  
 Yo así, de tristeza, creo,

---

Calderón usó esta expresión en otras comedias. En *Las manos blancas no ofenden* Lisarda, aficionada a vestirse de varón y practicar habilidades consideradas masculinas, proclama:

Segunda naturaleza  
 la costumbre, ¿no me ha hecho  
 tan varonil, que la espada rijo  
 y el bridón manejo?

[Calderón, 1848-1850: III, 282]

- 351 Los historiadores Dion Casio (*Historia romana*, XXXVII, 13), Apiano (*Historia romana*, XII, 16, 111), Justino (*Epítome de las «Historias filípicas» de Pompeyo Trogo*, XXXVII, 2) y Paulo Orosio (*Historias*, VI, 5, 1-10) atribuyen a Mitridates VI, rey del Ponto, el hábito de tomar diariamente pequeñas dosis de veneno para inmunizarse contra sus efectos. Los tres primeros recogen la leyenda de que, cuando, tras ser derrotado por los romanos, quiso suicidarse, el veneno que tomó no surtió el efecto deseado y tuvo que recurrir a uno de los oficiales para que acabara con él a espada. Esa resistencia adquirida a los tósigos ha tomado el nombre de *mitridatismo*.

	Beatriz, que estuviera muerta si no estuviera mi vida alimentada con ella;	355
	tanto, que la echara menos, a faltarme, es cosa cierta, pues de tristeza acabara si acabara mi tristeza.	
BEATRIZ.	Yo, Felipa, nunca supe de historias ni sutilezas.	360
	Solo sé que no te entiendo.	
FELIPA.	Pues ¿hay alguien que me entienda?	
BEATRIZ.	En este remanso puedes quedarte. A lavar tú empieza,	365
	que yo me iré a esotra parte.	
FELIPA.	¿Para qué de esta manera vengo a buscar aquí el agua, si están mis ojos más cerca?	
CALABRÉS.	Beatriz, lavandera hermosa,	370
	que has tenido la bandera en este cuerpo de guardia, pues le guardas y sustentas, el señor Lirón y yo,	
	hoy, con las mil y quinientas	375
	en grado de apelación, traemos una pendencia.	

---

371 Como señaló Navarro González [1984: 95], el mismo calambur lo repite Calderón en *El segundo Scipión*, en boca del gracioso Turpín, ante el trapo sucio que enarbola Brunel:

Que le falta  
lavandera a la bandera,  
pues su alabarla es lavarla.

[Calderón, 1848-1850: IV, 336]

376 Alude a un trámite judicial (una apelación ante el rey tras los fallos en la chancillería) para el que era necesario depositar una fianza de mil quinientas doblas castellanas. *Autoridades* [s. v. *mil y quinientas*] explica su funcionamiento. Lope de Vega jugó con este equívoco en varias de sus obras, y apeló a las *mil y quinientas* comedias que



	me engañó. Y así, en castigo de tantas estafas hechas, digo que Lirón es ya el cuyo de mis potencias; que desde aquí le revoco la ración en mi despensa, el domicilio en mi casa y el crédito en mi taberna.	400
LIRÓN.	Dijo Beatriz, y pues dijo, no hay sino tener paciencia; o, pues Calabrés se llama, mejor es que no la tenga.	405
CALABRÉS.	Como hubiera hoy qué comer... Esta es la mayor fineza que Beatriz ha hecho por mí.	410
BEATRIZ.	Deja a ese mandria.	
LIRÓN.	Oye: advierta que Beatriz es cosas mías. Dígoles por que no entienda...	

*Vanse los dos.*

- 
- 399 *el cuyo*: «vale el galán o amante de alguna mujer. Úsase regularmente en estilo familiar y festivo» [Aut].
- 407 Es conocida la mala fama de los calabreses en el Siglo de Oro [vid. Arellano, 1991: 224-225], tachados siempre de traidores y miserables. Se creía que Judas, el discípulo traidor, era calabrés. No hemos dado con la razón por la que, *si se llama calabrés*, es mejor que *no la tenga*. Quizá quiera decir que es propio de un calabrés no tener paciencia; como Judas, que no la tuvo y desesperó.
- 412 Así en 1666 y en otras ediciones como la de Antonio Sanz (1741). Sin embargo, la mayor parte corrige *cosa mía*, que es la forma más común y admitida. No hemos encontrado otro caso del plural *cosas mías* como atributo de un singular. Es posible que se trate de una mera errata; pero quizá haya que interpretar: 'Beatriz es una de mis pertenencias'.
- 413 Así en 1666. Todos los demás testimonios, incluso *SI*, corrigen *por que me entienda*, que es un giro popular usado para subrayar el deseo de aclarar una situación. Es posible que 1666 incurra en una errata, aunque también podría interpretarse como una frase incompleta y amenazante.

CALABRÉS.	No creerá cuánto deseaba verme un instante sin ella.	415
FELIPA.	(¡Quién tuviera sus deseos aposentados tan cerca de su olvido, que trocarlos de un instante a otro pudiera! ¡Ay, loca voluntad mía!, ¿dónde generosa vuelas tan remontada que quieres que aun yo de vista te pierda?)	420
CALABRÉS.	Seora Felipa, no sé si vuesa merced se acuerda de que ha días que la miro con más de alguna terneza de corazón.	425
FELIPA.	(Solo aquesto le faltaba a mi soberbia cuando aun Carlos de Salerno	430

---

423 El *vuelo* de la *voluntad loca* de la protagonista guarda relación con las ensoñaciones de Teodoro en *El perro del hortelano* (vv. 1363-1365) de Lope de Vega:

El pensamiento, que vuela  
a los mismos cercos de oro  
del sol...

También el protagonista de *El conde de Sex* (vv. 1257-1264) de Antonio Coello reflexiona sobre la dificultad de alcanzar sus deseos:

Loco pensamiento mío,  
que a un imposible desvelo  
tan reciamente me encubres  
de ambicioso o de soberbio,  
abate, abate las alas;  
no subas tanto. Busquemos  
más proporcionada esfera  
a tan limitado vuelo.

424 1666 lee *Señora Felipa* e incurre en hipermetría. Antonio Sanz (1741) corrigió *Seora Felipa*, que se ajusta al tono jacarandoso de la escena y del lenguaje y permite regularizar la medida del octosílabo.

	no he querido yo que entienda que hay inclinación en mí, por que no se desvanezca.)	
CALABRÉS.	Por ser su amiga Beatriz, dije mi afición por señas, y <i>in voce</i> la digo agora, que no hay amiga que tenga sede vacante en mi amor, y así, uced a la prebenda se oponga.	435
FELIPA.	Calla, villano, que no es posible que tenga atrevimiento de hablarme así nadie que no vea escarmiento de sí mismo la más costosa paciencia.	440
CALABRÉS.	No dijera, ¡vive Dios!, una infanta de comedia razones más ponderadas.	445
FELIPA.	¡Ay, vil fortuna, que quieras que yo sufra que un lacayo de esta suerte se me atreva!	450

440 Calabrés aplica humorísticamente a sus amoríos términos propios del derecho administrativo y eclesiástico como *sede vacante* ('el cargo que no tiene designada a la persona que ha de ocuparlo') u *oposición a la prebenda* ('el presentarse para obtener un determinado puesto en la administración y los gajes correspondientes'). Con estos circunloquios burlescos invita a Felipa a que se convierta en su amante.

445 Aunque la frase es tan engolada como confusa, parece que Felipa rechaza al gracioso porque solo considera dignos de dirigirle la palabra a aquellos que, al ver que no los escucha de buen grado, sino con *la más costosa paciencia*, escarmientan y renuncian a sus pretensiones amorosas.

448 Comentario metateatral que ridiculiza el tono engolado y el desmedido orgullo de la lavandera, cuya respuesta Calabrés compara con las expresiones afectadas de las damas de alta alcurnia que protagonizan la comedia española, especialmente cuando son requeridas de amores por algún poderoso.

CALABRÉS.	Pues ¿cuándo no se atrevieron lacayos a lavanderas?	
FELIPA.	Quando hay en ellas valor.	
CALABRÉS.	Por tu vida, ¿qué te piensas?	455
FELIPA.	Piénsome una mujer pobre, y tanto, que me sustenta este repetido afán, esta continua tarea de enturbiar estos cristales;	460
	si bien tal vez mi soberbia presume que, porque es dar luz, candidez y pureza a lo no tal, ejercita este oficio mi miseria.	465
	Esto me pienso si miro mis desdichas por de fuera; pero si me miro el alma por de dentro de mí misma, igual me pienso a la hidalga,	470
	a la señora, a la reina, que para aquesto hizo Dios todas las almas eternas.	

465 Felipa cree hallar una razón para justificar su humilde quehacer de lavandera: porque limpia lo sucio (*lo no tal*: 'lo que no es puro').

473 En buena lógica escolástica, el alma humana no es eterna sino eviterna: tiene un principio pero no tendrá fin. Santo Tomás (*Suma de teología*, q. 76, a. 7) afirma que es incorpórea e incorruptible. Basándose en esta excepcionalidad dentro del orden natural, en Calderón, y en el conjunto de la literatura áurea, subyace siempre la idea de una esencial igualdad de los hombres, paradójicamente compatible con el régimen estamental. Este mismo concepto, más desarrollado y evidenciando sus perfiles conflictivos, lo encontramos en las palabras que el Pobre dirige al Autor en *El gran teatro del mundo* (vv. 393-398):

Quando este papel me dio  
tu mano, ¿no me dio en él  
igual alma a la de aquel  
que hace el rey, igual sentido,

CALABRÉS. No lo dije yo por tanto;  
pero aunque así me desdeñas, 475  
tú lo pensarás mejor,  
pues es la cosa más cierta  
que la mujer que responde  
por de fuera más zahareña  
al hombre que la enamora, 480  
por allá dentro no deja  
de cobrarle algún cariño.  
Dijo una mujer discreta  
que aquella que quiere menos  
al galán que la requiebra, 485  
le quiere más que a un pariente,  
el más cercano que tenga.

*Vase.*

FELIPA. ¡Cielos, en la confusión  
que aflige mi pensamiento,  
u dadme otro sufrimiento 490  
u dadme otro corazón.  
Mirad que no es proporción,  
ya que tan pobre nació,  
darme la altivez así,

---

igual ser? Pues ¿por qué ha sido  
tan desigual mi papel?

487 El dicho, como sugieren las palabras del personaje, debe de ser folclórico. Acerca del predominio de las inclinaciones eróticas sobre otros afectos y deberes, discurre también Calderón en *Las armas de la hermosura* (vv. 3806-3811):

el más noble  
puede negar justamente  
lo que le pide, a su patria,  
a su padre, a sus parientes,  
a su amigo y enemigo,  
pero a su dama no puede...

queriendo que en dura calma 495  
 dentro de mí viva un alma  
 sin caber dentro de mí.  
 Nace con belleza suma  
 el ave, al hielo temblando,  
 y apenas mira el sol, cuando 500  
 se halla vestida de pluma.  
 Antes que el hambre presuma,  
 sustento llega a tener  
 criado ya; y el hombre, al ver  
 alma en sí más singular, 505

495 Recordemos que la palabra *calma* tiene connotaciones muy negativas en el Siglo de Oro (de ahí, el epíteto *dura*), ya que alude a la angustiosa situación que se vivía cuando, en un viaje marítimo, cesaba el viento y los navíos quedaban en medio del Océano sin posibilidad de avanzar hacia su destino. Véase este mismo uso en los vv. 1076 y 2676.

498 Las ideas que sustentan las décimas que siguen (el desvalimiento del hombre, la imperiosa necesidad de ganarse el sustento y la desventajosa situación respecto a los demás seres de la naturaleza) proceden de Plinio. En *Historia natural* (VII, Introd.) dedica a este asunto un extenso párrafo, del que cabe entresacar estas frases: «no se puede bien averiguar si [la naturaleza] le ha sido madre o madrastra. [...] En este principio de la vida nos resciben con fajas y prisiones de todos los miembros [...], y comienza de tormentos la vida por solo que nació. [...] Los demás animales tienen sus particulares naturalezas. A unos es propia la ligereza, a otros el volar, a otros grandes fuerzas, con otros se nace el nadar, mas el hombre ninguna cosa sabe sin aprendella: no habla, no anda, no come y, en suma, no saca del vientre, sabido, sino llorar » [Plinio, 1999: 302]. Estas ideas tienen un amplio eco en la literatura occidental y española. Cigüeña Beccaria [1989: 484] señaló una temprana glosa en la *Farsa del mundo y moral* de Fernán López de Yanguas (1528). Lope de Vega las recreó en las primeras escenas de *Barlaán y Josafat* (vv. 189-204). En su adolescencia estudiosa, Calderón debió de quedar impresionado por las ideas de Plinio y por los versos de Lope. Además de los textos citados en el estudio preliminar, otras variantes de los mismos conceptos se encuentran en comedias como *Los tres afectos de amor*, *Apolo y Climene* o *Eco y Narciso* [Calderón, 1966: 1186, 1827-1828, 1908-1909].

nace desnudo a buscar  
 qué vestir y qué comer.  
 Nace el bruto más airado,  
 y apenas se ve nacido,  
 cuando de una piel vestido, 510  
 de balde le ofrece el prado  
 sustento que no ha buscado,  
 sin pensar, sin discurrir,  
 sin afanar y adquirir;  
 y el hombre —¡triste pesar!— 515  
 nace desnudo a buscar  
 qué comer y qué vestir.  
 Nace el pez de ovas y lamas  
 tan mudo que aun no respira,  
 y en un instante se mira 520  
 cubierto de alas y escamas:  
 juncos y marinas ramas  
 le alimentan, sin tener  
 qué desear; y con más ser  
 el hombre —¡duro pesar!—, 525  
 desnudo nace a buscar  
 qué vestir y qué comer.  
 ¿Cómo una vez y otra vez,  
 cielos, en discurso igual,  
 no cede lo racional 530  
 a la fiera, el ave, el pez?  
 Mas, ¡ay, Dios, divino juez!,  
 no ha sido una obra tan grave;  
 acaso tu deidad sabe  
 cuánto al hombre preferiste, 535  
 pues mayor razón le diste  
 que a la fiera, al pez y al ave.

537 El interés por *La vida es sueño* y todos los motivos que desarrolla ha propiciado una extensa bibliografía sobre los pasajes que recrean estas ideas. Zugasti [2010: 167] registró buena parte de estos estudios: Buchanan [1908], Reyes [1917], Monner Sans [1924], Carreras Artau [1927],

Con razón no falta nada  
 al hombre; hallarlo presume  
 o ya en la paz con la pluma 540  
 o en la guerra con la espada.  
 Mas la mujer desdichada,  
 a quien ni la espada honra  
 ni la pluma la da honra,  
 ¿qué ha de vestir y comer, 545  
 si el buscarlo ella ha de ser  
 con fatiga o con deshonra?  
 Yo en mi ejercicio lo diga,  
 mísera, pues por no dar  
 a mi deshonra lugar, 550  
 se la doy a mi fatiga.  
 Y pues mi suerte me obliga  
 a abatir nobles alientos,  
 lleven mis voces los vientos,  
 y mis lágrimas el mar. 555

---

Sánchez Escribano [1962], Porqueras Mayo [1965 y 1967], Cilveti [1971: 86-96], Jones [1979], González Velasco [1989: 60-63, 80-88], Lauer [2002], Moreno Castillo [2004: 37-47], etc.

544 La rima de los vv. 543-544 utiliza la misma secuencia fónica, aunque se trata de dos palabras distintas: verbo y sustantivo. Es una práctica común y admitida en el Siglo de Oro. No obstante, como se puede ver en el aparato de variantes, son numerosos los editores que han dudado de que la rima *honra/bonra* sea genuina y han propuesto enmiendas con variada fortuna. Laura Hernández González nos sugiere que quizá exista una errata: *la da honra* por *la adorna*. La enmienda propuesta tiene el inconveniente de romper la consonancia y ser manifiestamente hipométrica: la dialefa que se da, casi de forma espontánea, en *la-da-hon-ra* resulta muy violenta en *la-a-dor-na*.

547 La protesta, a través de los monólogos, contra las dificultades que la sociedad opone al desarrollo de la mujer es común a muchas heroínas calderonianas [*vid.* Bueno, 2003: 98-114]; pero es insólito en todo el teatro áureo que la queja se dirija contra las injustas trabas que la sociedad estamental oponía al ascenso de las mujeres del pueblo llano.



- CARLOS.                   ¿Qué voces son las que dan,  
tan a costa de mis daños,  
a mi vida desengaños?                   570  
¿Serán acaso o serán  
verdades? Solos están  
estos campos. Mis tormentos  
fingieron estos acentos  
por hacerme este pesar                   575  
a mi amor.
- FELIPA.                   No has de lograr  
tan altivos pensamientos.
- CARLOS.                   Mujer, que rizando estás,  
por que Venus te presumas,  
esos cristales de espumas,                   580  
con los golpes que les das.  
¿Con quién hablas? ¿A quién vas  
anunciando su castigo?  
Dime si hablas contigo  
o conmigo.
- FELIPA.                   No lo sé,                   585  
que pienso que a un tiempo hablé  
con vuestra alteza y conmigo.
- CARLOS.                   ¿Conmigo y contigo hablar  
cómo a un tiempo pudo ser?
- FELIPA.                   Con vos por vuestro placer,                   590  
conmigo por mi pesar.
- CARLOS.                   ¿Qué placer se pudo hallar  
en mí?
- FELIPA.                   El de veros valido.
- CARLOS.                   ¿Qué pesar en vos?

- 
- 581    Recuérdese que la diosa Venus nació de la espuma del mar, aquí rebajada burlescamente a la que forma el jabón al golpear la ropa para limpiarla.
- 584    Para convertir en octosílabo este verso hay que proceder a una infrecuente dialefa: *si-ha-blas*. Sin embargo, los testimonios que creemos más antiguos (1666 y S2) presentan esta lectura. Antonio Sanz (1741) enmendó plausiblemente *si hablabas*.

FELIPA. Mío ha sido.  
 CARLOS. No os entiendo, ¡vive Dios! 595  
 FELIPA. No sois el primero vos,  
 señor, que no me ha entendido.  
 CARLOS. ¿Por qué más claro no habláis?  
 FELIPA. Tengo a mis desdichas miedo.  
 CARLOS. Perdersele, pues.  
 FELIPA. No puedo, 600  
 por más que vos me alentáis.  
 CARLOS. Enigmas son cuanto habláis.  
 FELIPA. Y que no habéis de entender.  
 CARLOS. Yo no me he de detener.  
 No me enviéis a discurrir. 605  
 FELIPA. Tanto aun no pensé decir.  
 CARLOS. Pues más pensé yo saber.  
 ¿Con quién estabas aquí?  
 FELIPA. Solas mis penas y yo.  
 CARLOS. ¿Habíasme visto?  
 FELIPA. No. 610  
 CARLOS. ¿Y hablabas conmigo?  
 FELIPA. Sí.

*Salen Lirón y Beatriz.*

CARLOS. ¿Cómo puede ser?  
 LIRÓN. Allí  
 está el caballo.  
 BEATRIZ. ¿Tú, cuentos  
 con el príncipe?  
 CARLOS. Tormentos.  
 FELIPA. Penas.  
 CARLOS. Desdichas.  
 FELIPA. Pesar. 615  
 CARLOS y FELIPA. En fin, no hemos de lograr  
 tan altivos pensamientos.

*Vanse.*

*Salen el rey Andrés y el infante Luis,  
con bastones y soldados.*

ANDRÉS.	Pues de Nápoles estamos una jornada tan breve, y hemos llegado hasta aquí	620
	sin que nadie lo impidiese, marche a Nápoles el campo siempre en orden, por que llegue a sus muros de manera que aun a formarse no espere	625
	para darles el asalto, antes que más se refuercen sus cansados baluartes de municiones y gente.	
LUIS.	Aunque de Hungría he venido	630
	a servirte y socorrerte, como a mi rey, a mi hermano, a mi amigo, me parece que, aunque emprendas esta guerra por motivos que te mueven	635
	contra una mujer hermosa, con mucho rigor la emprendes. ¿Qué causa es que una mujer, o sea reina o sea quien fuere, no quiera casar contigo	640
	para que a casar la fuerces por armas? Y cuando sea tu intento mostrar valiente tu esfuerzo, por que su amor sepa el esposo que pierde,	645
	a menos costa de sangre pudieras satisfacerte; que más que hacer el pesar, es, señor, poder hacerle.	

ANDRÉS. No puede negar mi enojo 650  
 que dices bien; mas no puede  
 mi enojo dejar, infante,  
 tampoco de responderte,  
 por que no pienses que son  
 mis acciones tan crueles 655  
 que sin ocasión se manchan  
 entre la sangre que vierten.  
 Yo vi a Juana, y yo vi en ella  
 una deidad a quien debe  
 más vitorias el amor 660  
 que a sus flechas, porque tiene  
 obediente a su hermosura  
 y a su desdén obediente  
 todo el imperio del fuego  
 en una esfera de nieve. 665

650 El monólogo que aquí se inicia, sobre las esperanzas amorosas y la frustración, tiene claros paralelismos de estilo y tono con otros de las comedias calderonianas. Presenta el mismo ritmo discursivo y la misma asonancia, por ejemplo, que el de Rosaura en la segunda jornada de *La vida es sueño* (vv. 1815-1883).

658 La fórmula para recordar el deslumbramiento erótico es tópica. La encontramos, por ejemplo, en el soneto 64 de las *Rimas* de Lope Vega [1993-1994: I, 326-329]: «Yo vi sobre dos piedras plateadas...», y en *El caballero de Olmedo* (vv. 503-516): «Yo vi la más hermosa labradora...». Se repite en varias comedias de Calderón, como *No siempre lo peor es cierto*:

Yo vi una hermosura y yo  
 la amé, don Juan, tan a un tiempo  
 todo, que entre ver y amar,  
 aun no sé cuál fue primero...

[Calderón, 1848-1850: II, 462]

665 La antítesis tópica entre el *fuego* del amor y la *nieve* (el desdén y/o la blancura de la piel de la dama) es muy frecuente en Calderón. En *Amor, honor y poder*: «pues siendo de fuego el tacto,/ es a la vista de nieve»; en *Amigo, amante y leal*: «¿quién buscó entre fuego nieve?»; o en *El monstruo de los jardines*: «A la vista eres de nieve,/ y eres al tacto de fuego» [Calderón, 1848-1850: I, 381; II, 557; IV, 216-217].

Vencido quedé a sus ojos,  
 si ya mi lengua no miente,  
 que en batallas de amor son  
 los vencidos los que vencen.  
 Y cuando me imaginaba, 670  
 dueño ya de tantos bienes,  
 más allá de esposo suyo,  
 más acá de pretendiente  
 me hallé de un instante a otro.  
 Ya sabrás cuánto se siente 675  
 perder una dicha cuando  
 de entre las manos se pierde.  
 El que no tiene esperanza  
 de la dicha que pretende,  
 no busque la dicha, busque 680  
 la esperanza que no tiene.  
 Pero quien la tuvo ya  
 por segura, justamente  
 llora dichas y esperanza  
 perdidas; y así, es aqueste 685  
 más infelice porque es  
 infelicidad dos veces:  
 ver que sus males sean males  
 y sus bienes no sean bienes.  
 Pues, siendo así que de extremo 690  
 a extremo pasó mi suerte,  
 ¿qué mucho que mi amor pase  
 de extremo a extremo, si tiene  
 a vista del alma quien

---

681 Un juego, más conceptuoso, a cuenta de la esperanza que no se tiene, lo encontramos en *El jardín de Falerina*, la zarzuela en dos actos escrita exclusivamente por Calderón, cuando nos habla de  
 aquel recato, aquel miedo  
 de que tengo de perder  
 la esperanza que no tengo.  
 [Calderón, 1848-1850: II, 297]

tales mudanzas le enseñe? 695  
¡Oh, con qué facilidad  
la peor costumbre se pierde!  
Esto es cuanto a mi pasión.  
Cuanto a que llevarla intente  
adelante, ¿habrá algún hombre 700  
que por fuerza puede hacerse  
dichoso, que no lo haga?  
Cuantos los mares trascienden,  
cuantos las armas menean, 705  
cuantos varias ciencias leen,  
cuantos al trabajo acuden,  
¿a qué aspiran?, ¿qué pretenden  
sino hacerse más dichosos  
que nacieron? Luego debe  
un rey también atarearse 710  
a algún afán cuando quiere  
labrar su dicha; y así,  
por armas pretendo hacerme  
tan dichoso que merezca  
su mano, porque no tienen 715  
para hacerse más gloriosos  
otro camino los reyes.  
¡Vive Dios que ha de ser mía  
la divina Juana! Entre  
mi ejército destruyendo, 720  
tale, abrase, postre y queme  
a Nápoles. No es pretexto  
injusto, no, el que me mueve:  
rey soy, no tengo otro arbitrio  
con que mejorar mi suerte. 725

---

709 El constante deseo de mejora que anida en el corazón del hombre, aquí aplicado a la materia amorosa, parece uno de los motivos centrales de la comedia, tanto en la protagonista como en el príncipe Carlos y el rey Andrés.

*Tocan a rebato,  
y sale un capitán.*

- CAPITÁN. El ejército de Italia,  
señor, a la vista tienes,  
que a recibirte ha salido,  
de quien por caudillo viene  
el príncipe de Salerno. 730
- ANDRÉS. Más mi cólera no espere.  
Toca al arma.
- LUIS. Al arma toca,  
que aquesto es obedecerte,  
si aquello fue persuadirte.
- ANDRÉS. La mitad del alma eres: 735  
en mi muerte o vida están  
tu vida, infante, o tu muerte.
- DENTRO. ¡Viva Italia! *Dase la batalla dentro.*
- DENTRO. ¡Viva Hungría!
- ANDRÉS. ¡Ea, húngaros valientes,  
nuestra ha de ser la vitoria. 740
- OCTAVIO. Hoy, napolitanos fuertes,  
nos es infelice el día,  
y la fortuna. Eminentes  
los húngaros, en el puesto  
y número nos exceden. 745
- UNOS. ¡Viva Hungría!
- OTROS. ¡Viva Italia!

*Sale Carlos.*

- CARLOS. Contraria me es hoy la suerte,  
que vencidas —¡ay de mí!—  
mis nunca vencidas huestes  
de los húngaros, la espalda 750  
infamemente les vuelven;  
que como tan cerca están  
del muro, a favorecerse

van a él. Volved, volved,  
 napolitanos alevés, 755  
 que mi pecho será muro  
 en quien la cólera quiebre  
 el hado. No así, cobardes,  
 os desesperéis.

*Salen Andrés, Luis y todos.*

ANDRÉS. ¿Quién eres  
 tú, que solo en todo el campo 760  
 has quedado?

CARLOS. Quien no teme  
 a la muerte.

ANDRÉS. Y aun por eso  
 te ha perdonado la muerte.

CAPITÁN. Este es Carlos.

LUIS. A prisión  
 te da si la vida quieres. 765

CARLOS. No la quiero si a los ojos  
 de mi reina has de volverme,  
 porque he jurado morir  
 antes que vencido llegue  
 a mirarme.

ANDRÉS. Ya es en vano 770  
 librarte ni defenderte:

pues solo en esta campaña,  
 que ensangrentada convierte  
 en encarnados dibujos  
 todos sus dibujos verdes, 775  
 has quedado.

CARLOS. ¡Que sea yo  
 tan infeliz que aun no quiere,  
 pues nada le pido suyo,  
 darme mi muerte a mí muerte!)

---

779 Aunque la mayor parte de los testimonios presentan esta lectura, 1765 bus-  
 có mayor coherencia y enmendó: *darme mi suerte mi muerte*. Quizá el poeta  
 quiso escribir *darme mi muerte la muerte* o *darme a mí muerte la muerte*.

ANDRÉS. Seguid el alcance a cuantos 780  
dentro en Nápoles pretenden  
ampararse, donde intento  
llegar, antes que ellos lleguen,  
a coronarme y a ser  
rey suyo, aunque a Italia pese. 785

CARLOS. (Fama, honor, corona y dama  
he perdido en una suerte.)

*Vanse,  
y dicen dentro los que pudieren,  
y salen la reina y damas.*

DENTRO. Entréguese la ciudad.  
REINA. ¿Qué alboroto, Julia, es este?

*Sale Calabrés.*

CALABRÉS. (¿Adónde estaré seguro?) 790  
REINA. Hombre, ¿adónde vas?, ¿qué emprendes?  
CALABRÉS. Para aquí se hizo sin duda  
el «éntrome acá, que llueve»;  
y es verdad, porque son tantas  
las balas que más parecen 795  
llovidas que disparadas.  
REINA. ¿De ese modo un hombre teme?  
CALABRÉS. Si no sabe temer de otro,  
¿qué ha de hacer?

REINA. Pues ¿hay que fuerce  
a este alboroto? ¿Qué es esto? 800

CALABRÉS. Es, pues, si el vulgo no miente,  
que a una marchada de aquí

---

793 *éntrome acá, que llueve*: frase hecha con la que se intenta disculpar el atrevimiento de colarse en una casa ajena. Rojas Zorrilla la usa con frecuencia en sus comedias. Véase *Entre bobos anda el juego* (v. 1484), *Peligrar en los remedios* (v. 90), *La traición busca el castigo* (v. 1656)...

	toparon con los Andreses los Juanes, y estos vencidos hacia Nápoles se vuelven,	805
	adonde, ya escarmentados de tajos y de reveses, todos tratan de entregarse, para cuando esotros lleguen, amotinados de ver	810
	que por casarse pelee un hombre, cuando en el mundo, por muchos inconvenientes, pelean por descasarse tantos hombres y mujeres.	815
REINA.	Vasallos y amigos míos, ilustre nobleza y plebe, de vuestro honor o mi infamia está la ocasión presente. Tomad las armas, y todos	820
	defendamos noblemente nuestros muros. Yo seré la primera que se arriesgue.	
DENTRO.	Más fácil, señora, es casarse que defenderse.	825
TODOS.	Entréguese la ciudad.	<i>Dentro.</i>
FELIPA.	Mienten vuestras voces, mienten	

815 Los sarcasmos antimatrimoniales en boca de los graciosos no son raros en las comedias calderonianas. Navarro González [1984: 113-115] registra algunos de ellos procedentes de *A secreto agravio, secreta venganza*, *El José de las mujeres*, *La aurora en Copacabana*. . . A los ejemplos citados puede añadirse este de *El robo de las sabinas* (vv. 282-284) de Rojas Zorrilla y los hermanos Coello:

PASQUÍN.      Mujer propia, ¿qué me quieres?  
LIBIA.          Lo que quiero es ser impropia.  
PASQUÍN.      Pluguiera al cielo lo fueses.

Algo muy parecido lo encontramos en la jornada segunda de *El monstruo de la fortuna*, obra de Antonio Coello, vv. 1485-1494.

	vuestros acentos, villanos, cobardes, una y mil veces; que no ha de ser nuestro rey quien nuestra reina no quiere que lo sea.	830
JULIA.	Una mujer, desesperada y valiente, es sola quien resistir en vano el motín pretende, y las puertas de palacio con una espada defiende, cuando hasta al palacio mismo ya los soldados se atreven.	835
CALABRÉS.	¿Qué no harán hoy por salir con la suya las mujeres?	840
DENTRO.	¡Viva Hungría!	
REINA.	¡Infames voces!	
DENTRO.	¡Viva el rey!	
REINA.	¡Tirana suerte! Dame una espada, que yo sola haré...	
 <i>Sale Felipa, cayendo a los pies de la reina.</i>  		
FELIPA.	¡Jesús mil veces!	845
REINA.	¿Qué es aquesto?	
FELIPA.	Una infelice que hoy agradecida muere,	

---

841 La tozudez y contumacia de las mujeres es un motivo recurrente en las diatribas misóginas de los graciosos y en los diálogos de los entremeses. En *Antonia y Perales* (vv. 9-11) de Luis Vélez de Guevara encontramos una afirmación similar a la de Calabrés, puesta en boca de la protagonista:

Perales, no os canséis, que las mujeres [...] en dando en una cosa, es sin remedio.

	al cielo, porque la dio ocasión para que hiciese su fama en el mundo eterna.	850
REINA.	No en vano a mis brazos vienes a morir. ¿Cómo te llamas?	
FELIPA.	Felipa.	
REINA.	¿De dónde eres?	
FELIPA.	De Catania.	
REINA.	¿Fuiste tú la que mi casa defiendes?	855
FELIPA.	Sí, señora.	
REINA.	¡Ilustre sangre sin duda ninguna tienes!	
FELIPA.	Si no lo fue, lo será, pues a tus ojos se vierte.	
REINA.	¿Qué te obliga?	
FELIPA.	Tu defensa.	860
REINA.	¡Oh gran catanesa! Dete vida el cielo, que yo haré	

850 En la realidad histórica, las relaciones de Felipa con Juana I de Nápoles son muy anteriores y nacieron en una situación, también dramática, pero de índole muy distinta. Felipa fue ama de cría de su hermano Luis. Boccaccio [1552: f. 143r] cuenta lo ocurrido: estando en campaña Carlos de Anjou, «acaeció que Violante, su mujer, que venía con él, parió un hijo y, porque al presente no había copia de mujeres, Felipa, de quien hablamos, moza muy hermosa y de airoso gesto, que por pobreza era lavandera de ropas ajenas, la cual, pocos días antes, por ventura había parido un hijo y fue tomada por ama del hijo del duque». El mismo relato se encuentra en Pierre Matthieu: «Violante, duquesa de Calabria, estaba en el ejército haciendo compañía a su marido [...]. Aquí parió al segundo hijo, que llamó Luis, y el orden inmutable, que depende de una ley superior, quiso, para mayor desolación de este florido reino, que no hallase otra mujer apta para criar este príncipe, sino a una que lo era tan vil que ganaba su sustento lavando paños» [en Mártir Rizo, 1736: 30-31].

854 Matthieu alude al origen y la denominación de la protagonista: «no teniendo ningún apellido propio de su nacimiento, tomó el de Catánea» [en Mártir Rizo, 1736: 32].

	que de tu nombre se acuerde el mundo.	
CALABRÉS.	(¡Solo Macías entonces podrá atreverse a enamorarla.)	865
TODOS.	Entrad.	
REINA.	¡Cielos!	
OCTAVIO.	(Esta es la reina: ponerme quiero delante.)	
REINA.	¡Ay, Octavio, qué tarde os creo!	
ANDRÉS.	No entre ninguno con armas donde su majestad estuviere, y entra tú conmigo a ser testigo de mis laureles.	870
CARLOS.	(Para que no me perdone esta vergüenza mi suerte.)	875
REINA.	¡Ay de mí! ¿Dónde...?	
ANDRÉS.	No huyas, que en vano, señora, temes; porque no son, ni han de ser, mis finezas tan alevés, tan groseros mis extremos,	880

---

866 El gracioso alude a Macías, el mítico trovador gallego del siglo XIV. Se enamoró perdidamente de Elvira, una doncella que servía a su señor, el maestro de Santiago Fernán Pérez de Andrada. Este, con la intención de favorecer a la muchacha, dispuso su matrimonio con Hernán Pérez de Vadillo, marqués de Porcuna. Macías, a pesar de los consejos y amenazas del maestro, persistió en sus cortejos hasta que encontró la muerte a manos del marido ofendido por tanta contumacia [*vid.* Rennert, 1900; Martínez Barbeito, 1951: 19-66; Beltrán Pepió, 1993]. Lope de Vega dedicó una hermosa comedia a este mito, *Porfiar hasta morir*, y Larra, una célebre novela histórica, *El doncel de don Enrique el Doliente*, y un drama, *Macías*. Parece que Calabrés, ante la protección que la reina brinda a Felipa, teme que quien se enamore de ella pueda sufrir una situación similar a la que vivió Macías.

	mis ansias tan descorteses, que hayan de vencerte a ti porque a tus vasallos vencen. Solamente he pretendido estos triunfos excelentes	885
	para que estén a tus pies, aun primero que en mis sienes. A Carlos, tu general, es el que miras presente. Coronado de trofeos	890
	tuyos, reina, llego a verte, y nunca más tuyos fueron, pues dueño de todos eres. Ya tengo un mérito más, si tú un reino menos tienes.	895
REINA.	Si no por vencedor, pueda por vencido merecerte. Confusa, ciega y turbada, no sé cómo responderte; que soy la primer mujer,	900
FELIPA.	¡oh rey!, a quien le sucede capitularse por armas.	
ANDRÉS.	No te cases, sino muere. ¿Quién eres tú, que te opones a mis dichas solamente?	905
FELIPA.	Una mujer que a su reina sirve leal.	
ANDRÉS.	Más pareces monstruo.	
FELIPA.	Soylo de fortuna.	
OCTAVIO.	Mira que tu reino pierdes.	
JULIA.	Ya esta es tu estrella, señora.	910

---

902 El verbo *capitular* se usa en las acepción de ‘firmar las capitulaciones’, es decir, establecer «los pactos que preceden entre el esposo y la esposa, debajo de los cuales se ajusta y hace el matrimonio» [*Aut.*].

FELIPA.	A tu albedrío no fuerces.	
CARLOS.	¡Qué rigor!	
ANDRÉS.	¿Qué determinas?	
REINA.	¡Qué desdicha!	
ANDRÉS.	¿Qué hay que pienses?	
REINA.	¡Qué pesar!	
ANDRÉS.	Pues ¿no respondes?	
REINA.	¡Qué pena!	
ANDRÉS.	¿Qué te suspendes?	915
REINA.	¡Qué dolor!	
ANDRÉS.	¿A qué te arrojas?	
REINA.	¡Qué furia!	
ANDRÉS.	¿A qué te resuelves?	
REINA.	Que pues el cielo a mi padre que obedezca muerto quiere, esta, señor, es mi mano.	920
ANDRÉS.	¿Bañada en sangre la ofreces?	
REINA.	Mano conquistada, mal estuviera de otra suerte.	
ANDRÉS.	De cualquier suerte lo estimo, aunque el verla me entristece con tantas funestas señas de presagios de la muerte.	925
REINA.	Y si el día de tus bodas es día de hacer mercedes,	

- 
- 911 Este verso falta en dos de los impresos más antiguos (1666, S1). El texto que editamos aparece en una amplia familia de testimonios (S2, S3, S4...), es necesario para mantener el ritmo del romance y guarda perfecta coherencia con la situación dramática, por lo que hemos decidido adoptarlo.
- 919 Como ya señalamos, en la realidad histórica fue el abuelo de Juana I, Roberto, el que dispuso su matrimonio con Andrés de Hungría.
- 929 *día de hacer mercedes*: «es el en que los reyes logran algún plausible y deseado suceso, como el feliz nacimiento de un príncipe, la nueva de una victoria grande u otra cosa así, por cuya celebridad conceden mercedes particulares que se deben a la gracia y el regocijo más que a la formalidad» [*Aut.* s. v. *día*].

	de Carlos la libertad sea, señor.	930
ANDRÉS.	Ya la tiene.	
CARLOS.	Fuerza es, pues que tú te casas, que yo libertad tuviese.	
REINA.	¡Ay, Carlos! Grande ocasión perdiste.	
CARLOS.	No me lo acuerdes.	935
ANDRÉS.	Hoy las túnicas de Marte en ricas galas se truequen, y tantos encuentros tristes sean festines alegres.	
CALABRÉS.	Ya casados, no haya más comedia.	940
LUIS.	¡Viva el valiente rey de Nápoles y Hungría!	
ANDRÉS.	Salgamos, pues, de esta suerte donde la corte nos vea por que mis dichas celebre.	945
REINA.	Carlos, aquesta mujer en mi palacio se albergue; como a mi misma persona se le cure y se remedie. Y no temas que te falte, si vida el cielo concede a tu valor, mientras viva, que has de ser, mujer valiente, en Nápoles otra yo.	950
FELIPA.	Tus plantas beso mil veces.	955
CARLOS.	Tu agüero dijo verdad para mí, y para ti miente; pues el cielo mis altivos pensamientos desvanece,	

---

941 El comentario metateatral del gracioso apunta al tópico de que el matrimonio pone broche a buena parte de las comedias.

	viendo acabar mi fortuna, para que la tuya empiece, mujer prodigiosa.	960
FELIPA.	(Suba mi presunción, aunque teme que fortuna que con sangre empieza, se acabe en muerte.)	965
CALABRÉS.	(Quien lavó tantos pañales, bien ser privada merece.)	

---

967 El gracioso no puede evitar el chiste dilógico, un tanto forzado, a cuenta de las dos posibles acepciones de *privada*: 'favorita, mujer que desempeña el cargo de primer ministro' y 'letrina'.

## JORNADA SEGUNDA

*Tocan atabalillos, y dicen dentro verso y medio,  
y salen la reina, medio desnuda, Felipa y Octavio,  
y el príncipe de Salerno y damas.*

DENTRO.	¡Viva Andrés, y Hungría viva!	
OTROS.	¡Viva el rey!	
REINA.	Rabiando muero.	
	¡Oh infames voces! Primero me mate mi pena esquivá.	970
FELIPA.	¿Dónde vas?	
REINA.	No estoy en mí.	
DAMA.	Señora, ¿así vuestra alteza?	
FELIPA.	¿Tanto puede una tristeza?	
PRÍNCIPE.	¿Tu alteza se sale así de su cuarto, sin acuerdo?	975

---

968 Como señaló Rogers [1989: 366-372] y analizó posteriormente Coenen [2017], los vv. 968-1027 coinciden en gran medida con los iniciales de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (vv. 1-52), con algunas adiciones y variantes para acomodarse a la situación dramática, y cambiando —claro está— los nombres de los personajes: los parlamentos de Matilde se atribuyen a Juana; la mayor parte de los de Rosaura y Filipo, a Felipa, aunque algunos versos los recitan el príncipe Carlos, Octavio y la dama innominada que aparece en esta escena. Como ya sabemos, la primera jornada de *Yerros...* es obra de Antonio Coello y las otras dos de Calderón.

975 Como se ha señalado, al personaje que en la jornada primera aparecía como CARLOS, en la segunda y tercera se le llama sistemá-

OCTAVIO.	(¡Qué terrible condición!)	
DENTRO.	¡Viva el rey Andrés!	
REINA.	Al son	
	de la música recuerdo.	
	¡Mal hayan! Dejadme todos.	980
DAMA.	(¡Qué estrañeza!)	
OCTAVIO.	(¡Qué rigor!)	
REINA.	Dejadme, que mi dolor	
	me aflige de muchos modos.	
PRÍNCIPE.	Si puede tu mal...	
REINA.	No sé.	
OCTAVIO.	Si gusta tu alteza...	
REINA.	Nada.	985
	(¡Qué lisonja tan cansada!)	
FELIPA.	Si yo, que a tus pies llegué...	
REINA.	¡Oh Felipa!	
FELIPA.	Dime cuál	
	es la causa que te aflige.	
REINA.	Mi esposo el rey, ya lo dije.	990
FELIPA.	¿Qué te da cuidado?	
REINA.	Un mal.	
FELIPA.	¿Quién lo ocasionó?	
REINA.	Mi suerte.	
FELIPA.	¿Qué causa en ti?	
REINA.	Una pasión.	
FELIPA.	¿Es amor?	
REINA.	Es ambición.	
FELIPA.	¿Gustas de algo?	
REINA.	De la muerte.	995
FELIPA.	Divierte tu mal.	
REINA.	Ya pruebo.	
FELIPA.	Consuélate.	
REINA.	Será ocioso.	

---

ticamente PRÍNCIPE. Hasta 1793 nadie vio la necesidad de unificar la denominación.

FELIPA.	¿Qué te falta?	
REINA.	Tengo esposo.	
FELIPA.	Habla claro.	
REINA.	No me atrevo.	
FELIPA.	¿No soy tu hechura?	
REINA.	En las dos	1000
	no sé qué amor se ha engendrado	
	.....	
	tan grande.	
FELIPA.	Tú, como Dios,	
	¿de nada no me has criado?	
REINA.	Ya Nápoles te venera.	1005
FELIPA.	¿No subí de lavandera	
	a tu gracia?	
REINA.	Hete cobrado	
	voluntad tan excesiva	
	que he de hacer que Italia aquí	
	te venere como a mí.	1010
FELIPA.	Pues ¿en qué tu pena estriba?	

1000 *hechura*: «translaticamente se dice de la persona a quien otra ha puesto en algún empleo de honor y conveniencia, que confiesa [deber] a él su fortuna y ser hombre» [*Aut.*].

1002 Falta un verso para completar la redondilla. Antonio Sanz (1741) lo suplió, *ope ingenii*, con este octosílabo: *por influencia del hado*. Volpe [2006: 269] considera que la enmienda incurre en hipometría, sin contar con la posibilidad de una diéresis en *inflüencia*. Probablemente, la deturpación no se limita a la falta de ese verso. Aun sanando esa laguna, nos encontraríamos con el fenómeno, poco frecuente, de dos redondillas contiguas con la misma consonancia *-ado*.

1004 En *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (vv. 33-36) la redacción de los versos correspondientes a 1001-1004 es muy distinta:

FILIPO.	¿No somos uno los dos?
MATILDE.	Es verdad.
FILIPO.	¿No te he criado?
MATILDE.	Tu edad precepto me ha dado.
FILIPO.	Pues dime tu mal, ¡por Dios!

Y pasa directamente al v. 1012: «¿Quiéresme bien?».

REINA.	¿Quiéresme bien?	
FELIPA.	¿Quién lo duda?	
REINA.	¿Dasme palabra...	
FELIPA.	Sí doy.	
REINA.	...de ayudarme?	
FELIPA.	Tuya soy.	
REINA.	¿Tendrás silencio?	
FELIPA.	Soy muda.	1015
REINA.	Pues si entre solas las dos partirse mi mal espera, salíos vosotros afuera, y quedaos, Felipa, vos.	
	<i>Vanse todos, y queda la reina, y Felipa.</i>	
FELIPA.	(Ya temo prevención tanta.)	1020
REINA.	(Mucho a su fe mi amor fía.)	
FELIPA.	(Mas suya soy...)	
REINA.	(Mas si es mía...)	
FELIPA.	(...¿qué recelo?)	
REINA.	(...¿qué me espanta?)	
FELIPA.	(Servirla mi riesgo intenta.)	
REINA.	(Ayudarme es su interés.)	1025
FELIPA.	(¿Qué dudo?)	
REINA.	(¿Qué dudo, pues?)	
FELIPA.	(Sola estoy.)	
REINA.	Escucha atenta. El generoso Roberto —rey de Nápoles invicto, duque en Calabria y Proenza,	1030

---

1030 La denominación *Proenza* alterna en nuestros clásicos con la de *Provenza*, forma que finalmente ha triunfado. En la *Historia de España* del padre Mariana [1864: 317] leemos: «El rey de Aragón, [...] avisado que su primo era muerto [...], se llamó marqués de la Proenza». No es preciso, por tanto, enmendar el texto de 1666 y

y lo que más, padre mío—,  
 usurpando neciamente,  
 al morir, aquel dominio  
 que contra el fuero del alma  
 aun Dios tomarse no quiso,

1035

el resto de los testimonios secentistas y dieciochescos. Solo las ediciones de los siglos XIX, XX y XXI han corregido indebidamente *Provenza*.

1031 Como ya se ha señalado, en la realidad histórica, Roberto I no era padre, sino abuelo de Juana I.

1035 En la comedia española siempre se defiende la voluntariedad del contrato matrimonial, frente a las presiones e injerencias familiares. Una situación similar la encontramos en la jornada tercera de *Enfermar con el remedio*, atribuida a Calderón, Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer, donde Aurora dice:

Al fin, ¿que mi estado quiere  
 con traidores desacatos  
 sujetarme el albedrío  
 que tan libre me dejaron  
 los cielos, siendo el alma  
 siempre dueño soberano? [...]  
 Que soy legítimo dueño  
 de Urbino, no hay que dudarlo;  
 y que mi padre no pudo  
 —aunque fue suyo el mandato—  
 con cláusula tan precisa  
 forzarme a tomar estado  
 contra mi gusto...

[En Calderón, 1848-1850: IV, 443]

Sin embargo, otro personaje de Calderón, Rosimunda, de *El conde Lucanor*, dio la réplica, con cierto cinismo, a este tópico teatral:

¿Por qué, siendo así, no hago  
 yo la elección por mí mesma?  
 Mas, ¡ay!, que era fácil  
 darle por respuesta  
 que mi libertad  
 no es mía, es ajena;

viéndome moza, y sin dueño,  
 de Italia objeto divino,  
 por el dote gran contienda,  
 por la beldad mucho hechizo,  
 dejándome a mí nombrada 1040  
 por su heredera, a mi primo  
 el rey de Hungría y Bohemia,  
 haciéndole mi marido,  
 le dejó mi libertad,  
 y mi mano. ¿Quién ha visto 1045  
 mandar en un testamento,  
 como alhaja, un albedrío?  
 Yo, que hasta morir mi padre,  
 con mil limados desvíos,  
 o fuese altivez del alma 1050  
 o flojedad del sentido,  
 de amor, rayo de los hombres,

---

que esto de casar a gusto  
 las mujeres de mis prendas,  
 es bueno para las farsas...

[Calderón, 1848-1850: III, 423]

Trágicamente se planteará este conflicto en las palabras de Mencía, en *El médico de su honra* (vv. 569-574):

mi padre atropella  
 la libertad que hay en mí:  
 la mano a Gutierre di,  
 volvió Enrique, y en rigor,  
 tuve amor y tengo honor:  
 esto es cuanto sé de mí.

- 1042 Como ya sabemos, Andreazo, hijo de Carlos I de Hungría, era infante y tío segundo de Juana I, sobrino de Roberto I de Nápoles.
- 1049 Así en 1666. Quizá el poeta escribió o quiso escribir *mal limados desvíos* ('con desdenes poco disimulados').
- 1052 La imagen destructiva del rayo para ponderar el vigor de las mujeres varoniles o desenfundadas aparece en otros escritos calderonianos. Sáez [2019], en el estudio que ha dedicado al tema, cita el parlamento de Julia en *La devoción de la cruz* (vv. 1940-1943):

burlé los ardores tibios,  
 quedé mal hallada entonces  
 con precepto tan esquivo, 1055  
 sin saber por qué, quejosa,  
 sin ver de quién, con desvío.  
 Di en temer el casamiento,  
 no más de porque, al principio,  
 di en pensar que era bajeza 1060  
 sujetarme a ajeno arbitrio.  
 Y después, calificando  
 con más razón el capricho,  
 me pasé a culpar el dueño,  
 hallándole a mi marido 1065  
 en las faltas de forzoso  
 la razón de no ser mío.  
 Vacilando el pensamiento  
 en estas dudas remiso,  
 y el gusto vagando en estas 1070  
 inquietudes desabrido,  
 la voluntad perezosa,  
 la memoria sin aviso,  
 la inclinación sin objeto,  
 todo el cuidado baldío, 1075  
 el pecho en calma, y en fin,  
 el alma con desaliño  
 —que son galas los cuidados  
 de un corazón bien nacido—  
 estaba yo, cuando un hombre... 1080

---

por que veas que es flecha  
 disparada, ardiente tiro,  
 veloz rayo una mujer  
 que corre tras su apetito...

- 1067 Juana, en su rebeldía contra los designios que la obligaban a casarse con Andrés, buscó defectos en el marido (*me pasé a culpar el dueño*) y encontró que era impuesto (*las faltas de forzoso*) y no sentía por él el menor afecto (*no ser mío*).

Aquí he menester arbitrios  
que me callen lo que soy  
o me olviden lo que digo.  
En fin, rodeando tantas  
excusas, me determino 1085  
de una vez —hágase sordo  
el recato si es delito—  
a decir que quise bien  
a un hombre... Mas ya lo he dicho:  
Mujer soy —ya lo parezco—, 1090  
que mientras tienen corrido  
con el velo del decoro  
los afectos de hombre indignos,  
son deidad los reyes. Ya,  
que soy mujer has sabido. 1095  
Con la majestad cubiertos  
tuve los afectos míos.  
Tuvíste me por deidad,  
mas ya que el velo he corrido,  
humana quedé, Felipa, 1100  
pues las pasiones me has visto.

1082 *que me callen lo que soy*: 'que me hagan olvidar que soy reina', ya que se supone que las soberanas no deben estar sujetas a las pasiones humanas. El personaje señala una incompatibilidad entre la condición real (casi divina: *son deidad los reyes*, v. 1094) y lo que va a contar.

1094 El concepto tópico de que los reyes son de naturaleza divina se repite en el primer acto de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* de Antonio Coello (vv. 821-822): «pues, si el rey es en la tierra/ una deidad superior...».

1101 La misma expresión y el mismo concepto de la monarquía lo encontramos en *El conde de Sex* de Antonio Coello (vv. 2883-2884): «¡Oh llanto!, no me publiques/ humana...», y en el primer acto de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (vv. 57-60):

Uno [un cuidado] es en mí procedido  
de mi condición real,  
y otro de achaque mortal  
con que humana he parecido.

Y así, pues he descifrado  
 aqueste enigma contigo,  
 ya que soy, como tú, humana,  
 te diré este afecto impío. 1105  
 Este amor, en lo más, siendo  
 en el alma introducido,  
 hizo que me persuadiese  
 a que era más cuerdo aviso  
 dar rey vasallo a mi reino 1110  
 que darme extraño marido.  
 Así creílo y penselo,  
 aprobelo, y admitido,  
 empecé —como mi honor  
 se perdió el miedo a sí mismo— 1115  
 a querer ya sin zozobra  
 y aborrecer a mi primo.  
 Que como halló aquel dictamen  
 de atreverse el amor mío,  
 se soltó por toda el alma; 1120  
 que en hallando algún motivo  
 para honestarse, se explayan  
 con gran fuerza los delitos.  
 En tanto, pues, que yo amante  
 me dictaba estos delirios, 1125  
 dio Andrés en apresurar  
 los medios de hacerse mío.  
 Declárase más la instancia;

---

1106 No vemos claro el significado y función de *en lo más*. Quizá quiere decir ‘en el momento más intenso de este amor’. Tampoco Hartzenbusch (1850) alcanzó el sentido de la expresión y, ni corto ni perezoso, enmendó *Este amor, este tormento/ en el alma introducido...* Aunque los testimonios impresos de los siglos XVII y XVIII son unánimes, quizá se trate de un error de la tradición manuscrita y en el original constara: *Este amor, en lo más hondo/ de mi alma...*

1110 Es decir, casarse con uno de los nobles napolitanos, vasallos de la corona.

yo más claro me resisto.  
 Suplica y, si no, amenaza, 1130  
 dilato y, si no, despido;  
 publica más su afición,  
 yo más mi aversión publico;  
 y en fin, ya, ya reventando  
 los encontrados motivos 1135  
 en los dos, yo me despecho,  
 y él se da por ofendido.  
 Juntó contra mí sus huestes  
 —ya la fama lo habrá dicho—;  
 llenó de horrores a Italia: 1140  
 ya lo temieron sus hijos.  
 Sonó el parche —ya lo sabes—;  
 hizo guerra —ya lo has visto—;  
 cercó a Nápoles —no es nuevo—.

Resistirme era preciso: 1145  
 peleamos —no lo ignoras—;  
 venciome —tú eres testigo—;  
 casámonos —ya lo viste—;  
 sentilo —eso solo ha sido  
 lo que has de saber más claro, 1150  
 que no cupo en los indicios—.

Casose el rey, que no yo,  
 pues el alma el sí no dijo;  
 hospedele como extraño,  
 no le admití como mío. 1155  
 Procuro buscar remedios  
 contra mi amor, busqué olvidos;  
 borro imágenes, ideas,

---

1129 Como se ve en el aparato de variantes, casi todos los editores han creído necesario enmendar este verso: *yo más clara me resisto*. Creemos que la lectura buena es la de 1666: *más claro*, es decir, ‘con mayor claridad, sin ambigüedades’ (adverbio, no adjetivo).

1158 En nuestros clásicos, la forma *imágenes* alterna ocasionalmente con *imágenes*. La usa, por ejemplo, Rojas Zorrilla en *Lo que quería ver*

pensamientos y delirios.  
 Procuro estar bien con él, 1160  
 hago cuenta que le elijo;  
 pienso que no estoy forzada,  
 que él me conquistó de fino,  
 que no me obligó por armas;  
 mas es en vano este arbitrio, 1165  
 que, en fin, siendo que lo pienso,  
 todo es pensar que lo finjo.  
 Si pretendo proponerle  
 amable, galán, bienquisto  
 a mi pensamiento, hallo 1170  
 que tengo ya aprehendido  
 que él me violentó sangriento.  
 ¡Oh, qué mal quiso el que quiso  
 meterse en fueros de amado  
 por los medios de temido! 1175  
 En fin, impaciente y ciego,  
 si me ve, soy basilisco;  
 si le miro, es un asombro;  
 si me halaga, es un martirio.  
 La mesa es toda venenos, 1180  
 el lecho es todo delirios,  
 la plática es toda quejas,  
 el favor todo retiros,  
 melindres todo el halago,  
 y el gusto, si le hay, fingido, 1185  
 ensayando en lo forzado  
 tantas liciones de tibio.

---

*el marqués de Villena* (v. 1448), y Lope en el autógrafo de la égloga *Amarilis*: «Imágenes celestes...» (v. 557), aunque en los impresos apareció *imágenes* [vid. Lope, 2015: II, 689 y 746].

- 1175 Vuelve a insistir en la irrenunciable voluntariedad de los efectos. Andrés, de acuerdo con este razonamiento, ha aspirado a conquistar el cariño (*meterse en fueros de amado*) por la fuerza, infundiendo miedo.

Yo aborrezco y quiero, yo  
 en odio y amor milito:  
 el odio desenfrenado 1190  
 y el amor mal reprimido.  
 Yo aborrezco al rey, y quiero  
 al príncipe; al rey, digo,  
 que he de hacer rey...

*Sale el rey.*

ANDRÉS. ¿Qué es aquesto?  
 REINA. Señor.  
 FELIPA. Señor.  
 ANDRÉS. (Mucho he oído.) 1195  
 REINA. Vuestra alteza... (Un mármol soy  
 si me oyó.)  
 ANDRÉS. (Yo determino  
 disimular.) ¿Qué es aquesto  
 que hablaba en este retiro  
 vuestra alteza con Felipa? 1200  
 FELIPA. (Esto ha de ser: yo me animo.  
 Peor es negarlo todo.)  
 REINA. Yo, quejosa...  
 FELIPA. Yo lo digo,  
 que mejor habla un tercero  
 de ajeno mal.  
 ANDRÉS. Pues, decidlo. 1205  
 REINA. ¿Qué queréis decir, Felipa?  
 FELIPA. Déjame a mí.  
 REINA. Yo, rey mío,  
 quejas le daba...  
 ANDRÉS. ¿De quién?

1188 Así en 1666. Creemos que es la buena lectura: como se reitera en los vv. 1191-1993, Juana aborrece a Andrés y quiere a Carlos de Salerno. La rama B (S2 y cuantos leen con él) no entendió esta antítesis y editó: *Yo le aborrezco, y no quiero.*

REINA.	De... De...	
FELIPA.	De vos. Esto ha sido.	
ANDRÉS.	¿De mí?	
FELIPA.	Sí, señor. (Más vale reventar y, de camino, se remedia la sospecha de si la plática ha oído.)	1210
ANDRÉS.	Pues decid, que yo deseo (rabiando estoy, aunque finjo) no tener quejosa (¡ah, ingrata!) a su alteza y dueño mío.	1215
FELIPA.	Andrés de Hungría y Bohemia, tú, de Roberto elegido para esposo de la reina, pusiste a Nápoles sitio. El reservarlo su alteza —yo de su boca lo he oído— no fue por vos; solo fue porque errasteis el camino, librando a apoyos de un muerto lo que sois vos, por vos mismo. Con esto estáis satisfecho en cuanto al ser despedido;	1220       1225

1222 Parece que el verbo *reservar* se usa aquí con el valor de ‘proteger, defender’, que no registra *Autoridades*. Arguijo [1972: 113] lo emplea en la acepción que proponemos en el soneto *A Dido oyendo a Eneas*, que describe la destrucción de Troya y pinta a: «Anquises en sus hombros [los de su hijo Eneas] reservado». Juana (*su alteza*) hubo de defender el reino de Nápoles, como se aclara en los versos que siguen, porque el pretendiente se equivocó en la forma de alcanzar la corona y la mano de la reina. Este significado de *reservar* no debió de resultar claro para la mayor parte de los editores: todos los testimonios (excepto 1666, *SI GL* y 2066) han corregido *el resistirlo su alteza*.

1227 Felipa, tratando de expresar de forma tolerable el desafecto de la reina, reprocha a Andrés el error de hacer valer las disposiciones testamentarias de Roberto I, en vez de conseguir el amor de Juana por sus propios méritos.

	pues, entre agora la queja del modo de conseguirlo.	1230
REINA.	Esto a mí me toca más, que tengo el dolor más vivo. Y cuando yo no eligiera, fuera aversión o capricho,	1235
	a vuestra alteza, ¿es buen modo de hacerse un hombre querido, obligar con una guerra? ¿Estruendos, armas y tiros enamoran o amedrentan?	1240
	Antes Amor, como es niño, se espanta al ruido de Marte. Tu alteza ha espantado el mío. ¿Por fuerza de armas pretende que le quiera? Esclavos hizo	1245
	la guerra, que no casados; si algo soy vuestra, esto he sido. La política ha trocado vuestra alteza: los castillos, las ciudades se conquistan,	1250
	no las damas, con peligros. Buscándome a mí tu alteza, le pone a Nápoles sitio: con Nápoles se ha casado vuestra alteza, no conmigo.	1255
	O ya que en el nombre solo —que agora no lo averiguo— o en la verdad, ¿vuestra alteza es mi esposo o mi enemigo? Ya que consiguió el casarse,	1260
	ya que sujeté mis bríos, ya que le obedecen todos,	

---

1261 El texto de 1666 *sujeté*, con el valor de ‘sometí’ (primera persona), parece plausible y convierte en innecesaria la corrección de *SI* y todos los testimonios, excepto 2006: *sujetó*.

ya que es suyo el reino mío,  
 ¿para qué, desconfiado  
 de mis vasallos rendidos, 1265  
 con su ejército...?

FELIPA.

Eso, eso,  
 perdonad, yo he de decirlo,  
 que hablaré como vasalla,  
 pues de rey, no de marido,  
 son estos cargos. Los otros, 1270  
 como eran de amor, decirlos  
 pudo, señora, tu alteza,  
 que habla el amor con más brío.  
 Pero estos, que los pronuncia  
 la sujeción, yo los digo, 1275  
 que ella se queja rogando,  
 y el amor tiene otro estilo.  
 Y así, en el nombre del reino  
 me quejo a vos —esto he oído—  
 de que os valgáis de la fuerza 1280  
 en lo que nosotros mismos  
 voluntariamente haremos,  
 a vuestro gusto rendidos.  
 Ya casado vuestra alteza,  
 ya que Nápoles a gritos 1285  
 te apellida rey, ya que  
 los grandes están rendidos,  
 ya que el pueblo te obedece,  
 ya que su lealtad has visto,  
 el ejército de Hungría, 1290  
 brioso, ufano y altivo,  
 en Nápoles alojado  
 se está, y el invierno frío,  
 que a todos cuelga la espada,

---

1294 Recuérdese lo dicho en la nota 86 sobre las épocas del año más propicias para las campañas militares. En los días más fríos, los regimientos se retiraban a invernar en los campamentos y fortalezas.

	no envaina vuestros designios.	1295
	Haced, señor, que la gente se vaya a Hungría, y benignos nos lleve en vos el respecto, no nos arrastre el castigo.	
	Sepa en vos la majestad	1300
	que por respeto os servimos, y el rendimiento en nosotros, que obramos por albedrío.	
	Y así, mandad como amado, no forcéis como temido,	1305
	y obedezcamos nosotros, no de asustados, de finos.	
ANDRÉS.	Perdóneme vuestra alteza, que por que el enojo mío no eche a perder los descargos	1310
	que pienso daros rendidos, he de responder primero a esos locos desvaríos que dicta el atrevimiento, y no puedo más conmigo.	1315
	Pues ¿cómo vos, cómo, loca, pronunciáis con labio indigno, siendo quien sois, contra un rey tan despejados avisos? ¿Vos os atrevéis?	
FELIPA.	Señor,	1320
	estos cargos no son míos, del reino son: yo los oigo,	

---

1303 *obramos por albedrío*: 'actuamos libremente'.

1311 *rendidos*: 'detallados, pormenorizados', en la acepción que se usa en el giro *rendir cuentas*. Muchos editores enmendaron *rendido*, atribuyendo a Andrés la declaración de sujeción, y no a los *descargos*.

1319 *despejados*: con el valor de 'atrevidos, descarados, desconsiderados', como derivado de *despejo* en la acepción de «arrojo, temeridad, audacia, atrevimiento, osadía» [*Aut.*].

	<p>él los siente y yo los digo.          ¿Son justos los cargos?</p>	
ANDRÉS.	Sí.	
FELIPA.	<p>Pues si son justos, oídllos          por justos, no por el dueño;          que por eso en los oídos          no hay pasión, como en los ojos,          jueces tan antojadizos          que, viendo las diferencias,          se sobornan de los vicios.</p>	<p>1325     1330</p>
ANDRÉS.	<p>Yo no repruebo los cargos,          sino la voz que los dijo;          no culpo yo las verdades,          sino el traje en que han venido.</p> <p>Consejeros tengo yo          y más decentes ministros,          de quien yo con más decoro          escuche tales avisos.</p> <p>Vuestra voz, Felipa, está          hablando desde el abismo          de la bajeza; yo estoy          encumbrado en el Olimpo</p>	<p>1335       1340</p>

- 1331 Así, en todos testimonios, excepto 1765, 1793, 1850 y 1932, que corrigieron *se sobornan de los visos*. Es probable que no se trate de una errata como entendió 1765, sino de una alambicada forma de expresar la idea de que los ojos no son dignos de confianza porque se engañan con facilidad, y aun *viendo las diferencias*, tienden a percibir lo que desean (*se sobornan de los vicios*). Es un concepto tópico en el siglo barroco. Una comedia de Juan Bautista de Villegas, representada en palacio en 1622-1623, en los años de niñez y mocedad de los tres ingenios que escribieron *El monstruo de la fortuna*, ostentaba el significativo título de *Cómo se engañan los ojos*, y Cervantes afirmó en el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* que estaba preparando una pieza titulada *El engaño a los ojos* [vid. Fernández Rodríguez, 2020].
- 1343 Esta imagen de la monarquía, como una cumbre inaccesible reservada a los dioses, aparece también reiterada en un parlamento de la reina de *El conde de Sex* (vv. 1515-1530):

de la majestad. Rey soy,  
 mujer humilde habéis sido; 1345  
 desde vos, vuestros consejos,  
 venciendo espacio infinito,  
 vuelan hasta mis orejas.  
 Pues ¿cómo tengo de oírlos,  
 si vos habláis desde vos, 1350  
 y oigo yo desde mí mismo?  
 Cuando el clavel, rey ufano  
 de todo el prado florido,  
 mustias las hojas, sediento,  
 se alimenta del rocío 1355  
 de la fuente, no repara  
 en que el cristal ha venido  
 por arcaduces de barro,  
 sino en que es cristal y limpio.  
 Rey sois vos como el clavel, 1360  
 agua mi verdad ha sido:  
 de la verdad se alimentan,  
 como el clavel del rocío,  
 los reyes, y aunque de barro  
 los arcaduces han sido, 1365  
 bebed el agua, señor.  
 No miréis por dónde vino,  
 que el arcaduz poco importa,  
 como llegue el cristal limpio.

---

¿Cuándo, si al Olimpo altivo  
 subir pretendió soberbio,  
 en la mitad del camino  
 no quedó cansado el cierzo? [...]  
 Suban, pues, al sol y Olimpo  
 ya altivos y ya groseros [...],  
 y del Olimpo y del sol  
 a lo ardiente y a lo excelso,  
 quedará el viento cansado,  
 quedará el vapor desecho.

ANDRÉS.	También aquese cristal,	1370
	que es puro y claro en sí mismo,	
	de los condutos tal vez	
	participa algunos vicios,	
	hallándole el que le bebe	
	para el gusto desabrido,	1375
	para la salud dañoso;	
	siendo este defecto —oídló—	
	no resabio del cristal,	
	sino culpa del camino.	
	Y así, venga a mí en buen hora	1380
	el licor de esos avisos;	
	pero ha de venir por sendas	
	de grandes y de ministros,	
	que aunque ellas por sí son buenas,	
	si el instrumento es indigno,	1385
	se les pega a las verdades	
	el sabor de quien las dijo.	
	Pero por que no parezca	
	que en todo no justifico	
	en vuestra alteza las quejas	1390
	y en el reino los avisos,	
	quiero cumplir de una vez	
	con tu alteza y, de camino,	
	con el reino. (¡Ah, ingrata Juana,	
	yo lograré mis designios.)	1395
REINA.	¿Cómo?	
FELIPA.	¿Cómo?	
ANDRÉS.	De este modo.	
	Felipa, ¿qué cargo ha sido	
	el de la reina?	
FELIPA.	De amor,	
	y de la lealtad el mío.	
ANDRÉS.	¿Qué me culpa vuestra alteza?	1400
REINA.	Ser más soldado que fino.	
ANDRÉS.	¿Y el reino?	

FELIPA.	El no confiarte de su lealtad ha sentido.	
ANDRÉS.	¿Cómo os desobligo?	
REINA.	Haciendo violencias en mi albedrío.	1405
ANDRÉS.	¿Qué medios habrá?	
REINA.	Ir ganando mi voluntad más rendido.	
ANDRÉS.	¿Y el reino qué pide?	
FELIPA.	Paces, y confiar en los bríos de su lealtad.	
ANDRÉS.	¿Qué remedios habrá?	1410
FELIPA.	Sacar el presidio de Nápoles.	
REINA.	Ser amante.	
FELIPA.	Ser confiado.	
REINA.	Ser fino.	
FELIPA.	Y entonces, desahogados de los húngaros altivos...	1415
REINA.	Y entonces yo, poco a poco, venciendo mi pecho invicto...	
FELIPA.	...sabrás tú que el ser leales se lo debes a ellos mismos.	
REINA.	...sabré yo que el elegirte no es miedo sino cariño.	1420

1404 El verbo *desobligar* se usa aquí en la segunda acepción registrada por *Autoridades*: «desmerecer con alguna acción la correspondencia y atención de otro».

1411 *presidio*: «la guarnición de soldados que se pone en las plazas, castillos y fortalezas, para su guarda y custodia» [*Aut.*].

1415 Esta referencia parece tomada directamente de varios pasajes de Pierre Matthieu: «para más absolutamente reinar en la persona de la reina, [Felipa] excluyó a los húngaros de la participación de todos los negocios»; «la Catanesa [tenía la resolución] de sacar a la reina de cautiverio y al reino de confusión con desterrar y estirpar los bárbaros» [en Mártir Rizo, 1736: 109 y 126].

ANDRÉS.	¿Eso mandáis?	
REINA.	Eso os ruego.	
ANDRÉS.	¿Eso queréis?	
FELIPA.	Eso pido.	
ANDRÉS.	Pues para cumplir con todo, pues yo por soldado he sido	1425
	para ser rey más violento, para esposo poco fino, por que no me estorbe a entrambas protecciones este oficio,	
	hoy, colgando aqueste acero	1430
	de tantas lides invicto, dejaré de ser soldado. Salgan los húngaros míos de Nápoles, calle el parche,	
	no suene una trompa, un tiro;	1435
	en toda Italia de paz hoy se coronen sus hijos. Y por empezar con esta demonstración a ser fino,	
	si os desobligo con armas,	1440
	ya las armas me descíño.	

*Descíñese la espada.*

Estas son: déjenme adornos  
con que tanto os desobligo.  
Y por parecer en esto  
de vuestros soles divinos

1445

---

1429 Al margen de la poco usual ortografía de *protecciones*, en varios de los impresos antiguos no queda claro si se trata de una sola palabra o dos (*protección es*). Quiere expresar el propósito de que *este oficio* (el de soldado) no le impida prestar el amparo y favor que, como rey y esposo, debe ofrecer a sus súbditos y a la reina (*entrambas protecciones*). Hartzenbusch (1850) no vio claro el sentido e introdujo una variante que creemos errónea: *profesión es este oficio*.

idólatra, por ofrenda  
a ese altar la sacrífico.

*Pone a los pies de la reina la espada.*

Ya empiezo a ser rey piadoso,  
ya empiezo a ser buen marido,  
ya con la paz os granjeo, 1450  
ya con la fineza os sirvo.

Ya dejé de ser soldado,  
buen ejemplo en mí habéis visto:  
esta es prenda, este es despojo,  
yo mi altivez mortífico. 1455

La primer fineza es  
dejar de ser lo que he sido.  
Cada uno mire bien  
que le toca hacer lo mismo:  
que volveré a ser soldado 1460  
si cortesano no obligo.

FELIPA.

Señor...

REINA.

Señor...

FELIPA.

...¿cómo vos...

REINA.

...enojado...

FELIPA.

...airado...

REINA.

...esquivo...

FELIPA.

...contra el reino?

REINA.

...contra mí?

Volved.

ANDRÉS.

Ya vuelvo rendido. 1465

¿Qué tenéis? Aquesto es  
solo empezar a ser fino

1447 En buena lógica sintáctica el pronombre debería ser plural (*los sacrífico* o *las sacrífico*) ya que los antecedentes explícitos no pueden ser más que *los adornos* o *las armas*. Sin embargo, como se ve en la acotación, lo que pone a los pies de la reina es *la espada*, aunque este término no haya aparecido en el discurso precedente.

	con vuestra alteza, que es cielo que obediente adoro y sirvo. (¡Ah, tirana!)	
REINA.	Pues, señor,	1470
	la mano obediente os pido en pago de esta fineza. (¡Ah, tirano aborrecido!)	
ANDRÉS.	Los brazos de vuestra alteza podrán con lazos divinos hacerme dichoso.	1475
REINA.	En ellos	<i>Abrázanse.</i>
	mi amor descansa rendido. (Así se volvieran muertas.)	
ANDRÉS.	(Ansí fueran basiliscos.) ¿Qué decís?	
REINA.	Dichosa callo.	1480
	¿Y vos?	
ANDRÉS.	Temo enmudecido.	
REINA.	(Por librarme de él, engaño.)	
ANDRÉS.	(Por lograr mi intento, finjo.)	

1470 1666 lee *¡Ah, tirano!*, en masculino. Creemos que se trata de una errata. Aunque es una secuencia posible en español (el masculino funciona muchas veces como término no marcado), todo nos indica que el femenino *tirana* estaba muy generalizado en el siglo XVII y se usa particularmente como vocativo en las disensiones sentimentales «¿Tanto amor, dulce tirana,/ Isabela, despreciaste?» (Lope de Vega: *¡Si no vieran las mujeres!*, vv. 2711-2712).

1475 Con la alusión a esos *lazos divinos* se inicia una cadena de prolepsis anfibológicas del fin que espera al rey Andrés, que, de acuerdo con los relatos históricos, morirá ahorcado. El mismo recurso dramático se reitera en los vv. 1484-1485, 1586-1487 y 1492.

1482 Por sus implicaciones sintácticas, aunque se trate de una cuestión ortográfica, conviene señalar que todos los testimonios conservados imprimen *del engaño*, como se registra en el aparato de variantes, lo que parece indicar que muchos editores (en especial, los más modernos) pensaron que se trataba de la forma contracta del artículo. En este supuesto, la frase quedaría incompleta o en suspenso. Creemos que nuestra enmienda aclara y da sentido a la réplica.

	A tantos favores temo morir.	
REINA.	Eso solicito.	1485
ANDRÉS.	Y yo mataros a vos de amores.	
REINA.	¡Dulce martirio!	
ANDRÉS.	Muerto voy sin vuestros ojos.	
REINA.	Pues andad, que yo confío que algún día he de mostrar tanto este amor...	1490
ANDRÉS.	...que... Decidlo.	
REINA.	...que os ahoguen mis favores.	
ANDRÉS.	Todo lo tengo creído de vuestro amor. (¡Ah, cruel!)	
REINA.	(¡Ah, engañoso cocodrilo!)	1495
ANDRÉS.	(¡Qué mal entiendes mi pecho!)	
REINA.	(¡Qué mal sabes mis disignios!)	
ANDRÉS.	Guarde el cielo a vuestra alteza.	
REINA.	Guárdeos Dios. ....	

*Vanse.*

FELIPA.	El rey muda ya de intento. Juana me ha favorecido:	1500
---------	--	------

---

1495 La imagen del *engañoso cocodrilo* es tónica entre nuestros clásicos. Covarrubias la comenta en su *Tesoro de la lengua castellana*: «tiene un fingido llanto, con que engaña a los pasajeros, que piensan ser persona humana afligida y puesta en necesidad; cuando ve que llegan cerca de él, los acomete y mata en la tierra».

1499 En las ediciones que creemos más antiguas y próximas al original, empezando por 1666 y el conjunto de sueltas que cabe suponer del siglo XVII, solo se conservan las primeras sílabas métricas de este verso y, en consecuencia, se rompe la asonancia del romance. Antonio Sanz (1741) completó el octosílabo *ope ingenii*: *Guárdeos Dios, según le pido*, y lo propio hicieron los hermanos de Orga (1793): *Guárdeos Dios por muchos siglos*, y Hartzzenbusch (1850): *Guárdeos Dios como le pido*.

duquesa de Amalfi soy.  
 Fortuna, mucho has crecido;  
 súbeme a esposa de Carlos,  
 pues tanto con Juana privo. 1505  
 O, si no, vuelve tu rueda,  
 que sin amor no hay bien fijo.

*Vase.*

*Sale Beatriz muy triste,  
 Lirón muy grave,  
 Calabrés con un memorial.*

CALABRÉS. Suplico a vuesañoría  
 reciba aqueste papel.  
 BEATRIZ. Yo veré lo que hay en él. 1510  
 LIRÓN. Memorial de infantería.  
 CALABRÉS. Espero, como es razón,  
 que me haréis merced.  
 BEATRIZ. Venid.  
 CALABRÉS. ¿Qué respondéis?  
 BEATRIZ. Acudid  
 al secretario Lirón. 1515

1502 Boccaccio [1552: f. 142v] y Pierre Matthieu [en Mártir Rizo, 1736: 110] hablan con cierto detalle y notable escándalo del rápido ascenso al poder de Felipa y del ennoblecimiento de su familia (su segundo marido, Raimundo de Cabanes, fue nombrado senescal; su hijo, conde de Éboli; su yerno, conde de Mursan); pero no atribuyen a la protagonista el ducado de Amalfi. Parece que el título no tiene su origen en los escritos sobre Filippa da Catania, sino en las recreaciones literarias de la trágica historia narrada por Bandello en *La prima parte delle novelle* (XXVI), traducida a numerosas lenguas y recreada magistralmente por Lope de Vega en *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* y por John Webster en *The Duchess of Malfi* [vid. Ferrer, 2011].

1511 Alusión irónica a la infinidad de memoriales y escritos que los soldados (en su mayor parte, de infantería) dirigían a los reyes suplicando mercedes.

- CALABRÉS.                   (¡Ah, fortunilla cruel!  
¿Esto escucho? ¿Hay tal pesar?)  
Rehusole.
- LIRÓN.                               No ha lugar.
- BEATRIZ.                   Pues ¿qué es lo que pide en él?
- CALABRÉS.                   No sé qué camisa mía                   1520  
que olvidada me dejé  
de aquellos tiempos en que  
era tu vuseñoría;  
                                  cuando, sin ser confesión,  
a cuantas manchas tenía                   1525  
la ropa, las absolvía  
las culpas con el jabón.
- LIRÓN.                               ¿Hay tal desvergüenza? Ciego  
de cólera estoy. ¿Qué escucho?
- BEATRIZ.                   Dejadle, no sabe mucho:                   1530  
es el lacayo más lego  
                                  que he visto en toda mi vida.
- CALABRÉS.                   Y vuestasted fue fregona

- 
- 1518 *rehusole*: 'lo rechazó'. *Rehusar*: «excusar, no querer o no aceptar alguna cosa» [*Aut.*]. S2 y la mayor parte de los editores corrigen —creemos que innecesariamente— *recusole*.
- 1523 *era tu vuseñoría*: 'era querido y respetado por ti'. *Vuseñoría* ('vuestra señoría') era tratamiento de respeto que se usaba, y se sigue usando, con los altos cargos, responsables de unidades administrativas del gobierno, señores, condes, marqueses, obispos... La expresión resulta un tanto violenta y es posible que nazca de una interpretación errónea del manuscrito. S2, al que siguen la mayor parte de los impresos, presenta otra lectura: *lavaba vueseñoría*, que resulta más coherente con los versos que siguen.
- 1527 El autor de esta segunda jornada se permite el juego conceptuoso y sacrílego de equiparar la labor de la lavandera con el sacramento de la confesión: los dos borran las manchas y las culpas. 1666 lee *los absolvía*, pero parece una errata, ya que no mantiene la concordancia con *manchas*.
- 1533 *vuestasted*: una de las variantes populares del tratamiento *vuestra merced* (véase la nota 299). Rojas Zorrilla caracteriza la lengua del gracioso Sancho mediante el uso de la misma forma en *Donde hay agravios no hay celos* (v. 227-230):

- más abierta de corona,  
que parece que se olvida. 1535
- LIRÓN. Necio, descortés, villano,  
escuderón, ¡vive Dios!,  
¿con la camarera vos?  
¡Vive Dios!
- BEATRIZ. Detén la mano.  
Mengua es que señores tales 1540  
caso de un pícaro hagamos;  
que nunca nos enojamos  
si no es con nuestros iguales.  
A Italia manda Felipa,  
que Juana la quiere bien, 1545  
y mi persona también  
valimientos participa  
de Felipa Catanea.  
Ya de otro modo ha de hablar;  
mas quiérole aconsejar, 1550  
si acaso medrar desea,  
buen Calabrés, en palacio,  
que en estando alguno erguido,

---

¿dónde posa un caballero  
que se llama don Fernando  
de Rojas, si es vuestro  
curial en aqueste barrio?

- 1534 No hemos encontrado en ningún otro texto clásico la expresión *abierto de corona*. Sí como tecnicismo de la heráldica o de la joyería, que no parecen tener aplicación aquí. Posiblemente, ya que se trata de un insulto (véase la réplica de Lirón), signifique ‘falta de inteligencia, carente de raciocinio’.
- 1538 El cargo de *camarera* era de relieve y confianza en la corte. Especialmente importante era la *camarera mayor*: «oficio de grande estimación en palacio, que siempre le ocupa una señora grande, cuyo empleo tiene la preeminencia de sentarse en dos almohadas al lado izquierdo de la reina, retiradas un paso atrás, en todas las funciones públicas». Beatriz ha sido ascendida a este rango por el gobierno de su antigua compañera Felipa.

	en decirle lo que ha sido se vaya un poco despacio; que personas soberanas que en tan grande puesto estamos...	1555
CALABRÉS.	¿Qué?	
BEATRIZ.	...nunca nos acordamos de cuando fuimos humanas.	
CALABRÉS.	¿Y es ya divino también Lirón?	1560
BEATRIZ.	Claro está, que es mío.	
CALABRÉS.	De aquestas cosas me río.	
BEATRIZ.	(A Calabrés quiero bien, aunque le trato tan mal; mas por picarle lo hago.) Mi esposo ha de ser, en pago de un amor tan sin igual, don Lirón.	1565
CALABRÉS.	Pues algún día me acuerdo, ¡mudanza brava!, cuando Beatriz ser gustaba mi esposa, y yo no quería.	1570
LIRÓN.	¿Vuestra?	
CALABRÉS.	Sí.	
LIRÓN.	Mucho me espanto.	
CALABRÉS.	¿Por qué, si os escoge a vos?	
LIRÓN.	Pues ¿no hay distancia en los dos? Yo soy mucho.	
CALABRÉS.	Yo otro tanto.	1575
	De un Lirón serás mujer.	
LIRÓN.	¿Fuera mejor que lo fuera de un Calabrés?	

---

1559 Remedo grotesco de la consideración de los monarcas como seres por encima de la condición humana. Véase la nota 1100 en que se comenta este tópico y se cita su aparición en *El conde de Sex*.

1578 Recordemos la mala fama que, en el Siglo de Oro, tenían los calabreses, como se ha señalado en la nota 407.

- BEATRIZ. Salíos fuera.  
 Aqueste es mi parecer:  
 mejor es para escogido, 1580  
 de más gusto y interés,  
 un Lirón que un Calabrés.  
 Porque si es para marido,  
 al Lirón le he de decir,  
 no al Calabrés, qué me altera, 1585  
 que un Calabrés me vendiera,  
 y un Lirón sabrá dormir.  
 Y así, bien claro se entiende  
 mi acierto, pues en rigor  
 para marido es mejor 1590  
 el que duerme que el que vende.
- CALABRÉS. Conclúyome. Dice bien.  
 LIRÓN. ¿Está contento?  
 CALABRÉS. Sí estoy.  
 LIRÓN. ¿Es más que yo?  
 CALABRÉS. No lo soy;  
 mas en tan fiero desdén, 1595  
 solo un consuelo pequeño  
 me ha quedado.
- LIRÓN. ¿Y qué ha sido?  
 CALABRÉS. Que a vusted le han escogido  
 por hombre de mejor sueño.

1587 El chiste a costa de los nombres de los graciosos es tópico: ante las infidelidades de su mujer, un calabrés actuaría como un proxeneta: la vendería; en cambio, un lirón (un roedor caracterizado por una larga hibernación) la dejaría actuar con libertad, vencido por el sueño.

1592 *Conclúyome*: 'Me doy por vencido'. *Concluir*: «vale también convencer, dejando confuso y vencido a uno con la fuerza de la razón, de calidad que no tenga que responder ni replicar» [*Aut.*].

1599 Parece que Calabrés pretende zaherir a Lirón al subrayar que ha sido elegido, de acuerdo con su nombre, como *hombre de mejor sueño* ('marido paciente y consentidor'). Caimán, en *Los áspides de*

BEATRIZ.	La reina sale. Idos luego.	1600
CALABRÉS.	Ya que perdí oficio tal, darle quiero un memorial a la reina.	
BEATRIZ.	¿Palaciego, buen Calabrés, quiere ser?	
CALABRÉS.	Pedir quiero una alcaidía a la reina.	1605
LIRÓN.	Aqueste día también la he de pretender.	
CALABRÉS.	¿Siempre me ha de perseguir?	
LIRÓN.	No te he de dejar medrar: la alcaidía me han de dar.	1610
CALABRÉS.	Yo la tengo de pedir.	
LIRÓN.	¿Qué importa? Alcaide seré.	
CALABRÉS.	Si aquesa le ha de pedir a título de dormir, poco miedo le tendré.	1615
LIRÓN.	¿Por qué? Su razón condeno.	
CALABRÉS.	¿Por qué? Porque sí. Veralo: porque para alcaide es malo quien para marido es bueno. Que uno un Argos ha de ser, por guardar y por servir, y otro ha menester dormir por guardar a su mujer.	1620

---

*Cleopatra* (vv. 2795-2796) de Rojas Zorrilla, recurre a este tópico: «Sueño de marido pobre/ tengo».

- 1614 *a título de dormir*: 'presentando como mérito el dulce y profundo sueño que caracteriza al lirón'. Naturalmente, el *alcaide* de una fortaleza ha de tener la cualidad contraria: mantenerse siempre alerta.
- 1620 *un Argos ha de ser*: 'ha de ser capaz de estar siempre vigilante', como el mítico monstruo de cien ojos, que mantenía unos abiertos, mientras otros descansaban.
- 1622 Parece que la lectura de 1666 (*y no ha menester dormir*) no es congruente con la argumentación. Lo que defiende, irónicamente, Calabrés es

LIRÓN.	Pues mi intento se anticipa, ya es bien que el mérito iguale...	1625
	Pero Felipa es quien sale.	
CALABRÉS.	Pues yo me voy si es Felipa.	
LIRÓN.	Valer más con ella intento que con la reina valiera.	
CALABRÉS.	Yo, cuando fue lavandera, la dije mi pensamiento, y de galán satisfecho, por presunción o capricho, cierta tarde desde el dicho me quise pasar al hecho.	1630     1635
	..... que me dé llego a temer el alcaidía en Moguer, y la renta de ella en Palos. Puesto que no consigo mi pretensión, yo me voy.	1640
LIRÓN.	Pues yo esperándola estoy.	

justamente lo contrario: que lo bueno para el marido acomodaticio, como Lirón, es dormir si quiere conservar a su mujer. La enmienda que adoptamos se debe a Antonio Sanz (1741).

- 1635 Como señala Volpe [2006: 273], el gracioso perpetra una suerte de picardioso calambur: *al hecho = al lecho*.
- 1636 Como se registra en variantes, casi todas las ediciones omiten este verso, necesario para completar la redondilla. Antonio Sanz (1741) subsana *ope ingenii* esta anomalía y añade: *y no son discursos malos*. También corrigen los Hermanos de Orga (1793): *y en modos buenos o malos*.
- 1639 Juego dilógico, muy propio de los graciosos, con los topónimos de dos poblaciones próximas (ambas en la actual provincia de Huelva): Moguer, que desde los romanos tuvo una fortaleza de importancia, y Palos de la Frontera (también llamada en algunas épocas Palos de Moguer).
- 1640 Así en 1666. Para que el octosílabo sea cabal, hay que suponer una diéresis, algo forzado, en *Püesto*. Otros editores, empezando por S2, han corregido *Y puesto...*

CALABRÉS. Yo me escurro. Dio conmigo.

*Sale Felipa.*

FELIPA. ¿Beatriz, qué haces con Lirón?  
 BEATRIZ. Lirón a pedirte espera... 1645  
 FELIPA. ¿Qué pedís?  
 LIRÓN. (Va de lisonja:  
 yo quiero llamarla alteza.)  
 La alcaidía que está vaca  
 del castillo de Floresta.  
 FELIPA. ¿Y vos por qué os retiráis? 1650  
 CALABRÉS. Señora, es naturaleza  
 esto de ser retirado.  
 FELIPA. ¿Pretendéis algo?  
 CALABRÉS. Quisiera...  
 FELIPA. ¿Qué queréis?  
 CALABRÉS. ...irme a otra parte  
 LIRÓN. Señora, sepa tu alteza 1655  
 que pretende mi alcaidía.  
 CALABRÉS. Señora, su merced sepa  
 que yo no pretendo tal.  
 FELIPA. No entiendo estas diferencias:  
 vos alteza me llamáis, 1660  
 y vos merced.  
 LIRÓN. Tu grandeza  
 bien merece este apellido.  
 CALABRÉS. Pensé que eras lavandera,  
 y como solía hablarte

---

1647 *Alteza* es un tratamiento reservado para las personas de la familia real. A una duquesa, como Felipa, le corresponde el de *excelencia*, como vemos en el v. 1957 en boca del príncipe: «Guarde Dios a vuecelencia». Lirón, interesadamente, trata de lisonjear a la válida con esa forma impropia, que pone en práctica en el v. 1655. En cambio, Calabrés se dirige a ella con el tratamiento de respeto habitual en la vida cotidiana: *su merced* (v. 1657).

	siempre con tanta llaneza,	1665
	lo que no te hablé de tú	
	es justo que me agradezcas.	
LIRÓN.	Idos de aquí.	
CALABRÉS.	Ya me voy.	
FELIPA.	Tente, Calabrés, espera.	
	(Este, humilde, se recata,	1670
	y este, lisonjero, ruega:	
	pues a este quiero premiar.)	
	Lirón, ello es ya fuerza	
	que dueño de esta alcaidía	
	quien lo mereciere sea.	1675
LIRÓN.	¡Viva tu alteza mil años!	
FELIPA.	Dejad de llamarme alteza,	
	que a Calabrés hago alcaide.	
CALABRÉS.	Hágate el cielo alcaidesa	
	del alcázar de Sevilla,	1680
	ya que le guardas las puertas.	
LIRÓN.	Señora...	
FELIPA.	Y venidme a ver,	
	que quiero pagar las deudas	
	de vuestro primero amor.	

- 1667 Como ya hemos señalado, *vuestra merced* era una fórmula de respeto. *Tú* y *vos* eran los pronombres reservados al trato familiar y los que se usaban con los criados. Como fueron compañeros antes de que Felipa subiera al poder, Calabrés considera que tratarla de *vuestra merced*, y no de *tú*, es una deferencia digna de consideración.
- 1673 En 1666 y S1 este verso es hipométrico: *Lirón, ello es fuerza*. El texto de S2, que incorporamos a nuestra edición, trata de remediar la falta, pero resulta también muy duro: para alcanzar las ocho sílabas hay que suponer una diéresis en *fuerza* o una violenta dialefa en *ello es*.
- 1680 El cargo de alcaide del alcázar de Sevilla tuvo siempre un especial relieve ya que, en muchos periodos, fue residencia de los reyes de Castilla y de España, desde la Edad Media hasta los tiempos de Alfonso XIII.
- 1681 No está claro cuál es el antecedente del pronombre *le*. Probablemente, *el cielo*. Imaginamos que es un elogio de Felipa, que guarda los preceptos divinos al impartir justicia.

LIRÓN.	Señora...	
CALABRÉS.	Salid afuera.	1685
LIRÓN.	Advertid...	
CALABRÉS.	No hay que advertir.	
FELIPA.	Mirad que sale la reina. Idos, y venidme a ver.	
LIRÓN.	Calabrés, di a la duquesa...	
CALABRÉS.	Yo os prometo, buen Lirón, hacer por vos cuanto pueda.	1690
BEATRIZ.	¿Y por mí?	
CALABRÉS.	Veámonos luego.	
BEATRIZ.	(¡Oigan qué presto se espeta!)	
LIRÓN.	(¡Qué presto, infame fortuna, para mí saliste adversa!)	1695
CALABRÉS.	(Próspera corres, fortuna. Estate cien años queda.)	

*Vanse los graciosos,  
y salen la reina y Octavio.*

OCTAVIO.	Suplico a tu majestad mis servicios favorezca con la merced que le pido en ese...	1700
REINA.	Tomad, duquesa, tomad, Felipa: estos son los oficios y las rentas que en Nápoles están vacos.	

---

1693 *se espeta*: 'se engríe, se ensoberbecé'. *Espetarse*: «ponerse uno tieso y derecho, afectando gravedad y soberanía, y presumiendo ser persona de autoridad» [*Aut.*].

1701 Esta escena del pretendiente que pide que se premien sus servicios guarda ciertas semejanzas con otra del acto tercero de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (vv. 2183-2222) en que Matilde remite la decisión a Fisberto, como Juana a Felipa.

	Día de mercedes sea.	1705
	Hacedlas vos, pues sois yo.	
FELIPA.	Señora, si mi bajeza...	
REINA.	No me repliques, Felipa.	
	Tú mis favores granjeas,	
	yo te quiero más que a mí;	1710
	pues ¿qué mucho que tú seas	
	el monstruo de la fortuna?	
	Mira que es infiel modestia	
	el reservar las vasallas	
	la merced con que las premian,	1715
	porque es un querer vencer	
	del príncipe la grandeza	
	con su humildad, por quedar	
	airoso, en cierta manera,	
	más este con lo que escusa,	1720
	que no aquel con lo que premia.	
OCTAVIO.	¿Qué me respondéis a mí?	
REINA.	Hablad a Felipa, que ella	
	es quien mi favor reparte	
	y mis mercedes dispensa.	1725
OCTAVIO.	¿Quién es Felipa?	
REINA.	Felipa	
	es de Amalfi la duquesa.	
OCTAVIO.	Ansí no la conocía.	
REINA.	Pues miradla, concedla,	
	que Felipa es otra yo.	1730
OCTAVIO.	Mucho ha de ser que lo sea.	

1705 Sobre *día de mercedes* recordemos lo dicho en la nota 929.

1714 Aquí, *reservar* parece valer 'reservarse, excusarse, rechazar un cargo o dádiva'. No hemos encontrado este uso en otros autores contemporáneos. Lo poco común de la acepción ha inducido a numerosos editores a enmendar el texto: *resistir* (S2), *rebusar* (1850 y 1932).

1731 Así en 1666; 'será una persona extraordinaria (*Mucho ha de ser*) el que se iguale contigo'. Como la expresión resulta poco clara, Hartzzenbusch (1850) enmendó: *quien lo sea*.

FELIPA.	Dice bien, que vos sois sol.	
REINA.	Remedo es del sol la estrella.	
OCTAVIO.	A vuestra alteza he servido; vuestra alteza, pues es reina, me ha de premiar.	1735
REINA.	A Felipa acudid.	
OCTAVIO.	¿Felipa premia? ¿He servido yo a Felipa u a vos?	
REINA.	¡Necia resistencia!	
OCTAVIO.	Octavio Ursino soy yo, y en la paz como en la guerra, os he servido leal; tanto que...	1740
REINA.	Callad.	
OCTAVIO.	Quisiera poder callar; mas no es justo que con tanta sangre vuestra y tantas hazañas, calle cuando remite tu alteza el premiar a Octavio Ursino a una mujer...	1745
FELIPA.	Lavandera queréis decir. ¿Es verdad?	1750
OCTAVIO.	Es verdad.	
REINA.	¿En mi presencia osáis perderme el decoro tanto vos?	
OCTAVIO.	Señora...	
REINA.	Fuera. Salid luego de mi corte, o haré que vuestra cabeza...	1755
OCTAVIO.	¿Tanto castigo?	

---

1745 *con tanta sangre vuestra*: 'tan estrechamente emparentado con la casa real'.



	quien dice injurias sin causa o quien puede, y no se venga?	
OCTAVIO.	Dadme mil veces los pies, heroica envidia moderna de Césares y Alejandro, que ya estimo que me debas haberte dado ocasión de tan heroica grandeza.	1785
REINA.	¿De qué Alejandro o Pompeyo pudo exceder lo que cuentan las historias a esta hazaña de una mujer?	1790
FELIPA.	Juana excelsa, impulsos son de tu mano: estatua soy, tú me alientas. Besad, Octavio, la mano, por la merced, a su alteza.	1795
OCTAVIO.	Siempre he sido hechura suya; hoy empiezo a serlo vuestra.	
FELIPA.	Solo quiero que seáis...	1800
OCTAVIO.	¿Qué queréis?	
FELIPA.	...para si rueda la fortuna, agradecido.	
OCTAVIO.	Yo os prometo que esta deuda dure eterna en mí.	
FELIPA.	Ya somos amigos.	
OCTAVIO.	Gran Catanea, tuyo seré mientras viva: cierta será esta promesa.	1805

*Vase.*

---

1786 *Césares y Alejandro*: encarnaciones clásicas de la generosidad y la grandeza de ánimo, como el más tarde citado Pompeyo (v. 1790). En gran medida, esta fama se ha convertido en tópico gracias a las biografías que de ellos escribió Plutarco en sus *Vidas paralelas*.

FELIPA.	Ya he ganado un enemigo. Plegue a Dios que por bien sea.	
REINA.	¿Hay mujer tan valerosa? Llégate a mis brazos; llega, monstruo, no ya de fortuna sino de valor. ¿Qué esperas? Pide mercedes.	1810
FELIPA.	(Amor, ¿qué dudo? Necia modestia será pensar que no puedo ser de Salerno princesa. Yo me atrevo). Gran señora, una pretensión...	1815
REINA.	No temas.	
FELIPA.	...tiene con vos...	
REINA.	¿Quién?	
FELIPA.	...la cosa más favorecida vuestra.	1820
REINA.	Tú debes de ser, u Carlos. (Mas ya en otro tiempo era lo que fue.)	
FELIPA.	Intercedo y pido...	
REINA.	¿Qué dudas? ¿De qué materia es la pretensión?	1825
FELIPA.	De amor.	
REINA.	¿De amor tú?	
FELIPA.	Juana suprema, tu mismo amor me ocasiona a que a decirlo me atreva. El príncipe de Salerno...	1830

1824 Quizá debamos entender que todo el parlamento de la reina es un aparte. Como puede verse con detalle en el aparato de variantes, este pasaje está muy deturpado. Los sucesivos editores han introducido varias enmiendas más o menos plausibles. La que proponemos es una más, que quizá suponga una intervención algo más leve respecto al texto de la *princeps* (1666).

REINA.	¿Carlos?	
FELIPA.	Sí, me obliga a esta demonstración.	
REINA.	Ya os entiendo.	
FELIPA.	¿Ya me entendéis? Sois discreta.	
REINA.	¿Os ha hablado?	
FELIPA.	No, mas yo...	
REINA.	(¡Que así el príncipe se atreva en fe de mi amor pasado...!)	1835
FELIPA.	Si vos...	
REINA.	En vano lo intentas.	
FELIPA.	¿En vano? Si sois mi dueño.	
REINA.	Pues ¿qué importa que lo sea? Primero es mi honor, Felipa.	1840
FELIPA.	¿Vuestro honor? ¿Qué duda es esta?	
REINA.	Pues ¿fuera honor que ya en mí, después de casada, fuera para con Carlos memorias que aun a mí no se revelan?	1845
FELIPA.	(¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho?)	
REINA.	Ya es otro tiempo. Vos misma me aconsejáis que yo olvide estas cosas. Yo soy reina, yo tengo esposo, y no es justo que mis pasiones no venza. Yo le quise...	1850
FELIPA.	(¡Ay de mí, triste!)	
REINA.	Yo pensé hacerle...	
FELIPA.	(Estoy muerta.)	

1836 Como veremos en las réplicas que siguen (en especial los vv. 1842-1866), la reina malinterpreta las palabras de Felipa y cree que le está proponiendo que prosiga sus amores con el príncipe de Salerno estando casada. Parece, sin embargo, que S2 y otros varios impresos no entendieron esta situación dramática y enmendaron *Que así al príncipe se atreva*, creyendo que Juana se escandaliza de que Felipa le proponga que proteja sus aspiraciones a convertirse en mujer de Carlos.

REINA. ...rey de Nápoles. No pude.  
 Callad, pues, no me hagáis guerra 1855  
 con la cosa que más quise,  
 si habéis de ser quien más quiera.  
 Ya estoy con Andrés casada,  
 ya está mi fe menos ciega,  
 ya está mi amor menos loco, 1860  
 ya está mi vida más quieta,  
 ya se marchitó mi engaño,  
 ya voy estando más cuerda,

*Sale Carlos.*

CARLOS. ya no hay Carlos para mí,  
 ya mi memoria está muerta, 1865  
 ya el de Salerno murió.  
 Es verdad, que no pudiera,  
 sin morir, haber perdido  
 un hombre tan alta empresa.  
 Muerto estoy de mi desdicha, 1870  
 y la vida que me queda  
 fue hasta oír de vuestra boca  
 pronunciada la sentencia.  
 Ya lo escucho, y así, os pido,  
 por huir la contingencia 1875  
 de darme vida esos ojos,  
 quizá por postrer fineza...

REINA. No entiendo lo que decís,  
 y en mí esta plática es nueva  
 entre reyes y vasallos. 1880

---

1880 El mismo tipo de desentendimientos entre el vasallo y su señora se encuentran en *El perro del hortelano* de Lope de Vega (vv. 2165-2168):

TEODORO. Ese lenguaje no entiendo.  
 DIANA. No hay más que entender, Teodoro,  
 ni pasar el pensamiento  
 un átomo de esta raya.

	Si pedís mercedes, sea con lenguaje que no estrañe, con estilo que yo entienda.	
CARLOS.	¿No entendéis? Pues algún día me acuerdo yo...	
REINA.	Será necia	1885
	vuestra memoria.	
CARLOS.	...que vos, más favorable planeta...	
REINA.	¿Yo, más favorable? ¿Cuándo? Será ilusión o quimera.	
CARLOS.	Claro está, pues eran dichas.	1890
REINA.	Dichas fueran, a ser ciertas. Yo no me acuerdo de más sino de que soy la reina de Nápoles siempre, y vos para mí —al cielo pluguiera—	1895
	no más que un vasallo, a quien sabré yo, si acaso alienta locas memorias, cortarle el lugar donde se engendran. (Muerta soy. Honor, suframos. Esto es forzoso, aunque muera.)	1900

*Vase.*

- 
- 1890 Alude al tópico de que las dichas y venturas son, por esencia, inconsistentes, ilusorias, irreales, falsas. Como dice Alejandro en *Los bandos de Verona* de Rojas Zorrilla (vv. 1995-1196): «que mis dichas son tan breves/ que no más que sombras son».
- 1898 Una reacción muy parecida en una situación similar (violento rechazo de la reina a las insinuaciones de un vasallo del que está enamorada) la encontramos en *El conde de Sex* (vv. 1507-1530). No faltan algunos estrictos paralelismos expresivos (vv. 1544-1546):  
 agradecedme que os dejo  
 cabeza en que se engendraron  
 tan livianos pensamientos.
- 1901 Este tipo de apartes en que la reina expresa las tensiones entre sus sentimientos y su sentido del deber son el alma de *El conde de Sex*.

CARLOS.	(¡Válgame el cielo, qué tarde este desengaño llega!)	
FELIPA.	(¡Válgame Dios ¡qué temprano quedó mi esperanza muerta!)	1905
CARLOS.	(¡Que la reina se ha olvidado tanto de tantas finezas!)	
FELIPA.	(¡Que Carlos era el amante de quien hablaba la reina!)	
CARLOS.	(¡Muera mi amor de imposible, pues perdí tan alta empresa!)	1910
FELIPA.	(¡Vuelva al pecho mi pasión, y sin declararla muera!)	
CARLOS.	(Rey de Nápoles ser pude, y ya Juana me desprecia.)	1915
FELIPA.	(A ser de Carlos volaba, y abatió mi error la reina.)	
CARLOS.	(Siendo de Andrés, y mudable, locura será el quererla.)	
FELIPA.	(Siendo de Juana querido, traición será que le quiera.)	1920
CARLOS.	(Pues muera desesperado.)	
FELIPA.	(Pues calle, y callando muera.)	
CARLOS.	¿Felipa, sabes mis males?	

Véanse, por ejemplo, los vv. 943-948. En los vv. 1547-1548, esta tradición se expresa directamente:

REINA. (¡Ay, recato! Aunque esto digo, sabe Dios lo que le quiero.)

También se hace testigos a los espectadores del quimérico diálogo con el honor: «¡Ay, honor, mucho me debes!», «¡Ay, honor, maldito seas!» (vv. 2613 y 2898).

- 1905 En *El conde de Sex* (vv. 1751-1752) es la reina la que renuncia a la esperanza amorosa: «Adiós, esperanza mía;/ adiós, que ya el viento os lleva».
- 1923 El tópico del silencio amoroso, impuesto por las circunstancias y la distinta posición social de los amantes, es también elemento clave de la acción dramática de *El conde de Sex* (vv. 987-988):

REINA. (...muere entre el pecho y la voz.)  
 CONDE. (...no te asomes a los labios.)

FELIPA.	¿Quién hay, Carlos, que los sepa como yo? Porque los míos se han copiado de tus penas.	1925
CARLOS.	¿Qué me aconsejas?	
FELIPA.	Morir.	
CARLOS.	Fuerte medio: que es perderla.	
FELIPA.	Si te doy el que me tomo, con poca razón te quejas.	1930
CARLOS.	¿Tú mueres?	
FELIPA.	Sábelo el alma.	
CARLOS.	¿De qué?	
FELIPA.	De tu misma pena.	
CARLOS.	¿Qué es la causa?	
FELIPA.	Yo la oculto.	
CARLOS.	Dila.	
FELIPA.	Ignóralo la lengua	1935
CARLOS.	Pues ¿qué haré?	
FELIPA.	Lo que yo, Carlos: no ver y morir. No veas.	
CARLOS.	Siempre agüero de mis dichas has sido. Nunca te alientas.	
FELIPA.	Es porque siempre a las mías se parecen tus empresas.	1940

---

1928 Expresiones parecidas, en lances que guardan ciertos paralelismos con los que aquí se plantean, aparecen en *El conde de Sex*:

REINA. Pues si no hay otro, morir es el último remedio... (vv. 2703-2704)

CONDE. ¿Me aconsejáis?

REINA. No consejo lo que es contra mi justicia... (vv. 2818-2819)

1939 De acuerdo con el texto de 1666 (*Nunca te alientas*), Carlos subraya la permanente insatisfacción y angustia de Felipa, que ya conocemos desde su primer monólogo. Siempre la vemos agobiada por sus circunstancias, que la abocan a la frustración. Muchos editores, en cambio, entendieron que se trataba de una queja de Carlos ante los consejos poco estimulantes de Felipa, y corrigieron: *Nunca me alientas*.

- CARLOS. Pues adiós, que ya enseñado  
de ti, moriré de ausencia.
- FELIPA. Si yo te enseñé a morir,  
tú morirás bien de veras. 1945
- CARLOS. ¿Sientes mis males?
- FELIPA. Sí, Carlos.
- CARLOS. ¿Remediaraslos?
- FELIPA. Sí hiciera.
- CARLOS. ¿Y no puedes ser mi abono?
- FELIPA. No te está bien que lo sea.
- CARLOS. No te entiendo.
- FELIPA. Soy enigma. 1950
- CARLOS. ¡Rara mujer!
- FELIPA. Soy quimera.
- CARLOS. Adiós.
- FELIPA. Adiós.
- CARLOS. ¡Ay, Felipa,  
si yo tan dichoso fuera!
- FELIPA. ¡Ay, Carlos! Mas ya es en vano.  
Vete con Dios. ¿Quién pudiera...? 1955
- CARLOS. ¿Qué dices?
- FELIPA. Conmigo hablaba.
- CARLOS. Guarde Dios a vuecelencia.

*Vase.*

- FELIPA. Loca voy de amor callado.  
¡Oh, quién reventar pudiera!  
Vamos a llorar.

---

1948 Carlos pide a Felipa que actúe como intercesora en sus amores con la reina, que avale sus pretensiones. Como define *Autoridades*, *abonar a uno* vale «salir por él, saneándole y fiándole para cualquier dependencia o negocio».

1958 Una expresión similar aparece en *El conde de Sex* (vv. 1773-1774) en un aparte de la reina: «(Loca estoy;/ el afecto me despeña»).

*Dentro, la reina.*

REINA.	¡Felipa!	1960
FELIPA.	¿Quién llama?	
REINA.	Felipa, espera.	
FELIPA.	¿Qué me quieres?	

*Sale ahora.*

REINA.	¿Estás sola?	
FELIPA.	Sola estoy. ¿Quién es?	
REINA.	La reina.	
FELIPA.	¿Señora, vos? ¿Cómo vos a estas horas...	
REINA.	Vengo muerta.	1965
FELIPA.	...dejando el lecho...	
REINA.	Hay gran causa.	
FELIPA.	...con esa luz...	
REINA.	Estoy ciega.	
FELIPA.	...mal vestida...?	
REINA.	No te asombre, Felipa. Ten esta vela. A ti te busco.	
FELIPA.	¿A mí, vos?	1970
	¿Hay novedad?	
REINA.	Nunca es nueva la desdicha.	
FELIPA.	Pues ¿qué ha habido?	
REINA.	No cabe el mal en la lengua.	
FELIPA.	Cobra aliento.	
REINA.	No haré poco.	
FELIPA.	Temblando estás.	
REINA.	Estoy muerta.	1975
FELIPA.	¿Murió el rey?	
REINA.	No es ese el mal.	
FELIPA.	¿Hay traición?	

- REINA. Todos sosiegan.
- FELIPA. Pues ¿qué será?
- REINA. ¿No discurre...?
- FELIPA. Pues dilo.
- REINA. Haré lo que pueda.
- Descubrite mi amor el otro día, 1980  
 y según el efecto, el rey lo oía,  
 disimulando cauteloso o sabio,  
 por beber más noticias a su agravio.  
 Quéjome yo oprimida,  
 quéjaste tú del reino persuadida. 1985  
 Y él, hipócrita y falso en el semblante,  
 a los cargos de rey como de amante  
 respondiendo templado,  
 su ejército despide, que ha intentado  
 hacerse amable al pueblo para el día 1990  
 que lograr sus traiciones prevenía.  
 Dispone sus traidores pensamientos,  
 granjea a todos, cubre sus intentos,  
 agasájame blando,  
 y aquí esta noche, cuando 1995  
 el silencio dormía,  
 su traición, como ya salir quería,  
 aunque él la sosegaba,  
 al semblante tal vez se le asomaba.  
 Manda quitar la guarda 2000  
 de mi cuarto, suspenso se acobarda;  
 y yo, suspensa, dudo,  
 retórico el dolor, el labio mudo.  
 Finjar amor, sin mostrar lo que sospecho;

1983 1666 lee *beber*, probablemente con el valor de ‘tomar, adquirir, allegar, hacerse con’. No es raro el uso traslaticio de este verbo: «bebe engaño y miedos calza» (Lope de Vega: *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, v. 498). Un crecido número de editores, convencidos de que la imagen resulta demasiado peregrina para no ser una errata, han corregido *deber*.

y él, encargando su traición al lecho, 2005  
 andaba inquieto y ciego.  
 Mirábame suspenso, y sin sosiego  
 empezábame a hablar y, aunque veloces,  
 la mitad se le helaban de las voces.  
 Yo le halagué medrosa y aun le riño, 2010  
 pasando el miedo plaza de cariño,  
 y que fuéramos, vi, muy poderosas  
 si halagáramos siempre temerosas.  
 Él entonces, en fin, por engañarme,  
 o por no resolverse, o por matarme, 2015  
 o porque alguna prevención aguarda,  
 o porque tanto empeño le acobarda,  
 o porque la sentencia de mi vida  
 espera pronunciármela dormida,  
 o porque —¡qué sé yo!—, con necio aviso, 2020  
 quizá por su castigo Dios lo quiso...  
 Por entonces se quieta, enmudecido  
 en sueño, yo presumo que fingido;  
 acechele a los ojos,  
 asegúrome mal de sus enojos, 2025  
 finjo sueño también, ¡penas extrañas!,  
 y haciendo celosías las pestañas,

2020 Los diversos testimonios revelan que este endecasílabo ha sufrido una notable deturpación al ser transmitido. 1666 lee: *o por qué sé yo, porque conoció aviso*, que no forma sentido y resulta rítmicamente imposible: el pronombre *yo*, tónico, en quinta sílaba, destruye la cadencia, y es un dodecasílabo. Tomamos el texto de 1765, que parece acertado y, al menos, forma sentido. Hartzbusch (1850) enmendó con mayor libertad: *o qué sé yo por qué, cambió de aviso*.

2022 Como señala *Autoridades*, *quietar* significa «lo mismo que *aquietar*». En *La desdicha por la honra*, la novelita de Lope de Vega, publicada en *La Circe* (1624), encontramos este término: «habiendo la primavera siguiente alcanzado del Turco saliese Felisardo a quietar el mar del Archipiélago...» [Lope, 1969: 1113].

2027 La misma situación (el desvelado sueño de dos esposos que se vigilan mutuamente) y palabras similares se encuentran en *Casarse por vengarse* de

atiendo cautelosa.  
 Todavía parece que reposa.  
 Un poco más me atrevo: 2030  
 hacia su pecho, helada, el tacto muevo.  
 Acaso lo hice yo, pero la mano  
 apenas toca al corazón villano,  
 cuando a brotar empieza  
 —o sea secreto de naturaleza 2035  
 o contingencia de su oculto intento—,  
 en balbuciente y mal formado acento,  
 indicios y señales  
 de su traición con ecos desiguales;  
 que aun no estamos seguros en el sueño 2040  
 de que duerma la lengua cuando el dueño.  
 Yo, que su intento toco,  
 procuro asegurarme y, poco a poco,  
 voy el lecho dejando,  
 no pisando, esta voz imaginando. 2045

---

Rojas Zorrilla (vv. 2361-2361): «prosigue con cautelas tan estrañas./ Yo haciendo celosías las pestañas...». Es una conceptuosa imagen de época, que se repite en las *Academias morales de las Musas* de Enríquez Gómez (*Academia IV*, vv. 655-656): «Hice, sí, de las pestañas/ celosías...».

2039 La frase parece mal construida. No está claro cuál es el sujeto de la perífrasis *a brotar empieza*. Probablemente, *indicios y señales*, pero no concuerdan en número. Parece que Antonio Coello dormita a veces y descuida los ajustes sintácticos. Y si él lo redactó correctamente, la transmisión manuscrita e impresa se encargó de deturpar muchos pasajes de las silvas cultistas. Antonio Sanz (1741) trató de remediar el desaguisado, pero con escasa fortuna.

2045 El verso parece deturpado. Nuestra puntuación sugiere que la reina abandona el lecho *no pisando*, es decir, ‘de la forma más suave y menos ruidosa’, ocupada la imaginación en lo que dice en sueños Andrés. Volpe [2006: 275] puntúa *no pisando esta voz, imaginando* y señala que *pisar* hay que interpretarlo en la acepción metafórica de «despreciar, abandonar o no hacer caso de alguna cosa» [*Aut.*]. Nosotros, en cambio, interpretamos que la reina no puede dejar de atender a las palabras que, en sueños, pronuncia Andrés, e imagina los males que la amenazan. Al

Reprimo los alientos,  
 pidiéndole al temor sus movimientos.  
 Noto, averiguo, miro,  
 llego a mirar, y luego me retiro;  
 y en fin, al lado suyo, 2050  
 cuando me acerco osada y cuando huyo  
 —mira qué error tan fiero—,  
 oculto contra mí, miré el acero.  
 El rey matarme intenta,  
 y no es de honrado, no, que no hay afrenta; 2055  
 de ambicioso me mata:  
 Nápoles es mi culpa, reinar trata,  
 yo le estorbo a reinar. Esto es sin duda.  
 Pues me escuchas llorosa, no estés muda  
 —y mira que es pequeño 2060  
 el plazo de mi vida, que es su sueño—  
 porque, antes que despierte,  
 antes ha de dormir el de la muerte.

- 
- editor de S2 no se le debieron de alcanzar las alambicadas explicaciones de los filólogos del siglo XXI, y propuso o recogió una variante que tampoco nos parece convincente: *no pisando esta vez, toda temblando*.
- 2049 También este verso parece deturpado: no es lógico repetir *miro* y *llego a mirar*. S2, consciente de esta dificultad, enmendó *llego a mirarme*, que, en nuestro concepto, no forma sentido. Quizá el poeta quiso escribir: *vuelvo a mirar* o *llego a la cama*.
- 2052 Así en 1666. S2 y la mayor parte de los editores corrigieron *qué horror*, lectura muy plausible.
- 2058 Boccaccio [1552: f. 143r] registra el empeño de Andrés en ser coronado rey y la resistencia de Juana «y sus ayudadores» a esta pretensión: «conjuráronse contra él secretamente y pusieronlo por obra que no fuese coronado». También Matthieu [en Mártir Rizo, 1736: 118] relata con detalle estas disensiones y subraya cómo «Felipa Católica, su yerno y sus amigos se conjuraron para impedir esta coronación...».
- 2063 El texto de 1666 ofrece notables dificultades de interpretación. Parece que hay una incongruencia entre cómo lee el v. 2061: *el plazo de mi vida* [la de la reina], *que es su sueño* [el de Andrés], y la tercera persona del v. 2063: *antes ha de dormir el de la muerte*. Hemos intentado

FELIPA.	Juana, señora, no gastes en más noticias el tiempo,	2065
	que ya el furor y el enojo no me caben en el pecho. Salga este primero rayo de mi lealtad, y en incendios haga escándalos que turben	2070
	el mar y el sol con sus ecos. Convoquemos el palacio, y alborotando el silencio de la noche, a darte ayuda salga Nápoles, que el fuego	2075
	de mis ojos cuando todos...	
REINA.	Felipa, espera: remedios te pido yo más templados y que hagan mayor efecto.	
FELIPA.	Habla al pueblo.	
REINA.	Está bienquisto,	2080
	y ayudarme será incierto.	
FELIPA.	Di su traición.	
REINA.	Será error, que, como es sospecha aquesto, con negarla se disculpa.	
FELIPA.	Habla a los grandes.	
REINA.	No hay tiempo.	2085
FELIPA.	Deja el palacio.	
REINA.	Es culparme.	
FELIPA.	Pues habla al rey.	

---

respetar el texto e interpretar que los versos 2060 y 2061 constituyen un inciso que sugiere los temores de Juana de que morirá en cuanto despierte su marido. La causal enlaza directamente con el imperativo: *no estés muda [...] porque antes que despierte, / antes ha de dormir el de la muerte*, es decir, 'di algo, porque hay que poner los medios para matar a Andrés antes de que despierte'. Ante la dificultad del pasaje, los sucesivos editores han propuesto diversas enmiendas que se recogen en el aparato de variantes.

REINA.	¿A qué efecto?	
FELIPA.	Por que sepa que lo sabes, y te agradezca el silencio.	
REINA.	Es error, porque después me quedo en el mismo riesgo.	2090
FELIPA.	Llora amante.	
REINA.	Es mi enemigo.	
FELIPA.	Quéjate osada.	
REINA.	Está ciego.	
FELIPA.	Pide perdón.	
REINA.	No hay delito.	
FELIPA.	Ruega tierna.	
REINA.	Está resuelto.	2095
FELIPA.	Pues si todo está difícil, y está tu vida en tal riesgo, pues que te quiere matar, madruga y mata primero.	
REINA.	¿Tendrás valor?	
FELIPA.	Esa daga haré que en sangre...	2100
	<i>Quitasela.</i>	
REINA.	Habla quedo.	
FELIPA.	Sígueme.	
REINA.	Espera.	
FELIPA.	¿Qué dices?	
REINA.	¿Sabrás callar?	

2099 Como registra *Autoridades*, *madrugar* «metafóricamente significa también anticiparse uno a otro en la ejecución o solicitud de alguna cosa». El refrán «Madruga y mata primero» es uno de los motivos reiterados en *La reina Juana de Nápoles* de Lope de Vega. Una canción guía la actuación de la reina y su consejera Margarita (vv. 2540-2543):

MÚSICOS.	Si te quisiere matar algún enemigo fiero, madruga y mata primero.
MARGARITA.	¿Oyes?
JUANA.	Sí.
MARGARITA.	Pues ¡madrugar!

FELIPA.	El silencio	
	vive en mí.	
REINA.	Pues si tú callas,	
	muera sin que aventuremos	2105
	en ti el riesgo de tu vida	
	y en mí del amor el riesgo.	
FELIPA.	¿Cómo?	
REINA.	No preguntes cómo,	
	que aun yo no pienso saberlo.	
FELIPA.	¿Quién ha de ayudarme?	
REINA.	Tú.	2110
FELIPA.	Pues, Juana, no nos tardemos.	
REINA.	Sígueme.	
FELIPA.	Yo voy tras ti.	
REINA.	¿Llevas temor?	
FELIPA.	Valor llevo.	
REINA.	Pues muera Andrés.	

2109 El silencio y el secreto son temas muy presentes en la dramaturgia de la generación calderoniana. En este caso se trata de un secreto extremo que lleva al personaje a desconocer sus propios designios. No es habitual encontrarlo en una situación que afecta a la vida política. Sí aparece en las contadas obras que dramatizan los deseos que chocan frontalmente con tabúes centrales de la sociedad, casi siempre ligados a la vida íntima y al sexo. Así, Calderón en *Los cabellos de Absalón* (vv. 250-254) pone estas palabras en boca del incestuoso Amón:

Si yo propio a mí propio  
me la pudiera negar,  
la negara, cuando noto  
que yo mismo de mí mismo  
me avergüenzo si la nombro.

Véanse el amplio estudio de Déodat-Kessedjian, en especial los capítulos dedicados al silencio provocado por la deshonra y vergüenza, y por el tabú y su función en la vida social y política [1999: 75-80, 83-91 y 95-169], y los artículos de Aichinger [2014] y de Kroll, donde, con razón, se afirma: «el siglo XVII es el siglo del secreto por excelencia» [2015: 20].

FELIPA.	Muera Andrés.	
REINA.	Pague su vida su intento.	2115
FELIPA.	Lave su sangre tu enojo.	
REINA.	Noche, dilátale el sueño.	
FELIPA.	Sueño, infúndele letargos.	
REINA.	¿Oyes, Felipa?	
FELIPA.	Ya entiendo.	
REINA.	Pues, secreto, por vivir, haré contigo lo mismo.	2120

---

2114 La misma disposición al regicidio y las mismas palabras en el monólogo de Blanca en *El conde de Sex* (v. 1860): «pues la reina muera».

2121 Así en 1666. El texto es ambiguo: no está claro si la reina se dirige al *secreto*, personificado, o a Felipa, a la que pide secreto y amenaza con la misma suerte que ha planeado para Andrés. Con la voluntad de aclarar la anfibología, algunos editores han añadido una conjunción: *que haré contigo lo mismo*.

## JORNADA TERCERA

*Salen por una puerta Lirón y el condestable,  
y por otra, Felipa y Beatriz.*

BEATRIZ.	¿Ya llegó el conde?	
LIRÓN.	Ya espera.	
	Dice que te quiere hablar.	
FELIPA.	Aquí te puedes quedar.	
CONDESTABLE.	Tú también, vete allá fuera.	2125
LIRÓN.	Ven, Beatriz.	
BEATRIZ.	Tú, Lirón, ven.	
LIRÓN.	Dudoso estoy.	
FELIPA.	Yo estoy muerta.	
	Tú, Beatriz, guarda esa puerta.	

---

2124 *1666, S2* y todas las demás ediciones leen *Aquí te puedes quedar*. Probablemente, estas palabras se pronuncian justamente al entrar en escena e indican que Lirón debe permanecer fuera de ella. Si no, serían incongruentes con la orden del condestable y con la reacción de los graciosos.

2125+ En esta tercera jornada, todas las ediciones de los siglos XVII y XVIII introducen los parlamentos del personaje, al que hasta ahora habían llamado OCTAVIO, con el rótulo de CONDESTABLE, el cargo que le concedió Felipa al final del acto precedente (v. 1772). Hartzenbusch (1850) homogeneizó las entradas en OCTAVIO. Parece que Rojas Zorrilla no se puso de acuerdo en este punto con sus colaboradores y amigos. Para mayor confusión, en los versos se utiliza también la forma *conde*, aunque se trata de realidades diferentes. *Condestable*, según *Autoridades*, no es un título nobiliario sino un cargo político y administrativo: «venía a ser lo mismo que caballero mayor, estando a su cuidado todo lo que pertenecía a este gran ministerio».

CONDESTABLE. Tú guarda esotra también.  
 LIRÓN. En no escuchar haré mucho. 2130  
 BEATRIZ. Yo voy a tener cuidado.

*Vanse.*

CONDESTABLE. Ya vengo de ti llamado.  
 FELIPA. Oye, condestable.  
 CONDESTABLE. Escucho.  
 FELIPA. ¿Tú eres mi hechura?  
 CONDESTABLE. Es verdad.  
 FELIPA. ¿Débesme tu fama?  
 CONDESTABLE. Sí. 2135

FELIPA. ¿Puedo fiarme de ti?  
 CONDESTABLE. Tengo nobleza y lealtad.  
 FELIPA. Ya sabes que contra mí,  
 desde que tu rey murió,  
 a un tiempo se conjuró 2140  
 toda la Italia.

CONDESTABLE. Es así.  
 FELIPA. Pues dicen...  
 CONDESTABLE. (¡Airada suerte!)  
 FELIPA. ...que solo...  
 CONDESTABLE. (¡Sospecha impía!)  
 FELIPA. ...porque a mí me aborrecía,  
 fui yo quien le dio la muerte. 2145  
 Pues atiende a la disculpa  
 que le importa a mi opinión.  
 CONDESTABLE. ¿Por qué das satisfacción  
 a quien no teme la culpa?

---

2149 Las palabras del condestable no parecen enteramente coherentes con la situación. Quizá puedan interpretarse como expresión de su fidelidad a Felipa: Octavio no teme las acusaciones (*la culpa*) que dirigen contra ella. Los sucesivos editores han intentado diversas enmiendas en busca de un texto más lógico o, al menos, más fácil de entender; pero podría tratarse de meras *lectiones faciliores*. S2 corrige *si te hallas libre de culpa*.

FELIPA.	Por que un consejo en tu espejo miren mis dudas ufanas.	2150
CONDESTABLE.	Ya adviertes que tengo canas: no te faltará consejo.	
FELIPA.	O mi pena o mi temor solo te ha llamado aquí, para que vuelvas por mí.	2155
CONDESTABLE.	Consúltame tu dolor; mas solo saber quisiera quién a mi rey muerte dio.	
FELIPA.	Juana fue quien le mató.	2160
CONDESTABLE.	¿Cómo fue?	
FELIPA.	De esta manera. Fingían, como sabes, que se amaban, y con tan breve ardor disimulaban, que con infame mengua desmentían sus ojos a su lengua.	2165
	Quiso el rey dar la muerte a Juana bella; debiolo de influir tirana estrella. Díjola, sin querer, tan grande agravio, que es calentura el odio y sale al labio.	

La más próxima a 1666 es la propuesta por los Herederos de Gabriel de León (*GL*): *a quien no tiene la culpa*, que mantiene la escasa coherencia del razonamiento (normalmente las disculpas se presentan a quienes no tienen responsabilidades en las faltas o delitos). Hartzenbusch (1850), *ope ingenii*, enmendó *a quien no te da la culpa*.

- 2163 Creemos que la lectura buena es la de 1666, que reproducimos. Quiere decir el personaje que Juana y Andrés mantenían su disimulo con tan poca convicción (*con tan breve ardor*) que enseguida dejaban aflorar el odio mutuo que se profesaban. El editor de S2 no lo interpretó así y enmendó *con tan vivo ardor*. Aunque le han seguido la mayor parte de los testimonios, sospechamos que no entendió el sentido del texto.
- 2166 Las fuentes históricas no hablan en ningún momento de esa posibilidad ni del agravio a que se alude en los vv. 2167-2168.
- 2169 El relato de Felipa juega conceptuosamente con la expresión *salir a los labios la calentura*, que «se dice cuando, después de haberla padecido, salen unas pupas a los labios y alrededor de la boca» [*Aut.*]. Compara

Ella, que conoció su pensamiento, 2170  
 prefirió ejecuciones al intento  
 y, por hacer eterno su renombre,  
 con ira de mujer y ánimo de hombre,  
 tomando por espejo,  
 para indignar su enojo, a mi consejo, 2175  
 vuelve a irritar la ira;  
 que hay espejo que indigna al que le mira.  
 Sobre su lecho el rey Andrés dormía,  
 y viendo la ocasión que se ofrecía,  
 me manda Juana, con silencio mudo, 2180  
 que le llegue a matar. Discurro, dudo,  
 echo de ver que puedo;  
 llamo al valor, y respondiome el miedo.  
 Darle la muerte allano  
 y, cubriendo mi aliento con mi mano, 2185  
 al lecho llego; entre inconstancia tanta,  
 una liga prevengo a su garganta  
 que dispuesta en mi enojo prevenía.

---

estas afecciones, que hoy atribuimos a un herpes, con el odio íntimo de Andrés (*la calentura*) que sale a los labios en forma de insultos.

- 2175 *indignar*: ‘encolerizar, enardecer el odio’. Véase un uso similar en el v. 2411.  
 2178 El intento de regicidio de Blanca, en *El conde de Sex* (vv. 1925-1950), también se produce mientras la reina duerme.  
 2184 *allano*: ‘facilito, propicio, determino’. *Allanar*: «metafóricamente significa vencer reparos, embarazos, dificultades o inconvenientes para conseguir o alcanzar alguna cosa que se desea» [*Aut.*].  
 2188 La *liga* con que Felipa pretendía dar muerte al rey es trasunto del cordón con que, según Collenuccio [1584: f. 69r], la propia Juana amenazó de muerte a su esposo: «Y cuéntase aún el día de hoy por Nápoles públicamente que estando la reina un día haciendo un cordón de oro muy grueso, Andreazo le preguntó familiarmente (como suelen hacer los maridos) para qué hacía aquel cordón tan grueso, y ella, sonriéndose, le respondió que lo hacía para ahorcarle. En tanto menosprecio le tenía que no temía de decirle semejantes palabras. De las cuales Andreazo, como simple, curó poco; pero, en fin, hubieron efeto, porque con aquel cordón se dice que le hizo el lazo con que aca-

Infundiome crueldad mi cobardía:  
 al lecho, pues, le prendo; 2190  
 despierta y se resiste; yo le ofendo;  
 pero al precipitarle su impaciencia,  
 se hiere con la misma resistencia.  
 Quiere hablar satisfecho,  
 y la voz se sufoca ya en el pecho; 2195  
 quiere decir su queja con su agravio  
 y, faltándole aliento para el labio,  
 se entró con ansia en ira dividida  
 en el postrero sueño de la vida.

bó su vida». Matthieu recrea la misma situación, pero duda de algunas de las afirmaciones de Collenuccio: «Puede ser que el aborrecimiento pusiese esta palabra en el pensamiento de esta señora; mas tiene poco de verisimilitud que saliese de su boca, porque o no tendría parte en el concierto de dar muerte a su marido y, no la teniendo, esta palabra la haría culpable, o era sabidora de la conspiración, y esto bastaba para descubrirla...» [en Mártir Rizo, 1736: 130-131].

- 2189 El miedo, no el valor, engendra la agresividad y exacerba la violencia y crueldad de Felipa. Como una nota de realismo psicológico, Rojas pone en boca de su personaje esta paradoja, similar a la que desarrolló Quevedo en el *Sueño del infierno*: «cuanto han hecho tantos capitanes valerosos como ha habido en la guerra, no lo han hecho de valentía, sino de miedo. Pues el que pelea en la tierra por defenderla, pelea de miedo de mayor mal, que es ser cautivo y verse muerto» [Quevedo, 1991: 201]. En cambio, Hartzzenbusch (1850) no entendió la paradoja y corrigió indebidamente: *su cobardía*. ¿Qué cobardía había de mostrar Andrés, que estaba dormido? Astrana (1932) siguió la errónea enmienda.
- 2193 Según el relato de Felipa, el rey provoca su propia muerte al clavarse la daga con un movimiento brusco y desesperado.
- 2195 Este verso, que ha de completar el pareado, falta en 1666. S2 suplió la laguna con el endecasílabo que hemos incorporado al texto.
- 2199 Los historiadores describen la muerte de Andrés de forma menos accidental. Boccaccio [1552: f. 143r] cuenta: «en una noche, cerca de una ciudad llamada Adversa [Aversa], lo llamaron estando en su cámara en el real tálamo y fue apremiado [a] acabar sus días en sogá». Collenuccio [1584: f. 69r] se extiende en algunos detalles: «hallándose ambos en Aversa, la reina le envió una noche a llamar, so color de tratar

Y así, hallándole muerto en su palacio 2200  
 discurre la sospecha más despacio.  
 Todos juzgan que yo le di la muerte.  
 Su hermano, desde Hungría, me lo advierte,  
 y viendo el riesgo contra mí preciso,  
 al infante de Hungría doy aviso 2205  
 que Juana lo mató por ser tirano.  
 Viene contra su reina por su hermano;  
 Italia me aborrece;  
 crece la indignación; la envidia crece;  
 yo quisiera ausentarme... 2210  
 Si llego a declararme,  
 es culpar a la reina mi señora.  
 No sé, pues, lo que puedo hacer agora:  
 si espero, me ha de dar Italia muerte,

---

de algunos negocios de importancia, y como se llegase a cierto salidizo, fue preso, y echándole un lazo al cuello le ahorcaron de aquel salidizo por voluntad y comisión de la reina». Pierre Matthieu precisa un poco más las circunstancias del crimen y señala al autor material: «En la resolución que se tomó de dar muerte a Andrés, se escogió para instrumento un cordón de seda; el tiempo, la noche; y para ejecutor, Carlos de Artu, a quien la Catanesa había hecho gran camarero; y el lugar, la antecámara de la reina» [en Mártir Rizo, 1736: 132-133].

- 2202 La muerte de Andrés de Hungría fue, al parecer, obra de un compló en el que participaron tanto la reina como Felipa y la nobleza napolitana. Boccaccio [1552: f. 143r] calla estos detalles: «cuáles fueron y por qué orden fue muerto este mozo rey, por cuanto es cosa de presente y tan cercana en mi tiempo este acaescimiento, no es a mí muy honesto cuanto sé o ello se hizo de lo declarar»; pero sí señala que el encargado de «cometer la inquisición de este maleficio [Hugo de Baux, conde de Avelino], no sé por cuál causa, mandó prender [...] a la vieja desventurada de Filipa de Catania con algunos otros». Pierre Matthieu señala una responsabilidad múltiple: «Resolvieron dar la muerte al rey la Catanesa, el gran senescal, su hijo, su hija, su yerno Carlos, duque de Durazo, y María, su mujer, todos los cuales fueron de acuerdo en esta maldad [...]. Algunos señores participaron de la culpa, no pudiendo sufrir más el demonio de los húngaros bárbaros y soberbios» [en Mártir Rizo, 1736: 129].

	de suerte, conde, que mi adversa suerte	2215
	con tu consejo...	
CONDESTABLE.	Detente,	
	porque a un tiempo se ha pasado	
	a todo el mal de irritado,	
	todo el amor de obediente.	
	Por servir mi rey mejor,	2220
	honor y fama me has dado;	
	pues si a mi rey me has quitado,	
	¿para qué quiero el honor?	
	Iba a creer tu disculpa,	
	con bien segura evidencia,	2225
	y al entrar en tu inocencia,	
	he tropezado en tu culpa.	
	Y así, por que no se diga	
	que no soy noble y fiel,	
	de hoy más, Felipa cruel,	2230
	te nombraré mi enemiga.	
	Y voyme, que será agravio	
	hecho contra mi opinión,	
	que yo sepa tu traición	
	y que la oculte mi labio.	2235
FELIPA.	Condestable, espera, advierte.	
	Hoy tu traición cometida	
	a mí me valdrá la vida,	
	pues te ha de costar la muerte.	
	En haberlo yo intentado,	2240
	¿no tengo disculpa...	
CONDESTABLE.	No.	
FELIPA.	...si mi reina lo mandó?	

2240 Así en S2 y la mayor parte de los testimonios. 1666 ofrece otra lectura de este verso: *En no haberlo yo intentado*, que resulta poco coherente con el relato de la protagonista (donde se cuenta cómo se acercó al lecho de Andrés con la intención de matarlo, vv. 2184-2219) y con la condicional exculpatoria: *si mi reina lo mandó*. Felipa no niega haber cometido el asesinato, sino que alega, como tantos criminales en circunstancias parecidas, la obediencia debida.

*Sale la reina  
por donde se va el condestable.*

- REINA. ¿Qué es lo que yo os he mandado?  
 FELIPA. Señora, porque... Yo... Ya digo que decía... Fue... 2245
- REINA. Conde, ¿qué es lo que mandé?  
 CONDESTABLE. La duquesa lo dirá.  
 FELIPA. (Oh, ¡acabe mi vida!, ¡acabe!  
 ¿Qué diré? ¡Válgame Dios!)
- REINA. Pues ¿qué? ¿No lo sabéis vos? 2250  
 CONDESTABLE. La duquesa es quien lo sabe.  
 FELIPA. (A mí propia me aborrezco.)  
 REINA. Saberlo mejor quisiera.  
 Condestable, salíos fuera.  
 Pero no os vais.
- CONDESTABLE. Obedezco. 2255  
 REINA. ¿Qué es eso, duquesa, amiga,  
 que con semblante suspenso  
 a media razón dejáis  
 turbados vuestros afectos?  
 ¿Qué era lo que yo os mandé? 2260  
 Decid cuál era el despecho  
 que al renovarle en palabras,  
 lo atajasteis en respetos?  
 ¿Puedolo yo remediar?
- FELIPA. Señora...  
 REINA. Decidlo presto. 2265  
 FELIPA. Era...  
 REINA. Sin llanto, duquesa.  
 FELIPA. ...que como tengo el gobierno  
 de Italia, siendo mujer,  
 todos se ofenden por serlo.

---

2255 *vais*: 'vayáis'. En el Siglo de Oro es habitual esta forma con valor de subjuntivo (véase el v. 2662) o, como en este caso, de imperativo negativo.

	Decíame el condestable	2270
	que hago mal si no lo dejo.	
	Pero yo le respondí,	
	para disculpar mis yerros:	
	«Si mi reina lo mandó...»,	
	y entrasteis vos a este tiempo.	2275
REINA.	¿No importará más mi gusto	
	que los humanos respetos?	
	¿No soy yo antes en Italia	
	que todos?	
FELIPA.	Así lo creo.	
REINA.	Pues obedecedme a mí.	2280
	Haced lo que os amonesto,	
	y del cuerpo de mi amor	
	regid el brazo derecho.	
	Y por que Nápoles vea,	
	pues, que os estimo y os precio,	2285
	de las mercedes antiguas	
	renovad el privilegio.	
	Todos estos memoriales	
	que en la antesala me dieron	
	al pasar a vuestro cuarto,	2290
	quiero que leáis y quiero	
	que hagáis todas las mercedes	
	que me pidieron por ellos.	
	Tomad, y leed, duquesa.	
FELIPA.	Leyes son vuestros preceptos.	2295
REINA.	Sentaos luego y empezad.	<i>Sentadas.</i>
FELIPA.	Como me mandáis, empiezo:	
	«Quien bien quiere a vuestra alteza,	<i>Lee.</i>
	le da este aviso del cielo:	
	que se guarde de Felipa,	2300
	porque recela su imperio	
	que quien dio la muerte a Andrés,	
	ha de hacer con vos lo mismo».	

*Levántase la reina y quítale el memorial.*

REINA.	Grave ignorancia del vulgo, a tu lealtad desatento.	2305
	Suelta el memorial, duquesa, que a saber, ¡viven los cielos!, quién es el que me le dio; de su inficionado pecho, disfrazado en roja sangre,	2310
FELIPA. REINA.	Advierte... No te disculpes si estimas mi amor, supuesto que quien da satisfacciones, da sospechas, por lo menos.	2315
FELIPA.	Y como tanto te estimo, duquesa, no te consiento que en ti pueda haber indicio de que en ti pueda haber yerro. Prosigo otro memorial. (Dejadme, viles recelos.)	2320
	«Juana, de Nápoles reina, no está decente el gobierno que de una mujer humilde se reduce a los preceptos».	2325
	Señora, si esta razón, si mi lealtad, si mi ruego, si las lágrimas que enjugo, si los sudores que vierto son bastantes, reina mía,	2330
	si no para enterneceros con la caricia del llanto, a blandear vuestro pecho, dejad, que segunda vez lave el cristal lisonjero	2335

*Aparte.*

---

2315 Versión octosilábica del adagio latino *Excusatio non petita, accusatio manifesta*: el que se disculpa (*quien da satisfacciones*) levanta la sospecha de que está culpado.

	esta mancha que causaron las novedades del tiempo. Vivid sin mormuraciones, absoluta entre los vuestros, y no encarguéis a la fama lo que podéis al silencio. Tanto como vos perderme, habré de sentir perderos. No es mucho cortar un brazo por que no adolezca un cuerpo. La mano que a mí me dais para levantarme al cielo, poned sobre la corona: mirad que se está cayendo. Advertid...	2340
REINA.	Calla, duquesa, no me enternezcas con eso, porque mi amor a diluvios se quiere salir del pecho. Nápoles te quiera mal, aborrézcate mi reino, lo popular te calumnie, goce la envidia sus fueros. Todos contra ti, duquesa, yo contra todos me ofrezco. Mira con sola una cosa, que segunda vez te acuerdo: no inovarán mi valor las persuaciones del miedo. Mira que esté aprisionado en la cárcel del secreto de mi aborrecido esposo el infelice suceso. A nadie, duquesa, digas que por mi causa le han muerto. En esto de tu fortuna está el eficaz remedio;	2350 2355 2360 2365 2370

---

2362 *inovarán*: 'cambiarán, alterarán'.

- sospechen este delito,  
 y no le sepan de cierto.  
 Y de otra suerte, duquesa... *Sordinas toquen.*  
 Mas ¿qué lúgubre instrumento 2375  
 de la junta de las aves  
 asusta el libre colegio?  
 Contra la duquesa viene  
 conjurado todo el pueblo.  
 Vete, duquesa, a tu cuarto. 2380
- FELIPA. Quiero obedecerte. (¡Cielos,  
 de mí propia me librad,  
 pues soy mi enemigo mesmo.)

*Vase.*

- 
- 2377 *colegio*: «congregación, junta numerosa de personas» [*Aut.*]; en este caso, de pájaros, asustados por el ruido de la música militar.
- 2379 Matthieu da un particular relieve a la intervención popular en la revuelta contra Felipa: «Y el pueblo, que aumenta siempre la fama y que, a los primeros discursos del mal contra una persona, se olvida de todo el bien que de él ha recibido, afeó la vida y la reputación de la reina; mas como la verdad suele también referirse entre mentiras, se decía por toda la ciudad de Nápoles que la Catanesa había cometido este detestable delito y que el conde de Éboli [hijo de Felipa] había solicitado la ejecución para gozar con más libertad de los amores de la reina» [en Mártir Rizo, 1736: 142].
- 2383 Las palabras de Felipa parecen inspiradas en una celebrada redondilla, glosada por Cristóbal de Castillejo [1969: 106-107]:

En el campo me metí  
 a lidiar con mi deseo.  
 Contra mí mismo peleo.  
 Defiéndame Dios de mí.

Esta idea estoica de que el mayor peligro está en nosotros mismos se repite frecuentemente en nuestros clásicos. Quevedo [1963: núm. 3] sentenciará «en mi defensa, soy peligro sumo». El mismo Calderón echará mano del tópico en muchas de sus obras; por ejemplo, en *El mayor encanto, amor* (vv. 2970-2971) Ulises se dirige al arnés de Aquiles: «a darme acudes/ socorro contra mí mismo».

REINA. Saber quiero lo que pasa.  
 Hola, soldados, ¿qué es esto? 2385

*Sale Lirón.*

LIRÓN. El heredero de Hungría,  
 el hermano del rey muerto,  
 dice que te quiere hablar,  
 y que ha llegado sospecho  
 a esta antesala, tan triste 2390  
 que no parece heredero.

REINA. Entre el infante, Lirón.  
 (Estas novedades temo.)

*Sale el infante de luto, y el condestable.*

CONDESTABLE. Llegue vuestra alteza a hablar.  
 INFANTE. A sentir mi agravio llego. 2395

2387 En la realidad histórica, la situación fue similar a la que se presenta en el drama, pero cambiando los títulos: «A esta causa [el asesinato de Andrés], Ludovico, rey de Hungría, hermano del dicho Andreazo, movido de sí mismo y incitado por muchos que de Italia le llamaban para que viniese a vengarse, juntó un poderoso ejército y pasó en el reino de Nápoles en el año de mil y treientos y cuarenta y ocho» [Collenuccio, 1584: f. 69v].

2391 El gracioso no puede evitar la ironía sobre la esperable alegría de los herederos, que en este caso, al menos aparentemente, no se da. Recuérdense las palabras del último capítulo del *Quijote* cervantino ante la inminente muerte del protagonista: «Andaba la casa alborotada; pero con todo, comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho Panza; que esto del heredar algo borra o templá en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto» [Cervantes, 2011: 1007-1008].

2395 El diálogo entre el infante y la reina es traducción dramática, muy atenuada, de las cartas que se cruzaron, según recogen las crónicas, entre Luis I de Hungría y Juana de Nápoles. Las comedidas razones del infante son mucho más agrias en el relato de Collenuccio [1584: f. 69v]. Ante el documento exculpatorio que le remitió la reina, Luis contestó con una «carta sola y breve [en la que] le dio a entender de cuánta es-

	Yo propio, Juana divina —que esta alabanza te debo, así fueras de piedad como de belleza extremo—...	
	Yo propio, vuelvo a decir, con este ejército vengo para tomar de mi ofensa justicia y venganza a un tiempo. Del mar en la azul orilla treinta mil soldados dejo:	2400
	ya saben vencer la Italia, bien puede Italia temerlos.	2405
REINA.	¿Contra quién, infante Luis, o precipitado o ciego, de vuestro enojo inducido, indignáis ira y acero?	2410
INFANTE.	Contra quien mató a mi hermano.	
REINA.	Pues ¿quién a mi esposo ha muerto?	
INFANTE.	¿Consentirás el castigo contra el agresor?	
REINA.	Es cierto.	2415

tima eran sus excusas: “[...] Tu desordenada vida pasada, el retener el señorío en el reino, el no haber hecho venganza, el haber tomado otro marido [Luis de Tarento] y la excusa que se siguió, son pruebas de que has sido participante y consorte en la muerte de tu marido”. La misma misiva, con una redacción ligeramente distinta y más ofensiva, la reprodujo Matthieu [en Mártir Rizo, 1736: 141].

2411 El uso, poco habitual, del verbo *indignar* como transitivo, con el valor de «irritar o enfadar a uno, darle motivo de indignación, enfado u enojo» [*Aut.*], aplicado a seres inanimados o conceptos abstractos, es característico de la lengua de Rojas Zorrilla. Lo hemos visto en el v. 2175 y lo volveremos a encontrar en el v. 2873. En *Donde hay agravios no hay celos* (vv. 3053-3055) el protagonista se enfrenta a don Lope y le dice:

Esa venganza le toca  
solo a don Juan de Alvarado,  
y así el acero indignad.

- INFANTE. Y si morir no pudiere  
de la ley en los preceptos,  
¿permitirás la venganza?
- REINA. (¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto?)  
Digo que al que dio la muerte 2420  
dar el castigo prometo.  
¿Quién es el que le mató?
- INFANTE. Lea tu alteza este pliego.  
Al tribunal de justicia  
para este delito llego. 2425  
Yo soy la parte y actor.  
Aquí viene escrito el reo.

REINA.

Contra mí aseguran en Italia que viene vuestra alteza en satisfacción de la muerte de su hermano. ¿Quién ha visto que paguen los pies los errores de la cabeza? Juana es reina ofendida, yo vasalla desapasionada; ella aborreció a Andrés, yo le debía obligaciones. Satisfagan esos indicios este desengaño, y no embarace vuestra alteza a todo su poder en toda mi humildad. Este aviso sirva para mi crédito y su desengaño, a quien suplico recompense con la obligación de callarle, la fineza de escribirle.

Felipa Catanea

- 2418 Es decir: 'Si la justicia ordinaria con sus métodos procesales no pudiera dar con los culpables y castigarlos, ¿consentirás que los particulares ofendidos tomen venganza?'.  
2426 En el contexto, *parte* y *actor* vienen a ser sinónimos, y se contraponen a *reo*. La *parte* «en los pleitos se llama la persona que tiene derecho o interés en ellos» [Aut.]; el *actor*, 'acusador', «en lo forense y legal [...] vale el que propone u deduce su acción en juicio, o el que pide o acusa a alguno» [Aut.].  
2427+ *desapasionada*: «sin pasión, con verdad y realidad» [Aut. s. v. *desapasionadamente*].

	Su firma —¡viven mis iras!—, su letra —¡viven los cielos!— es la que turbada miro y es la que cobarde leo.	2430
	¿Contra mí Felipa, cuando dispuesta a tanto desprecio, roca racional, me expuse a los embates de un reino? Pues medie mi indignación en dos contrarios sujetos; mas no, que la quiero bien, es mi hechura y, en efeto, no es justo, no.)	2435
INFANTE.	¿Vuestra alteza qué me responde?	2440
REINA.	Que quiero, dándome castigo a mí, dar castigo a quien le ha muerto.	
INFANTE.	Luego vos...	
CONDESTABLE.	Tened, infante, no manchéis el claro cielo, que después de tanta niebla, ha de renacer más bello. Felipa es quien le mató.	2445
INFANTE.	¿Cómo lo sabéis?	
CONDESTABLE.	Yo mesmo a su labio di el oído, y a su amistad el secreto.	2450
REINA.	No puede ser, que Felipa es leal.	
CONDESTABLE.	Otra vez vuelvo a decir que fue Felipa.	
REINA.	Idos, conde, que no puedo ver, aunque volváis por mí, tan ingrato un caballero.	2455
CONDESTABLE.	Primero sois vos, señora.	
REINA.	Salíos fuera.	

CONDESTABLE.

Obedezco.

*Vase.*

INFANTE. Yo también, insigne Juana, 2460  
 con vuestra licencia, os dejo.  
 El delito ya se sabe,  
 la sinrazón ya la creo,  
 el papel dice que vos  
 distes la muerte al rey nuestro. 2465  
 Dice el conde que Felipa  
 es quien a mi hermano ha muerto.  
 La culpa en vos no es creíble,  
 en ella es posible serlo.  
 Yo he venido a la venganza. 2470  
 Razón y soldados tengo:  
 o castigar a Felipa,  
 o mirar por vuestro reino.

*Vase.*

2468 Contra lo que mantiene el infante de nuestra comedia, a Pierre Matthieu, la fuente fundamental de este drama, la implicación de la reina en el asesinato de su marido, le parece verosímil: «Yo tengo a esta reina por señora de grandes partes, y su corazón era generoso para consentir jamás la muerte de su marido, pero puede ser que ella diese lugar a que lo hiciese la Catanesa, que tenía usurpada su autoridad, sin dejarla parte alguna» [En Mártir Rizo, 1736: 128].

2473 En 1666, en infinitivo: *o castigar a Felipa, / o mirar que vuestro reino...* El texto pudiera estar deturpado; de ahí que S2 y casi todos los editores hayan cambiado el infinitivo por el imperativo: *o castigad a Felipa, / o mirad por vuestro reino*. Sin embargo, en nuestra lengua, igual en el Siglo de Oro que hoy en día, no es raro expresar este tipo de alternativas en infinitivo, como se ve en los refranes, recogidos por Correas [2000: 601]: «O ayunar, o comer truchas», «O bebella, o vertella».

REINA. Ojos —¡aquí de mi llanto!—,  
derramad el sentimiento, 2475  
que la duquesa...

*Sale Felipa.*

FELIPA. ¿Señora?

REINA. No os llamaba yo.

FELIPA. ¿Qué es esto?

¿Señora, tan de repente,  
sin accidentes del tiempo,  
corre tormentas el mar 2480

que agora estaba sereno?  
¿Sin mirarme os vais, señora?  
¿Hase levantado el cierzo  
para avivar las cenizas  
de vuestro aborrecimiento? 2485

REINA. ¿Es vuestro aquese papel?

FELIPA. Mía es la letra.

REINA. Leadlo.

FELIPA. No es menester. Es verdad  
que temerosa...

REINA. ...en efeto,  
escribisteis al infante. 2490

FELIPA. Que yo le escribí confieso.

REINA. (Disculpas no sabe darme,  
y es que tan infames yerros,  
antes de hacellos, se están  
confesados ellos mismos.) 2495

Mirad bien, que este papel  
podrá ser que no sea vuestro.

FELIPA. Señora, yo le escribí.

---

2474 El inciso es un grito para solicitar auxilio ante una ocasión de peligro. *Autoridades* registra la expresión *Aquí del rey*: «frase de que usa el que se ve oprimido injustamente, con la cual pide favor y ayuda, apellidando el nombre del rey».



	prended a Felipa. (¡Cielos, mucho sentiré perderla!)	
FELIPA.	(¡Oh temor, en qué me has puesto!)	
REINA.	Los criados y allegados de Felipa con secreto prended también.	2530
CONDESTABLE.	Ya sabéis, que en mí es ley obedeceros.	
FELIPA.	Señora...	
REINA.	Quedaos, duquesa.	
FELIPA.	Advertid...	
REINA.	Mucho lo siento.	2535
FELIPA.	...que me debéis...	
REINA.	Es verdad, duquesa. Yo me enternezco: dejadme ir.	
FELIPA.	¿Adónde vais?	
REINA.	A volver por vos, que pienso que contra vos se crimina de mi delito el proceso,	2540

2528 Una situación similar y las mismas contradicciones íntimas las encontramos en la escena de *El conde de Sex* (vv. 2017-2020) en que la reina manda arrestar al protagonista:

REINA.	Prended al conde.
SENECAL.	¿Dónde mandáis que le lleve?
REINA.	A la torre de palacio.

(Fortuna, ya te estremeces.)

2532 Según Matthieu, el encargado de averiguar el crimen, Hugo de Baux, «no hizo proceso contra los pobres, los cuales como pequeños animales no hacen más que ensuciar los dedos de los que los hacen pedazos; mas hizo prender a muchos señores y damas de la cámara secreta y después a la Catanesa; al gran senescal del Nápoles, su hijo [en realidad, este cargo lo ocupaba su segundo marido]; al conde de Mursan, su yerno, y a Sancha, su hija» [en *Mártir Rizo*, 1736: 161].

2540 *criminar*: «acusar, delatar, imputar a otro algún crimen u delito, y lo mismo que *acriminar*. Es voz de poco uso y puramente latina» [*Aut.*].

y no habrá quien os defienda  
si no voy a defenderos.

*Vase.*

CONDESTABLE.	Tú, Lirón, parte a prender a Calabrés.	
LIRÓN.	Obedezco.	2545
CONDESTABLE.	Ven, duquesa.	
FELIPA.	Vamos, conde.	
CONDESTABLE.	¡Qué pena, qué desconsuelo!	
FELIPA.	Fortuna, aunque me derribas desde un extremo a otro extremo, no dirás que no me hallaste prevenida por lo menos.	2550

*Vanse.*

*Sale Calabrés con bigoterías,  
un criado con un espejo,  
y otro con recado de aguamanos,  
y otro con un azafate, con golilla  
y peine y escobilla de cabeza.*

CALABRÉS.	¿Qué hora será, en conclusión?	
CRIADO 1.	Las doce pienso que he oído.	
CALABRÉS.	Muy temprano habéis corrido la cortina, bergantón.	2555
CRIADO 1.	Son las doce.	
CALABRÉS.	Sean las trece, o las catorce si no,	

2551+ *escobilla de cabeza*: 'cepillo para el pelo'.

2555 *correr la cortina*: «es pasarla por varilla para efecto de abrirla, si está cerrada, o de cerrarla, si está abierta» [*Aut.*]. Lo que el perezoso Calabrés recrimina al criado es que haya abierto la cortina y lo haya despertado demasiado temprano.

	que a un señorón como yo a la tarde aún no amanece.	
CRIADO 2.	Señor.	
CALABRÉS.	Callad, noramala; dejadme tener razón, y sabréis servir, tontón. ¿Qué gente hay en esa sala?	2560
CRIADO 2.	Como en Italia segundo, por servirte y obligarte, todo el mundo quiere hablarte.	2565
CALABRÉS.	Decid que entre todo el mundo. Así cobro grande fama. Agradézcolo a la suerte.	
<i>Sale Beatriz.</i>		
CRIADO 1.	Esta dama viene a verte.	2570
CALABRÉS.	Venga en buen hora la dama. ¿Qué hay por acá, reina mía?	
BEATRIZ.	Hablar a vusted quisiera.	
CALABRÉS.	Decid a esta majadera que me llame señoría, que me llegará a perder.	2575
BEATRIZ.	Pues, siendo mujer, señor...	
CALABRÉS.	Es muy ciego el pundonor:	

2559 Esta escena caricaturesca de la tardía *toilette* de los advenedizos comodones y poco atentos a sus obligaciones se repite en otras comedias áureas. En *El lindo don Diego* de Agustín Moreto se presenta por partida doble: en el relato de Mosquito y en acción (vv. 345-383 y 473-612).

2576 El encumbrado Calabrés hace cuestión de honor que se le dé tratamiento de *señoría*, como corresponde a los señores de título y altos funcionarios, y amenaza con perder la paciencia y reaccionar violentamente (*me llegará a perder*) contra el que no manifieste el debido respeto. Como veremos (vv. 2578-2579), en una cómica reacción, pronto se arrepiente de su actitud.

- no miré que era mujer.  
 Donaire en el talle muestra. 2580  
 A fe de señor, que holgara  
 saber cómo os va de cara.  
 BEATRIZ. Esta es mi cara, y la vuestra.  
 CALABRÉS. ¿Beatricilla, tan tapada,  
 a qué habéis venido?  
 BEATRIZ. A verte, 2585  
 pues me ha traído mi suerte...  
 CALABRÉS. ¿A qué?  
 BEATRIZ. ...a estar enamorada.  
 CALABRÉS. ¿De quién?  
 BEATRIZ. Eso has de saber:  
 de ti, que nací infeliz.  
 CALABRÉS. Lástima os tengo, Beatriz, 2590  
 porque yo no os puedo ver.  
 BEATRIZ. ¿Con tanta llaneza empieza  
 a decir que me aborrece?  
 CALABRÉS. En los señores parece  
 lindamente la llaneza. 2595  
 BEATRIZ. Ya, pues que mi amor no alcanza  
 un alivio a tanto mal,

2583 La expresión *y la vuestra* es una fórmula de gentil ofrecimiento al interlocutor, como cuando se dice «Esta es mi casa, y la vuestra».

2595 Calabrés ridiculiza la afirmación tópica que pondera la llaneza y sencillez de los grandes señores. Abundan los textos que exaltan ese comportamiento. En *El perro del hortelano* (vv. 3142-3143) de Lope de Vega, Marcela asevera:

Los señores que son llanos  
 conquistan las voluntades.

En *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba* (vv. 937-939), también de Lope, un soldado subraya esta virtud en el general de los ejércitos de Felipe IV:

BERNABÉ. ¡Vive Dios, que estoy contento  
 después que vi la llaneza  
 de este ilustre capitán!

- de tu boca de coral  
 merezca yo una esperanza.
- CALABRÉS. Aunque tenéis tal trabajo, 2600  
 indignísima Beatriz,  
 como os miro fregatriz,  
 no me inclino al estropajo.  
 Pero por Dios que me pesa,  
 que habéis llegado a obligarme. 2605  
 Ahora tratan de casarme  
 con Felipa, la duquesa,  
 y con brevedad será.  
 En habiéndome casado,  
 estaré más sosegado. 2610  
 Veníos después por acá.
- BEATRIZ. Quedaos, Calabrés, con Dios;  
 pero solo os pido aquí  
 que no os olvidéis de mí.
- CALABRÉS. Yo me acordaré de vos. 2615
- BEATRIZ. (¡Que esto mi desdicha pasa!  
 Pues de aquesta sinrazón  
 me dará satisfacción.)

- 
- 2599 Beatriz parodia el lenguaje amoroso de los galanes de la comedia, que acostumbran a elogiar la belleza y delicadeza de la dama (*tu boca de coral*) y suplican sus favores (*merezca yo una esperanza*). El cambio de sexo y condición social convierte en grotescas estas expresiones.
- 2603 El gracioso altera paródicamente expresiones corteses (*indignísima*), juega con la forma ridículamente cultista *fregatriz* ('fregon') y la enlaza con la acepción de *estropajo*: «por alusión traslaticia, vale desecho, cosa inútil y despreciable» [*Aut.*]. La voz *fregatriz* y su derivado *fregatizar* se repite en Tirso de Molina: *El castigo del penseque*, *El amor médico*, *Quien no cae no se levanta...* [*vid.* Gil, 2011: 170]. También la usa Moreto en *El lindo don Diego* (v. 1238).
- 2616 El verbo *pasar* se usa aquí con el valor de «sufrir, tolerar, padecer» [*Aut.*, s. v. *pasar*]. S2 y otros editores de la obra corrigieron *Que a esto mi fortuna pasa*.

*Sale Lirón.*

- LIRÓN. Sea Dios en esta casa.  
 CALABRÉS. Lironcillo, ¿qué hay, menguado? 2620  
 LIRÓN. Don Calabrés, yo he venido...  
 CALABRÉS. ¿De qué estáis tan suspendido?  
 LIRÓN. Señor, de que soy mandado...  
 CALABRÉS. ¿Qué os mandaron?  
 LIRÓN. Soy fiel...  
 CALABRÉS. No me deis tantos enojos. 2625  
 Acabad.  
 LIRÓN. Pasad los ojos,  
 señor, por este papel.

*Lea Calabrés.*

Lirón, nuestro ministro, prended la persona de Calabrés, por cómplice con Felipa en la muerte de Andrés, y traedle a la torre de palacio.

- LIRÓN. ¿A ti torre? ¿A ti prisión?  
 Señor, el cielo es testigo...  
 CALABRÉS. Mandadero sois, amigo... 2630  
 LIRÓN. ...non tenedes culpa, non.

---

2631 Se trata de unos celebérrimos versos del romance anónimo «Con cartas sus mensajeros/ el rey al Carpio envió...» [*Romancero general*, 1849-1851: I, 434]. Fueron muy populares en el Siglo de Oro. Todo el mundo los conocía. Prueba de ello es que en 1666 los versos se reparten entre los dos graciosos: la cita iniciada por uno es completada por el otro. La mayor parte de los editores no entendieron el sentido de esa división y atribuyeron el dístico completo a Calabrés. Las palabras del romancero se citan en numerosísimas obras áureas. Sancho Panza, por ejemplo, las trae a colación en el sabroso monodílogo de la *Segunda parte del Quijote* (II, 10): «En verdad que tendrían mucha razón, cuando no considerasen que soy mandado, y que “Mensajero sois, amigo,/ no merecéis culpa, non”» [Cervantes, 2011: 590]. En la

	Que esta es la fortuna, digo, que anda contigo importuna.	
CALABRÉS.	¿Quién le mete a la fortuna en regodearse conmigo?	2635
	Ya sabes el beneficio con que siempre te he obligado. Di que no me has encontrado.	
LIRÓN.	Señor, yo he de hacer mi oficio.	
CALABRÉS.	Di, Lirón: ¿y hanme quitado, por cómplice, la alcaidía en que mi honor consistía?	2640
LIRÓN.	Señor, a mí me la han dado.	
CALABRÉS.	Beatriz, en esta ocasión en que ser tuyo profeso, haz que no me lleve preso tu carísimo Lirón.	2645
BEATRIZ.	Señor, ahora he reparado, después que a prenderle viene, que vuseñoría tiene propia cara de ahorcado.	2650
CALABRÉS.	¿Ya te mudas? Eso es bien. ¡Hola! ¿No hay ningún criado?	
LIRÓN.	Todos, señor, te han dejado.	
CALABRÉS.	Pues dejadme vos también.	2655

---

segunda jornada de *La más hidalga hermosura* (vv. 1089-1090) de Juan de Zabaleta, Rojas Zorrilla y Calderón también aparecen:

	NUÑO.	Mandadera sois, amiga, non tenedes culpa, non.	
2651	La broma macabra sobre la cara de ahorcado la repite Rojas Zorrilla en <i>El Caín de Cataluña</i> (vv. 2990-2994):		
	RUFINA.	¡Ay! Siempre lo dije yo.	<i>Llora.</i>
	CARDONA.	¿Qué es lo que dijiste? Di.	
	RUFINA.	Que tenía el buen Cardona cara de ahorcado.	
	CARDONA.	Es así, desde niño fui yo hermoso.	

- LIRÓN. Antes, para este desorden,  
pues os tengo de llevar,  
fuerza es que os haya de atar. *Saca unos cordeles.*
- CALABRÉS. ¿A mí atar?
- LIRÓN. Traigo este orden.
- CALABRÉS. Atad. Hombres que esto veis, *Ahora le ata.* 2660  
escarmentad.
- LIRÓN. Y me han dado  
orden que vais agarrado.
- CALABRÉS. Muchas órdenes traéis.
- BEATRIZ. No le aprietas más, Lirón.  
Cierto que me ha enternecido. *Llora.* 2665
- LIRÓN. Y yo a piedad me he movido.
- CALABRÉS. Y yo me hago compasión.
- BEATRIZ. Lévale.
- CALABRÉS. Pues que mi suerte  
hoy, mi Beatriz, se mudó,  
si me ahorcaren, no os vea yo 2670  
a la hora de mi muerte.
- Llévanle,  
y sale por una parte el príncipe,  
y por otra, Felipa.*
- FELIPA. ¿Quién entra a hablarme en la torre?
- PRÍNCIPE. El que tu consuelo busca.

2659 1666 lee *este orden*; la mayor parte de las ediciones corrigen *esta orden*. Como ya registraba *Autoridades*, el sustantivo *orden* es de género ambiguo y puede presentar un adjunto masculino o femenino. En el v. 2662 encontramos *muchas órdenes*.

2671 Este verso (*a la hora de mi muerte*) se encuentra en jaculatorias y oraciones populares y en el romancero tradicional. Así acaba una versión de un romance *A la soledad de la Virgen y Oración de san Vicente* [vid. Asensio García, 2004: 119], o en el *Padrenuestro pequeño*, recogido en diversas zonas de León, Castilla la Vieja y Extremadura [vid. Álvarez Cárcamo, 2020: 59, 62, 66 y 67].

FELIPA.	Si es mi muerte, será alivio; si es mi vida, será injuria.	2675
PRÍNCIPE.	El que trae una borrasca para una calma de dudas.	
FELIPA.	¿Príncipe, a qué me llamáis?	
PRÍNCIPE.	Duquesa de Amalfi... (Nunca lo fueras.)	<i>Aparte.</i>
CALABRÉS.	Acá estamos todos, y aunque yo no tengo culpa, por ti...	2680
FELIPA.	Calla, Calabrés.	
CALABRÉS.	No haré poco.	
FELIPA.	Acaba.	
PRÍNCIPE.	Escucha. A mí me manda la reina que te diga tu fortuna, y aunque siento tu desdicha, en mí es la obediencia justa.	2685
FELIPA.	Puesto que debes llorar mi fortuna y su rigor, ¿para darme más dolor, me le vienes a contar?	2690
PRÍNCIPE.	Mandome la reina, ¡ah, cielo!, que avise tu mal preciso, para que con el aviso sepa mezclarte el consuelo.	2695
FELIPA.	Pues di, si de ti me obligo,	

2677 Como se ha señalado en la nota 495, y hemos visto también en el v. 1076, la palabra *calma* está muy negativamente connotada en la lengua del Siglo de Oro. Con ella se aludía a los periodos más angustiosos de los viajes marítimos. La *borrasca* que dice traer el príncipe, aunque acabe con la penosa incertidumbre que vive la protagonista, es un anuncio trágico del destino que le aguarda.

2685 Aquí se usa la palabra *fortuna* con el valor negativo habitual en el Siglo de Oro: 'desdicha, adversidad, tormenta (la *borrasca* a que se aludió en el v. 2676)'.

	pues ya mi amor te disculpa, con lo grave de mi culpa, la crueldad de su castigo; por que yo me culpe a mí,	2700
PRÍNCIPE.	ya que en mí el error esté. Tu culpa yo no la sé, pero tu castigo sí.	
FELIPA.	No quieras que tan despacio mi pena llegue a sentir.	2705
PRÍNCIPE.	Felipa, hoy has de morir en la plaza de palacio. La ley que disponen es, la pasión nueva irritada, que mueras atenaceada	2710
FELIPA.	y degollada después. Por que no ignore también los que me persiguen, di quién han sido contra mí.	
PRÍNCIPE.	Los que tú hiciste más bien.	2715

2709 La *pasión nueva* a que alude el príncipe Carlos de Salerno parece ser el odio a Felipa por parte de aquellos a los que favoreció desde el poder, como precisa en el v. 2715. Muchos editores vieron poco adecuado el adjetivo y lo cambiaron por un adverbio: *la pasión muy irritada*.

2710 *atenaceada*: participio de *atenacear*: «sacar pedazos de carne a uno con tenazas ardiendo. Es género de muerte que se da en castigo de delitos enormes y muy atroces» [Aut.].

2714 Aunque buena parte de los editores han corregido el número del verbo (*ha sido*), creyendo que no concuerda con *quien*, hay que recordar que esta forma del pronombre ha conservado hasta fechas recientes el valor de plural, equivalente a *quienes* o *los que*. La respuesta del príncipe no deja lugar a dudas. En *Numancia destruida*, que se ha atribuido indebidamente a Rojas Zorrilla, encontramos este uso (vv. 569-570):

Ejercitad las valerosas manos,  
en quien Roma triunfante su honor fía...

En el tercer acto de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, escrito por Calderón, el gracioso Tabaco se pregunta: «¿Quién serán?» (v. 2681).

- FELIPA. Por qué lo hacen no sé yo.  
Ni aun yo la causa diré.  
Mas responde, y lo sabré:  
¿firmó la reina?
- PRÍNCIPE. Firmó.
- FELIPA. ¿Y quiere mi muerte?
- PRÍNCIPE. Sí. 2720
- FELIPA. ¿Y lo manda?
- PRÍNCIPE. Es inconstante.
- FELIPA. Pues, príncipe, no te espante  
que se vuelvan contra mí;  
que son, por usadas leyes,  
los que en la lisonja asisten, 2725  
camaleones que se visten  
los colores de sus reyes.
- PRÍNCIPE. (El alma me ha enternecido.)
- FELIPA. Mas si mi muerte ha de ser,  
hazme este favor, por ser 2730  
el postrero que te pido.  
Que a rogártele me atrevo,

2727 La imagen del cortesano como un camaleón cuya actitud cambia al compás de los acontecimientos políticos, es muy frecuente en la literatura áurea. Aparece en los *Emblemas* de Alciato [1975: núm. 150]: *Contra los aduladores*. Rojas Zorrilla echó mano de ella en repetidas ocasiones. En *Los trabajos de Tobías* (vv. 1275-1278):

temporal camaleón  
que trocas tu color mesma  
vistiéndote de la ira  
con que tu pasión te ciega.

Se reitera en *No hay amigo para amigo* (vv. 2029-2031), *Peligrar en los remedios* (vv. 2139-2143), *El robo de las sabinas* de Rojas y los hermanos Coello (vv. 922-924), etc.

2730 La redondilla está mal construida: los versos segundo y tercero riman con la misma palabra. Todos los editores han reproducido este texto, que quizá esté deturpado. Esta irregularidad podría remediarse fácilmente, cambiando el verbo final del v. 2729: *Mas si mi muerte has de ver*, que quizá fue lo que escribió el poeta.

- cuando a mi piedad te mueves,  
por lo mucho que me debes.
- PRÍNCIPE. Pues ¿qué es lo que yo te debo?, 2735  
por que sabiéndolo yo,  
lo satisfaga también.
- FELIPA. Es que te he querido bien.
- PRÍNCIPE. ¿Y no lo has mostrado?
- FELIPA. No.
- PRÍNCIPE. ¿Llama conservaste fría 2740  
la que activa pudo arder?  
Fue por no echar a perder  
tu fortuna con la mía.
- FELIPA. Y no pienses que es desdén  
el que oculto he reservado, 2745  
pues te hiciera desdichado  
con solo quererme bien.  
Y solo te pido ahora,  
por ser la merced postrera,

2734 La fórmula es habitual para las declaraciones amorosas. En *El mayor encanto, amor* (vv. 1293-1295), Flérida dice: «quisiera/ daros a entender, Ulises,/ lo que me debéis».

2741 El oxímoron de la *llama fría*, de la misma familia que el *fuego helado* quevedesco [1963: núm. 375], alude al amor callado, incapaz de manifestarse. Recientemente lo ha usado la poetisa María Isabel Sánchez Gea en el título de su poemario *La llama fría y Cantos de ausencia* (2014). En otras obras, Rojas Zorrilla acudió a giros próximos para expresar la pasión silenciada y reprimida. Así, en *Donde hay agravios no hay celos* leemos:

ardí buscando la llama  
y teniéndola encubierta. (vv. 1253-1254)  
Yo le doy sombra a mi llama,  
y nadie la ha visto arder. (vv. 2313-2314)

2747 Volpe [2006: 279] considera que en este verso hay «un errore di senso logico» y enmienda, con S2 y otros testimonios, *con solo quererte bien*. Aunque parece más coherente, no creemos imprescindible la corrección. Es posible entender que Felipa teme que hubiera bastado que el príncipe le correspondiera para labrar su desgracia.

	que vea yo antes que muera a la reina, mi señora.	2750
PRÍNCIPE.	Voy a obedecerte luego, que por pagarte amor tanto, lo pediré con mi llanto, si no bastare mi fuego.	2755
FELIPA.	Si eso llego a merecer...	
PRÍNCIPE.	Aquí puedes esperar, que yo te vendré a buscar si no te viniere a ver.	
FELIPA.	Ya siento tus sentimientos.	2760
PRÍNCIPE.	Yo tu pena he de llorar.	
LOS DOS.	Que, en fin, no se han de lograr tan altivos pensamientos.	

*Vase el príncipe.*

CALABRÉS.	Fuese con resolución, no me habló viéndome aquí. Sin duda no es contra mí de Juana la indignación. Que muriéramos los dos nunca yo lo imaginaba.	2765
LIRÓN.	Ansí, que se me olvidaba...	2770
CALABRÉS.	¿Qué?	
LIRÓN.	...que os pongáis bien con Dios.	
CALABRÉS.	¿Por qué culpa o qué pecado?	

---

2755 De nuevo, la mayor parte de los editores, buscando una trabazón más lógica y previsible, han corregido *si no bastare mi ruego*. Es posible que, en efecto, se trate de una errata de 1666; pero no es inverosímil que, en su pasión conceptista, el poeta haya querido contraponer el *llanto* al ardor (el *fuego*) con que va a tratar de dar cumplimiento al deseo de Felipa.

2763 Como ya sabe el lector, estos versos que expresan la radical frustración de los personajes, se repiten a modo de *leit-motiv* a lo largo de la primera jornada (vv. 557, 567, 577, 617 y 958). Rojas retoma aquí un motivo que Calderón se había encargado de fijar en la mente de los espectadores.

	¿Ah, Lirón! ¿Ansí te vas? ¿Eso poquito no más se te quedaba olvidado?	2775
FELIPA.	¿En un cadalso ultrajada la que a Nápoles mandó!	
CALABRÉS.	Pues, dime, señora: ¿yo me he quedado en la posada? Que hoy nos sacarán arguyo.	2780
FELIPA.	¿Contra mí tanto rigor? ¿Por qué te condenan?	
CALABRÉS.	Por privado <i>a latere</i> tuyo. Mas supuesto que ha de ser, y puesto que me han de ahorcar, ahora bien quiero pintar	2785

2779 El modismo *no quedarse en la posada* se emplea cuando alguien, al enumerar las peripecias peligrosas, molestas o desagradables que ha sufrido, olvida a los que le han acompañado en estos infortunios. Como señaló González Cañal [2014: 864], Chevalier [1975: 115-117] en *Cuentecillos tradicionales en España del Siglo de Oro* edita las versiones narrativas de Melchor de Santa Cruz, Garibay y Arguijo y la aparición, como frase hecha, en *No hay vida como la honra* de Pérez de Montalbán. También la encontramos en las primeras réplicas de *La vida es sueño* (vv. 21-24):

ROSAURA. [...] Bien mi suerte lo dice;  
 mas ¿dónde halló piedad un infelice? [...]  
 CLARÍN. Di dos, y no me dejes  
 en la posada a mí cuando te quejes...

En el *Quijote* (II, cap. 2) tenemos una versión más elaborada:

—Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas: juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos... [Cervantes, 2011: 545]

2781 El verso repite, quizá de forma inconsciente, las mismas palabras que pronuncia Clotaldo en *La vida es sueño* (v. 2131).

2783 *a latere*: forma popular del latinismo *ad laterem* ('al lado'), con que se designa a los acompañantes, ayudantes y colaboradores en una empresa.

lo que me ha de suceder.  
 Ya dudan en su cuadrilla  
 lo que condenarme infieren  
 ..... 2790  
 si me echan en la capilla.  
 Y ya yo llego a escuchar,  
 por que mi escarmiento asombre:  
 «Señores, para este hombre  
 que sacan a ajusticiar». 2795  
 Ya sobre un burro mohíno  
 me pone el que nos ahorca,

- 2787 Los versos que siguen guardan una estrecha relación con el diálogo entre Rufina y Cardona en *El Caín de Cataluña* (vv. 2195-3012), y con el soliloquio de Coscorrón en *No hay ser padre siendo rey* (vv. 3015-3090), ambas de Rojas Zorrilla, en que también se ponderan esperpénticamente las ventajas de morir ajusticiado. La inspiración de ambos textos hay que buscarla en los chistes macabros que abundan en las jácaras quevedescas [vid. Pedraza, 2007: 99-101]. Iremos señalando algunos paralelismos entre los tres textos dramáticos.
- 2790 En 1666, en S2 y en la mayor parte de los testimonios, falta un verso para completar la redondilla. Antonio Sanz (1741), los Hermanos de Orga (1793) y Hartzenbusch (1850) propusieron sendos octosílabos para rellenar la laguna. Quizá el más natural y ajustado sea el que aparece en 1793: *y los que poco me quieren*.
- 2791 *en la capilla*: 'en la iglesia donde era costumbre que los reos pasaran la noche anterior a su ejecución'.
- 2795 *para este hombre/ que sacan a ajusticiar*: frase con que se pide una limosna para atender a la sepultura del reo o para sufragar oraciones por su alma. En ese caso se decía: «Para hacer bien por el alma/ del que van a ajusticiar», como reproduce Espronceda [2006: 198] en su poema *El reo de muerte*. Su editor Martínez Torrón [2006: 1374] anota que esta frase «es una adaptación de dos versos de la obra de Agustín Moreto, *El valiente justiciero y rico-hombre de Alcalá*», que Espronceda conocía bien y había citado en *Sancho Saldaña*. Es posible que esta fuera la fuente inmediata, pero la expresión se encuentra en otros muchos autores: era de dominio público.
- 2796 Las caballerías de esta pinta ('de pelo negro y hocico oscuro') tenían fama de ser ariscas, falsas y de difícil trato. Rojas Zorrilla se acordó en

que para una legua de horca,  
no hay cosa como un pollino.

Ya empieza a andar el jumento, 2800  
y ya yo empiezo a temblar;  
ya me llevan a pasear  
con mucho acompañamiento.

Ya me dice un fraile, u dos, 2805  
con justo afecto y cristiano:  
«Ea, buen ánimo, hermano,  
que vais a comer con Dios».

otras ocasiones de estos animales. Por ejemplo, en *Entre bobos anda el juego* (vv. 1757-1758):

LUCAS. Ten ese macho, mulero, Dentro.  
que es un poquillo mohíno.

2798 *una legua de horca*: la distancia que ha de recorrer el reo desde la cárcel al lugar en que lo han de ejecutar.

2799 En *El Caín de Cataluña* (vv. 2971-2972) también se ponderan las ventajas de ir a la horca en una cabalgadura:

que va un hombre en un pollino  
como un senador de Roma...

Y en *No hay ser padre siendo rey* (vv. 3058-3061):

heme aquí sobre el pollino;  
pregunto: ¿quién ha de haber  
que no me eche bendiciones...?

2803 Compárese con las palabras de Cardona en *El Caín de Cataluña* (vv. 2973-2980):

y hace un hombre caravanas  
con los ministros del rey;  
y luego como a un virrey  
le reciben con campanas;  
y cuando esto llegue a ser,  
sacan a un hombre a pasear,  
y las damas del lugar  
todas le salen a ver...

2807 El chistecillo es tradicional y se recoge en una recopilación manuscrita de *Dichos famosos*, editada por Fradejas [2008: 430, núm. 785]. Véase en el aparato de variantes la facecia (también de origen folclórico) añadida por 1765.

Y viéndome hacer las pruebas,  
que a todos llevo la palma,  
dicen: «¡Bien haya tu alma, 2810  
qué buen ánimo que llevas!»

Ya con atención devota,  
de cristiano u de obediente,  
miro muy humildemente  
a la señora picota. 2815

Ya porque al cielo le plugo,  
con autoridad severa,  
para subir la escalera,  
es mi bracero el verdugo.

Ya el postrer paso se ve, 2820  
ya desmayado me quedo,  
ya dicen que diga el credo,  
ya digo que no lo sé.

Ya el verdugo me previene,  
y como el perdón espero, 2825

---

2811 También en *No hay ser padre siendo rey* (vv. 3071-3084) se traen a colación los comentarios admirativos del público:

¿quién ha de dejar de ver  
el aplauso de la gente  
y escuchar aquello de:  
«Dios te perdone y te lleve»,  
«¡Ah, qué buen ánimo!», «A fe,  
que no sois vos mal nacido»?  
Se hace un hombre conocer:  
sale a caballo a la plaza  
en día de fiesta y es  
señalado con el dedo;  
y en fin, señores, seré  
de los Doce de la fama,  
o a lo menos de los seis.

2819 *bracero*: «el que da el brazo a otro para que se apoye en él y camine con seguridad. En palacio, cuando había meninos, tenía este ejercicio uno de ellos, el cual daba su brazo a la reina» [*Aut.*].

digo que miren primero  
si viene el perdón.

*Sale la reina.*

REINA.	Ya viene. Vuestros cargos se han mirado: ninguna la culpa es. Ya os podéis ir, Calabrés,	2830
	porque ya estáis perdonado. Atribuid la vitoria a lo que yo hice por vos.	
CALABRÉS.	No te lo perdone Dios, que me has quitado la gloria.	2835
REINA.	Pues ¿no lo agradecéis?	
CALABRÉS.	Yo, siendo tanto la deshonra, lo agradezco por la honra, pero por la vida no.	

*Vase.*

FELIPA.	(La reina ha entrado en la torre.)	2840
---------	------------------------------------	------

2827 También en *No hay ser padre siendo rey* (vv. 3068-3070) se especula con la posibilidad del indulto regio en el último instante:

Y la vida apostaré  
que aún no estoy bien ahorcado  
cuando me perdona el rey.

2837 Así en *1666*, con el valor de ‘teniendo en cuenta lo mucho que supone esta deshonra’. La mayor parte de los editores han enmendado: *siendo tanta la deshonra*. Es posible que *tanto* sea una errata de *1666*, pero también podría tener un valor adverbial.

2839 Cardona, en *El Caín de Cataluña* (vv. 3001-3003), muestra el mismo desdén estoico por la vida:

Ya la vida es toda un trís,  
y morir el hombre este año  
o el otro, todo es morir.

REINA.	(Aquí la duquesa he visto.)	
FELIPA.	(Llégame a hablarla.)	
REINA.	(Yo la hablo.)	
FELIPA.	Reina hermosa, dueño mío, primer móvil, que ha arrastrado la esfera de mi albedrío.	2845
REINA.	Felipa, ¿qué es lo que quieres?	
FELIPA.	Saber de ti solícito, y vete luego con esto: ¿por qué he de morir?	
REINA.	(Suspiros, dejad la voz a mi lengua, no estorbéis todo el camino.) Porque al infante escribiste tus intentos y los míos, encargándote el secreto.	2850
FELIPA.	En fin, no es error tan digno que tú mandes la venganza como que yo la haya escrito.	2855
REINA.	Dices bien, pero conoce	

2845 La imagen del *primer móvil* es común en el Siglo de Oro para subrayar la importancia de una persona en la vida de otra. El término procede de la astronomía tolemaica y designa a «aquella esfera superior que se considera estar más alta que el firmamento, la cual, moviéndose continuamente de levante a poniente, hace un torno entero de veinticuatro horas, llevándose consigo todas las demás esferas inferiores» [Aut.]. Como añade el mismo diccionario, «por analogía, se llama el principal motor y como causa de la ejecución y logro de alguna cosa» [Aut.]. La escolástica tomista consideró a Dios el *primer móvil*, la causa última de toda la realidad. Felipa sostiene que quien ha movido su voluntad (*la esfera de mi albedrío*) ha sido la reina. Rojas Zorrilla empleó la imagen, de forma harto más frívola, en *Abrir el ojo* (v. 1470) para aludir a las relaciones sentimentales de don Julián con la protagonista.

2857 Felipa concluye, quizá sarcásticamente, que, según las palabras de la reina, la autoría intelectual del crimen no es un delito tan grave (*error tan digno*) como la confesión del mismo.

- que se indicia por preciso  
 que fuiste quien le dio muerte, 2860  
 y el que sentenciarte quiso,  
 no ha sabido mi precepto  
 y ha sabido tu delito.
- FELIPA. Para agravar este error  
 bastantes son los indicios; 2865  
 pero a esa culpa, señora,  
 tu precepto dio el motivo.
- REINA. Es verdad.
- FELIPA. Confiesa, pues,  
 que muero inocente.
- REINA. Digo  
 que hay culpa también.
- FELIPA. ¿En qué? 2870
- REINA. Cuando me arrojé al castigo,  
 tú me aconsejaste airada,  
 puesto que indigné el cuchillo  
 mucho más con tus razones  
 que con mis propios delirios. 2875  
 Consejo y brazo pusiste.  
 Yo el precepto, tú el suplicio;  
 yo solo la indignación;  
 tú el efecto, yo el arbitrio;  
 yo la pasión, tú la ira. 2880  
 Luego es más grave delito

- 2865 *Para agravar... indicios*: 'Hay suficientes indicios para que ese delito se considere probado y con todos los agravantes posibles'.
- 2867 En 1666 falta este verso. S2 subsana, con buen tino, la laguna, por lo que hemos aceptado su lectura. Antonio Sanz (1741) corrigió por su cuenta: *pero esa es culpa, señora, a que tú diste motivo*.
- 2877 *suplicio*: parece que aquí vale 'ejecución'. Felipa *puso el suplicio*, 'dio la muerte'. En su discurso exculpatorio, la reina acusa a su privada de haber aconsejado el asesinato y de haberlo ejecutado. Ella se limitó a exponer sus quejas (*la indignación, la pasión*) y dar la orden (*el precepto, el arbitrio*).

	dar un consejo, si es malo, que el haberlo yo admitido.	
FELIPA.	Yo, señora, si lo advierte tu grandeza y tu poder, soy una humilde mujer de infeliz y baja suerte. Quisiste que se concierte mi bajeza con tu estado. Luego eres tú la que ha errado, cuando a tu opinión me dejo, más en pedir el consejo que yo en habértele dado.	2885      2890
REINA.	Mira cuál es tu temor, que antes era atrevimiento, pues culpas tu nacimiento por dar crédito a tu error.	2895
FELIPA.	Si de las dos, en rigor, igual delito has sabido, si tan tolerable ha sido la culpa que en mí se vio, por que no la pague yo, di tú que la has cometido.	2900
REINA.	Como se viene a vengar el infante riguroso, este delito es forzoso que se haya de castigar. Si me llego a declarar, a su indignación me obligo, y han de castigarte, digo, aunque intime esa disculpa; pues ¿qué servirá mi culpa si no estorbo tu castigo?	2905      2910
FELIPA.	Una cosa solamente —y con esta me despido— quiero preguntarte.	2915
REINA.	Dila.	

	(¡Qué de pasiones reprimo!)	<i>Aparte.</i>
FELIPA.	¿Qué consigues con mi muerte, que la permites?	
REINA.	Consigno que el hermano del rey muerto no ponga a Nápoles sitio.	2920
FELIPA.	¿Qué más?	
REINA.	Que toda la Italia no se amotine, consigo.	
FELIPA.	¿Hay más razón?	
REINA.	Que presuman que tú hiciste este delito.	2925
FELIPA.	Pues ya que estoy advertida de lo que tu celo advierte, quiero consentir mi muerte para restaurar tu vida. Italia está prevenida.	2930
	Porque yo te he aconsejado, el infante está indignado. Por mí este mal se causó,	

2923 En el parlamento, *consigo* es verbo, repetición del que apareció en el v. 2918. Así se lee en 1666. Sin embargo, algunos editores no entendieron esa suerte de epanalepsis y, creyéndolo pronombre, corrigieron *no se amotine conmigo* (con el valor de ‘no se amotine contra mí’). Parece claro que se trata de un error de interpretación.

La idea de que toda Italia se alzó contra el asesinato del rey Andrés está en los historiadores. Collenuccio [1584: f. 69v] señala que Luis de Hungría atacó Nápoles y acudió a la venganza «movido de sí mismo y incitado por muchos que en Italia le llamaban». Matthieu también insiste en ese sentir general: «El papa la exhortaba [a Juana] a hacer justicia del parricidio, y los grandes del reino se lo suplicaban...» [en Mártir Rizo, 1736: 150].

2930 *prevenida*: ‘avisada, advertida, conocedora de un asunto’, en este caso, de la responsabilidad de Felipa en la muerte de Andrés. *Autoridades* registra la acepción de *prevenir* que aquí se usa: «vale asimismo advertir o avisar a otro de alguna cosa». La mayor parte de los testimonios enmiendan, innecesariamente en nuestro concepto, *pervertida*.

	pues justo es que pague yo lo mismo que yo he causado.	2935
	La vida en pago te doy del favor que te he debido; no sea yo más lo que he sido si por ti soy lo que soy. Gozosa a la muerte voy,	2940
	y quisiera mi pasión, por darte satisfacción, ir a tan justa crueldad de solo mi voluntad, y no de tu indignación.	2945
	Y aun que me holgara, sabrás, no solo no dar disculpa, mas tener toda la culpa, por que me debieras más. Y hoy en mi lealtad verás	2950
	las finezas de mi amor, pues intentará el error que a mi muerte me ha inducido, si con temor te he ofendido, pagarte con mi valor.	2955
	Y no estorbemos agora mi fineza en mi sentir. Ea, yo voy a morir. Quédate con Dios, señora.	
REINA.	Lágrimas, agora, agora.	2960

2960 El mismo verso que aparece en boca de la reina lo encontramos repetido en otros autores coetáneos para expresar la necesidad de desahogar el dolor culpable por medio del llanto. Debió de ser un lema propuesto para un certamen poético ya que, en un romancero espiritual de la época titulado *Avisos para la muerte*, se repiten los mismos motivos y palabras, e incluye unos versos de Gabriel de Roa en los que aparece la réplica de la reina:

Aquí de afectos del alma.  
Lágrimas, agora, agora.

- FELIPA. No en aljófar divertida  
salga tu sangre ofendida.  
Suspende corriente tanto  
porque importa más tu llanto  
que puede importar mi vida. 2965
- REINA. Lo que siente el corazón,  
por que este mal me consuma,  
es que Nápoles presuma  
que en ti pudo haber traición.
- FELIPA. A ti te dará opinión 2970  
que lo imaginen agora.  
Tu delito propio dora,  
pues en mí no hay qué perder.  
Yo fui una humilde mujer,  
y tú naciste señora. 2975  
Y olvida el llanto a tu celo,  
señora, que es cosa fuerte  
que yo padezca la muerte  
y haya de dar el consuelo.

¿Qué aguardáis? Agora es tiempo  
que me anegue vuestra copia.

[En Remírez de Arellano, 1644: f. 38v]

Esta copla se repite, aplicada a una tragedia política y humana, en la comedia *El emperador fingido* (vv. 1582-1586) de Gabriel Bocángel [2000: II, 1376].

- 2961 *divertida*: parece que en este contexto significa ‘trasmutada, cambiada’. Felipa aconseja a la reina que su íntimo sentimiento de agravio (*tu sangre ofendida*) no se manifieste por medio del llanto (*en aljófar divertida*). *Autoridades* no registra esta acepción, pero parece la única que forma sentido y resulta congruente con el étimo latino.
- 2963 Aunque *Autoridades* registra *corriente* como sustantivo femenino, el texto nos muestra que en el Siglo de Oro lo consideraban ambiguo. El mismo uso lo encontramos en *Cada cual lo que le toca* (vv. 567-568) de Rojas: «Sí, pero también el sol/ hiere el corriente de un río...». Un soneto de Quevedo [1963: núm. 319] empieza «Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!...». También, en *Los privilegios de las mujeres* (v. 663): «resaca cobarde del corriente».

REINA.	Mortal me discurre un hielo. En fin, ¿vas a morir?	2980
FELIPA.	Sí. Consuelo es mayor por ti.	
REINA.	Pagas lo que te he querido.	
FELIPA.	Solo una cosa te pido.	
REINA.	¿Qué?	
FELIPA.	Que te acuerdes de mí.	2985
REINA.	¡Ah! ¡Quién contigo muriera!	
FELIPA.	Muerte tu pena me da.	
REINA.	Vete, Felipa, que ya todo mi rigor te espera, del hado, ¡ah!, violencia fiera.	2990
FELIPA.	Valor, señora, por Dios. Muera, pues muero por vos.	
REINA.	Pon a mi cuello tus brazos. (¡Qué valor!)	
FELIPA.	Dadme los brazos. Juana, adiós.	
REINA.	Felipa, adiós.	2995

*Vanse,  
y salen por una puerta el infante  
y Lirón, Calabrés, Beatriz y el príncipe.*

---

2989 Así en 1666, que querría expresar la conciencia culpable de la reina (es ella, a través de la justicia, la que condena a Felipa) y su impotencia para alterar la situación. Tratando de hacer más lógico y moralmente aceptable el lance, las demás ediciones corrigen *el grave rigor te esperal del hado...*

2994 La décima está mal construida: los versos octavo y noveno riman con la misma palabra. Es probable que se trate de una deturpación; pero ningún editor ha considerado la posibilidad de enmendarla. El texto es coherente desde las perspectivas sintáctica y semántica. Las modificaciones posibles (por ejemplo: «Ligad mi cuello en abrazos» o «Con mis abrazos,/ Juana, adiós») empeoran las réplicas.

PRÍNCIPE.	Ya ha salido de la torre la reina.	
BEATRIZ.	Y a un tiempo mismo, por esotra puerta sale Felipa al mortal suplicio.	
CALABRÉS.	Lástima me hace, por Dios, que en efeto la he querido; mas bien hice en no casarme.	3000
LIRÓN.	¿En qué lo ves?	
CALABRÉS.	Helo visto en que si mató Felipa, no más que por su capricho, al marido de la reina, ¿qué hiciera con su marido?	3005
INFANTE.	(Yo presumo que, aunque fue el brazo de este delito Felipa, no fue la causa; pero si vengo al castigo, basta por satisfacción, que piensen que lo he creído .....).	3010
	<i>Sale la reina.</i>	
REINA.	Suspende, infame ministro —o quítame a mí la vida—, la ejecución al cuchillo.	3015

3011 *si vengo*: ‘si acepto, si transijo’ con la pena impuesta a Felipa. *Autoridades* registra esta acepción: *venir*, «metafóricamente vale asentir, reducirse o sujetarse al dictamen u parecer de otro, u convenir en alguna cosa; especialmente cuando antes ha habido dificultad, o repugnancia». El infante da por bueno que Felipa es la culpable, aunque en su fuero interno sabe que no es así.

3014 En todas las ediciones, excepto 1741, falta este verso, imprescindible para mantener el ritmo del romance. Antonio Sanz lo suplió *ope ingenii*: *aunque sospeche otra cosa*.

PRÍNCIPE.	Juana, de Nápoles reina, ¿tanto el amor ha podido de Felipa, que a este patio así te sales?	3020
REINA.	Ya digo que no ha de morir Felipa: yo soy quien ha hecho el delito. ¡Viva Felipa en mi amor! Esto es lo que determino.	3025
INFANTE.	Entrarán a sangre y fuego mis soldados vengativos la gran Nápoles.	
REINA.	Entrad: vuestro es el reino que es mío; pero no asaltéis, soldados, de mi amor este presidio.	3030
INFANTE.	Felipa viva, y tu reino, en rojo coral teñido, pagará tu indignación.	
REINA.	Derribad fúnebre el sitio, y el lastimoso aparato, no debido, y ya preciso.	3035
CALABRÉS.	Pues derribo esta cortina.	

*Descúbrese la cabeza de Felipa a una parte,  
y el cuerpo a otra.*

---

3037 Parece que el personaje quiere subrayar que la condena de Felipa es injusta. En consecuencia, el cadalso no era *debido*, aunque dada la concatenación de los hechos ha sido inevitable (*ya preciso*). Como este concepto es un tanto enrevesado, la mayor parte de los editores han enmendado a *Felipa no debido*.

3038+ La muerte real de Filippa di Catania estuvo muy alejada de esta aséptica decapitación. Boccaccio [1552: f. 143r-v] describió apiadado los tormentos que sufrieron la catanesa y sus familiares: «Fueron puestos en carros y ligados a mulas y traídos por toda la ciudad corriendo de unas partes a otras por que fuesen vistos justiciar, y dando voces

REINA.	¡Ah, cielos! ¿Qué es lo que miro? ¡Que tan presto obró el rigor cobarde y no compasivo! Y es que siempre la inocencia tiene más cerca el peligro.	3040	
PRÍNCIPE.	¡Oh monstruo de la fortuna! Subiste al laurel invicto, bajaste a ser escarmiento.	3045	<i>Cúbrenla.</i>
REINA.	Pues mi llanto repetido entre a anegarme en mi pena.		
INFANTE.	Pues mis soldados invictos marchen a Hungría.		

en su deshonra; a las veces, con escorpiones de fuego atormentados; vinieron postrimeramente a las flamas, donde lo que quedaba de su vida les tiraron. E como no pudiese la vejezuela de Filipa sufrir tantos dolores, entre las manos de los que la atormentaban se murió antes, y fue descuartizada por los verdugos, y su corazón, con el hígado, en una de las puertas de Nápoles dio luengamente testimonio de la crueldad de su pena, y la otra parte del cuerpo que quedaba, fue echada en las llamas». No menos espeluznante es la descripción del suplicio de Matthieu [en *Mártir Rizo*, 1736: 163-164], que preferimos ahorrar al piadoso lector.

3041 En *El conde de Sex* (vv. 3037-3044) encontramos una situación similar y la misma reacción de la reina al contemplar al protagonista degollado:

¡Válgame Dios! Llego tarde.  
¡Ah, traidores, y qué presta,  
qué veloz esta vez sola  
anduvo vuestra obediencia!  
¡Qué perezosa que estuvo  
mi piedad y mi clemencia,  
qué diligente el rigor;  
y la crueldad qué ligera!

3050 En la realidad histórica, Luis de Hungría no se retiró de inmediato: «entró dos veces en Nápoles como en tierra de enemigos para vengar la muerte de su hermano. Compelió a la reina a retirarse a Niza, hizo dar muerte en Aversa al duque de Durazo en el mismo lugar donde se la dieron a su hermano...» [Matthieu, en *Mártir Rizo*, 1736: 165-166]. Como concluye Collenuccio [1584: f. 69v], «de esta manera

PRÍNCIPE.	Y mi amor	3050
	se quede oculto en mí mismo.	
CALABRÉS.	Y don Francisco de Rojas, por el celo de serviros, pide para tres ingenios, con ser tres, no más que un vítor.	3055

---

quedó el húngaro por señor de Nápoles». Tres años más tarde, con la intercesión del papado, se amistarón: Luis I se retiró a Hungría y Juana volvió al trono. Poco después sobrevino el cisma de Occidente, promovido por la muy activa e intrigante reina de Nápoles, hasta que Carlos de Durazo, hijo del presunto amante de Juana, se apoderó del reino con la bendición del papa y capturó a la reina. Consultó el caso con Luis I de Hungría, que le ordenó que «la hiciese llevar al propio lugar donde ella había hecho ahorcar a Andreazo, y en aquel mismo lugar y de la misma manera la mandara ahorcar a ella. Y así fue hecho» [Collenuccio, 1584: f. 72v].

3055 Este final metateatral —que rompe la ficción dramática y la cierra— es muy habitual, como bien se sabe, en las comedias españolas. Rojas Zorrilla acostumbra a usar expresiones similares a las que aquí se estampan. No es raro que incluya su nombre propio en esta última réplica, casi siempre en boca del gracioso:

Y don Francisco de Rojas,  
postrado a esos pies heroicos,  
pide el vítor y el perdón.  
Pues nobles sois, sed piadosos.

(*Abrir el ojo*, vv. 2746-2749)

En el caso de *El jardín de Falerina*, fiesta real estrenada en 1636, pide el aplauso en nombre de los tres ingenios:

Y las tres plumas postradas  
piadosa disculpa piden  
y el perdón de tantas faltas.

(Rojas, Coello y Calderón: *El jardín de Falerina*, vv. 2786-2789)

## APARATO DE VARIANTES

### SIGLAS UTILIZADAS EN EL APARATO DE VARIANTES

- 1666** *Parte veinte y cuatro de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Mateo Fernández de la Iglesia, 1666.
- S1** *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna*, s. l., s. i., s. a. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 517].
- S2** *La gran comedia, El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, s. l., s. i., s. a. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 518].
- S3** *La gran comedia, El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, s. l., s. i., s. a. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 519].
- S4** *La gran comedia, El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, s. l., s. i., s. a. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 520].
- S5** *La gran comedia, El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea*, s. l., s. i., s. a. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 521].
- S6** *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna*, s. l., s. i., s. a. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: núm. 522].
- GL** *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna*, Madrid, Herederos de Gabriel de León, s. a.
- LH** *La gran comedia: El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, Sevilla, Diego López de Haro, s. a.

- JP** *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna y lavandera de Nápoles*, Sevilla, Josef Padrino, s. a.
- PE** *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna, y lavandera de Nápoles*, Barcelona, Pedro Escuder, s. a.
- 1741** *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna, y lavandera de Nápoles*, Madrid, Antonio Sanz, 1741.
- 1757** *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna, y lavandera de Nápoles*, Barcelona, Pedro Escuder, 1757.
- 1765** *La gran comedia. El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1765.
- 1793** *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catánea*, Valencia, Hermanos de Orga, 1793.
- 1850** *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1850 (BAE, 14).
- 1932** *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, en *Obras completas. Tomo I. Dramas de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932. Manejamos la reimpresión de 1951.
- 2006** *Comedia famosa El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea*, ed. Germana Volpe, Napoli, Università degli Studio di Napoli «L'Orientale», 2006.

TÍTULO *Comedia famosa El monstruo de la fortuna 1666 S1 S6 GL 2006 (Encabezamiento, p. 125.) : La gran comedia El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea S2 S3 S4 S5 LH 1765 : Comedia famosa El monstruo de la fortuna y lavandera de Nápoles JP PE 1741 1757 : Comedia famosa El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea 1793 : El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles Felipa Catanea 1850 1932 : Comedia famosa El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea 2006 (Portada, p. 3, y portadilla, p. 123.) de tres ingenios 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 (Encabezamiento, p. 125.) : Comedia de don Pedro Calderón de la Barca, del doctor Juan Pérez de Montalbán y don Francisco de Rojas 1850 : de don Pedro Calderón de la Barca, del doctor Juan Pérez de Montalbán y de don Francisco de Rojas 1932 :*

di Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Rojas Zorrilla 2006 (*Portada*, p. 3, y *portadilla*, p. 123.)

PERSONAS rey 1666 : rey Andrés S2

0 Jornada primera S2 : *Omitido en 1666*

0+ Salen la reina, Carlos y S2 : Salen Carlos y 1666 (*Error: también sale la reina.*)

10 esplendor 1666 : esplendor S2

15 vanidad 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : dignidad 1850 1932

20 aborto 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1793 : árbitro 1741 1765 2006 : apoyo 1850 1932

23 vuelve otra vez buscando gloria y palma S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : vuelve otra vez nueva conquista y palma 1666 S1 GL (*No forma sentido.*) : vuelve como si fuera digna palma 1850 1932

24 y galán, quiere *Corrección nuestra* : querer por galán 1666 S1 GL (*Hipermetría.*) : y guerrero pretende S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1757 1765 1793 (*Hipermetría.*) : y armado quiere 1741 2006 : querer por guerra 1850 1932

26 ciudades S2 : ciudader 1666 (*Errata.*)

27 Y así, felicemente 1666 S1 GL : Y así, ya osadamente S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : Y así, fieles vasallos, diligentes 1850 1932

28 salid al paso a defender valiente 1666 S1 S2 S6 GL 1741 1793 2006 : salid al paso a defender valientes S3 S4 S5 LH JP PE 1757 1765 (*Rompe la consonancia.*) : salidle al paso a defender valientes 1850 1932

32 por cuanto 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : por cuantos 1850 1932

33-34 azules campos yerra,/..... 1666 S1 GL (*Omitido el v. 34.*) : azules campos dora,/..... S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1793 1850 1932 2006 (*Omitido el v. 34.*) : azules campos dora,/ siendo su guía la rosada aurora 1741 1765

36 tus designios S2 : sus designios 1666 (*No forma sentido.*)

37 mi constancia S2 : ni constancia 1666 (*Errata.*)

38 mi arrogancia S2 : ni arrogancia 1666 (*Errata.*)

42 vitorioso 1666 : victorioso S2

44 al 1666 : el S2

48 rendirme el que mi dicha considera 1666 S1 GL 2006 : rendirme, así mi amor lo considera S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1757 1765 1793 : rendirme, como mi amor lo considera S6 (*Hipermetría.*) : rendirme, como amor lo considera 1741 : premiarme, si mi amor lo considera 1850 1932

- 49 vuele 1666 S1 1850 1932 2006 : vuelva S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1757 1765 1793 : vuelve GL 1741
- 50+ Vuelvan 1666 : Vuelven S2
- 62 tu acierto 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : su acierto 1850 1932
- 67 su ventura 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : tu hermosura : 1850 1932
- 68 por desgracia una hermosura 1666 S1 2006 : por desprecio una hermosura S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1793 : por legado una hermosura 1741 : por herencia una hermosura 1765 : por desgracia una ventura 1850 1932
- 70 tu destino 1666 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 : su destino 1765 1850 1932 2006
- 71 tu ceño riguroso 1765 1850 1932 2006 : su ceño riguroso 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH PE 1741 1757 1793 : su ceño riguroso S2 JP
- 78 convierte S2 : conviette 1666 (Errata.)
- 80 y él amante S2 : él amante 1666 (*Hipometría o violenta dialefa.*)
- 83 sitiada 1850 1932 : sitiado 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006
- 84 anegada 1850 1932 : anegado 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006
- 90 ampo 1666 S1 S6 GL 1741 1793 1850 1932 2006 : campo S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1757 1765 (*Error: rima con la misma palabra.*)
- 94 viene 1666 : vuelve S2
- 96 u todo 1666 : o todo S2
- 104-105 vengo/ que él viene poderoso 1666 S1 GL 2006 : entiendo/ que él viene poderoso S2 S3 S4 S5 (*En el ejemplar que manejamos se ha corregido a mano vengo.*) S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 (*Rompe la consonancia.*) : vengo/ a decirte que él viene poderoso 1850 1932
- 106 le estorba 1666 : lo estorba S2
- 107 Hoy 1666 : Y hoy S2
- 113 vitoriosa 1666 : victoriosa S2
- 117 haced, y antes que el sol llegue a su ocaso 1741 2006 : y antes que el sol llegue a su ocaso 1666 S1 S3 S6 GL LH JP PE 1757 1793 (*Hipometría.*) : y antes que el sol llegue a tu ocaso S2 S4 S5 1765 (*Hipometría y errata.*) : seguid, y antes que el sol llegue a su ocaso 1850 1932
- 119 que yo de acero y de valor armada S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : que yo he de hacer hoy de valor armada 1666 S1 (*No forma sentido.*) : que yo he de hacer de mi valor armada 1741
- 121 adonde 1666 : donde S2 (*Hipometría.*)

- 122+ Vase 1666 (*Pero reitera la indicación en 132+*: Quitase la reina de la ventana.): *Omitido en S2*
- 126 Mis canas quieren ahora que esto diga *Corrección nuestra* : Mis canas quieren que ahora esto diga 1666 *S1 S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006* (*Endecasílabo mal construido: acento en séptima sílaba.*): Mis canas quieren que ahora esto digo *GL* (*Rompe la consonancia.*): Mis canas quieren que esto ahora diga 1850 1932
- 136 alcanzarle 1666 *S1 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 2006* : alcanzarme *S2 S3 S4 S5 1793 1850 1932* (*No forma sentido.*) en Nápoles 1666 : de Nápoles *S2*
- 142 Vanse todos. Quedan 1666 : Vanse todos, y queda *S2*
- 143 paciencia, valor 1666 : paciencia y valor *S2*
- 150 haces 1666 : hacéis *S2*
- 152 me consuela en tu 1666 *S1 2006* : me consuela mi *S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1757 1765 1793* : me consuela en mi *GL 1741* : me consuelo en tu 1850 1932
- 172 sí, señor 1666 : señor *S2*
- 174+ Aparte *Añadido en S2*
- 175 la obra 1666 : obra *S2*
- 177 Esto es ya resolución 1666 *S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 2006* : Alto, pues: resolución 1850 1932
- 185 la reina misma 1666 : la misma reina *S2*
- 192+ Aparte *Añadido en S2*
- 202 al fin 1666 : en fin *S2*
- 214 rigor 1666 : mejor *S2*
- 226 trujera 1666 : trajera *S2*
- 228 le dejé 1666 : lo dejé *S2*
- 229 mercé 1666 : merced *S2* (*Rompe la consonancia.*)
- 235 espera 1666 : esperas *S2*
- 247 de un hombre 1666 : un hombre *S2*
- 276 el hombre 1666 *S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793* : al hombre 1850 1932 2006
- 277 que por dinero o comida 1666 : por el dinero o comida *S2*
- 283+ Riñen *Añadido en S2*
- 284 empiece 1666 : empieza *S2*
- 288 querría 1666 : quería *S2*
- 293 es voz 1666 : voz *S2*
- 301 vitorias 1666 : victorias *S2*
- 302 vitorias 1666 : victorias *S2*

- 306 la deje 1666 S1 S6 GL 1741 2006 : me deje S2 S3 S4 S5 LH JP PE  
1757 1765 1793 1850 1932 (*No forma sentido si tenemos en cuenta lo  
que se dice en los vv. 307 y 310.*)
- 307 que yo lo haré al punto, aunque 1666 S1 GL 1793 2006 : que lo  
haré al punto, aunque S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765  
1793 : que lo haré al punto, aunque el 1741 : que yo lo haré al punto  
aunque el 1850 1932
- 316 llega 1666 : llegan S2
- 316+ Salen 1666 : Sale S2
- 344 le crio S2 : la crio 1666 (*Rompe la concordancia.*)
- 355 ella 1666 : ellas S2 (*Rompe la concordancia.*)
- 364 este 1666 : ese S2
- 380 propia 1666 : propia S2
- 388 pensé 1666 : pensó S2 (*No forma sentido.*)
- 390 propiedad 1666 : propiedad S2
- 392 comilitón 1666 S1 S6 GL 1741 2006 : conmlitón S2 S5 1757 1793 1850  
1932 : commilitón S3 S4 LH JP PE 1765
- 393 uced 1666 : ucé S2
- 406 o 1666 : y S2
- 412 cosas más 1666 S1 S6 GL 1741 2006 : cosa mía S2 S3 S4 S5 LH JP  
PE 1757 1793 1850 1932
- 413 no entienda 1666 : me entienda S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741  
1757 1765 1793 1850 2006 : me atienda 1932
- 414 creerá 1666 : crearás S2
- 424 Seora 1741 1850 1932 2006 : Señora 1666 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP  
PE 1757 1765 1793 (*Hipermetría.*)
- 428+ Aparte *Añadido en S2*
- 430 aun 1666 : un S2
- 436 y *in voce* 1666 : e *in voce* S2
- agora 1666 : ahora S2
- 439 y así, uced S2 : y uced 1666
- 445 costosa 1666 : conforme S2
- 449 Ay 1666 : Ah S2
- 454 hay en ellas 1666 : en ellas hay S2
- 464 a lo no tal 1666 : al honor S2 (*Hipometría.*)
- 468 el 1666 : al S2
- 476 1765 *añade* y me darás la respuesta (*Rompe la cadencia del romance.*)
- 479 por de fuera más zahareña 1666 2006 : por de fuera zahareña  
S1 1850 1932 (*Ha tratado de corregir la supuesta hipermetría de*

- 1666.) : ya por de fuera hazañera S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE  
1741 1757 1765 1793
- 490 u 1666 : o S2
- 491 u 1666 : o S2
- 497 caber 1666 S1 GL 1741 1765 1850 1932 2006 : haber S2 S6 1793 (*No forma sentido.*) : saber S3 S4 S5 LH JP PE (*No forma sentido.*)
- 500 el 1666 : al S2
- 513 sin discurrir 1666 : ni discurrir S2
- 514 y adquirir 1666 : ni adquirir S2
- 522 juncos y marinas S2 : juncos, marinas 1666 (*Hipometría.*)
- 531 el ave, el pez 1666 : al ave y pez S2
- 543-544 a quien ni la espada honra/ ni la pluma la da honra 1666 S1 1850  
1932 2006 : a quien ni la espada honra/ ni la pluma la da fama S2 S3  
S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 (*Rompe la consonancia.*) : a quien  
ni la espada alienta/ ni la pluma la sustenta 1765 : que ni la ilustra la  
honra/ ni la pluma la deshonra 1793
- 563 los vientos 1666 : a los vientos S2
- 589 pudo 1666 : puede S2
- 592 pudo 1666 : puede S2
- 601 alentáis S2 S3 S4 S5 S6 LH JP 1741 1765 1793 1850 1932 2006 :  
alentéis 1666 S1 GL PE (*Rompe la consonancia.*)
- 632 a mi hermano 1666 : y a mi hermano S2
- 660 vitoria 1666 : victoria S2
- 675 Ya sabrás 1666 : Y sabrás S2
- 682 quien la tuvo ya 1666 S1 S3 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1850 1932  
2006 : quiso ya la tuvo S2 1793 (*No forma sentido.*) : quiso la tuvo ya  
S4 S5 1765 (*No forma sentido.*)
- 684 esperanza 1666 : esperanzas S2
- 690-691 de extremo a extremo 1666 : de extremo a extremo S2
- 693 de extremo a extremo 1666 : de extremo a extremo S2
- 701 puede 1666 : pueda S2
- 742 nos es infelice el día 1666 S1 : nos es infeliz el día S2 S3 S4 S5 S6 GL JP PE  
1741 1757 1765 1793 1850 1932 : no es infeliz el día LH (*Se contradice  
con lo que sigue.*) : no es infelice el día 2006 (*Se contradice con lo que sigue.*)
- 745 número 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793  
1850 1932 2006 : primero 1765 (*No forma sentido.*)
- 778 le pido 1666 S1 S5 1850 1932 : le pide S2 S3 S4 S6 GL LH JP PE  
1741 1757 1765 1793 (*No forma sentido.*)
- 779 darme mi muerte a mí muerte 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE  
1741 1757 1793 2006 (*En todos, el segundo mi, sin tilde, excepto S5*

- 1793, *que la añaden.*) : darme mi suerte mi muerte 1765 : darme la muerte mi muerte 1850 1932
- 787+ Vanse, y dicen dentro los que pudieren, y salen la reina y damas 1666 : Vanse. Salen la reina y damas, y dicen dentro los que pudieren S2
- 799 hay qué 1666: qué hay que S2
- 801 Es, pues, si S6 1741 1757 1793 1850 1932 2006 : Es, si 1666 S1 GL (*Hipometría.*) : Ea, pues, si S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1765 (*Errata.*)
- 818 o mi 1666 : y mi S2
- 844 Dame 1666 : Dadme S2
- 845+ cayendo a los pies de la reina 1666 : cayendo S2
- 851 a mis brazos 1666 : en mis brazos S2
- 854 Catania 1666 : Catanea S2
- 855 casa 1666 : causa S2
- 861 gran catanesa 1666 : grande Catanea S2
- 866 a enamorarla 1765 2006 : al noramala 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 1850 1932 (*No forma sentido.*)  
¡Cielos! S2 : ¡Ay, cielos! 1666 (*Hipermetría.*)
- 871+ Salen *Añadido en S2*
- 880 extremos 1666 : extremos S2
- 911 FELIPA. A tu albedrío no fuerces S2 S3 S4 S5 GL LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 : *Omitido en 1666 S1 S6 2006* : CARLOS. ¡Qué rigor! JULIA. ¿Qué te detiene? 1741
- 912 CARLOS. ¡Qué rigor! ANDRÉS. ¿Qué determinas? 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : ANDRÉS. ¿Qué determinas, señora? 1741
- 913 pienses 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 1850 1932 2006 : piensas 1765 (*Error: rompe la asonancia.*)
- 924 lo estimo 1666 : la estimo S2
- 934 grande 1666 : gran S2
- 934+ Aparte *Añadido en S2*
- 935+ Aparte *Añadido en S2*
- 946+ A Felipa *Añadido en S2*
- 953 valiente S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : valida 1666 S1 S6 GL (*Rompe la asonancia.*)
- 962+ Aparte *Añadido en S2 1741*
- 967+ Tocan atabalillos... y damas 1666 S1 GL 2006 : Tocan atabales... y damas S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 : Tocan cajas y sale la reina medio desnuda, Felipa, Octavio, Carlos y damas 1793 : Gente, dentro; después, la reina, medio desnuda; Carlos, Octavio, Felipa, damas 1850 1932
- 969+ Aparte *Añadido en S2*

- 970 Primero 1666 S1 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : Omitido en S2 S3 S4 S5 (Verso incompleto.)
- 975+ PRÍNCIPE 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 2006 (Cambian la denominación de CARLOS, que habían usado en la primera jornada. Mantienen la de PRÍNCIPE a lo largo de las jornadas segunda y tercera.) : CARLOS 1793 1850 1932 (Mantienen el nombre que usaron en la primera jornada.)
- 977+ Aparte Añadido en S2
- 986 Aparte Añadido en S2
- 992 lo ocasionó 1666 : le ocasionó S2
- 1002 Omitido en 1666 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 2006 (Rompe la estructura de la redondilla.) : por influencia del hado 1741
- 1003 Tú, como Dios 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : Como Dios GL 1741 (Hipometría.)
- 1018 salíos 1666 : salid S2
- 1019 quedaos 1666 : quedad S2
- 1020+ Aparte Añadido en S2
- 1021+ Aparte Añadido en S2
- 1023 espanta S2 : espanto 1666 (Rompe la consonancia.)
- 1030 Proenza 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 : Provenza 1850 1932 2006
- 1031 lo que más 1666 : lo que es más S2
- 1035 tomarse 1666 S1 S6 GL LH JP PE 1741 1757 2006 : tomarle S2 S3 S4 S5 1765 : tomarlo 1793
- 1041 su heredera 1666 : heredera S2
- 1049 mil limados 1666 S1 GL 2006 : repetidos S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 : melindrosos 1850 1932
- 1093 indignos 1666 : indigno S2
- 1106 en lo más, siendo 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : este tormento 1850 1932
- 1112 Así creílo 1666 : Así lo creí S2
- 1115 se perdió 1666 : le perdió S2
- 1117 y aborrecer 1666 : y a aborrecer S2
- 1125 me dictaba 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL JP PE 1757 1765 1793 2006 : meditaba 1741 1850 1932
- 1128 Declárase 1666 : Declarose S2
- 1129 claro 1666 S1 : clara S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006

- 1132 afición *S2 S4 S5 LH JP PE 1765 1793 1850 1932 2006* : aversión  
*1666 S1 S3 S6 GL 1741 (Error: anticipa la palabra del verso siguiente.)*
- 1145 Resistirme era preciso *1666 S1 S6 1741 2006* : Resistime, era preciso  
*S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932*
- 1154 extraño *1666* : a extraño *S2*
- 1158 imágenes *1666* : imágenes *S2*
- 1166 que lo pienso *1666* : lo que pienso *S2*
- 1173 Oh *1666* : Ah *S2*
- 1180 venenos *1666* : veneno *S2*
- 1185 le hay *1666* : lo hay *S2*
- 1188 Yo aborrezco y quiero, yo *1666 S1 2006* : Yo le aborrezco, y no quiero *S2*  
*S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 (Error.)* : Yo le  
 aborrezco, y yo quiero *1741*
- 1189 en odio *1666* : yo en odio *S2*
- 1195+ Aparte *Añadido en S2*
- 1196+ Aparte *Añadido en S2*
- 1197+ Aparte *Añadido en S2*
- 1201+ Aparte *Añadido en S2*
- 1206 queréis *1666* : quieres *S2*
- 1210+ Aparte *Añadido en S2*
- 1214 yo *1666* : ya *S2*
- 1215+ Aparte *Añadido en S2*
- 1222 reservarlo *1666 S1 GL 2006* : resistirlo *S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741*  
*1757 1765 1793 1850 1932*
- 1226 a apoyos *1666* : apoyos *S2*
- 1250 las ciudades *1666* : y ciudades *S2*
- 1259 o mi enemigo *1765* : o es marido *1666 S1 S2 S3 S4 S5 (En el ejemplar*  
*que manejamos se sobrescribe a mano mi enemigo.) S6 GL LH JP PE (En*  
*el ejemplar que manejamos se sobrescribe a mano enemigo.) 1741 1757*  
*1793 1850 1932 (No forma sentido.)*
- 1261 sujeté *1666 2006* : sujetó *S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL PE LH JP 1741 1757*  
*1765 1793 1850 1932*
- 1266 Eso, eso *S2 S3 S4 S5 JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 2006* : Eso  
*1666 S1 S6 GL LH 1741 (Hipometría.)*
- 1273 brío *1666* : bríos *S2*
- 1288 te obedece *S2* : le obedece *1666 (Errata: venía hablándole de tú.)*
- 1289 has visto *S2* : ha visto *1666 (Errata: venía hablándole de tú.)*
- 1297 benignos *1666* : benigno *S2*
- 1311 rendidos *1666 S1 GL 2006* : rendido *S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741*  
*1765 1793 1850 1932*

- 1317 pronunciáis 1666 : pronuncias S2
- 1331 vicios 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 2006 : visos 1765 1793 1850 1932
- 1394+ Aparte *Añadido en S2*
- 1395 yo 1666 : hoy S2
- 1399 y de la lealtad el mío 1666 : y de lealtad es el mío S2
- 1402 confiarte 1666 : confiaros S2
- 1409 confiar en los bríos S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1850 1932 2006 : confiar en sus bríos 1666 S1 GL (*Errata.*) : confirmar en los bríos S2 S3 S4 S5 S6 1793 (*No forma sentido.*)
- 1410 remedios 1666 : medios S2 (*Ha pretendido corregir la supuesta hipometría de 1666.*)
- 1429 protecciones este 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : profesión es este 1850 1932
- 1447 la sacrificio 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 : las sacrificio 1850 1932
- 1456 La primer 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1793 1850 : La primera 1932 2006 (*Tratan de corregir la supuesta hipometría de las demás ediciones, sin contar con una plausible dialefa: fineza-es.*)
- 1466 tenéis 1666 : queréis S2
- 1470 tirana S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL JP LH PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : tirano 1666 (*¿Errata?*)
- 1470+ Aparte *Añadido en S2*
- 1473+ Aparte *Añadido en S2*
- 1478 Así 1666 : Ah, si S2  
muertes 1666 S1 1850 1932 2006 : muertos S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 : sierpes 1765
- 1478+ Aparte *Añadido en S2*
- 1479 Ansí 1666 : Ah sí S2
- 1479+ Aparte *Añadido en S2*
- 1480 decís 1666 : dices S2
- 1482 Por librarme de él, engaño *Corrección nuestra* : Por librarme del engaño 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006
- 1482+ Aparte *Añadido en S2*
- 1483+ Aparte *Añadido en S2*
- 1485+ Aparte *Añadido erróneamente en S2*
- 1494 vuestro amor 1666 : nuestro amor S2
- 1494+ Aparte *Añadido en S2*
- 1495+ Aparte *Añadido en S2*

- 1497 disignios 1666 : designios S2
- 1499 Guárdeos Dios..... 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 (*Verso incompleto.*) : Guárdeos Dios, según le pido 1741 : Guárdeos Dios por muchos siglos 1793 : Guárdeos Dios como le pido 1850 1932
- 1499+ Vanse S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 : Vase 1666 S1 2006 (*Error: se van Andrés y la reina.*) : Vanse los reyes 1850 1932
- 1516+ Aparte *Añadido en S2*
- 1518 Rehusole 1666 S1 2006 : Recusole S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1850 1932 : Recusolo LH 1793
- 1520 qué camisa 1666 S1 1741 1765 1850 1932 2006 : que es camisa S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1793 (*No forma sentido.*)
- 1523 era tu vuseñoría 1666 S1 : lavaba vueseñoría S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006
- 1526 las absolvía S2 : los absolvía 1666 (*Rompe la concordancia.*)
- 1551 desea S2 : deseas 1666 (*Rompe la consonancia.*)
- 1553 que en estando 1666 : en estando S2
- 1560 Y es ya 1666 : Y ya es S2
- 1563+ Aparte *Añadido en S2*
- 1567 un amor 1666 : tu amor S1 (*No forma sentido.*) : su amor S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006  
sin igual 1793 2006 : singular 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1850 1932 (*Rompe la consonancia.*)
- 1584 al Lirón le he de decir 1666 S1 S2 S3 S4 S5 (*Tachado en el ejemplar que manejamos y escrito a mano elegir.*) S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 2006 : al Lirón le he de elegir 1741 : al Lirón he de elegir 1765 : lo Lirón no es de sentir 1850 1932
- 1585 no al Calabrés, qué me altera 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : y lo Calabrés me altera 1850 1932
- 1593 Está 1666 : Estás S2
- 1594 No lo soy S2 : No soy 1666 (*Hipometría.*)
- 1597 qué 1666 : cuál S2
- 1608 me ha de 1666 : me has de S2
- 1610 han de dar 1666 : ha de dar S2
- 1613 Si aquesa le ha de pedir S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1757 1765 1793 : Si ese ha de pedir 1666 S1 (*Hipometría.*) : Si esa le ha de pedir GL : Si es que usted la ha de pedir S5 (*Corregido a mano en el ejemplar que manejamos.*) : si aquesa la ha de pedir 1850 1931

- 1622 otro ha menester 1741 1850 1932 : no ha menester 1666 S1 S5 S6 GL JP : no ha de menester S2 S3 S4 PE 1765 1793 (*Hipometría.*) : no ha de menester LH (*No forma sentido.*)
- 1636 Omitido en 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 1850 1932 2006 (*Rompe la estructura de la redondilla.*) : y no son discursos malos 1741 : y en modos buenos o malos 1793
- 1637 que me dé 1666 : que me dan S2
- 1638 Moguer 1666 S1 1850 1932 2006 : mujer S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 (*No forma sentido.*)
- 1640 Puesto que 1666 : Y puesto que S2 (*Trata de enmendar la supuesta hipometría de 1666.*)
- 1646+ Aparte *Añadido en S2*
- 1653 Pretendéis 1666 : Pretendes S2
- 1654 queréis 1666 : quieres S2
- 1670+ Aparte *Añadido en S2*
- 1673 Lirón, ello es ya fuerza S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : Lirón. FELIPA. Ello es fuerza 1666 (*Hipometría: repite erróneamente el nombre del interlocutor.*) : Lirón, ello es fuerza GL (*Hipometría.*) : FELIPA. [...] Lirón.../ LIRÓN. Señora.../ FELIPA. Es ya fuerza 1850 1932
- 1686 que advertir 1666 S1 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 2006 : que advertid S2 S3 S4 1765 1850 1932 (*Errata.*)
- 1688 y venidme a ver 1666 : y venid a verme S2
- 1693 espeta 1666 S1 S3 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1850 1932 : espanta S2 S4 S5 1765 (*Rompe la asonancia.*)
- 1696 Próspera corres, fortuna 1666 S1 1850 1932 2006 : Próspera, cortés fortuna S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793
- 1697 cien 1666 : mil S2
- 1700 le pido 1666 : la pido S2
- 1714 reservar 1666 S1 GL 2006 : resistir S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 : rehusar 1850 1932
- 1716 un querer 1666 S1 S3 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1850 1932 2006 : no querer S2 S4 S5 1765 1793 (*No forma sentido.*)
- 1722 respondéis 1666 : respondes S2
- 1728 Así 1666 : Ah, sí S2
- 1733 Remedo 1666 S1 S3 S4 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : Remedio S2 S5 (*No forma sentido.*)
- 1757 Yo 1666 : Ya S2
- 1758 me dé 1666 : me da S2

- 1804-1805 dure eterna en mí. FELIPA. Ya somos 1850 1932 2006 : dure eternamente en mí. FELIPA. Ya somos 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 (*Hipermetría.*)
- 1808+ Aparte *Añadido en S2*
- 1814+ Aparte *Añadido en S2*
- 1823-1824 (Mas ya en otro tiempo era/ lo que fue.) FELIPA. Intercedo y pido *Corrección nuestra* : Mas ya es otro tiempo lo/ que fue. FELIPA. Yo intercedo y pido 1666 S1 S6 GL (*Rompe la asonancia.*) : Mas ya es otro tiempo el que era./ FELIPA. Yo solo intercedo y pido S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : Ya es otro tiempo, si acuerdas,/ lo que fue. FELIPA. Yo intercedo y pido 1741 (*Hipermetría del v. 1824.*)
- 1835 el príncipe 1666 S1 S6 GL 1741 1850 1932 2006 : al príncipe S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1757 1765 17935 (*Error: la reina cree que es el príncipe el que aspira a un amor adulterino.*)
- 1835+ Aparte *Añadido en S2*
- 1843 fuera 1666 : hubiera S2
- 1846+ Aparte *Añadido en S2*
- 1850 yo 1666 : ya S2
- 1874 lo escucho 1666 : la escuché S2
- 1898 cortarle 1666 S1 S2 S5 GL JP PE 1741 1757 1793 1850 1932 : contarle S3 S4 S6 LH 1765 (*Errata.*)
- 1906+ Aparte *Añadido en S2*
- 1908+ Aparte *Añadido en S2*
- 1939 te alientas 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : me alientas 1850 1932
- 1948 puedes 1666 S1 S2 S6 GL 1741 1765 1793 1850 1932 2006 : puede S3 S4 S5 LH JP PE (*No forma sentido.*)
- 1954 Mas 1666 : Que S2
- 1955 Quién pudiera 1666 S1 1850 1932 : que quisiera S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793
- 1978 discurras 1666 S1 : discurras S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006
- 1981 lo oía 1666 : le oía S2
- 1983 beber 1666 S1 2006 : deber S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 (*Lectio facillior.*)
- 1985 quéjaste tú 1666 S1 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : quejástete tú S2 (*Hipermetría.*)
- 2003 el labio 1666 S1 S6 GL LH JP PE 1741 1757 : y el labio S2 S3 S4 S5 1765 1793 1850 1932

- 2020 o porque —¡qué se yo!—, con necio aviso 1765 : o por qué sé yo, porque conoció aviso 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 2006 (*No forma sentido.*) : o qué sé yo por qué, cambió de aviso 1850 1932
- 2022 se quieta 1666 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1793 1850 1932 2006 : le quieta S1 (*Errata.*) : se quita 1757 (*Errata.*) : se aquieta 1765
- 2028 cautelosa 1666 S1 2006 : temerosa S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 2033 al corazón 1666 S1 2006 : el corazón S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 2038 indicios y señales 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : dio indicios y señales 1741
- 2045 no pisando, esta voz imaginando 1666 S1 : no pisando esta vez, toda temblando S2 S3 S4 S5 S6 LH PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 : no pisando esta vez, imaginando GL : no pisando esta vez, todo temblando JP : no pisando esta voz, imaginando 2006 (*Es la misma lectura que 1666, pero la puntuación cambia el sentido.*)
- 2049 mirar 1666 S1 S6 LH 1741 1850 1932 2006 : mirarme S2 S3 S4 S5 GL LH JP PE 1757 1765 1793 (*No forma sentido.*)
- 2052 error 1666 : horror S2
- 2061 mi vida 1666 1850 1932 2006 : su vida S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793
- 2063 antes ha de dormir el de la muerte 1666 S1 GL : ha de dormir el sueño de la muerte S2 S3 S4 S5 S6 PE LH JP 1741 1757 1765 1793 : antes he de dormir el de la muerte 2006 : Yo he de dormir el sueño de la muerte 1850 1932
- 2071 el mar y el sol 1666 2006 : el sol y el mar S2
- 2072 el palacio 1666 2006 : al palacio S2
- 2086 el palacio 1666 : al palacio S2
- 2110 ayudarme 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH PE 1757 1793 1850 1932 2006 : ayudarte JP 1741 1765
- 2112 Yo 1666 : Ya S2
- 2121 haré 1666 S1 : que haré S2 S3 S4 S5 S6 GL PE LH JP 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006
- 2125+ CONDESTABLE (*Abreviado COND.*) 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 (*Cambian la denominación de OCTAVIO, que habían usado en las jornadas iniciales. Mantienen la de CONDESTABLE a lo largo de la jornada tercera.*) : OCTAVIO 1850 1932 (*Mantienen el nombre que usaron en las jornadas precedentes.*)

- 2138 FELIPA. S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1765 1793 1850 1932 : CONDESTABLE. 1666 GC17 GL 2006 (*Incluyen erróneamente este verso B y los tres siguientes en el parlamento del condestable.*)
- 2149 a quien no teme la culpa 1666 S1 : si te hallas libre de culpa S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : a quien no tiene la culpa GL : a quien no te da la culpa 1850 1932
- 2151 miren mis dudas ufanas 1666 S1 : pues en prudencia me ganas S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : mientras mis dudas ufanas GL (*No forma sentido.*)
- 2163 tan breve ardor 1666 S1 GL : tan vivo ardor S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1765 1793 1850 1932 2006
- 2164 infame 1666 S1 GL 2006 : crecida S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 2176 irritar S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : imitar 1666 S1 (*Error de lectura: ha interpretado rr donde se escribió m. No forma sentido.*)
- 2189 mi 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 2006 : su 1850 1932 (*Error.*)
- 2195 y la voz se sufoca ya en el pecho S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 : Omitido en 1666 S1 2006 : y la voz se sufoca en el pecho GL (*Hipometría.*): y la voz se sofoca ya en el pecho 1932 (*Tras el v. 2202.*)
- 2200 Y así, hallándole S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1757 1765 1793 : Hizo y, hallándole 1666 S1 S6 GL 2006 (*Parece que no forma sentido.*) : Y hallándole 1741 : Así, hallándole 1850 1932
- 2215 1765 *añade cuatro versos:*  
 de suerte, conde, que mi adversa suerte,  
 vacilante, confusa y turbulenta,  
 busca en ti dulce puerto a su tormenta,  
 por que, de tu nobleza protegida,  
 dádiva de tu amor sea mi vida.
- 2216 con tu consejo 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 1850 1932 2006 : Omitido en 1765 (*Rompe la estructura de la redondilla.*)
- 2240 haberlo S2 S3 S4 S5 (*En el ejemplar de S5 que manejamos se ha añadido a mano el adverbio no.*) S6 LH JP PE 1741 1757 1793 1850 1932 : no haberlo 1666 S1 GL 1765 2006
- 2285 pues, que os estimo y os precio 1666 S1 2006 : pues os estimo y aprecio S2 S3 S4 S5 (*En el ejemplar que manejamos hay una corrección a mano poco legible, quizá cuánto*) 1793 : pues os estimo y os precio S6 GL LH

- JP PE 1741 1757* : cuánto os estimo y aprecio *1765* : que os estimo y os aprecio *1850 1932*
- 2294 Tomad, y leed, duquesa *S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 1850 1932 2006* : Tomad, lee, duquesa *1666 (Hipometría.)*
- 2294+ Siéntase *Añadido en S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932*
- 2296+ Sentadas *1666 2006 (Tras el v. 2295+.)* : Omitido en *S1 S2 S3 S4 S5 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932*
- 2317 consiento *1666 S1 1850 1932 2006* : confieso *S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 (No forma sentido.)*
- 2322+ Lee *Añadido en 1757 1765 1793 1850 1932*
- 2326+ Repres. *Añadido en 1793*
- 2333 a blandear vuestro pecho *1666 S1 2006* : a ablandar vuestro real pecho *S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793* : a ablandar vuestro pecho *GL* : a blandear vuestro real pecho *1850 1932*
- 2362 inovarán *1666* : ignovarán *S2*
- 2374+ Sordinas toquen *1666* : Toquen sordinas *S2*
- 2393+ Aparte *Añadido en S2*
- 2411 indignáis *1666 S1 S6 GL 1741 1765 1850 1932 2006* : indigna *S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1757 (Hipometría.)* : indignas *1793*
- 2419+ Aparte *Añadido en S2*
- 2427+ Lee *Añadido en 1850 1932*
- 2428 viven *1666 S1 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1850 1932 2006* : vivan *S2 S3 S4 1765 1793*
- 2428+ Repres. *Añadido en 1793*
- 2437 sujetos *1666 S1 GL 2006* : afectos *S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932*
- 2440 no es justo, no *1741 1793 2006* : no es justo, no, no es posible *1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL PE LH JP 1757 1850 1932 (Hipermetría.)* : no es justo, no es posible *1765 (Hipermetría.)*
- 2472 castigar *1666* : castigad *S2*
- 2473 mirar por *Corrección nuestra* : mirar que *1666* : mirad por *S2*
- 2479 accidentes *1666 S1 GL 1850 1932 2006* : accidente *S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793*
- 2492 Aparte *Añadido en S2*
- 2516 supístes *1666* : supisteis *S2*
- 2527+ Aparte *Añadido en S2*
- 2563 en esa sala *S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006* : en la estacada *1666 (Rompe la consonancia.)*

- 2580 muestra 1741 1793 1850 1932 2006 : muestras 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 (*Rompe la consonancia.*)
- 2611 Veníos 1666 : Venid S2
- 2612 Quedaos 1666 : Quedad S2
- 2616 ¡Que esto mi desdicha pasa! 1666 : ¡Que a esto mi fortuna pasa! S2
- 2616+ Aparte *Añadido en S2*
- 2617 Pues de aquesta sinrazón *Corrección nuestra* : Pues así mi sinrazón 1666 2006 (*No forma sentido.*) : Quién de aquesta sinrazón S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 : Pues así mi sinrazón GL (*No forma sentido.*)
- 2618 satisfacción 1666 : satisfacción S2
- 2619 Sea Dios en esta casa 1666 : Dios sea en aquesta casa S2
- 2628-2629 ¿A ti torre? ¿A ti prisión?/ Señor, el cielo es testigo 1793 1850 1932 2006 : Señor, el cielo es testigo./ ¿A ti torre? ¿A ti prisión? 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 (*Rompe la estructura de la redondilla.*)
- 2630-2631 CALABRÉS. Mandadero sois, amigo.../ LIRÓN. ...non tenedes culpa, non 1666 2006 : CALABRÉS. Mandadero sois, amigo:/ non tenedes culpa, non S1 GL 1850 1932 : CALABRÉS. Mandadero sois, amigo:/ no tenedes culpa, non S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793
- 2647 carísimo 1666 S1 S6 GL 1741 1850 1932 2006 : castísimo S2 S3 S4 S5 LH JP PE 1757 1765 1793
- 2659 este orden 1666 S1 : esta orden S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1575 1765 1793 1850 1932 2006
- 2671+ parte 1666 : puerta S2
- 2679 Amalfi 1666 : Almafí S2 (*Errata.*)
- 2681 tengo 1666 1741 2006 : tenga S2
- 2701 ya que en mí el error esté 1666 1850 1932 2006 : puesto que en mí el yerro esté S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793
- 2708 disponen 1666 : dispone S2
- 2709 nueva 1666 : muy S2
- 2710 ateneceada 1666 S1 S2 S3 S4 S5 GL LH JP PE 1765 1793 1850 1932 2006 : tenaceada S6 1741 (*Trata de corregir la supuesta hipermetría.*)
- 2714 han sido 1666 S1 GL : ha sido S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932 2006 (*Error: el pronombre quién se usaba como plural.*)
- 2742 por no 1666 S1 S5 S6 GL JP 1741 1793 1850 1932 2006 : no por S2 S3 S4 LH PE 1757 1765 (*Incorrección sintáctica.*)

- 2747 quererme 1666 S1 : quererte S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757  
1765 1793 1850 1932 2006
- 2755 fuego 1666 2006 : ruego S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757  
1765 1793 1850 1932
- 2790 Omitido en 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 2006  
(Rompe la estructura de la redondilla.) : y asistirme se prefieren 1741 : y  
los que poco me quieren 1793 : si echarme a galeras quieren 1850 1932
- 2807 comer 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1793 1850  
1932 2006 : cenar 1765
- 2807 1765 añade:  
Yo, al mirar su afición,  
le digo: «Padre, troquemos»,  
y él me dice: «No podemos,  
porque yo hago colación».
- 2812 atención 1666 : intención S2
- 2837 tanto 1666 : tanta S2
- 2841 la duquesa 1666 : a la duquesa S2
- 2849+ Aparte Añadido en S2
- 2854 encargándote 1666 S1 GL LH JP PE 1741 1850 2006 : encargándole  
S2 S3 S4 S5 S6 1765 1793 1850 1932
- 2855 no es error tan digno 1666 S1 GL 2006 : no es error tan mío S2 S3 S4 S5  
S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 : es error tan digno 1850 1932
- 2861 sentenciarte 1666 S1 S3 S6 GL PE 1741 1765 1793 1850 1932 1850  
1932 2006 : sentenciarse S2 S4 S5 LH JP 1757 (Error.)
- 2866-2867 pero a esa culpa, señora,/ tu precepto dio el motivo S2 S3 S4  
S5 LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 : pero esa culpa, señora,  
..... 1666 2006 (Omiten el v. 2867.) : pero esa es culpa,  
señora,/..... S1 S6 GL (Omiten el v. 2867) : pero esa es culpa,  
señora,/ a que tú diste motivo 1741
- 2873 cuchillo 1666 S1 1850 1932 2006 : castigo S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP  
PE 1741 1757 1765 1793 (Error: es la palabra in rima del v. 2871.)
- 2904 se 1666 : le S2
- 2912 qué servirá 1666 : de qué servirá S2 (Hipermetría.)
- 2923 consigo 1666 S1 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932  
2006 : conmigo S2 S3 S4 S5 1741
- 2930 prevenida 1666 S1 GL 2006 : prevertida S2 LH PE (Errata.) :  
pervertida S3 S4 S5 S6 JP 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 2946 Y aun que 1666 S1 GL 2006 (Ortografiado aunque) : Y aun yo S2 S3  
S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 2950 Y hoy 1666 : Hoy S2

- 2953 que a mi muerte me ha inducido 1666 S1 GL 2006 : que a morir me ha conducido S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 2976 Y olvida el llanto a tu celo 1666 S1 2006 : Olvida el llanto a tu celo S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1765 1793 : Olvide el llanto tu celo 1850 1932
- 2980 discurre 1666 : penetra S2
- 2989 todo mi rigor 1666 : el grave rigor S2
- 2994+ Aparte *Añadido en S2*
- 3000-3001 CALABRÉS. Lástima me hace... he querido 1666 S1 S6 GL LH JP PE 1741 1757 1850 1932 2006 : *Omitido en S2 S3 S4 S5 1793 : BEATRIZ. Lástima me hace... he querido 1765 (Error.)*
- 3002 mas 1666 S1 : Muy S2 S3 S4 S5 S6 GL PE LH JP 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 3008+ Aparte *Añadido en S2*
- 3011 si vengo al castigo 1666 : si viene al castigo S2 (*No forma sentido.*)
- 3012 satisfacción 1666 : satisfacción S2
- 3014 *Omitido en 1666 S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 2006 : aunque sospeche otra cosa 1741*
- 3015-3017 Suspende, infame... la ejecución al cuchillo 1666 S1 2006 : Suspende, infame ministro,/ la ejecución al cuchillo/, o quítame a mí la vida S2 S3 S4 S5 S6 GL LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932 : Suspende, infame ministro/ —o quítame a mí la vida—,/ la ejecución al cuchillo 1741 (*Sic: errata.*)
- 3020 a este patio 1666 S1 GL 2006 : a este sitio S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1757 1765 1793 1850 1932: hasta aquí 1741
- 3021 Ya digo 1666 S1 GL 2006 : Ya he dicho S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 3037 no debido, y ya preciso 1666 2006 : no debido, ya preciso S1 GL : a Felipa no debido S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850 1932
- 3048 anegarme 1666 S1 GL 1850 1932 2006 : ahogarme S2 S3 S4 S5 S6 LH JP PE 1741 1757 1765 1793 1850
- 3052-3055 1765 *los sustituye por*  
Y aquí acaba la comedia.  
Dadle por perdón un vitor.
- 3055+ FIN *Añadido en S1 S2 S3 S4 S5 S6 GL JP LH PE 1741 1757 1765 1793 : Fin de «El monstruo de la fortuna» 1932*

## BIBLIOGRAFÍA



- AGUILAR PIÑAL, Francisco [1968]: *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836*, Madrid, CSIC.
- [1974]: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, Universidad de Oviedo.
- AGUSTÍN DE HIPONA, san [1988]: *Obras completas. XVI-XVII. La ciudad de Dios*, ed. bilingüe, trad. Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, «Biblioteca de autores cristianos», Madrid, Editorial Católica, 2 tomos.
- AICHINGER, Wolfram [2014]: «El secreto en la comedia de Calderón y en la vida cortesana», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dir.): *Pictavia aurea. IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), pp. 705-712.
- ALCIATO, Andrea [1975]: *Emblemas*, trad. Bernardino Daza Pinciano, texto y notas de Mario Soria, pról. Manuel Vallejo, Madrid, Editora Nacional.
- ALONSO, Dámaso [1975]: *Poetas españoles contemporáneos*, en *Obras completas. IV. Estudios y ensayos sobre literatura. Tercera parte. Ensayos sobre literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, pp. 503-905. Primera ed.: Madrid, Gredos, 1952.
- [1976]: «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.): *Calderón y la crítica. Historia y antología*, Gredos, Madrid, vol. II, pp. 388-454. Antes en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño: *Seis calas en la expresión literaria española*, Gredos, Madrid, 1970, 4ª ed., pp. 109-175.
- [1984]: *Góngora y el «Polifemo»*, en *Obras completas. VII. Góngora y el gongorismo\*\*\**, Madrid, Gredos, pp. 9-837. Primera ed.: Madrid, Gredos, 1960.

- ALONSO CORTÉS, Narciso [1923]: *El teatro en Valladolid*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos».
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín [2011]: *La comedia de magia del siglo XVIII*, Madrid, CSIC. Documento electrónico que reproduce la tesis doctoral, dirigida por Luciano García Lorenzo, CSIC, 1986, con una presentación *ad hoc*.
- ÁLVAREZ CÁRCAMO, David [2020]: «El *Padrenuestro* *pequeñín* y otros ensalmos, dichos y oraciones. Consideraciones sobre la pervivencia de la tradición oral leonesa en algunas encuestas recientes», *Añada. Revista d'estudis llioneses*, núm. 2, pp. 51-70.
- ALVITI, Roberta [2006]: *I manoscritti autografi delle commedie del «Siglo de Oro» scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea.
- AMIEL, Charles [1977]: Estudio, edición y notas de *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* de Antonio Enríquez Gómez, Paris, Ediciones Hispanoamericanas.
- ANDIOC, René, y Mireille COULON [1996]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ANTONUCCI, Fausta [1995]: *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona/Toulouse, Rilce/Leso.
- APIANO [1913]: *Roman History [Historia romana]*, ed. and english translation Horace White, Cambridge (Massachusetts)/London, Harvard University Press/William Heinemann, 4 tomos. Usamos las reimpressiones de 1972 (tomos I, II y III) y 1968 (tomo IV).
- ARELLANO, Ignacio [1991]: Estudio, edición y notas de *Los sueños. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos* de Francisco de Quevedo, Madrid, Cátedra.
- [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.
- ARGENSOLA, Lupericio Leonardo de [1972]: *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.
- ARGUIJO, Juan de [1968]: *Obras completas*, ed. Rafael Benítez Claros, Santa Cruz de Tenerife, Romerman Ediciones.
- [1972]: *Obra poética*, ed. Stanko B. Vranich, Madrid, Castalia.
- ARIOSTO, Ludovico [1987]: *Orlando furioso*, ed. Cesare Segre, Milano, Mondadori, 4ª ed.
- ARISTÓTELES [1974]: *Aristotelous peri poietikés. Aristotelis Ars poetica. Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

- [2000a]: *Ética nicomáquea*, introd. T. Martínez Manzano, trad. y notas Julio Pallí Bonet, Madrid/Barcelona, Gredos/RBA.
- [2000b]: *Política*, introd. Miguel Candel Sanmartín, trad. y notas Manuela García Valdés, Madrid/Barcelona, Gredos/RBA.
- ASENSIO GARCÍA, Javier [2004]: «La tradición oral calahorrana (I). El romancero», *Kalakorikos*, núm. 9, pp. 83-128.
- ASTRANA MARÍN, Luis [1932]: Edición y prólogo de *Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Aguilar.
- AUT. [1726-1739]: *Diccionario de la lengua castellana [...] compuesto por la Real Academia Española*, Madrid. Facsímil: Madrid, Gredos, 1976, 3ª reimpr.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista [1967]: «El cantar de *La niña de Gómez Arias*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV, pp. 43-48. Nueva ed.: en *Temas hispánicos medievales*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 83-92.
- BACALSKI, Rudolph [1972]: *A critical edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa and Pedro Calderón de la Barca, with introduction and notes*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International.
- BARONE, Lavinia [2012]: *El gracioso en los dramas de Calderón*, New York, IDEA.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la [1860]: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra. Facsímil: Madrid, Gredos, 1969.
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicente [1993]: «Macías el enamorado», en Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani (eds.): *Diccionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Livraria Castro e Silva, pp. 429-430.
- BERNÁLDEZ MONTALVO, José María [1981]: *Las tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos [1978]: «“Cerrar podrá mis ojos...”». Tradición y originalidad», en Gonzalo Sobejano (ed.): *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus («El escritor y la crítica»), pp. 300-318. Primera ed.: *Filología*, núm. 8, 1962, pp. 57-78.
- BLASCO, Francisco Javier, Ermanno CALDERA, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y Ricardo de la FUENTE (eds.) [1992]: *La comedia de santos y de magia*, Madrid, Júcar.

- BOCÁNGEL, Gabriel [2000]: *El emperador fingido*, en *Obras completas*, ed. Trevor J. Dadson, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- BOCCACCIO, Giovanni [1494]: *De las mujeres ilustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus.
- [1528]: *Libro de Juan Bocacio que tracta de las illustres mugeres*, Sevilla, Jacobo Cromberger.
- [1539]: *Ioannis Boccatiis de Certaldo insigne opus de Claris Mulieribus*, Bernae, Mathias Apiarius.
- [1552]: *Libro llamado Caída de príncipes*, Alcalá de Henares, Juan de Brocar, véndese en Adrian Ghemart, Medina del Campo.
- [2010]: *Mujeres preclaras [De claris mulieribus]*, trad. Violeta Díaz-Corrales, Madrid, Cátedra.
- BOIARDO, Matteo [1986]: *Orlando innamorato*, ed. Giuseppe Anceschi, Milano, Garzanti, 2 vols., 2ª ed.
- BUCHANAN, Milton A. [1908]: «Segismundo's soliloquy on liberty in Calderón's *La vida es sueño*», *Publications of the Modern Language Association of America*, XXIII, pp. 240-253.
- BUENO, Lourdes [2003]: *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1848-1850]: *Comedias*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 7, 9, 12 y 14).
- Obras citadas:
- Tomo I, pp. 366-384: *Amor, honor y poder*.
- Tomo II, pp. 233-254: *Con quien vengo, vengo*.
- Tomo II, pp. 295-308: *El jardín de Falerina* (zarzuela en dos actos).
- Tomo II, pp. 461-481: *No siempre lo peor es cierto*.
- Tomo II, 555-574: *Amigo, amante y leal*.
- Tomo III, pp. 23-44: *La hija del aire. Primera parte*.
- Tomo III, pp. 279-306: *Las manos blancas no ofenden*.
- Tomo III, pp. 417-443: *El conde Lucanor*.
- Tomo III, pp. 681-700: *Amar después de la muerte*.
- Tomo IV, pp. 213-234: *El monstruo de los jardines*.
- Tomo IV, pp. 235-260: *La aurora en Copacabana*.
- Tomo IV, pp. 329-354: *El segundo Scipión*.

- Tomo IV, pp. 397-412: *El privilegio de las mujeres*, de Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán y Antonio Coello.
- Tomo IV, pp. 413-428: *Polifemo y Circe*, de Antonio Mira de Amescua, Juan Pérez de Montalbán y Pedro Calderón de la Barca.
- Tomo IV, pp. 429-448: *Enfermar con el remedio* de Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara y Jerónimo de Cáncer.
- Tomo IV, pp. 449-470: *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, de Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán y Francisco de Rojas.
- [1966]: *Obras completas. I. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 5ª ed.
- Obras citadas:
- Pp. 1183-1221: *Los tres afectos de amor*.
- Pp. 1815-1860: *Apolo y Climene*.
- Pp. 1903-1940: *Eco y Narciso*.
- [1989a]: *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, «Clásicos castellanos», núm. 16, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1989b]: *El escondido y la tapada*, ed. de Maravillas Larrañaga Donézar, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- [1989c]: *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- [1999]: *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica.
- [2001]: *La vida es sueño*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, pról. Rosa Navarro Durán, Barcelona, Octaedro.
- [2007a]: *El médico de su honra*, ed. Ana Armendáriz Aramendía, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- [2007b]: *El jardín de Falerina* (auto sacramental), ed. Luis Galván y Carlos Mata Induráin, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra.
- [2007c]: *Los tres mayores prodigios*, en *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 989-1125.
- [2010a]: *El jardín de Falerina* [zarzuela], en *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 769-833.

- [2010b]: *Los alimentos del hombre*, ed. Miguel Zugasti, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra.
  - [2012c]: *La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. Fernando Plata Parga, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra.
  - [2013]: *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
  - [2014]: *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
  - [2019]: *Las armas de la hermosura*, ed. Laura Hernández González, Valladolid, Universidad de Valladolid.
  - [2021a]: *El gran teatro del mundo*, ed. Ignacio Arellano, estudio prel. Enrique Rull y Ana Suárez Miramón, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra.
  - [2021b]: *El pintor de su deshonra*, ed. Liège Rinaldi de Assis Pacheco, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Juan PÉREZ DE MONTALBÁN y Antonio COELLO Y OCHOA [1850]: *El privilegio de las mujeres*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Rivadeneyra (BAE 14), tomo IV, pp. 397-412.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Luis VÉLEZ DE GUEVARA y Jerónimo de CÁNCER [1850]: *Enfermar con el remedio*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Rivadeneyra (BAE 14), tomo IV, pp. 429-448.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, Juan PÉREZ DE MONTALBÁN y Francisco de ROJAS [1850]: *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Rivadeneyra (BAE 14), tomo IV, pp. 449-470.
- CALVO, Florencia, y Ximena GONZÁLEZ [2002]: «Tragedia y comicidad», en Melchora Romanos y Florencia Calvo (eds.): *El gran teatro de la historia. Calderón y el drama barroco*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 163-178.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del, y Rafael CÁCERES FERIA [2013]: *Historia cultural del flamenco: el barbero y la guitarra*, Córdoba, Almuzara.

- CARO BAROJA, Julio [1974]: *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente.
- CARREIRA, Antonio [2022]: «Dificultades y precedentes del soneto “Cerrar podrá mis ojos...” de Quevedo», *La perinola*, núm. 26, pp. 83-95.
- CARRERAS ARTAU, Tomás [1927]: «La filosofía de la libertad en *La vida es sueño*», en AA. VV.: *Estudios eruditos «in memoriam» de A. Bonilla y San Martín*, tomo I, Madrid, Viuda e hijos de Jaime Ratés, pp. 151-179.
- CASIO, Dion [1912-1927]: *Roman History [Historia romana]*, ed. Herbert Baldwin Foster, english translatio Earnest Cary, London/Cambridge (Massachusetts), William Heinemann/Harvard University Press, 9 tomos. Citamos por reimpressiones realizadas entre 1961 y 1970.
- CASSOL, Alessandro [2008]: «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 185-195.
- CASTILLEJO, Cristóbal de [1969]: *Obras de amores. Obras de conversación y pasatiempo*, ed. Jesús Domínguez Bordona, «Clásicos castellanos», Madrid, Espasa-Calpe. Primera edición: Madrid, «La lectura», 1927.
- CATTANEO, Maria Teresa [1992]: «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en Francisco Javier Blasco y otros (eds.): *La comedia de santos y de magia*, Madrid, Júcar, pp. 123-131.
- [2000]: «Amare in effigie: un tema di *El mayor monstruo del mundo* di Calderón de la Barca», en Giovanni Battista De Cesare (ed.): *Dal testo alla scena. Convegno di Studi «Drammaturgia e spettacolarità del teatro iberico dei Sicoli d’Oro» (Napoli, 1999)*, Salerno, Edizioni del Panguro, pp. 249-260.
- [2003]: «L’amante e il suo doppio. Riflesioni sul ritratto nel teatro di Calderón», en Enrica Cancelliere (ed.): *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Convegno Internazionale (Palermo, 2000)*, Palermo, Flaccovio Editore, pp. 53-62.
- CERVANTES, Miguel de [2011]: *Don Quijote de la Mancha*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Edaf.
- CHAVES, María Teresa [1991]: «*La gloria de Niquea*. Una invención en la corte de Felipe IV», *Riada* (Aranjuez), núm. 2, pp. 43-130.

- [2004]: *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- CHEVALIER, Maxime [1966]: *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, «Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques», fasc. XXXIX.
- [1968]: *Los temas ariostescos en la literatura española*, Madrid, Castalia.
- CIGÜEÑA BECCARIA, María Dolores [1989]: «De la comedia *Hero y Leandro*, de Mira de Amescua, y algunas obras de Calderón», *Boletín de la Real Academia Española*, LXIX, pp. 465-491.
- CILVETI, Ángel L. [1971]: *El significado de «La vida es sueño»*, Valencia, Albatros.
- COE, Ada M. [1935]: *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore/Oxford/Paris, Johns Hopkins Press/Oxford University Press/Belles Lettres.
- COELLO Y OCHOA, Antonio [1973]: *El conde de Sex*, ed. Donald E. Schmiedel, Madrid, Playor.
- COELLO Y OCHOA, Antonio, y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA [2019]: *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, ed. Erik Coenen, Kassel, Reichenberger.
- COELLO Y OCHOA, Antonio, y Francisco de ROJAS ZORRILLA [2017]: *Los tres blasones de España*, ed. Santiago Talavera, en *Obras completas* de Francisco de Rojas Zorrilla, tomo VI, coord. Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-156 y 655-670.
- COELLO Y OCHOA, Antonio y Juan, y Francisco de ROJAS ZORRILLA [2021]: *El robo de las sabinas*, ed. Iván Gómez Caballero, en *Edición y estudio de «El robo de las sabinas», comedia en colaboración de Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa y Juan Coello y Arias*, trabajo fin de máster dirigido por Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha.
- COENEN, Erik [2015]: «Problemas del manuscrito de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*», *Hipogrifo*, núm. 3.1, pp. 111-128.
- [2017]: «Antonio Coello, coautor de *El monstruo de la fortuna*», *Revista de literatura*, LXXIX, núm. 158, pp. 417-433.
- [2019]: Estudio, edición y notas de *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* de Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, Kassel, Reichenberger.

- COLLENUCCIO, Pandolfo [1584]: *Historia del reino de Nápoles*, trad. Juan Vázquez del Mármol, Sevilla, Fernando Díaz, a costa de Juan de Medina. Facsímil: La Coruña, Órbigo, 2013.
- CORREAS, Gonzalo [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu, Madrid, Castalia.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos». Facsímil: pról. Abraham Madroñal, Toledo, Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, 2007.
- [1924]: *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca. Parte primera*, Madrid, Tipografía de la «Revista de archivos, bibliotecas y museos». Facsímil: ed. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- COVARRUBIAS, Sebastián de [2006]: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert/Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio [1871]: «Curiosidades. I. Teatro antiguo español. Datos inéditos que dan a conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV...», *El averiguador*, I, pp. 7-11, 25-27, 73-75, 106-108, 123-125 y 201-202.
- CULL, John T. [1993]: «Calderón's snakes emblems. Lore and imagery», *MILFC Review*, núm. 3, pp. 97-110.
- DEMATTÈ, Claudia [2005]: *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università degli Studi di Trento.
- DÉODAT-KESSEDJIAN, Marie-Françoise [1999]: *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- [2000]: «Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1999)*, Almagro, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 209-239.

- DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa, y LEONOR RODRÍGUEZ CORONA [2001]: «Los privilegios de las mujeres en la obra de Calderón de la Barca», en Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos (eds.): *Calderón: innovación y legado. IX Congreso de AITENSO (Pamplona, 2000)*, New York, Peter Lang, pp. 123-142.
- DRAE [2014] = Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 23ª ed.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio [2015]: *Academias morales de las Musas*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2 tomos.
- ESCUDERO BAZTÁN, José Manuel [2017]: «Una supuesta comedia calderoniana escrita en colaboración: *El monstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, núm. 4, pp. 415-439.
- ESPRONCEDA, José de [2006]: *Obras completas*, ed. Diego Martínez Torrón, Madrid, Cátedra.
- FAJARDO MONROY MARRÓN, Juan Isidro [1717]: *Títulos de todas las comedias que en verso español y portugués se han impreso hasta el año de 1716*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS/14706.
- FARIA Y SOUSA, Manuel [1646]: *Fuente de Aganipe o Rimas varias. Parte tercera*, Madrid, Carlos Sánchez Bravo.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia [2020]: «Ver o no ver: mirada y (meta)teatralidad en *Cómo se engañan los ojos* de Juan Bautista de Villegas», *Librosdelacorte.es*, núm. 21, pp. 202-222.
- FERRER VALLS, Teresa [2011]: «Bandello, Belleforest, Painter, Lope de Vega y Webster frente al suceso de la duquesa de Amalfi y su mayordomo», en Vibha Maurya y Mariela Insúa (eds.): *I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas del Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 2010)*, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO/ Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 159-175.
- FLÓREZ, María Asunción [2006]: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU.
- FRADEJAS LEBRERO, José [2008]: *Más de mil y un cuentos del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/ Iberoamericana/Vervuert.

- FRENK, Margit [1987]: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.
- GALAR, Eva [2005]: Estudio, edición y notas de *El pretendiente al revés. Del enemigo, el primer consejo* de Tirso de Molina, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- GALVÁN, Luis, y Carlos MATA INDURÁIN [2007]: Estudio y edición de *El jardín de Falerina* (auto sacramental) de Pedro Calderón de la Barca, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente [1785]: *Theatro hespañol. Catálogo alfabético de las comedias, tragedias, autos sacramentales, zarzuelas, entremeses y otras obras correspondientes al teatro hespañol*, Madrid, Imprenta Real.
- GARCÍA REIDY, Alejandro [2011]: «La trayectoria escénica de *Bien vengas mal* y el manuscrito 15633 de la BNE», *Anuario calderoniano*, núm. 4, pp. 181-199.
- GARRIDO DE VILLENA, Francisco [2013]: Traducción de *Orlando enamorado* de Matteo Boiardo, en Helena Aguilà Ruzola: *El «Orlando enamorado» de M. M. Boiardo traducido por Francisco Garrido de Villena (1555). Edición crítica y anotada con estudio preliminar*, tesis doctoral, dirigida por Rossend Arqués Corominas, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 159-1252.
- GIL, Luis [2011]: *El burlador y sus estragos*, discurso de ingreso, Madrid, Real Academia Española.
- GÓNGORA, Luis de [1972]: *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 6ª ed., 1ª reimpr.
- GONZÁLEZ, Estebanillo [1973]: *Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. Juan Millé y Giménez, Madrid, Espasa-Calpe, 2 tomos.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2010]: «Fortuna y trayectoria escénica de una comedia calderoniana: *Bien vengas mal, si vienes solo*», *Anuario calderoniano*, núm. 3, pp. 137-153.
- [2014]: «Los cuentos en el teatro de Rojas Zorrilla», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (dirs.): *Pictavia aurea. IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Poitiers, 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón*, 19), pp. 861-870.
- [2015a]: «Corpus, autoría y atribuciones», en Rafael González Cañal (ed.): *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 25-36.

- [2015b]: «Una obra en colaboración de tema histórico: *La más hidalga hermosura* de Zabaleta, Rojas y Calderón», en Isabel Rouane Soupault y Philippe Meunier (dirs.): *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. XVI congreso internacional (Aix-en-Provence, 2015)*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, [en línea].
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, Ubaldo CEREZO RUBIO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.
- GONZÁLEZ VELASCO, María Pilar [1989]: *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GRANJA, Agustín de la [1996]: «Castillos de fuego y galeras volantes», en José Ignacio Pérez Blanco y otros (eds.): *Teatro y ciudad. V Jornadas de teatro*, Burgos, Universidad de Burgos, pp. 203-214.
- [1999]: «Teatro de corral y pirotecnia», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *El teatro en tiempos de Felipe II. XXI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1998)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 197-218.
- GRIMAL, Pierre [1981]: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- HALICARNASO, Dionisio de [1480]: *Antiquitates Romanae*, Treviso, Bernardinus Celerius.
- [1529]: *Dionysii Halicarnassei De origine urbis Romanae & Romanarum rerum antiquitate insignes historiae: in XI libros digestae*, Parisiis, Gallio Pratesi & Petro Vidovaeo.
- [1532]: *Dionysii Halicarnassei Antiquitatum, sive Originum Romanorum*, Basileae, Hier. Frobenium et Nic. Episcopium.
- [1547] *Dionysii Halicarnassei Antiquitatum Romanorum*, Lutetiae, ex officina Robertus Stephanus.
- [1549]: *Dionysii Halicarnassei Antiquitatum, sive Originum Romanorum*, Basileae, Hier. Frobenium et Nic. Episcopium.
- [1555]: *Dionysii Halicarnassei Antiquitatum, sive Originum Romanorum*, Lugduni, Seb. Gryphium.
- [1586]: *Dionysii Halicarnassei scripta quae exstant omnia et historica et rethorica*, Francofurdi, Andreae Wecheli.
- [1614]: *Antiquitatum Romanorum Libri XI*, Coloniae Allobrogum, Iocabi Stoer.

- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio [1850]: Apéndices, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, tomo IV, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 14), pp. 653-754.
- HEBREO, León [1590]: *La traducción del Indio de los Tres diálogos de amor de León Hebreo, hecha de italiano en español por Garcilaso Inga de la Vega*, Pedro Madrigal, Madrid. Facsímil: introducción y notas de Miguel de Burgos Núñez, Sevilla, Junta de Andalucía/Padilla Libros, 1989.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Laura [2013]: «De arreboles y solimanes: la polémica de los afeites femeninos en el teatro del Siglo de Oro», *TeaPal*, núm. 7, pp. 395-405.
- [2017]: «Comedias en colaboración entre las fuentes de *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca», en Juan Matas Caballero (ed.): *La comedia escrita en colaboración en el teatro del siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 203-215.
- [2018]: «Problemática en torno al subgénero de la comedia histórica: el caso de *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca», en Ignacio Arellano Torres y Sara Isabel Santa Aguilar (coords.): *«Docendo discimus». VII Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Siglo de Oro (Pamplona, 2017)*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 147-157.
- [2019]: *Las armas de la hermosura de Pedro Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- HILBORN, Harry W. [1938]: *A chronology of the plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University of Toronto.
- HOMERO [1968]: *Obras. La Ilíada. La Odisea*, traslación en verso Fernando Gutiérrez, Barcelona, Planeta.
- HOWATSON, Margaret C. [2004]: *Diccionario abreviado de la literatura clásica*, Madrid, Alianza.
- IZQUIERDO, Adrián [2016]: «“Beber en la taza de la corte”: Felipa de Catanea y la reina Juana de Nápoles en la biografía política del siglo XVII», en Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa y Esther Jiménez Pablo (coords.): *La corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Madrid, Ediciones Polifemo, pp. 111-139.
- JONES, Harold G. [1979]: «Dos fuentes del primer soliloquio de Segismundo», *Nueva revista de filología hispánica*, XXVIII, pp. 139-136.

- JULIO, Teresa [2014]: Prólogo, edición y notas de *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla, en *Obras completas. V. Segunda parte de comedias\*\**, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 477-584 y 703-746.
- JUSTINO, Marco Juniano [1995]: *Epítome de las «Historias filípicas» de Pompeyo Trogo. Prólogos. Fragmentos de Pompeyo Trogo*, intr., trad. y notas José Castro Sánchez, Madrid, Gredos.
- KROLL, Simon [2015]: «El secreto en Calderón. Análisis de algunos aspectos del secreto en las comedias de Calderón», *Hipogrifo*, núm. 3.1, pp. 19-34.
- LAUER, A. Robert [2002]: «Los monólogos de Segismundo en *La vida es sueño*», en Ignacio Arellano (ed.): *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, tomo II, pp. 539-547.
- LIDA, María Rosa [1939]: «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de filología hispánica*, I, pp. 373-375.
- LIVIO, Tito [1520]: *Las quatorze Décadas de Tito Livio, hystoriador de los romanos, trasladadas agora nuevamente del latín en nuestra lengua castellana*, Çaragoça, George Coci.
- [1531]: *T. Liuii Patauini Latinae historiae principis quicquid hactenus fuit aeditum, sed aliquanto quam antea tum magnificentius, tum emaculatus*, Basileae, In Officina Frobeniana.
- [1552]: *Todas las Décadas que hasta el presente se hallaron y fueron impresas en latín, traducidas en Romance Castellano*, Anvers, Arnoldo Byrcmana.
- [1588]: *T. Livii Patavini historicorum omnium romanorum longe uberrimi, et facile principis libri omnes, quotquot ad nos pervenere*, Francofurti, Impensis Sigism. Feyrabendii et sociorum.
- LOPE DE VEGA [1930]: *La moza de cántaro*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, nueva edición, Madrid, Real Academia Española, tomo XIII, pp. 647-675.
- [1969]: *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona, Planeta.
- [1993-1994]: *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, [Cuenca], Universidad de Castilla-La Mancha, 2 tomos.
- [1996]: *El caballero de Olmedo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Barcelona, Vicens Vives.

- [2005]: *La reina Juana de Nápoles*, ed. Marcella Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Sexta parte*, ed. Prolope, Lleida/Bellaterra (Barcelona), Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, vol. II, pp. 903-1030.
- [2011]: *El perro del hortelano*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Bruño.
- [2015]: *La vega del Parnaso*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 3 tomos.
- Obras citadas:
- Tomo II, pp. 637-767: *Amarilis*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez.
- Tomo III, pp. 7-39: *Filis*, ed. Christian Giaffreda.
- Tomo III, pp. 385-551: *La mayor vitoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, ed. Eleonora Ioppoli.
- Tomo III, pp. 595-745: *¡Si no vieran las mujeres!*, ed. José Cano Navarro.
- [2020]: *El vellocino de oro*, ed. José Javier Rodríguez, en *Comedias. Parte XIX*, coord. Alejandro García Reidy y Fernando Plata, Madrid, Gredos, tomo II, pp. 511-670.
- [2021]: *Barlaán y Josafat*, ed. Daniel Crivellari, Madrid, Cátedra.
- MACCURDY, Raymond [1965]: *Rojas Zorrilla: Bibliografía crítica*, «Cuadernos Bibliográficos», XVIII, Madrid, CSIC.
- MACHADO, Manuel [1993]: *Poesías completas*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Renacimiento.
- MACKENZIE, Ann L. [1993]: *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MARIANA, Juan de [1864]: *Historia de España*, en *Obras*, I, ed. Francisco Pi y Margall, Madrid, M. Rivadeneyra (BAE, 30).
- MARTÍNEZ BARBEITO, Carlos [1951]: *Macías el Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón. Estudio y antología*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego [2006]: Edición, introducción y notas de *Obras completas* de José de Espronceda, Madrid, Cátedra.
- MÁRTIR RIZO, Juan Pablo [1736]: *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea, la lavandera de Nápoles. Escrita en francés por Pedro Matheo [...] y en castellano por... Ahora añadido un tratado en alabanza del color verde* [de Manuel Fernandes de Vila-Real], Madrid, Pedro Josef Alonso y Padilla, segunda impresión.

- MCKENDRICK, Melveena [1974]: *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MEDEL DEL CASTILLO, FRANCISCO [1735]: *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias, que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos, y de los autos sacramentales y alegóricos, así de don Pedro Calderón de la Barca como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino [1949]: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC, 6 tomos. Son los prólogos a la edición de las *Obras* de Lope de Vega, Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, 15 tomos.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio, Juan PÉREZ DE MONTALBÁN y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA [1850]: *Polifemo y Circe*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, en *Comedias* de Pedro Calderón de la Barca, Madrid, Rivadeneyra (BAE 14), tomo IV, pp. 413-428.
- [2006]: *Polifemo y Circe*, ed. Álvaro Ibáñez Chacón y Francisco José Sánchez García, en *Teatro completo* de Antonio Mira de Amescua, VI, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, pp. 545-566.
- MONNER SANS, Ricardo [1924]: «Soliloquio de Segismundo», *Nosotros*, núm. 44, pp. 27-36.
- MORENO CASTILLO, Enrique [2004]: *Sobre el sentido de «La vida es sueño»*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MORETO, Agustín [2013]: *El lindo don Diego*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias. Segunda parte*, tomo VIII, Kassel, Reichenberger, pp. 327-523.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos. Primera ed. inglesa: *The chronology of Lope de Vega's comedias*, The Modern Language Association of America, New York, 1940. Ediciones revisadas: 1947 y 1963.
- NAUMANN, Carlos [1978]: «Polvo enamorado». Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe», en Gonzalo Sobejano (ed.): *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus («El escritor y la crítica»), pp. 326-342. Primera ed. alemana: «*Staub entbrannt in Liebe. Das Thema von Tod und Liebe bei Properz, Quevedo und Goethe*», *Arcadia*, III, 1968, pp. 157-172.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto [1984]: *Calderón de la Barca. De lo trágico a lo grotesco*, Salamanca/Kassel, Universidad de Salamanca/Reichenberger.

- OLEZA, Joan [1997]: «Estudio preliminar», en *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope de Vega, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, pp. IX–LV.
- OROSIO, Paulo [1982]: *Historias*, trad. Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Gredos, 2 tomos.
- PARDUCCI, Amos [1934]: *L'Orlando furioso nell teatro di Lope de Vega*, Genève/Firenze, Leo S. Olschki.
- [1937]: *L'Orlando innamorato nel teatro spagnolo*, suplemento núm. 26 de *Giornale storico della letteratura italiana*, Torino, Chiantore.
- PARKER, Alexander A. [1991]: «El tema de Coriolano: *Las armas de la hermosura*», en *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, pp. 85–96.
- PAZ Y MELIA, Antonio [1934]: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, ed. Julián Paz, Madrid, Biblioteca Nacional, 2 tomos. Primera ed.: Madrid, 1899.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [1992]: «Prólogo» al facsímil de la ed. príncipe de *La gloria de Niquea* del conde de Villamediana (Zaragoza, 1629), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha.
- [2007]: *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Artículos citados:
- Pp. 13-30: «Francisco de Rojas Zorrilla: poeta cómico». Primera ed.: en *Obligados y ofendidos* de Francisco de Rojas Zorrilla, adapt. Fernando Doménech, Madrid, Fundamentos/RESAD, 2000, pp. 37-64.
- Pp. 87-105: «Humor y comicidad en Rojas Zorrilla: de la caricatura al esperpento». Primera ed.: en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.): *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 179-211.
- [2008]: *Lope de Vega: genio y figura*, Granada, Universidad de Granada.
- Artículo citado:
- Pp. 73-99: «Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias». Primera ed.: en Bernardo J. García y María Luisa Lobato (coords.): *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 269-289.

- [2013]: *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Madrid, Iberoamericana.
- Artículos citados:
- Pp. 85-101: «Rojas Zorrilla en la escena futura». Primera ed.: en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.): *Rojas Zorrilla en escena. XXX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 95-113.
- Pp. 239-253: «Figuras, figurillas, figurones en Rojas Zorrilla». Primera ed.: en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional. Toledo, 2007*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 383-399.
- [2022]: *Calderón. El arte del teatro. Ensayos reunidos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Artículos citados:
- Pp. 155-169: «*El jardín de Falerina* y la recreación escénica de las caballerías». Primera ed. en Enrica Cancelliere (ed.): *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Convegno Internazionale (Palermo, 2000)*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 171-185).
- Pp. 171-184: «*El jardín de Falerina*, de Rojas Zorrilla, Coello y Calderón, y sus circunstancias». Primera ed.: en *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 179-192.
- Pp. 185-203: «*El jardín de Falerina*: metamorfosis dramáticas», en Karolina Kumor (ed.): *Homenaje a Kazimierz Sabik*, Universidad de Varsovia, 2009, pp. 89-110.
- Pp. 311-318: «El sentimiento fraterno en la vida y la creación calderonianas». Primera ed.: en *Calderón en el 2000, Ínsula*, núms. 644-645 (agosto-septiembre 2000), pp. 6-8.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL [2010]: Edición, estudio y notas de *El jardín de Falerina* de Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Pedro Calderón de la Barca, Barcelona, Octaedro.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL y ELENA E. MARCELLO (eds.) [2006]: *La comedia de caballerías. XXVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 2005)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES [en prensa]: «Música y efectos sonoros en las fiestas reales (1622-1636)», conferencia inaugural del *Congreso internacional «Música, literatura y poder en la España moderna: estudios interdisciplinarios»* (Ciudad Real, 2022). Se publicará en las actas: Madrid, Editorial Dykinson.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal [1901]: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie*, Madrid, Imprenta de la «Revista Española».
- PEYRÓ, Joseph [1908-1909]: *El jardín de Falerina. Loa de Calderón [música impresa]*, en Felipe Pedrell: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels documents més importants per a la Bibliografia espanyola*, Barcelona, Diputació de Barcelona, tomo II, pp. 286-291.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo [1999]: *Historia natural*, trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández y por Jerónimo de Huerta, Madrid, Visor/Universidad Nacional de México.
- PLUTARCO [1562]: *Las vidas de los ilustres y excelentes varones griegos y romanos*, Colonia, Arnoldo Bircman.
- [2008]: *Vidas paralelas. VI. Alejandro-César. Agesilao-Pompeyo. Sertorio-Éumenes*, introd., trad. y notas José Bergua Cavero, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid/Barcelona, Gredos/RBA.
- POLIN, Alice [1968]: «Calderon's *Falerina* and music», *Music and Letters*, núm. 49, pp. 317-328.
- PORQUERAS MAYO, Alberto [1965]: «Más sobre Calderón: "Pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido"». Contribución al estudio de un *topos* literario en España», *Segismundo*, núm. 1, pp. 275-299.
- [1967]: «Nuevas aportaciones al topos "No haber nacido" en la literatura española», *Segismundo*, núms. 5-6, pp. 64-73.
- PROFETI, Maria Grazia [1976]: *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova.
- QUEVEDO, Francisco de [1963]: *Obras completas, I. Poesía original*, ed. José Manuel Blecuca, Barcelona, Planeta.

- [1991]: *Los sueños. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra.
- REMÍREZ DE ARELLANO, Luis [1644]: *Avisos para la muerte, escritos por los mejores ingenios de España [...] reunidos y publicados por don...*, Madrid, Francisco García, impresor del reino, a costa de Alonso Pérez.
- RENNERT, Hugo A. [1900]: *Macías O Namorado. A Galician Trovador*, edición privada, no venal, Filadelfia. Hay traducción española de José Carré Alvarellos, Lugo, 1902, y La Coruña, 1904.
- REYES, Alfonso [1917]: «Un tema de *La vida es sueño*. El hombre y la naturaleza en el monólogo de Segismundo», *Revista de filología española*, IV, pp. 237-276.
- RINCÓN SALAZAR, Javier [2002]: «Entre la ciencia y el sueño: notas sobre la fortuna de los cuatro elementos en las letras españolas», *Revista de literatura*, LXIV, 128, pp. 319-364.
- RÍO BARREDO, María José del [1991]: «Representaciones dramáticas en casa de un artesano del Madrid de principios del siglo XVII», en Luciano García Lorenzo y John E. Varey (eds.): *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, pp. 245-258.
- ROGERS, Daniel [1989]: «Dos notas sobre *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*», en José María Ruano de la Haza (ed.): *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse, pp. 361-372.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [2007-en curso de publicación]: *Obras completas*, ed. crítica del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Obras citadas:
- Tomo I, coord. Elena E. Marcello, 2007.
- Pp. 21-143 y 559-584: *No hay amigo para amigo*, ed. Rafael González Cañal.
- Pp. 147-173 y 585-684: *No hay ser padre siendo rey*, ed. Enrico Di Pastena.
- Pp. 277-415 y 685-700: *Donde hay agravios no hay celos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres.
- Pp. 417-551 y 701-742: *Casarse por vengarse*, ed. María Teresa Julio.

- Tomo II, coord. Juan José Pastor Comín, 2009.  
Pp. 165-297 y 663-677: *Persiles y Sigismunda*, ed. María Ángeles García García-Serrano.  
Pp. 299-442 y 679-724: *Peligrar en los remedios*, ed. Gemma Gómez Rubio.  
Pp. 445- 586 y 725-761: *Los celos de Rodamonte*, ed. Manuel Delicado Cantero, Ana María Zapata y Elena E. Marcello.
- Tomo IV, coord. Milagros Rodríguez Cáceres, 2012.  
Pp. 323-482 y 695-726: *Entre bobos anda el juego*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez.  
Pp. 169-321 y 657-694: *Los bandos de Verona*, ed. Irene Pardo y Rafael González Cañal.
- Tomo V, coord. Elena E. Marcello, 2014.  
Pp. 165-323 y 643-657: *Abrir el ojo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres.  
Pp. 325-476 y 659-702: *Los trabajos de Tobías*, ed. Susana García López.  
Pp. 477-584 y 703-746: *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio.
- Tomo VI, coord. Milagros Rodríguez Cáceres, 2017.  
Pp. 11-156 y 655-670: *Los tres blasones de España*, ed. Santiago Talavera.  
Pp. 157-307 y 671-708: *Los áspides de Cleopatra*, ed. Elena E. Marcello.  
Pp. 309-496 y 709-726: *Lo que quería ver el marqués de Villena*, ed. Anthony J. Farrell.
- Tomo VII, coord. Milagros Rodríguez Cáceres, 2018.  
Pp. 13-145 y 487-490: *Morir pensando matar*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres.  
Pp. 147-309 y 491-517: *El Caín de Cataluña*, ed. Gemma Gómez Rubio.  
Pp. 311-484 y 519-552: *Cada cual lo que le toca*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez.
- Tomo VIII, coord. Milagros Rodríguez Cáceres, 2021.  
Pp. 137-440 y 449-471: *Numancia cercada. Numancia destruida*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres.

- [en preparación]: *La más hidalga hermosura*, ed. Sergio Rodríguez Nicolás.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Antonio COELLO y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA [2010]: *El jardín de Falerina*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, Antonio y Juan COELLO [2021]: *El robo de las sabinas*, ed. Iván Gómez Caballero, en *Edición y estudio de «El robo de las sabinas», comedia en colaboración de Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa y Juan Coello y Arias*, trabajo fin de máster dirigido por Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ROMANCERO GENERAL [1849-1851]: *Romancero general*, ed. Agustín Durán, Madrid, Atlas (BAE, 10 y 16).
- ROUANET, Léo [1899]: «Un autographe inédit de Calderón», *Revue Hispanique*, VI, pp. 196-200.
- ROZZELL, Ramón [1952]: «The song and legend of Gómez Arias», *Hispanic Review*, XX, pp. 91-107.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro, y Elena MARTÍNEZ CARRO [2006]: «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, XXIV, pp. 219-234.
- SÁEZ, Adrián J. [2019]: «“Veloz rayo”: mujer y violencia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», *Hipogrifo*, núm. 7.1, pp. 379-396.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Francisco [1962]: «Sobre el origen de “el delito mayor/ del hombre es haber nacido” (*La vida es sueño*, I, 111-112)», *Romance Notes*, III, pp. 50-51.
- SHERGOLD, Norman D., y John E. VAREY [1961]: «Some early Calderón's dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, pp. 274-286.
- SLOMAN, Albert E. [1969]: *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays*, Oxford, Dolphin.
- SPINOSA DE LOS MONTEROS, fray Tomás de [1576]: *Heroycos hechos y vidas de varones yllustres assi Griegos, como Romanos resumidas en breve compendio*, París, Francisco de Prado.
- STEIN, Louise Kathrin [1993]: *Songs of mortals. Dialogues of the Gods: music and theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Oxford University Press.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal [1913]: *El pasajero. Advertencias utilísimas a la vida humana*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento. Primera ed.: Madrid, Luis Sánchez, 1617.

- TERRÓN GONZÁLEZ, Jesús [1990]: *Léxico de cosméticos y afeites en el Siglo de Oro*, [Cáceres], Universidad de Extremadura.
- TIRSO DE MOLINA [1982]: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, ed. Xavier A. Fernández, Madrid, Alhambra.
- [2005]: *El pretendiente al revés. Del enemigo, el primer consejo*, ed. Eva Galar Irurre, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos.
- TOMÁS DE AQUINO, santo [1961-1965]: *Summa theologiae*, cura fratrum eiusdem Ordinis, «Biblioteca de autores cristianos», Madrid, Editorial Católica, 5 tomos.
- [1988-1994]: *Suma de teología*, traductores varios, «Biblioteca de autores cristianos», Madrid, Editorial Católica, 5 tomos.
- ULLA LORENZO, Alejandra [2011]: «Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (dirs.): *Compostella aurea. VIII Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro» (Santiago de Compostela, 2008)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, III, pp. 485-496.
- [2013]: Estudio, edición y notas de *El mayor encanto, amor* de Pedro Calderón de la Barca, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- URREA, Jerónimo de [1606]: *Orlando furioso de M. Ludovico Ariosto traducido en romance castellano por...*, Lyón, Gulielmo Roville.
- [1988]: Traducción de *Orlando furioso*, Barcelona, Planeta.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor [2001]: «Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Calderón de la Barca: sistema dramático y técnicas escénicas. XXIII Jornadas de teatro clásico (Almagro 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, pp. 335-362.
- VALBUENA BRIONES, Ángel [1960]: Edición y notas introductorias de *Obras completas, II. Comedias* de Pedro Calderón de la Barca, Aguilar, Madrid, 2ª ed.
- VEGA GARCÍA-LUENOS, Germán [2007]: «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en Álvaro Alonso y José Ignacio Díez Fernández (eds.): «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, Málaga, Universidad de Málaga (Anejos de *Analecta Malacitana*, 65) pp. 317-336.

- [2009]: «Problemas de atribución y crítica textual en Rojas Zorrilla», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.): *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 465-489.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis [1970]: *Antonia y Perales*, en *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España*, ed. Hannah E. Bergman, Madrid, Castalia, pp. 223-231.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, y Pedro CALDERÓN DE LA BARCA [1974]: *La niña de Gómez Arias*, ed. Carmen Iranzo, Valencia, Estudios de Hispanófila.
- VERA TASSIS, Juan de [1682]: *Advertencias a los que leyeren*, en *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Francisco Sanz, ff. ¶¶¶¶¶-6v-8v. Facsímil: ed. Don W. Cruickshank y John E. Varey, London, Tamesis, 1973.
- VILLALBA PÉREZ, Enrique, y Emilio PÉREZ TORNÉ [2010]: *El nervio de la república: el oficio de escribano en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur.
- VOLPE, Germana [2006]: Introducción, edición y notas de *Comedia famosa El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea* de Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán y Francisco de Rojas Zorrilla, Napoli, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale».
- [2018]: «Otra vez sobre *El monstruo de la fortuna*», *Annali* (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»), sezione romanza, LX.2.
- WRIGHT, Elizabeth R. [2001a]: *Pilgrimage to patronage. Lope de Vega and the court of Phillip III, 1598-1621*, Lewis (Pennsylvania), Bucknell University.
- [2001b]: «Lope de Vega en el jardín de Lerma», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, Granada, Universidad de Granada, pp. 517-526.
- [2002]: «Recepción en el palacio y decepción en la imprenta. El premio de la hermosura de Lope de Vega», en Enrique García Santo-Tomás (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 97-114.

- 
- ZABALA, Arturo [1966]: *Representaciones teatrales en Valencia durante los años 1705, 1706 y 1707*, separata de *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia.
- [1982]: *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Alfonso V el Magnánimo.
- ZABALETA, Juan de, FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA y PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA [en preparación]: *La más hidalga hermosura*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico.
- ZUGASTI, Miguel [2010]: Introducción, edición y notas de *Los alimentos del hombre* de Pedro Calderón de la Barca, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra.



# ÍNDICES



## ÍNDICE DE NOTAS

El número remite a las notas de cada una de las obras editadas, que se identificarán por sus iniciales:

*P* *Los privilegios de las mujeres*

*F* *El jardín de Falerina*

*M* *El monstruo de la fortuna*

- a la hora de mi muerte: *M*, 2671.  
*ab initio*: *P*, 1634.  
abierta de corona: *M*, 1534.  
abonar a uno: *M*, 1948.  
aborto: *M*, 20.  
Abruzos, Los: *P*, 1187.  
ACA LARENTIA: *P*, 81.  
accidente: *F*, 1362.  
aceite de neguilla: *P*, 522.  
acendrar: *P*, 1548.  
acompañamiento: *M*, 2803.  
acriminar: *M*, 2540.  
actor: *M*, 2426.  
adbitrio (ortografía): *F*, 1654,  
1676.  
ADLANTE (ortografía): *F*, 1609.  
adularse: *P*, 270.  
adulterio: *P*, 2730, 2738.  
Aetón: *P*, 1310, 1524.  
afeitarse: *F*, 517.  
afeite: *P*, 518, 519.  
AFRODITA: *P*, 14, 333, 364;  
*M*, 581.  
afufón: *P*, 511.  
AGRAMANTE: *F*, 356, 775, 789.  
águila: *P*, 569.  
ajar el viento: *F*, 1317.  
ajusticiar: *M*, 2795.  
albayalde: *P*, 521.  
alcaide del alcázar de Sevilla:  
*M*, 1680.  
alcaldía: *F*, 2666.  
alcanfor: *P*, 517.  
alcorza: *F*, 1497.

- ALEJANDRO MAGNO: *F*, 1120.  
 Alejandro: *M*, 1786.  
 alemana: *M*, 173.  
 alentado: *P*, 1973.  
 aljófar: *P*, 1225; *M*, 2961.  
 allanar: *M*, 2184.  
 alma: *P*, 1273; *M*, 473.  
 altura: *M*, 1647.  
 amago: *F*, 691.  
 amante insomne: *F*, 550.  
 ameno laberinto: *P*, 1876.  
 amistad: *F*, 248.  
 AMOR: *P*, 333.  
 amor como hechizo: *F*, 214.  
 amor constante más allá de la muerte: *F*, 1170.  
 anacoluto: *F*, 2242, 2355.  
 ancas, coger a las: *F*, 1518.  
 ANDREAZO (Andrés de Hungría):  
*M*, 76, 1042, 2188, 2387, 3050.  
 ANDRÉS DE HUNGRÍA: *M*,  
 Personas, 26, 70, 72, 76, 110,  
 929, 1067, 1188, 1227, 1447,  
 1475, 2045, 2058, 2063,  
 2122, 2163, 2166, 2188,  
 2193, 2199, 2202, 2240,  
 2387, 2468, 2923.  
 ANGÉLICA: *F*, 186, 514, 531,  
 1228, 1243, 1327, 1334,  
 1335, 1351, 1369, 1376,  
 1383, 1386, 1393, 1396,  
 1448.  
 ANGLANTE, conde de (Orlando):  
*F*, 2197.  
 ANÍBAL: *P*, 1938.  
 anjeo: *P*, 536.  
 antártico, hemisferio: *P*, 1862.  
 antes: *P*, 2031.  
 antimatrimoniales, sátiras y  
 sarcasmos: *F*, 1494; *M*, 805.  
 antropofagia: *F*, 602.  
 aparición de una mesa: *F*, 2670+.  
 apelación: *M*, 376.  
 apercebir: *P*, 2585.  
 APOLO: *P*, 1310, 1522, 1524.  
 aprehensiones: *F*, 201.  
 apuro: *F*, 70.  
 Aqueronte, río: *P*, 1424.  
 ¡Aquí de mi llanto!: *M*, 2474.  
 aquí te puedes quedar: *M*, 2124.  
 árbol de frutos de oro: *F*, 22, 170.  
 arca del pan: *P*, 1084.  
 arcaísmo: *P*, 1277; *F*, 553.  
 ardor: *P*, 2059; *M*, 2163.  
 ARES: *P*, 364, 778, 1206.  
 ARGOS: *M*, 1620.  
 ARISTÓTELES: *F*, 2050.  
*armas de la hermosura, Las*  
 (Pedro Calderón de la Barca):  
*P*, 1896, 2730; *M*, 487.  
 arnés: *P*, 1939.  
 arpones: *F*, 1358.  
 arredro: *P*, 516.  
 arroba: *P*, 488.  
 arte: *P*, 453.  
 ártico; hemisferio: *P*, 1862.  
 arzón: *P*, 629.  
 asedio: *P*, 2176.  
 asombro: *F*, 2050.  
 asonancia del romance; *M*, 1499.  
 áspid: *F*, 1334, 1719.  
 Astracán (ciudad): *F*, 58.

- ASTRACÁN: *F*, Personas, 836, 966, 994, 1869, 2422, 2484.  
 astracanes: *F*, 58.  
 ASTREA: *P*, 14, 1902, 1916, 2306.  
 ATALANTE: *F*, 1609.  
 atenaceada: *M*, 2710.  
 ATENEA: *P*, 778, 2445; *F*, 1172.  
 ATLAS/ATLANTE: *P*, 1802; *F*, 88.  
 ÁTROPO: *P*, 648.  
 AUGUSTO: *P*, 1301.  
 AURELIO: *P*, 415, 972.  
 avasallar un alma: *M*, 24.  
 azufre: *F*, 596.  
 azules campos yerra: *M*, 34.
- Babilonia. *F*, 16.  
 BACO: *P*, 157.  
 báculo: *P*, 41.  
 bajá: *P*, 498.  
 bajeles vivientes: *P*, 625.  
 Balisarda: *F*, 2393.  
 barberos: *P*, 1037.  
 BAUX, Hugo de: *M*, 2532.  
 beatilla: *P*, 540.  
 beber: *M*, 1983.  
 beleño: *F*, 549.  
 BELONA: *P*, 1206.  
 bengala: *P*, 1847.  
 bizarría: *F*, 2199.  
 blandurilla: *P*, 516.  
 blasonar: *F*, 1116, 1194.  
 boca se coral: *M*, 2599.  
 bofetán/bófeta: *P*, 539.  
 bofetón: *F*, 2436+.  
 Bóreas: *P*, 2443.  
 borra, de: *P*, 2031
- bosquejo: *F*, 300.  
 bostezo: *P*, 2028; *F*, 2539.  
 botín: *F*, 595.  
 bracero: *M*, 2819.  
 BRAMANTE: *F*, 2403.  
 BRANDIMARTE: *F*, Personas, 244, 248, 270, 280, 402, 616, 740, 761, 1081, 1869, 1984, 2050, 2068, 2340, 2403.  
 brebajes mágicos: *F*, 962.  
 bronco: *P*, 800.  
 BRUNEL: *F*, Personas, 540, 544, 560, 589, 616, 1513, 1523, 1535, 2250, 2329, 2340, 2346, 2369, 2387, 2740.  
 buido: *P*, 481.  
*burlador de Sevilla, El* (atribuida a Tirso de Molina): *F*, 2670, 2689.
- caballería, leyes de: *F*, 667, 1833.  
 caballo: *P*, 625, 630.  
 caballos del sol: *P*, 1310, 1524.  
 cabellos: *P*, 2719, 2720; *F*, 174.  
 Cabra, pantano de la: *P*, 224.  
*Cada cual lo que le toca* (Francisco de Rojas Zorrilla): *P*, 2730; *F*, 568.  
 cajas: *F*, 570+, 1612.  
 CALABRÉS: *M*, 154, 171, 440, 967, 1587, 1599, 2555, 2576, 2595, 2603, 2631.  
 calabreses: *M*, 407, 1578.  
 calambuco; *F*, 200.  
 calambur: *M*, 371.  
 CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *P*, 147, 257, 625, 2730, 2757; *F*, 0+, 248.

- calentura: *M*, 2169.  
 CALIXTO: *P*, 1862.  
 calma: *M*, 495, 1677.  
 callen lo que soy: *M*, 1082.  
 camaleón: *M*, 2727.  
 camarera mayor: *M*, 1538.  
 cambray: *P*, 538.  
 Campo de Marte: *P*, 224.  
*Cancionero general* (Hernando del Castillo): *P*, 1984.  
 cancioneros cortesanos: *P*, 1984.  
 cañas se vuelven lanzas, las: *P*, 1428.  
 capilla: *M*, 2791.  
 capitular: *M*, 902.  
 capote de hierro: *F*, 1523.  
*captatio benevolentiae*: *P*, 1180.  
 cara de ahorcado: *M*, 2651.  
 CARLOS DE ANJOU-SICILIA: *M*, 61.  
 CARLOS DE SALERNO (Príncipe):  
*M*, Personas, 15, 975, 1188,  
 1836, 1880, 1898, 1939,  
 1948, 2709, 2747.  
 carro de Apolo: *P*, 1310, 1522,  
 1524.  
*Cartas de Escarramán a la Méndez*  
 (Francisco de Quevedo): *M*, 290.  
 cartel: *F*, 404.  
 castigar: *M*, 2473.  
 CASTILLEJO, Cristóbal de: *M*, 2383.  
 cátedra: *F*, 443.  
 Caucaso/Cáucaso): *P*, 2443.  
 causa de las causas: *F*, 522.  
 cebollino: *P*, 1608.  
 Ceilán: *F*, 531.  
 celaje: *P*, 1212.  
 celos: *F*, 2532.  
 cenceño: *P*, 486.  
 centro: *P*, 806; *F*, 402.  
 CERES: *F*, 206.  
 Césares: *M*, 1786.  
*Chanson de Roland*: *F*, 2393.  
 Chipre: *F*, 32.  
 chistes macabros: *M*, 2787.  
 cicuta: *F*, 208.  
 cielo: *F*, 744.  
 CIRCE: *F*, Personas, 66, 72, 84,  
 2780.  
 circunferencia, la gran: *F*, 2.  
 CIRO EL GRANDE: *P*, 2442.  
 ¡Cito!: *F*, 906.  
 clara de huevo: *P*, 519.  
 clavel: *F*, 18.  
 CLOTO: *P*, 648.  
 coche: *P*, 471.  
 Cocito, río: *P*, 1424.  
 cocodrilo: *M*, 1495.  
 COELLO Y OCHOA, Antonio: *P*,  
 2757; *F*, 174, 248, 506, 778,  
 1170, 1938; *M*, 299, 2039.  
 colegio: *M*, 2377.  
 colete: *P*, 484; *M*, 227.  
 colinas de Roma: *P*, 2, 614, 1897.  
 comer con Dios: *M*, 2807.  
 comilitón: *M*, 392.  
 como: *P*, 1081.  
 complemento directo de  
 persona: *F*, 747, 1228.  
 comprar su vida: *P*, 2019.  
 «Con cartas sus mensajeros...»:  
*M*, 2631.  
*Con quien vengo, vengo* (Pedro  
 Calderón de la Barca): *F*, 2290.

- conceptismo: *F*, 508; *M*, 680, 2027.
- concluir: *M*, 1592.
- concordancia, problemas de: *M*, 28, 104, 276, 1527, 2039.
- concordancia *ad sensum*: *M*, 1447.
- conde de Sex, El* (Antonio Coello): *M*, 423, 1101, 1898, 1901, 1905, 1923, 1928, 1958, 2114, 2178, 2528, 3041.
- condestable: *M*, 2125+, 2149.
- condición: *F*, 2740.
- confeccionar: *F*, 962.
- confesión: *M*, 1527.
- conforme: *F*, 1420.
- conjuro mágico: *F*, 66.
- considerar: *M*, 48.
- consigo (verbo): *M*, 2923.
- construcciones militares: *P*, 1937.
- Cónsul, fiesta del: *P*, 135.
- Constantinopla: *P*, 498.
- contestes: *F*, 1472.
- continentes: *P*, 1513.
- contingencia, en: *M*, 387.
- contra: *P*, 1593.
- contrahecho: *F*, 2250.
- contrato matrimonial: *M*, 1035.
- conveniencia: *F*, 660.
- coral: *P*, 1228.
- CORIOLANO: *P*, 792, 1169, 1202, 1740, 2176.
- coro de la tragedia clásica: *P*, 2483.
- coros contrapuestos: *F*, 1753.
- corral de comedias: *F*, 2484+.
- correcciones: *P*, 19, 1532, 1564; *F*, 769; *M*, 119, 126, 152, 276, 412, 413, 1129, 1331, 1824, 2049, 2052, 2063, 2163, 2189, 2473, 2747, 2755, 2837, 2930.
- correr: *P*, 1940.
- correr la cortina: *M*, 2555.
- corriente (género ambiguo): *M*, 2963.
- corriente, me hallo: *F*, 560.
- cortesano como un camaleón: *M*, 2727.
- cosas mías: *M*, 412.
- COSME PÉREZ (Juan Rana): *F*, 57, 60, 1516.
- cosmético: *P*, 518, 519.
- costosa paciencia: *M*, 445.
- costumbre: *M*, 333.
- coturno: *P*, 608.
- Cría buena fama y échate a dormir: *F*, 554.
- criados: *P*, 1087.
- criminar: *M*, 2540.
- crystal elocuente: *F*, 19.
- cristales rizos: *P*, 1814.
- CRONOS: *P*, 2443, 2445.
- cuarta esfera: *P*, 1309.
- cuerpo humano: *P*, 1198.
- culebra: *F*, 2683.
- culpa: *M*, 2149.
- CUPIDO: *P*, 333; *F*, 1344, 1358, 1383, 1700.
- cuyo, el: *M*, 399.
- DAFNE: *P*, 1310.
- daga: *M*, 2193.
- danza alta: *M*, 171.
- danza baja: *M*, 171.

- De casibus virorum illustrium*  
(Giovanni Boccaccio): *M*, 154.
- De revolutionibus orbium caelestium libri* (Copérnico): *P*, 1309.
- debido, no: *M*, 3037.
- decapitación: *M*, 3038+.
- décima deturpada: *M*, 2994.
- declaración amorosa: *M*, 2734.
- declino jurisdicción: *F*, 1547.
- decretos reales: *P*, 1166.
- dejar a oscuras: *F*, 1533.
- derribarse: *F*, 1309.
- desacomodado: *M*, 165.
- desapasionadamente: *M*, 2427+.
- desbocado: *F*, 663.
- descuadernado: *F*, 1297.
- desdén estoico por la vida: *M*, 2839.
- deseo de mejora: *M*, 709.
- desigual: *F*, 310.
- deslumbramiento erótico: *M*, 658.
- desluzgas (ortografía); *F*, 2347.
- desobligar: *M*, 1404.
- despejado: *M*, 1319.
- despojos: *F*, 37, 54.
- desvalimiento del hombre: *M*, 498.
- desvelado sueño: *M*, 2027.
- determinarse: *P*, 2407.
- día de hacer mercedes: *M*, 929, 1705.
- dialefa: *P*, 1055; *M*, 584.
- Diálogos de amor* (León Hebreo): *F*, 1170.
- diamante de Ceilán (del Catay): *F*, 531, 1359.
- diamantes: *F*, 1351, 1356.
- DIANA: *F*, 519.
- diéresis: *M*, 1640.
- diosa triforme: *F*, 519.
- discurso: *P*, 1519.
- discursos a dos voces: *F*, 585.
- disforme: *F*, 100.
- distes: *P*, 749.
- divertido: *P*, 32; *F*, 1588; *M*, 2961.
- dodecasílabo suelto: *P*, 917.
- Don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes): *F*, 576+, 962, 2670, 2672; *M*, 2391, 2631, 2779.
- dragón: *F*, 382.
- duelos: *M*, 214.
- Durindana (espada de Orlando): *F*, Personas, 2393, 2469.
- edificios romanos: *P*, 2443.
- Éeo: *P*, 1310, 1524.
- Égloga Filis* (Lope de Vega): *P*, 1862.
- ejes, dos: *F*, 88.
- elefantes: *P*, 1938.
- elementos (tierra, agua, aire, fuego): *P*, 147, 1510, 1513.
- elevado: *F*, 1298.
- elogios de los muertos: *F*, 911.
- ELVIRA (amada de Macías): *M*, 866.
- embaraza: *P*, 1510.
- embeleco: *P*, 464.

- empeño: *F*, 1081.  
 empicotar: *P*, 1148.  
 en lo más: *M*, 1106.  
 enaguas: *P*, 477.  
 encantamientos: *F*, 166.  
 endecasílabo anómalo: *M*, 126, 2020.  
 engañoso cocodrilo; *M*, 1495.  
 ENIO: *P*, 1206, 1428.  
 entimema: *F*, 63.  
*éntrome acá, que llueve*: *M*, 793.  
 erizo: *P*, 720.  
 EROS: *F*, 1344, 1358, 1383, 1700.  
 error/errata: *F*, 837, 1146, 1861, 2746; *M*, 1106, 1470.  
 escatología: *F*, 560, 566, 606, 616.  
 escobilla: *P*, 535; *M*, 2551.  
 escotillón: *F*, 2484+.  
 escribanos: *P*, 1045, 1046.  
 esferas, once: *P*, 1309.  
 esguazar: *P*, 622.  
 espacio: *M*, 217.  
 espada de Orlando: *F*, 2393, 2469.  
 espadas: *F*, 2469.  
 especie: *F*, 2221.  
 espejo, el mayor: *F*, 517.  
 espeluzar: *P*, 1556; *F*, 216.  
 esperanzas amorosas: *M*, 650.  
 espetarse: *M*, 1693.  
 espía: *P*, 9.  
 espolón: *P*, 626.  
 espuma del mar: *M*, 581.  
 estábades: *P*, 1277.  
 estación del día: *P*, 605.  
 estoicismo: *F*, 2773; *M*, 2383.  
 estopilla: *P*, 540.  
 extrañar de: *F*, 406.  
 estribar: *F*, 1274.  
 estudios: *F*, 62.  
*Evangelio según san Marcos*: *P*, 522.  
 eviterna: *M*, 473.  
 examen de príncipes: *F*, 186.  
*Excusatio non petita, acusatio manifesta*: *M*, 2315.  
*exi foras*: *P*, 521,  
 fácil: *P*, 2116.  
 FALERINA: *F*, Personas, 16, 109, 194, 1674, 2785.  
 familia de Felipa Catanea: *M*, 1404, 1502, 2058, 2202, 2532, 3038+.  
 FÁUSTULO: *P*, 81.  
 FELIPA CATANEA: *M*, Personas, 850, 854, 1227, 1415, 1502, 1836, 1939, 1948, 1958, 2058, 2121, 2141, 2163, 2169, 2189, 219, 2202, 2240, 2379, 2383, 2468, 2473, 2532, 2709, 2747, 2857, 2877, 2930, 2961, 2989, 3011, 3037, 3038+.  
 fénix: *P*, 2306.  
 filografía amorosa: *F*, 174, 208, 512.  
 FLAVIO: *P*, 1062.  
 Flegetonte (río): *P*, 1524.  
 Flegonte (caballo del sol): *P*, 1310, 1524.

- FLOR DE LIS: *F*, Personas, 740, 761, 1718, 1869.  
 flores: *F*, 37.  
 fluecos: *P*, 521.  
 fortuna: *P*, 1946, 2116; *F*, 2773; *M*, 154, 2685.  
 fragante: *F*, 36.  
 fraternidad: *F*, 248.  
 fregatriz: *M*, 2603.  
 frustración: *M*, 650, 2763.  
 frutos de oro, árbol: *F*, 22, 170.  
 fuego del amor: *M*, 665.  
 fuente de amor: *F*, 1612.  
 fuente de olvido: *F*, 1612.  
  
 galanes: *M*, 24, 2599.  
 gallina ciega: *F*, 2329.  
 gasto/gusto: *F*, 519, 540.  
 GEA: *P*, 2445.  
 generación calderoniana: *F*, 248, 585, 2369; *M*, 2109.  
 genoveses: *F*, 508.  
 gigantes: *P*, 2445; *F*, 382, 576+, 602, 663.  
 gigote: *F*, 1576.  
 girasol: *F*, 52.  
 glotonería: *P*, 1084.  
 goliardesco, himno: *P*, 1946.  
 golpes del amor: *F*, 1338.  
 GÓNGORA, Luis de: *P*, 257, 492, 493; *F*, 506, 1201, 1243, 1283, 1337, 1342, 1361, 1416, 1470, 1718.  
 gracioso (figura del donaire): *P*, 1084, 2443; *F*, 540, 720; *M*, 214, 1587, 3055.  
  
 GRADASO: *F*, Personas, 88, 100, 589, 775, 1869.  
 granado: *F*, 22.  
 granjeado: *F*, 1315.  
 grasa del cerdo: *P*, 518.  
 guardainfante: *P*, 487, 529.  
 guardar: *F*, 1211.  
 Guerra Púnica, Segunda: *P*, 1938, *Guerras civiles de Granada* (Ginés Pérez de Hita): *P*, 1428.  
  
 hacer gigote: *F*, 1576.  
 hacer la salva: *F*, 2698.  
 hacha inmortal: *P*, 609.  
 Hades: *P*, 1524.  
 HÉCATE: *F*, 519.  
 hechura: *M*, 1000.  
 Heliópolis: *P*, 2306.  
 HELIOS: *P*, 1310, 1522.  
 HERA: *P*, 1862.  
 herederos: *M*, 2391.  
 HERSILIA: *P*, 183.  
 HESPÉRIDES: *F*, 170.  
 hiedra: *F*, 44, 576+, 589, 2422.  
 hierbas: *F*, 1361.  
*hija del aire, La* (Pedro Calderón de la Barca): *F*, 128, 2369.  
 hipérbaton: *M*, 137.  
 hipermetría: *P*, 47; *M*, 424.  
 hipometría: *P*, 19, 893; *F*, 2705; *M*, 1673.  
*Historia natural* (Plinio): *F*, 120; *M*, 498.  
 históricas, fuentes: *M*, 2166, 2199, 2202, 2387, 2468, 2923, 3050.

- holanda: *P*, 538.  
 hombre de mejor sueño: *M*, 1599.  
 HOMERO: *P*, 492, 1310.  
 homosexuales: *P*, 1624.  
 honor: *F*, 2290, 2369.  
 horca: *M*, 2799.  
 horma: *P*, 1042.  
 humores: *P*, 1198.  
 húngaros: *M*, 1415.
- Idilio* (Teócrito): *P*, 492.  
 idólatra de sus soles: *F*, 1314.  
 ígneo, elemento: *P*, 297.  
 igualdad de los hombres: *M*, 472.  
 imágenes fantásticas: *F*, 40.  
 imágenes: *M*, 1158.  
 inclinaciones eróticas: *M*, 487.  
 incoherencia/incongruencia: *P*, 1047, 1220, 1242, 1740.  
 inconsistencia de dichas y venturas; *M*, 1890.  
 inculco: *F*, 180.  
 indiciado: *F*, 2001.  
 indicios: *M*, 2865.  
 indignar: *M*, 2175, 2411.  
 indignísima: *M*, 2603.  
 indulto regio: *M*, 2827.  
 infante: *F*, 106, 109.  
 INFANTE (Luis I de Hungría): *M*, Personas, 76, 98, 2395, 2468, 2923, 3011, 3050.  
 influjo: *F*, 52.  
 inovar: *M*, 2362.  
 inquerir: *F*, 1248.  
 insignias: *P*, 569.  
 insomnio: *F*, 504, 512.  
 interrromper: *F*, 46.  
 intimar: *P*, 836.  
 invernar: *M*, 1294.  
 ironía: *M*, 154, 1511.  
 Italia: *P*, 1623; *M*, 2930.
- jácara quevedesca: *M*, 290, 2787.  
 jacinto: *F*, 531.  
 JANO: *P*, 219.  
 jarcia: *P*, 629.  
 jardín de Chipre: *F*, 32.  
*jardín de Falerina, El* (zarzuela, Pedro Calderón de la Barca): *F*, Personas, 100, 667; *M*, 680.  
 jardín de Falerina, destrucción: *F*, 2785.  
 jardín virtual: *F*, 40.  
 jardines colgantes de Babilonia: *F*, 44.  
 jardines míticos, mágicos. *F*, 22, 44, 154, 170, 180, 1609, 2205.  
 jarifo: *P*, 486.  
 jaspe: *P*, 2443.  
 jaulilla: *P*, 514.  
 JUAN RANA (Cosme Pérez): *M*, 560, 1516.  
 JUANA I DE NÁPOLES. *M*, Personas, 26, 61, 72, 112, 850, 919, 1067, 1101, 1188, 1227, 1415, 1824, 1836, 1880, 1898, 1901, 1948, 2045,

- 2058, 2063, 2121, 2163, 2166, 2188, 2199, 2202, 2240, 2395, 2468, 2473, 2877, 2923, 2961, 2989, 3011.
- juego de los trucos: *F*, 657.
- juego de palabras: *P*, 453, 498, 1973, 1984; *M*, 1639.
- JULIO CÉSAR: *P*, 1169, 1213.
- JUNIO BRUTO: *P*, 226.
- JÚPITER/ZEUS: *P*, 219, 1862, 1902, 1943, 2047, 2440, 2443, 2445.
- juramento: *P*, 2047; *F*, 515.
- juros: *F*, 146.
- justa caballeresca: *P*, 1428; *F*, 1833.
- justicia ordinaria: *M*, 2418.
- labios femeninos: *P*, 1228.
- labores: *F*, 1272.
- lado, por un: *F*, 544.
- lágrimas: *P*, 927, 1225.
- «Lágrimas, agora, agora»: *M*, 2960.
- lanzada a salvaje muerto: *F*, 2422.
- LÁQUESIS: *P*, 648.
- latere, a (ad laterem)*: *M*, 2783.
- Latium Vetus*: *P*, 616.
- laurel: *P*, 1310; *F*, 2068.
- lavandera/la bandera: *M*, 371.
- Lazarillo de Tormes*: *F*, 1041.
- lazos de colores: *P*, 2720.
- lazos divinos: *M*, 1475.
- le (pronombre): *P*, 1063.
- lectiones faciliores*: *M*, 2149.
- legiones romanas: *P*, 569.
- legua de horca, una: *M*, 2798.
- ley de tu cuidado: *F*, 29.
- Lidia: *F*, 353.
- lienzo (muralla): *P*, 1541.
- lienzo (pañuelo): *P*, 1608.
- lienzo (tela): *P*, 538.
- liga: *M*, 2188.
- lindo don Diego, El* (Agustín Moreto): *M*, 2559.
- liquidar: *P*, 158.
- LIRÓN: *M*, 1587, 1599, 2391, 2631.
- LISIDANTE: *F*, Personas, 244, 248, 270, 280, 426, 1648, 1662, 1670, 1674, 2068.
- lisonjear: *F*, 1376.
- llama fría: *M*, 2741.
- llaneza de los señores: *M*, 2595.
- llanto: *F*, 120.
- lo no tal: *M*, 465.
- locura celosa: *F*, 2646.
- lúbrego: *P*, 1056.
- lucero, mayor: *F*, 16.
- LUCRECIA: *P*, 226.
- LUDOVICO (hermano de Andrés I de Hungría): *M*, 2387.
- LUIS I DE HUNGRÍA (Infante): *M*, Personas, 76, 98, 2395, 2468, 2923, 3011, 3050.
- luna: *P*, 1946, 2569; *F*, 519, 520.
- lupa* (loba): *P*, 81.
- MACÍAS (el trovador): *M*, 866.
- macizos abrilés: *F*, 1139.
- madre: *F*, 49.
- Madruga y mata primero: *M*, 2099.

- madrugar: *F*, 531; *M*, 2099.  
 majestá: *P*, 47.  
 malcasados: *F*, 504.  
 MALGESÍ: *F*, 374.  
 manchado: *F*, 1273.  
 manípulos: *P*, 569.  
*Manos blancas no ofenden* (Pedro Calderón de la Barca): *M*, 333.  
 manumitir esclavos: *P*, 2019.  
 manzano: *F*, 22.  
 mar sordo: *F*, 1718.  
 marido acomodaticio: *M*, 1622.  
 marido inapetente: *F*, 568.  
 mariposa: *F*, 16.  
 MARTE: *P*, 77, 333, 364, 778, 1206; *F*, 1289.  
 masculino como término no marcado: *M*, 1470.  
 mayor espejo, el: *F*, 517.  
 MEDEA: *F*, 84, 1726.  
 médicas, teorías: *P*, 1198.  
*médico de su honra, El* (Pedro Calderón de la Barca): *P*, 1332; *M*, 308, 1035.  
 médicos: *P*, 1032, 1332.  
 MEDORO: *F*, 1243, 1334, 1383, 1396, 1448.  
 memoriales: *M*, 1511.  
 memorias: *F*, 2599.  
 mentidos abrilés: *F*, 1185.  
 mercedes: *P*, 2690; *M*, 929, 1511, 1705.  
 merezca yo una esperanza: *M*, 2599.  
 metáfora tópica: *P*, 1228.  
*Metamorfosis* (Ovidio): *P*, 492.  
 metateatro: *P*, 1180; *F*, 720; *M*, 448, 941, 2599, 3055.  
 meterse en fueros de amado: *M*, 1175.  
 ministro: *P*, 1654.  
 minuto: *F*, 693.  
 mirada: *P*, 297.  
 misoginia: *F*; 2276; *M*, 1766.  
 mitología/leyenda: *P*, 14, 75, 81, 122, 135, 183, 219, 224, 648, 778, 1524, 1862, 1902, 2443, 2445; *F*, 170.  
 MITRÍDATES VI (rey del Ponto): *M*, 351.  
 Moguer: *M*, 1639.  
 mohíno: *M*, 2796.  
 Moiras: *P*, 648.  
 moldes de rizar: *P*, 531.  
 monodíalogo: *F*, 2369.  
 monólogo: *F*, 2369; *M*, 650.  
 monstruo: *P*, 2440.  
*monstruo de la fortuna, El* (Calderón, Antonio Coello y Rojas Zorrilla): *P*, 2441, 2466.  
 monumento: *P*, 2052.  
 moño: *P*, 433.  
 moral aristocrática: *F*, 2369.  
 MORFODIO: *P*, 441, 498, 511, 518, 1084, 1400, 1421, 1428, 1635, 1973, 1978.  
 morir ajusticiado: *M*, 2787.  
*mortis imago*: *F*, 552.  
 mover: *P*, 1722, 2430.  
 mucho ha de ser: *M*, 1731.  
 mujer chismosa: *F*, 1270.  
 mujer de arte: *P*, 453.

- mujer ofendida: *F*, 2436.  
 mujer varonil; *M*, 112, 1052.  
 mujer vestida de hombre: *P*, 1220, 1529.  
 mujeres: *P*, 442, 496, 498, 516, 518, 519, 531, 2718, 2719, 2720, 2730, 2738; *El F*, 540, 2050, 2276; *M*, 547, 841, 1766.  
 música: *F*, 2491+.  
 músicas contrapuestas: *F*, 1612.
- naguas: *P*, 477.  
 Nápoles: *M*, 76, 83, 2379, 3038+.  
 NARCISO: *F*, 18.  
 negro manto: *F*, 742.  
 nequilla, aceite de: *P* 522.  
 neoplatonismo: *P*, 297.  
 NEPTUNO: *F*, 206.  
 ni por lumbre: *P*, 515.  
 nicho: *F*, 1916+.  
 nieve del amor: *M*, 665.  
 ninfas: *F*, 1612.  
*niña de Gómez Arias, La* (cantar): *F*, 2397.  
*No hay amigo para amigo* (Francisco de Rojas Zorrilla): *P*, 1428.  
 No hay amigo para amigo, los pleitos se vuelven lanzas: *P*, 1428.  
 No lo dije yo por tanto: *F*, 2672.  
 no pisando: *M*, 2045.  
 no quedarse en la posada: *M*, 2779.  
 noche oscura: *F*, 742, 744.  
 nombres de los graciosos: *M*, 1587.
- Nonas Caprotinas: *P*, 224.  
 nubes: *P*, 1202, 1212.  
 nudo gordiano: *F*, 1120.  
 nuevo delito: *F*, 1648.  
 NUMA POMPILIO: *P*, 226.  
*Numancia destruida* (atribuida a Francisco de Rojas Zorrilla): *P*, 1946.  
 nunca te alientas: *M*, 1939.
- O ayunar, o comer truchas: *M*, 2473.  
 O bebella, o vertella: *M*, 2473.  
 obelisco de hiedra: *F*, 44.  
 obligado: *P*, 1182.  
 obra pía: *M*, 175.  
 obramos por albedrío: *M*, 1303.  
*Odisea, La* (Homero): *P*, 492.  
 ojos con mucha noche; *F*, 1302.  
 ojos de la dama: *F*, 34, 174.  
 ojos de mi padre: *F*, 1083.  
 Olimpo: *P*, 2440.  
 OLIVARES, conde-duque de: *P*, 442.  
 oposición a la prebenda: *M*, 440.  
 orden (género ambiguo): *M*, 2659.  
 orlandear: *F*, 2343.  
 ORLANDO: *F*, Personas, 512, 526, 775, 778, 1057, 1211, 1228, 1270, 1523, 1570, 2197, 2250, 2346, 2539, 2646, 2785.  
*Orlando furioso* (Ludovico Ariosto): *F* Personas, 186, 356, 374, 514, 775, 778, 1211, 1243, 1448, 1609, 2469.  
*Orlando innamorato* (Matteo Boiardo): *F*, Personas, 22, 166,

- 186, 356, 374, 397, 514, 576+,  
602, 778, 789, 1609, 1612,  
2393, 2469, 2626, 2785.
- oro: *P*, 799; *F*, 534.
- oropel: *P*, 465
- ORSINI, familia: *M*, 104.
- Osa Menor: *P*, 1862.
- ¡Oste putol!*: *F*, 1565.
- padre: *F*, 49
- Padrenuestro pequeñito*: *M*, 2671.
- padrón: *F*, 1448.
- pagar en flores: *F*, 1320.
- palafrán: *F*, 1309.
- PALAS: *P*, 778, 2445; *F*, 1120,  
1172.
- Palatino: *P*, 77, 122.
- Palos de la Frontera: *M*, 1639.
- pañó: *F*, 253+.
- paradoja: *M*, 2189.
- Parcas: *P*, 648.
- parche: *P*, 234.
- parque: *M*, 323.
- parte: *M*, 2426.
- partido: *P*, 2188.
- Pasagarda: *P*, 2442.
- pasajero*, *El* (Cristóbal Suárez de  
Figueroa): *F*, 1484.
- pasar: *M*, 2616.
- pasión nueva: *M*, 2709.
- pasteles: *P*, 1044.
- pasto meridiano: *M*, 308.
- pedernal: *F*, 1335.
- pelo rizado: *P*, 531.
- peluca: *P*, 502.
- Peneo (río): *P*, 1310.
- ¡Peor está esto!*: *F*, 2246.
- Peor está que estaba* (Pedro  
Calderón de la Barca):  
*F*, 2246, 2731.
- perdón, los poetas piden: *F*, 2789.
- peregrina: *P*, 2343.
- perico: *P*, 533.
- perifollo: *P*, 529.
- perla: *F*, 532.
- perro: *P*, 492.
- pía (verbo): *P*, 1978.
- pía (yegua): *P*, 1974.
- picapleitos: *P*, 1301, 1400.
- pichilín: *M*, 295.
- pido iglesia: *F*, 1546.
- pie gibao: *M*, 173.
- piudades: *P*, 2441.
- piélago: *P*, 623.
- pieles, vestido de: *F*, 128, 589, 591.
- PÍNDARO: *P*, 1310.
- pino: *F*, 1026.
- pintor de su deshonra*, *El* (Pedro  
Calderón de la Barca): *F*, 308,  
344.
- Piriflejetonte, río: *P*, 1524
- Piroís: *P*, 1310, 1524.
- pirotecnia: *F*, 0+, 2693+.
- pisar: *M*, 2045.
- planeta rubio: *F*, 50.
- plantas trepadoras: *F*, 28.
- plata: *P*, 1878.
- PLAUTO: *P*, 2047.
- poderes mágicos: *F*, 1662.
- POLIFEMO: *P*, 492, 493; *F*, 576+.
- político gobierno: *M*, 86.
- pollera: *P*, 487.

- polos: *F*, 88.  
 pontífice máximo: *P*, 614.  
 ¡Por Júpiter!: *P*, 2047.  
 postrado el bronce del  
   sufrimiento: *F*, 1399.  
 potencias del alma, tres: *P*, 1273.  
 potro: *P*, 475.  
 pregonero: *F*, 1041.  
 presidio: *M*, 1411.  
 pretendiente: *M*, 1701.  
 prevenir: *M*, 2930.  
*prima parte delle novelle, La*  
   (Matteo Bandello): *M*, 1502.  
 primer móvil: *F*, 522; *M*, 2845.  
 privada: *M*, 967.  
 protecciones: *M*, 1429.  
 Proenza: *M*, 1030.  
 profeta de mis temores: *F*, 1286.  
 prolepsis anfibológicas: *M*, 1475.  
 PROMETEO: *P*, 2443.  
 prontitud: *P*, 2221.  
 público de los ahorcados: *M*, 2811.  
 puente (masculino/femenino):  
   *F*, 971.  
 Puente Sublicio: *P*, 614.  
 puerta riza: *F*, 26.  
 pulirse: *F*, 589.  
 puño: *P*, 532.  
 puridad, en: *F*, 2702.  
 púrpura, color: *P*, 2718.  
*púrpura de la rosa, La* (Pedro  
   Calderón de la Barca): *F*, 1243.  
  
 QUEVEDO, Francisco de: *F*, 1170:  
   *M*, 2383, 2787.  
 quien: *P*, 781; *M*, 2714.  
  
 Quien bien te quiere te hará  
   llorar: *F*, 892.  
 quietar: *M*, 2022.  
 quilates: *P*, 799.  
 quilla del barco: *P*, 630.  
 quimera: *F*, 1343.  
 quintilla: *P*, 2069.  
 RANA, Juan: *F*, 560, 1516.  
 rapto: *F*, 397.  
 rayo: *F*, 1966; *M*, 1052.  
 razón no quiere fuerza ni la fuerza  
   quiere razón. *La*: *M*, 300.  
 REA SILVIA: *P*, 77.  
 realismo psicológico: *M*, 2189.  
 recatar: *P*, 1574.  
 récipe: *P*, 1047.  
 recordar: *P*, 395.  
 red: *F*, 174.  
 redoma: *P*, 531.  
 redondilla deturpada: *M*, 2730.  
 reflexión: *P*, 1212.  
 refranes: *P*, 1428; *F*, 554, 832;  
   *M*, 387, 2099, 2473.  
 regicidio: *M*, 2114, 2178, 2202,  
   2240, 2387, 2468, 2923.  
 región, la media: *F*, 14.  
 regiones (continentes): *P*, 1513.  
 regla: *M*, 302.  
 rehusar: *M*, 1518.  
*reina Juana, La* (Lope de Vega):  
   *M*, 110, 2099.  
 remitir: *F*, 632.  
 REMO: *P*, 77, 122.  
 rendido: *M*, 1311.  
 rendirse o darse a partido: *P*, 2188.  
 rengo: *P*, 540.

- repetir los pasos: *F*, 812.  
 república del aire: *F*, 2510+.  
 reservar: *M*, 1222, 1714.  
 resplandor: *P*, 520.  
 retrato: *F*, 302, 308, 338, 344,  
 revuelta popular: *M*, 2379.  
 rey (naturaleza divina): *M*,  
 1082, 1094, 1343, 1559.  
 rey como sol: *P*, 2303, 2470.  
 rey de Lidia: *F*, Personas.  
 Rieti: *P*, 1187.  
 rima: *M*, 544.  
*Ripa Latina*: *P*, 616.  
*Ripa Veientana*: *P*, 616.  
*ritornello*: *M*, 557.  
 ROBERTO I DE ANJOU-SICILIA: *M*,  
 26, 61, 62, 919, 1031, 1227.  
*robo de las sabinas, El* (Francisco  
 de Rojas Zorrilla y Antonio y  
 Juan Coello): *F*, 37, 1654; *M*,  
 815, 2727.  
 ROJAS ZORRILLA, Francisco de: *P*,  
 1032, 1037, 1087, 1408, 1802,  
 2757; *F*, 720; *M*, 214, 793.  
 rojo (color): *P*, 1209.  
 ROLDÁN (Orlando): *F*, 778.  
 Roma («ciudad eterna»): *P*, 2111,  
 2440.  
 Roma (atlante): *P*, 1902.  
 Roma (bajo dominio sabino):  
*P*, 2744.  
 Roma (fénix): *P*, 2306.  
 Roma (fundación, orígenes,  
 albores): *P*, 2, 71, 75, 98, 122,  
 135, 368, 569, 614.  
 Roma (gigante): *P*, 2445.  
 Roma (Imperio): *P*, 1301, 1510.  
 Roma (instauración de la  
 república): *P*, 226.  
 Roma (siete colinas): *P*, 2, 614,  
 1897.  
 Roma, foro de: *P*, 614.  
*Romancero general*: *M*, 2631.  
 romanos: *P*, 183, 219, 1902, 1978.  
 rompido: *P*, 1802.  
 RÓMULO: *P*, 77, 98, 122, 135,  
 219, 224.  
 rosa: *P*, 532.  
 rota: *P*, 682.  
 ruan: *P*, 537.  
 rubio: *P*, 158.  
 ruido de fuego, cohetes y  
 truenos: *F*, 0+.  
 rumbos, los dos: *F*, 64.  
 Sabina, La: *P*, 1187.  
 Sabinia: *P*, 1943.  
 sabinos/as: *P*, 135, 183, 219,  
 1187, 1902, 1943.  
 sagrado: *P*, 1576.  
 salí (salid): *F*, 2116.  
 salir a los labios la calentura:  
*M*, 2169.  
 salva: *F*, 2698.  
 salvajes: *F*, 576+.  
 sangrar: *P*, 1332.  
 sangre: *P*, 1198, 1202; *M*, 1745.  
 sangre de drago: *F*, 2447.  
 satisfacciones, dar: *M*, 2315.  
 secreto: *M*, 2109, 2121.  
 sede vacante: *M*, 440.  
 seguistes: *P*, 2166.

- SELENISA: *F*, Personas, 44, 84, 100, 194, 208, 994, 2050, 2068, 2276, 2484, 2780, 2785.
- senado: *P*, 415, 434, 442.
- sentidos, los dos: *F*, 458.
- señoría: *M*, 2576.
- serenero: *P*, 534.
- servicios: *P*, 2308.
- SEXTO TARQUINIO: *P*, 226.
- sexuales, connotaciones: *P*, 1640.
- Si es doncella, dígalo ella: *M*, 387.
- sicomaquia: *F*, 2369.
- Sidra, golfo de: *F*, 596.
- silencio: *F*, 174; *M*, 2109.
- silogismo: *F*, 630.
- silvas cultistas: *M*, 2039.
- sintaxis deturpada: *M*, 2039.
- sociedad estamental: *M*, 547, 557.
- sol: *P*, 224, 720, 1212, 1309, 1310, 2303, 2470; *F*, 16, 34, 50, 52, 154, 517; *M*, 34.
- soles sin nube: *F*, 1393.
- soliloquio: *F*, 2369; *M*, 650.
- solimán: *P*, 496, 498.
- SOLIMÁN EL MAGNÍFICO: *P*, 498.
- Soneto I* (Garcilaso de la Vega): *P*, 1946, 1972.
- soplillo: *P*, 539.
- sordinas: *F*, 570.
- Sublicio, Puente: *P*, 614.
- sueño: *F*, 568 *M*, 650.
- sueño, *mortis imago*: *F*, 552.
- Sueño del infierno* (Francisco de Quevedo): *M*, 2189.
- sujeté: *M*, 1261.
- sujeto: *F*, 333.
- Sulfar: *F*, 596.
- suntuarias/antisuntuarias, leyes: *P*, 442, 511.
- suplicio: *M*, 2877.
- supurar: *F*, 1198.
- suspender perplejo el orden: *F*, 1372.
- suspirar: *F*, 916.
- sustos de Marte: *F*, 1289.
- taberneros: *P*, 1040.
- tablilla, por: *F*, 657.
- tafetán: *P*, 1204.
- talla: *F*, 1052.
- tallar: *F*, 1057.
- tarasco: *F*, 2679+.
- tardo otoño: *P*, 157.
- TARPEYA: *P*, 219.
- TARQUINIO EL SOBERBIO: *P*, 226.
- TÁRTARO: *P*, 2445.
- tate: *P*, 519.
- teatro: *P*, 257; *F*, 0+, 2491+.
- tejidos: *P*, 541.
- tema: *F*, 659.
- templar mi corriente cristalina: *F*, 529.
- Tesalia: *F*, 1709.
- tíbar: *F*, 534.
- Tíber/Tibre, río: *P*, 263, 614, 616, 622, 623, 1533, 1814.
- Tiberina, Isla: *P*, 614.
- tilde diacrítica: *M*, 281.
- tirios: *F*, 1272.
- titanomaquia: *P*, 1902.

- TITO TACIO: *P*, 219.  
 título: *M*, 0.  
 título de dormir, a: *M*, 1614.  
 toca: *P*, 533.  
 tocinillos: *P*, 518.  
*toilette*: *M*, 2559.  
 TOMÁS DE AQUINO, santo: *M*, 333.  
 tormentos: *M*, 3038+.  
 torno: *F*, 1916+, 2436+.  
 toros del sol: *P*, 1310.  
 torre: *F*, 1552.  
 tórtolas: *F*, 1420.  
 tragedia clásica: *P*, 2483.  
 traluzgan: *F*, 74.  
 tramoya: *F*, 0+.  
 trasluzgan: *F*, 74.  
 tratamientos: *M*, 1647.  
*tres blasones de España, Los*  
 (Francisco de Rojas Zorrilla y  
 Antonio): *F*, 1609, 1838.  
 tripas que son del viento: *P*, 2032.  
 trofeos: *P*, 1916.  
 trucos, jugo de los: *F*, 657.  
 tú: *M*, 1667.  
 ¡Tus!: *F*, 906.  
  
 u: *F*, 410.  
 uced honra a sus criados:  
*M*, 315.  
 ultratumba, mundo de: *F*, 66.  
 Umbría: *P*, 1187.  
 ungüento amarillo: *F*, 2383.  
 URANO: *P*, 2445.  
 URSINO, Octavio (Condestable):  
*M*, 104, 2125+, 2149.  
  
 vacilación vocálica: *P*, 112, 1056.  
*vade retro*: *P*, 522.  
 vais: *M*, 2255.  
 valencianos, poetas: *P*, 1984.  
 valiente: *M*, 28.  
 valona: *P*, 533.  
 vanidad suprema: *M*, 15.  
 veintidoseno: *P*, 1635.  
 velatorios: *F*, 911.  
 vendimia: *P*, 157.  
 veneno: *F*, 208, 1327: *M*, 351.  
 venganza: *M*, 2418, 2923, 3050.  
*Veni, vidi, vinci*: *P*, 1213.  
 venir: *M*, 3011.  
 VENUS: *P*, 14, 333, 364; *M*, 581.  
 verdimoreno: *F*, 84.  
 verdinegro: *F*, 83.  
 verdugado: *P*, 535.  
 vergel encantado: *F*, 154.  
 verso omitido: *M*, 911, 1002,  
 1636, 2195, 2790, 2867, 3014.  
 VESTA: *P*, 77.  
 veste: *P*, 1056.  
 vestida de bárbara: *F*, 0+.  
 VETURIA: *P*, 124.  
 vexilla: *P*, 569.  
 vía de fuerza: *M*, 383.  
 viboreznos: *P*, 792, 2314.  
 vibrar rayos en voces: *F*, 1404.  
*vida es sueño, La* (Pedro Calderón  
 de la Barca): *F*, 120, 585, 591,  
 1535, 1542, 2250, 2611; *M*,  
 537, 650, 2779, 2781.  
*Vidas paralelas* (Plutarco):  
*M*, 1786.  
 viento: *P*, 63: *F*, 742.

- viento lo dice a voces; el: *F*, 1394.  
 vino (bebida): *P*, 157, 1040.  
 VIOLANTE (mujer de Carlos de Anjou): *M*, 850.  
 Virgo: *P*, 1916.  
 vista de mis ojos, a la: *F*, 1147.  
 voluntariedad de los afectos: *M*, 1175.  
 vos: *M*, 1667.  
 voz desconocida: *M*, 567.  
 vuelo de la voluntad loca: *M*, 423.  
 vuelta: *P*, 532.  
 vuesaerced: *M*, 1667.  
 vuesaerced: *M*, 299.  
 vuesaerced: *M*, 1533.  
 vulgo: *F*, 2551.  
 vuseñoría: *M*, 1523.  
 y la vuestra: *M*, 2583.  
*¡Ya escampa..., y llovía cerote!*: *P*, 1421; *F*, 1558.  
*Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna* (Antonio Coello): *F*, 1552; *M*, 131, 271, 968, 1004, 1094, 1101.  
 zafiro/zafir: *P*, 1878, 1902.  
 zapateros: *P*, 1042.  
 ZEUS/JÚPITER: *P*, 219, 1862, 1902, 1943, 2047, 2440, 2443, 2445.  
 ZILIANTE: *F*, 2626.

## ÍNDICE GENERAL

### PALABRAS PRELIMINARES

Felipe B. Pedraza Jiménez .....	7
---------------------------------	---

### *LOS PRIVILEGIOS DE LAS MUJERES*

Estudio, edición crítica y notas de Laura HERNÁNDEZ GONZÁLEZ	11
Estudio .....	13
Texto y notas .....	35
Variantes .....	149

### *EL JARDÍN DE FALERINA*

Estudio, edición crítica y notas de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL .....	169
Estudio .....	171
Texto y notas .....	203
Variantes .....	351

### *EL MONSTRUO DE LA FORTUNA*

Estudio, edición crítica y notas de Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES .....	355
Estudio .....	357
Texto y notas .....	397
Variantes .....	551

BIBLIOGRAFÍA .....	571
--------------------	-----

ÍNDICES .....	599
Índice de notas .....	601
Índice general .....	619







Este tomo inicia una serie de ediciones críticas y anotadas de comedias áureas de varios ingenios, una variante olvidada durante los dos últimos siglos, pero que presenta textos de enorme interés. Algunos dramaturgos de excepción pusieron su genio al servicio de esta fórmula teatral que mereció un singular reconocimiento en su tiempo y a lo largo del siglo XVIII.

Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Coello y Ochoa unieron su inspiración para crear una comedia de historia antigua: *Los privilegios de las mujeres*; una irónica fiesta real de asunto caballeresco, con profusión de tramoyas y efectos escénicos: *El jardín de Falerina*, y un drama de historia medieval sobre el insólito y trágico caso de ascenso social y político de una mujer del bajo pueblo: *El monstruo de la fortuna*. Cada una de estas piezas presenta indudables atractivos para los aficionados a la comedia española.

ISBN 978-84-9044-624-9



9 788490 446249

<http://publicaciones.uclm.es>