UCLM

Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Francisco de Rojas Zorrilla

Obras completas
Volumen IX

Comedias sueltas

*

Primero es la honra que el gusto
No está el peligro en la muerte
No hay duelo entre dos amigos
Ni intente el que no es dichoso

Edición crítica y anotada del
Instituto Almagro de teatro clásico

Dirigida por:
Rafael González Cañal
Almudena García González

Editor del volumen:
Alberto Gutiérrez Gil

ediciones críticas

Obras completas

IX

Unión Europea

Francisco de Rojas Zorrilla

Obras completas

IX

Comedias sueltas

*

Primero es la honra que el gusto
No está el peligro en la muerte
No hay duelo entre dos amigos
No intente el que no es dichoso

Edición crítica y anotada del
Instituto Almagro de teatro clásico
dirigida por Rafael González Cañal y Almudena García González

Editor del volumen: Alberto Gutiérrez Gil

Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

ROJAS ZORRILLA, Francisco de (1607-1648)
[No está el peligro en la muerte]
Obras completas IX. Comedias sueltas : Primero es la honra que el gusto. No está el peligro en la muerte. No hay duelo entre dos amigos. No intente el que no es dichoso. / Francisco de Rojas Zorrilla; edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Rafael González Cañal y Almudena García González; editor del volumen: Alberto Gutiérrez Gil.— Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020
592 pp. 21 cm. — (Ediciones críticas ; 29)
ISBN: 978-84-9044-419-1
1. Rojas Zorrilla, Francisco de (1607-1648) — Primero es la honra que el gusto 2. Rojas Zorrilla, Francisco de (1607-1648) — No está el peligro en la muerte 3. Rojas Zorrilla, Francisco de (1607-1648) — No hay duelo entre dos amigos 4. Rojas Zorrilla, Francisco de (1607-1648) — No intente el que no es dichoso I. Instituto Almagro de teatro clásico. II. González Cañal, Rafael, ed. lit. III. García González, Almudena, ed. lit. IV. Gutiérrez Gil, Alberto. ed. lit. . V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título. VII. Serie.
821.134.2-22 Rojas Zorrilla, Francisco de 7

© de los textos: sus autores.
© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección EDICIONES CRÍTICAS, núm. 29
1ª tirada: 300 ejemplares.
Composición y maquetación: Trisorgar.
Diseño de la cubierta: C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).

ISBN. 978-84-9044-420-7 (Edición electrónica)
D.L. CU 2-2021
DOI: http://doi.org/10.18239/edcri_2021.29.00

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

Esta obra se encuentra bajo una licencia 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

En este volumen se publican cuatro desconocidas comedias de Francisco de Rojas Zorrilla que han sido estudiadas y editadas por Alberto Gutiérrez Gil. Una de ellas es una notable comedia de capa y espada, *Primero es la honra que el gusto*, cuya edición más reciente es la que llevó a cabo Ramón de Mesonero Romanos en 1861. Las otras tres pertenecen al género de la comedia palatina y no contaban hasta ahora con una edición moderna. La edición crítica y el estudio de estas últimas comedias, que plantean además un serio problema de autoría, formó parte de la Tesis doctoral del editor de este volumen.

Los proyectos de investigación que han permitido avanzar en este proyecto de edición de las obras de Rojas Zorrilla son los siguientes:

Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla
(FFI2011-25040)
Ministerio de Ciencia e Innovación/Ministerio de Economía y Competitividad

Patrimonio teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (Grupos Rojas Zorrilla I y Arte nuevo)
(CSD-2009-00033)
Ministerio de Ciencia e Innovación/Ministerio de Economía y Competitividad

Edición y estudio de la obra de Rojas Zorrilla, I. Comedias impresas sueltas
(FFI2008-05884-C04-01)

Ministerio de Ciencia e Innovación/Ministerio de Economía y Competitividad

Por otra parte, este volumen se ha publicado gracias a la ayuda que ha obtenido el Grupo de Investigación de Teatro Clásico Español (GITCE) en la convocatoria de ayudas a grupos de investigación de 2019 de la Universidad de Castilla-La Mancha, con la financiación del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

* * *

Como en los volúmenes precedentes, para fijar el texto, nos hemos ajustado 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*), con excepción de aquellas grafías latinizantes en completo desuso y que jamás han tenido valor fonológico en español (*presumpción* = *presunción*).
— Se puntúa de acuerdo con los criterios actuales.
— Las adiciones que no precisan explicación se insertan entre corchetes: *va [a] Roma.*
— Se marca mediante el sangrado el comienzo de cada estrofa.

Hemos alterado levemente en este volumen el criterio seguido en volúmenes anteriores en los que se incluían comedias con una rica transmisión textual. Nos encontramos ahora antes cuatro comedias que cuentan con pocos testimonios conservados. En particular, dos de ellas nos han llegado a través de un único testimonio, y de otra solo se conservan dos sueltas. Solo *Primero es la honra que el gusto* ha tenido una transmisión textual importante. Por tanto, hemos preferido en este

volumen registrar las variantes que arroja el cotejo de todas las ediciones conservadas.

La anotación procura aclarar los pasajes cuya interpretación resulta difícil a los lectores cultos y con cierta familiaridad con la comedia áurea. Los límites son siempre imprecisos. En las notas hemos evitado abusar de la cita de pasajes paralelos y de la acumulación de referencias bibliográficas. Se ha pretendido explicar y documentar exclusivamente lo que afecta a la recta comprensión del texto.

Confiamos en que esta edición permita avanzar en el conocimiento de la obra de un autor extraordinario y original como Francisco de Rojas Zorrilla.

Rafael González Cañal
Universidad de Castilla-La Mancha

Primero es la honra que el gusto

Edición crítica, prólogo y notas
de
Alberto Gutiérrez Gil

Prólogo

1. *Primero es la honra que el gusto* y *Donde hay agravios no hay celos*

Los procesos de reutilización de materiales dramáticos eran harto habituales en el género de la comedia de capa y espada, pues el comportamiento de ciertos personajes o el desarrollo de algunas escenas favorecían el efecto cómico de tal manera que hubiera sido poco rentable no trasladarlos posteriormente a nuevas historias. Francisco de Rojas Zorrilla, perteneciente a la segunda gran generación de dramaturgos del siglo XVII, contribuyó fuertemente a la estilización de la comedia nueva que conllevó una pérdida de elementos accesorios que desviaban la atención de la acción principal en pro de un enriquecimiento del juego escénico que perseguía la potenciación de la naturaleza trágica o cómica de las comedias.

De entre todas sus comedias de capa y espada destaca *Donde hay agravios no hay celos*, título que el conde de Shack ya consideraba en el siglo XIX la mejor comedia del toledano debido a una trama muy bien organizada, a una excelente caracterización de los personajes y, finalmente, al realce del efecto cómico mediante situaciones muy bien diseñadas [Shack, 1887: 86-87]. Por esta razón, no resulta descabellado que Rojas retomara algunos de los materiales con los que concibió este título y los reutilizara en la pieza que nos ocupa buscando un nuevo

éxito en las tablas[1]. Lo más llamativo es que los elementos tomados de la pieza primigenia pasaron a ocupar el mismo lugar dentro del esqueleto argumental de la nueva historia, aunque, eso sí, de una manera más simplificada pero no carente de calidad.

Como ya señalábamos, no solo toma ciertos resortes argumentales, sino que también calca la caracterización y, por ende, el comportamiento de algunos de sus personajes. El caso más evidente, por su singularidad, es el de la criada: tanto Beatriz, de *Donde hay agravios no hay celos*, como Flora, de *Primero es la honra que el gusto*, son criadas activas que juegan un papel decisivo en el desarrollo de la acción y se consolidan como pieza fundamental del enredo, siendo esto más patente en el segundo caso. Igual ocurre con ambas damas protagonistas, que comparten el conflicto entre su libertad y la obediencia a la voluntad paterna para elegir a su futuro marido, defendiendo su individualidad por encima de las convenciones sociales[2].

Pues bien, veamos ahora jornada a jornada, y de manera muy sintética, cuáles son las similitudes o puntos de conexión que se dan entre las dos obras y que se consolidan como pruebas de que *Donde hay agravios no hay celos* se convirtió en una cantera literaria de la que el toledano extrajo materiales que insertó en nuestra comedia[3]:

---

[1] Desde que Rojas estrenara *Donde hay agravios no hay celos* en El Pardo en 1637 por la compañía de Pedro de la Rosa y la representara en torno a 1642 en París, muchos fueron sus éxitos en las tablas españolas y francesas (recordemos la versión en francés de Paul Scarron *Jodelet ou le maître valet*), y no solo en las del XVII, sino que como señalan Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres [2005: 27], los teatros de Madrid o Valladolid albergaron este título como pieza de repertorio.

[2] Brigitte Wittman alababa la capacidad de Rojas para crear personajes femeninos que defendían su individualidad obviando los corsés impuestos por la norma social imperante en el siglo XVII [1996: 38].

[3] Para comprobar de qué manera se transforman estos materiales y se acoplan a la acción de *Primero es la honra que el gusto* véase nuestro trabajo al respecto [Gutiérrez Gil, 2013b].

Donde hay agravios no hay celos	***Primero es la honra que el gusto***
I. La criada, Beatriz, ayuda a don Lope, segundo galán, a colarse en casa de Inés para que se pueda producir el encuentro amoroso.	**I.** La criada, Flora, ayuda a don Juan a que se pueda producir el encuentro con Leonor a través de cartas y de la introducción del galán en su casa, aunque no a escondidas.
Don Fernando elige a don Juan como futuro marido de su hija pues, a pesar de ser feo y necio, es rico.	Don Rodrigo elige a don Juan para que se case con su hija ya que, aunque necio, es rico.
Aparece doña Ana, segunda dama. Fue ultrajada por un caballero en Flandes (don Lope) y ha vuelto para recobrar su honor.	Se presenta en casa de don Félix doña Ana, que fue ultrajada en Sevilla por un caballero (don Juan). Llega, por tanto, para recobrar su honor perdido.
Inés se niega a casarse con don Juan, aduciendo que es necio y poco respetuoso.	Leonor rehúsa del casamiento con don Juan por su necedad la falta de decoro que muestra hacia ella.
II. Don Lope se encuentra con doña Ana, a la que cree Inés, y habla de la mujer a la que ultrajó. Doña Ana se descubre.	**II.** Escena simétrica en la que son los caballeros los escondidos y Leonor quien cree hablar con don Juan siendo, en realidad, don Félix.
III. Ante la situación que obliga a ambas damas a casarse con quien no quieren, se unen para conseguir lograr sus metas. Inés entabla lazos de amistad con doña Ana, que calma sus celos y promete su ayuda.	**III.** Doña Ana, ante la boda anunciada de Leonor y don Juan, pide ayuda a la dama, pues no puede controlar sus celos. Leonor promete ayudarla a unirse a don Juan para recobrar el honor y, a la vez, impedir una boda que ella no desea.
Inés consigue casarse con el verdadero don Juan (a quien quería), doña Ana hace lo propio con don Lope y Sancho anuncia su enlace con Beatriz.	Leonor se casa con don Félix, doña Ana consigue restaurar su honor casándose con don Juan y Pepino concluye la obra anunciando su boda con Flora.

2. Argumento

Jornada primera: Arranca la historia con un triángulo amoroso compuesto por Leonor, dama de la clase media-alta; don Juan, galán que el padre de la dama ha elegido como futuro yerno; y don Félix, el preferido de la dama. Como complemento al triángulo amoroso tenemos a la pareja criados, Pepino y Flora, que enredarán los hilos de la madeja que sostiene la trama argumental.

La problemática de la historia es sencilla: Leonor está enamorada de don Félix pero, debido a las rígidas reglas del honor, debe obedecer a su padre y casarse con don Juan, candidato predilecto de don Rodrigo debido a sus riquezas y su linaje, elementos que asegurarían una existencia acomodada para su hija. Ante esta disyuntiva, Leonor intenta convencer a su progenitor para que respete su gusto en un diálogo donde se pone en cuestión la importancia de la riqueza frente al valor de la discreción.

Mientras tanto, don Félix recibe en su casa una carta de Violante, dama a la que cortejó en Sevilla y de la cual evita proporcionar noticias a sus conocidos. Es por ello por lo que rompe la misiva, sin percatarse de que Flora, escondida, toma los fragmentos y los guarda. En ese momento aparece en escena doña Ana huyendo de un hombre que la persigue. Con la incursión de este personaje queda cerrado el elenco de damas y galanes.

Leonor se presenta en casa de don Félix mientras que la otra dama se esconde. Sin llegar a mostrarse en escena, Leonor consigue leer la carta de Violante e inicia una disputa que queda truncada por la irrupción de don Rodrigo, motivo por el que también decide ocultarse. La intención de don Rodrigo es pedir noticias acerca de don Juan, con quien quiere casar a su hija. Las damas escuchan a escondidas esta conversación tras la que ven peligrar ambos proyectos amorosos, pues doña Ana ama a don Juan y Leonor a don Félix.

La jornada concluye con una terrible confusión por la que don Félix habla con doña Ana creyendo que es Leonor quien se esconde tras la puerta, una situación que da a conocer a la protagonista que su amante esconde a otra dama en su casa.

Jornada segunda: Se abre la escena con la falsa declaración de amor de don Juan hacia doña Ana, una revelación que parece verídica hasta el momento en que, a solas, el galán recibe una carta (también simulada) de Leonor de manos de Flora. La alegría que provoca este mensaje pronto es descubierta por don Félix, quien no puede evitar sufrir un ataque de celos.

Aparte, Flora muestra a Pepino la cadenilla que ha obtenido tras la entrega de la carta, una recompensa que no compartirá con él a pesar de las alabanzas que recibe por su capacidad para construir enredos fructuosos. Flora, no contenta con el engaño perpetrado, se encuentra con su ama para contarle lo sucedido. El aviso le sirve a Leonor para aplacar la ira de don Félix a su llegada a la casa, reclamando para ella respeto y una confianza firme. También se presenta don Juan en la morada de Leonor y, con gran celeridad, debe ser escondido en una de las estancias porque don Rodrigo hace su aparición y podría considerar su honor mancillado con una presencia masculina en la casa sin su consentimiento.

A pesar de que los personajes se cuidan de no ser descubiertos, Rodrigo, motivado por la sospecha de que en su casa se esconde gente, inicia un registro minucioso de las estancias que la conforman. En ese rastreo se topa con don Juan, que aún permanecía escondido. Como consecuencia de este encuentro el galán se ve obligado, tal y como exigen las leyes del honor, a acceder al matrimonio con Leonor, con la que deberá celebrar nupcias en el plazo de un día. Aún escondido, don Félix contempla la escena y, desesperado, comunica la noticia del matrimonio a Leonor.

Jornada tercera: El conflicto entre los intereses derivados de la defensa del honor y la repulsa que Leonor siente ante su casamiento con don Juan se recrudece en esta tercera jornada. Ante la negativa de su hija, don Rodrigo ejerce una intensa coacción para que acceda al enlace con el galán elegido a riesgo de recibir la muerte si desobedece.

Tras esta riña, Leonor se encuentra con doña Ana, que vive una situación desesperada provocada por la posibilidad de asistir a la boda de aquel que la ultrajó tiempo atrás. Para poder restituir ella misma su honor debe evitar dicho enlace y conseguir desposarse con él, para lo

que pide ayuda a una Leonor que encuentra en doña Ana una perfecta herramienta de salvación. Ambas, pues, se presentan como un tándem ante el galán para pedirle que paralice la boda, un despropósito que, de ser celebrado, despertaría la ira femenina y acarrearía graves consecuencias para él.

Es finalmente don Félix quien consigue restaurar la paz y el orden entre los personajes confesando a don Rodrigo el amor que profesa hacia su hija y, en un alarde de valentía, pedir su mano. El padre de la dama acepta gustoso, pues su principal preocupación es la defensa del honor familiar, siendo un tema secundario la elección del pretendiente siempre y cuando tenga una buena posición social y económica. De manera paralela, don Juan se casa don doña Ana, restaurando así el honor perdido de la dama sevillana. Siguiendo el ejemplo de su amor, cierra la obra Pepino anunciando su boda con Flora.

3. Una comedia de capa y espada muy convencional

> *Primero es la honra que el gusto* is Rojas' most conventional cape-and-sword play and the least original. Its hackneyed plot is occasionally enlivened by a pair of sprightly servants, Pepino and Flora, but they do not compensate fot the many trite situations. Perhaps it is significant that Rojas did not see fit to include it in the two *Partes* of his plays [MacCurdy, 1968: 121-122].

Para el crítico estadounidense *Primero es la honra que el gusto* es la pieza más convencional dentro del grupo de comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla y parece reducir su originalidad a la pareja de graciosos.

Como en cualquier comedia de capa y espada, nos encontramos con personajes particulares, de una aristocracia media, sumergidos en lances reducidos a sucesos caseros de galanteo que conllevan episodios de honor de diversa índole [Bances Candamo, 1970: 33]. En este sentido, es evidente que el eje temático, como ocurre en el resto de piezas del género y como señaló en su momento Menéndez Pelayo, es el del amor: «En todas, la pasión dominante y que, digámoslo así, sirve de

motivo, al mismo tiempo que de impulso y de núcleo a la trama, es el amor» [recogido en Profeti, 1998: XXVII].

El motor que mueve la acción dramática en nuestra comedia es el amor de Leonor por don Félix y las dificultades que, por una socialmente obligada obediencia a su padre y el mantenimiento de los códigos del honor, obstaculizan su posible matrimonio. Y dentro de este motor nos encontramos con otras piezas que posibilitan que avance el enredo y que Ignacio Arellano identificó como resortes convencionales del género: la reducción temporal, la reducción espacial y la reducción del elenco de personajes[4] [1999].

La temporalización de *Primero es la honra que el gusto* encaja perfectamente con el esquema ya establecido por Lope; cada acto se corresponde con un día en la historia de los personajes. Son pocas las referencias que tenemos para poder establecer estas barreras e, incluso, resultan confusas en algunos casos. En su mayoría son suministradas por las intervenciones de los propios personajes en pequeños guiños al espectador que establecen ciertos límites temporales (lo que Arellano denominó la «función ponderativa» [1999: 48-49]). Ejemplo de ello encontramos al inicio de la segunda jornada, donde se nos informa de que ha empezado un nuevo día: «Doña Ana hermosa, dulce prenda mía, / que has madrugado a duplicar el día» (vv. 757-760); o, en la misma jornada, donde se subraya que gran parte de la acción se desarrolla en la noche de ese mismo día: «Leonor: ¿Te recoges esta noche / tan tarde?» (vv. 1185-1186); «Don Rodrigo: ¿A quién buscáis en mi casa / a estas horas?» (vv. 1201-1202); «Pepino: ¿Oye usted, señora? Sea / con brevedad, que me faltan / treinta recados y es fuerza / darlos todos esta noche» (vv. 1256-1259); «Don Félix: Parece que ya rendidos / a la quietud halagüeña / de la noche yacen todos / en la estación más funesta» (vv. 1315-1318). En la última escena de la segunda jornada se anuncia a los espectadores que la tercera tendrá lugar al día siguiente, momento en el que se anuncia la boda de Leonor con don Juan: «concertada queda / para mañana tu boda / y mi muerte» (vv. 1655-1658).

La reducción espacial es también un rasgo evidente de la comedia. Toda la acción se sucede entre las casas de don Juan, don Félix y don Rodrigo, siendo en esta última en la que se concentra la mayoría de las

[4] Emplazamos el análisis de los personajes al apartado 4 del presente prólogo.

escenas. Dentro de ellas, los personajes se mueven entre las distintas estancias dando lugar a numerosos juegos de ocultación y confusión de identidades que contribuyen a construir el enredo argumental y permiten al espectador disfrutar de escenas muy ingeniosas que rozan lo inverosímil. La escenografía se convierte, por tanto, en base del enredo[5].

Antes de cerrar este capítulo, hemos de puntualizar que, a pesar de ser clara la adscripción genérica de esta pieza, no podemos olvidarnos de la etiqueta que estableció Pedraza para un grupo de piezas que, si bien son exponentes del género de la capa y espada, ofrecen una serie de particularidades argumentales dirigidas a una mayor exigencia en el mantenimiento de los códigos sociales del momento. Son las comedias pundonorosas y en ellas el honor se convierte de manera grotesca en la guía que dirige las situaciones en las que se ven inmersos los protagonistas:

> Las leyes de la cortesía, las exageradas consideraciones sobre el protocolo conducen a los personajes a un callejón sin salida, los llevan a situaciones grotescas, a contradicciones insalvables; los colocan en disyuntivas en que quedan cómicamente inmovilizados, sin saber si han de atender a una dama que ha pedido su amparo o a un camarada en peligro de muerte o necesitado, para restaurar su honor, de descubrir quién es la mujer tapada a la que protege su amigo [Pedraza, 2007: 17].

Basándonos en esta definición, podemos decir que nuestra comedia pertenecería también a este subgrupo, pues los personajes quedan constantemente presos de situaciones ridículas por causa de una serie de consideraciones ético-morales inamovibles.

---

[5] Véase un estudio pormenorizado de los juegos de identidad y ocultación que Rojas introduce en *Primero es la honra que el gusto* en Gutiérrez Gil [2011], así como los trabajos de González Cañal [2005a y 2005b] y Julio [1998 y 2011] dedicados a estudiar el uso del espacio escénico en la totalidad de las piezas del dramaturgo, con mayor incidencia en el género de la capa y espada.

4. Los personajes

Esta comedia es un ejemplo perfecto de comedia de capa y espada de la generación calderoniana, pues, frente a un *dramatis personae* más complejo en época lopesca, el elenco se reduce de manera radical, permaneciendo aquellos caracteres verdaderamente importantes para el desarrollo de la trama y cuyas particularidades vienen fijadas desde el nacimiento de la comedia nueva [Arellano, 1999]. De hecho, a excepción de una figura regia, todos los personajes-tipo identificados por de Prades [1963] tienen su materialización en la pieza: los galanes y las damas, los graciosos y el padre de la dama. Es curioso constatar el hecho de que la figura de la madre, gran ausente del teatro áureo [de Prades, 1963: 35], sí aparece citada en nuestra comedia, aunque en un único comentario fugaz que deja entrever que la progenitora de la dama ha muerto con anterioridad: «¡Qué entendida está Leonor! Que me ha vencido confieso. / ¡Qué bien la crio su madre! / Fue de cordura un portento» (vv. 167-170).

Amor, celos y honor son los tres elementos clave que guían el comportamiento de los galanes en la comedia nueva y, obviamente, así ocurre en este caso, aunque, como veremos, con diferencias entre el primer y el segundo galán.

Comencemos el recorrido por don Félix, caballero realmente enamorado de la dama, Leonor, hacia la que profesa una adoración casi mística: «porque tan ciego te adoro / que, idólatra de tu imagen, / la imprimo en el corazón / con tan rebelde carácter / que no han de alcanzar en ella / jurisdicción las edades» (vv. 477-482). Sin embargo, tal devoción se ve subordinada a los intereses sociales y económicos de don Rodrigo, padre de la joven, cuyo pretendiente electo es don Juan. El engranaje dramático se pone en funcionamiento a partir de este momento y serán numerosas las ocasiones en las que los celos guíen el comportamiento de ambos, un hecho que el resto de los personajes advierte a los espectadores. Así lo vemos, por ejemplo, en la primera jornada, cuando Flora entrega a don Juan una carta que Leonor, presuntamente, había escrito para él. En ese momento la criada es consciente de que el primer galán sufrirá un arranque de celos, a pesar de que solo esté contemplando un juego amoroso carente de base real («De verme

aquí tendrá celos / don Félix, pero él sabrá / presto la verdad del caso», vv. 887-889). Y Flora no se equivocaba:

> (Sin alma estoy, y estoy vivo. *Aparte.*
> ¡Oh! abrásame este volcán
> de mis celos como celos
> de mis agravios, que ya
> aún se ha negado a mi pena
> el alivio de dudar.
> ¡Que sufra a mis ojos esta
> infamia!)
> (vv. 927-934)

Como bien sabemos, estos celos de don Félix, fundados en el concierto de las bodas entre su amada y su enemigo, serán uno de los motores de la trama y se mantendrán vivos hasta el final de la comedia, momento en que Leonor consigue convencer a su padre de que está enamorada de él y de que su calidad humana y social están a la altura de lo esperado para un casamiento honroso.

Don Juan es el segundo galán del elenco, cuyo nombre, como nos recuerda de Prades [1963: 59], es uno de los antropónimos predilectos por los dramaturgos áureos para un tipo de personaje que construye su personalidad tomando como molde al universalmente más conocido personaje tirsiano, el don Juan, que se extendería culturalmente de manera intensa en el siglo XIX gracias a José de Zorrilla.

Ann L. Mackenzie recuerda que la dramaturgia de Rojas alberga habitualmente a galanes atípicos que tienen un concepto del honor muy cínico y egoísta [1993: 84-85]. Así es don Juan, un caballero que ultrajó a doña Ana en Sevilla tiempo atrás y que, una vez que la dama ha dado con él para vengarse de tal agravio, continúa haciéndola creer que sigue deslumbrado por su belleza mientras todos son conocedores de que corteja a Leonor: «Finjo por lo que debo a su decoro, / que a esta aborrezco y a Leonor adoro» (vv. 773-774).

Si los galanes no destacan por una caracterización psicológica remarcable, sí lo hacen las damas protagonistas. Todos los críticos de la obra de Rojas coinciden en señalar la capacidad del toledano para concebir figuras femeninas interesantes que se convierten en verdaderas

protagonistas de la historia. Así lo considera, por ejemplo, Jean Testas en su conocido artículo sobre el feminismo en la obra de Rojas: «Cependant, c'est chez Rojas que l'on trouve les personnages féminins les plus remarquables» [1975: 303]. Por su parte, Mª Teresa Julio explica que tal alarde de maestría compositiva o intencionalidad especial en la creación de damas tendría que ver con la fascinación de Rojas por la belleza y la carga erótica que acompaña al género femenino, por un lado, y a las posibilidades dramáticas que le aportaba en escena por medio de heroínas que resultaban irresistibles [Julio, 2008: 313].

Este esmero con el que el toledano construía a los personajes femeninos se traduce en un mayor protagonismo de la mujer [Brancatelli, 2008: 530] y, sobre todo, en personajes que se salen de las normas marcadas y que «quieren gobernar sus vidas, elegir marido a su gusto, acceder a los estudios y restaurar su propia honra en el caso de perderla» [Julio, 2008: 314].

Leonor y doña Ana se mueven dentro de un sistema heteropatriarcal que les impide defender por ellas misma su honor y, en un plano más personal, elegir su propio marido. En este sentido, *Primero es la honra que el gusto* sigue la senda de otras piezas como *Del rey abajo, ninguno*, *Entre bobos anda el juego* o *Cada cual lo que le toca*, cuyas protagonistas defienden su libertad para amar frente a la voluntad paterna. *Los bandos de Verona* destaca en este ámbito por ser la única comedia en la que la dama desafía verdaderamente a su progenitor.

Como ya hemos comentado, don Rodrigo ha decidido casar a su hija con don Juan, un caballero al que ella no ama. Por ello, son varias las ocasiones en las que la hija clama piedad a su padre, aun consciente de que, como mandan las normas sociales, es él quien debe interceder en la elección del pretendiente adecuado atendiendo a los intereses sociales y económicos de la familia:

> que, si procedes atento
> a la obligación de padre,
> no has de consentir severo
> por hacerme rica, hacerme
> desdichada, siendo menos
> grave pensión la de pobre;
> (vv. 104-109)

Tras diversos avatares, Leonor consigue casarse con don Félix, el galán que ella había elegido desde un primer momento. Dicho matrimonio se presenta como final de la peripecia y, aunque sigue sin ser del agrado del padre, lo acepta siguiendo la máxima que reza que «primero es la honra que el gusto»[6].

Como trasfondo de la problemática de la libertad de la mujer para elegir marido está su potestad para detentar y defender su propio honor y el familiar. Leonor se muestra a lo largo de toda la historia preocupada por su honor y su mantenencia («En mí cualquier aspereza / es ley de mi pundonor», vv. 1061-1062), y no solo del propio, sino que tras conocer la historia de doña Ana y el ultraje que había sufrido a manos de don Juan, se ofrece como defensora del honor de su nueva camarada: «y esforzad vuestro valor / con seguras confianzas / de que hoy desvaneceré / esa niebla que profana / lo claro de vuestro honor» (vv. 1728-1731).

Estos nuevos modos de considerar los límites de la libertad femenina han conducido a numerosos críticos a señalar a Rojas como un escritor feminista. Nada más lejos de la realidad. Estamos de acuerdo con Teresa Julio en que tal etiqueta incurre en un anacronismo evidente [2008], además de que, en realidad, estaríamos ante un falso feminismo que se debería más al olfato dramático del toledano que a una realidad factible: «se concede a la mujer un radio de acción mucho más amplio de lo que se estima apropiado para ella en la vida real» [Walthaus: 1998: 139].

Cerramos este recorrido fijando nuestra atención en la pareja de graciosos: Pepino y Flora. MacCurdy [1968: 139] o Brancatelli [2008: 532] destacaban la importancia de los graciosos en la obra de Rojas, ya que se consolidan como personajes principales de las tramas secundarias y, en algunos casos, de la intriga central. Dejaban, sin embargo, de lado a las criadas, a quienes consideraban meras confidentes

[6] Se comprueba con este final que todos los intentos del padre por casar a su hija según su voluntad se han supeditado encubierta e irremediablemente a los deseos de su hija. El celo con el que el personaje del padre de la dama pretende mantener el honor del apellido en la comedia nueva y la combatividad que demuestra en ello caen en lo grotesco si, como señala Arellano [1994: 122], no llega a enterarse de lo que verdaderamente ocurre en la realidad, lo que lo convierte en víctima de las burlas del juego del amor entre damas y galanes.

y simples artefactos encargados de informar de los hechos al público y a los personajes [Brancatelli, 2008: 532].

Tal definición no encaja con la pareja de graciosos de *Primero es la honra que el gusto*, pues, mientras que Pepino juega un papel más ornamental que reduce sus intervenciones a pequeños gracejos que demuestran la maestría lingüística de Rojas, Flora se convierte en la urdidora principal del enredo. Colegimos, por tanto, con las teorías de Fiadino, quien considera a la criada una pieza fundamental en el desarrollo del enredo en la comedia de capa y espada [2009: 240], o la opinión de Pedraza, que subraya a Flora como una *rara avis* a la que se le atribuye la condición de suprema tracista [2007: 73].

Y así lo denuncia Pepino, encandilado por las artimañas que utiliza su compañera para conseguir, sobre todo, una recompensa económica:

> Taimada protoalcahueta,
> que sin duda es Satanás
> tu catedrático en esta
> dotrina de alcahuetear;
> de las bolsas el ce ce,
> de los chismes el ziszás,
> cocinera de embelecos
> que con su pimienta y sal
> los guisas cual digan beatas.
> (vv. 957-965)

5. Una nueva mirada crítica a *Primero es la honra que el gusto*

Primero es la honra que el gusto ha sido una de las piezas del corpus de Rojas que menos atención ha obtenido de estudiosos y críticos del teatro áureo, posiblemente por una ausencia en los escenarios que desembocó en el olvido (no tenemos datos de representación, aunque por el número de testimonios es presumible que tuvo cierta vida en los tablados).

El primer intento por soliviantar esta situación de abandono vino de la mano de Ramón de Mesonero Romanos, que editó una compi-

lación de las mejores obras del toledano en la Biblioteca de Autores Españoles en 1861 en la que insertó este título[7]. Su inclusión en esta compilación pródigamente difundida, no obstante, no ha impedido que los críticos no fijaran su atención en ella o, en su caso, la hayan considerado una comedia de una marcada inferioridad cualitativa. Un ejemplo de esto último lo encontramos en los trabajos de Raymond MacCurdy, quien califica a *Primero es la honra que el gusto* como una comedia mediocre dentro de la producción de Rojas, junto con *No hay duelo entre dos amigos*, aduciendo una excesiva mecanización de los recursos del enredo, lo que la convertiría en la comedia más convencional del toledano en el género de la capa y espada con una deturpación evidente del tercer acto [1968: 121-122]. Estas razones, concluye el crítico, condujeron a Rojas a desdecir de este título para sus partes de comedias[8].

En los últimos años, la crítica ha intentado analizar ciertos detalles que han hecho de ella una pieza destacable de la obra de Rojas Zorrilla, si no de primer orden, de una calidad superior a la señalada por MacCurdy.

En primer lugar, hemos de poner el foco en la temática: la libertad de la mujer para escoger marido por encima de las convenciones sociales de la época. Desde el comienzo de la historia Leonor se vio abocada a casarse con don Juan por un mandato paterno que, obviando la necedad del galán, se basaba en su posición social y económica. El final, como ya hemos visto, permite a la dama desposarse con don Félix, a quien realmente amaba.

Como señala González Cañal [2003: 1154], la senda de la emancipación femenina sería uno de los caminos abiertos o visitados con un nuevo aire por Rojas Zorrilla. No obstante, hemos de incidir en que

[7] La elección de *Primero es la honra que el gusto* traduce el interés que el recopilador mostró en ella más allá del olvido al que había sido condenada. De hecho, afirma que todos los títulos incluidos en el volumen tienen la calidad necesaria para ello: «he procurado escoger y presentar por iguales partes las más señaladas muestras de su pluma en ambos géneros, trágico y cómico» [1861: XIX].

[8] Se separa aquí MacCurdy de la tesis defendida ya en el siglo XIX por Mesonero Romanos, quien comenta que el autor había prometido una tercera parte de comedias que, debido a su repentina muerte, no pudo componer, y dentro de la cual podría estar la pieza que nos ocupa [1861: VII].

el final señalado no se produce por la acción directa de la dama, sino que, aferrándose a la recta moral de la época, serán las circunstancias las que lo propicien. Como advertía Ruiz Ramón [2008: 28], «el teatro es un juego con lo real en donde lo que es mostrado es al mismo tiempo negado». Tal libertad femenina, por tanto, tiene más que ver con una eventualidad que el arte permite mostrar como alternativa a la realidad que con la traslación de un fenómeno social real a las tablas.

El segundo de los aciertos a destacar en la composición de la comedia es el papel de Flora, criada de la protagonista. La crítica ha señalado siempre que, frente al papel del gracioso, el de la criada es secundario dentro del desarrollo de la trama principal, reduciéndose a intervenciones en las que acompañan a la dama y juguetean con el gracioso. Ya subrayó Felipe Pedraza [2007: 76-77] la importancia de Flora en el avance del embrollo argumental, pues es, como proclama Pepino, la verdadera «muñidora de la intriga», una «cocinera de embelecos». De esta manera desdecimos las tesis de Mackenzie [1993] y otros estudiosos de los personajes de las comedias áureas que defienden como una verdad absoluta y constante la primacía del gracioso frente a la criada.

Muy interesantes resultan los juegos escenográficos a los que se ven sometidos los personajes, que destacan por su dinamismo y su efectividad en escena. Uno de ellos sería la escena barroca múltiple, denominada por Rubiera «espacio lúdico», y que consiste en la representación de subescenas simultáneas en un mismo espacio cuyos diálogos se alternan [2005: 126]. En *Primero es la honra que el gusto* asistimos a varios de estos espacios (véanse, por ejemplo, los versos 419-468, en los que Pepino y Flora mantienen una conversación paralela a la mantenida por don Félix y Leonor, aunque con un tono evidentemente farsesco), lo que demuestra que Rojas experimenta en ella un multiperspectivismo escénico que enriquece visiblemente la representación.

En 1909 se publicaba en Valencia *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*, de Julio Milego. Entre sus hojas, el autor denunciaba la falta de un análisis profundo de la obra de Rojas que lo colocara en el lugar que le correspondía dentro de la generación calderoniana y del conjunto de dramaturgos auriseculares en general: «Su figura luminosa que irradia torrentes vivificadores en nuestro teatro, le hacen digno de

ocupar, él solo, un sitio de honor» [Milego, 1909: 161]. Presenta, además, una prueba irrefutable de la calidad de su teatro:

> Como dice el adagio popular y recuerda un ilustre crítico, la imitación es la forma más sincera de la lisonja. Y el teatro de Rojas, que durante un largo periodo de tiempo ha sido poco conocido y menospreciado, logró al fin que se le hiciera justicia y que fuese estimadísimo en el extranjero y estudiado por nuestros críticos, que, como siempre, necesitaron el *descubrimiento* a su mérito por los imitadores franceses [Milego, 1909: 173].

Primero es la honra que el gusto ha sido una obra que ha sufrido, dentro del total de piezas del toledano, un desdén similar por parte del maremágnum de críticos y estudiosos de la comedia de capa y espada, probablemente por la aparente extrema convencionalidad que algunos han denunciado. Queda claro, a tenor de los elementos estudiados en este prólogo, que merece ser vista con otros ojos y ser tomada en consideración como un producto de calidad del ingenio de Rojas Zorrilla.

6. Sinopsis de la versificación

Jornada I

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
1-88	Redondilla	88
89-182	Romance	94
183-224	Silva de pareados	42
225-264	Redondilla	40
265-274	Décima	10
275-318	Redondilla	44
319-418	Romance	100
419-438	Décimas	20
439-756	Romance	318
	TOTAL	756

Jornada II

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
757-824	Silva de pareados	68
825-1021	Romance	196
1022-1084	Redondilla	64
1085-1110	Silva de pareados	26
1111-1526	Romance	416
	TOTAL	770

Jornada III

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
1527-1623	Redondilla	96
1624-1932	Romance	310
1933-1961	Redondilla	28
1962-2016	Romance	62
	TOTAL	496

Número total de versos	2016

Resumen de las diferentes formas estróficas

Forma estrófica	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total	%
Romance	512	612	372	1490	73,98
Redondilla	172	64	124	360	17,80
Silva de pareados	42	94	—	136	6,72
Décima	30	—	—	30	1,50

7. Cuestiones textuales

Primero es la honra que el gusto se ha conservado en cinco sueltas impresas sin fecha, más otras dos datadas a principios del siglo XVIII. A estos siete testimonios del siglo XVII-XVIII hemos sumado la edición de la pieza en las *Comedias escogidas* que Ramón de Mesonero Romanos [1861] compuso con comedias de Rojas Zorrilla. Carecemos de comedia autógrafa o de manuscritos de la misma, por lo que trabajamos con sueltas que, según Cotarelo [2007: 210], datan del siglo XVIII, aunque no tenemos constancia de que así sea. A pesar de ser testimonios bien conservados, nos topamos con una laguna textual que, probablemente, ya tendría el arquetipo del que parten las ramas secundarias, pues todos los textos adolecen de este fragmento. Veremos más adelante cómo lo soluciona cada una de esas dos ramas.

Los testimonios utilizados en la preparación del texto crítico de esta edición son los siguientes:

S1 *Primero es la honra que el gusto*, s. l., s. i., s. a., 14 ff. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 673]
Fol. I / PRIMERO ES LA HONRA QVE EL GVSTO. / COMEDIA / FAMOSA, / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS.* / … / [al final y entre adornos:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Berlín, *SB*, Kk 1248(8).

S2 *Primero es la honra que el gusto*, s. l., s. i., s. a., 14 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 670]
PRIMERO ES LA HONRA QVE EL GVSTO. / COMEDIA / FAMOSA, / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS.* / … / [al final:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T-55334-2.

S3 *Primero es la honra que el gusto*, s. l., s. i., s. a., 14 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 671]
PRIMERO ES LA HONRA, / QVE EL GVSTO. / COMEDIA FAMOSA. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS.* / … / [al final y entre adornos:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T-55272-28.

S4 *Primero es la honra que el gusto*, s. l., s. i., s. a., 14 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 672]
COMEDIA FAMOSA. / PRIMERO ES LA HONRA, / QVE EL GVSTO. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS*. / … / [al final:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T-15035-20.

S5 *Primero es la honra que el gusto*, s. l., s. i., s. a., 14 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 675]
Num. 261. / COMEDIA FAMOSA, / PRIMERO ES LA HONRA, / QUE EL GUSTO. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS*. / … / [al final y entre adornos:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T-3987.

S6 *Primero es la honra que el gusto*, suelta: Madrid, Juan Sanz, s. a., 14 ff. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 676]
Num. 9. / COMEDIA FAMOSA, / PRIMERO ES LA HONRA, / QVE EL GVSTO. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / … / [al final y entre adornos:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, T-1175.

E *Primero es la honra que el gusto* en *Jardín ameno de varias flores, cuyos matices, son doce comedias, escogidas de los mejores ingenios de España y las ofrece a los curiosos, un aficionado. Parte XXII*, Madrid, 1704, s. f. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 674]
Num. 261. / COMEDIA FAMOSA, / PRIMERO ES LA HONRA, / QVE EL GVSTO. / *DE DON FRANCISCO DE ROXAS*. / … / [al final y entre manecillas:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Madrid, *BNE*, Ti-120 (Vol-22).

B *Primero es la honra que el gusto* en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1861; reimpr.: Madrid, Atlas, 1952 (BAE, 54), pp. 441-452.

Iniciado el cotejo queda claro que existen dos ramas de transmisión que establecen dos grupos bien diferenciados: por un lado, *S1* y *S2* y, por otro, *S3*, *S4, S5*, *S6, E* y *B*. Nos topamos con la pista más clara en la tercera jornada, donde se produce un corte en el texto de alrededor de unos cuatrocientos versos. Dicha laguna se soluciona de dos maneras distintas creando dos caminos divergentes que dan lugar a estas dos ramas bien diferenciadas en los versos 1960-1970:

S1 y *S2*		en no ser jamás estable? ---------- ¡Ay ciega resolución!, ¿pues los dos tan descompuestos… Ya de mi honor ha sabido don Juan el deslucimiento. Oíd, señor don Rodrigo, que si me escucháis atento quizá podrán mis razones excusar estos extremos.
S3, *S4*, *S5*, S6, *E* y *B*		en no ser jamás estable? *Salen por una puerta don Rodrigo, don Juan y doña Ana por otra.*
	Don Rodrigo.	Señor don Félix, mirad que tiene que hablar mi acero ----------
	Don Félix.	con vos aparte, escuchad. ¿No sé qué pueda obligaros a mostraros descompuesto conmigo?
	Don Rodrigo.	El haber sabido don Juan el deslucimiento de Leonor y de mi honor. ---------- Oíd, señor don Rodrigo, que si me escucháis atento quizá podrán mis razones excusar estos extremos.

Además del caso presentado, encontramos otros errores separativos que diferencian ambas ramas. Véanse los versos 191, 246, 764, 957, 988, 1747+, 1820, 1868, 1976 y 1981 en el aparato de variantes.

S1 y *S2* forman la primera rama de transmisión. Dentro de ella *S2* dependería de *S1*, como podemos colegir a través de los numerosos errores de copia encontrados en los versos 125, 228, 701, 776, 790, 791 y 1787. La segunda de las ramas, por su parte, se abriría con la suelta *S3*, que se constituiría como el germen de todos los demás testimonios.

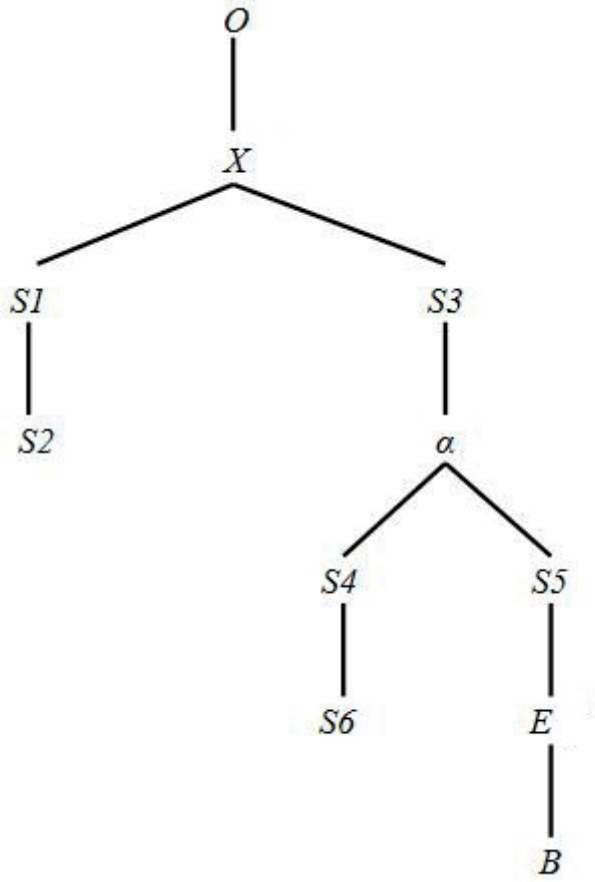
Entre *S3* y todos los demás testimonios postulamos un ejemplar perdido que hemos llamado α y que justificamos a partir de los numerosos errores de copia que comparten sus ramas bajas y que no se tienen su origen en *S3*. Véanse las variantes de los versos 151, 182+, 211, 382, 537+, 1217, 1578, 1596, 1679 y 1763.

Las dos ramas que parten de α resultan más complejas de establecer. Por un lado, se consolidan *S4* y *S6* en una línea de transmisión propia, pues comparten una cantidad ingente de cambios textuales que no se dan en los demás testimonios. Ejemplo de ello son los versos 184, 261, 278, 313, 372+, 471, 532, 541, 620, 842, 879, 950, 1000, 1080, 1092, 1096, 1108, 1109, 1155, 1199, 1303, 1318, 1414, 1634, 1637, 1700, 1748, 1812, 1824 y 1939. *S6* sería término de rama y presentaría deturpaciones derivadas de una mala copia de *S4*.

De α parte una segunda rama que agrupa a *S5* y *E*, siendo *E* dependiente de *S5*. Prueba de esta bimembración de testimonios a partir de α son las variantes señaladas en los versos 455, 614, 776, 1020+, 1078, 1143, 1578, 1733-1734.

Para concluir el análisis del *stemma* que presentaremos a continuación, hemos de hacer referencia a *B*, testimonio que se corresponde con la edición de la comedia publicada en 1861 en las *Comedias escogidas* de Francisco de Rojas a cargo de Mesonero Romanos. Este estudioso madrileño guardaría una copia de la comedia en su biblioteca particular, que, según aclara el cotejo, se correspondería con *E*; sin embargo, encontramos errores de copia aparecidos en otros testimonios a los que habría tenido acceso en la BNE.

A tenor de todo lo expuesto hasta el momento, el hipotético *stemma* quedaría constituido de la siguiente manera:


O
X
S1
S3
S2
α
S4
S5
S6
E
B

Primero es la honra que el gusto

Comedia famosa
de don Francisco de Rojas

Hablan en ella las personas siguientes:

Leonor
Doña Ana
Flora, criada
Don Félix
Don Juan
Don Rodrigo, viejo
Pepino

Jornada primera

Sale don Juan por una parte y Flora por otra.

Don Juan. El suceso del papel
vengo a saber, bella Flora.
Flora. Ya se le di a mi señora,
y aunque fulminó cruel
un destrozo riguroso 5
en sus amorosas penas,
—mas muriendo entre azucenas
no pudo morir quejoso—
en sus ojos advertía,
notando su indignación, 10
que allá dentro el corazón
otros afectos sentía;
y al primer lance no es
el desprecio muy severo,
que al fin le leyó primero 15
aunque le rompió después.
Don Juan. Pues, Flora, si le leyó,
no fue el romperle desdén.
Flora. Y el modo de ser también
mal desmentido mostró, 20
que la airada tempestad
de aquel desagrado ingrato

fue más ley de su recato
que enojo de su crueldad.

Don Juan. ¿Qué esa cauta fallería 25
brujuleaste en su semblante?
Trueque ya en frutos de amante
su flor la esperanza mía.
Tal la dicha viene a ser
que llego indigno a lograr, 30
que me obligas a ignorar
los modos de agradecer.
Este diamante ya veo,
Flora, que es inferior paga,
no la deuda satisfaga, 35
acredite mi deseo.

Flora. Mil años sin que a tu amor
se atreva esquivo desdén,
amante Matusalén,
goces, don Juan, de Leonor. 40
(Buenos mis enredos van, *Aparte.*
la trampa ha sido cruel,
ni a Leonor di tal papel,
ni conoce a tal don Juan.

25-26 *¿Que esa cauta fallería / brujuleaste en su semblante?*: don Juan oscila juguetonamente entre las acepciones rectas y las metafóricas de ciertos términos relacionados con el juego: *fallería* (*fullería*) es «la trampa, engaño y falsedad que se comete en el juego» [*Aut.*] pero, metafóricamente, es «astucia, cautela, arte con que se pretende engañar a alguno» [*Aut.*]; por su lado, *brujulear* 'en el juego de naipes descubrir poco a poco las cartas para conocer de qué palo son por las rayas o pintas' [*Aut.*], pero, metafóricamente, es 'adivinar, acechar, descubrir por indicios y conjeturas algún suceso o negocio que se está tratando' [*Aut.*].

37-39 *Mil años…amante Matusalén*: Matusalén es el personaje más longevo del Antiguo Testamento. Según las Escrituras vivió 969 años, hecho insólito que ha consolidado su nombre como sinónimo de anciano superlativo. En este caso, Flora llama a don Juan «amante Matusalén» porque le augura mil años de disfrute con Leonor, es decir, un periodo tan extenso como la vida del personaje referido. Hemos de subrayar, no obstante, el matiz irónico de la expresión, detalle que se corrobora con el siguiente aparte.

Toda alcahueta se ajuste 45
a imitar mi proceder,
que a un galán se ha de vender
a diamante cada embuste.)

Don Juan. ¿Que al fin dices, Flora mía,
perdóname lo cansado, 50
que mostraba algún cuidado
cuando mi papel leía?

Flora. Digo que atenta la vi
decir, cuando le leyó,
con un gestillo, que no, 55
mas con los ojos, que sí.

Don Juan. ¡Ay, Leonor! Hoy de tu gracia
los halagos gozaré,
siempre este lance juzgué
por el de más eficacia. 60
(Quien las criadas granjea,
consigue un medio importante.)

Flora. (¡Qué fácilmente un amante
cree las nuevas que desea!)

Don Juan. De tu diligencia fío 65
la dicha de mi esperanza.

Flora. Buena será la fianza,
remite al cuidado mío.
Pero aguarda, mi señora
y su padre don Rodrigo 70
vienen, no te hallen conmigo.
Vete, don Juan.

Don Juan. Adiós Flora.

Flora. Presto, que salen.

---

67 *buena será la fianza*: Flora juega con diferentes usos del término *fianza*: por un lado, como sustantivo derivado del verbo fiar («hacer confianza del otro» [*Aut.*]) y, por otro, como sustantivo cargado de un sentido lucrativo («la obligación que uno hace para seguridad de que otro pagará lo que debe, o cumplirá las condiciones de un contrato»).

Don Juan. No olvides
mi amor, que hoy he de fundar… *Vase.*
Flora. Seguro puedes estar… 75
(de que no haré lo que pides.)

Salen Leonor y don Rodrigo, viejo.

Don Rodrigo. ¡Notable es tu condición!
Leonor. No la culpes hasta oírme.
Don Rodrigo. ¿Qué razón puedes decirme
que abone esta sinrazón? 80
¿Todos, di, no culparán
por error inadvertido
que no admitas un marido
que es noble, rico y galán?
Leonor. No es replicar proponer 85
aquello a que no me ajusto;
sigue tú después tu gusto,
pero oye mi parecer.
Tan obediente a tu arbitrio
me he de sujetar que quiero 90
que sea tuya la elección
y mío el consentimiento,
pero permite, negado
a apasionados afectos,
a la razón el oído 95
y a la prudencia el acuerdo.
Don Juan Osorio es galán
noble y rico, pero es necio;
mide, pues, esos esmaltes
sólo con este defecto, 100
y yo sé que en mi favor
sentenciará tu consejo;
pues bien puedo asegurar
que, si procedes atento
a la obligación de padre, 105

no has de consentir severo
por hacerme rica, hacerme
desdichada, siendo menos
grave pensión la de pobre;
aunque yo, señor, entiendo 110
que es rico el pobre que vive
en su fortuna contento.

Don Rodrigo. Muy bachillera estás, hija,
templa ese estilo, advirtiendo
que en el verdor de tus años 115
pierden fuerza los consejos.
Si es necio don Juan, es rico,
Leonor, y en aqueste tiempo
quien puede más vale más,
porque los merecimientos 120
fallecen desanimados
si del oro a los reflejos
no se esfuerza. El que es pobre
no puede ser noble, puesto
que no lo puede ostentar, 125
que es lo mismo que no serlo;
pues serlo para sí solo
es rigor más que consuelo,
porque viene a ser forzarse
a obrar siempre con respetos 130
de quien es y no poder
elegir indignos medios
para vivir, con que tiene
de noble (¡grave tormento!)
sólo las obligaciones 135
y no, Leonor, los provechos.

120-123 *porque los merecimientos…no se esfuerza*: en esta cuaterna de versos, caracterizada por una construcción basada en un marcado hipérbaton y un posible anacoluto que dificulta su comprensión, don Rodrigo realza ante su hija la importancia de los bienes materiales y su conservación como pilar fundamental de pertenencia a una posición social alta.

Leonor. Y si yo, padre, probase
que el que no fuere discreto
no será rico, ¿sintieras
otra opinión?
Don Rodrigo. Eso es bueno. 140
Por reírme de tu error
permitiré el argumento.
Leonor. El ser rico no consiste
en tener dicha o acierto
para adquirir, solo estriba 145
en tener buen regimiento
para saber conservar
lo adquirido, claro es esto.
Porque, ¿qué importa que abunde
yo en venturosos aumentos 150
si en pródigos desperdicios
los consumo y desvanezco?
El saber, pues, conservar
es acto feliz de un pecho
que a la luz de la razón 155
regula su entendimiento;
de este se halla destituido
el que es ignorante, luego
carecerá de cordura,
pues si le falta lo cuerdo 160
vivirá mal ordenado,
----
que todo lo que adquiriere
disipará, de que infiero

139 *sintieras*: utilización del imperfecto de subjuntivo como condicional simple, con un valor modal de sentido hipotético. En este caso, su uso tiene que ver con la segunda acepción del verbo: «Particularmente se toma por oír o percibir con el sentido del oído» [*Aut.*].

150 *aumentos*: 'plu. Los adelantamientos y medras en conveniencias o empleos' [*Aut*].

162 Es conocida la afición de Mesonero Romanos de modificar los textos originales de las obras de Rojas para adecuarlos a una buena

que nunca podrá ser rico 165
el que no fuere discreto.

Don Rodrigo. (¡Qué entendida está Leonor! *Aparte.*
Que me ha vencido confieso.
¡Qué bien la crio su madre!
Fue de cordura un portento.) 170
Mejor sabré yo elegir
lo que te importa, pues debo
dos veces asegurarme
facilitando el acierto,
la primera, por lo padre, 175
la segunda, por lo viejo.
(Don Félix de Acuña es grande *Aparte.*
amigo mío; yo quiero,
pues lo es también de don Juan,
que me ayude en este intento.) 180
Y adiós, mi Leonor, que voy
a procurarte este empleo.

Vase, y quedan Leonor y Flora.

Leonor. ¡Tuya es mi voluntad, airada suerte!
Mejor dijeras a trazar mi muerte,
a eternizar violencias a mi gusto, 185
a sujetarme al cautiverio injusto
de quien por necios modos
guerra ha de ser de mis sentidos todos.
¡Ay, amor! ¡Ay don Félix! Si del alma
has conseguido merecida palma, 190

---

consecución métrica, para dar el sentido correcto a algunos versos o, como es el caso, para completar pasajes que se han conservado inconclusos. En su edición de la obra (testimonio *B*) inserta el siguiente verso para completar este fragmento visiblemente incompleto: «siendo consecuencia de esto».

176 *por lo viejo*: eco de refranes populares como «En consejos oye a los viejos» [*Correas*, refrán n.º 8492] o «En los más viejos están los buenos consejos / el buen consejo» [*Correas*, refrán n.º 8789].

y si eres tú el que ahora más me anima,
rígela de manera que redima
lo fiero de este golpe ejecutivo.
No he de vivir sin ti, pues por ti vivo.

Flora. Señora, injustamente formas quejas 195
de tu padre, pues tú guiarte dejas
de lo que a su interés es conveniencia
y, en estos lances, aunque tu obediencia
se rebele…

Leonor. Detente,
no pases adelante neciamente 200
y, pues lo ignoras, es razón que entiendas
que las mujeres, Flora, de mis prendas,
en este caso y en cualquier intento,
nunca se han de oponer al sentimiento
de su padre, que cuerdo y vigilante, 205
sabrá elegir en todo lo importante.
Sólo por reducirle y ablandarle,
persuadirle podré, no replicarle,
porque, o lo apoye el gusto o lo repruebe,
obedecer con sujeción se debe. 210

Flora. Ese portarse yo no lo recuso,
pero siento que no es vivir al uso,
que en la presente edad son en sus bodas
fiscales, jueces y aun agentes todas.

Leonor. Ven Flora, y si me deja mi fatiga 215

---

191 *y si eres tú el que ahora más me anima*: a pesar de ser un verso hipométrico, seguimos la lectura dada por *S3 S4 S5 S6 E* y *B*, más completa sintácticamente y, posiblemente, más cercana al sentido que daría el texto original. Nuestra hipótesis, a pesar de que ninguno de los testimonios la corrobora, es un original *agora* en lugar de *ahora*, lo que resolvería el problema en el conteo de sílabas.

205 *cuerdo y vigilante*: reflejo del principal cometido de la figura del padre o del hermano en las comedias del siglo XVII: la mantenencia de un celo constante que permita defender y cuidar el honor del apellido.

213-214 *que en la presente edad son en sus bodas / fiscales, jueces y aun agentes todas*: en esta proposición, construida mediante un abrupto hipérbaton, queda patente el aire socialmente renovado que transmiten las palabras

escribiré un papel en que le diga
a don Félix la pena con que lucho.

Flora. El llevar malas nuevas siento mucho,
mas distingo el porqué, de virtud lleno,
más por mi mal que no por el ajeno, 220
que en tales ocasiones
los amantes están muy preguntones,
muy hazañeros, muy desaforados
y solo en dar el porte, reportados.

Vanse y sale don Félix solo, con una carta.

Don Félix. Esta es carta de Violante, 225
a quien galán festejé
en Sevilla, y siempre hallé
en lo severa constante.
Si mi ausencia ha despertado
ardores en su tibieza, 230
perdone, que otra belleza
es dueño de mi cuidado;
y aunque en ella su beldad
presuma ser maravilla,
siendo dama de Sevilla, 235
será dama de ciudad;

---

de Flora, pues en ellas asevera que la mujer cobra autoridad suficiente para elegir por sí misma al marido, sin ayuda ni consentimiento del padre.

224 *y solo en dar el porte, reportados*: la queja de Flora entronca en la actitud hipotética y futura de los galanes (*reportados*), quienes posiblemente se refrenen en dar una recompensa por su trabajo de alcahueta (*dar el porte*) ante las malas noticias que debe comunicarles.

236 *dama de ciudad*: Sevilla era una de las grandes ciudades por antonomasia de la España del Siglo de Oro gracias, sobre todo, al comercio con América que se desarrolló desde el siglo XVI y que provocó el crecimiento y embellecimiento de la ciudad. Es curioso anotar que don Félix, a pesar de ensalzar la beldad de Violante en estos versos, la une al grupo de cortesanas que se aprovechan de sus dotes físicas para dominar la voluntad de los hombres.

y el garbo, el aire, el primor
de estas bellas cortesanas,
harán titubear las canas
del más recto senador. 240
Si para pintallas tomo
la pluma, sólo diré
que tienen un no sé qué
con que matan no sé cómo. *Ábrela.*
Quiero, pues, leerla, aunque no 245
consiga fineza mía;
bien poca prisa tenía,
pues todo el pliego escribió.
¡Qué prolija impertinencia!
Más parece, y lo sospecho, 250
información en derecho
que carta. ¡Lo que una ausencia
descubre en una mujer!
Vive Dios que he de romperla
porque, ¿cómo para leerla 255
ánimo podré tener?

Rómpela en dos partes y sale Flora con un papel al paño.

Flora. Solo don Félix está
y ahora un papel rompió,
lo poco que he visto no
buenas sospechas me da. 260
Lo que aquí me toca es,
a fuer de buena criada,
suspender esta embajada,
oír y parlar después.
Don Félix. Solo a ti, bella deidad, 265
con decente adoración

251 *información en derecho*: «La alegación escrita, que el abogado hace para instruir a los jueces de la justicia de alguna de las partes, en los pleitos y causas civiles o criminales» [*Aut.*].

se humilla mi corazón,
se postra mi libertad.
Blasone con vanidad
mi amor, de que ha merecido 270
la vitoria de rendido
a tanto hermoso primor,
que siendo tú el vencedor
puede triunfar el vencido.

Flora. No determina sujeto 275
el tal don Félix y, así,
la curiosidad en mí
no conseguirá su efeto.
Si coger pudiese ahora
aquel papel que rompió, 280
qué dichosa fuera yo
si le viera mi señora.
Pardiez, que emprenderlo puedo,
pues él está divertido,
bájome sin hacer ruido 285
y alargo la mano; un dedo
me falta para llegar;
pues extender bien el brazo…
ya está en casa el un pedazo,
el otro se ha de pescar 290
con el mismo tiento pues.

Don Félix. Quiero sin que me levante…
¡Válgate Dios, por Violante!

Túrbase Flora y encoge el brazo.

Flora. Malo es esto, cierto es
mi recelo, pero yo 295
prosigo, bien me prevengo,
ya entrambas mitades tengo,
lindamente sucedió.
La que es alcahueta fiel

a hacer todo esto se obliga, 300
señores, nadie le diga
que yo lo cogí el papel. *Vase.*

Don Félix. Razón es reconocer
que fue indecente el desmán,
poco usó de lo galán 305
siendo el papel de mujer.
No enmendar la grosería
pasará de necedad,
obre la curiosidad
si no la galantería. 310
En mí quiero leerle aunque
ofendido el gusto quede.

Vale a buscar y túrbase.

¿Qué es esto que me sucede?
¿Pues aquí no le arrojé
en dos partes dividido? 315
¿Cómo lo puedo dudar?
A nadie he sentido entrar,
yo he de perder el sentido.

Busca el papel volviendo a una parte y a otra, y sale Pepino, gracioso.

Pepino. (¿Qué anda buscando mi amo?
Su juicio debe de ser, 320
temo que den en Toledo
estos amores con él.)

301-302 *señores, nadie le diga / que yo lo cogí el papel*: son habituales las referencias metateatrales puestas en boca de criados y criadas, quienes establecen una relación de complicidad con los espectadores a través de estos pequeños guiños en el texto dramático.

321 *temo que den en Toledo*: la referencia a esta ciudad castellana tiene su razón en el famoso Hospital del Nuncio fundado a finales del siglo XV, más concretamente, en 1483. Fue un conocido hospital de dementes llamado, en un principio, Hospital de la Visitación o de los

Señor.
Don Félix. Pepino.
Pepino. ¿Qué tienes?
¿Qué es esto? Sosiégate.
¿Estás pensando en arbitrios 325
o versificas? Pues bien,
¿no me respondes?
Don Félix. Si es tuya
la burla, declararé
que estás cansado.
Pepino. No estoy,
que no he hecho ejercicio.
Don Félix. Ya es 330
tu desatino insufrible.
Dame la carta.
Pepino. ¿La qué?
Don Félix. La carta que ahora rompí.
Pepino. La carta, ya la llevé
a la estafeta.
Don Félix. ¡Villano! 335
¡Vive el cielo! ¿Qué he de hacer?
Pepino. Como no me hagas cartero…
Haz cuanto quisieres (él
está loco), no te espantes
de que no te entiendo, pues 340
de suerte te vengo a hallar
de obscuro y cerrado, que

Inocentes, que albergaba a unos treinta pacientes. Ya en el siglo XVIII se construye un nuevo edificio, el Hospital de Dementes del Nuncio Nuevo de Toledo.

341-344 *de suerte te vengo a hallar…para haberte de entender*: alusión a la oscuridad gongorina. Los poemas de Góngora necesitaban comentarios para poder ser comprendidos, de ahí que Pepino tenga *menester de comentar* las palabras de don Félix para poder comprenderle. En esos mismos años se publicaron comentarios salidos de las insignes plumas de Pellicer, Salazar Mardones, etc.

	he menester comentarte	
	para haberte de entender.	
Don Félix.	Pepino, no en todos tiempos	345
	tan desatinado estés.	
Pepino.	Mil corchetes lleven mi alma,	
	que en el reino de Luzbel	
	son sotadiablos, si tal	
	carta he visto ni veré.	350
Don Félix.	No apures más mi impaciencia.	
Pepino.	Yo soy muy hombre de bien	
	y en materia de tomar	
	es mi conciencia tan fiel	
	que ni vivo en la provincia	355
	ni he sido sastre montés.	
Don Félix.	Tres días ha, Leonor bella,	
	que no he visto amanecer	
	de tu beldad soberana	
	la purpúrea candidez.	360
	Hubiera muerto de ausente	
	a no animarme la fe	

343 *comentarte*: particular utilización del infinitivo con valor de imperativo: 'he menester de que te expliques'.

347 *corchete*: «Por alusión se le daba este nombre antes a ciertos ministros que tenían los alguaciles para llevar agarrados a los presos y delincuentes; y hoy llaman así a los porteros de los alcaldes» [*Aut.*].

349 *sotadiablos*: como resultado de un proceso léxico de composición, al término *diablo* se le antepone *sota-*, que «se usa en composición para significar el subarlterno inmediato en algunos oficios y empleos; como sotacaballerizo, sotacochero, sotacomitre, etc.» [*Aut.*]. Rojas, por tanto, identifica a los ministros de la justicia con subalternos de Satán.

356 *sastre montés*: sintagma cuyo adjetivo complementa al sustantivo de manera redundante. *Sastre*, en el lenguaje de germanía, es un «ladrón o estafador que corta bolsas o emplea artimañas para despojar a la gente de su dinero». Por su parte, *montés* es «el que anda a montería de bolsas y limosnas tratando de engañar a los que no son de corte. Muchos de los que se dedicaban a oficios que les permitían toda clase de estafas como falsos médicos, leguleyos de mentira, etc., venían de la montaña o de Vizcaya». Pepino defiende su inocencia en el caso de la carta desaparecida negando su pertenencia a un oficio tan vil.

que impresa en mi pecho vive
sin remedios del pincel.
Voy a ver si de tus ojos 365
luces puedo merecer,
y si no, de tus paredes
lo exterior adoraré. *Vase*.

Pepino. Juro a Cristo, hablando en veras,
que aqueste es un caso en que 370
todo mi juicio, aunque es poco,
emplear he menester.

Sale doña Ana alborotada, con manto.

Doña Ana. Hidalgo, por vuestra vida
que a una mujer amparéis,
que del sagrado se vale 375
de esta casa por vencer
un peligro en que su honor
tormenta puede correr.
Siguiéndome un hombre viene
y importa ocultarme de él, 380
y, aun si aquí me ha visto entrar,
segura de él no estaré.
Para pasar a esta sala
licencia me dad cortés
hasta que del grave empeño 385
de este riesgo libre esté.

365-368 *luces puedo merecer… de tus paredes / lo exterior adoraré*: don Félix materializa las dos posibilidades de la correspondencia amorosa de su amada en una metáfora sustentada en la comparación entre el cuerpo de la dama y un edificio. En dicha metáfora, los ojos son las ventanas que posibilitan el paso de la luz interior que conecta ambos amantes (véase una reminiscencia de la teoría neoplatónica de la conexión de almas enamoradas a través de la mirada), mientras que el resto del cuerpo se identifica con las paredes exteriores, que el galán adorará a pesar de una posible negativa.

Éntrase por una de dos puertas que ha de haber a los dos lados.

Pepino. Tarabilla, fondo en ceño,
si vos lo decís y hacéis
de esa manera, excusado
el pedir licencia fue. 390
Cosa que entrase el tal hombre,
que muy contingente es,
a reñir conmigo el caso,
—porque me he metido a ser
don Pepino de Niquea, 395
pues defiendo a esta mujer—,
por asegurar mi miedo
a cerrar la puerta iré.
Pero con Leonor mi amo
vuelve aquí —lance cruel— 400
ella vendría hacia casa
cuando iba a buscarla él.

387 *Tarabilla*: «persona que habla mucho, deprisa y sin orden ni concierto». Es curioso notar la afición de Rojas por este apelativo que, incluso, se convierte en nombre de gracioso en *Santa Isabel, reina de Portugal*: «Tarabilla me pusieron / por hablador este nombre» (vv. 134-135) [Rojas, 2011: 40].
fondo en ceño: por un lado, *ceño* haría referencia, metafóricamente, a «lo desapacible, desagradable, enfadoso o triste de cualquier cosa que tenga alguno de estos defectos»; por su parte, *fondo en* actúa como partícula intensificadora del sustantivo al que acompaña. Es una formación que Rojas utilizaba de manera frecuente y, en ciertos casos, con un valor despreciativo: «fondo en yerno» (v. 735, *Los bandos de Verona*) [Rojas, 2012: 233]; «lo fondo es en majadero» (v. 854, *Lo que son mujeres*) [Rojas, 2012: 91].

395 *don Pepino de Niquea*: alusión burlesca al caballero Florisel de Niquea, que da nombre a la décima novela de caballería en la serie del *Amadís de Gaula*, escrita por Feliciano de Silva y publicada en Valladolid en 1532. Pepino se identifica con el caballero como defensor de una mujer, aunque en su caso, como queda patente en esta tira de versos, rehúye de tal condición por miedo al ataque del galán. Además de la obra de Feliciano de Silva, Rojas podría conocer las andanzas del caballero a través de *Don Florisel de Niquea*, comedia de Juan Pérez de Montalbán, amigo suyo.

¿Con esta mujer cerrada
qué haré? Si Leonor la ve
habrá cruel carambola 405
y sobre mí ha de llover
la peor parte. Ellos llegan,
terrible el aprieto es,
sólo este remedio alcanzo,
no sé si le lograré. *Llega a la puerta.* 410
¿Oyes? Torbellino, trueno,
rayo, demonio o mujer,
que todo es uno, no salgas
de ese aposento hasta que
te avise. (De esta manera 415
excusar quizá podré
que Leonor la vea y luego
con Bercebú la echaré.)

Salen don Félix, Leonor y Flora con manto.

---

405 *carambola*: 'coloq. Enredo, embuste o trampa para alucinar y burlar a alguien'.

411-413 *Torbellino, trueno, / rayo, demonio o mujer / que todo es uno*: identificar a la dama con elementos naturales relacionados con inclemencias meteorológicas por su carácter violento y, a la vez, inconstante es un recurso habitual en el teatro áureo (recuérdese, a modo de ejemplo, el verso 113 «¿Es dama o torbellino?» de *La dama duende* de Calderón de la Barca [2005: 53]); por su parte, la tipificación de la mujer como demonio se recogía ya en los refranes de la época, sobre todo por su inteligencia superior: «Saben un punto más que el diablo», y explica: «Por agudeza, y el vulgo dice de las mujeres, que saben un punto más que el diablo, y es que para lo que quieren, salen con extraordinario pensamiento» [*Correas*, refrán n.º 20494].

418 *Bercebú*: príncipe de los demonios. Como analiza Covarrubias, este término ha sufrido un rotacismo popular desde *Belcebú*, que deriva de Baal Zebub, nombre de una divinidad filistea de los ejércitos. Pronto pasó a la cultura cristiana para designar a un príncipe de los demonios como herencia de la costumbre hebrea de representar a las deidades ajenas como entes malignos.

Don Félix. Hermosísima Leonor,
¡cómo haces cielo esta casa! 420
Templa empeños, que ya pasa
a ser exceso el favor.
No pródigo el resplandor
que en tu beldad se atesora
tanto madrugue, señora, 425
nuncio sea un arrebol,
que para que nazca el sol
sale primero la aurora.
Ese franco amanecer
de hermosa es desconfiar, 430
pues no, no para matar
toda tú te has menester:
el jazmín o el rosicler
vence en tus mejillas bellas
sin que fulmines centellas 435
de esos rayos superiores,
que si matas con las flores,
¿para qué son las estrellas?

Leonor. Quien os oyere tan tiernas

426 *nuncio sea un arrebol*: *arrebol* alude al color rojo de las nubes iluminadas por los rayos del sol y, por extensión, a este mismo color en otros objetos, especialmente en el rostro de la mujer. Todo el fragmento equipara metafóricamente la llegada de Leonor con el amanecer del día, pues su belleza es capaz de dar luz a la noche en la que se encuentra el galán, y es el color de sus mejillas el anuncio del proceso.

433 *el jazmín o el rosicler*: representación petrarquista de la belleza de la piel femenina: blanca como la flor del jazmín con mejillas rosadas como el rosicler (recordemos que el rosicler es el color suave que caracteriza a la aurora, con lo que Rojas seguiría extendiendo semánticamente la metáfora del verso 426).

435-438 *sin que fulmines… ¿para qué son las estrellas?*: tanto *rayos superiores* como *estrellas* son dos imágenes que identifican a los ojos de la dama; por su parte, *flores*, de manera metonímica, señala los colores que ornaban las mejillas descritos con anterioridad. Por lo tanto, don Félix alaba la belleza de Leonor no solo por el color de su piel, sino también por la belleza y el poder de unos ojos capaces de someter al hombre.

demonstraciones de amante, 440
tan cariciosos afectos
de un alma que humilde yace,
juzgará que vuestro amor
solo aspira a eternizarse
constantemente en lo fino, 445
finamente en lo constante,
pues yo, que debo noticias
de una verdad a un examen
curioso, más advertida
en la fe sabré portarme. 450

Pepino. Mientras se dicen los dos
veinte y cuatro disparates,
que fueran cuarenta y nueve
si cupiera el asonante,
nos podemos ir nosotros 455
allí dentro a hacer aparte
nuestros papeles, Florilla.

Flora. ¿No ve que es un ignorante
Ero, vuesarced, mi rey,
o mi Roque, pues no sabe 460
que un pepino y una flor
nunca traban maridaje?

Pepino. Anda, que eres una necia,
no en flores el tiempo gastes,

441 *cariciosos*: 'cariñosos'.

453-454 *que fueran cuarenta y nueve / si cupiera el asonante*: alusión metaliteraria y jocosa a través de la cual Pepino hace referencia al acto mismo de la escritura en verso y sus requerimientos técnicos. El carácter lúdico de tal afirmación le sirve al gracioso como antesala de una escena paralela a la principal en la que ambos criados disfrutan de un espacio de jugueteo amoroso de tono más carnal que el de sus señores (así se ratifica en el verso 457, en el que queda patente que la intención de Pepino es la de disfrutar de una manera más mundana de su sexualidad con Flora).

459-460 *mi rey, / o mi Roque*: reminiscencia del refrán «Darele algo que no se le caiga, que no se lo quite rey ni Roque» [*Correas*, refrán n.º 6571], aunque con un tono más cortante por parte de la criada.

que, aunque el Papa no dispense, 465
podrán en aqueste lance
el pepino enflorecerse
y la flor empepinarse. *Vanse los dos.*

Don Félix. ¡Que lo firme de mi afecto
con falsas dudas agravies 470
cuando a premiarle era justo
que franca te adelantases!
Desvanece esas sospechas,
no tu crédito embaracen
y débate la razón 475
el estar más de su parte,
porque tan ciego te adoro
que, idólatra de tu imagen,
la imprimo en el corazón
con tan rebelde carácter 480
que no han de alcanzar en ella
jurisdición las edades.

Leonor. Señor don Félix, templad
hipérboles, que es muy tarde
para prevenir remedios 485
a tan peligroso achaque.

---

465 *aunque el Papa no dispense*: es decir, no absuelva de una falta leve ya cometida, o de lo que se quiere considerar como tal. Pepino, en consecuencia, adelanta que sus intenciones con Flora van más allá de un puro cortejo verbal.

467-468 *el pepino enflorecerse / y la flor empepinarse*: es evidente el carácter sexual de estos dos versos, que además juegan con términos hortelanos y florales frecuentemente utilizados como trasunto de los órganos sexuales masculinos y femeninos, respectivamente. Amplíese la información con el trabajo de Matas Caballero [2008] en torno al erotismo en la dramaturgia de Rojas y su materialización semántica.

480 *rebelde*: 'duro, fuerte, tenaz'.

481-482 *que no han de alcanzar en ella / jurisdicción las edades*: hipérbole a través de la cual don Félix confiesa el profundo amor que profesa por Leonor, un amor impreso en su corazón con tal fuerza que el poder (*jurisdicción*) destructor paso de los siglos (*edades*) no podrá modificar.

Yo he sabido ya que sois
tan abonado tratante
en empleos amorosos
que, porque jamás no falte 490
correspondencia tenéis
—resguardo importante y fácil—
en Madrid una Leonor
y en Sevilla una Violante.

Don Félix. Si a tal Violante conozco, 495
plegue al cielo que no alcance
de tu beldad, Leonor mía.

Leonor. No, no paséis adelante,
mirad bien lo que decís,
porque han llegado a informarme 500
del empeño que tenéis
con esa dama, tan grandes
indicios, mejor dijera,
tan evidentes verdades,
que aún no concibo una duda 505
que mi crédito desmaye.

Don Félix. Que esa mujer no conozco,
Leonor, te aseguro y, antes
de culpar mi amor, debieras
con más acierto informarte. 510

Leonor. ¿Ni esa carta conocéis?

Don Félix. (Por Dios, que es la de Violante.
¿Cómo ha podido llegar
a sus manos? ¡Fuerte lance!)

Leonor. Decid ahora que crea 515
vuestras finezas, que pague
vuestro amor y que en el pecho
impresa adoráis mi imagen.

---

491 *correspondencia*: continuando con la metáfora mercantil, Leonor remarca que don Félix tiene en cada ciudad una dama para asegurarse la *correspondencia*, es decir, 'entre mercaderes y tratantes, es el trato de remitirse unos a otros el dinero, mercaderías y otros géneros'.

Don Félix. Ahora, pues, más rendido
puedo a tus ojos postrarme 520
y tú, más benigna ahora,
debes franquearme hospedaje,
y en tu piedad, porque juzgo
que es más razón declararte
obligada que ofendida, 525
apura, pues, vigilante
este delito; tú fundas
la queja en que averiguaste
en esa carta tus celos.
Justo es también que repares 530
en que a tus manos llegó
quejosa de aquese ultraje
que fulminó mi rigor,
luego puedo asegurarte
que, pues la rompí severo, 535
no la correspondo amante.
Leonor. Qué fácilmente, don Félix…

Salen Pepino y Flora.

Flora. Señora.
Pepino. Señor.
Flora. Tu padre…
Pepino. …sube ya por la escalera.
Leonor. ¡Ay de mí! Si acaso sabe… 540
Don Félix. No te detengas, Leonor,
en esta sala al instante
te oculta. Abre aquí, Pepino.
Pepino. Se me ha perdido la llave
de esa puerta (esto era bueno), 545

525 *obligada que ofendida*: alusión implícita a *Obligados y ofendidos*, obra del mismo Francisco de Rojas Zorrilla estrenada hacia el año 1635 [Rojas, 2009].
545 *esto era bueno*: fórmula popular de aparición recurrente en textos del

por Jesucristo, más fácil
será entrar en esta pieza.
Don Félix. Abre cualquiera.
Leonor. ¡Qué grave
susto padezco!
Don Félix. Conmigo
ningún riesgo te acobarde. 550

Escóndese Leonor y sale don Rodrigo.

Señor don Rodrigo.
Don Rodrigo. El cielo,
señor don Félix, os guarde.
Don Félix. ¿En qué os sirvo? ¿Qué ocasión
a honrar esta casa os trae?
Don Rodrigo. Hablaros quisiera a solas. 555
Don Félix. Pon aquí sillas y salte
allá fuera.
Pepino. Ya obedezco.
(Cuidado me da bien grande
esta tapada, yo temo
algún suceso de Marte.) *Vase.* 560
Leonor. (Aún no sosiego.)
Doña Ana. (De suerte
se van enlazando lances,
que pienso que aquí escondida
hasta la noche he de estarme.)
Don Rodrigo. Las hijas, don Félix, son 565
en la obligación de un padre,
que debe correspondencias
nobles a su heroica sangre,

propio Rojas como *Lo que quería ver el marqués de Villena* o *Los celos de Rodamonte*.

560 *suceso de Marte*: Pepino juega aquí con la advocación del dios Marte, dios de la guerra, e identifica el posible enfrentamiento o duelo provocado por temas de honor como un suceso originado en tal esfera.

el cuidado que más rinde,
la opresión que más combate. 570
Ciegas en su juventud
no saben aconsejarse
con la prudencia y, como es
su naturaleza frágil,
en el piélago de afectos 575
y ocasiones naufragantes
peligran. ¡Oh!, tema cuerdo
el piloto de estas naves,
desvélese providente,
prevéngase vigilante, 580
que tienen para esperar
poco feliz su pasaje
mucho que las aventure
y nada que las resguarde.

Don Félix. (No me contenta el proemio, 585
pero cuerdo he de portarme.)

Don Rodrigo. Señor don Félix de Acuña,
la amistad que vuestro padre
y yo estrechamos sirviendo

---

571 *Ciegas en su juventud*: ver nota al verso 176.

575-584 *en el piélago de afectos… y nada que las resguarde*: Juan Matas Caballero [2008: 302] ya comentaba este fragmento en el que Rojas despliega una de sus reiteradas metáforas amorosas náuticas. En este caso, el eje temático se centra en la incapacidad de las hijas para elegir correctamente su marido debido a su juventud y poca experiencia, pues viven rodeadas de proposiciones con intenciones muy diversas (*piélago de afectos*) que pueden desembocar en un final fatal (*ocasiones naufragantes*). Dado este peligro, deben contar con alguien que vigile su *pasaje* por ese mar, pues tienen «mucho que las aventure / y nada que las resguarde». La metáfora tiene su origen en las elegías latinas, más concretamente en la conocida como la *nauigium amoris*, donde una relación amorosa se equipara con la navegación por mar y, en su caso, el naufragio con el fracaso de la misma: "*Naufragus dicitur amans qui spe destitutus est*" (Pichon, *Index uerborum amatorium*) [recogido en Tola, 2001: 45-55].

en los Estados de Flandes 590
os ha de obligar ahora
a no ocultarme verdades
que es preciso averiguar
en un negocio importante.
Vos sabéis mucho de historias 595
y de todos los linajes
de España.

Don Félix. Confesar puedo
que he negado a ociosidades
el tiempo y que a aqueste estudio
mi inclinación me persuade, 600
que ya, señor don Rodrigo,
se ha hecho más venerable
con profesarle advertido
el más bizarro, el más grande
sacro monarca del mundo. 605

Don Rodrigo. Decidme, pues, si la sangre
de don Juan Osorio puede
sin escrúpulo mezclarse
con quien le pretende hacer
su yerno.

---

590 *Estados de Flandes*: son numerosos los ejemplos que encontramos en las comedias áureas en los que la figura del padre participó como soldado en las guerras de Flandes, donde lucharon por mantener el poder territorial español. Así lo vemos, por ejemplo, en *Donde hay agravios no hay celos* (v. 2848) [Rojas, 2005: 231], donde el propio Rojas hace chanza de la costumbre que tenían estos soldados retirados de hablar constantemente de sus vivencias y batallas pasadas.

598 *ociosidades*: juegos y otras diversiones.

604-605 *el más grande / sacro monarca del mundo*: posible referencia a Felipe II, considerado como un rey inteligente, muy culto y formado, aficionado a los libros, la pintura y el coleccionismo en varios ámbitos. Asimismo, y siguiendo el discurso de don Rodrigo, parece ser que mostraría cierta inclinación al estudio de los linajes; de hecho, el Cardenal Mendoza le enviaría un ejemplar de su *Memorial*, obra de 1560 (publicado en el siglo XIX como *Tizón de la nobleza española*), estudio de los linajes de España que fue dirigido al monarca.

Don Félix. (¡Qué pena! Al fácil 610
impulso de aquesa voz
muerta mi esperanza yace.)
Leonor. (¡Que en violentar mi albedrío *Aparte.*
se empeñe tanto mi padre!)
Doña Ana. (¿Qué escucho? ¡Fuerte rigor! *Aparte.* 615
¿Don Juan Osorio casarse
con otra cuando en mi pecho
logra amorosas piedades?)
Don Félix. (Aunque me cueste la vida
ha de ser fuerza aprobarle.) 620
Todas las prendas que pueden
hacer envidiado y grande
a un caballero concurren
con bien gloriosos esmaltes
en don Juan. Estad seguro 625
que en lo ilustre de la sangre
de mal ya formadas dudas
ni aun el peligro no cabe.
Don Rodrigo. Buenas nuevas me habéis dado.
Decidme, así Dios os guarde, 630
¿no estará Leonor gustosa?
¿Mil gracias no podrá darme
por tal dueño?
Don Félix. Señor, eso
las historias no lo saben,
consultadlo con su gusto. 635
(¡Que este pesar no me mate!)
Don Rodrigo. Mi gusto es el suyo; voy
a concluirlo al instante.
¿Qué hacéis, don Félix?
Don Félix. Salir
a acompañaros.
Don Rodrigo. En balde 640
intentaréis tal suceso.
Mirad que…

Don Félix. No he de quedarme.

Vanse y sale doña Ana tapada.

Doña Ana. Yo me resuelvo a salir,
que esta es buena ocasión antes
que otros estorbos lo impidan, 645
que tiempo ha habido bastante
para que mi hermano, que es
a quien encontré en la calle
y de quien huyendo entré
en esta casa a ocultarme 650
porque no me conociera,
haya pasado adelante.
Es mi hermano muy marido.

Leonor. ¿Qué paciencia habrá que baste
a sufrir lo que estoy viendo? 655
¡Vive el cielo, pena grave!
Que en aquella sala oculta
no puedo hablar, el coraje
la voz me ahoga en el pecho.

Doña Ana. ¡Ay, don Juan! No has de casarte 660
aunque me cueste la vida.

Va a salir doña Ana y entra don Félix y piensa que es Leonor.

Don Félix. (Logre la suerte crueldades
en quien…) Señora, mi bien.

653 *Es mi hermano muy marido*: referencia a una de las cualidades que caracterizaban a los hermanos de las damas en las comedias áureas (al igual que al personaje del padre): la constante preocupación por el honor de la dama. Por ello, doña Ana tilda a don Félix de ser *muy marido*, pues, como tal, cuida de que nadie pueda mancillar el nombre de la familia.

661 *aunque me cueste la vida*: repetición del verso 619. Aparece también en *El más impropio verdugo por la más justa venganza* (v. 2447) [Rojas, 2017: 621].

Leonor. (¡Que esto escuche!)
Don Félix. No recates
esas estrellas, que al sol… 665
Aguarda, espera, no pases.

Éntrase doña Ana. Don Félix quiere ir siguiéndola y, al entrarse, le detiene Leonor muy enojada.

Leonor. ¡Que a una mujer de mis prendas
esto le suceda! Antes
será bien que os agradezca
esta fineza.
Don Félix. ¡Notable 670
caso! ¿Es verdad o ilusión
lo que veo? ¿Por qué parte
pudo ser?
Leonor. Señor don Félix,
no es hazaña, no es galante
trofeo engañar así 675
a mujeres principales.
Don Félix. ¿Cómo engañar? Leonor mía,
vive el cielo que constante…
Leonor. Vive el cielo que es acción
infame el no embarazarse 680
de tan vil correspondencia
que a mis ojos…, ¡pero calle!
Don Félix. Señora Leonor, advierte
que injustamente…
Leonor. Dejadme,
no encendáis más este fuego 685
que con saña penetrante
abrasa mi corazón,

664-665 *no recates / esas estrellas*: no escondas esos ojos (estrellas como metáfora de los ojos que veíamos en los versos 365 y ss.).
680 *embarazarse*: «Vale ocuparse, empacharse y detenerse en alguna cosa» [*Aut.*].

pues yo…, yo sabré vengarme;
y ya que excusar no pueda
de mi flaqueza el desaire, 690
sabré enmendarle, de suerte
que os asombren, que os espanten
de una mujer ofendida
soberbias temeridades.

Don Félix. ¡Que esto me suceda, cielos! 695
¿Qué mujer pudo ocultarse?
¿Cuándo? ¿Cómo? Estoy sin juicio.

Leonor. Pues no le perdáis, cobradle,
que no importa que esté oculta
en vuestra casa Violante, 700
que no es mal huésped, don Félix.

Don Félix. ¡Que la verdad no me vale
en esta ocasión, Leonor!
Plegue al cielo que me abrase
de un rayo el voraz incendio 705
que, escandalizando el aire,
del pardo horror de una nube
pavoroso aborto baje…

Leonor. Vaya, proseguid, que va
lo fingido con lindo aire. 710

Don Félix. Plegue al cielo que una fiera
sañuda me despedace

704 *plegue*: forma verbal utilizada en lugar de *plazca*. Se supone una forma generalizada del verbo, tal y como podemos comprobar en numerosas comedias de la época. Enrico di Pastena, en su edición de *No hay ser padre siendo rey* [Rojas, 2007: 185] explica que puede ser debido a una confusión de paradigma (falso *plegar*) o a una analogía con el antónimo *pese*. En nuestra opinión, nos inclinamos por la segunda de las explicaciones.

710 *va lo fingido con lindo aire*: es la propia Leonor la que se percata de la utilización hiperbólica de una serie de imágenes catastrofistas por parte de don Félix derivadas de las dudas que la dama tiene sobre su fidelidad. Como podemos comprobar, Leonor le anima a continuar pues, ante tal espectáculo, la única alternativa es disfrutar de él.

711 *plegue*: véase nota del verso 704.

o que sea de mi vida
feroz alimento un áspid…

Leonor. ¿Maldiciones? Otra culpa, 715
vulgarísimo desaire.

Don Félix. …si no te venero humilde,
si no te adoro constante,
si conozco a esa mujer;
pues, aunque has visto que sale 720
ahora de ese aposento,
por Dios que he estado ignorante
de que se ocultaba en él,
y lo que pudo obligarme
a seguirla fue pensar… 725

Leonor. Que era yo, disculpa fácil.
Cierto que os debo infinito,
don Félix.

Don Félix. Si no es bastante
aquesta satisfación,
mi bien, para asegurarte, 730
forma, despide, fulmina
severa, airada, implacable,
rigores, iras y enojos,
que humilde, rendido, amante,
perseveraré sufriendo, 735
que tuyo he de eternizarme
sino a pesar de fatigas,
firme a pesar de pesares.

Leonor. ¿De qué ha servido cansaros
en ese amoroso alarde, 740

731-733 *forma, despide, fulmina, / severa, airada, implacable, / rigores, iras y enojos*: construcción basada en un paralelismo formal que, en lugar de darse de manera vertical, se da, curiosamente, de manera horizontal. Cada una de las formas estaría unida sintácticamente con el término que aparece justo debajo, por lo que *forma* sería un verbo cuyos complementos son *severa* (c. predicativo) y *rigores* (c. directo) y, de forma paralela, ocurre con los otros dos términos que completan el verso.

si mucho menos ahora
os he creído que antes?

Don Félix. Eso es matarme, Leonor.

Leonor. Esto es, don Félix, vengarme.

Don Félix. ¡Que no creas mis finezas! 745

Leonor. ¡Que no pagues mis verdades!

Don Félix. Yo te adoro.

Leonor. Tú me ofendes.

Don Félix. Firme soy.

Leonor. Eres mudable.

Don Félix. Mira bien.

Leonor. Son evidencias.

Don Félix. Oye disculpas.

Leonor. Es tarde. 750

Don Félix. No tan airada a mis ruegos…

Leonor. En vano me persuades.

Don Félix. Pues en rigor tan crecido…

Leonor. Pues en tormento tan grave…

Don Félix. ¡Valedme, cielos, valedme! 755

Leonor. ¡Vengadme, cielos, vengadme!

Jornada segunda

Sale don Juan, y doña Ana con manto

Don Juan. Doña Ana hermosa, dulce prenda mía,
que has madrugado a duplicar el día
siendo entre más lucidos arreboles
cada lucero tuyo muchos soles, 760
siendo, negada a frágiles desmayos,
cada mejilla tuya muchos mayos,
pues heredan en vida a tus primores
luz las estrellas y verdor las flores.
Débate confianza más segura 765
un alma que al poder de tu hermosura
rinde la libertad más presumida
que de poder triunfar de ser vencida.
Tú serás sola, ¡oh adorado dueño!,
debida recompensa a tanto empeño 770
de mi amor, de mi fe; de mi cuidado

759 *arreboles*: véase nota al verso 426, donde se reproduce la misma metáfora.

762 *muchos mayos*: metonimia de símbolo por la cosa simbolizada, pues *mayos* representa los colores de las flores que se abren en dicho mes y que, a su vez, se reconocen por el color sonrosado de las mejillas de la dama.

el empleo, el objecto y el sagrado.
(Finjo por lo que debo a su decoro, *Aparte.*
que a esta aborrezco y a Leonor adoro.)

Doña Ana. (Asegurada quedo aunque celosa 775
vine, pues hallo en él tan afectuosa
y tan firme su fe con mi esperanza;
no será bien mostrar desconfianza.)
Justo es que se asegure mi advertencia
de que no has de negar correspondencia 780
a un afecto tan ciego,
que fue posible a tu amoroso fuego
y que fue tan profundo mi recato
por ser contigo fiel, conmigo ingrato.
Tan poderosa obligación no creo 785
que la ha de atropellar otro deseo,
que ni en tu sangre presumir se debe
de vulgar proceder acción aleve,
ni cuando inadvertido y desatento
se osara revelar tu atrevimiento 790
contra… Pero enmudezca el necio labio
que, ni aun temido, he de sufrir mi agravio.

Don Juan. Yo, mi bien, te venero tan constante,
tan ciegamente amante,
que de mi activa llama a la porfía 795
pasa de amor y llega a idolatría,
pues…

Doña Ana. Ya en una fe que llega a extremos
retóricos apoyos [no] afectemos,
que la que tanto en ambos se acredita
no de ponderaciones necesita 800
y en lo muy bachiller, así lo siento,
la voluntad parece cumplimiento.

---

772 *sagrado*: «por traslación significa la cosa que por su destino o uso es digna de veneración y respeto» [*Aut.*].
788 *aleve*: 'desleal, alevosa, traidora'.

El amor ha de ser para ser fino
portugués envainado en vizcaíno.

Don Juan. Mudo, pues, tu belleza reverencio, 805
enmudezca la voz, hable el silencio.

Doña Ana. Muda, pues, a mi afecto haré más sabio,
hablen los ojos y enmudezca el labio.

Don Juan. (Harto finjo, Leonor, por obligarte.) *Aparte.*

Doña Ana. (Harto me animo, honor, por esforzarte.) *Ap.* 810
Pues adiós, mi don Juan, que mi esperanza
va navegando en próspera bonanza.

Don Juan. Más vida pertenece a mi ventura,
Clicie he de ser del sol de tu hermosura.

803-804 *El amor ha de ser para ser fino / portugués envainado en vizcaíno*: para poder comprender estos dos versos debemos acudir a las consideraciones acerca de los portugueses y los vizcaínos en el siglo XVII. En primer lugar, tal y como nos indica Herrero García [1966: 162-163], los portugueses tenían fama de ser muy corteses, idea que el propio Rojas recupera en *Los celos de Rodamonte* (vv. 2735-2736): «que a un portugués me inclinara / a aliviarle los dineros» [Rojas, 2009: 572]; en segundo lugar, los vizcaínos (vascos) tenían fama de ser muy reservados, callados y tímidos, como comprobamos en otra obra de Rojas, *Donde hay agravios no hay celos* (vv. 1789-1790): «que no han de ser vizcaínas / las novias» [Rojas, 2007: 369]. Teniendo en cuenta todo esto, lo que la dama aconseja es que el amor debe ser siempre cortés (portugués) y discreto (vizcaíno).

811-812 *que mi esperanza / va navegando en próspera bonanza*: doña Ana compara su buena situación amorosa con don Juan con la navegación a través de un mar en calma. Véase la nota a los versos 575-584.

814 *Clicie he de ser del sol de tu hermosura*: referencia mitológica a una de las amantes de Apolo. Clicie estaba enamorada de Apolo pero su amor no fue correspondido por el dios, que la abandonó por Leucotoe, hija del rey de Babilonia. Ciclie marchó al desierto y se entregó a la observación constante del sol (identificativo de la deidad), lo que le llevó a la muerte. Para premiar su fidelidad, Apolo la convirtió en heliotropo o girasol, flor que constantemente mira al astro. En este caso, don Juan (representando a Clicie) se entrega por completo al destello de la belleza de doña Ana (el sol). González Cañal [2013], destaca las numerosas ocasiones en las que Rojas ha utilizado el mito de Clicie en sus comedias (veintitrés ejemplos frente a los cinco de Lope y Calderón). Véanse los siguientes ejemplos [recogidos en González Cañal, 2013]: «¿Y a Clicie que en sus rayos habilita, / porque ve que le

Don Ana. No has de ir conmigo, que si cuidadoso 815
(cómo anda celoso)
de mis pasos mi hermano fuere espía,
sola es mejor que me halle.
Don Juan. Ya del día
lloro el ocaso, pues tu ausencia lloro.
Doña Ana. Tu sangre, mi razón y mi decoro 820
dan voces en tu pecho mudamente;
no te niegues, don Juan, a lo decente,
que mujeres airadas, no te asombre,
no son mujeres, sino más que hombres. *Vase.*
Don Juan. Bien defiende su justicia, 825
pero está muy pertinaz
el juez, sobornole amor
con otra hermosa deidad.
Avasallose a su imperio
y así, ciego en el obrar, 830
arde en esta llama tibio
y en la otra llama inmortal.

Sale Flora con un papel.

---

sigue la marchita?» (*Los áspides de Cleopatra*); «garza que se cale al cielo, / monte del ave registro, / Clicie del sol galanteo» (*Progne y Filomena*); «Clicie hermosa, que al sol busca» (*Peligrar en los remedios*); etc.

823-824 *que mujeres airadas, no te asombre, / no son mujeres, sino más que hombres*: doña Ana advierte a don Juan que debe mostrarse decoroso con ella, pues la mujer puede defender su honor con la misma valentía y el mismo arrojo que un hombre. Estos dos versos podrían hacerse eco de un refrán de la época en el que se denuncia el peligro de la mujer airada: «La mujer airada, el humo, y la gata, y la sartén agujereada, son de gran daño en casa» [*Correas*, refrán n.º 14921].

827 *el juez*: refiriéndose a él mismo.

831-832 *arde en esta llama tibio / y en la otra llama inmortal*: don Juan, hablando de él en tercera persona, reutiliza la imagen de la llama de la pasión para mostrar cómo el amor por Leonor es infinitamente superior al de doña Ana, a la que está intentando engañar. De ahí que arda tibio en la llama de doña Ana e inmortal en la de Leonor.

Flora. ¡Buenas nuevas, buenas nuevas,
albricias, señor don Juan!
Don Juan. Flora mía, flor hermosa 835
de aquel mayo celestial,
rayo de aquel sol divino
de quien puede mendigar
luz el que de aqueste globo
es antorcha universal. 840
¿De qué dicha me aseguras
feliz vitoria? No ya
con suspensiones tu voz
dilate mis glorias más.
Flora. De mi ama, cuando menos, 845
os traigo un papel. Catad
si vos fará buena pro
bocado que es dulce asaz.
Don Juan. ¿Papel de Leonor? Un mund[o]
para premiarte será 850
corta recompensa.
Flora. Sabe,
su divina majestad,
don Juan, que fueron mis ruegos
tenazas y en su crueldad
clavó el papel, forcejamos, 855
yo tirar y ella cejar.
Emperreme, agarré bien
y de un tirón, a pesar
de su fuerza, le arranqué

847 *fará buena pro*: «Modo de hablar con que se saluda al que está comiendo o bebiendo» [*Aut.*]. En este caso, es la carta de Leonor el bocado que tendrá buen provecho en el ánimo de don Juan. Dicha expresión la encontramos también en el refranero de la época con el mismo significado: «Buena pro haga» [*Correas*, refrán n.º 3910]. Es curioso notar la utilización de un lenguaje arcaizante que domina toda la oración, marcado sobre todo por la pervivencia de la *f* inicial etimológica y la forma imperativa *catad*.

848 *asaz*: 'bastante'.

de su recato. Mirad 860
si con tal perro de ayuda
podrá vuestro amor pelear.

Don Juan. Toma esta cadena, sea
no paga sino señal
de mi afecto, y dame, Flora, 865
ese tesoro en que está
cifrada de mi deseo
la mayor felicidad.

Flora. Admito el trueque. (Si medio
pliego de papel, no más, 870
paga así un amante, ¿a cómo
cada resma le saldrá?)

Don Juan. ¡Con qué alborozo a esta dicha
todos mis sentidos van!

Lee.

Para remedio de cierto disgusto en que corre tormenta mi libertad, necesito de hablaros esta noche en mi casa. Suplícoos que estéis en ella a tiempo en que por, estar fuera o recogido mi padre, pueda tener seguridad de que no os vea. El cielo os guarde.

Leonor.

A un favor tan declarado, 875
¿quién se haya tan incapaz

861 *perro de ayuda*: es corriente que se produzcan procesos de lexicalización en el campo semántico de los animales a través de una evolución por la cual se incorpora al sustantivo que designa a un animal alguna peculiaridad de su comportamiento. Tal y como señala Buenafuentes de la Mata [2007: 220-221], *perro de ayuda* es una de estas formaciones. La particularidad señalada en este caso es que se trata de un perro 'enseñado a correr y defender a su amo'. Por lo tanto, la carta que Flora entrega a don Juan se convierte en un perro de ayuda para el amor del galán, con el que podrá defenderse ante la dama («podrá vuestro amor pelear», en el verso siguiente) y, consecuentemente, conseguir correspondencia amorosa.

872 *resma*: «El mazo de veinte manos de papel» [*Aut.*].

de merecerle?, ¿qué extremos
desempeñarle podrán?

Flora. (¡Ay mi don Juan de buen alma,
qué fácil sois de engañar, 880
cómo después esa miel
se os ha de volver agraz!)

Salen don Félix y Pepino.

Don Félix. Señor don Juan.

Don Juan. ¡Oh, don Félix,
a qué buen tiempo llegáis!

Don Félix. (¿Qué miro? ¡Válgame el cielo! *Aparte.* 885
¿Flora en casa de don Juan?)

Flora. (De verme aquí tendrá celos *Aparte.*
don Félix, pero él sabrá
presto la verdad del caso.)

Don Juan. Ayudadme a celebrar 890
el triunfo más soberano
de la más bella deidad,
a quien en su templo Amor
construye sagrado altar,

---

879 *don Juan de buen alma*: remite a dos refranes de la época, a saber: «Es un Juan de buen alma» [*Correas*, refrán n.º 9479] y «Juan de buen alma» [*Correas*, refrán n.º 11821]. Llamar a alguien «don Juan de buen alma» era llamarle buenazo, flojo y descuidado, tal y como explica Correas. En este caso, don Juan es un flojo y un descuidado porque cree a pies juntillas todo aquello que, malévolamente, le hace creer Flora.

882 *agraz*: uva de la vid sin madurar. A través de un proceso de metonimia, este sustantivo se convierte en un adjetivo cuyo significado es 'desagradable, molesto', que deriva del sabor amargo e insípido de la uva inmadura.

893-894 *a quien en su templo Amor / construye sagrado altar*: la imagen del templo del Amor es un lugar recurrente en la poesía del Siglo de Oro como metáfora de la relación entre los enamorados, ya sea de manera más carnal o más espiritual. En este caso, Amor ha levantado un altar en su templo donde se erige la imagen de la deidad a la que idolatra don Juan, que no es otra que Leonor. Ejemplo similar

que, pues a los dos informa 895
la ley de una voluntad,
lo que fuere gusto mío
interés vuestro será.
Aquella dama, de quien
os hablé tres días ha, 900
aunque en su rigor entonces
se mostró tan pertinaz,
sosegado el crespo orgullo
de su airada tempestad
en el puerto de su pecho 905
se abriga mi nave ya.
Aquesta criada ahora
un papel suyo me trae
que de su amorosa llama
confirmadas muestras da. 910
Mirad si debo a esta dicha
festiva solemnidad
cuando, aun indigna a sus aras,
la adoración llegará.

Pepino. (No es nada lo que le ha dicho, 915
poco turbio es el don Juan.)

---

de esta metáfora de tono cortés y religioso lo encontramos en «Las columnas de cristal», poema de Quevedo: «Las columnas de cristal / al templo de Amor sustentan / donde adora el alma mía / la imagen de su belleza» [recogido en Pineda Botero, 1986: 302].

903-906 *sosegado el crespo orgullo…se abriga mi nave ya*: Rojas recupera, de nuevo, la metáfora náutica como representación de la relación amorosa. Don Juan siente que ha sido capaz de llegar a Leonor y obtener su favor a pesar de las dificultades encontradas. Dichas dificultades son representadas por la *airada tempestad*, que participa en una construcción paralelística con *crespo orgullo*, término real al que complementa. Una vez superadas esas dificultades, la nave (el amado) se refugia en el puerto (pecho de la dama) de los peligros del mar abierto (es decir, ha sido correspondido).

916 *turbio*: 'obscuro o confuso en la explicación o locución' [*Aut.*]. Flora se mofa ante el público del lenguaje cargado y complejo del que hace uso don Juan para hablar de su relación con Leonor. Posiblemente el

Don Félix. (¿A quién le habrá sucedido *Aparte.*
caso como éste jamás?
Pues no he muerto a la violencia
de tan sañudo pesar, 920
o aprendo para insensible
o estudio para inmortal.)
Don Juan. ¿Qué decís de mi ventura?
Don Félix. Digo que es justo estimar
favor, que aún vuestro deseo 925
no pudo crecerle más.
(Sin alma estoy, y estoy vivo. *Aparte.*
¡Oh! abrásame este volcán
de mis celos como celos
de mis agravios, que ya 930
aun se ha negado a mi pena
el alivio de dudar.
¡Que sufra a mis ojos esta
infamia!) Señor don Juan,
no es razón que malogréis 935
esta visita que os da
nuevas de tanto favor
por mí. Yo os quiero dejar,
que esta tarde os buscaré
desocupado.
Don Juan. Esperad. 940
Don Félix. Esa atención es primero.
Don Juan. Para todo habrá lugar.
Don Félix. No, no quiero embarazaros.
Don Juan. Vos nunca me embarazáis.
Don Félix. (Rabiando voy a morir.) *Vase.* 945
Flora. (Chispeando de celos va.)
Don Juan. (Desazonado advertí

epíteto vaya cargado de una doble significación por la cual, además de oscuro en la expresión, Flora tilde a don Juan de «infeliz, desgraciado» [*Aut.*], pues desconoce que, en realidad, no ha sido correspondido por la dama.

a don Félix, aunque más
se esforzaba, que una pena
siempre se desmiente mal. 950
Iré siguiéndole.) Flora,
de aqueste papel será
mi obediencia la respuesta
y adiós, adiós, que alcanzar
a don Félix es forzoso. 955

Flora. El cielo os guarde, don Juan.

Vase y quedan Flora y Pepino.

Pepino. Taimada protoalcahueta,
que sin duda es Satanás
tu catedrático en esta
dotrina de alcahuetear; 960
de las bolsas el ce ce,
de los chismes el ziszás,
cocinera de embelecos
que con su pimienta y sal

950 *desmiente*: 'disimula'.

957 *Taimada*: 'astuta'. *Protoalcahueta*: el prefijo de origen griego *proto-* significa prioridad, preeminencia o superioridad. Por lo tanto, Pepino, con esta denominación, señala a Flora como la primera de las alcahuetas, la mejor de todas ellas. Véase una construcción similar en *El Buscón* de Francisco de Quevedo: «Al fin, él era archipobre y protomiseria» [2008: 118].

961 *de las bosas el ce ce*: Pepino muestra el interés de Flora por el dinero, de ahí que sea el *ce ce* de las bolsas de dinero. *Ce* es «la voz con que se llama a alguna persona, se la hace detener o se la pide atención» [*Aut.*]; en este caso, es la voz con la que Flora se hace con una retribución por sus artes perversas. Dicha utilización la encontramos, en forma de verbo, en *Donde hay agravios no hay celos* [Rojas, 2007: XX] «¿Quién llama? ¿Quién me cecea?» (v. 1292).

962 *ziszás*: «voces del estilo familiar, con que se expresa el ruido del golpe repetido, o el mismo golpe» [*Aut.*]. Flora es quien dirige o lanza los chismes o embustes por los cuales obtendrá provecho.

los guisas cual digan beatas, 965
¿cómo, di, sin más ni más,
en el signo Capricornio
ha puesto a don Félix ya
esa tu ama? Di, ¿cómo
es con él tan liberal 970
de los tallos que se crían
en Medellín? Ven acá,
dame al punto cuenta de esto,
que está mi curiosidad
a la muerte por saber 975
el caso.

965 *las guisas cual digan beatas*: el término *beatas* adquiere aquí un sentido irónico que se explica en el *Diccionario de Autoridades*: «Irónicamente y en significación contraria, llama el vulgo a la mujer que, fingiendo recogimiento y austeridad, vive mal y se emplea en tratos y ejercicios indecentes y perversos». Pepino reconoce, por lo tanto, a Flora como una de estas beatas especializadas en comercializar con los embustes.

967 *en el signo Capricornio*: alusión burlesca al crecimiento de cuernos en el galán como consecuencia de la infidelidad de la dama. La imagen de este signo zodiacal ha sido un motivo recurrente en la poesía burlesca para hacer alusión a la promiscuidad dentro del matrimonio o la relación sentimental. Veamos un ejemplo en Quevedo, poeta que explotó las imágenes sobre cornudos con maestría: «Las demás, a puto el postre, / honraron mis matrimonios; / las tres, tres signos me hicieron: / Aries, Tauro y Capricornio» [Quevedo, 2004: 819].

971-972 *de los tallos que se crían / en Medellín*: continuando con las imágenes sobre cornudos, Rojas Zorrilla acude a la realidad agropecuaria de Medellín, es decir, su conocida importancia en el siglo XVII como centro ganadero, situación de la que se valieron en cuantiosas ocasiones los poetas burlescos del siglo XVII. Son numerosas las veces que encontramos el uso de este chiste sobre cornudos en la literatura del Siglo de Oro, como vemos en *La vida y hechos de Estebanillo González*: «Este tal tocaba cada día, al querer anochecer, una media luna o llave de Medellín o madera de tinteros» [González, 2009: 483]; en *Los sueños* de Quevedo: «y anda el negocio de suerte que, si volviera al mundo (con ser el propio Diego Moreno) a ser cornudo, me pusiera a platicante y aprendiz delante del acatamiento de los que peinan Medellín y barban de cabrío» [Quevedo, 1991: 404]; o en un poema atribuido a Lope de Vega recopilado en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*: «¿Qué buey en Medellín pació la grama / te dio la suela en toda su ribera?» [Lustonó, 1872: 78-79].

Flora. Pues allá va,
porque no malpara, escuche,
señor mío: en Madrid no hay
dama ninguna que pueda
con solo un galán pasar, 980
porque son tan redomados
aun los más finos que ya
cualquiera de ellos es
de su bolsa más galán
que de su dama, y así 985
mi ama quiere imitar
el común estilo, haciendo
como todas las demás,
que galanes y camisas
siete se han de remudar 990
cada semana.

Pepino. ¡Setenta
y falta, nos pueden dar

977 *malpara*: del verbo *malparar*: «Ofender, hacer mal, destruir y quitar el lucimiento a alguna persona o cosa». Flora va a hablar con sinceridad sobre su ama a Pepino porque nadie lo puede escuchar y, por tanto, a nadie puede ofender.

981 *redomados*: «se aplica al hombre o bruto cauteloso y astuto» [*Aut.*]. La figura del galán redomado ha sido uno de los objetos de estudio que ha ocupado la labor de Elena E. Marcello a través, principalmente, del análisis de las obras de Cubillo de Aragón. Véanse los dos artículos principales en torno al tema: «El romance del *Enredomado* de Álvaro Cubillo de Aragón» [2004] y «*El segundo enredomado* de Álvaro Cubillo de Aragón y *La campana de Velilla*» [2006].

981-991 *en Madrid no hay…cada semana*: Flora hace ver a Pepino que su dama se ve en la obligación, tal y como es la costumbre en Madrid, de disfrutar de una corte de varios galanes. La principal causa es el hecho de que estos se han vuelto más astutos y cuidan más de su bolsa de dinero frente al ataque de las féminas, que han perdido, por tanto, una gran fuente de ingreso. En consecuencia, para obtener los mismos beneficios estas se ven obligadas a coquetear con un mayor número de caballeros.

991-992 *¡Setenta y falta!*: exclamación hiperbólica relacionada con el juego de las cartas. Tal y como nos muestra Etienvre [1987: 227] «le *siete* est,

	las tales hembras mal año!	
	¡Fuego, fuego de alquitrán	
	en sus mañas y en sus moños,	995
	que un amén no faltará!	
	Pero, dejando esto aparte,	
	¿cuánto te ha dado don Juan	
	por el papel de Leonor?	
Flora.	Esta cadenilla, mas	1000
	de ella vuesarced, mi rey,	
	niquil ha de garrafar.	
Pepino.	¡Oh, buen Juan! ¡Oh, Juan divino!	
	¡Oh, Juan de Juanes y tal	
	que, comparado contigo,	1005

en effet, la carte la plus forte au jeu de la *primera*», por lo que era común su uso en sintagmas exclamativos para mostrar asombro. Si tenemos esto en consideración, *setenta* marcaría el asombro de manera hiperbólica, pues es la multiplicación del siete por diez.

994 *¡Fuego, fuego de alquitrán…!*: el sustantivo *fuego* «utilizado como interjección sirve para explicar la admiración que causa alguna cosa» [*Aut.*], en este caso, el comportamiento femenino que acaba de explicar Flora. Y para que esta expresión de admiración quede reforzada, Rojas utiliza la imagen del *fuego de alquitrán*, sintagma común en el siglo XVI y XVII. El alquitrán es un «betún muy dispuesto para atraer a sí el fuego y encenderse» [*Aut.*], por lo tanto, el fuego del que habla es aún más potente y, consecuentemente, la sorpresa también.

1001 *mi rey*: véase nota a los versos 459-460.

1002 *niquil*: 'nada'. La procedencia de este término sería el *nihil* latino ('nada') tras haber sufrido un proceso de vulgarización en su pronunciación. Felipe Moriano [1866: 46-47] nos explica en su *Ortografía* que se debe a la tendencia a la aspiración de la *h* que los españoles recibieron de los romanos. Ya en el siglo XVI era una práctica muy extendida, como podemos colegir a partir de las siguientes palabras del lingüista: «El maestro Pedro Simón de Abril [humanista del siglo XVI] calificó de necedad el decir *miqui*, *niquil*, *niquilominus* y, no obstante, reconoció que debía aspirarse la *h*» [Moriano: 1866: 47]. Otros críticos de la época defienden que sería una pronunciación que remonta a la época de Cicerón y, por tanto, perfectamente admitida.

garrafar: 'agarrar, quitar'. Parece ser una creación léxica propia de Rojas. Su origen sería el término *garrafiñar*, que quiere decir «quitar agarrando alguna cosa. Viene de la voz *garra* y es de estilo familiar» [*Aut.*].

es Juanillo el Preste Juan!
De los Juanes he de ser
tan abogado que ya
me muero por los juanetes
porque comienzan con «Juan». 1010
¡Ay, Flora, lo que te quiero!

Flora. ¿Mucho?
Pepino. Mucho
Flora. ¿Tanto?
Pepino. Y más.
Flora. ¿Y sin la cadena?
Pepino. ¡Zape!
Flora. ¿Y con ella?
Pepino. ¡Miz!
Flora. ¡Oh, gran
tacaño!
Pepino. Tu aprendiz soy. 1015
Flora. Pues, amigo, no hay que hablar,

1006 *es Juanillo el Preste Juan*: en la alabanza en la que Pepino ensalza la figura de don Juan por la cadena que ha dado a Flora le llega a comparar con el Preste Juan, «título que se da al Emperador de los abisinios. Es voz compuesta de *Preste* y *Juan*, que en su lengua vale rey, porque antiguamente eran sacerdotes estos príncipes» [*Aut.*]. En el texto dicho regente queda reducido a "Juanillo" frente al galán de la comedia que está encumbrando Pepino.

1003-1010 *¡Oh, buen Juan!... porque comienzan con «Juan»*: un juego similar con el nombre de Juan lo encontramos también en *El hamete de Toledo*, de Lope de Vega: «A ser aquestos galanes / que han de cantar también juanes, y llamarse Juan Beltrán, y tener todos juanetes, era linda juanería» (vv. 10-14) [*TESO*].

1013 *¡Zape!*: «Voz que se usa para espantar los gatos, acompañada muchas veces con golpes, por lo que huyen al oírla» [*Aut.*].

1014 *¡Miz!*: «Voz de que ordinariamente se usa para llamar y hacer venir al gato» [*Aut.*]. Este juego semántico lo encontramos en *El Buscón* de Quevedo: «Otro decía que a mi padre le habían llevado a su casa para que la limpiase de ratones, por llamarle gato. Unos me decían "zape" cuando pasaba y otros "miz"» [2008: 106-107]. Al igual que en el texto quevediano, es evidente el juego con la acepción 'ladrón' del término *gato*.

ojos que la vieron ir
no en Flora la verán más.

Pepino. Siguiéndote iré aunque vayas
al mismo infierno a parar. 1020

Vanse y sale Leonor sola.

Leonor. No he podido conseguir
este triunfo, y así es justo
para libertar mi gusto
otros medios elegir.
Hablaré claro a don Juan, 1025
cortés será mi desprecio,
¡ah, plegue a Dios que lo necio
no le estrague lo galán!
Mi padre en esta violencia
está ciego y no es casarme, 1030
sino antes venderme, darme
marido por conveniencia.

Sale Flora.

Flora. Señora.
Leonor. ¡Ah, mi Flora!
Flora. Ya
el papel se despachó.
Leonor. Y dime, ¿qué respondió? 1035
Flora. Que su obediencia será
la respuesta.
Leonor. Bien lo hiciste.
Flora. No tan bien que no me viese
tu don Félix y tuviese
celos.

1017-1018 *ojos que la vieron ir / no en Flora la verán más*: utilización del refrán «Ojos que le vieron ir, no le verán más en Francia» [*Correas*, refrán n.º 17352], cambiando únicamente los nombres propios.

1034 *el papel se despachó*: es decir, el negocio del papel se concluyó.

Leonor. ¿Pues dónde le viste? 1040
Flora. A ver a don Juan entró
cuando yo estaba con él
hablando. Al fin, que el papel
era tuyo no ignoró.
Leonor. Fácil será el sosegar 1045
lo inquieto de sus desvelos,
pues de lo que tiene celos
antes le debe obligar.
Flora. Presto la satisfación
de don Félix admitiste; 1050
de cera a sus ruegos fuiste,
¡qué blanda es tu condición!
Leonor. ¡Ay, Flora! Es tan vehemente
este afecto de mi amor
que aun estudiando el rigor 1055
no sé mostrarme paciente.
En la mayor tempestad
de mis airados enojos
dejar que mientan mis ojos
no quiere la voluntad. 1060
En mí cualquiera aspereza
es ley de mi pundonor,
porque es bien mostrar valor
aun dentro de una flaqueza.

1051 *de cera a sus ruegos fuiste*: Flora recrimina a Leonor su poca fortaleza ante los ruegos de don Juan. El término *cera*, usado metafóricamente, tiene significación de «blando, tierno, dócil, flexible y fácil» [*Aut.*], que viene corroborada en el verso siguiente.

1062 *es ley de mi pundonor*: Leonor se erige como defensora de su propio honor, un papel que, en la mayoría de las ocasiones, se adscribía al hombre. De aquí la importancia del personaje de Leonor, que reclama para sí ocupaciones propias de los hombres. Por otra parte, la aparición de este sustantivo refuerza la tesis defendida por Felipe Pedraza [2007: 13-30] que encuadra a esta obra dentro del grupo de comedias pundonorosas, en las que la defensa del honor se consolida como base del enredo hasta llegar a extremos que caen en lo absurdo o inverosímil.

Flora. Notables sois los que amáis, 1065
extraña es vuestra locura,
nunca estáis con más ternura
que cuando sin ella estáis.
Pucheritos son de niños
vuestras iras, en rigor, 1070
que en diciendo «ajo» el Amor
paran en tiernos cariños.
Leonor. Tú solo de mi albedrío
el imperio vencerás,
tú solo eternizarás 1075
dominio en el pecho mío,
a ti sólo avasallada
triunfos el alma previene.
Flora. Ele, ele por do viene
don Félix por la calzada. 1080

1066 *locura*: Flora hace referencia a la «locura de amor», tópico literario que presenta al amor como una enfermedad que atacaba gravemente a los enamorados, hasta el punto de hacerse imprescindibles los *remedia amoris* que daban remedio a tal mal. El tópico se remonta a la literatura latina, donde poetas como Lucrecio o Catulo lo utilizaban de manera recurrente en sus composiciones. Catulo, por ejemplo, hacía referencia a esta enfermedad del alma como «una loca pasión», «la locura de amor», «querer o amar locamente», «consumirse de amor» o «entregarse a un cruel amor que atormenta» [Cabello Pino, 2009: 10].

1071 *en diciendo «ajo» el Amor*: personificación del amor en la figura de un niño pequeño identificado por un gorjeo característico de los primeros meses de vida: «ajo». Rojas lo utiliza tal imagen para explicar que durante los primeros atisbos de amor entre los amantes (que corresponderían a las primeras vocalizaciones de un bebé) las tensiones que pueda haber entre ellos se desvanecen, transformándose en muestras afectuosas. Es curioso cómo Mesonero Romanos (editor del testimonio *B*) no capta el juego y transforma el verso para darle un sentido que cree más acertado, a la vez que más alejado de la verdadera intención del dramaturgo: «que en diciendo bajo el amor».

1079 *ele* (lo mismo que *ételе*): «Expresión con que se señala u demuestra a alguno» [*Aut.*].

1079-1080 *Ele, ele por do viene / don Félix por la calzada*: par de versos que recuerdan el inicio del *Romance del rey moro que perdió Valencia*: «Helo, helo por do viene el moro por la calzada». Agustín

Leonor. Pues ten tú cuidado, Flora,
de avisarme si don Juan
viene, o mi padre.
Flora. Serán
linces mis ojos, señora.

Vase Flora y sale don Félix.

Leonor. ¿Cómo, señor don Félix, de esta suerte 1085
en mi cuarto os entráis cuando se advierte
riesgo tan evidente
en que mi padre venga y…
Don Félix. No consiente,
aleve, ingrata, en el pesar que siento
ley la razón ni freno el sufrimiento. 1090
Cocodrilo engañoso,
cauta sirena y áspid venenoso
de cuyo ingrato pecho es lo halagüeño
cauto disfraz de tu sañudo ceño.
¿Eres tú la que amante 1095
ostentó presunciones de constante,
alegando finezas repetidas
según las ponderabas bien sentidas?
¿Eres tú la que en llama siempre ardiente

Moreto los reproduce tal cual en *De fuera vendrá quien de casa nos echará*: «Ele, ele por do viene / el moro por la calzada».

1090-1092 *cocodrilo…áspid venenoso*: «Metafóricamente, se llama [cocodrilo] a cualquiera persona engañosa, infiel y falta» [*Aut.*]. Castillo Solórzano, en su *Lisardo enamorado*, utiliza el mismo sintagma en boca de Negrete: «Vuestra condición retrata / al cocodrilo engañoso, / que atrae con lo piadoso, / y con lo atrevido mata» [*CORDE*]. En su caso, Rojas une la imagen del cocodrilo engañoso con las del verso siguiente: la sirena que atrae con su canto a los marineros para llevarlos a la muerte (como en la historia de Ulises) y la del áspid, serpiente de tamaño relativamente pequeño y de belleza semejante a la de la cobra, y cuya mordedura resulta mortal.

de mi amor a las aras obediente 1100
sacrificaste el alma
quedando ufana de rendir tu palma?
Eres tú, mas no eres,
cada instante sois otras las mujeres.
Un papel, ¡qué rigor! Mortal me siento. 1105
¿A don Juan —¡qué pesar!, ¡grave tormento!—
le escribes? Donde bien mi fe pagaste
cuanto pudo desear le aseguraste,
en tormenta de agravios tan severa,
ya que de amante no, de honrado muera. 1110

Leonor. Templa, don Félix, desaires
contra mi decoro, templa
de inadvertidos discursos
mal informadas sospechas,
apura esas presunciones 1115
antes que a mi honor te atrevas,
que si en tu crédito caben
no caben en mi decencia.

Don Félix. Solo esto me falta ahora
para que mi juicio pierda, 1120
pues ingrata —estoy sin mí—,
¿no son evidencias ciertas
las que a mi sentido informan
de esta injusta grave ofensa?

Leonor. Mira si de tus indicios 1125
es la información siniestra,
pues antes me debes gracias
de lo que concibes quejas.

Don Félix. (Ya se enmienda.) Leonor, muda
de proceder, no pretendas 1130

1100-1101 *a las aras obediente / sacrificaste el alma*: recordemos la imagen del Amor como un templo en el que se construye un altar donde se ofrecen las almas de los enamorados. Véase nota a los versos 893-894.

1126 *siniestra*: 'malintencionada'.

cuando reprimo furores
desenfrenar impaciencias.
Para incertidumbres guarda
satisfaciones, que es necia
la disculpa que se anima 1135
a vista de una evidencia.

Leonor. Oye, pues, los desengaños
de tus celos porque adviertas
que no es legítimo el juicio
que de apariencias se engendra. 1140

Sale Flora.

Flora. ¡Señora, gran mal! Tu padre,
en cuerpo y en alma, llega
cerca de casa, ya el coche
se siente.

Leonor. ¡Terrible pena!

Flora. Mira que también don Juan 1145
en la antecámara espera.
¿Qué he de hacer?

Leonor. ¡Fuerte rigor!
Flora, a mi cuarto le lleva.

Vase Flora.

Don Félix, bien ves el riesgo
en que estamos.

Don Félix. Pues, ¿qué intentas? 1150

Leonor. Que antes que llegue mi padre
te vayas, esto te ruega
mi amor.

Don Félix. Pues adiós, ingrata,
para siempre.

Leonor. Cuando sepas
mi disignio estimarás 1155
la verdad de mis firmezas.

Vase Leonor por la una puerta, va a salir don Félix por la otra y detiénese.

Don Félix. Bueno es esto. ¡Vive Dios
que sube ya la escalera
don Rodrigo! No es posible
que salga sin que me vea. 1160
¿Qué haré, cielos? ¡Oh, si acaso
en alguna sala de estas
puedo esconderme… ¡Qué dicha
ha sido el hallarla abierta!

Escóndese don Félix y sale Leonor con don Juan y Flora.

Don Juan. Dichoso he sido, Leonor, 1165
en que esta ocasión se ofrezca.
Leonor. (Mira si viene.)
Flora. (Ya miro,
que en esto nada soy lerda.)
Leonor. Forzoso es, señor don Juan,
que os entréis en esta pieza 1170
hasta que yo de mi padre
desembarazarme pueda.
Don Juan. Aquí, mi Leonor, te aguardo.
Leonor. Entrad, pues.
Flora. Acaba, cierra
presto, que llega tu padre. 175

Escóndese y sale don Rodrigo.

Don Rodrigo. («Presto, que tu padre llega»
dijo Flora. ¿Cómo, cómo
Leonor, no sé lo que crea,
recata ninguna acción
de mí? Cuerda mi advertencia 1180
disimule.) ¡Oh, Leonor mía!
Leonor. Pues, ¿cómo, señor… (¡Oh, quiera

el cielo que no me turbe!)
Flora. (¡Ánimo, apretar la cuerda!)
Leonor. …te recoges esta noche 1185
tan tarde?
Don Rodrigo. Una diligencia
tuve que hacer, fue preciso
que me detuviese en ella.

Sale Pepino y túrbase.

Pepino. ¿Cómo, señor, sin decirme…
(¡Oh, cuerpo de Cristo, buena 1190
la habemos hecho!)
Leonor. (¡Que entrase
de este modo! ¡Suerte adversa!)
Don Rodrigo. No os vais, hidalgo, esperad.
Pepino. Yo esperaré más que esperan
treinta judíos. (Pensé *Aparte.* 1195
que aquí mi amo estuviera;
pensé mal. Por tal pensar

1184 *apretar la cuerda*: «Frase metafórica. Es lo mismo que importunar y hacer instancia para conseguir alguna cosa, o para hacer que otro revele lo que sabe. Díjose a semejanza del reo a quien se da tormento, que le aprietan las cuerdas para que confiese el delito» [*Aut.*]. Con esta expresión Flora se mofa del enredo surgido entre damas y galanes, un enredo que crece de manera imparable.

1190 *cuerpo de Cristo*: «especie de interjección o juramento, que explica a veces la admiración» [*Aut.*], como es el caso, pues muestra la sorpresa de Pepino al encontrarse a don Rodrigo en lugar de a su amo.

1194-1195 *Yo esperaré más que esperan / treinta judíos*: los judíos, al igual que los cristianos, esperaban al Mesías; sin embargo, la concepción que de Él tenían era totalmente distinta: esperaban a un mesías que se convirtiera en el gran gobernador del mundo, un enviado poderoso de Dios que triunfara sobre las fuerzas malignas; Jesús, por el contrario, fue un mesías que murió con gran sufrimiento para redimir los pecados del hombre. Es por esta razón por la que los judíos aún continúan esperando al verdadero mesías. Pepino aprovecha esta idea y la enriquece con una afirmación hiperbólica que incide en su posición dentro del enredo.

un pienso como a una bestia
me pueden dar.)

Don Rodrigo. (¡Ay de mí! *Aparte.*
Muchas sospechas son estas.) 1200
¿A quién buscáis en mi casa
a estas horas?

Pepino. (¿Qué respuesta *Aparte.*
le daré?) Señor, yo busco
a quien vos quisiereis. Vea
vuestro gusto la persona 1205
que he de buscar, buscarela,
que yo sabré ser buscón.
En mi vida armé pendencia.

Flora. (Él se ha turbado; ahora bien, *Aparte.*
¡al arma! Embustes no temas, 1210
señora, que ya yo voy
con una valiente treta.)
Camargo, ¿cómo se ha entrado
hasta acá dentro? Allá fuera,
en el corredor, ¿no dije 1215
que me esperara? ¡Qué necia
licencia de escuderazo!

1198 *pienso*: desde el verso 1195 Rojas juega con el recurso del poliptoton a través de diferentes formas verbales del verbo *pensar*. En este caso, transforma semánticamente la primera persona del verbo pensar en el sustantivo que se refiere al alimento que se da al ganado.

1207 *buscón*: utilización de la palabra con un doble significado. En el *Diccionario de Autoridades* ya se indica que su uso con el sentido literal de «persona que busca» no es frecuente; por el contrario, sí es más corriente la acepción de «persona que hurta rateramente o usa con malicia o arte de sacaliñas para estafar», y que instaura en la cultura popular gracias a la más afamada novela quevediana.

1213 *Camargo*: curioso apelativo que se conforma mediante un juego compositivo de palabras en el que el adjetivo *amargo* juega el papel protagonista, representando a Pepino por una de las cualidades representativas del fruto homónimo, esto es, su amargura; y todo esto sin dejar de utilizar un apellido cuya existencia es real.

1217 *escuderazo*: aumentativo de *escudero* que se utilizaba como «voz de desprecio» [*Aut.*].

Pepino.	(Vive Dios que me marea	
	esta mujer; en mi vida	
	he visto tal embustera.)	1220
Don Rodrigo.	Luego, ¿conoceisle vos?	
Flora.	Y tú también, si te acuerdas,	
	le conoces: es criado	
	de doña Aldonza Teresa	
	de Girón, grande amiga	1225
	de mi señora.	
Pepino.	Es la mesma	
	verdad, si he de andar puntual,	
	la que dice esa doncella,	
	sino que soy vizcaíno	
	y así tengo corta estrella	1230
	en hablar, luego me turbo.	
Leonor.	(Dicha será que lo crea.)	
Don Rodrigo.	¿No es bueno que siempre os quise	
	reconocer? Cierto era	
	que en otra parte os había	1235
	visto.	

1224-1225 *Aldonza Teresa de Girón*: es curioso cómo Flora une un nombre rústico como el de *Aldonza* (no hay más que recordar a Aldonza Lorenzo en el *Quijote*) con *Girón*, uno de los apellidos de más solera del siglo XVII y que identificará, más adelante, a los componentes de la casa ducal de los Osuna.

1230 *tengo corta estrella*: Pepino afirma en este verso que es poco ducho en el hablar. Además de ser una locución bien fijada en el siglo XVII, responde también a un refrán que recoge Correas: «Tener estrella: por dicha; no tenerla, lo contrario» [refrán n.º 22121].

1229-1231 *sino que soy vizcaíno…luego me turbo*: ya veíamos en el verso 804 cómo los vizcaínos eran reservados, callados, tímidos; sin embargo, Rojas da aquí un paso más, pues, además de ser parcos en palabras, los vizcaínos tenían fama de tener dificultades para ser comprendidos. De tal naturaleza derivaría la poca estrella en hablar de Pepino. Así los calificó también el maestro Pedro Medina [recogido en Herrero García, 1927: 561]: «Son de poco hablar y no muy propio ni concertado, que muchas veces sienten dificultad en poderse dar a entender y declarar sus conceptos».

Pepino. Sí señor, en esta
casa, donde ha un mes que sirvo
a doña Alcuza Perea
(¡Vive Cristo que erré el nombre! *Aparte.*
El diablo me saque de esta 1240
por quien es.)
Don Rodrigo. ¿Y a qué venís
tan tarde?
Flora. A una impertinencia.
Viene por una jaulilla
que me encargó que le hiciera
su ama, que tengo yo 1245
linda maña para hacerlas,
porque mañana ha de ir
a dar una norabuena
y quiere llevar el moño
bien puesto.
Pepino. (La quinta esencia *Aparte*. 1250
del enredo es la Florilla.
¡Mal año, cómo las pega!)
Leonor. (Lindamente ha sucedido.)
Don Rodrigo. Pues esperad allá fuera,
que luego os despacharán. 1255
Pepino. ¿Oye usted, señora? Sea
con brevedad, que me faltan
treinta recados y es fuerza
darlos todos esta noche.
Flora. Ya salgo, tenga paciencia. 1260
Pepino. (Mamola el viejo, el demonio
en esta trampa no diera.) *Vase Pepino.*

1252 *Mal año*: «Otras veces se suele tomar por exageración, como dando a entender que uno es muy avispado y capaz en alguna facultad, arte o ciencia, o que es entendido y práctico en el manejo y conocimiento de algunas cosas, y en fuerza de esto se dice vulgarmente: *mal año si sabe su negocio*, *mal año que es capaz y entiende más de lo ordinario*» [*Aut.*].

1261 *Mamola*: con el paso del tiempo esta forma verbal se lexicalizó dentro de la expresión *hacer la mamola*, es decir, «frase que, además del sentido

Flora. (Con lindo arte hemos salido
de este aprieto.)
Don Rodrigo. Leonor, entra
en tu cuarto, que es ya hora 1265
de recogernos.
Leonor. (Atenta
esperaré a que mi padre
se acueste porque no pueda
estorbar que hable a don Juan,
que en aquesta diligencia 1270
fundan mi amor y mi gusto
el remedio de mi pena.)

Vanse Leonor y Flora y queda don Rodrigo.

Don Rodrigo. Ya se entró, ¡válgame Dios!
¡En qué confusa tormenta
de recelos mi discurso 1275
temiendo naufragios queda!
¿A qué propósito pudo
decir Flora —¡grave pena!—
a Leonor, cuando yo entraba,
«presto, que tu padre llega»? 1280
¿Y este hombre que tan hallado
se entró en mi casa —¡oh, severa
fortuna!— en su turbación
no dio disculpado muestras?
¿Pero en Leonor han perdido 1285
la cordura y la modestia
decente albergue jamás?

---

recto, vale engañar a uno con halagos y caricias fingidas, tratándole de bobo» [*Aut.*]. El propio diccionario presenta un ejemplo en *No puede ser* de Agustín Moreto: «Que os han hecho la mamola, / y sois… ¿qué sois? Un panarra».

1281 *hallado*: en la acepción de 'familiarizado o avenido', se refiere a la singular naturalidad con que un hipotético criado de otra casa entra en la suya sin pedir ningún tipo de permiso.

¿No han vivido siempre en ella
la atención tan sin estrago
y el recato tan sin queja 1290
que desmintieron su edad
sus ancianas advertencias?
Cierto es, sí, pero es mujer
y está su naturaleza
tan cercada de peligros, 1295
tan pronta a la contingencia
de un licencioso desaire,
de una profana flaqueza,
que el reprimirse es difícil
y, así, es justo que la tema 1300
en lo dama bien hallada
y en lo advertida extranjera.
Vive Dios que he de quietar
o averiguar mis sospechas;
haga, pues, hoy mi cuidado 1305
la diligencia primera.
Registrar toda la casa
será bien, pues, aunque sea
vano este escrúpulo, es justo
que mi obligación atienda 1310
aun al menos importante
examen. Pase de atenta
al extremo de prolija
mi vigilante cautela.

1291-1292 *que desmintieron su edad / sus ancianas advertencias*: don Rodrigo no comprende la actitud de su hija porque, hasta el momento, había demostrado una responsabilidad propia de una edad más avanzada. Vemos una construcción curiosa en *sus ancianas advertencias*, pues el adjetivo *ancianas* vendría a sustituir un sintagma preposicional en función de complemento del nombre: «propias de los ancianos». Es un procedimiento que Alarcos Llorach [2007[16]: 105-106] estudia como «adjetivación de otros elementos», donde muestra cómo el sintagma preposicional se puede transformar en un adjetivo o, por el contrario, un adjetivo transformarse en un SP.

Vase y asómase a la puerta don Félix.

Don Félix. Parece que ya rendidos 1315
a la quietud halagüeña
de la noche yacen todos
en la estación más funesta,
pero si no fue ilusión
pasos he sentido cerca. 1320
Desde aquí podré curioso
ver quién es sin que me vea.

Sale don Rodrigo con una luz.

Don Rodrigo. Estas dos salas me faltan
de mirar. Esta primera
está cerrada.

Tienta la puerta y en el ruido que ha de hacer un pestillo parezca que está cerrada. Va a pasar a la otra y llama don Juan por de dentro.

Don Juan. ¿Es Leonor? 1325
Don Rodrigo. (¡Ay de mí! ¡Terrible pena!)
Don Félix. (¿Qué escucho? ¡Ah tirana, cómo
fueron mis sospechas ciertas!)
Don Juan. Abre, mi bien.
Don Rodrigo. (¡Que al combate
de esta desdicha no muera! 1330
No está en la puerta la llave,
abriré con la maestra.)
Sí, yo abro.

1318 *estación más funesta*: 'la noche'. Denomina a la noche como la *estación más funesta* porque representa el momento del día en que reina la oscuridad, convirtiéndose, metafóricamente, en el momento de la confusión, la oscuridad y la tristeza «por ser estos los efectos de la noche» [*Aut.*].

Sale don Juan y túrbase.

Don Juan. ¡Oh, Leonor mía!
(Mas, ¿qué miro? ¡Fuerte fiera!)
Don Félix. (¡Mortal estoy!)
Don Rodrigo. Pues don Juan, 1335
¿vos, con tirana grosera
osadía, os atrevéis
a obscurecer la soberbia
sagrada luz de mi honor?
¿Vos animáis en ofensa 1340
de mi opinión tan indignas
escandalosas violencias?
Pues, con más lícitos medios,
con pretensiones más cuerdas,
¿no consiguierais posible 1345
lo que atrevido os despeña?
Vive Dios que destemplara
lo cuerdo de mi paciencia
del estrago más airado
la venganza más sangrienta, 1350
a no juzgar que estas son
galanterías que empiezan
a ser en fe de marido
anticipadas finezas
en vos. Bien os empeñáis, 1355
no, no, no me descontenta
que ya, don Juan, lo galán
costosos riesgos os deba.

1334 *¡Fuerte fiera!*: exclamación retórica que demuestra el asombro o decepción de una persona que contempla algo que no espera. Un ejemplo similar lo encontramos en *La doncella Teodor* de Lope de Vega: «¡Oh, cobarde a mis suspiros / y lágrimas! ¡Fuerte fiera!» (II-803) [*TESO*].

1353 *en fe de marido*: *en fe* «vale lo mismo que en consecuencia, en fuerza, en inteligencia de alguna cosa» [*Aut.*]. Don Rodrigo permite a don Juan el haberse escondido en su casa porque lo considera juegos de quien será el marido de su hija.

Don Juan. Nunca, señor don Rodrigo,
me determiné a esta empresa 1360
con intención que ofender
vuestro respeto pudiera,
siempre de vuestro decoro
veneré la conveniencia.
Don Rodrigo. ¿Paréceos, señor don Juan, 1365
que a no creer eso tuviera
tanta paciencia? Ya sé
que no fue intención siniestra.
Don Juan. Licenciosas travesuras
de quien alcanzar desea 1370
de hijo vuestro humilde nombre
templado enojo merezcan.
Don Rodrigo. (Él esta pronto a casarse, *Aparte.*
no es bien mostrarle aspereza.)
No, sino agradecimientos 1375
de quien es bien que os prevenga
desde hoy caricias de padre
y olvidos de suegro; sea
confirmación este abrazo
de obligación tan estrecha. 1380
Don Juan. Siempre, señor, me hallaréis
sujeto a vuestra obediencia.
Don Félix. (No sé cómo me reporto *Aparte.*
en desdicha tan severa.)
Don Rodrigo. Desde ahora es justo que corra 1385
el serviros por mi cuenta,
el no dilatar la boda
bien veréis que será fuerza.
Y así, puesto que ha de ser
esta casa siempre vuestra, 1390

1378 *caricias de padre / y olvidos de suegro*: Juan acoge a don Juan como marido de su hija y, por ende, como si fuera un hijo (*caricias de padre*); consecuentemente, olvida todo aquello que hubiera podido agraviar a su hija o dañar el honor familiar (*olvidos de suegro*).

—así mi honor aseguro—
desde hoy quiero que lo sea,
lo restante de la noche
habéis de pasar en ella.

Don Juan. No os merece ese favor 1395
quien tanto en él interesa.

Don Rodrigo. (De esta suerte los estragos *Aparte.*
de esta ruina se remedian.)

Don Juan. (¿Quién creyera que este caso *Aparte.*
de mi amor el logro fuera? 1400
Ya he conseguido esta dicha.)

Don Rodrigo. (Ya he redimido esta ofensa)
Entra pues, señor don Juan.

Don Juan. En mí vuestro gusto reina.

Vanse y sale don Félix de donde estaba escondido.

Don Félix. ¡Quedamos buenos, amor! 1405
¿Restan más desdichas? ¿Restan
más iras de la fortuna
contra esta vida que queda
ya de la muerte pisando
la horrible pálida senda? 1410
Todo el veneno apuré,
que con severa violencia
incluye en sí el desengaño.

1398 *ruina*: Don Rodrigo encuentra en don Juan el modo de evitar los problemas derivados de una ruina moral, la destrucción de su honor por los posibles agravios a su hija y, en última instancia, de su nombre.

1409-1410 *ya de la muerte pisando / la horrible pálida senda?*: por un lado, es constante la atribución del adjetivo *pálido-a* a todo aquello que tiene relación con la muerte, pues está falto de vida y de color; por otro, es importante destacar cómo Rojas recurre en estos versos a uno de los lugares comunes en los que confluyen los poemas amorosos: la muerte ocasionada por un amor no correspondido, una muerte que se convierte en metáfora del estado psicológico del amante.

Perdite ya, sin que pueda
animar una esperanza 1415
en tan prolija tormenta.
¡Mal haya quien en lo frágil
de una mujer lisonjera
de su gusto y de su honor
deposita las riquezas! 1420
Vive Dios que si esta ingrata
no ve la misma evidencia
del delito ha de negar
la culpa, pues porque tenga
imposibles las salidas 1425
en los cargos de esta ofensa
se me ha ofrecido esta traza.
A don Juan en esa pieza,
por secreta, recataba,
luego es forzoso que vuelva 1430
a querer abrirle. Pues
yo me he de ocultar en ella
porque cuando al agresor
busque de mi agravio vea
al ofendido, que airado 1435
su aleve pecho condena.

Escóndese don Félix donde estaba don Juan y sale Leonor con luz.

Leonor. Ya parece que mi padre
en mansa quietud sosiega.
Segura, pues, a don Juan
podré hablar. Llego a la puerta. 1440

1417-1420, *¡Mal haya quien en lo frágil…deposita las riquezas!*: don Félix, creyéndose víctima de Leonor, maldice a la mujer lisonjera y aduladora a la que el hombre entrega todo a riesgo de perderlo. Es la misma idea que subyace en el siguiente refrán que recoge Correas [refrán n.º 758]: «a persona lisonjera no la des oreja», que denuncia el peligro de este tipo de personas.

Don Juan, bien podéis salir.
Mas, ¿qué veo? ¡Pena inmensa!

Don Félix. Ya salgo, ingrata alevosa,
a hacer fúnebres obsequias
a mi esperanza; ya salgo 1445
a ver la correspondencia
de una voluntad que tuvo
desdichas de verdadera;
ya salgo de mí, Leonor,
mira si quedas contenta. 1450

Leonor. Mi bien, don Félix, mi dueño,
injustamente te quejas
de mi amor, porque a mi amor
debes tan grandes finezas
que el mayor extremo en ti 1455
será corta recompensa,
que aunque este suceso arguye
culpa contra…

Don Félix. Cesa, cesa
de multiplicar agravios,
que ya en mi pecho no hay fuerzas 1460
para poder tolerar
su sediciosa contienda.
De suerte en estos delitos
vas procediendo que llegan,
más que cuando los cometes, 1465
a irritar cuando los niegas.

Leonor. Pues, ¿cómo no he de negarlos
si estoy de ellos tan ajena
que aun imaginado en mí
no hay desaire que se atreva? 1470

Don Félix. Digo que tienes razón.
Digo, Leonor, que son ciertas
de tu afecto las caricias,
de tu pecho las firmezas.

1449 *ya salgo de mí*: 'ya muero'.

Digo que no son verdades 1475
estos sucesos que alegan
evidencias, que son, juzgo,
ilusiones de la idea.
Tú desmientes en lo firme
tu ser, pero tus finezas 1480
serán de meditación,
que solo cuando te elevas
en éxtasis retirado
las fías a las potencias.
No te espantes que las dude, 1485
que, al fin, como por las puertas
de los sentidos jamás
han salido, es cosa cierta
que si no las adivino
no es posible que las crea, 1490
y ya, Leonor, nada importa
ser falsas o verdaderas.
Tu padre halló recatado
a don Juan en esa pieza,
portose cuerdo, obligóle 1495
—¡qué rigor!— a que viniera
en tu casamiento. Vino
en él; concertada queda
para mañana tu boda
y mi muerte; considera 1500
si esta paga satisface
de mis afectos la deuda.

1480-1488 *pero tus finezas…han salido*: don Félix se muestra indeciso ante las verdaderas intenciones amorosas de una Leonor que no se pronuncia públicamente. Rojas desarrolla tal idea mediante un lenguaje basado en los tópicos a los que la mística recurre para explicar una experiencia moral superior (*éxtasis retirado*). Por ello, Leonor confía las finezas a las *potencias* («cada una de las tres facultades del alma, es decir, entendimiento, voluntad y memoria») y no las deja salir por *las puertas de los sentidos*, es decir, por las palabras ni los hechos.

Leonor. ¿Qué es lo que dices? Mi padre,
para darme muerte, ordena
que con don Juan… y que tú… 1505
Aquí enmudece la lengua,
dueño mío.
Don Félix. Basilisco
mío.
Leonor. Oye porque sepas…
Don Félix. Calla, porque no ocasiones…
Leonor. …que el corazón te venera… 1510
Don Félix. …alguna temeridad…
de mi loca inadvertencia…
Leonor. …piadosa, ya que no amante,
te procuran mis ternezas.
Don Félix. …honrado, si no advertido, 1515
te excusaré lisonjera.
Leonor. Mira que…
Don Félix. No hay que mirar.
Leonor. Advierte…
Don Félix. Nada me adviertas.
Leonor. Que soy…
Don Félix. Frágil, ya lo he visto.
Leonor. Constante…
Don Félix. En hacer ofensas. 1520
Leonor. ¿Que al fin te vas?
Don Félix. A olvidarte.
Leonor. ¿Que al fin me dejas?
Don Félix. Es fuerza
y así, en tan grave rigor…
Leonor. Pues en tan fiera tormenta…
Don Félix. ¡Venganza, agravios, venganza! 1525
Leonor. ¡Paciencia, penas, paciencia!

1506 *Aquí enmudece la lengua*: verso idéntico en *El príncipe constante* de Calderón de la Barca (II-356) [*TESO*].

Jornada tercera

Salen Leonor y don Rodrigo.

Don Rodrigo. ¿En agravio de tu honor
pronuncias eso? ¿Estás loca?
Mira que tu error provoca
despeños a mi rigor. 1530
¿Tienes oculto a don Juan
en tu cuarto —¡qué insolencia!—
y quieres que mi advertencia
no remedie este desmán?
Mal con la prudencia mido 1535
lo que debo al sentimiento,
que es portarme desatento
ser tan cuerdo en lo sufrido.

Leonor. (Obre la sagacidad
primero que lo impaciente, 1540
que hay desaire en lo aparente
que no es culpa en la verdad.)
Que oculté en ese aposento
a don Juan confesaré,
pero siempre afirmaré 1545
que fue con lícito intento.

Don Rodrigo. Este lunar que atrevido
de mi honor lo hermoso afea,
aunque delito no sea,
basta haberlo parecido. 1550
No viene a ser triunfo honroso
ser solo conmigo honrado,
que si quedo asegurado
queda el vulgo sospechoso.
Si a todos de mi opinión 1555
notorio el desmán avisa,
para su abono es precisa
pública satisfación.
Remedien decentes modos
lo que tu error deslució,
pues no me aseguro yo
si no satisfago a todos.
Y, así, elige —que no espero
que otros medios convendrán—
morir mujer de don Juan 1565
o destrozo de un acero.

Leonor. Pues mi libertad rendida
ha de avasallar la palma,
porque no peligre el alma
me olvidaré de la vida. 1570
Si de un necio el desvarío
se sufre con gravedad
aun en toda una ciudad,
¿qué será en un albedrío
donde es tan fácil conquista 1575
a su antojo la obediencia

1547-1550 *Este lunar que atrevido…basta haberlo parecido*: estos versos traducen la verdadera preocupación de don Rodrigo: por encima del bienestar de su hija se encuentra su imagen pública y no puede permitir que nada la distorsione. Es por esto por lo que en los versos siguientes (1551-1558) incide en la importancia del matrimonio como herramienta reparadora.

que de la primer sentencia
no hay apelar a revista?
En una mujer no crea
tu opinión mayor rigor, 1580
necio y marido, señor,
ni aun le admitirá una fea.
Y yo, en mi cuerdo advertir,
que es más grave pena entiendo
un lento morir viviendo 1585
que un arriesgado morir.
Y así, entre uno y otro afán,
por menos tormento escojo
ser estrago de tu enojo
que ser mártir con Juan. 1590

Don Rodrigo. Leonor, el querer vencer
lo sofístico es en vano,
que des a don Juan la mano
es mi gusto, esto ha de ser.
Esto es ya necesidad, 1595
porque esto en esta ocasión
conviene a nuestra opinión
y a nuestra comodidad.
Ten, pues no habrá resistencia
si te aconseja el honor, 1600
para mañana, Leonor,
prevenida la obediencia. *Vase.*

1577-1578 *que de la primer sentencia / no hay apelar a revista*: Rojas utiliza terminología forense para hablar de la relación por la que padre e hija pasan a raíz de la problemática matrimonial. En ella, don Rodrigo adoptaría el papel de juez y Leonor, el de acusada. El casamiento de Leonor con don Juan se configuraría en el hipotético juicio como la *primer sentencia* dada por don Rodrigo y, ante ella, la dama no podría *apelar a revista*, es decir, pedir un nuevo juicio en el que se retome el caso para estudiarlo más detalladamente.

1592 *lo sofístico*: aludiría al juego de la persuasión por medio de la palabra sutil con el fin de influir en la decisión del contrario.

Leonor. Libre me dio el albedrío
el cielo y hoy, sin razón,
quiere para esta elección 1605
mi padre que no sea mío.
Pues a tu amor he de ser,
don Félix, agradecida,
porque he de perder la vida
o te he de satisfacer. 1610

Sale Flora.

Flora. Una mujer para hablarte
pide licencia, señora.
Leonor. Pues, ¿quién es no dice, Flora?
Flora. Paréceme en su buen arte,
viendo en paz la crespa lid 1615
de su hermosura y donaire,
que es galera de buen aire
de las calles de Madrid.
Leonor. Que entre la di.
Flora. Pues yo voy.
Leonor. ¿Oyes?

1603-1606 *Libre me dio el albedrío…mi padre que no sea mío*: Rojas sigue la misma línea ideológica de Calderón, considerando que Dios otorga a los hombres una libertad (libre albedrío) que, bien usada, les puede conducir a la salvación eterna. Esta autonomía les da la opción de elegir sus propios caminos; sin embargo, Leonor ve coartada su libertad por la imposición de su padre en la elección de futuro marido. Encontramos una escena similar en *Casarse por vengarse*, aunque en ella la dama no se muestra subversiva ante los deseos del padre, sino que los acata: «Yo os agradezco el favor, / y puesto que mi albedrío / no puede llamarse mío, / a mi padre, y mi señor, / la doy con vuestra licencia, / que no es bien en mis favores, / cuando él sobra a darme honores, / que falte yo a su obediencia» (vv. 323-330) [Rojas, 2007: 459].

1614 *buen arte*: «se suele tomar por gentileza, aire, garbo y gallardía de alguna persona» [*Aut.*].

1615-1616 *viendo en paz la crespa lid / de su hermosura y donaire*: es decir, constatando que belleza y donaire son dos cualidades que la dama detenta en iguales proporciones, de ahí el buen porte de la misma.

Flora. ¿Qué tengo de oír? 1620
Flora. Flora, mira que hemos de ir
a hablar a don Félix hoy.

Sale doña Ana con manto.

Doña Ana. Al puerto de vuestro amparo
del golfo de sus desgracias
una mujer afligida 1625
viene a procurar bonanza.
Leonor. Dichosa seré si puedo
sosegar esa borrasca,
que en el mar de vuestras penas
algún naufragio amenaza. 1630
Doña Ana. Hoy podréis de mi deseo
animar las esperanzas.
Leonor. Decid, pues, en lo que os sirvo.
Doña Ana. Oíd, que no seré larga.
Hermosísima Leonor, 1635
cuyas soberanas gracias
indignamente se estrechan
en los límites de humanas.
Yo nací noble, pues debo
ilustre sangre a la casa 1640
de más blasón y más nombre
que se celebra en España,
pero tan pobre nací
que de quien soy olvidada
por ser conmigo piadosa 1645
fui conmigo misma ingrata.

1623-1630 *Al puerto de vuestro amparo…algún naufragio amenaza*: de nuevo retoma Rojas la metáfora náutica, aunque esta vez en una vertiente alejada del fenómeno amoroso para adentrarse en el mundo de la amistad. Leonor se presenta como el *puerto* que puede dar refugio (*bonanza*) a la *nave* representada por la figura de doña Ana y calmar así una situación que la tiene inmersa en la angustia.

¡Oh rigurosa pensión,
groseramente tirana,
en quien debe a su valor
obligaciones honradas! 1650
¿Qué le importa a un noble a quien
la fortuna desampara
que nazca para ser mucho
si ha de vivir siendo nada?
Festejome en esta corte 1655
don Juan Osorio, el que aguarda
para ser esposo vuestro
sólo el plazo de mañana.
Obligome con finezas
venturosas como falsas, 1660
que siempre las dichas sobran
donde los méritos faltan.
Viome, en fin, purpúrea rosa
en la más florida estancia
de mi edad sin mendigar 1665
los desperdicios del alba,
y osa[da]mente atrevida,
su aleve mano profana
la pompa tiranizó
de que en mi centro triunfaba. 1670
Y después de conseguir
grosera indecente palma
de mis lucidos verdores,
mal contenta y bien pagada,
que aún el hallarse muy dueño 1675
de una dicha también causa

1663-1666 *Viome, en fin, purpúrea rosa…los desperdicios del alba*: esta descripción de la juventud de doña Ana recuerda, casi sin lugar a dudas, la descripción que Góngora hace en su *Fábula de Polifemo y Galatea* de la dama: «Purpúreas rosas sobre Galatea / la alba entre lirios cándidos deshoja: / duda el Amor cuál más su color sea, / o púrpura nevada o nieve roja» (vv. 105-108) [VVAA, 1999: 225].

desprecio lo que debiera
estimar, porque pagara
a la dignidad de hermosa
la deuda de desdichada. 1680
Ya advierto que es vanidad
pronunciar yo mi alabanza,
mas, ¿cómo he de creerme fea
viéndome tan desgraciada?
Hoy pues, Leonor, he sabido 1685
que este alevoso se casa
con vos, aunque vos venís
más que gustosa forzada
en la boda, no pudiendo
por vuestro padre excusarla. 1690
Ved, señora, si el rigor
de una pena tan airada
que bárbaramente rompe
de mi pecho las murallas
es justo sentir, pues cuando 1695
creí que ya navegaba
con prosperidad de honor
en el mar de mi esperanza,
se levantan sediciosas
de espuma crespas montañas 1700

1683-1684 *¿cómo he de creerme fea / viéndome tan desgraciada?*: alusión a dos conocidos refranes de la época que recoge Correas en su compendio: «La ventura de las feas, ella se la granjean. Dicen las hermosas que quisieran la ventura de las feas, y estas responden que se la granjean, que hagan las hermosas lo mismo y obras para ser queridas, y lo serán» [refrán n.º 23488]; y «La ventura de las feas, la dicha. Hay opinión que son dichosas en maridos» [refrán n.º 23489]. En la actualidad se correspondería con el dicho popular «la suerte de la fea la guapa la desea». En el corpus de Rojas encontramos otros ejemplos similares, como en *No hay amigo para amigo*: «y te dé Dios la ventura / como si fueras muy fea» (vv. 1189-1190) [Rojas, 2007: 82]; o *Lo que son mujeres*: «La fea / es solo la presumida, / la hermosa es la que no piensa» (v. 560-562) [Rojas, 2012: 80].

que si no cierto peligro
gran tempestad amenazan.
No, pues, permitáis, señora,
que en el piélago anegada
en vano mi nave gima 1705
las iras de esta borrasca.
Ocupe feliz el puerto,
restitúyase a la playa,
no se combata el peligro
donde espero la bonanza. 1710
No os caséis con quien tan mal
sus obligaciones paga,
que aún en él se desconocen
correspondencias hidalgas.
Esto os ruego, esto os suplico, 1715
esto os pido como honrada,
como mujer, como noble;
atended a mis desgracias
con piadosas advertencias,
porque hoy en desdicha tanta 1720
quien viene a vos afligida
vuelva de vos consolada.

Leonor. Suspended esa corriente
de perlas, hermosa dama,
en quien belleza y desdicha, 1725
aunque compiten, se hermanan,
y esforzad vuestro valor
con seguras confianzas

1723-1724 *corriente de perlas*: 'lágrimas'. De hecho, el término *perla* «por traslación se llama lo que se lo parece en la figura, claridad o transparencia: como las lágrimas, las gotas de agua, etc.; y se usa comúnmente en plural» [*Aut.*]. Por su parte, Correas recoge un refrán que establece una misma relación de semejanza: «Perlas. A las lágrimas de la dama, por favor» [refrán n.º 18195].

1725-1726 *en quien belleza y desdicha, / aunque compiten, se hermanan*: de nuevo, referencia al refrán protagonizado por las feas del que se hacía eco Rojas en los versos 1683-1684.

de que hoy desvaneceré
esa niebla que profana 1730
lo claro de vuestro honor.
Yo haré con justa venganza
que si hoy lloráis ofendida
hoy triunféis desagraviada.

Doña Ana. Bien de vuestra sangre noble 1735
hacéis, señora, bizarra
ostentación.

Leonor. Mi fineza
poco en esto se adelanta,
pues defiendo yo mi gusto
defendiendo vuestra causa. 1740

Doña Ana. Vuestra seré eternamente.

Leonor. Esperadme en esta sala,
que voy a hacer que don Juan
a vuestra presencia salga,
porque habéis de ser testigo 1745
de cuán vuestra apasionada
procedo en esta ocasión. *Vase Leonor.*

Doña Ana. No sé cómo pueda el alma
tanto favor mereceros.
¡Ay fortuna! Si cansada 1750
de perseguirme el rigor
de tus enojos templaras…
Pero aquí viene don Juan;
quiero que me halle tapada
por ver si me desconoce 1755
de la suerte que me habla.

Sale don Juan y piensa que es Leonor doña Ana.

Don Juan. Leonor mía, ¿pero cómo
con manto sales de casa?
¿No respondes? ¿Qué accidente
te enmudece y acobarda? 1760

¿A dónde vas?
Doña Ana. Antes vengo. *Descúbrese.*
Don Juan. (¡Ay de mí, fortuna airada!)
Pues, ¿cómo…
Doña Ana. Pues, ¡vive el cielo!,
puesto que con vos no bastan
ni cautelas prevenidas, 1765
ni finezas declaradas,
para que reverenciéis
de mi decoro las aras
que a la obstinada violencia
de mis…
Don Juan. Advierte, doña Ana… 1770

Sale Leonor.

Leonor. Advertid, señor don Juan,
que es conmigo la batalla
y que es mía la razón;
prevenid valientes armas.
Don Juan. ¡Fuerte lance!
Leonor. Oídme atento. 1775
Doña Ana. Hoy mi vida se restaura.
Leonor. Yo arriesgo, señor don Juan,
gusto, interés, vida y alma.
Advertid vos si estas son
prendas para aventuradas 1780
en ser vuestra esposa. No
parece muy cortesana
la propuesta, pero siendo
ahora tan de importancia
el darme a entender es justo 1785
que de lo vulgar me valga.
Callen retóricos, que

1787-1788 *Callen retóricos, que / no he de reparar en galas*: Leonor anuncia que hablará de manera clara, obviando cualquier tipo de artificio

no he de reparar en galas,
y así, perdonad, por Dios,
que tengo de ser muy clara: 1790
es verdad que os llamé anoche
por un papel a mi casa,
que vos venisteis puntual,
que os oculté en esa cuadra
porque mi padre no os viese, 1795
que al fin os vio —fue desgracia—
en estos empeños. Quien
oyere estas circunstancias
juzgará que fue amor todo;
pues no fue fineza nada. 1800
Vos hasta ahora ignoráis,
don Juan, la razón, la causa
que a llamaros me obligó;
preciso es ya declararla.
Pero primero os prevengo, 1805
porque vitoriosa salga,
de que he menester en vos
ostentaciones bizarras.
Llameos, pues, para deciros
que, aunque con rebelde instancia 1810
mi padre aspiraba a que
nuestra boda se efectuara,
y aunque yo en su ejecución
convenía, era forzada
de sus preceptos, no obrando 1815
con libertad voluntaria,

propio del lenguaje cortés o, en su caso, del de una dama noble, con el fin de persuadir claramente a don Juan para que no sea partícipe de los planes de don Rodrigo.

1814-1816 *era forzada…con libertad voluntaria*: Leonor denuncia ante don Juan la violación de la libertad que, como ser humano, sufre a la hora decidir sobre su propia vida. De nuevo, Rojas retoma el tema de la libertad y el libre albedrío coartados, en este caso, por la imposición paterna.

porque el casarme con vos
era imposible; obligada
mi atención de cierto empeño
que por mi decencia os calla 1820
y, que así, de aquesta boda
con mi padre os excusarais
vos, porque no pareciera
que nacía el estorbarla
de mi arbitrio; aquesto entonces 1825
rendidamente os rogaba.
Pero no os lo ruego ahora,
porque ya será excusada
diligencia que yo os pida
lo que es preciso que haga 1830
vuestra obligación, don Juan;
no con violencia tirana
ocupe trono un afecto
en el imperio del alma.
Restituid obediencias 1835
a la razón, no postrada
de un ciego antojo al impulso
viva quejosa. A esta dama
debéis su honor, atended,
señor, a tan justa causa, 1840
redimid tan grave empeño,
no olvidéis tan necesaria
correspondencia, esforzaos;
todo lo puede una hidalga
resolución, una heroica 1845
bizarría, una gallarda
nobleza; más pueda en quien

1833-1834 *ocupe trono un afecto / en el imperio del alma*: imagen recurrente en la literatura del Siglo de Oro que compara el alma con un imperio cuyo trono sería ocupado por el amor del enamorado.

1848-1850 *más pueda en quien…que el dinero que le falta*: Leonor otorga una mayor importancia a la riqueza moral de la persona que a

consigue prendas tan altas
las razones que le sobran
que el dinero que le falta. 1850
¡Oh bienes de la fortuna!,
¿qué espera quien os alcanza?
Virtud, nobleza, hermosura
y todas las demás gracias
en una mujer que es pobre 1855
son dote en moneda falsa.
Bien sé que conseguirá
esta persuasión la palma
en vuestro prudente acuerdo;
y advertid bien, por si os llama 1860
este afecto, que el casaros
conmigo, aunque interesada
conveniencia lo juzgáis,
don Juan, hoy, quizá mañana,
le costará a vuestro honor 1865
alguna grave desgracia.
Consultad vuestra cordura,
que una mujer provocada
atropella muchas honras
por lograr una venganza. 1870
Dichoso puesto procuran
estas naves, amparadlas:

---

la económica. De esta forma contradice los consejos de su padre, mostrando una superioridad moral que, como ya veíamos en los versos 1291-1292, corresponde a personas de una edad superior a la suya.

1855-1856 *en una mujer que es pobre / son dote en moneda falsa*: en contraposición a la defensa de la importancia de las virtudes que hacía Leonor en versos anteriores, vuelve a la realidad social de su época, en la que esas virtudes del alma no tienen tal importancia en la sociedad si no van acompañadas de riqueza material. Así, todas esas prendas son, para la mujer fea, *dote* (los bienes que aporta una mujer al matrimonio) en *moneda falsa*, que es «la que maliciosamente se hace imitando a la legítima, y ligada con cantidad considerable de materiales inferiores, a los establecidos por el príncipe o soberano, quien solo tiene facultad para hacerla fabricar…» [*Aut.*].

una piadoso os invoca,
otra advertido os aclama.
Nuestra razón os anime, 1875
vuestro interés os persuada,
para que quietando el golfo
que tormentas amenaza
ni la una pierda el honor
ni la otra cautive el alma. *Vase.* 1880

Doña Ana. Yo, ingrato, vil caballero,
ni con iras ni con ansias
afectuosas será bien
declararme apasionada,
mas conveniente remedio 1885
para su dolencia el alma
prevendrá. Yo me valdré
de la acción más acertada
enfrenando los desaires
que contra mí se desmandan; 1890
yo tendré en tan fuerte empeño,
animosa y temeraria,
hoy, para el agravio aliento,
valor para la venganza.

Vase y don Juan va tras ella diciendo estos versos, y encuentra con don Rodrigo.

Don Juan. Espera, aguarda, no pienses 1895
que he de casarme, doña Ana,
con Leonor. (¡Pero qué miro!
¡Oyome el viejo! ¡Que nada
me suceda bien!)

Don Rodrigo. (¡Oh cielos,
que esto escuche! ¡Pena airada!) 1900
Hablemos, hablemos claro,
señor don Juan, que, pues pasa
a extremo esta inadvertencia,
no es justo disimularla.

Vive Dios que, aunque en mi pecho 1905
tibios ardores mis canas
arguyen, que en mi valor
arden juveniles llamas,
tanto que, para abrasar
a todo el orbe si osara 1910
de mi honor obscurecer
las antorchas soberanas,
sin costarme gran fatiga
mucho incendio me sobrara.
Si acaso juzgasteis leve 1915
empeño el de la pasada
ocasión, o fuese culpa
o galantería, es falsa
presunción, débaos lo cuerdo
noticias más acertadas, 1920
que en él perdió mi opinión
créditos que no restaura
si no es dándole la mano
a Leonor. Bien informada
queda ya vuestra advertencia, 1925
don Juan, de lo que ignoraba,
y mirad no ocasionéis
en mí alguna destemplanza.
Todo queda prevenido
para que os caséis mañana, 1930
yo me lo negociaré,
que no he de deberos nada.

1905-1914 *Vive Dios que, aunque en mi pecho…mucho incendio me sobrara*: don Rodrigo, como buen caballero, muestra ante don Juan la valentía y el arrojo que, a pesar de los «tibios ardores» de su edad, aún detenta. Rojas juega con el campo semántico del *fuego* como equivalente de la fuerza, el arrojo y la valentía del caballero. En su juventud albergaba *juveniles llamas*, de las cuales quedan *tibios ardores* en su edad madura, pero que son suficientes (*incendio me sobrara*) para vencer cualquier litigio que tenga como principal objetivo la mancha de su honor.

Vase y queda don Juan.

Don Juan. Buena esperanza me da
de padre. ¿Hay quien no se asombre?
¿Aun no lo ha sido en el nombre 1935
y es suegro en las obras ya?
Cuando juzgué que a Leonor
obligaba a mi cuidado,
severa ha desengañado
las finezas de mi amor, 1940
tanto que me dio a entender
—¿quién creyera caso igual?—
que pudiera estarme mal
quererla para mujer.
Yo excusaré el sentimiento 1945
de esta prevista dolencia
curándome en la advertencia
antes que en el escarmiento,
que quien entra a ser marido
de indicios no asegurado 1950
o quiere ser desdichado
o quiere ser muy sufrido.
Niéguese, pues, a este injusto
afecto mi ciego error,
que, aunque me llama el amor, 1955
primero es la honra que el gusto.

Vase y salen don Félix y Pepino.

Don Félix. Fortuna siempre mudable,
¿quién te alcanza permanente
si estable eres solamente
en no ser jamás estable? 1960

1960 *en no ser jamás estable*: tras esta redondilla consideramos que se produce una laguna textual cuyos versos no aparecen en ninguno de

---

Salen por una puerta don Rodrigo, don Juan y doña Ana por otra.

Don Rodrigo. Señor don Félix, mirad
que tiene que hablar mi acero
---
con vos aparte, escuchad.
Don Félix. No sé qué pueda obligaros 1965
a mostraros tan descompuesto
conmigo.
Don Rodrigo. El haber sabido
de don Juan el deslucimiento
de Leonor y de mi honor
--- 1970
Don Félix. Oíd, señor don Rodrigo,
que si me escucháis atento
quizá podrán mis razones
excusar estos extremos.
Don Rodrigo. Primero de mi venganza… 1975
Don Félix. Luego a reñir volveremos,
lugar habrá para todo,
pero escuchadme primero.
Siempre Leonor contradijo
de don Juan el casamiento 1980
por atender cariciosa
a mis amorosos ruegos,

---

los testimonios de la comedia. Sería en este lugar donde podríamos insertar el fragmento que completaría un acto evidentemente incompleto. Según continúa la obra, podemos elucubrar cuál sería la escena ausente: en los versos 1990-2000 don Félix intenta calmar a don Rodrigo por una infamia que don Juan ha provocado, tanto contra Leonor como contra él. Dicha ofensa sería el haber prometido su mano a doña Ana, obviando sus deberes para con don Rodrigo. Así lo expresa claramente don Félix en los versos 1995-1996, para, a continuación, pedir la mano de Leonor.

1981 *cariciosa*: véase nota al verso 441.

porque ha seis meses que yo
cortésmente la festejo
y, aunque ocultó aquella noche 1985
a don Juan en su aposento,
le llamó para decirle
que a los tratados conciertos
de su boda se excusase.
Aquesto es cierto, y es cierto 1990
también que debe don Juan
pagar con justo respeto
la mayor obligación
hoy a aquesta dama siendo
su esposo. Él, señor, está 1995
resuelto a casarse, luego
yo también lo estoy a dar
la mano a Leonor si en ello
venís, que de aqueste daño
este solo es el remedio; 2000
mirad si vos lo quedáis
que yo ya estoy satisfecho.
Si de esta suerte os parece
que soy bueno para yerno
esta es mi mano y, si no, 2005
riñamos, que este es mi acero.

Don Rodrigo. Siendo de esa suerte todo,
yo soy quien más intereso
en granjearos por esposo
de Leonor, que, aunque mi intento 2010
fue casarla con don Juan,
siendo tan grande este empeño,
primero es la honra que el gusto.

Don Juan. Y yo mi mano te entrego
cumpliendo mi obligación. 2015

Doña Ana. Aunque esté en duda la aceto
por redimir mi flaqueza.

Pepino. Con lo cual esto está hecho.

Estos señores se casan,
yo también hago lo mismo 2020
con Flora, con que se da
dichoso fin a este cuento.

FIN

No está el peligro en la muerte

Edición crítica, prólogo y notas
de
Alberto Gutiérrez Gil

Prólogo

1. *No está el peligro en la muerte*: un hallazgo reciente con problemas de autoría

No está el peligro en la muerte es una comedia de cuyo nombre no quisieron acordarse hasta finales de la década de los ochenta. Con los datos que tenemos hasta el momento, sabemos que la pieza se ha conservado en una única suelta conocida. González Cañal, Cerezo y Vega [2007: 274], en su *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, nos presentan de manera sucinta los rastros que, desde su escritura, ha dejado esta pieza: no fue jamás citada en los catálogos tradicionales de Fajardo (1716), Medel (1735) o en posteriores obras de referencia del teatro de Rojas como las de Cotarelo (1911) o MacCurdy (1965), ampliamente citadas en este estudio. No sería hasta 1987 cuando un ejemplar datable en el siglo XVII salió de entre las estanterías de la Real Biblioteca de Palacio de Madrid.

Ante la falta de más datos, esta interesante pieza parecía ser un ejemplar único y original de Rojas, otro exponente más del corpus palatino del dramaturgo; sin embargo, un estudio más profundo de la pieza, unido al azar, nos condujo a un autor poco conocido dentro de la dramaturgia áurea: Jerónimo de la Fuente Pierola. Su nombre firmaba una comedia titulada *Engañar con la verdad*, hermana melliza de la obra que nos ocupa, con un texto dramático casi idéntico, pero con título y final diferentes.

Jerónimo de la Fuente Pierola, natural de Mandayona, municipio de la provincia de Guadalajara, fue un insigne farmacéutico a lo largo

del siglo XVII, «la figura más representativa de la farmacia española de la decimosexta centuria» [Sanchís González, 1984: 321]. Después de ejercer su profesión en tierras murcianas, volvió a Madrid, donde se convirtió en boticario mayor del Hospital General y boticario de cámara de Felipe IV. Su obra más conocida en el campo médico es el *Tyrocinio Pharmacopeo Método Médico y Chimico*, de 1660, consulta de referencia aún en la actualidad, a la que siguen el *Tratado sobre la Coloquintida* (1671) o el *Discurso sobre el Doronico* (1699).

Además de su carrera como boticario en la corte, de la Fuente sentía una fuerte inclinación al cultivo de las letras. A pesar de su mínima producción, se granjeó los elogios de insignes dramaturgos como Lope de Vega o Pérez de Montalbán[1]. Sin embargo, curiosamente, además de sus obras farmacéuticas, de él solo han llegado hasta nuestros días algunos poemas compuestos a propósito de las fiestas de beatificación de San Isidro (que recopiló Lope en 1620) y, posteriormente, de su canonización (1622), así como otros poemas sueltos compuestos, por ejemplo, en honor de San Ignacio y san Francisco Javier. En cuanto a

[1] Pérez de Montalbán decía lo siguiente de él en su *Para todos* (1633): «Gerónimo de la Fuente las trabaja con mucho ingenio y arte, como se vio en la famosa Adán, que se hizo en toda España con opinión de la mejor y que dio más dinero» [recogido en José Prades, 1963: 307]. Por su parte, Lope de Vega le dedica los siguientes versos dentro de su Laurel de Apolo, de 1630:

Pero venid, Parnasides hermanas,
y adornad de un Jerónimo la frente,
que con tan claro ingenio y tan fecundo
pintó la infancia al mundo,
de nuestra vida, prólogo eminente.
Que de cuantas corona
Febo en la sacra fuente de Helicona,
ninguno se llamó más propiamente
el apellido de la misma Fuente.
Porque si a Persio por un libro solo
ciñe la frente de Laurel de Apolo,
quien describió el principio en dulce verso
de todo el Universo,
y por fuente primero se corona,
bien merece ser fuente de Helicona.
[Recogido en José Prades, 1963: 307]

su obra dramática, solo podemos citar *Adán o la creación del mundo*, de 1629 —pieza desconocida que, si atendemos a los elogios de Montalbán, fue muy aplaudida en vida del autor— y *Engañar con la verdad*, publicada en 1653 en la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España* [Urzáiz, 2002: 328].

De *Engañar con la verdad* encontramos datos circunstanciales de posibles representaciones. En la base de datos CATCOM [Ferrer Valls] una entrada nos lleva a un *Engañar sin engañar* que, sin reconocimiento de autor, parece tratarse de la pieza en cuestión. En ella se cita a Tomás Fernández, autor de comedias que en 1637 habría firmado un poder para impedir que otros autores representaran en Sevilla y, entre las piezas listadas, aparece *Engañar sin engañar*. Tales suposiciones son compartidas por Sánchez Arjona, quien sospecha también de este desconocido título aparecido en los listados de obras representadas en Sevilla hasta finales del siglo XVII, aunque lanza la hipótesis de que tal título pueda ser obra lopesca: «¿Será la que escribió Jerónimo de la Fuente con el título *Engañar con la verdad*? También Lope escribió otra intitulada *Engaño en la verdad*» [Sánchez Arjona, 1898: 311].

Aparece, pues, Lope, el tercer posible padre en discordia. En la Biblioteca Nacional de España están conservadas dos piezas con el título *Engaño en la verdad*. La primera de ellas es una impresa suelta del siglo XVII (también en copia manuscrita con signatura 15443) y que el propio Lope citó en su *Peregrino* de 1603. No coinciden ni los versos ni la historia con *No está el peligro en la muerte*, por lo que no la tomaríamos en cuenta en este litigio; es más, en la descripción que se hace de ella en el catálogo de la BNE se dice que la suelta está retocada o refundida por otro autor, por lo que tampoco sería enteramente de Lope. La segunda suelta (con signatura 15367), datada en torno a 1614, tampoco tiene relación con la comedia de Rojas, por lo que queda también descartada.

Tomando estos datos en consideración, la pregunta que surge es la siguiente: ¿qué tiene que ver Lope en todo esto? La respuesta la encontramos en el *Cançoner del baró de Claret*, una compilación manuscrita del siglo XVII que se atesora en la Biblioteca de Catalunya bajo la signatura ms. 2222. En ella aparece un fragmento de la comedia *Engaño con la verdad* sin nombre de autor que, según Durán y su *Repertori de manuscrits catalans* [2006: 357], pertenecería a Lope de Vega. Tal

afirmación se basaría en la inserción dentro del mismo apartado de varios fragmentos de *La discreta enamorada*, esta sí del Fénix, a lo que se podría sumar cierta reminiscencia de *El engaño en la verdad*. Lo que sí es claro es que el fragmento seleccionado en la antología (y que vemos más abajo) se corresponde de manera exacta con los versos 298-332 de *Engañar con la verdad* de Jerónimo de la Fuente[2]. Como apunta el catálogo digital de manuscritos catalanes de la Edad Moderna, este cancionero se erige simplemente como una antología personal de poesía y teatro barrocos y de entre las canteras literarias de las que fueron obtenidos los textos encontramos la *Parte tercera de comedias de los mejores ingenios de España*, publicada en 1653, de donde posiblemente obtuvieron este fragmento [*MCEM*, s.a.] sin hacerse eco de los datos del dramaturgo que lo firmaba.

Sin más pruebas para ratificar una posible autoría del Fénix de los ingenios, nos centramos en dilucidar si otorgamos la paternidad a Rojas Zorrilla o a Jerónimo de la Fuente. Para ello hemos partido de una serie indicadores como el *usus scribendi* de cada uno de ellos –siéndonos tarea complicada en el caso de de la Fuente dado que su otra comedia, *Adán o la creación del mundo*, no ha llegado hasta nuestros días–, o los cambios textuales y argumentales entre ambas piezas que, de alguna manera, nos dan algunas pistas de cuál fue la composición primigenia[3], que parece ser la de Rojas.

1. El *usus scribendi*: métrica y vocabulario. Uno de los indicadores más claros para adscribir una obra al corpus dramático de un autor es la métrica, tal y como se pudo comprobar en los trabajos de Morley y Bruerton [1968], que aplicaron los resultados de un recuento estadístico de las formas estróficas utilizadas por Lope en sus comedias seguras en aquellas de atribución dudosa para verificar su autoría y, posteriormente, datarlas.

[2] De hecho, esta tirada de versos es también idéntica a la correspondiente en *No está el peligro en la muerte* salvo por una pequeña excepción: mientras que en la obra de de la Fuente el verso 328 reza «descubren catorce cincos», como en el cancionero, en la de Rojas leemos «encubren catorce cincos».

[3] Remitimos a nuestro trabajo en torno a los problemas autoriales concernientes a esta pieza [Gutiérrez Gil, 2015b] para encontrar un análisis más detallado de las pruebas materiales que a continuación presentamos de forma sintética.

Pues bien, siguiendo la misma metodología, hemos comparado los porcentajes generales obtenidos a partir de un estudio métrico de más de una treintena de piezas de Rojas con el análisis estrófico de *No está el peligro en la muerte*. Una de las señas identificativas de nuestro dramaturgo, como veíamos, es la predilección por el romance (hasta un 76% en *Abrir el ojo*) y la redondilla (con más de un 49%, por ejemplo, en *Obligados y ofendidos*). Desde ahí se produce un salto cuantitativo hacia formas como la décima, la silva de pareados o el soneto, mucho menos presentes en el conjunto de sus comedias. En *No está el peligro en la muerte* se hace patente una misma línea compositiva, con un 50,38% de redondillas, un 35,58% de romances y en torno a un 14% repartido entre décimas, silvas de pareados, sonetos y silvas.

Teniendo estos porcentajes presentes es curioso constatar cómo en aquellos momentos en que se introducen algunos nuevos fragmentos o se modifican otros en *Engañar con la verdad*, la métrica cambia considerablemente. El caso más flagrante lo encontramos en la tercera jornada, donde, aun manteniendo el mismo camino argumental, de la Fuente transformaría totalmente el texto original e, irrumpiendo en la supremacía abrumadora de la redondilla y el romance, hacen su aparición 154 versos escritos bajo la forma del romancillo, composición que no hemos encontrado en ninguna otra pieza de nuestro dramaturgo toledano. A esto se suma que esta irrupción cambia totalmente el ritmo del verso seguido a lo largo de la comedia, su fluidez y la vivacidad de las palabras de los personajes, que se diluyen en una vacuidad de significado evidente.

Junto con estas evidencias métricas, el uso reiterado de cierto vocabulario o ciertas expresiones nos ayudan a identificar a Rojas Zorrilla como autor del texto, pues, aun apareciendo en otros autores, su asiduidad o intencionalidad específicas convierten su aparición en marcas idiosincrásicas del *usus scribendi*. Así lo comprobamos, y para ello retomamos indicadores proporcionados por el profesor Vega [2000: 80-83], en la contraposición *hermano* o *amigo versus cuñado* en un sentido negativo o jocoso; el uso de animales o seres mitológicos asociados a actitudes vituperables de los amantes, como *sirena* o *cocodrilo*; la aparición reiterada del sintagma preposicional *sin mí* que emplaza al conocido estribillo manriqueño «Sin Dios y sin vos y mí»; o la inserción

en varias ocasiones del refrán jocoso «hacer (o echar) la cuenta sin la huéspeda»

ii. Cambios textuales. Si en un principio los cambios textuales que se producen en el proceso de copia o re-composición de una pieza no son la prueba definitiva en un proceso autorial, sí comprobamos que, en este caso, las adiciones y extracciones de versos que lleva a cabo, presuntamente, Jerónimo de la Fuente sí pueden serlo. En un 90% consiguen resultados poco agraciados consecuencia de errores métricos, errores situacionales de los personajes o, simplemente, una pérdida en el sentido o en la belleza de dichos fragmentos. Un ejemplo esclarecedor de ello lo tenemos en la desaparición de los versos 270-292, que impiden la correcta comprensión del fragmento; en la ausencia de la acotación «Dale el rey otra sortija» (v. 1114+), cuya acción referida es vital en el devenir argumental; o en errores de copia surgidos en el texto del guadalajareño que no remiten a ninguna explicación lógica.

iii. Cambios argumentales. Jerónimo de la Fuente no se libera del andamiaje que le proporciona el texto del dramaturgo toledano hasta la tercera jornada, siendo muy tímidas las incursiones argumentales en las dos primeras. Después de los trescientos versos iniciales del tercer acto se producen una serie de cambios argumentales, ligeros, pero suficientes para crear algo nuevo y, en nuestra opinión, de peor calidad. De esta manera se deshace de recursos dramáticos muy efectivos como, por ejemplo, la escena del sueño de Isabela, un artificio recurrente en la comedia palatina [Florit, 2000: 77] que abre una vía de comunicación entre amantes de diferente condición social; o el personaje de la criada, muy interesante en la dramaturgia rojiana, y engranaje fundamental de la ficción sentimental.

Quedaría la incógnita de saber cómo se produjo este fenómeno tan evidente de apropiación. Nuestra hipótesis se ancla en la corte real por la que ambos escritores pasaron. Recordemos que, por un lado, Rojas fue un poeta muy aplaudido en la corte, de hecho, uno de los preferidos de la reina [Madroñal, 2008: 59], y, por otro, que Jerónimo de la Fuente fue boticario de cámara y oficial de la Farmacia Real poco después. Por tanto, no es descabellado pensar que una copia de *No está el peligro en la muerte* quedara relegada en algún rincón de la biblioteca de palacio hasta que fuera encontrada por de la Fuente y sacara, como

hemos visto, el mayor partido posible. A falta de más datos, es lo más cerca que estamos de la verdad[4].

2. Argumento

Acto primero: La corte de Nápoles es el centro neurálgico de la acción. Fisberto, portavoz real, recibe a Carlos después de que este haya logrado parar la guerra con los territorios enemigos de Nápoles, Ferrara, Urbino o Hungría en nombre del rey Leopoldo de Nápoles. Como contrapartida, Carlos ha concertado el matrimonio entre el regente y la duquesa María de Urbino, quien se presenta también en escena disfrazada de su hipotética criada Claudia (juego del que solo será conocedor Fisberto hasta muy avanzada la comedia), para ratificar la paz de su Estado con el napolitano y, a la vez, asegurar su próximo enlace con el rey. También participa en este primer cuadro Tomás, lacayo de Carlos, quien comenta a solas con su señor la visita de Claudia. El proceso de concierto matrimonial es un hecho que le asombra profundamente, pues no comprende que se puedan establecer matrimonios sin previo conocimiento de los contrayentes.

La realidad de este matrimonio concertado nos lleva a Isabela, dama de la corte, amante de Carlos y pretendida por Leopoldo en secreto. Carlos ha concertado este enlace con el fin de alejar al monarca de su amada, algo que producirá un fuerte efecto en el afectado. Leopoldo aparece como un ser atormentado y, solo ante su privado Roberto,

[4] Una de las últimas noticias a las que hemos tenido acceso es que, sin mencionar su autor, *No está el peligro en la muerte* figuraba en el repertorio de comedias con las que trabajó el autor Manuel Vallejo, cuya compañía representó entre 1632 y 1634 en Valencia [Sarrió, 2001: 281-284]. Es la única mención (sin contar con el trabajo de Esquerdo [1979: 232], que se basa en los mismos archivos) que, en nuestro rastreo, hemos encontrado y, aun sin el nombre de Rojas, podríamos estar ante una posible evidencia de que la comedia fue anterior a la copia de de la Fuente, publicada en 1653. No obstante, es un indicio relativamente revelador, pues *Engañar con la verdad* podría haber sido escrita mucho antes de su publicación –recordemos que el *Adán* de Jerónimo de la Fuente es del año 1629–. Hemos de aferrarnos, por el momento, a los hechos presentados en este apartado que, creemos, son bastante razonables.

confiesa que la razón es Isabela, dama con la que constantemente se cruza en palacio y a la que no puede aspirar debido a su posición y a los nuevos llegados desde la guerra. Roberto, más sensato que su señor, le aconseja alejarse de ella y centrarse en la política, la que debiera ser su principal ocupación.

La última escena nos lleva a un encuentro entre Carlos e Isabela. La dama aparece con una carta para el caballero, una misiva que Leopoldo intenta leer y no logra alcanzar. Ambos amantes, a solas y bajo la furtiva mirada del monarca, confiesan su compartido grado de sufrimiento ante la ausencia del otro. Una vez que se marchan, el rey, ciego de celos, se acerca a su súbdito para comentar con él sus conquistas bélicas, y es el momento en el que conoce la noticia del concierto de su matrimonio, una nueva que le enfurece visiblemente y lo aleja de la mujer a la que ama.

Acto segundo: A pesar de la estima que Leopoldo profesa hacia Carlos como buen vasallo, le confiesa que el concierto del matrimonio ha hecho surgir en él un odio irrefrenable, pues es un obstáculo casi infranqueable para su amor hacia Isabela. De manera paralela, Isabela comparte con Tomás un momento de intimidad y le confiesa sentir celos hacia la duquesa, sobre todo después de ver que Tomás guarda una sortija que cree un regalo para ella. Ambos son descubiertos por el monarca, quien elogia la sortija que la dama tiene en las manos en ese justo momento. Carlos, escondido, asiste a la escena y cree ver que el rey le está ofreciendo ese presente a su amada, lo que complica aún más el polígono amoroso. Tanto es así que, una vez a solas, un Carlos enfurecido recrimina a Isabela su comportamiento, pues considera que está jugando con el rey y con él, lo que puede desestabilizar al regente y llevar de nuevo al reino a la guerra. Por su parte, Isabela le acusa de engañarla con Claudia, además de intentar volcar en ella la culpabilidad del fallo cometido con el matrimonio concertado.

El siguiente cuadro complica aún más el ya intrincado argumento. Se encuentra Leopoldo con la duquesa, quien porta una carta en la que se pide al monarca mantener más tiempo en palacio a Claudia. Él acepta el encargo, aunque se muestra ligeramente descontento con el matrimonio, obviamente porque le impide disfrutar de su verdadero

amor. Ante tal actitud, la duquesa enloquece, pues se ve abiertamente rechazada. También está presente Carlos, que enfurecido pide a Claudia el beneplácito de la duquesa para darle muerte lo antes posible, pues sufre de un grave mal de amores. La duquesa, sea como fuere, toma la determinación de permanecer en palacio para descubrir cuál es la razón de tan hiriente rechazo.

Cierra el acto una escena dramáticamente intensa en la que se suceden fugaces e intencionados encuentros: Tomás intenta tranquilizar a Isabela y convencerla de los sentimientos sinceros que Carlos tiene por ella; Carlos, por su parte, pide a Isabela que colabore para que el matrimonio concertado se celebre pronto, pues es la única vía para mantener la estabilidad del reino; y, finalmente, Leopoldo, que ha visto todo escondido, preso de una fuerte rabia y ante la imposibilidad de ver materializados sus deseos, casa a la pareja formada por Carlos e Isabela, «vengándose de sí mismo».

Acto tercero: Después de un tiempo de convivencia, corren rumores en la corte de que la pareja conformada por Carlos e Isabela no reporta la felicidad esperada por ambos. Carlos guarda un rencor hacia su esposa que le impide cualquier contacto físico e Isabela, por su parte, se queja de esta falta de afecto. El rey, aprovechando este momento de debilidad y con la finalidad de intentar de nuevo disfrutar de Isabela, decide mandar a Carlos a la guerra con la esperanza de deshacerse definitivamente de él.

La duquesa también se hace eco de estas nuevas incidencias que amenazan su boda concertada y, poniéndose del lado de Carlos, promete al caballero colaborar con él para que todo se solucione.

Ante este clima de desconfianza que ha germinado en la pareja, Isabela juega sus bazas y, haciéndose la dormida ante su esposo, pretende descubrir toda la verdad. Entre sueños fingidos la dama habla del rey y del honor, un resorte que enloquece a Carlos hasta el punto de intentar darle la muerte, un desenlace funesto que impide Roberto, que viene por orden de Leopoldo a tomar como preso a Carlos por desobediencia. La escena deja a una Isabela desolada.

Flora, criada de Isabela, entra en escena también por mandato real. Porta el siguiente mensaje de Leopoldo acompañado de una daga:

si no se entrega al monarca esa misma noche esa misma daga será el instrumento de su muerte. Isabela, atónita y llena de ira, toma el arma y asesina a su criada. La duquesa, que ve todo escondida, entra en la estancia y, estrechando lazos con la dama a la que considera inocente de todo, esconde el cuerpo.

Roberto, consciente de las malas artes que está empleando el rey contra Carlos, decidió liberarlo con la única condición de que marchara al destierro, única salida para salvaguardar su vida. Sin embargo, el galán ha preferido volver a ver a su amada y plantear un futuro consensuado antes de tomar cualquier decisión. Y en esa tarea estaban cuando el caballero se topa con el cuerpo inerte de Flora, cuya reacción atrae al resto de personajes a la estancia. Mientras Isabela intenta culpar a Carlos de su muerte, la duquesa descubre su verdadera identidad ante todos y toma el poder que le es debido delante del monarca y, como tal, manda a Carlos marchar a vivir con Isabela a Urbino. El rey, obnubilado ante la belleza y el poder de María, se declara desde ese momento esposo suyo.

3. Tiempo y espacio: el Nápoles del siglo XVI

Como buen exponente del género palatino, *No está el peligro en la muerte* localiza su trama en un territorio alejado de la corona de Castilla, en su caso en uno de los que más visitaron los dramaturgos del siglo XVII: Nápoles. El territorio italiano es el escenario de hasta seis piezas de Rojas Zorrilla, un hecho que es reflejo de una fuerte la tradición literaria y cultural basada en razones políticas y territoriales que, a nuestro modo de ver, inciden de manera directa. De hecho, a pesar de los vaivenes políticos, todos aquellos territorios que fueron posesión de la monarquía española serían sentidos como tal por el hombre del XVII y eso necesitaba ser materializado de algún modo también en el teatro áureo.

Los argumentos de las piezas adscritas al género palatino deambulan por los límites de la credibilidad y el medio de conseguir un engarce con la verosimilitud se obtiene a través de ese distanciamiento ante la realidad circundante con el espectador, en nuestro caso emplazándole

a la ciudad italiana. De ninguna manera la historia ficticia que discurre en escena puede darse en España, pero sí es posible que fuera factible en un país lejano y desconocido o en una época anterior[5]. Esto conlleva que podamos ver en la representación, sin ninguna repercusión en el estado de valores social y político, rebeliones y conspiraciones contendientes al poder establecido, amores entre personas de diferente estatus social o monarcas cuyo deber político se desvirtúa por un mal gobierno de las pasiones. En suma, el dramaturgo disfruta de una libertad compositiva muy amplia que le da la oportunidad de poner en escena un ramillete de temas potencialmente incómodos en la sociedad del XVII[6] que, si bien aparecen también en la comedia de capa y espada, su porcentaje es mucho menor y, por supuesto, con un tono menos radical.

La comedia napolitana que nos ocupa contribuye de manera más tímida a completar la radiografía geográfica de Nápoles. Desde el comienzo se identifica el emplazamiento de la acción: «Hoy Nápoles podrá dichosamente / ensanchar su poder y monarquía» (v. 41), para más adelante, en la segunda jornada, reiterar esta localización mediante una alusión directa a Sicilia («Y que a Sicilia pasa y va a casarse», v. 1325), que por las fechas en las que se encuadra la historia de ficción –comienzos del siglo XVI–, formaba un reino conjunto con Nápoles[7]. Sin embargo, poco más encontramos en esta interesante comedia[8], siendo evi-

[5] Wardropper relaciona, en este sentido, la comedia palatina con las «comedias románticas» de Shakespeare (*La duodécima noche*, *El sueño de una noche de verano* o *Como gustéis*), pues también están sujetas a este proceso de distanciamiento espacial y temporal [1978: 195].

[6] Weber de Kurlat comparte el mismo punto de vista: «las llamadas comedias palatinas: en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en las que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc.» [1977: 870-871]. Véanse también Oleza [1997a: 236-237] o Gómez Rubio [2007: 196].

[7] Recordemos que, tras una intensa etapa en la que los conflictos entre Nápoles y Sicilia fueron constantes, en 1442 se unieron en un gran territorio unificado bajo el reinado de Alfonso V el Magnánimo de Aragón.

[8] Y aquello que encontramos nada tiene que ver con estas geografías del sur de Italia, sino más bien con otros territorios poderosos, tanto de la península itálica como del resto de Europa. Un ejemplo de ello lo tenemos en el personaje de la

dente que lo fundamental en el género palatino no es la precisión física, sino las sensaciones de exotismo y extrañeza que tal lugar transmite.

A excepción de *Los bandos de Verona*, todas las comedias del corpus palatino de Rojas Zorrilla situadas en territorios italianos presentan a sus protagonistas en el siglo XVI. Es el momento en que Carlos V sube al poder y recibe como herencia aragonesa el control del reino de Nápoles (casi la mitad de la península itálica), Sicilia y Cerdeña. Asimismo, detenta el control de Milán y otros territorios del norte, un dominio fortalecido tras las victorias en las batallas de Pavía (1525) y San Quintín (1557), ambas lidiadas frente a las tropas francesas en un intento paralelo de conquista y sumisión.

Las luchas por el control de estos reinos continuaron durante el reinado de Felipe II, siendo especialmente intensas en Milán y el norte de Italia por su importancia como enclave estratégico entre la Europa occidental y la oriental. Consecuentemente, las comedias palatinas de ambientación italiana se consolidan como testimonios vivos de estos conflictos, insertando entre sus versos sucintas referencias a encuentros bélicos concretos en los que los caballeros protagonistas podrían haber participado o en los que los reyes de ficción intentarían hacer perdurar su poder. Así lo veremos en *Peligrar en los remedios*, *No está el peligro en la muerte*, *La hermosura y la desdicha*, *No intente el que no es dichoso* y *El médico de su amor*.

No está el peligro en la muerte (al igual que *Peligrar en los remedios*) toma como base contextual los veinte primeros años de las conocidas como Guerras italianas, que involucraron entre 1494 y 1559 a las principales potencias europeas (Francia, España, Inglaterra, el Sacro Imperio, los reinos italianos de Venecia, Nápoles o los Estados Pontificios y el Imperio Otomano) en una serie de conflictos por el control de las grandes ciudades-estado italianas y sus correspondientes extensiones territoriales. Los centros de colisión fueron principalmente Milán y

duquesa, procedente de Urbino, estado cuyo esplendor se extiende desde mediados del siglo XV hasta el primer cuarto del XVII, lapso de tiempo durante el cual estuvo en manos de la familia Montefeltro. Ampliando los horizontes, también se citan los grandes reinos europeos que circundan al reino de Nápoles en el siglo XVI, esto es, Alemania, Hungría, Bohemia y Milán, amén de otros estados italianos como Milán, Ferrara o Florencia, cuna de la cultura renacentista (vv. 1423-1426).

Nápoles, siendo este último el foco argumental básico para las citadas comedias.

En los versos que arrancan la pieza encontramos ciertos datos que sugieren que el marco temporal podría ceñirse entre 1508 y 1516:

> Quedan frustradas de la muerte fiera
> las duras armas y el fatal estrago
> con que ensanchar sus límites espera,
> hieran sus filos sobre el viento vago,
> suspenda su rigor, pues hoy pudiera
> volver los campos en sangriento lago
> y en Nápoles, Ferrara, Urbino y Hungría
> imperar con violencia y tiranía.
> Mas opuesto el valor al fiero hado,
> porque se borre tan amarga historia,
> de igual prudencia y fortaleza armado,
> tú, Carlos, vencedor llevas la gloria,
> pues a la muerte a un tiempo le has quitado
> de las terribles manos la victoria
> y al duro Marte la sangrienta espada
> sobre inocentes cuellos levantada.
> (vv. 1-16)

No hay una alusión directa al conflicto bélico del que Carlos ha resultado victorioso, pero si nos fijamos en las potencias implicadas en él podemos colegir que se trata de la Guerra de la Liga de Cambrai, que tuvo lugar entre 1508 y 1516, y que se conoce más popularmente como la Guerra de la Liga Santa. En ella se vieron envueltos Francia, los Estados Pontificios y la República de Venecia, así como la mayoría de los territorios poderosos de la Europa occidental, como España, el Sacro Imperio Romano Germánico, Inglaterra, Escocia, Milán, Florencia, Ferrara y Suiza[9].

[9] Más curiosa es la alusión a Hungría, pues no participó directamente en estas contiendas. Debido a conflictos internos, Tomás Bakócz consiguió mantener alejados del conflicto a sus súbditos gracias a una serie de tratados y alianzas

A lo largo de toda la pieza no volvemos a encontrar ningún elemento histórico circunstancial más, pues, de algún modo, la ficción no necesita de un mayor apuntalamiento histórico. El alejamiento temporal ha sido ingeniosamente fijado en los primeros versos para que el espectador pueda tenerlo presente hasta el final.

4. Personajes

Uno de los personajes indispensables dentro de la acción dramática de *No está el peligro en la muerte* es Leopoldo, rey de Nápoles. Leopoldo es un exponente perfecto de rey-joven [Ruiz Ramón, 1967: 152] o rey galán [Casa, 2002: 260], dependiendo de la terminología adoptada. Es un personaje joven cuyos intereses oscilan entre sus deberes públicos y sus pasiones carnales, siendo las segundas el eje principal en torno al cual articulan su comportamiento en no pocas ocasiones indigno de un alto mandatario.

Desde el primer momento Leopoldo aparece en escena como un ser atormentado, no por temas bélicos o conflictos de poder dentro del reino, sino porque ama a Isabela, una dama con la que se cruza diariamente por los pasillos de palacio y a la que no puede confesar sus sentimientos. Es su privado, Roberto, quien se consolida como la voz de la razón y le aconseja obviar esas pasiones para poder centrarse en la política: «Isabela viene aquí; / yo te aconsejo, señor, / que huyas de ella» (vv. 543-555). Sin embargo, desoyendo estos consejos, Leopoldo continúa en su empeño de conquistar a la dama, aunque sin saber que esta

---

matrimoniales, tal y como se muestra en la propia comedia unos versos más adelante:

> Hoy Nápoles podrá dichosamente
> ensanchar su poder y monarquía,
> y con nueva corona honrar la frente
> a mi rey, pues Ferrara con Hungría
> conforme queda, aunque invidiosa frente,
> en que ya la hermosísima María
> su digna esposa de Leopoldo sea
> y Nápoles por reina la posea.
> (vv. 41-48)

mantiene en secreto una relación con Carlos, uno de los caballeros más cercanos al monarca y quien, tras firmar las paces con el reino siciliano, ha concertado las bodas entre ambos dignatarios.

Ya en la segunda jornada la relación de Isabela y Carlos es el tema de conversación en palacio y, como era de esperar, Leopoldo enloquece contra su súbdito, perdiendo su *dignitas* real y poniendo en peligro la estabilidad del reino y las relaciones internacionales que mantiene con el resto, especialmente con la peligrosa y ahora amiga Sicilia. Carlos es conocedor de este peligro y, como tal, lo denuncia ante su amada, a quien considera la pieza fundamental del problema: «Por ti no se casa el rey, / y por ti también su reino / volverá a trocar la paz / en guerras, muertes y incendios» (vv. 1241-1244).

Los esfuerzos de Carlos a lo largo de la segunda jornada van dirigidos a calmar las ansias de venganza que el monarca alberga contra él y, sobre todo, intentar convencerlo de la importancia que su enlace con la duquesa siciliana tiene para la continuidad del reino. Sin embargo, muy lejos de sus intenciones, la tercera jornada se abre con la determinación de Leopoldo de enviarlo a primera línea de batalla para poder disfrutar tranquilamente de Isabela en un tiempo de soledad (vv. 2040-2047)[10]. El rey ha perdido cualquier atisbo de serenidad y únicamente centra su existencia en conseguir a la dama por encima de todo y de todos.

Desarticulada la artimaña, Leopoldo dedica sus esfuerzos a hacer desaparecer al caballero. Tanto es así que manda encarcelarlo sin un motivo real, usando indebidamente la potestad de impartir justicia. El encargado de ejecutar la condena es el privado Roberto, quien lo libera al comprender que todo es el resultado de una mala actuación por parte de su señor, acuciándole a huir del reino para salvar su vida. Pero no será necesario, pues en un final muy del gusto de Rojas Zorrilla —rápido y artificioso—, todo se soluciona con la complacencia de todos los presentes gracias a la celebración de los matrimonios previamente concertados.

[10] Las concomitancias entre este episodio y la conocida historia bíblica entre el rey David, Betsabé y su esposo Urías son más que palpables. Véase la nota explicativa a estos versos en la edición de la comedia.

Junto con el rey, la figura del PRIVADO se consolidó como uno de los grandes personajes de la comedia palatina. A través de él, y gracias al distanciamiento espaciotemporal que eximía de responsabilidad a los dramaturgos, se realizaban críticas en torno al ejercicio del poder. Y tal fue el interés de creadores y espectadores en esta figura que dieron lugar a un nuevo subgénero conocido como «comedia de privanza», cuyo máximo exponente fue Mira de Amescua. En las piezas adscritas a este subgénero los espectadores asistían a los vaivenes de estas figuras políticas que luchaban por mantener una posición privilegiada frente a una aventura voltaria que constante e irremediablemente amenazaba su estatus [Arellano, 1996: 54; Insúa Cereceda, 2005: 901]. Curiosamente, esta fortuna inconstante era suficiente excusa para liberar a los privados de cualquier tipo de culpabilidad aun a pesar de no actuar conforme a los patrones esperados.

Si bien dentro del corpus rojiano no encontramos ejemplos de comedias de privanza, *No está el peligro en la muerte* nos ofrece el caso de un privado que adquiere relieve dentro de la trama, tanto en la vertiente amorosa como en la política. Roberto es privado real en la corte napolitana y, ante un monarca que obvia sus verdaderos deberes como regente en pos de una obediencia ciega a sus pasiones carnales y sentimentales, se consolida como la voz de la razón que ancla la conciencia de su señor a la realidad y, sobre todo, a los dictados de la prudencia.

A mitad de la primera jornada Roberto se encuentra con su señor en palacio, que se muestra atormentado por la imposibilidad de unirse a Isabela, dama a la que diariamente y con la que no puede relacionarse abiertamente por causa de su diferencia social. Temiendo que el rey Leopoldo arrincone sus deberes como gobernador, Roberto le aconseja alejarse de la dama y centrarse en su carrera política, pues de él depende la seguridad y continuidad del reino:

> Dificultades allana,
> y como rey…
> (…)
> Isabela viene aquí,
> yo te aconsejo, señor,
> que huyas de ella.
> (vv. 537-545)

Obviamente Leopoldo hace caso omiso a los consejos de su fiel privado y continúa en su empeño de conseguir a la dama, incluso por encima del que será su marido al final de la segunda jornada. De hecho, como ya comentábamos anteriormente, ya en la tercera jornada llega al punto de intentar deshacerse de su enemigo en la lucha amorosa mandándole al frente. Roberto, consciente de que las decisiones tomadas por el monarca están muy alejadas de la justicia que debería caracterizarlas[11], libera a Carlos con la condición de que, por el bien de ambos, se marche del reino (vv. 2568-2587).

A pesar de los buenos consejos y las buenas acciones de Roberto encaminadas a solventar la falta de prudencia de su señor, este continuará en su empeño y hasta el final de la comedia no veremos reestablecido el orden en el reino y el sentido de la responsabilidad en Leopoldo.

El mundo femenino de la comedia está liderado por la duquesa de Urbino y el juego que articula en torno a la ocultación de su identidad. Después de que se firmaran las paces entre Nápoles y Sicilia, la dama viaja a Nápoles disfrazada de su criada, Claudia, para conocer al futuro marido (Leopoldo) más allá de un simple intercambio de cartas y retratos. Así se lo anuncia a Fisberto antes de arrancar la empresa: «Con nombre de Claudia quiero / ir a Nápoles y hablar / al rey; no me he de casar / si no es viéndole primero» (vv. 425-428). El problema que se encuentra al llegar allí es que el monarca está enamorado de Isabela, dama de la corte, una realidad que presentará obstáculos más que evidentes ante el inminente encuentro entre ambos.

A lo largo de toda la trama, la duquesa juega sus bazas entre el amor que el rey profesa hacia Isabela y el deber que políticamente este debe a la casa de Urbino. Por su parte, el monarca lucha insistentemente contra el matrimonio concertado al que se debe mientras intenta conseguir el favor de la dama en palacio. Todo cambia de manera radical

[11] De hecho, la tercera jornada se abre con este par de versos en boca del privado, que demuestran la preocupación que le embarga sobre la imagen poco decorosa que su señor está proyectando ante sus súbditos: «Advierte, señor, que ya / de estos extremos murmuran» (vv. 1877-1878). Los celos que perturban a Leopoldo están interfiriendo gravemente en su proceder como monarca y, por tanto, le aconseja arrinconarlos e intentar continuar con su vida lejos de Isabela: «Señor, los daños advierte, / y que es remedio importante / quitar la causa delante» (vv. 1929-1931).

en la última escena de la obra, momento en que nuestra protagonista se despoja del disfraz y se muestra tal cual es, una imagen desbordante de belleza y poder que obnubila a su futuro marido, que se entrega a ella ciegamente: «La duquesa, esto es forzoso, / es ya quien manda, es quien reina / ella es de Nápoles reina / y yo soy su indigno esposo» (vv. 2764-2767). Como vemos, el personaje femenino ha conseguido conocer la verdadera personalidad de Leopoldo gracias a la artimaña dirigida a la ocultación de su identidad y, por tanto, su matrimonio adquiere un sentido amoroso sincero que al inicio de la ficción no tenía.

Terminamos este repaso fijando nuestra atención en los criados, Tomás y Flora, dos entes de ficción que adquieren gran relieve dentro del devenir argumental. Tomás se distingue en la comedia como la voz de la serenidad y la responsabilidad, y, en consecuencia, cuestiona a su señor, Carlos, algunas decisiones tomadas únicamente por su propio interés y sin pensar en el bienestar del reino que representa. La primera de ellas al comienzo de la obra, cuando se anuncia el concierto del matrimonio del rey Lepoldo con la duquesa María de Urbino. Desde su posición de criado, Tomás muestra su rechazo ante una costumbre que, de manera absurda, contribuye aún más al absurdo hecho del matrimonio:

Porque no hay locura
que más digna de castigo
sea como dar poder
para casarse un marido,
pues ya si el tal poder trae
un suegro, un cuñado, un tío,
y llega a darle la mano
a la triste que ha tres siglos
que aguarda un novio de azúcar,
pienso que quedan corridos
allí, no solo la dama,
sino el cura y los testigos.
(vv. 257-268)

Siguiendo la misma línea que denuncia la falta de sinceridad en el hecho amoroso, Tomás se cuestiona el proceder de los galanes en su acercamiento a las damas, pues hacen gala de un cortejo vacío de sentimiento construido con frases hechas que han perdido totalmente su significado real, a pesar de lo cual aún parecen provocar el efecto deseado. Y no solo eso, sino que en la tercera jornada, ante un Carlos que menosprecia y maltrata verbalmente a Isabela, Tomás se erige como la voz de la justicia y aconseja a su señor reconsiderar su comportamiento y tratar a su amada como se merece:

> No trates con tal crueldad
> tu inocente y casta esposa,
> laurel y corona honrosa
> de virtud y honestidad;
> contempla aquella belleza
> ocupada en tus favores,
> diciéndote siempre amores
> nacidos de su firmeza.
> (vv. 2160-2166)

Muy curiosa es, por el contrario, la actuación de Flora, criada de Isabela. Aunque a lo largo de la comedia parece apoyar a su señora en la complicada situación que sufre entre el rey Leopoldo y su amado Carlos, en la tercera jornada se posiciona fuertemente del lado del monarca, convirtiéndose en una de las pocas criadas infieles de la dramaturgia de Rojas. Se presenta ante su señora con una daga en nombre del rey para que se entregue a él, bajo pena de sacrificar la vida de su amado como castigo a la desobediencia. Es digno de resaltar el falso tono de condescendencia que usa para con su, hasta ahora, querida señora: «Esto mandó el rey, señora: / que yo en su nombre te diese, / advirtiendo que la daga, / si ingrata correspondieres / a su amor, es para Carlos» (vv. 2446-2450). Mal resultado tiene para Flora su rebeldía pues, con la misma daga con la que amenazaba a Isabela, encontrará la muerte.

5. Amor, poder y clandestinidad

Además de la sintética y apurada retahíla de motivos definitorios del género palatino enumerados por Weber de Kurlat[12], críticos como Gómez Rubio [2007: 197] o Florit [2000: 73-81] hacen alusión a algunas de las particularidades con que son tratados temas cardinales en este tipo de piezas como el amor o el poder: la clandestinidad en las relaciones de enamorados derivada de su diferente posición social o los problemas de entendimiento entre familias o bandos, o, en el terreno político, la conflictividad social y de gobierno generada por los vicios pasionales de los dirigentes.

Deber político y pasión amorosa son los dos polos enfrentados en lo más profundo del rey Leopoldo de Nápoles. La obra se inicia con el concierto matrimonial entre la duquesa María de Urbino y dicho monarca con el fin de consolidar la paz entre ambos dominios. Sin embargo, una unión que en un principio parece no contar con ningún inconveniente choca frontalmente con los sentimientos de rey, enamorado, como ya hemos analizado, de Isabela. Su deber político y marital para con la duquesa de Urbino le impide cortejarla como desearía: «Sirve en palacio a mi hermana, / y el vivir dentro en palacio / da en mi pecho más espacio / a esta pasión inhumana» (vv. 533-536).

Por su parte, Isabela vive en secreto un romance con Carlos, mano derecha del monarca, y quien, de manera aparentemente involuntaria, ha cambiado su destino sentimental. Ambos amantes pueden intuir por el comportamiento de Leopoldo que se muestra interesado por la dama y, por lo tanto, deben ocultar su relación y evitar que el caballero pueda ser condenado injustamente por traición. Y así se mantiene a lo largo de la primera y segunda jornadas; sin embargo, al final de la segunda una discusión entre Isabela y Leopoldo causada por un fuerte ataque de celos lleva al monarca a decretar el matrimonio de la dama

[12] «Traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc., todo lo cual tiene como consecuencia desde el punto de vista morfológico el que ciertas secuencias sean propias de estas comedias palatinas, en tanto que otras pueden ser comunes con la española de costumbres»[Weber de Kurlat, 1977: 871].

con Carlos, aun a pesar de actuar en contra de sus intereses personales: «Mi furia, mi enojo y celos / me han de valer contra mí, / con mi propia pena aquí / se han de templar mis desvelos» (vv. 1841-1843). Lejos de favorecer a su privado, lo que intenta es condenarle a un enlace indeseado que, en realidad, castiga a ambos:

Carlos, ya no hay que temer,
vos me casastis a mí
sin mi gusto, mas yo aquí
casi llego a agradecer
el pesar que me habéis dado,
pues sin ver a la duquesa
me caso ya, aunque me pesa
cómo vos habéis trazado.
Yo quiero lo que queréis,
vos queréis lo que yo quiero;
ya casándome no espero
que me culpéis ni os quejéis.
Más dichoso sois que yo,
pues sabéis con quién os caso.
(vv. 1858-1870)

No es usual encontrarnos una boda antes del final una comedia palatina, pero en este caso es un detonante necesario para mantener todo el entramado argumental que tiene lugar en la tercera jornada y, sobre todo, resulta de especial interés porque se erige como uno de los pocos casos en toda la dramaturgia áurea que se encarga de analizar en clave seria y lejos de cualquier atisbo humorístico los sinsabores de la vida matrimonial desde dentro y en boca de los propios esposos.

No podemos cerrar este apartado sin poner el foco en uno de los recursos propiciatorios del enredo amoroso utilizados en la pieza: la escena del sueño que tiene lugar en la tercera jornada. Francisco Florit [2001: 94-102] hizo un análisis detallado de esta estrategia escénica y estructural en *El vergonzoso en palacio* y, por extensión, en las

comedias de secretario[13], donde se consolida como uno de los resortes fundamentales de los que echan mano los personajes protagonistas para saltar el obstáculo comunicativo provocado por sus diferencias sociales y, sobre todo, para obviar la timidez definitoria del secretario. Ambas escenas, la de Tirso y la de Rojas, comparten una estructura similar y, además, participan de una misma funcionalidad dramática, que es la de la obtención de una información que por otro canal resulta complicada de obtener. En este sentido, al igual que la Madalena de la comedia tirsiana, Isabela anuncia al respetable el inicio de su estrategia discursiva: «Quiero fingir que dormida / estoy. Saber podré ansí / si es cierto el mal que temí. / ¡Qué triste, qué triste vida!» (vv. 2290-2293); dejándose caer fingidamente dormida en una silla («*Sale Carlos. Isabela finge que duerme en una silla*», v. 2293+). La diferencia entre ambas radica en el tipo de información que ambos participantes intercambian, pues, aunque el objetivo final tiene un trasfondo amoroso, en la pieza de Rojas la superficie adquiere un tono más trágico y se resuelve en un aparente intento de asesinato perpetrado por Carlos. Mientras él transforma sus penas de amor en disculpas veladas ante su esposa, a la que no ha tratado como se merece tras el enlace matrimonial, ella aprovecha el momento para jugar con los celos del caballero revelándole que el monarca es pretendiente suyo. Esta travesura enloquece a Carlos y, aunque sus intenciones no son verdaderamente violentas («*Abrázase con ella, quiere halagarla y pónele la mano en la boca*», v. 2353), la esposa las interpreta como tal. Sea como fuere, este intento tiene su recompensa y, una vez solucionado todo el entramado de confusiones, fortalecerá los lazos matrimoniales.

6. Análisis métrico y cuestiones textuales

Acto I

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
1-72	Octava real	72

[13] Véase Zugasti [1998].

73-132	Redondilla	60
133-368	Romance	236
369-432	Redondilla	64
433-552	Décima	120
553-672	Redondilla	120
673-712	Décima	40
713-956	Redondilla	244
	TOTAL	956

Acto II

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
957-1180	Redondilla	224
1181-1322	Romance	142
1323-1354	Silva de pareados	32
1355-1580	Romance	226
1581-1664	Redondilla	84
1665-1828	Romance	164
1829-1876	Redondilla	48
	TOTAL	920

Acto III

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
1877-1984	Redondilla	108
1985-1998	Soneto	14
1999-2190	Redondilla	192
2191-2195	Silva	5
2196-2223	Redondilla	28
2224-2237	Soneto	14
2238-2293	Redondilla	56
2294-2333	Décima	40
2334-2401	Redondilla	68
2402-2619	Romance	218

2620-2671	Silva de pareados	52
2672-2771	Redondilla	100
	TOTAL	895

Número total de versos	2771

Resumen de las diferentes formas estróficas

	Jornada I	**Jornada II**	**Jornada III**	**Total**	**%**
Redondilla	488	356	552	1396	50,38
Romance	236	532	218	986	35,58
Décima	160	—	40	200	7,21
Silva de pareados	—	32	52	84	3,03
Octava real	72	—	—	72	2,60
Soneto	—	28	—	28	1,01
Silva	—	—	5	5	0,19

Como señalábamos en el apartado introductorio del presente prólogo, *No está el peligro en la muerte* es uno de los más recientes hallazgos relacionados con el corpus dramático de Rojas Zorrilla, y debemos su aparición a los esfuerzos del profesor Vega García-Luengos. Como señala González Cañal [2007a], este título no aparece en los repertorios de Fajardo, Medel ni en compendios posteriores. Tampoco dan cuenta de él los grandes conocedores de la obra de Rojas: Cotarelo o MacCurdy. La única suelta encontrada había permanecido a la sombra en la biblioteca del Palacio Real de Madrid y, a tenor de la tipografía, parece datar del siglo XVII y carece presuntamente de posteriores testimonios. Es la que a continuación presentamos:

S *No está el peligro en la muerte*, s. l., s. i., s. a., 16 ff.
NO ESTÁ EL PELIGRO EN LA MVERTE / COMEDIA FAMOSA / DE D. FRANCISCO DE ROJAS. / … / [al final:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Madrid, *Real Biblioteca de Palacio*, VIII-17142(3).

No está el peligro en la muerte

Comedia famosa
de don Francisco de Rojas

Personas que hablan en ella:

Fisberto
El duque Carlos
Tomás
La Duquesa
Leopoldo
Roberto
Isabela
Un criado
Flora
[Criado]

Acto primero

Salen el duque Carlos, Tomás, Fisberto y criados.

Fisberto. Quedan frustradas de la muerte fiera
las duras armas y el fatal estrago
con que ensanchar sus límites espera,
hieran sus filos sobre el viento vago,
suspenda su rigor, pues hoy pudiera 5
volver los campos en sangriento lago
y en Nápoles, Ferrara, Urbino y Hungría
imperar con violencia y tiranía.
Mas opuesto el valor al fiero hado,
porque se borre tan amarga historia, 10

7 *Nápoles, Ferrara, Urbino y Hungría*: el caballero protagonista, el duque Carlos, ha llegado desde estos territorios victorioso. Rastreando en los hechos más significativos de la historia italiana, podríamos enclavar el desarrollo de la acción a principios del siglo XVI, momento en que tiene lugar la Guerra de la Liga de Cambrai (1508-1516), también conocida como la Guerra de la Liga Santa, en la que se ven envueltos, además de Francia, los Estados Pontificios y la República de Venecia, la mayoría de los territorios poderosos de la Europa Occidental: España, el Sacro Imperio Romano Germánico, Inglaterra, Escocia, el ducado de Milán, Florencia, el ducado de Ferrara y Suiza. En el caso de Hungría, debido a los conflictos internos que sufría el país, el canciller húngaro, Tomás Bakócz de Estrigonia, consiguió mantener alejados de la contienda a sus territorios a través de una serie de tratados y alianzas matrimoniales.

de igual prudencia y fortaleza armado,
tú, Carlos, vencedor llevas la gloria,
pues a la muerte a un tiempo le has quitado
de las terribles manos la victoria
y al duro Marte la sangrienta espada 15
sobre inocentes cuellos levantada.

Carlos. Fisberto noble, si la paz amable,
blancas banderas tremolando al viento,
ha ya trocado en amistad estable
el rigor, la venganza y el intento 20
que amenazó tragedia lamentable,
no por eso es menor el vencimiento,
pues se me debe dar tanta más gloria
cuanto es mayor sin sangre la victoria.
Ya en distantes provincias rebumbando 25
el bélico atambor y la trompeta
han dicho bien si al enemigo bando
mi espada con partidos se sujeta,
ya Leopoldo me ha visto entrar triunfando,
ya mis servicios Nápoles acepta 30
y entre grandes victorias que recibe
del duque Carlos la memoria escribe.
Amplios poderes de Leopoldo tengo
para tratar por él en paz o en guerra
lo que a su reino importe, y hoy prevengo 35
a las glorias que Nápoles encierra
juntar otra mayor, pues cuando vengo
con poderoso ejército y la tierra
pudiera humedecer con sangre y llanto,
bajas las armas la vitoria canto. 40
Hoy Nápoles podrá dichosamente
ensanchar su poder y monarquía,

25 *rebumbando*: participio del verbo *rebombar* ('sonar ruidosa o estrepitosamente').
28 *partidos*: «Trato, convenio u condiciones que se proponen para el ajuste de alguna cosa» [*Aut.*].

y con nueva corona honrar la frente
a mi rey, pues Ferrara con Hungría
conforme queda, aunque invidiosa frente, 45
en que ya la hermosísima María
su digna esposa de Leopoldo sea
y Nápoles por reina la posea.
Decid, Fisberto, pues a la duquesa
cómo a besar sus pies he ya venido, 50
y a firmar los conciertos que esta empresa
a solo mi lealtad se ha concedido.

FISBERTO. Vuestro valor en todo la profesa.
(Temo que ha de enojarse.) Yo he venido,
Carlos, no os ofendáis de que os lo diga 55
que la duquesa ha sido quien me obliga.

CARLOS. ¿A qué os obliga? Hablad, cielo piadoso.

FISBERTO. Después, señor, de prometer honraros
este estado de Urbino generoso,
y el favor que le hacéis remuneraros, 60
la duquesa responde que es forzoso
por justas causas excusar de hablaros.

CARLOS. ¿De hablarme a mí?

FISBERTO. Su voluntad es esta,
y en fin remite a Claudia la repuesta.

CARLOS. ¿Cómo a Claudia, Fisberto?

FISBERTO. (No ha entendido 65
su pensamiento; hablarle disfrazada
la duquesa pretende.)

CARLOS. ¿Yo he venido
a que me dé respuesta una criada?
¿A Claudia está, Fisberto, remitido
el responderme a mí?

---

45 *pues Ferrara con Hungría / conforme queda, aunque invidiosa frente*: podemos entender que, a pesar de los pactos que el duque ha realizado con los diferentes territorios implicados en el conflicto bélico para llegar a un acuerdo, estos miran con recelo y envidia la unión de las casas de Urbino y Nápoles, pues el enlace pactado fortalece más aún el poder napolitano en territorio italiano y, consecuentemente, en el contexto europeo.

Sale la duquesa leyendo una carta

Fisberto. Esta orden dada
tiene a Claudia y a mí.
Carlos. Muy mal profesa.
Fisberto. (Claudia piensa que es y es la duquesa.)

Vase Fisberto

Tomás. ¡Gentil despacho!
Otro. Extremado.
Tomás. Honroso recibimiento
de Fisberto, el parlamento
es lo que más me ha agradado.
(Con la de rengo le dio
después de haber referido
el hazaña que ha emprendido,
la victoria que alcanzó;
objeto que bien cubierta
la píldora le traía.)

---

71 *Muy mal profesa*: podría adecuarse a la acepción del verbo *profesar* que apunta a la acción de «ejercer alguna cosa con inclinación voluntaria y continuación en ella, como *profesar amistad*» [*Aut.*]. El duque Carlos entiende que la duquesa no le corresponde con la suficiente gratitud el tenaz esfuerzo realizado para alcanzar el pacto matrimonial.

73 *¡Gentil despacho!*: «Frase adverbial con que se significa la queja y sentimiento que causa una respuesta áspera o frívola resolución, en caso que merecía lo contrario» [*Aut.*].

77 *Con la de rengo le dio*: *dar con la de rengo*: «frase que vale engañar a alguno después de haberle tenido entretenido con esperanzas» [*Aut.*]. Se corresponde con un refrán popular que dice «diole con la de Rengos / Con la del martes, con la de Calaínos» [*Correas*, refrán n.º 7164]. Fisberto ha jugado con los tiempos a la hora de transmitir al duque la noticia de que la reina en persona no se presentará ante él después de haberle transmitido toda su admiración y gratitud por los servicios prestados a la corona.

82 *píldora*: «Metafóricamente se llama la pesadumbre o mala nueva que se da a alguno» [*Aut.*].

CARLOS. ¡Pues la duquesa María
le niega a Carlos la puerta!
¡Cuando a su cabeza ofrezco 85
de Nápoles la corona,
con mis desprecios blasona
que hablarla yo no merezco!
¡Vive Dios!
TOMÁS. Paso, señor,
que no es buena ocasión esta; 90
oye a Claudia la respuesta
y aconséjate mejor.
CARLOS. Dejadme solo.
TOMÁS. ¿Enojado
y solo quieres quedarte?
CARLOS. ¡Vete!
TOMÁS. No hay qué replicarte, 95
bien habemos negociado.

Vanse Tomás y los criados y llega la duquesa.

DUQUESA. Ya imagino a vuexcelencia
colérico y impaciente,
que en un soldado valiente
no halla lugar la paciencia. 100
Tome vuexcelencia silla. *Siéntase*.
CARLOS. ¿Pues no sale la duquesa?
DUQUESA. Pide el caso menos priesa;
yo, Carlos, vengo a servilla.
CARLOS. Pues, ¿qué causa?

87 *blasona*: *blasonar*, «hacer ostentación de alguna cosa gloriosa con alabanza propia, preciarse de haber hecho u dicho alguna cosa digna de ser loada» [*Aut.*]. Carlos muestra su indignación ante una dama a la que ha ofrecido la corona y que considera que la obtención de este estatus social superior es suficiente para mostrar una actitud despectiva hacia él.

Duquesa. Sentáos pues, 105
que yo a dárosla me obligo.
Tomad silla y sed conmigo
más galán y más cortés,
que, aunque en inferior estado,
a la mujer por favor 110
la cortesía, señor,
el primer lugar le ha dado.
Carlos. Perdone vuestra hermosura
si humilde, como es razón,
no la ofrezco ya el blasón 115
que en las almas asegura,
que a ser galán no he venido.
Duquesa. Aunque a serlo no vengáis
es bien que lo parezcáis,
porque noble habéis nacido. 120
Carlos. Confieso que necio anduve,
mas ya vuestra discreción
toma la satisfación
de la ignorancia que tuve.
A vuestra clemencia aquí, 125
hermosa Claudia, me ofrezco,
por humilde la merezco
si por necio la perdí.
Duquesa. Despejos son de soldado;
yo os perdono, levantad. 130

Siéntase Carlos.

Carlos. ¿Qué ha de ser esto?
Duquesa. Escuchad,
pues que os habéis ya sentado.

---

109 *aunque en inferior estado*: la duquesa, con el disfraz de criada, le recuerda al conde que, aunque de inferior condición social, se merece la misma deferencia que una dama de más alto linaje, pues así lo establecen las reglas de cortesía.

129 *Despejos*: «arrojo, temeridad, audacia, atrevimiento, osadía» [*Aut.*].

La duquesa, mi señora,
honor y gloria de Urbino,
no menos agradecida, 135
que de vos servida ha sido
firmando las condiciones
y aceptando los partidos,
después de daros las gracias
me manda, duque, advertiros 140
que si venís a mostralle
los poderes por escrito,
que vuestro rey os ha dado
de su amor claros indicios,
que los tiene por seguros 145
y que ya los da por vistos.
Porque imaginar traición
de un pecho noble es delito,
que sabe que el rey os trata
como a deudo y como amigo, 150
y que por vos se extendieron
de Nápoles los distritos;
y que si también queréis,
porque ha de ser su marido,
las grandezas, las victorias, 155
los hechos esclarecidos,
la gala y la gentileza,
el talle y bizarros bríos,
referirla de Leopoldo,
que os avisa que ese oficio 160
os ha hurtado ya la fama,
porque ella misma le ha dicho
que escribe en bronce sus glorias
opuestas siempre al olvido.

150 *deudo*: 'pariente' («llámase así por la especial obligación que tienen los parientes de amarse y favorecerse recíprocamente» [*Aut.*]).

163 *escribe en bronce*: «Es retener con estabilidad y constancia lo que se ha aprehendido, como sucede con los agradecidos y honrados, la memoria de los beneficios» [*Aut.*].

Y, en fin, dice la duquesa 165
que a vos, por méritos dignos,
como por su esposo al rey
os estima por vos mismo,
pero que no ha derogado
la ley que inviolable hizo 170
de que a rey ni a embajador
llegue a darle atento oído
hasta que casada esté.

Carlos. (¡Qué intrincado laberinto
de dudas y de sospechas!) 175
Leyes se entienden conmigo
si represento a tu esposo,
y aquí en su nombre confirmo
de antiguas enemistades
paces para eternos siglos. 180

Duquesa. Duque, su respuesta es esta.

Carlos. La resolución admiro,
que, puesto que las virtudes
con que enriquecerla quiso
el cielo son tan notorias, 185
que es un milagro sucinto
de todas las gracias juntas.
Quisiera yo ser testigo
de la dicha que a mi rey
le aguarda habiéndola visto. 190

Duquesa. Poco os debe la duquesa,
pues habiendo ella creído
por fe vuestras alabanzas,
vos, incrédulo y remiso,
no dejáis que la fe goce 195
sus atributos divinos.
Pues, Carlos, la fe ha de ser
la que con afectos vivos
ha de conquistar las glorias
de la duquesa de Urbino. 200

Por fe Leopoldo ha de amarla
sin que puedan ser testigos
ni vos de verla presente
ni el pincel de que ha esculpido
en estampa de lisonja 205
de su rostro el cristal limpio,
porque hasta en pinceles necios
la adulación se ha escondido.

CARLOS. Ni verla, ni retratarla.

DUQUESA. Cánsala solo el decirlo, 210
porque a los retratos llama
engaños agradecidos.
Y no por cansaros, Carlos,
que quedan, dice, advertidlo,
las paces firmes y enteras 215
y el casamiento indeciso. *Vase*.

Sale Tomás, que ha estado escondido.

TOMÁS. ¿Qué tenemos de respuesta?
¿Qué es lo que Claudia te ha dicho?
La verdad, ¿hate agradado?

---

204 *pincel*: «Se toma también por la mano o por el mismo sujeto que pinta» [*Aut.*].

205 *estampa de lisonja*: como vemos a lo largo de todo este fragmento, lo que denuncia la duquesa es la falsedad que tiende a caracterizar los retratos de los amados entregados a los amantes. De ahí que más adelante asevere que incluso hasta en los peores pintores (*pinceles necios*) se encuentran retratos que aspiran a agasajar al personaje retratado (*la adulación se ha escondido*) y, por lo tanto, adulteran en su favor la realidad.

206 *de su rostro el cristal limpio*: las damas protagonistas de la poesía y el teatro de los siglos XVI y XVII son herederas del ideal de belleza femenino petrarquista, perpetuando el tópico de la *descritio puellae*. Entre las materias hermosas con las que eran comparadas las diferentes partes de su cuerpo (especialmente el rostro), podemos encontrar al cristal. A lo largo de la literatura áurea este material es frecuentemente equiparado a la piel de la mujer debido a su fragilidad. Para profundizar más en este tema véase el artículo de Manero Sorolla [2005: 247-260].

¿Han tocado a tus oídos 220
aquellas dulces razones
de su ingenio peregrino?
Acabemos, ¿qué me dices?
¿Aún duran los parasismos?

Carlos. Tomás, nunca se han hallado 225
tan confusos mis sentidos,
tan lejos de mí el consejo,
mi valor tan oprimido,
tan suspensa la memoria,
tan turbado el albedrío. 230

Tomás. Otro «tan» falta.

Carlos. ¿Cuál es?

Tomás. Tan lejos de ti el juicio.
Estos «tanes» son de Claudia.

Carlos. No cabe en el pecho mío
otro amor que el de Isabela; 235
siempre suya el alma ha sido.

Tomás. Pues bien.

Carlos. En vano, Tomás,
a dos cuidados resisto.

---

222 *ingenio peregrino*: el adjetivo *peregrino* es utilizado aquí como «extraño, raro, especial en su línea, pocas veces visto». Rastreando los textos teatrales áureos podemos hallarlo en numerosas ocasiones caracterizando el ingenio femenino. Así lo tenemos por ejemplo en *Mejor está que estaba* de Calderón [*TESO*: III, 524], *La toquera vizcaína* de Pérez de Montalbán [*TESO*: III, 156], *El árbol del mejor fruto* de Tellez [*TESO*: III, 54] o *La doncella Teodor* de Lope de Vega [*TESO*: III, 200].

224 *parasismos*: «Accidente peligroso o cuasi mortal en que el paciente pierde el sentido y la acción y la acción por largo tiempo» [*Aut.*].

231 *tan*: las intervenciones del gracioso están caracterizadas normalmente por un gracejo no solo situacional, sino también lingüístico. En este verso aprovecha la continua y lineal utilización de la partícula comparativa *tan* por parte de su amo para equipararla con el sonido regular derivado del tambor u otro instrumento similar, denominado también *tan*. Continúa con este juego en su siguiente intervención (v. 233), donde se hace más patente la sustantivación de la partícula comparativa.

Poder me ha dado Leopoldo
para casarle; el principio 240
temo que habemos errado.

TOMÁS. Ansí me lo ha parecido;
acaba de declararte.

CARLOS. El rey me mandó y previno
que antes que del casamiento 245
diese a la duquesa indicios
su retrato le enviase.

TOMÁS. ¿Y no lo has hecho?

CARLOS. Ya has visto
lo que pasa: apresurando
mis celosos desvaríos 250
el casarle y confiando
en lo que la fama ha dicho
de la duquesa, me he puesto
en tan notorio peligro.

TOMÁS. Bien has hecho, tú le has dado 255
al rey lo que ha merecido.

CARLOS. ¿Cómo?

TOMÁS. Porque no hay locura
que más digna de castigo
sea como dar poder
para casarse un marido, 260
pues ya si el tal poder trae
un suegro, un cuñado, un tío,
y llega a darle la mano

261-262 *el tal poder trae / un suegro, un cuñado, un tío*: las relaciones entre los cónyuges en el matrimonio y sendas familias políticas siempre han sido consideradas especialmente complicadas, y se hacen aún más difíciles cuando los matrimonios son concertados y no hay conocimiento previo de los participantes en él. Así lo muestra fray Antonio de Guevara en sus epístolas: «porque todo casamiento forzoso engendra desamor en los mozos, contiendas entre los suegros, escándalo entre los vecinos, pleitos con los parientes y pundonores entre los cuñados» [recogido en Rígano: 2006]. Esta idea ha permanecido en el saber popular en forma de refranes que demuestran la acritud hacia suegros y cuñados: «Los cuñados es

a la triste que ha tres siglos
que aguarda un novio de azúcar, 265
pienso que quedan corridos
allí, no solo la dama,
sino el cura y los testigos.

Carlos. Pues aún es más mi cuidado,
descanse el alma contigo, 270
que lo que solo ella sabe
aquí a tu lealtad le fío:
temo que el rey, aunque intenta
casarse, tormento esquivo,
ama en secreto.

Tomás. Detente, 275
tu pensamiento adivino.
¿Son desvelos de Isabela?

Carlos. Que el rey la adora he sabido,
y siguiendo mis temores
amor, que el daño ha previsto, 280

---

sangre atravesada y desvenada» [*Correas*, refrán n.º 12831]; «Ansí medre mi suegro, como la rama tras el fuego» [*Correas*, refrán n.º 2580]; «El cochino y el suegro, quisiérale muerto» [*Correas*, refrán n.º 4880].

265 *un novio de azúcar*: es decir, el novio soñado. Cuando se indica que algo es *de azúcar* se hace, metafóricamente, «para exagerar y alabar lo blando, apacible, dócil y suave de la condición, genio y natural de alguna persona» [*Aut.*]. De tal manera, esta novia habría realizado una réplica en azúcar de su novio perfecto. Esta idea de construir en azúcar a la persona prototípica lo encontramos en diversos refranes de la época que provienen de un cuento popular del siglo XVI conocido como *La suegra de azúcar* [Hernández Valcárcel, 2002: 244]: «Suegra, ni de azúcar buena; nuera, ni de pasta, ni de cera» [*Correas*, refrán n.º 21764]; «Suegra, ninguna buena; hícela de azúcar, y amargóme; hícela de barro, y descalabróme. / Una casada sin suegra oía decir que eran las suegras malas; no lo creía y tenía deseo de probar su suegra; el marido la decía que bien estaba sin ella: por su antojo hizo una de azúcar; el marido, a obscuras la puso acíbar en ella; llegándola a abrazar y besándola, hallóla amarga; dice: « Pues ésta no salió buena, quiero hacer otra de barro»; hecha y puesta en alto, quísola abrazar, y como pesada cayósela encima y descalabróla, y quedó desengañada de suegras» [*Correas*, refrán n.º 21766].

usando aquí del poder
que me dio el rey atrevido,
me determiné a casarle.

TOMÁS. ¡No es nada lo que me has dicho!

CARLOS. En la dilación, Tomás, 285
hallo juntos dos peligros:
el primero es perder
a Isabela, por quien vivo.

TOMÁS. ¿Y el segundo?

CARLOS. Mi opinión
tomar, pues si arrepentido 290
no quiere colarse el rey…

TOMÁS. ¡Tú has dado en lindo bajío!

CARLOS. Esto y el no penetrar
los intentos escondidos
de la duquesa me ofende. 295

TOMÁS. Yo, que escuché cuanto ha dicho
Claudia, los he penetrado.

CARLOS. Pues di lo que sientes.

TOMÁS. Digo
que en España hay dos maneras
de cuentas: una en guarismo 300
y otra en castellano escrita.

---

291 *colarse*: uso pronominal poco común del verbo cuyo significado vendría a ser el de 'aceptar'. Podría derivarse de la siguiente acepción de *colar*: «se toma familiarmente por pasar o ser admitida una cosa que no debía por ser falsa u de mala calidad, como una noticia, una proposición, una moneda, etc.» [*Aut.*].

292 *¡Tú has dado en lindo bajío!*: *dar en un bajío*, «tropezar por inadvertencia en algún grave inconveniente que suele destruir el fin a que se aspiraba» [*Aut.*].

293 *penetrar*: «Alcanzar con el discurso u comprehender con agudeza alguna cosa oculta u dificultosa, o el interior de alguno» [*Aut.*].

300-301 *una en guarismo / y otra en castellano escrita*: con ayuda de la imprenta el sistema de numeración arábigo se difunde por toda Europa en la Edad Media y se presenta como una alternativa al sistema romano. Este proceso se desarrolla de igual manera en España, por lo que

La castellana en distintos
números se va contando:
uno, dos, tres, cuatro, cinco…;
la guarisma, si se advierte, 305
tiene los diablos consigo,
porque con un dos y un tres,
dos ceros y otros dos cincos,
monta dos cuentos y treinta
mil cabezas de novillos, 310
quinientas mil y cincuenta
arrobas de agua y de vino.

---

a lo largo de los siglos XV y XVI encontramos la contraposición de la *cuenta en guarismo* frente a la *cuenta en castellano* [Mancho Duque, 2009: 174-176]. En dicho «litigio» muchas son las voces conservadoras que defienden la permanencia del sistema castellano, más claro, frente a la oscuridad del sistema arábigo. Véase el siguiente ejemplo:

Por lo tocante a los numerales, se debe saber, que los antiguos ajustaban todas sus cuentas con estas letras, y nunca se valieron de guarismos. El primero, que yo sepa, haber escrito algún Arte de contar con los números, que hoy usamos, fue Juan Gutiérrez, que escribió en tiempos de Carlos V […]. Lo cierto es que Gutiérrez supone había ignorancia de los guarismos, cuando al lado de cada cuenta, hecha por los números Árabes, pone otra, hecha con números Castellanos, que dice él sirven para explicar los guarismos; de suerte que él solo enseña las cuatro reglas por guarismos, y las explica, como desconocidas; y de las Castellanas, suponiéndolas sabidas, nada dice, contentándose con poner al lado la cuenta, hecha según la operación, que entonces era común, y ahora es desconocida A este modo son todas las cosas: claras u obscuras, según se aprendieron, y ejercitaron [Merino de Jesucristo, 1780: 298].

306 *tiene los diablos consigo*: *tener diablo*, «frase que se dice por ponderación del que ejecuta cosas extraordinarias y previene o anuncia lo que nadie sospecha ni teme, y del que penetra y echa de ver lo más disimulado y oculto» [*Aut.*].

309 *cuentos*: tal y como explica el *Diccionario de Autoridades*, antiguamente era sinónimo de *cuenta*.

307-312 *porque con un dos y un tres… arrobas de agua y vino*: a lo largo de este parlamento el personaje juega con dos elementos que, a su modo de ver, enrarecen el sistema castellano de cuentas. En primer lugar el *cero*, símbolo sin ningún valor por sí solo pero que en la *cuenta guarisma* adquiere una gran trascendencia. Así lo expresa Juan Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios para las ciencias*:

Hay en España también;
—perdona si soy prolijo—
dos géneros de mujeres, 315
unas que por uso antiguo
han de andar siempre tapadas,
y otras por lo hermoso y lindo
descubiertas para todos.
Aquí mis cuentas aplico: 320
de las descubiertas, claros
los números se han leído,
que en casa del mercader
las hojean como a libros;
las tapadas, Dios nos libre, 325
estas salen en guarismo,
y haciendo ceros los mantos
encubren catorce cincos

«Algunos suelen comparar la nobleza al cero de la cuenta guarisma, el cual por sí solo no vale nada; pero, junto con otro número, le hace subir» [1989: 560]. En segundo lugar la *cuenta guarisma*, que ofrece múltiples posibilidades de juego con los números que participan en ella: «las cinco reglas de la cuenta guarisma, que son sumar, restar, multiplicar, medio partir y partir por entero, y todas las demás cuentas necesarias», *Ordenanzas de los maestros de escuelas de la ciudad de México* [consultado en *CORDE*]. Consecuentemente, ejemplifica las posibilidades y rarezas de este sistema matemático con la presentación de una serie de cifras y los posibles resultados obtenidos en diversas operaciones aplicadas al campo de los negocios.

316-317 *por uso antiguo / han de andar siempre tapadas*: uno de los atuendos obligados dentro de la vestimenta femenina era el tocado, utilizándose un sombrero para el exterior y una gorra para el interior.

323-324 *en casa del mercader / las hojean como a libros*: la figura del mercader ha estado siempre asociada a personajes con un control muy escrupuloso del dinero que pasaba por sus manos. Todas las transacciones eran anotadas en los llamados "libros de mercader", estableciendo un seguimiento continuado de las cuentas abiertas. Así, al igual que estos libros no ocultaban ningún misterio a sus propietarios, las damas descubiertas no presentan ningún secreto a los galanes que las cortejan.

327-328 *y haciendo ceros los mantos / encubren catorce cincos*: el manto que cubre a la dama se convierte, metafóricamente, en el cero que toma

que montan años setenta
con setenta mil delitos; 330
y, pues es de las tapadas
la duquesa, harto te he dicho.

Carlos. Siempre tus discursos vienen
a parar en desatinos.
Lo cierto es que la duquesa 335
compite con el sol mismo
en la luz y en la hermosura,
y que como ha sucedido
suspender el sol los rayos
mientras tiende el manto frío 340
sobre la tierra la noche,
y después de luz más rico,
corriendo pardas cortinas,
salir y en valles sombríos
infundir vida a las flores 345
mostrando más su dominio;

---

parte en las cuentas guarismas y, por tanto, multiplica los secretos que esta encubre bajo la tela. Por lo tanto, frente a la simplicidad en el encuentro con una dama descubierta (de ahí el número *cinco*, asociado en dichos o refranes a la sencillez en el conocimiento: «no saber cuántas son cinco»), todo se complica y las dificultades se multiplican (*catorce cincos*).

329 *montan*: «En las cuentas vale importar o sumar una cantidad total» [*Aut.*].

329-330 *que montan años setenta / con setenta mil delitos*: el manto anteriormente citado encubre elementos tan importantes como la edad de la dama y su condición. Para reforzar esta idea de engaño Rojas utiliza el número *setenta*, presente en ciertas exclamaciones hiperbólicas. Este manejo del número siete proviene de un juego de naipes conocido como la *primera*, cuya carta era la más fuerte del juego [Etienvre, 1987: 227]; así, es introducido en ciertos sintagmas para mostrar asombro o ponderación, y más aún si sus efectos se multiplican por diez (*setenta*). Se potencia más aún este recurso con la adición del cuantificador *mil*, usado «por exageración para significar un número o cantidad grande indefinidamente» [*Aut.*].

335-336 *la duquesa / compite con el sol mismo*: tópico herencia del neoplatonismo que identifica a la amada con el sol y, como tal, posee una luz que, simbólicamente, todo lo ilumina.

ansí también ella al sol
imitar en todo quiso.
Sírvala por fe Leopoldo,
no vea sus rayos propicios 350
para más gloria encubiertos,
para más luz escondidos,
que cuando hermosa no sea
a su ingenio, le es debido
por parte noble del alma 355
el más noble sacrificio.
Casárase el rey, que en esto
no solamente le sirvo,
pero en la hermosa María
a su reino multiplico 360
virtudes, honras, grandezas
y el premio de amor más rico. *Vase*.

TOMÁS. ¡Mal año para el poder,
cayó el rey en el garlito!
Yo lo que conozco y veo 365
cuanto es más fácil lo estimo,
porque jamás me ha causado
la privación apetito.

---

363 *Mal año*: «Se suele tomar por exageración, como dando a entender que uno es muy avisado y capaz en alguna facultad, arte, o ciencia, o que es entendido y práctico en el manejo y conocimiento de algunas cosas: *mal año si sabe su negocio*, mal año que es capaz y entiende más de lo ordinario. Es locución baja» [*Aut.*].

364 *cayó el rey en el garlito*: *garlito*, «metafóricamente significa celada, lazo o asechanza que se arma a alguno para molestarle y hacerle daño» [*Aut.*]. Explica muy bien este juego metafórico Correas a partir del refrán correspondiente: «Caer en el garlito; cayó en el garlito. / Metáfora de los peces que caen en los garlitos puestos en las corrientes de riachuelos; son los garlitos de mimbre, de suerte y forma piramidal, anchos de boca y acaban en punta, y como entran de cabeza los peces, no pueden revolverse ni salir por la apretura del garlito, y fuera del agua que los va atorando» [*Correas*, refrán n.º 4301].

367-368 *porque jamás me ha causado / la privación apetito*: negación del refrán «La privación es causa del apetito», «con que se pondera el deseo

Vase a entrar y la duquesa le detiene.

Duquesa. ¡Ah, soldado!
Tomás. Ese soy yo.
Duquesa. ¿Sois vos de Carlos criado? 370
Tomás. Y de quien más se ha fiado,
quien siempre le acompañó.
Duquesa. ¿Y qué cuentas son aquellas
que estabais haciendo aquí?
Tomás. ¿Escuchástislo vos?
Duquesa. Sí. 375
Tomás. Contábamos las estrellas.
Duquesa. ¡Matemáticos extremos!
¿Estrellas contáis?
Tomás. Lo mismo
pienso que es contar guarismo.
¿Qué nos quiere? Que tenemos… 380
Duquesa. ¿Y aquellas damas tapadas
a qué número han llegado?
Tomás. Si vos lo habéis escuchado
son preguntas excusadas.
Duquesa. Verdad es. Y en fin, ¿qué dice 385
Carlos de que la duquesa
no le hablase?
Tomás. Aunque le pesa,
de su valor no desdice,

---

de las cosas que no podemos alcanzar, haciendo poco aprecio de lo que poseemos» [*Aut.*]. Así hace público el gracioso su carácter conformista, que le impide aspirar a aquello que no entra dentro de sus posibilidades y, consecuentemente, contentarse con lo que posee.

375 *Escuchástislo*: tal y como señaló J. R. Cuervo [1893: 83], las formas del plural en *–stis* fueron muy habituales en la época clásica en escritores como Calderón de la Barca y sus coetáneos. Dicha forma del pretérito asociada a *vos* responde a la desinencia latina *–istis*, que, hasta muy avanzado el XVII, perduró en la terminación *–stes* (*fuistes, matastes,* etc.) y, posteriormente, se transformó en *–steis* por un proceso de contagio (*fuisteis, matasteis*, etc.) [Lapesa, 1981: 394-395].

porque con el sol la iguala
en belleza y resplandor. 390

DUQUESA. Tiene el duque gran valor.

TOMÁS. Y Amor sus flechas señala
en vos.

DUQUESA. Carlos quiere bien.

TOMÁS. ¿No lo dije yo? No he sido
curioso en haber sabido 395
quién es la dama.

DUQUESA. Está bien.
¿Y dícese si el rey ama
a la duquesa María?

TOMÁS. Esa es otra astrología,
(¡Lo que escodruña esta dama!) 400
más me preguntas que sé.

DUQUESA. ¿Y cuándo Carlos se irá?

TOMÁS. Ya de partida estará
y yo hacer falta podré.

DUQUESA. ¿Cómo te llamas?

TOMÁS. Tomás. 405

DUQUESA. ¿De qué nación?

TOMÁS. Español.

392-393 *Y Amor sus flechas señala / en vos*: Cupido (Amor en la poesía latina) es el dios del deseo amoroso y aparece representado como un niño alado, con los ojos vendados y armado con arco, flechas y aljaba. Según el mito, fue su madre, Venus, quien le regaló el arco y las flechas de oro, capaces de conceder un amor ciego a aquellos que eran heridos con ellas por la acción del rapaz. Así ha perdurado el mito en la cultura popular, identificando a los amados como sujetos lastimados por dichas flechas.

399 *Esa es otra astrología*: en los versos anteriores veíamos cómo Tomás intentaba esconder ante la duquesa el verdadero eje temático de la conversación con su señor (las mujeres) a través de otra actividad totalmente distinta: la observación y el recuento de estrellas, centro de interés de la astrología. Continuando, pues, este juego, evita contestar a la incómoda pregunta que ha recibido alegando no formar parte de la misma ciencia.

Dale una sortija y vase Tomás.

Duquesa. Toma y vete.
Tomás. Como el sol
oro engendras y oro das.

Entra Fisberto.

Duquesa. Fisberto, dejo de ser
Claudia y vuélvome duquesa. 410
Fisberto. A quien como yo profesa
en su servicio ofrecer
por vuestra alteza la vida
no declararse es agravio.
Duquesa. Ya es fuerza, Fisberto sabio, 415
que yo consejo te pida,
que le habré bien menester.
La transformación que he hecho
nos ha de ser de provecho
para lo que intento hacer. 420
Fisberto. Sí, mas ¿disfrazarse ansí
que intento, señora, lleva?
Duquesa. Querer, Fisberto, hacer prueba
del esposo que escogí.
Con nombre de Claudia quiero 425
ir a Nápoles y hablar
al rey; no me he de casar
si no es viéndole primero.

407-408 *Como el sol / oro engendras*: la literatura áurea está plagada de referencias a esta antigua creencia que sostenía que el sol criaba oro. Como muestra de ello presentamos los siguientes ejemplos: «El oro es como las mujeres, que todos dicen mal de ellas y todos las desean; y al fin es hijo del sol, retrato de su esplendor y vivifica naturaleza», *La Dorotea* [Vega Carpio, 1996: 118]; «Mas si innumerables sumas / de oro y diamantes pidieres, / haz cuenta que dueño eres / de cuantos engendra el sol», *El guante de doña Blanca* de Lope de Vega [*TESO*: III, 796]; «Y una presa que valía / más oro que engendra el sol», *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro [*TESO*: II, 867].

Y porque adviertas mejor
si es mi pensamiento justo, 430
yo quiero casarme a gusto,
que esta es la dicha mayor. *Vanse*.

Sale Leopoldo divertido y Roberto escuchándole.

Leopoldo. Pensamiento mal logrado,
consuélate con mi pena,
pues el fiero Amor ordena 435
que callando mi cuidado
viva siempre atormentado
en el potro del rigor,
y que solo halle valor
para penar y sufrir 440
cuando es forzoso morir
o publicar el dolor.
Combatido entendimiento
abre a la razón la puerta,
que en desdicha que es tan cierta 445
poco importa el sufrimiento.
No conseguirás tu intento
si de ti mismo confías,
que ya con dobles espías
el campo reconociendo 450
va el contrario descubriendo
las pequeñas fuerzas mías.

438 *potro*: máquina de madera que se utilizaba como instrumento de tortura con el fin de obtener la confesión de los procesados. El acusado era atado de pies y manos en tornos separados que giraban en sentidos contrarios para llegar incluso a la desmembración. Fue muy utilizado por la Inquisición Española. La situación en la que se encuentra el monarca le hace sentirse atado a un potro metafórico (el matrimonio concertado con la duquesa de Urbino) que le obliga a declarar sobre sus verdaderos sentimientos hacia Isabela.

449 *dobles espías*: «El que sirve falsamente a entrambas partes, descubriendo igualmente los secretos de los unos a los otros» [*Aut.*]. El doble espía al que alude Leopoldo sería Carlos, quien se ha consolidado como canal entre él y la duquesa de Urbino.

Roberto. ¡Qué batalla está formando
dentro de sí vuestra alteza,
que de su misma grandeza 455
temiendo y desconfiando
está al enemigo dando
el vencimiento y la gloria!
¿Quién aflige tu memoria
con discursos de dolor 460
o quién de tu gran valor
promete alcanzar victoria?

Leopoldo. Roberto, tú estás aquí.

Roberto. Y tan cuidadoso estoy
que llego a conocer hoy 465
lo poco que merecí
con tu alteza, pues de mí
este secreto no fías,
que aunque a encubrirle porfías,
de las razones se advierte 470
que es Amor quien te divierte
con sus locas fantasías.

Leopoldo. Engáñaste, que el cuidado
de la guerra solo ha sido
quien a mí me ha divertido, 475
que como a Carlos le he dado
en guerra y paz de mi Estado
sin límite mi poder,
puedo llegar a temer
no de su valor constante, 480
mas de fortuna inconstante
que suele el curso torcer.

Roberto. Si de la merced que haces
a Carlos claro se advierte
que por más prudente y fuerte 485
de él solo te satisfaces,
cuando se trata de paces,
¿qué tienes que recelar

. . . . . .
ni temer mudanza alguna 490
cuando a tus pies la fortuna
sujeta viene a quedar?

LEOPOLDO. Roberto, la pena mía
cautelosa y encubierta
con flaca mano concierta 495
darme muerte a sangre fría.
Solo en su traición confía
por el mando que la di
tomar venganza de mí,
y por poderla tomar 500
su traición quiere lograr
y a solas matarme aquí.
De todos huyendo va
mi pena, y yo solicito
que se encubra su delito, 505
que como hecho el daño está,
sin querer decirlo ya
a padecer me sujeto
de mi ofensa el duro efeto
sin decir quién la causó, 510
porque solo el cielo y yo
sabemos este secreto.

ROBERTO. Pues a mi lealtad, señor,
no le ha de ser manifiesta
pena que tanto te cuesta, 515
siendo efetos del dolor
hacer la causa mayor
cuando no se comunica.

493 *mía*: corrección nuestra. Tanto por el sentido del fragmento como por la rima de la décima, hemos corregido el posesivo de segunda persona (*tuya*) por el de la primera.

495 *flaca*: «Se dice también de las cosas no materiales» [*Aut.*]. La pena es el verdugo que quiere acabar con la vida del rey y, como tal, se vale de recursos no visibles al ojo humano, actuando «cautelosa y encubierta».

Leopoldo. Tu lealtad consuelo aplica
y mi pena le rehúsa, 520
pero ya el alma no excusa
decir lo que Amor publica.
Roberto, yo amo a Isabela
sin que ella entienda mi amor,
y esta es la pena mayor 525
que me aflige y me desvela.
Roberto. Pues quitarle a la cautela
el disfraz, ¿no es más cordura?
Leopoldo. No, que su honor me asegura
que no la podré vencer, 530
y puesto que no ha de ser
mi esposa, será locura.
Sirve en palacio a mi hermana,
y el vivir dentro en palacio
da en mi pecho más espacio 535
a esta pasión inhumana.
Roberto. Dificultades allana,
y como rey…
Leopoldo. Mi cuidado,
Roberto, te he declarado,
no para que en él me dejes, 540
mas para que me aconsejes,
que voy en seguirle errado.
Roberto. Isabela viene aquí;
yo te aconsejo, señor,
que huyas de ella.
Leopoldo. ¡Qué rigor! 545
Roberto. No aguardes.
Leopoldo. No hay vida en mí,
que si en su luz me perdí
y estoy por verla tan ciego,
ya es mayor desasosiego
de su vista carecer, 550

porque dejarla de ver
es añadir fuego al fuego.

Sale Isabela leyendo una carta.

ISABELA. Menos daño padeciera
si, como estoy de ti ausente,
de mi memoria presente 555
estar ausente pudiera;
porque como siempre estás
ocupando el pensamiento,
muerte me diera el tormento
a durar mi ausencia más. 560

Llega el rey, Isabela se turba.

LEOPOLDO. ¿Cúya es la carta, Isabela?
ISABELA. De señor.
LEOPOLDO. Proseguid, pues.
Leed.
ISABELA. De mi padre es
(de Carlos es, mi cautela
me valga).
LEOPOLDO. ¿Podrela ver? 565
ISABELA. (¡Ay de mí!) ¿Si vos gustáis?

Dásela turbada.

552 *añadir fuego al fuego* (o *echar fuego*): «Incitar y fomentar las desazones y discordias» [*Aut.*]. El origen de esta expresión podríamos encontrarlo en la filosofía griega, más concretamente en un proverbio de Platón que dice así: «Los muchachos deben abstenerse de beber vino, pues es un error *añadir fuego al fuego*». Más conocido es el refrán «echar leña al fuego» o, como recoge Correas, «Echar leña al fuego para apagarle. Es acrecentar mal y pesadumbres» [refrán n.º 7786].

Leopoldo. Cuando cortés me la dáis
dejáralo yo de ser
dejándola de tomar;
mas volvedla a recebir, 570
que os la he llegado a pedir
para volvérosla a dar.
Que es curiosidad injusta
condenada entre discretos
leer ajenos secretos 575
si el dueño de ellos no gusta;
y aunque lícito me fuera
no la leyera, por Dios,
si no es dándomela vos
antes que yo os la pidiera. 580
Isabela. Si como a rey soberano
justo el amaros no fuera,
de justicia se os debiera
por galán y cortesano.
Leopoldo. Porque te adoro también 585
me debieras estimar.
Roberto. No des, gran señor, lugar
al cuidado, que no es bien;
mira que te has olvidado.
Leopoldo. Oye, no has de aconsejarme 590
cuando no puedo enmendarme
y está en su centro el cuidado.
Isabela. (¡Ay cielos, si la leyera
desdichada hubiera sido!)

Entra un criado.

Criado. Carlos, señor, ha venido. 595
Leopoldo. Yo a recebirle saliera
para mostrarle mi amor
si fuera lícito hacerlo,
como llega a merecerlo

su lealtad y su valor. 600
Ven Roberto donde esté,
más sin ella y más en mí,
que estando Isabela aquí
a Carlos no escucharé.

Éntranse los dos.

ISABELA. ¿Vino el duque?
CRIADO. Ahora llegó. 605
ISABELA. ¡Oh esperanzas ya cumplidas!
Aunque tú no me las pidas
las albricias te doy yo.

Dale una cadena.

CRIADO. Dele amor a tu hermosura
glorias que a glorias aumente. *Vase.* 610
ISABELA. Deme a Carlos solamente,
que esta es la mayor ventura.
Ea temores de amor,
recelos mal advertidos,
dad lugar a los sentidos 615
ocupados del dolor;
dejad que pueda llenarlos
del gozo que vive en mí,
que viene Carlos aquí
y han de hablar todos con Carlos, 620
que aunque amorosas pasiones

613-628 *Ea, temores de amor… por dar lugar a los ojos*: a lo largo de estas cuatro redondillas Isabela clama a sus sentidos, obturados por la pena, a permanecer receptivos en la conexión amorosa con el galán, pues el temor impedirá a su lengua expresar en palabras sus sentimientos. Esta concepción amorosa está empapada de los más conocidos tópicos petrarquistas y neoplatónicos por los cuales se concibe la mirada, los ojos, como vehículo de comunicación de la pasión amorosa en una dimensión espiritual. El amor nacería de la

callando se dicen bien,
es menester hoy también
mostrallas con las razones;
  pero pasados enojos 625
quién declarallos podrá,
que la lengua callará
por dar lugar a los ojos.

Entran Carlos y Tomás de camino.

Tomás. ¡Buen encuentro!
Carlos. Dicha ha sido
hallarte, Isabela, aquí. 630
Amor lo previno ansí
de mi mal compadecido;
  que el deseo ya por verte
de suerte se adelantó,
que antes que llegara yo 635
pudo matarme y perderte.
  Si hay mayor mal que morir,
sin duda que es el ausencia,
que en la muerte halla clemencia
quien sabe penas sentir. 640
  Nunca pensé que tuviera
conmigo tanto poder
que me llegara a vencer
sin que yo me resistiera.

---

contemplación de la hermosura y los ojos se consolidarían como canal de contacto entre las almas. Como ejemplo paradigmático explicativo de esta teoría encontramos el soneto VIII de Garcilaso («De aquella vista buena y excelente»), donde los ojos abren un canal de comunicación por el que ciertos espíritus salidos del cuerpo de la dama inflaman el corazón del amado. Su contrapartida burlesca vendría de la mano de Lope y su soneto «Dice cómo se engendra amor, hablando como filósofo», recogido en las *Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*.

637-638 *Si hay mayor mal que morir, / sin duda que es el ausencia*: versos similares encontramos en *El caballero de Olmedo*: «¿Qué mayor mal que la ausencia, / pues es mayor que morir?» (2532-2533) [Vega Carpio, 2009: 203].

Juzgaba el ausencia yo, 645
antes de verla la cara,
como el tiempo, que hoy declara
lo que mañana olvidó;
juzgaba yo que podría
ser a los principios fuerte, 650
que tendría rostro de muerte
y que luego aplacaría,
pero ya, Isabela, digo,
hablando por experiencia,
que es mayor mal el ausencia, 655
que no es pasión ni es castigo,
que no es pena ni es dolor
que con el tiempo se cura,
sino una muerte que dura
y con el tiempo es mayor; 660
digo que es la fragua ardiente
de sospechas y recelos
donde el fuego de los celos
esfuerza más su acidente;
y, en fin, que el verdugo es 665
de los tormentos de amor,
y el instrumento mayor
con que atormenta después,
que como en ella retrata
la dulce pasada historia, 670
presenta viva la gloria
y como está muerta, mata.

Isabela. Carlos, no he de consentir,
aunque es gloria de mi amor,
que quedes tu vencedor 675
en el penar y el sentir,
porque si suelen decir

664 *acidente (accidente)*: «Llaman los médicos la enfermedad o indisposición que sobreviene y acomete, o repentinamente o causada de nuevo por la mala disposición del paciente» [*Aut.*].

que en la pena y el cuidado
la ventaja se le ha dado
a aquel que viene a quedar, 680
a mí se me debe dar,
porque sin alma he quedado;
y sin con ella partiste
dejándome a mí sin ella,
se ha de entender que con ella 685
tú las penas padeciste,
desde el punto que te fuiste
las penas que allí tenías
no eran tuyas sino mías,
que aunque lo niegues aquí, 690
mi alma, que estaba en ti,
sentía, y tú no sentías.

Carlos. No Isabela, tu argumento
mismo te ha de confundir,
que estar sin alma y vivir 695
es loco encarecimiento.

682-692 *porque sin alma he quedado… sentía, y tú no sentías*: Rojas continúa analizando el hecho amoroso a la luz de las ideas de la filosofía neoplatónica del amor, más concretamente a través de la voz del filósofo más reconocido de este movimiento: Marsilio Ficino. Este sacerdote italiano defendía la teoría de que el alma del amante se albergaba en el amado (se comprende fácilmente si tenemos en cuenta que el amor era entendido como una comunicación de las almas o espíritus a través de los ojos). Tanto es así que consideraba que la no reciprocidad en el amor era una forma de homicidio, pues la persona amada albergaba en su ser ambas almas: «Ciertamente hay una justísima venganza en el amor mutuo. Al homicida se le castiga con la muerte, y ¿quién negará que el amado es un homicida, al separar el alma del amante? Y ¿quién negará morir igualmente él mismo cuando también ama al amante? Esta restitución es obligada, cuando éste a aquél y aquél a éste da en pago el alma que aceptó. Amándose, uno al otro le da la suya y correspondiendo al amor devuelve la ajena por medio de la suya. Por esto, con justicia debe corresponder en el amor cualquiera que es amado. Y quien no ama al amante ha de ser acusado de homicidio. Es más, es ladrón, homicida y sacrílego» [Ficino, 2001: 44].

No has fundado bien tu intento,
pues cuando pudiera ser
ausente el alma tener,
tú que sin ella quedabas, 700
a los sentidos negabas
el sentir y el padecer.
Y así, cuando estaba en mí
era para darme vida,
y mi alma agradecida 705
las penas le quitó allí;
yo solo las padecí,
tú, Isabela, no sentías,
que antes testigo serías
de verlas allí crecer, 710
pues me viste padecer
con tus penas y las mías.

TOMÁS. Gran bachiller es Amor.
¿Hay más penas que sentir?
Este modo de decir 715
nunca le imites, señor,
ya no se usa, que los gustos
con el tiempo se han mudado
y solamente han quedado
unos refranes injustos. 720

CARLOS. ¿Cómo?

TOMÁS. Como el decir mal,
está tan introducido
que ya el gusto no ha comido
buen plato sin esta sal.

---

713 *bachiller*: «Comúnmente y por vilipendio se da este nombre y se entiende por el que habla mucho, fuera de propósito y sin fundamento» [*Aut.*].

723-724 *ya el gusto no ha comido / buen plato sin esta sal*: jugando con las diferentes acepciones del sustantivo *gusto*, Tomás muta el significado recto del vocablo en el verso 718 («Facultad de sentir o apreciar lo bello o lo feo» [*DRAE*]) en otro que tiene más que ver con las artes culinarias y que se adecúa más a los verdaderos intereses de los

Carlos. ¿Pues dices tú mal también? 725
Tomás. Yo no, pero digo, en fin,
que en faltando el retintín
del mal nada suena bien.
Maldicientes, qué rigor
que estén vertiendo veneno, 730
que lo malo ha de ser bueno,
y que lo estime el señor.
Y es esto tan general
que hay ya poeta también
que por que el víctor le den 735
escribe dos veces mal.
Isabela. Ese es mal por accidente.
Tomás. Y que es grave mal confieso,
que unos enferman por eso
y otros mueren de repente. 740

Entran Leopoldo y Roberto.

Leopoldo. Honrarle en público quiero.
Roberto. Es prueba de tu valor.

graciosos del teatro áureo. Y para redondear la alegoría alimenticia, convierte el maldecir en la sal que adereza los platos.

734-736 *que hay ya poeta también… escribe dos veces mal*: la crítica a los malos poetas es algo tan común en los textos de los siglos XVI y XVII que se consolida como un género conocido como la «sátira contra los malos poetas». El siglo XVII es el siglo de las academias y los certámenes poéticos, hecho que dio como resultado el florecimiento de una generación de literatos tan amplia que en ella se contaban buenos escritores (conocidos como *divinos*) y otros no tan buenos que buscaban el aplauso del público a toda costa. Tal y como los veían Quevedo o Cervantes, estos malos poetas eran personajes descuidados en el vestir y el comer, escribían versos abominables y aspiraban continuamente a obtener algún premio poético o algún estreno teatral. Con estos versos Rojas se une también a la crítica de estos malos poetas que no eran otra cosa que intrusos en un oficio que no les correspondía. Para más información sobre el tema véase el artículo de Gonzalo Sobejano «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII» [1973: 313-330].

LEOPOLDO. A los cuidados de amor
los que son de honor prefiero.
Pero, ¿no se fue Isabela? 745
ROBERTO. Con el duque hablando está.
LEOPOLDO. Al cuidado vuelvo ya,
Roberto, que me desvela.
No puedo echarle de mí,
quién duda que sin temor 750
solicite su favor,
que la sirva el duque aquí;
y que ella le estime ya,
porque puede ser su esposo.
¡Oh Carlos, Carlos dichoso, 755
mi muerte en tu dicha está!
ROBERTO. Señor.
LEOPOLDO. ¿Qué dices?
ROBERTO. Que adviertas.
LEOPOLDO. Ya del todo apoderado
hecho, señor, el cuidado
cierra a la razón las puertas. 760
Hasta llegar a temer
sus fuerzas amor limita
y en los celos deposita
todo el rigor y el poder.
En verle ansí divertido 765
a Carlos he descubierto
lo que puede amor, Roberto.
TOMÁS. El rey.
CARLOS. Licencia te pido.
ISABELA. Yo te la doy, mas mi amor
ha de vencer.

Vase Isabela.

CARLOS. Tu hermosura 770
es quien vence.

Tomás. ¡Qué locura,
de argumento! Habla, señor,
al rey.
Carlos. Toda el alma estaba
en Isabela.
Leopoldo. El cuidado
su semblante ha publicado 775
con que aquí a Isabela hablaba.

Llega Carlos y apártase el rey con Roberto.

Carlos. Deme los pies v[uestra] alteza.
Leopoldo. Oye la razón aquí:
está volviendo por mí
y dice que fue llaneza 780
hablar a Isabela Carlos,
que entró, que la vio y habló,
y ella cortés le escuchó.
No debo Alberto culparlos,
porque el estar divertido 785
llegando a ver su hermosura
no es culpa, que antes locura
el no estarlo hubiera sido.
Esto la razón me advierte,
pero el temor y los celos 790
hacen ya con mis desvelos
otro argumento más fuerte,
y es que Isabela escuchó
que Carlos había llegado,
y aquí con nuevo cuidado 795
le aguardó y le recibió,

784 *Alberto*: a lo largo de toda la comedia son dos veces las que se intercambia el nombre de *Roberto* por *Alberto*. Debido a la cercanía entre ambos el lector o espectador puede identificar rápidamente el referente. Véase el mismo caso en la acotación del verso 1322.

y cuando verse pudieron
las almas que se aguardaban,
porque ya callando hablaban
las lenguas enmudecieron. 800

TOMÁS. (Lo que veo estoy dudando,
si es poeta el rey también
de los que no hablan ni ven,
¿por qué anda versificando?)

CARLOS. (Cielos, ¿qué desdicha es esta?) 805

TOMÁS. (Por Dios que se han concertado
en haberle despreciado
duquesa y rey. La respuesta
le dará Roberto aquí,
como Claudia le dio allá.) 810

ROBERTO. (Mira que deslustras ya, [*A Leopoldo.*]
señor, tu grandeza ansí.
Habla a Carlos que ha llegado
a tus pies y le tendrás
cuidadoso.)

LEOPOLDO. (Mucho más 815
por su ocasión lo he yo estado.) [*A Roberto.*]
Duque, bien venido seas.

CARLOS. No puede ser bien venido
quien es tan mal recibido
de su rey.

LEOPOLDO. Carlos, no creas 820
que dejo yo de estimarte,
advierte que no he querido
recibirte divertido,
sino advertido escucharte.

797-800 *y cuando verse pudieron… las lenguas enmudecieron*: de nuevo se hace referencia a la teoría neoplatónica del amor del intercambio de almas a través de la vista. Véase la nota a los versos 682-692.

802-803 *si es poeta el rey también / de los que no hablan ni ven*: es decir, poeta que sigue las directrices filosóficas de las teorías neoplatónicas en lo referente al fenómeno amoroso.

A honrarte, Carlos, salí, 825
y tan suspenso te hallé
que me aparté y aguardé
a que volvieses en ti.
Y así, si tardé en hablarte
fue porque otra vez adviertas 830
que no es bien que te diviertas
cuando sale un rey a honrarte.
Levanta, llega a mis brazos,
porque solo el divertirte
pudo, Carlos, impedirte 835
estos honrosos abrazos. *Abrázale.*

Tomás. (¡Era tiempo, pesiatal!
¡Qué mal rato nos ha dado!)

Carlos. El no haber, señor, llegado
a tu presencia real 840
fue porque no imaginé
que estabas aquí.

Leopoldo. Tu culpa
más se agrava en la disculpa,
pues de ella inferir podré
que no me estimas ausente, 845
y el vasallo noble es ley
que ha de tener a su rey
como a Dios siempre presente.

Carlos. Esto, señor, ya es duda
de la lealtad que hay en mí, 850
y es lo que os escucho aquí,
no advertir, sino culpar.
Ausente y presente vos
de mí siempre obedecido
fuistis, porque os he servido 855

---

837 *pesiatal*: lo mismo que *pésete*, «especie de juramento, maldición o execración, llamada así por explicarse con esta voz el deseo de que suceda algo mal» [*Aut.*]. Claramente, Tomás dirige esta maldición a Leopoldo por haber dilatado la buena acogida de su señor.

no como a rey, como a Dios;
y aunque mi lealtad no abona
negarle a Dios lo que debo
más que a vos, me atrevo
porque sé que me perdona. 860
Si el no haber antes llegado
a vuestros pies yerro ha sido,
ya quedo bien advertido
y aún quedo bien castigado.

LEOPOLDO. Carlos, nunca yo dudé 865
de tu valor y lealtad,
prueba de amor y amistad
lo que te he advertido fue.

CARLOS. Sin esta pena y castigo
puede v[uestra] alteza honrarme. 870

LEOPOLDO. Vuelve otra vez a abrazarme;
yo te estimo como amigo.
Duque Carlos, dame cuenta
de los conciertos que has hecho.

TOMÁS. (Ahora es ello.)

LEOPOLDO. (En mi pecho 875
crece una furia violenta.)

CARLOS. (¡Qué confusión!)

ROBERTO. Tu cuidado [*A Leopoldo.*]
publicas, señor, a voces.

LEOPOLDO. (Ah, Roberto, mal conoces [*A Roberto.*]
el extremo a que he llegado.) 880
Acaba, di.

CARLOS. Vuestra alteza
por cartas ha ya sabido
que a la paz se ha reducido
el rigor y la fiereza
con que amenazaba Marte 885
a tres reinos.

857 *no abona*: 'no da por bueno'.

Leopoldo. Tu valor
reparó el daño mayor.

Vuélvese a apartar el rey.

Carlos. Solo no te he dado parte
del mayor bien que te he dado,
y en lo más que te he servido 890
cuando, dame atento oído,
pues habiéndote casado…

Aparte con Roberto.

Leopoldo. (Escucha ahora, advertí
que aquella carta, Roberto,
era de Carlos, y es cierto, 895
pues cuando se la pedí
Isabela se turbó.
Roberto. Sutileza de amor es.
Oye a Carlos, que después
podrás…
Leopoldo. …Morir podré yo.) 900
Prosigue.
Carlos. (Válgame el cielo,
¿qué causa al rey le divierte?)
Digo, señor, que la suerte
mayor que dio el cielo al suelo
gozas, y que estás casado 905
con la duquesa María.
Leopoldo. ¿Qué dices?
Carlos. (¡Ay suerte mía!)
Leopoldo. ¿Casado estoy?
Carlos. A tu Estado
tantos bienes junta amor
que podrá el mundo envidiarlos. 910
Leopoldo. ¿Qué dices, qué dices Carlos?

CARLOS. Que estás casado, señor.
LEOPOLDO. Pues Carlos, ¿yo te mandé
que me casaras a mí?
Mal haya el poder que di 915
pues a morirme obligué.
TOMÁS. (Ahora estamos en eso.)
CARLOS. Señor, no por el poder
me llegara yo a atrever
a hacer un tan loco exceso 920
si de la merced fiado
que me has hecho no estuviera,
y como el casarte era
tan importante a tu Estado,
y siempre de él el aumento 925
has confiado de mí,
que le aumentaba creí
haciendo este casamiento.
LEOPOLDO. Pues Carlos, ¿razón no fuera
que me avisaras primero? 930
CARLOS. Señor…
LEOPOLDO. Del concierto infiero…
CARLOS. … óyeme hasta el fin, espera.
LEOPOLDO. ¿Disculpa me quieres dar?
Vive Dios que estos engaños
encubren mayores daños. 935
TOMÁS. (Salió el casamiento azar.)
ROBERTO. (Tu pasión has declarado.
LEOPOLDO. Si me atormentan los celos,
que mucho que mis desvelos
haya a voces confesado.) *Vanse los dos.* 940
TOMÁS. Profeta fuiste.

936 *azar*: «En el juego de naipes y dados se llama la suerte contraria, porque así en estos como en otros juegos se dice *azar* la casualidad que impide jugar con felicidad» [*Aut.*].
941 *Profeta fuiste*: Tomás alaba con cierta sorna los poderes adivinatorios de su señor, pues ya había profetizado cuál sería la reacción del rey

Carlos. ¡Desvía,
villano!
Tomás. ¿Pues tengo yo
la culpa?
Carlos. Bien receló,
bien el alma lo temía.
¿Un rey que me supo honrar 945
y a quien yo supe servir
ansí me ha de recebir,
ansí me ha de despreciar?
¡Qué es esto, piadoso cielo!
El rey de sí enajenado, 950
de mí el rey desconfiado,
mayor desdicha recelo. *Vase.*
Tomás. Por Carlos entiendo yo
del que otro casa el afán;
cuántos con el rey dirán 955
mal haya quien me casó. *Vase.*

---

al conocer el concierto de su matrimonio con la duquesa de Urbino. Véase la escena que abarca los versos 278-368.

Desvía: en este caso, la acepción del verbo acorde con el contexto es la de «disuadir o apartar a uno de la intención, determinación o propósito que tenía» [*Aut.*].

Acto segundo

Salen Leopoldo y Roberto.

Leopoldo. Sin que a la duquesa viese
Carlos me casó, Roberto;
que pensó servirme es cierto,
pero es fuerza que me pese. 960
Yo aborrezco a Carlos ya.
Roberto. Sí, mas debes advertir…
Leopoldo. Cuanto me puedes decir
previniendo el alma está.
Considerando la culpa 965
sin la pasión que me ofende,
la razón que le defiende
sirve a Carlos de disculpa;
que en el dicho o en el hecho
solo quedará culpado 970
el que la ofensa ha pensado
y sabe que el yerro ha hecho.
La disculpa facilito
sin agraviar la justicia
si en la ofensa la malicia 975
no es cómplice del delito.
Y el que ansí del rey la gracia
pierde no debe temer,

porque esto no es ofender
sino servir con desgracia. 980

Roberto. Pues siendo señor ansí
que Carlos no te ha ofendido,
¿por qué tu gracia ha perdido
cuando halla disculpa en ti?

Leopoldo. Ya he dicho que la razón 985
le disculpa y le defiende,
pero esto solo se entiende
dando lugar mi pasión,
que mientras ella me aflige
atormentándome el alma, 990
queda la razón en calma
y es la pasión quien me rige.
Mi amor y mis celos son
causa de este desconcierto,
que amor y celos, Roberto, 995
nunca guardaron razón.

Roberto. Más son desvelos que celos
los que te ofenden ansí.

Leopoldo. Celos y desvelos di,
que sin celos no hay desvelos. 1000

Entran Isabela y Tomás.

Isabela. ¿Esa la ocasión ha sido?

Tomás. Esta ha sido la ocasión.

Isabela. Conociendo la intención
con que Carlos le ha servido
no podrá en el rey durar 1005
el enojo.

Tomás. Haste engañado,
que el disgusto de un casado
dura en él hasta enviudar.

1007-1008 *el disgusto de un casado / dura en él hasta enviudar*; 1019-1021 *un marido le escuchó… de imaginarse casado*: a lo largo del corpus

No es tan pequeño el delito
si en ello bien se repara, 1010
¡que la ira aquí encajara
un poeta de poquito!

ISABELA. ¿Dice mal del casamiento?

TOMÁS. Jamás en verso ni en prosa
le oyen tratar de otra cosa. 1015
Es castigo y escarmiento
del que a casarse ha llegado,
que un marido le escuchó
y a otro día enloqueció
de imaginarse casado. 1020

LEOPOLDO. Ya no es menester aquí
al desengaño buscar,
que ya él me sale a matar.
¿No has visto a Isabela allí?

ROBERTO. Sí, señor.

LEOPOLDO. Ya que él no es 1025
Tomás, de Carlos criado.

ROBERTO. Tus celos has declarado,
y es bien que advertido estés
que Tomás por lo gracioso
llega con todos a hablar. 1030

---

dramático de Rojas son numerosas las ocasiones en que aprovecha la escena para presentar las miserias derivadas del matrimonio. Se suma a una corriente satírica que enraíza sus comienzos en la literatura misógina medieval y que se ha transformado ya en el siglo XVII en una burla que afecta a personas de ambos sexos. En este caso se presenta al hombre como un esclavo o una víctima del matrimonio. Vemos en numerosas composiciones de la época esta misma visión, llegándose al extremo de considerar el enlace como un castigo equiparable a la pena de muerte (véase el entremés de Castillo Solórzano titulado *El comisario contra los malos gustos*). El refranero popular también se hace eco de de la desdicha del casado con refranes como «casado por amores, casado con dolores» [*Correas*, refrán n.º 4640].

1012 *de poquito*: «Apodo que se da al que es pusilánime o tiene corta habilidad en lo que maneja. Úsase regularmente en estilo familiar» [*Aut.*].

Leopoldo. ¿Y no es más fácil pensar
que es contrario cauteloso
y que Carlos le ha enviado?
Isabela. ¿Que a la duquesa no habló?
Tomás. ¿Qué es hablarla? Ni la vio. 1035
En notable extremo has dado.
Isabela. Y en fin, Claudia es muy hermosa.
Tomás. Sola tú puedes ser más.
Isabela. Poco la alabas, Tomás.
Tomás. Si oyeras su dulce prosa 1040
junto con verla dijeras
que tenía buen gusto yo.
Isabela. ¿Y a Carlos no le agradó?
Tomás. Antes en eso pudieras
su firmeza conocer, 1045
pues yo de Claudia entendí
que le miró bien allí.
Isabela. Todo, Tomás, puede ser.
Tomás. ¿Fabricas quimeras ya?
Isabela. Y él también la miraría. 1050
Tomás. Claro está que ojos tenía.
Claudia , en fin, se quedó allá,
y a Carlos tienes aquí.
Solo de Claudia te digo
que hablando después conmigo 1055
mil preguntas me hizo allí,
y este diamante me dio
sin que Carlos lo entendiese.
Isabela. Que Carlos no lo supiese
es lo que más dudo yo. 1060

1047 *le miró bien allí*: lo que Tomás da a entender es la inclinación que la supuesta Claudia mostró hacia su señor, a la que, por su parte, hizo caso omiso en deferencia al amor de la duquesa. La acepción del verbo *mirar* más adecuada al contexto en este caso sería la siguiente: «Metafóricamente significa considerar, advertir y premeditar con mucho estudio y cuidado alguna cosa» [*Aut.*].

Muestra a ver.
TOMÁS. Verle y no más.
ISABELA. ¿Pues no le fías de mí?
TOMÁS. Casi que no, porque aquí
alabármele podrás,
y yo soy tan ignorante 1065
que no te le ofreceré. *Dale una sortija.*
ISABELA. Es muy bueno.
TOMÁS. Ya lo sé.
LEOPOLDO. ¿Qué es lo que la dio?
ROBERTO. Un diamante.
LEOPOLDO. Ya no queda qué dudar.
¿Qué dices Roberto ahora? 1070
TOMÁS. No me le alabes, señora,
que no te le pienso dar.
ISABELA. Es por extremo…
TOMÁS. …extremado.
ISABELA. Y en fin, ¿Claudia te le dio
para Carlos?
TOMÁS. Eso no, 1075
que para mí me le ha dado.
Si es que me le has de pedir,
dándome en oro primero
lo que dijere un platero,
con él te quiero servir; 1080

1061 *Verle y no más*: la codicia es uno de los atributos identificativos de la figura del gracioso [Prades, 1963: 117]. Los criados de Rojas, al igual que los de sus contemporáneos, muestran una inclinación desmedida ante el dinero y las joyas, convirtiéndose en los obsequios que obtienen por trabajar al servicio de las pasiones amorosas de sus señores y que guardan con gran recelo.

1079 *lo que dijere un platero*: el *platero* del siglo XVII es tanto la persona que labra la plata como la que vende objetos labrados en plata, oro y joyas con pedrería. Era el equivalente al joyero actual y, como tal, tenía la capacidad de tasar el valor de las piezas de joyería. En este caso, Tomás preferiría acudir a los que se denominaban *plateros de oro*, los cuales trabajaban únicamente el oro y las piedras preciosas.

aunque hay platero también
de piedras apreciador
que como un empedrador
las entiende.

Isabela. Dices bien.

Llega el rey.

Leopoldo. Buena es la piedra, Tomás. 1085
Tomás. Sí, señor.
Isabela. (Confusa quedo.
Tomás. No vi rey pisar tan quedo
ni que se aparezca más.)
Isabela. Prenda es de más digno dueño.
Tomás. (Dueño tiene en mí importante; 1090
dame, señora, el diamante
que ni le vendo ni empeño.)
Leopoldo. Bien sé yo que si merece
estimación por ser bueno,
que no estará de ella ajeno 1095
por el dueño que os le ofrece.
Isabela. Su dueño es este criado.
Leopoldo. Pues cuando otro dueño tenga
qué importará.

1082 *apreciador*: «El que tasa y da precio a las cosas» [*Aut.*].

1083 *empedrador*: «El que por oficio empiedra las calles, plazas y caminos públicos» [*Aut.*]. El gremio de la platería era uno de los más importantes en la España del siglo XVII y en sus filas contaba con un gran número de artesanos. En ciudades como Córdoba había censados hasta ciento cincuenta maestros plateros y orfebres, lo que supone un número muy elevado en una población relativamente pequeña. Esta proliferación de trabajadores de los metales preciosos llevaba aparejado un gran intrusismo en estos grupos fuertemente cerrados, hecho que denuncia en estos versos Tomás con gracejo. Un artesano podía pertenecer a él «si era hijo de padres honrados, cristianos viejos, limpios de toda mala raza, que no tengan ni hayan tenido oficios mecánicos y que no estén públicamente notados de vileza alguna» [Ruiz Ortiz, 2008: 197].

TOMÁS. Linda arenga.
ISABELA. Aquí Tomás me le ha dado. 1100
LEOPOLDO. No le volváis, estimadle.
TOMÁS. ¡Qué gracioso desvarío!
Vive Dios, señor, que es mío
y que no se da de valde.
LEOPOLDO. Pues siendo, Tomás, ansí, 1105
yo también le quiero ver.

Sale Carlos a la puerta.

CARLOS. La desdicha que temer
pude llegué a ver aquí.
¡Prenda Isabela le da 1110
al rey!

Dale al rey la sortija.

LEOPOLDO. Ya la estimo yo 1110
porque a vos os agradó.
TOMÁS. (Peor que en mi dedo está.)
ISABELA. En vos su valor aumenta.

Dala el rey otra sortija.

LEOPOLDO. Esta podéis vos traer
en mi nombre.

1099 *arenga*: nótese el uso irónico del término que «significa la plática afectada e impertinente que se hace para persuadir o engañar a otro y conseguir lo que se desea» [*Aut.*]. El cariz que está tomando la conversación no le complace en demasía al criado, pues comienza a temer por una posible pérdida del diamante.

1110 *Prenda*: en este caso el vocablo adquiere otro matiz distinto al expresado en el verso 1090, pues Carlos ve el diamante como «la dádiva u don que los amigos o enamorados se dan recíprocamente, en señal de la seguridad o fin de su amistad o amor».

Tomás. (¡Eso es hacer 1115
sin la huéspeda la cuenta!)
Carlos. Recibiola.
Tomás. Óyeme, advierte…
Carlos. Esta la ocasión ha sido
porque hallé al rey divertido;
Isabela le divierte. 1120
Isabela. Por vuestro le estimaré.
Tomás. El trueque ha sido extremado.
Señora, si te has burlado,
basta, dí que me le dé,
o que me le pague aquí. 1125
Isabela. No perderás su valor.
Leopoldo. ¿Qué dices, Tomás?
Tomás. Señor,
que soy yo quien te le di.
Leopoldo. Tú me le das.
Tomás. Y te advierto
que no le vendo fiado. 1130
Leopoldo. (Bien los dos se han concertado.)
Házsele pagar, Roberto,
den lo que a Tomás.
Tomás. (Alguna eterna libranza

1115-1116 *Eso es hacer / sin la huéspeda la cuenta*: locución coloquial que significa «ejecutar alguna acción sin advertir el inconveniente o daño que puede traer consigo. Es frase propria del estilo jocoso y se dice con alusión a la cuenta que suelen hacer algunos caminantes de lo que pueden gastar en la posada y después, al tiempo del ajuste, les sale más caro de lo que pensaban» [*Aut.*].

1130 *no le vendo fiado*: muy a su pesar, y con la esperanza de encontrar en un futuro una retribución justa por parte de Isabela, Tomás entrega el diamante al rey, no sin antes hacer ver a todos que se le entrega sin esperar nada a cambio, acción totalmente contraria a su ser. Comprobamos en estos versos de nuevo la naturaleza codiciosa del gracioso del teatro aurisecular.

1134 *libranza*: lo mismo que *libramiento*, «orden que se da por escrito para que el tesorero, administrador o mayordomo pague alguna cierta cantidad de dinero u otra cosa» [*Aut.*].

me darán, cuya cobranza 1135
es para siempre jamás.)

ROBERTO. Si Carlos se le ha enviado
ciertos saldrán tus recelos.

LEOPOLDO. Aquí, Roberto, mis celos
el primer paso han ya dado. 1140
Hoy pensaba declararme
con ella, pero si quiere
a Carlos no es bien que espere,
Roberto, a ver despreciarme. *Vanse los dos.*

Isabela divertida mirando la sortija.

ISABELA. El sol en él se retrata. 1145

TOMÁS. Esto me debes a mí,
pero cobraré de ti
si la paga se dilata.

ISABELA. Y yo me obligo a pagarte
cuando se haya dilatado. 1150

TOMÁS. Qué linda traza he pensado;
yo quiero desengañarte,
dos veces le he de cobrar.

CARLOS. (Público mi agravio vi.)

TOMÁS. El secreto fio de ti. 1155

ISABELA. Bien me le puedes fiar.

CARLOS. (Porque ya otra prueba intento
si en lo que he visto reparo,
que en agravio que es tan claro
ya es afrenta el sufrimiento.) 1160

TOMÁS. Claudia para él me le dio.
Por si lo sabe después,
con otro que a mí me des

1136 *para siempre jamás*: locución adverbial ya fosilizada y utilizada principalmente en contextos literarios, y cuyo significado es «perpetuamente, y por todo tiempo» [*Aut.*]. La adjunción del adverbio *jamás* refuerza el sentido del primero.

cumpliré con Carlos yo.
Isabela. ¡Quién tan gran traición creyera! 1165
Yo quedo desengañada,
no digas a Carlos nada.

Llega Carlos.

Carlos. No dirá Isabela, espera,
que yo lo he escuchado aquí.
Tomás. (¡Ay, señores!) Oye, advierte… 1170
Carlos. Vete, o darete la muerte;
no estés delante de mí.
Tomás. ¿Hay desdicha semejante?
Señor…
Carlos. Calla y vete.
Tomás. Cielos,
qué polvareda de celos 1175
ha levantado un diamante.

Vase Tomás y detiene Carlos a Isabela.

Carlos. ¿Isabela?
Isabela. Es excusado.
Carlos. Oye, aguarda.
Isabela. Suelta.
Carlos. ¡Ah, fiera!
Isabela. ¿Qué es lo que tu engaño espera,
Carlos, si lo has escuchado? 1180
Carlos. Sirena cuyas palabras
disfrazan mortal veneno,

1177 *excusado*: «Vale también superfluo e inútil, o porque no conduce al intento, o porque se puede dejar de hacer y no corre obligación» [*Aut.*].
1181-1184 *Sirena cuyas palabras… dulcemente hiere el pecho*: Carlos compara a Isabela con la sirena, personaje de la mitología griega caracterizado por tener cuerpo de pájaro y rostro o torso de mujer. Estos seres habitaban en una isla mediterránea frente a Sorrento y

que con voces engañosas
dulcemente hiere el pecho;
rémora que ha detenido 1185
mi confuso entendimiento
en un abismo de agravios
sin dejarme ver el puerto,
no busco disculpas tuyas,
satisfaciones no espero, 1190
que quien de ofender se precia
no las dará en ningún tiempo.
Tus sinrazones he oído,
escuchado he mi desprecio;
ya te vi ofrecer favores, 1195
ya vi el engañoso trueco,
de donde mi desengaño
un fácil discurso ha hecho.
Y es que toda tu firmeza
en los diamantes la has puesto, 1200
y en ellos también mi muerte.
Puntas de diamante fueron

---

con su hipnótico canto atraían a ingenuos navegantes cuyos navíos encallaban en las costas de la isla para ser posteriormente devorados. De igual manera, el galán se ha sentido atraído por las dulces palabras de Isabela, aunque acaba viendo en esta escena cómo su esperanza encalla en los deseos del rey y el supuesto romance que mantiene con ella.

1185 *rémora*: en consonancia con la metáfora náutica dentro de la cual se ve inserta la palabra, referiría el «pez pequeño cubierto de espinas y conchas, de quien se dice tener tanta fuerza que detiene el curso de un navío en el mar» [*Aut.*].

1188 *el puerto*: muy del gusto de Rojas, esta metáfora náutica representa una fase del fenómeno amoroso en la cual el galán ve frustradas sus esperanzas de conseguir el favor de la amada, representada con la imagen del puerto (la dama) que no puede acoger al navío (el galán).

1202 *Puntas de diamante*: diamante pequeño que se engasta en una pieza de acero que se utiliza para cortar el vidrio y grabar superficies muy duras. Carlos compara los agravios que Isabela le ha infligido con estas puntas de diamante debido a su dureza y la capacidad de incidir con severidad, en este caso, sobre su alma.

que me has arrojado al alma,
y ya no aguardo remedio.
Ah, Isabela, quien creyera 1205
que en los dos se hallara ejemplo
en ti de rigor tan fuerte
y en mí de agravios tan nuevos.
Levantáronme tus brazos
hasta el favor de tu cielo 1210
y arrojáronme en un punto
al olvido de los muertos.
No sé si despierto lloro
o si estas desdichas sueño,
que tanto mal no es posible 1215
venir en tan corto tiempo.
Ayer te vieron mis ojos
cuando los tuyos me vieron
vertiendo amorosas risas
y glorias de amor vertiendo, 1220
mas no es posible, tirana,
que tu amor fue verdadero,
nunca más firmeza tuvo
que la que hoy has descubierto,
siempre escondiste mudanzas, 1225
siempre fáciles deseos,
los favores que me hiciste
fingidos halagos fueron;
cierta señal que querías,
como el traidor encubierto, 1230
en público asegurarme
para matarme en secreto.

1212 *al olvido de los muertos*: esta expresión se ha mantenido viva en el folclore a lo largo de los siglos como ejemplo paradigmático del olvido. Así lo demuestran los numerosos refranes y dichos que se han conservado: «El muerto y el ido, presto en olvido» [*Correas*, refrán n.º 14897], «Muertos y ausentados, casi nunca recordados» o «El día de alabanzas es víspera del día del olvido» [Panizo Rodríguez, 1998: 190-192].

Pero no es un daño solo
el que tu mudanza ha hecho,
que en las afrentas que sufro 1235
y en los agravios que siento
el mayor es que a mi rey,
siendo soberano dueño
a quien adoro y estimo,
mi lealtad se le haya opuesto. 1240
Por ti no se casa el rey,
y por ti también su reino
volverá a trocar la paz
en guerras, muertes y incendios.
Mira los males que causas, 1245
mira qué agravios diversos
proceden de tus engaños;
pero sin causa te afrento,
que solo de tu hermosura
nacen tan tristes efetos, 1250
y aunque el alma los padece
no tiene arrepentimiento.

Detiénele Isabela.

Isabela. Aguarda Carlos, escucha.
Carlos. No te escucho porque temo
que volverás a engañarme, 1255
y ya escarmentado quedo.
Isabela. ¡Oye Carlos, vive Dios!
Carlos. Si has trazado engaños nuevos
tarde llegarán, ingrata,
que hasta aquí disculpa tengo 1260
por no haberlos conocido,
pero ya cuando padezco
tales daños no podré
decir que a ignorarlos vengo
Isabela. Escucha.

Carlos. ¿Qué he de escuchar? 1265
Isabela. Tus cautelas.
Carlos. ¿Mis desprecios?
Isabela. Tus traiciones.
Carlos. ¿Mis agravios?
Isabela. Tus maldades.
Carlos. ¿Mis empleos?
Isabela. Dejemos, Carlos, de hacer
sofísticos argumentos, 1270
pues cuantos aquí propones
van de la razón tan lejos,
pues cuando verdades fueran
nunca cupo en nobles pechos
venganza de las injurias 1275
con rigores tan violentos,
y el que se precia de amante
hace mayores extremos
por estimar lo que adora
aunque le maten los desvelos. 1280
¿Por mí no se casa el rey?
¿Qué culpa, qué culpa tengo
yo, Carlos, de tu desgracia,
de tu acierto o de tus yerros,
si tú le casas por fuerza 1285
y él no aceta el casamiento?
Mas no es esta la ocasión,
no es esto, Carlos, no es esto
lo que mi desprecio anima,
y el mostrarte aquí tan necio 1290
conmigo la causa es,
yo lo sé, todo lo advierto,
el que es más dichosa Claudia
y a mí me estimas en menos.

1270 *sofísticos argumentos*: 'argumentos sutiles'. Tan sutiles se le presentan a la dama que escapan de la razón y alejan el verdadero problema que les ocupa.

CARLOS. Calla, no me des disculpas, 1295
que las verdades que creo
podrán quedar desmentidas
si a tus disculpas me acerco,
que quiere amor que las oya,
y el alma admítelas luego, 1300
porque disculpas de amor
olvidan agravios presto.

ISABELA. Daré voces.

CARLOS. No las des,
no se escuche ni aún el eco,
que inficionas con la voz 1305
y matas con los acentos.
Reprime en ti las palabras,
vuélvelas, tirana, al pecho,
que si en tu boca se ahogan
podrán ser los daños menos. *Vase.* 1310

ISABELA. Ah traidor, de mis palabras
vas con alma ingrata huyendo;
no es porque engaños esconden,
que siempre verdades fueron,
mas porque no hallas disculpa 1315
que en tu causa pueda serlo,
y aquí con mis justas quejas
me quieres dejar muriendo.
Vuelve a examinar agravios,
engaños examinemos, 1320
verás que te adoro yo
cuando me estás ofendiendo. *Vase.*

1305 *inficionas*: 'infectas'.

1306 *matas con los acentos*: las palabras de desdén que profiere Isabela actúan como cuchillos que hieren el alma de su amante. Estas heridas se hacen aún más patentes en la pronunciación expresa de las vocales acentuadas de las palabras, articuladas con más pausa y detención que las demás y, por tanto, con una mayor capacidad de incisión.

Salen el rey, Alberto y criados.

Roberto. De la Duquesa dicen que es criada.
Leopoldo. Todo me cansa ya, todo me enfada.
Roberto. Y que a Sicilia pasa y va a casarse. 1325
Leopoldo. No puede ya mi pena consolarse.
¿Y a mí me quiere hablar?
Roberto. Hablarte quiere.
Leopoldo. Mi daño es cierto, mi esperanza muere.
¿Su nombre?
Roberto. Es Claudia.
Leopoldo. Cuidadoso quedo,
a la duquesa he ya cobrado miedo. 1330
Decid pues que entre Claudia, vendrá a darme
quejas, vendrá a reñirme y a matarme
sobre que no me caso
con la duquesa, ¡desdichado caso!
Bien le estaba a mi reino el casamiento, 1335
mas no acierto a mudar de pensamiento.

Entran la duquesa de camino, Fisberto y criados, y Carlos a la postre.

Fisberto. (¡A difícil empresa te atreviste!
Duquesa. Si mi intento, Fisberto, conociste,
cuando solo de ti me he confiado,
no condenes, no culpes mi cuidado.) 1340
Leopoldo. (Lo que he de responder el alma ignora.)
Duquesa. Mandome la duquesa, mi señora,

1326 *Leopoldo*: corrección nuestra. A pesar de que en la suelta conservada se introduce la participación del personaje en este verso identificándolo como *Rey*, cambiamos esta indicación por la que se utiliza a lo largo de toda la comedia para distinguir las intervenciones del monarca.
1336+ *de camino*: expresión con la que se hace referencia a la indumentaria de calle con la que entra en escena la duquesa.
1342 *Duquesa*: corrección nuestra. De nuevo encontramos un pequeño desliz en la identificación de los personajes a la hora de marcar su intervención. Realmente no existe el personaje de Claudia como tal,

que para prosperar más bien la suerte
que en Sicilia me ofrece y guarda el cielo…

CARLOS. (En todo halla más causa mi desvelo.) 1345

DUQUESA. …besare aquí los pies a v[uestra] alteza.

LEOPOLDO. Levantad, tomad silla, gran belleza.

DUQUESA. Estas sus cartas son. *Dale unas cartas.*

ROBERTO. Glorioso premio
gozará el que merece ser su esposo.

CARLOS. (Fisberto y Claudia aquí, ¡válgame el cielo!, 1350
todo aumenta mi duda y mi recelo.)

DUQUESA. (No ha mentido la fama en cuanto dice
de Leopoldo, la gala y gentileza
en él quiso extremar naturaleza.)

Ha estado leyendo la carta.

LEOPOLDO. En esta carta, señora, 1355
no escribe más la duquesa
de que os estime y os honre
como a su persona mesma,
y que a su servicio importa
que yo en Nápoles os tenga 1360
hasta que otra cosa avise.

---

en el devenir de los acontecimientos es la duquesa quien, disfrazada, se hace pasar por su criada y, de ahí, la leve confusión.

1346 *besare*: nos encontramos aquí con un uso bastante insólito del futuro de subjuntivo. Esta forma verbal registra un debilitamiento en su utilización a partir del siglo XVI, haciéndose más patente en la lengua hablada a lo largo del XVII y del XVIII. Se seguirá empleando con fuerza en los siglos XVII y XVIII como recurso de la lengua escrita y como un correlato en el registro hablado culto. Aunque su aparición es bastante residual, sí podemos rastrear a partir de los textos medievales su inserción en oraciones subordinadas sustantivas, como es el caso. Aún a pesar de esto, consideramos que podría tratarse de un error, también documentado, por el imperfecto de subjuntivo derivado de una «hiperutilización» de esta forma, que se da de manera más abundante en documentos notariales. Para obtener más información sobre el asunto véase el artículo de Herrero Ruiz de Lozaiga [2006: 940-956].

Fuerza será obedecerla,
pues me manda que la sirva
en lo que tanto interesa
mi reino, como es gozar 1365
de tan soberana prenda.
Roberto, a la infanta avisa
de esta dicha porque sepa
cómo la señora Claudia
hoy en su cuarto se hospeda. 1370

Roberto. La majestad y hermosura
en ella iguales se muestran.
Voy a avisar.

Leopoldo. Entrad pues.

Duquesa. Perdóneme v[uestra] alteza
y óigame primero aquí, 1375
que aunque la cláusula sea
de la carta tan sucinta,
en solo mi nombre encierra
muchas causas y razones
remitidas a la lengua, 1380
porque entre ilustres mujeres
nunca, señor, se profesa
tratar de su casamiento
por palabra ni por letra;

1366 *prenda*: «Se llama también lo que se ama intensamente: como hijos, mujer, amigos, etc.» [*Aut.*].

1380 *redimidas a la lengua*: calladas. Encontramos una expresión similar y de parecido significado en el siguiente ejemplo de *Entre bobos anda el juego*: «Primillo, fondo en cuñado, / idos un poco a la lengua» (vv. 893-894), que vendría a significar 'contened la lengua' [Rojas, 2011: 397].

1381-1384 *entre ilustres mujeres… por palabra ni por letra*: la comedia del Siglo de Oro es un fiel espejo de la problemática social del matrimonio que impedía a las mujeres decidir por sí mismas. Sea con o sin su consentimiento, los enlaces eran concertados por padres o hermanos atendiendo al acomodamiento del candidato a la calidad social y económica de la familia. En caso de que ambos contrayentes vivieran alejados, el concierto se realizaría a través de una persona interpuesta, como es el caso, impidiendo la participación directa de la dama (*por palabra ni por letra*).

que de los conciertos tratan 1385
siempre personas supuestas,
y así la duquesa calla
lo que yo diré por ella;
y puesto que a mí en su nombre
me honráis, como ya se muestra 1390
en la merced que me hacéis,
digo, señor, que pudiera
culpar vuestra cortesía
y agradar vuestra prudencia
si estas virtudes tan claras 1395
en vos no se conocieran.

LEOPOLDO. ¿Por qué Claudia?

DUQUESA. Porque ha sido,
perdonad mi inadvertencia,
mostraros tan olvidado
de la causa que es primera. 1400

LEOPOLDO. ¿Pues de qué me olvido yo?

DUQUESA. De preguntar cómo queda
la duquesa, mi señora.

LEOPOLDO. Pues, Claudia, ¿no queda buena?

DUQUESA. Sí señor, mas fuera justo 1405
que antes que yo os lo dijera
me lo preguntarais vos,
pero hablaisme tan de priesa
que pienso que os excusáis
de hablar y de tratar de ella, 1410
y aquello de que no se habla
o se olvida o se desprecia.

LEOPOLDO. Yo la estimo.

DUQUESA. Por quien es
solamente es justa deuda

1386 *personas supuestas*: personas que actúan como representantes de otra. El significado del participio provendría de la acepción del verbo *suponer* que significa «tener representación o autoridad en alguna república o comunidad» [*Aut.*].

que os obliguéis a servirla 1415
sin que otra causa intervenga,
y si el valor ignoráis
que sus virtudes encierran,
advertid que seis coronas
no inferiores a la vuestra 1420
en grandeza dignamente
se ofrecen a su cabeza,
que es la imperial de Alemania,
la de Hungría y de Bohemia,
con los tres ricos Estados 1425
Milán, Ferrara y Florencia,
cuyos príncipes y reyes
la sirven como a su reina.
Y porque sé que sabéis
que solo ha de merecerla 1430
el que sin ver su hermosura
mostrare más su firmeza
en servirla, hame pesado
de no ver grandes finezas
en vos, siendo a quien más toca, 1435
por más digno, aquesta empresa.

Leopoldo. Cuando yo, Claudia, pensara
merecer a la duquesa
y tratara de casarme,
esas finezas hiciera, 1440
pero de Carlos ha sido
excusada diligencia
y nunca tuvo orden mío

1423-1426 *la imperial de Alemania… Milán, Ferrara y Florencia*: dominios que rodean el reino de Nápoles y Sicilia, centros territoriales de la acción de la comedia, y que se consolidaron como fuertes potencias a comienzos del siglo XVI: Alemania, Hungría y Bohemia como bastiones de la Europa central y fronteras con el Imperio Otomano; Milán, Ferrara y Florencia como ricos estados italianos cuyas capitales se convirtieron en importantes centros culturales y artísticos desde donde se expandió el Renacimiento a todo el continente.

porque yo no me atreviera
a proponerlo. Entrad, pues, 1445
que más despacio a esas quejas
responderé.

DUQUESA. No pretendo
escuchar otra respuesta
que la que aquí me habéis dado,
en ella bien satisfechas 1450
quedan ya las quejas mías,
pues basta a satisfacerlas
el no pretender casaros.
Y que sin licencia vuestra
lo tratase el duque, ¡ay cielos!, 1455
no castiguéis mi soberbia.
Mas pues vos os declaráis,
es bien, señor, que os advierta
que temiendo estos engaños,
y con la misma sospecha 1460
de que Carlos la engañaba,
la duquesa, con cautela,
a Nápoles me ha enviado
porque esta verdad supiera.
Mas pues de vos la escuché, 1465
agradecida y contenta
del breve despacho, os pido
para volverme licencia,
que la duquesa no trata
de casarse, antes desea 1470
el desengaño que llevo,
y está aguardando estas nuevas.
Solo la traición de Carlos
con justa causa condena,
pero sabrá castigarle 1475
aunque vuestro amparo tenga.

1467 *despacho*: «Expediente, resolución y determinación» [*Aut.*].

Carlos. (Ya no basta el sufrimiento,
ya no puede mi paciencia
sentir callando estos daños
ni sufrir tales ofensas, 1480
que tengo ya lleno el pecho
de agravios, y aunque se esfuerza
mi valor a resistirlos,
ellos por salir revientan.)
rey, señor, ¿qué aguardas ya 1485
cuando mis desdichas llegan
a declararse conmigo
y contigo se aconsejan?
¿Qué aguardas, que no ejecutas
en mí la venganza fiera 1490
que tu rigor solicita?
mas la vida que me dejas
es la venganza mayor,
que no hay castigo ni hay pena
como vivir el que es noble 1495
con desprecio y con afrenta.
Tú, que al mundo diste causa
para que me conocieran,
cuando no por mi valor
por las honras y grandezas 1500
que he recibido de ti,
dejando memoria eterna
de mi nombre y de mis hechos
la fama que es pregonera;
tú, que para honrarme más, 1505
en ocasiones diversas
me dijiste tantas veces

1504 *la fama que es pregonera*: en numerosas piezas teatrales del Siglo de Oro, sobre todo alegóricas (como *El gran mercado del mundo* de Calderón), se identifica a la fama con esta cualidad, personalizándola como un «sujeto que publica y hace notoria y patente alguna cosa oculta o ignorada» [*Aut.*].

que quisieras que naciera
pobre, humilde y sin valor,
para que más bien pudieras 1510
engrandecer mi humildad
y ennoblecer mi bajeza.
Palabras son estas tuyas,
que a no ser de un rey pudiera
decir que fueron lisonjas, 1515
que me engañabas con ellas;
tú, que estas honras me hacías,
permites que ansí las pierda;
tú, que me amparas, ¿me agravias?;
tú, que me honraste, ¿me afrentas? 1520
Yo traidor a tus oídos,
y que la atrevida lengua
de una mujer dé este nombre
a Carlos, ¿quién lo creyera?
En mi desdicha, señor, 1525
si bien a advertirlo llegas,
lo que más sentir podré
es ver que aunque en ella muera
no quedas tú disculpado,
porque la fama parlera 1530
dirá a voces mis delitos;
y también de ti indiscreta
murmura ya la eleción
que de mí hiciste, pues fuera
justo que antes de estimarme 1535
examen seguro hicieras
de méritos y virtudes,
para que no escurecieran

1523 *nombre*: «Fama, opinión, reputación o crédito» [*Aut.*].
1530 *la fama parlera*: de nuevo se caracteriza a la fama con otra cualidad similar a la anteriormente citada, identificándola como ente que «lleva chismes o cuentos de una parte a otra, u dice lo que debiera callar, o el que guarda poco secreto en materia importante» [*Aut.*].

mis obras después tus glorias
y tus reinos destruyeran. 1540
Esto es siendo yo traidor,
porque no siéndolo es fuerza
que dé voces mi lealtad,
pues en mi propia inocencia
también tu justicia ofendes, 1545
también sin disculpa quedas,
que los que después siguieren
mis dichas en mi tragedia
verán el último premio
que sus servicios esperan. 1550
Solo una disculpa hallo
en tu favor que lo sea,
mas esta cállala el alma,
que no es bien que otro la sepa.
Yo sin orden te casé, 1555
yo, sin darme tú licencia,
hice los conciertos.

Leopoldo. Carlos,
calla, no prosigas, deja
ese discurso.

Carlos. Ya sé
que han de estar aquí suspensas 1560
mi justicia y mi razón,
mis agravios y mis quejas.
Bastante causa has tenido,
grande, señor, es la fuerza
que te obliga a despreciarme, 1565
mas, ¡ay cielos, que es mi estrella!,
acábese ya mi vida.
Claudia, dile a la duquesa
no que soy traidor, mas dile
que trace mi muerte apriesa. *Vase.* 1570

Leopoldo. ¡Guardas, prendedle, matadle!;
mas no le ofendáis, no muera,

que por sentir sus agravios
ninguno merece pena.
Seguid a Carlos, llamadle, 1575
no le maten, no le prendan,
que no es bien que yo disculpe
mi yerro, mi pasión ciega
a costa de su opinión.
Mucho, Isabela, me cuestas. *Vase.* 1580

DUQUESA. ¡Oh engañosa confianza,
qué bien castigada estás!
Hoy, tirano Amor, podrás
tomar ya de mí venganza.
Yo soy la que desprecié 1585
tu poder, mas tu rigor
conmigo ha sido mayor
en el castigo que hallé.
Hasta ver por quién me olvida
he de morir y callar. 1590

FISBERTO. Tus daños vas a aumentar.

DUQUESA. Lo menos es ya la vida. *Vanse.*

Entran Flora y Tomás.

TOMÁS. Aunque es la vez primera,
Flora, que los dos hablamos,
en cosas de nuestros amos 1595

1580 *Mucho, Isabela, me cuestas*: reminiscencia de una expresión recurrente en la literatura romanceril, utilizada en composiciones moriscas como «Gallardo pasea Zaide» o «Sin dicha vi una morada», recogidas en el *Cancionero General* y de provechosa descendencia en los Siglos de Oro.

1583 *tirano Amor*: Cupido, dios del amor, ha sido representado a lo largo de toda la tradición literaria como una divinidad tirana y juguetona que con sus flechas une y priva de la libertad a dos personas a pesar de las posibles dificultades que pudieran surgir en el devenir de su relación. Encontramos numerosas composiciones que así lo denuncian. Entre ellas podemos destacar el romance «Ciego que apuntas y atinas» de don Luis de Góngora, cuyo estribillo dice así: «Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz» [Góngora, 1995: 87].

tu has de ser hoy la tercera.
Para que yo a tu señora
llegue a hablar, si la ofendí,
óigame Isabela a mí.

Flora. Ella está enojada ahora 1605
y no te quiere escuchar,
aunque tu disculpa doy.

Tomás. ¿Cuánto va que si me voy,
Flora, que me envía llamar?

Sale Isabela.

Isabela. ¿Yo a llamarte?

Tomás. Tú a llamarme. 1605

Isabela. Echa este necio de aquí,
Flora.

Flora. Óyele por mí.

Isabela. Ya es tarde para engañarme.
Claudia en Nápoles, Tomás,
y Carlos parte no ha sido 1610
para que ella haya venido.

Tomás. En notable tema das.
Escucha, ansí Dios te guarde,
oye la ocasión aquí
y sabrás…

Isabela. Si a Claudia vi. 1615
Tus disculpas llegan tarde.

Tomás. (No es posible deshacer
mi embuste, no hay concertarlos,
ni ella me escucha, ni a Carlos
le puedo satisfacer.) 1620

Isabela. No hables en su abono aquí.

Tomás. Óyeme, por Dios.

1596 *tercera*: *tercero*, «el que media entre dos para el ajuste o convenio de cosa buena o mala» [*Aut.*].

1618 *no hay concertarlos*: 'no hay manera de conciliarlos'.

ISABELA. ¡Ay, cielos!
Bastaba para mis celos
darte ella el diamante a ti.
TOMÁS. ¿Sabes qué pienso, señora? 1625
Que por no me le pagar
no me quieres escuchar.
ISABELA. Vete Tomás, vete Flora.
Si a Carlos viene siguiendo
Claudia, ¿qué podréis decirme 1630
¿que deje de persuadirme
a la verdad que estoy viendo?
FLORA. Que es engaño te prometo.
TOMÁS. Señora, escucha.
FLORA. ¿Qué intentas?
Si en medio de sus tormentas 1635
pones en mayor aprieto
al duque, no es ocasión
esta de enojos ni celos,
que pueden ya tus desvelos
causar mayor confusión. 1640
TOMÁS. ¿Cuando le ves perseguido
y en desgracia de su rey
guardas al rigor la ley?
Duélete de un afligido,
llegue a consolar su pena 1645
tu soberano favor;
habla al duque, mi señor,
mira que acaso condena
ya tu amor por inconstante,
y muy posible sería 1650
fabricar, señora mía,
del trueque de aquel diamante
alguna sospecha fiera,
que lo demás es engaño.

Isabela. Bien dorado traes el daño 1655
de tu lengua lisonjera.
¡Qué bien Carlos te ha inducido
en sus traiciones!
Tomás. Señora,
Carlos viene; por ahora
quede el rigor suspendido. 1660
Isabela. De nuevo, Flora, vendrá
a engañarme. Ay duque ingrato,
¿quién borrará ya el retrato
que dentro del alma está?

Sale Carlos.

Carlos. Aunque sobre el mismo caso 1665
otra vez ya te he propuesto
las quejas que siente el alma
y los daños que padezco
que ocasionaron tus ojos,
los celos siempre son necios; 1670
perdona como discreta
la culpa que tienen ellos,
y escucha, Isabela, ahora,
sin que de enojos tratemos,
sin que airada tú respondas, 1675
ni yo repita mis celos;
que es celos, ya se pasó,
ya Isabela no los tengo,
que en agravios se trocaron.
No hablemos, no hablemos de esto. 1680
Escucha, pues, y sabrás,
Isabela, a lo que vengo:
viote el rey, amote el rey,

1655 *dorado*: *dorar*, «metafóricamente vale encubrir los defectos de alguna cosa, refiriéndola y exornándola de tal manera que parezca buena» [*Aut.*].

fuerza es que en el cautiverio
de tus ojos viva siempre. 1685
Tú le estimas; yo confieso
que hiciste cuerda eleción,
porque fuera de ser dueño
soberano, y que el ser rey
no es, Isabela, lo menos, 1690
su gala, su bizarría,
las partes que le dio el cielo
son tan amables que en él,
la majestad que venero
para que tú le quisieras 1695
que no hiciera falta es cierto.
Mas esto no importa aquí,
de mi pretensión hablemos.
Yo he venido a suplicarte,
si es que te obligan mis ruegos, 1700
si te ha quedado memoria
de lo que mereció un tiempo
Carlos contigo, que pidas
al rey que su casamiento
no dilate, que por ser 1705
yo quien hizo los conciertos,
aunque el rey muestre ofenderse,
por lo que importa a dos reinos,
y por mi opinión también,
me importa que tenga efeto. 1710
¿Qué podrás pedirle tú
que no te lo otorgue luego?
Alcance yo esto de ti:
concede, Isabela, a un muerto
este bien, este sufragio, 1715
cuando conciertan su entierro
tu rigor, tu ingratitud,
tu mudanza y tu desprecio.

1715 *sufragio*: 'ayuda, socorro, favor'.

Los enojos, las venganzas
del enemigo más fiero 1720
nunca pasan del sepulcro,
que es el límite postrero.
Mas, ¡ay cielos!, que estoy loco
o ya sin duda me muero,
pues tan fuera de discurso 1725
y de razón tan ajeno
te pido que al rey le pidas
que se case, cuando advierto
que tu aspiras a ser reina;
claro está que tú eres primero. 1730
No pido nada, Isabela,
no respondas a mi ruego,
que hablé como el que se muere
sin saber lo que ha propuesto.

Isabela. Estoy, Carlos… estoy, Carlos… 1735
después que te estoy oyendo
fuera de mí, sin mí estoy,
sin duda el sentido pierdo,
o no es verdad, no es verdad,
o no es posible que es cierto 1740
lo mismo que aquí me has dicho,
lo mismo que a escuchar llego,
cuando yo ofendida aguardo,
cuando yo, Carlos, espero
llena de agravios el alma, 1745
lleno de injurias el pecho,
que muy cortés, que muy blando,
muy apacible y risueño,
con disculpas, con finezas,
con halagos y con ruegos 1750

1737 *sin mí estoy*: sinónimo de *estar fuera de sí*. Juega con la expresión *estar en sí*, cuyo significado es «estar advertido y con deliberación; y así del que está con plena advertencia en lo que dice, hace, oye o ve, decimos que está muy en sí» [*Aut.*].

vinieras, Carlos, vinieras
prudente, advertido y cuerdo
a darme satisfaciones,
a dar disculpas, pidiendo
perdón de tantos enojos 1755
como yo, Carlos, te debo,
perdón de tantos pesares
y agravios como me has hecho;
vienes, Carlos, vienes, Carlos,
tan inadvertido y ciego, 1760
tan loco, tan ignorante,
tan falso, tan poco atento,
que aumentando mis ofensas,
que doblando mis desvelos,
que injurias multiplicando, 1765
que añidiendo, que añidiendo
un pesar a otro pesar,
culpa a culpa, yerro a yerro,
vienes con nuevos engaños,
vienes con nuevos empeños 1770
de traiciones, de cautelas,
de agravios y menosprecios.
¿No basta los que he sufrido?
¿No basta los que padezco
sin que ahora los aumentes, 1775
sin darme aquí más tormentos?
¿Yo quiero, Carlos, al rey,

1766 *añidiendo*: *añadir*: recogido por primera vez en el *Diccionario de la Real Academia* en 1927, se reconoce este vocablo como barbarismo por *añadir*. Su uso dentro de los textos literarios es bastante reducido, y más aún si nos centramos en los dramáticos, donde no hemos encontrado ningún caso aparte del presente. Tras una búsqueda en el *CORDE*, hemos comprobado que su utilización se restringe a los siglos XVI y XVII y de manera significativa a la prosa histórica y científica, siendo fray Bartolomé de las Casas y Gonzalo Correas sus mayores adeptos. Más común era su forma *añedir*, también presente de manera casi exclusiva en la prosa de los mismos siglos.

yo busco estados y reinos,
yo pretendo majestades,
grandezas, Carlos, o imperios? 1780
¿Yo soy causa de tus daños?
¿Yo te afrento, yo te afrento?
¿Yo quise más de quererte?
¿Yo he buscado otros aumentos?
Más necia soy en decirlo, 1785
loca estoy pues, lo confieso,
afrenta es que yo te escuche.
Vive el cielo, vive el cielo
que eres cauteloso amante,
que eres un traidor, y el mesmo 1790
engaño, pues que te vales
de tan afrentosos medios;
estás adorando a Claudia.
Viénete Claudia siguiendo,
tienes en Claudia tu vida, 1795
vives a Claudia sujeto,
porque allá te vio y la viste,
y es entre los dos concierto
que ella a Nápoles viniese
fingiendo, Carlos, fingiendo 1800
que a Sicilia va a casarse;
y tú muy falso, o muy necio,
me dices a mí, ¿me dices
que yo impido el casamiento
de Leopoldo, que yo impido 1805
que el rey se case? Oh qué bueno,
Carlos, oh qué buena traza
para disculpar tus yerros,
para desmentir mi ofensa,
para encubrir mi desprecio. 1810
Mas porque acaso no entiendas

1784 *aumentos*: «plu. Los adelantamientos y medras en conveniencias o empleos» [*Aut.*].

que son enojos o celos,
como tú dices también,
los que ansí te respondieron,
si nacen tus desatinos 1815
de la sortija y del trueco
que viste por mi opinión,
que esta, Carlos, es primero,
no por favor te la doy.
Cíñela, aplícala al dedo; 1820
toma, muéstrasela al rey,
di que te la ha dado en precio
mi fe de otra fe rompida
y de tu mudable intento.

Ha estado el rey escuchando y vele dar la sortija.

Tomás. (Esto se encamina bien, 1825
tendrá buen fin este pleito.)

Ha estado escuchando el rey y Roberto.

Flora. El rey, el rey.
Tomás. El rey, Flora.
Pues bellaco fin espero.
Leopoldo. Bien he menester valerme
cuando de vivir me alejo 1830
de mi prudencia y consejo;
yo estoy cerca de perderme.
Tomás. (Mucho temo este diamante.)
Roberto. Advierte, señor, repara.
Leopoldo. ¡Oh, nunca a verlo llegara! 1835
Roberto. Tu prudencia es importante.
Leopoldo. Hoy la victoria mayor
en este confuso abismo
he de alcanzar de mí mismo
mi propia pena y dolor. 1840

Mi furia, mi enojo y celos
me han de valer contra mí,
con mi propia pena aquí
se han de templar mis desvelos.

Roberto. ¿Qué intentas?

Leopoldo. Desesperarme, 1845
dar más gloria a mi enemigo,
entregarme yo al castigo
y de mí mismo vengarme.
¿Carlos, Isabela?

Isabela. ¡Ay cielo!

Leopoldo. No os turbéis, dadle la mano 1850
al duque.

Isabela. (Es dicha que gano.)

Leopoldo. Carlos, llegad sin recelo,
vuestra esposa es Isabela.

Carlos. Sí, señor.

Leopoldo. No hay que aguardar,
hoy os habéis de casar. 1855
Entrad.

Carlos. El alma recela.

Leopoldo. Carlos, ya no hay que temer,
vos me casastis a mí
sin mi gusto, mas yo aquí
casi llego a agradecer 1860
el pesar que me habéis dado,
pues sin ver a la duquesa
me caso ya, aunque me pesa
como vos habéis trazado.
Yo quiero lo que queréis, 1865
vos queréis lo que yo quiero;
ya casándome no espero
que me culpéis ni os quejéis.
Más dichoso sois que yo,
pues sabéis con quién os caso. 1870

Carlos. Señor.

LEOPOLDO. ¡Cielos, que me abraso!
CARLOS. Mirad, advertid que no…
LEOPOLDO. Carlos, ¿qué queréis de mí?
Yo os doy lo que deseáis.
ISABELA. Mil años, señor, viváis. 1875
LEOPOLDO. (Muera yo, pues te perdí.)

Acto tercero

Salen Roberto y Leopoldo.

Roberto. Advierte, señor, que ya
de estos extremos murmuran.
Leopoldo. Si mis daños tanto duran
la causa se acabará 1880
presto, no daré ocasión
a que murmuren de mí,
que la pena que escogí
volverá por mi opinión,
porque siendo mi homicida 1885
responderá con mi muerte,
que fue resistencia fuerte
no perder luego la vida.
Roberto. Si tú a Carlos has casado
y con gusto tuyo ha sido, 1890
¿por qué estás de él ofendido?
Leopoldo. ¿Con mi gusto? Haste engañado.
¿Nunca de un enfermo oíste,
frenético del dolor,
que llevado del furor 1895
a sus daños no resiste,
y ajeno ya del sentido
procura precipitarse

y en el agua o fuego echarse?
Lo mismo me ha sucedido, 1900
que cuando a Isabela vi
que a Carlos favorecía,
y a su amor satisfacía
dándole mi prenda allí,
yo frenético de amor, 1905
con mis propios daños ciego,
me quise arrojar al fuego
siguiendo el daño mayor.
Caselos y imaginé
templar mi dolor así, 1910
pero más fuego encendí,
mayor confusión hallé.

ROBERTO. A ser viene ya, señor,
tan público tu cuidado
que yo pienso que ha llegado 1915
Carlos a entender tu amor,
y hay quien diga que en él crece
la sospecha de tal modo
que ya se ofende de todo
y que a Isabela aborrece, 1920
sin que de él se conociera
que después de estar casado
le haya una mano tocado.

1900-1908 *Lo mismo me ha sucedido… siguiendo el daño mayor*: en estos versos el monarca nos hace partícipes de un sentimiento amoroso no correspondido que se materializa en un dolor equiparado al sufrimiento físico de un enfermo. Esta dicotomía, amor-dolor, ha sido asociada a en el mundo literario con el fenómeno del proceso amoroso y ha derivado en teorías, sobre todo a partir de la Edad Media, que consideraban al amor como un padecimiento físico conocido como el *mal de amor*, enfermedad de la que incluso fueron descritos síntomas y tratamientos curativos. En este caso, el monarca no padece físicamente la enfermedad, pero sus efectos se hacen patentes ante toda la corte.

Leopoldo. Ojalá que verdad fuera.
Roberto. Y que esta melancolía 1925
de tu amor le ha procedido.
Leopoldo. Padezca, pues parte ha sido
también de la pena mía.
Roberto. Señor, los daños advierte,
y que es remedio importante 1930
quitar la causa delante.
Auséntalos.
Leopoldo. Mayor muerte.
Si la vez que no he querido
que de palacio Isabela
saliese, porque recela 1935
el alma que si se ha ido,
tras ella se ha de partir
al cuerpo desamparando.
¿Cómo sin alma quedando
ausente podré vivir? 1940
Roberto. ¿Isabela, con cautela
constante siempre advertida,
no oye tus ruegos?

1924 *Ójala que verdad fuera*: el que Carlos no haya consumado el matrimonio con Isabela permite albergar a Leopoldo algún rayo de esperanza para poder recuperar a su verdadera amada. El Derecho Canónico distingue entre dos tipos de matrimonio: el matrimonio rato, válido entre bautizados pero no consumado, y el matrimonio rato y consumado, donde los contrayentes se unen en una sola carne. Si el matrimonio no ha sido consumado puede ser disuelto por la Santa Sede mediante una dispensa, tal y como se recoge en los cánones 1697 a 1706 del *Código de Derecho Canónico*. Ya desde época romana la consumación se consolidó como la última e imprescindible etapa del matrimonio; tanto es así, que tenía cierto carácter público y se desarrollaba como un acto en el que el padre del joven actuaba como oficiante. Desde aquí pasó esta idea a la cristiandad, otorgando a la consumación una importancia fundamental para la verificación sacramental. Así lo ratificaron Hincmaro de Reims o Graciano apoyándose en el texto sagrado de los Corintios, donde se explica que la cópula logra la unión perfecta del varón y la mujer, como Cristo y la Iglesia.

LEOPOLDO. La vida
pierda yo o goce a Isabela.
Traza tú el remedio, amigo. 1945
ROBERTO. Viviendo Carlos no sé
cómo dártele podré.
LEOPOLDO. Muera Carlos, mi enemigo,
y viva yo. ¿Qué respondes?
ROBERTO. Que muera, pues tú lo mandas. 1950
LEOPOLDO. Si al paso de mi amor andas,
Roberto, no correspondes
como vasallo leal,
que amor manda como injusto;
aunque veas me das gusto, 1955
nunca me aconsejes mal.
ROBERTO. Si el estimarle, el honrarle
apruebo, ¿en qué te ofendí?
LEOPOLDO. Ya estaba fuera de mí
cuando imaginé matarle. 1960
Mira Roberto, yo sé
que, como dices, no trata
bien a Isabela, aunque ingrata
a mis ruegos siempre esté,
y que calla los rigores 1965
con que Carlos ofendió
la deidad que adoro yo
invidiando sus favores.
Por esta causa quisiera
mandar a Carlos prender 1970
y anular y deshacer,
porque así templanza espera
mi dolor, su casamiento,
pero todo es desatino,
y al tiempo que determino 1975
este agravio, me arrepiento.
Para alejarle de mí
de nueva guerra he tratado,

donde vivirá ocupado.
Mis daños remedio así. 1980

Roberto. ¿Isabela?

Leopoldo. No la quiero
ver hasta haber ausentado
a Carlos.

Roberto. Un fin desdichado
de estos empeños infiero. *Vanse.*

Salen Isabela y Flora.

Isabela. Donde el remedio de mi mal espero 1985
a los nuevos desvelos y temores,
sufro el dolor y callo los rigores
con que me aflige mi tormento fiero;
finjo que vivo y tristemente muero,
cojo desprecios cuando siembra amores, 1990
de Carlos me prometo los favores
y él me aborrece al paso que le quiero.
Pero por más que el daño de mi pena
el alma triste disfrazar intente,
no podrá en mí durar el sufrimiento, 1995
que soy como el que canta en la cadena,
que parece que alivio entonces siente,
mas luego vuelve al llanto y al tormento.

Flora. Señora.

Isabela. Excusar quisiera
el consuelo que pretendo 2000
si el mal de que estoy muriendo
algún espacio me diera.
Muchas veces he querido
descubrirte mi dolor,
Flora, y es tal tu rigor 2005
que aun este bien me ha impedido.

1996 *cadena*: 'prisión'.

No conozco la ocasión
que a mi muerte darla puede,
ni sé de dónde procede
a Carlos tan gran pasión. 2010
A aborrecerme en fin llega
Carlos, con fieros rigores
corresponde a mis favores
y el premio a mi amor le niega.

FLORA. Yo pienso, aunque tú lo ignoras, 2015
que es amor quien te condena,
del favor nace la pena
que a él le aflige y que tú lloras.

ISABELA. Pues como carta leía
la posesión del favor. 2020

FLORA. Antes por tenerte amor
en tan loco extremo da.
El rey es y tu hermosura
quien tanto mal te ha causado.

ISABELA. Del rey conozco el cuidado 2025
y mi grande desventura.
Temo, porque su poder
llega a afligir y a turbar,
a Carlos no compensar,
que yo le pude ofender, 2030
mas solo con el temor
de que es rey y que podría
con violencia y tiranía
querer conquistar mi amor.

Salen Carlos y Tomás.

2019-2020 *Pues como carta leía / la posesión del favor*: a pesar de conocer la inclinación que el rey siente hacia ella y todas las reticencias de Carlos antes de su casamiento, Isabela sentía verdadero el matrimonio y lo creía entender tan llanamente como se entiende una carta.

Tomás. ¿Qué guerra tan sin pensar 2035
donde el rey te manda ir
es esta, señor?
Carlos. Morir
es fuerza con mi pesar,
Isabela.
Isabela. Esposo amado.
Carlos. Sabe que el rey, mi señor, 2040
para aumentar el favor
que me hace hoy me ha mandado
—todo mi daño asegura—
que me parta, que me aleje,
que tus dulces brazos deje 2045
y el favor de tu hermosura,
trueque por la guerra fiera,
a una nueva empresa voy,
sin vida, sin alma estoy.
Isabela. (¡Qué escucho, cielos; no espera 2050
mi vida ya alegre día!
Traza del rey viene a ser,
que fundado en su poder
pretende, ¡ay desdicha mía!,
mi muerte así apresurar.) 2055

2040-2047 *Sabe que el Rey, mi señor…trueque por la guerra fiera*: reminiscencia de la historia bíblica que relata las desventuras del triángulo amoroso formado por David, rey de Israel; Urías, soldado; y su esposa Betsabé. Al igual que Leopoldo, el rey David despeja el camino hacia su amada mandando a su esposo a la guerra. El monarca israelita, atraído por la belleza exótica de la dama tras contemplarla en el momento del baño, consuma su deseo con ella en reiteradas ocasiones, lo que desemboca en un embarazo realmente problemático. Para ocultar su falta, intentó hacer relegar por un tiempo a Urías de sus quehaceres bélicos para que pudiera cohabitar de nuevo con su mujer y, así, atribuirle a él el hijo que esperaban. Sin embargo, el hitita rechazó la invitación, pues consideraba más importante su deber como soldado. La única solución que encontró el monarca fue enviarlo de nuevo a la guerra y situarlo en primera línea de batalla, asegurando su muerte. Dicho resultado es el que Leopoldo espera para poder disfrutar del amor que siente hacia Isabela, esposa de Carlos.

CARLOS. ¿No me respondes, señora?
ISABELA. Si el alma, Carlos, te adora
y te escucha este pesar,
¿qué te puedo responder?
CARLOS. Qué pena, forzoso es ir, 2060
fuerza es partir a morir,
fuerza es dejarte de ver.
ISABELA. Y fuerza también será,
pues que soy tan desdichada,
que en tu estado retirada 2065
viva yo; en palacio ya
vivir no quiero sin ti.
CARLOS. Nada mi pena consuela.
Dices muy bien, Isabela,
mejor estarás allí. 2070
FLORA. Todo es penas.
TOMÁS. Todo es duelos.
CARLOS. Después te hablaré, señora.
Vete con Dios, vete ahora.
ISABELA. ¡Qué rigores, qué desvelos!
Ya sé, Carlos, que te enfado 2075
y que el verme te da pena,
que el rigor que me condena
nunca otro favor me ha dado,
que aunque parece que ahora
me estabas diciendo amores, 2080
Carlos, todos tus favores
son quejas que el alma llora.
Siempre tan cruel conmigo
y siempre tan desdeñoso.
CARLOS. Vete pues.
ISABELA. Carlos, esposo. 2085

2066-2067 *en palacio ya / vivir no quiero sin ti*: al contrario que Betsabé, Isabela intenta evitar que el rey pueda forzarla en una relación que rechaza y que puede encontrar un escenario propicio en palacio una vez que su marido haya partido hacia la guerra.

Carlos. Vete ya, fiero castigo.
Isabela. Ya me voy. (Nunca le hallé
tan triste.)
Carlos. Vete Isabela.
Isabela. (La causa que le desvela
con un engaño sabré.) *Vanse las dos.* 2090
Tomás. Duque Carlos, señor mío,
¿quién turba tu entendimiento?,
¿qué extremos de sentimiento
son estos?
Carlos. Mi pena fío
de mi prudencia y valor, 2095
y engáñame mi paciencia,
que no es parte la prudencia
a encubrir tan gran valor,
porque cuando más le estrecho
sin dejarle que halle puerta, 2100
como es pasión encubierta
revienta dentro del pecho.
Ven acá. Solo de ti
quiero mis ansias fiar.
Tomás. Mi fe se puede agraviar 2105
de que me niegues aquí
secreto que no me digas.
Carlos. ¿Posible es que no has llegado
a conocer mi cuidado?
Tomás. Con esta merced me obligas 2110
a decirte sin temor
cuál es la honda y la flecha.

2112 *la honda y la flecha*: la honda y la flecha fueron una de las invenciones más importantes dentro del campo de la guerra, pues con ellas se inició el arte de matar a distancia y, por tanto, disminuyeron los peligros del ataque cuerpo a cuerpo. Con esta imagen, Tomás se ve en la obligación de desvelarle a su amo cuáles son, metafóricamente, las armas que lo destruirán en la distancia si antes no pone remedio, esto es, su comportamiento con Isabela y los celos del monarca (que ya le han empujado a situarse en primera línea de batalla).

CARLOS. ¿Y cuál es?
TOMÁS. Toca en sospecha.
CARLOS. ¿De qué, Tomás?
TOMÁS. De tu honor.
CARLOS. Calla, que es tan delicado 2115
ese nombre que podrá
el eco de tu voz ya
dejarle oscuro y manchado.
Nombra a la sospecha aquí
y no nombres al honor, 2120
que al cuerpo ocupa un temblor
frío después que te oí.
Mira al extremo que llego,
mira cuál es mi castigo,
pues comunico contigo 2125
lo que a mí mismo me niego.
Más que calidad, Tomás,
das tu sospecha a la mía.
TOMÁS. Tu engañosa fantasía
la engendra.
CARLOS. Engañado estás 2130
porque esa es común sospecha
y algún alivio admitió,

2113 *Toca en sospecha*: esta construcción goza de cierto éxito en la literatura áurea. No encontramos un significado directo en el *Diccionario de Autoridades*, aunque sí podemos colegir, a tenor de estructuras similares (*picar en*: «tocar, llegar, rayar; y así decimos *pica en valiente*, *en poeta*» [*Aut.*]), que viene a significar 'rayar, llegar a ser, etc.'. Así lo aseveran los siguientes ejemplos hallados en textos más o menos contemporáneos a la comedia: «Cierto señor don Juan, que ya vuestro amor deja de serlo, y *toca en* locura o temeridad» (María de Zayas, *Desengaños amorosos*); «que es un linaje de descortesía que, si no *toca en* arrogancia, descubre envidia» (Lope de Vega, *La Dorotea*); «¡Alcahuete un secretario! / Casi *toca en* sacrilegio» (Luis Vélez de Guevara, *El rey en su imaginación*); «Turco cristiano amigo, eso no, / que algo *toca en* desvergüenza» (Miguel de Cervantes, *La gran sultana*) [*CORDE*].

2127 *calidad*: «Se llama la nobleza y lustre de la sangre, y así el caballero o hidalgo antiguo se dice que es *hombre de calidad*» [*Aut.*].

pero la que tengo yo
de ninguno se aprovecha.
En el favor solamente 2135
se desvela cautelosa,
que me ofende rigurosa
con lo que otro alivio siente.
De ver que el rey me casó
tan de priesa y tan turbado, 2140
y que habiéndome casado
disgusto y pesar mostró,
varios discursos he hecho,
y aunque llamo a la razón,
todos cuantos hago son 2145
víboras que encierra el pecho;
¡casarme de aquella suerte,
mandar que en palacio viva!

Tomás. Señor.

Carlos. ¡Ah sospecha esquiva,
acaba de darme muerte! 2150
Mandar que me parta ahora,
romper las paces, tratar
de guerra y no se casar;
mi agravio el alma no ignora.

Tomás. De la merced que un rey hace 2155
no es bien dudar ni temer,
pues el premio viene a ser
con que te honra y satisface.
No trates con tal crueldad

2146 *víboras*: los malos pensamientos herederos de las acciones emprendidas por el rey le impiden pensar con claridad. Estas conclusiones cargadas de maldad son comparadas con *víboras*, símbolo del mal desde la antigüedad. Famosas por su veneno mortal (uno de los más potentes en territorio europeo), los textos bíblicos las representan como encarnación del diablo, y así saltan a toda la literatura y el folclore posterior como agentes de la muerte (recuérdense las historias de Eurídice o Cleopatra).

tu inocente y casta esposa, 2160
laurel y corona honrosa
de virtud y honestidad;
contempla aquella belleza
ocupada en tus favores,
diciéndote siempre amores 2165
nacidos de su firmeza.

CARLOS. Mira la sospecha mía,
templa ya de amor la llama,
porque cuando Amor me llama
huye honor y se desvía. 2170
No admite favor mi amor,
mi honor, que estoy tan ciego
que a dudar y a temer llego
aun aquello que es favor.

Sale la duquesa.

DUQUESA. (Corrida estoy, vive el cielo, 2175
de lo que pasa por mí,
pero Carlos está aquí;
mi coidado, mi desvelo
se trueque en fiera venganza.
Si al duque a reducir llego 2180
a Nápoles pondré fuego,
pues murió ya mi esperanza.

2160 *casta*: Tomás incide de nuevo en la verdadera naturaleza del matrimonio conformado por Carlos e Isabela, una unión que aún no ha sido ratificada por el acto sexual.

2180 *reducir*: «Persuadir o atraer a alguno con razones y argumentos a su dictamen» [*Aut.*].

2181 *a Nápoles pondré fuego*: si la duquesa consigue alcanzar sus verdaderas intenciones con Carlos provocará un gran revuelo en la corte napolitana, pues no solo su compromiso con Leopoldo quedará disuelto, sino que también el honor del monarca sufrirá un importante agravio por parte de su súbdito más directo.

Mi industria el daño podrá
hacer menor con llevarlos.)
Tomás, deja solo a Carlos. 2185

Carlos. Vete.

Tomás. Solos quedáis ya. *Vase.*

Carlos. ¿Qué me mandas, Claudia hermosa?

Duquesa. Que leas lo que me escribe.

Dale una carta.

La duquesa por ti vive
sin gusto.

Carlos. Pena forzosa. *Carta.* 2190
«Los desprecios del rey nacen de Carlos,
Carlos llega a causarlos,
y mientras en palacio Carlos vive,
y de su lado y corte no se ausenta,
no ha de casarse el rey.»
Leí mi afrenta. 2195

Duquesa. ¿Qué dices, Carlos, a esto?

Carlos. (Del favor que el rey me hace *Ap.*
la sospecha infame nace
en que mi honor anda puesto.
No basta Isabela, no, 2200
no basta, qué gran crueldad,
que tú me guardes lealtad
si el pueblo no lo creyó.
Mucho dice esta razón,

2201-2203 *qué gran crueldad… si el pueblo no lo creyó*: todos los problemas de Carlos provienen de un matrimonio al que ha accedido con el único objetivo de no agraviar a su rey. Isabela le guarda lealtad, como era el deber de toda esposa; sin embargo, no es suficiente para acallar los rumores que airean en la corte la realidad de la pareja, una situación que lo ridiculiza a la vez que se constituye como un agravio notable para su honor.

mucho esta cifra me advierte, 2205
cada rasgo es una muerte
y flechas las letras son.)

Duquesa. ¿Pues qué suspensión es esta,
Carlos? De haberos mostrado
la carta me ha ya pesado. 2210
Pudierais darme respuesta.

Carlos. El consejo que me da
esta carta seguir quiero,
que huyendo del rey espero
que mi honor se salvará. 2215

Duquesa. Baste Carlos el cuidado,
volved en vos, sosegad,
vedme después y pensad
que soy más que ha publicado.
Y si libraros queréis 2220
del mal que ya os amenaza,
yo os daré el modo y la traza
con que vengado quedéis. *Vase.*

Carlos. Al potro del honor el cuerpo atado

2205 *cifra*: la carta que la duquesa le ha entregado a Carlos enfundada en su disfraz de criada lleva un mensaje escondido que el duque ha resuelto leyendo entre líneas y que se corresponde con las sospechas que abrigaba. Debido a la parcial claridad de la carta, alude a ella como *cifra*, «modo u arte de escribir, dificultoso de comprender sus cláusulas si no es teniendo la clave, el cual puede ser usando de caracteres inventados o trocando las letras, eligiendo unas en lugar de otras…» [*Aut.*].

2206 *rasgo*: hace referencia a los trazos que se hacen al escribir las letras. Cada uno de estos rasgos, por el mensaje que transportan, configura un paso más hacia la muerte del alma del duque, pues imposibilitan la consecución de su verdadero amor.

2214-2215 *que huyendo del Rey espero / que mi honor se salvará*: a pesar de no amar verdaderamente a su esposa Isabela, Carlos debe mantener a salvo su honor, y la única manera de conseguirlo es alejarse de una corte que se ha convertido en el escenario donde el rey, en perjuicio suyo, intenta iniciar una relación con la dama.

2224-2237 *Al potro del honor el cuerpo atado… que aunque me mates moriré con honra*: segunda vez que Rojas utiliza en esta comedia la

las vueltas dan al alma del tormento, 2225
verdugo viene a ser el pensamiento,
el recelo juez, pleito el cuidado.
Las cuerdas del rigor han apretado,
la fuerza desfallece al sufrimiento.
−Confiesa lo que sabes al momento. 2230
−No sé qué confesar verdugo airado.
−Afloja pensamiento, que la culpa
la sospecha dirá, pues la confiesa;
escriba entendimiento su deshonra.
−Mientes. −No digo tal. −Gentil disculpa. 2235
−¡Aprieten el cordel! −Aprieta apriesa,
que aunque me mates moriré con honra. *Vase.*

Salen Flora, Tomás. Flora con un vestido de Isabela.

Tomás. Estás tan válida, Flora,
que mirándote el vestido
yo mesmo no he conocido 2240
si eres criada o señora.
Flora. ¿Es porque me dio Isabela
este vestido?

imagen del potro como símbolo de tortura sentimental (véase la nota al verso 438). En el presente soneto presenta una escena de tormento en la que podemos ver de manera explícita el *modus operandi* de un verdugo en esta cruel ceremonia de confesión. A pesar de que el procedimiento más conocido en Europa era el estiramiento longitudinal del reo por sus extremos, en este caso presenta la práctica habitual del Santo Oficio: se ataba al reo en una plataforma de fijación, se le rodeaba con una serie de cuerdas o cadenas y estas iban siendo apretadas al cuerpo hasta que se incrustaban en la carne y llegaban, incluso, al desmembramiento de extremidades. Nótese en este caso el excelente trabajo de alegorización llevado a cabo por el autor, donde cada uno de los elementos constituyentes del proceso de tortura ha sido transformado en un componente inmaterial del agravio sufrido: potro-honor, verdugo-pensamiento, juez-recelo, pleito-cuidado, cuerdas-rigor.

2238 *válida*: 'favorecida'.

TOMÁS. Por eso
vestís las dos, y es exceso,
de una pieza y de una tela. 2245
También pienso que te vi
hablar con el rey. Advierte
que vas trazando tu muerte;
cuidado, y mira por ti,
que anda muy confuso todo. 2250
FLORA. ¿Pues qué piensas de eso?
TOMÁS. Nada.
El es rey, tú eres criada,
Carlos tu amo.
FLORA. Buen modo
de desatino, Tomás.
¿Métome contigo yo 2255
si hablas al rey o si no?
TOMÁS. Teme y no te digo más.

Sale [Isabela].

ISABELA. Todo, todo se encamina
a mi daño y a mi muerte;
tu vida estimo de suerte, 2260
Carlos, que se determina
mi amor a padecer tanto
que por no te dar pesar
he de morir y callar
consumiendo el alma en llanto; 2265
más que tú padezco yo
la pena que cabe en ti.
Jamás, Carlos, te ofendí,
siempre el alma te adoró,
y tanto tus penas siento 2270
que a ser posible comprara,
si con mi vida se hallara,
todo tu gusto y contento.

Flora. Malicia tuya, es engaño.
Tomás. Pues lo dicho, dicho, Flora. 2275
Flora. A no venir mi señora…
Isabela. Bien puede ser que mi daño
sea menor que imaginé
y que otra pena divierta
a Carlos, y no sea cierta 2280
la causa que sospeché.
Él viene, la industria mía
ha de hacer que hoy se declare
conmigo.
Flora. Mi causa ampare
mi verdad, necia porfía. 2285
Isabela. Tomás.
Tomás. ¿Qué mandas, señora?
Isabela. Que afuera esperéis los dos.
Flora. Ven, acaba.
Tomás. Plega a Dios
que yo mienta, hermana Flora. *Vanse los dos.*
Isabela. Quiero fingir que dormida 2290
estoy. Saber podré ansí
si es cierto el mal que temí.
Qué triste, qué triste vida.

Sale Carlos. Isabela finge que duerme en una silla.

Carlos. Que os retiréis han mandado,
honor mío, alto a marchar, 2295
que no es cordura aguardar
a que nos mate el cuidado.
La guerra se ha declarado,
el contrario es poderoso,
huirle el rostro es forzoso, 2300

2300 *huirle el rostro*: *huir el rostro o la cara*, «frase que significa esconderse y evitar concurrir con alguno con quien se está mal o se le tiene enojado; y muchas veces denota vergüenza y miedo» [*Aut.*].

que será poca prudencia
quererle hacer resistencia
si ha de salir victorioso.
Huyamos de su rigor,
porque la sospecha fiera, 2305
faltando la causa, muera
y vos quedéis vivo, honor.
No habéis perdido el valor
si con tiempo os retiráis,
porque con esto mostráis 2310
que antes de ser ofendido
el daño habéis prevenido
sin que la opinión perdáis.

Vuelve a ver a Isabela.

Ay soberanos despojos,
más que no al sueño al dolor 2315
entregados y al rigor
con que os tratan mis enojos,
perdonad, hermosos ojos,
si dejo con mis cuidados
vuestros rayos eclipsados, 2320
que, aunque culpa no tengáis,
por la muerte que me dais
es bien que estéis enlutados.

2320 *vuestros rayos eclipsados*: al igual que la relación ojos-soles, la comparación de los ojos de la dama con rayos es una metáfora tipificada en toda la literatura hispánica y que encuentra su explicación en el efecto que estos causan en quien los mira.

2323 *enlutados*: Rojas juega con el doble matiz de significado de este participio: en relación con la *muerte* de la que habla en el verso anterior, el resultado de cubrirse con ropajes negros como símbolo del sentimiento derivado; atendiendo a la parte física que señala al cierre de los ojos, se correspondería con la segunda acepción del verbo, a saber, «obscurecer, cubrir con algún velo u otra cosa densa algún cuerpo para que no se vea y registre» [*Aut.*].

Perdonad si no me veis
como otras veces contento, 2325
que no es mi menor tormento
veros que tristes estéis,
si mi pena conocéis
disculpa tiene mi error,
que aunque me muero de amor 2330
por veros y contemplaros
no puedo alegre miraros,
que me lo estorba el dolor.

Isabela. (Cierta la desdicha ha sido,
cierto es el daño, ¡ay de mí!, 2335
del rey. Del rey bien temí,
su recelo ha procedido.
Pues piensa que estoy dormida
mi riesgo le advertiré.)
Carlos, no te ausentes.

Carlos. ¿Qué? 2340

Isabela. Mira que te va la vida,
rey.

Carlos. (¡Cielo soberano!)

Isabela. Carlos.

Carlos. (Durmiendo Isabela
habla ansí, teme y recela,
y al rey nombra; no es en vano.) 2345

Isabela. rey.

Carlos. (Oh sospecha enemiga,
hasta aquí me has perseguido,
si el poder se le ha atrevido
y a extremos tales le obliga,
más es sueño que crueldad.) 2350

Isabela. Carlos, tu honor…

Carlos. Ay de mí,
no pases sueño de aquí,
que nunca dices verdad.

Abrázase con ella, quiere halagarla y pónele la mano en la boca.

ISABELA. ¡Gente, criados, esposo,
que me ahogan, que me matan! 2355
Ay Carlos, ¿tus manos tratan
castigo tan riguroso?
¡Gente, amigos, Tomás, Flora!

Sale Flora a la puerta y vase.

FLORA. ¡Qué gran mal! Avisaré
al rey.
ISABELA. Yo misma tracé 2360
mi daño. ¿Ansí a quien te adora
buscas durmiendo la muerte?
Carlos, ¿tú airado conmigo?
Tú, esposo, ¿eres mi enemigo?
¿En qué pude yo ofenderte? 2365

Salen Roberto y soldados a la puerta.

ROBERTO. ¡Entrad —¡caso desdichado!—,
romped, derribad las puertas!
Mas todas están abiertas
y todo está sosegado.
Carlos, Isabela.
ISABELA. ¡Ay cielo! 2370
ROBERTO. Mal Flora al rey informó,
Carlos, ella se engañó.
Yo vengo.
ISABELA. Mortal desvelo.
ROBERTO. Yo, Carlos, vengo a prenderte;
no sé la causa.
CARLOS. Yo sí, 2375
porque desdichado fui
me trata el rey de esta suerte.

Roberto. Para tener ocasión,
escucha, Carlos, aparte,
de servirte o de librarte 2380
el cargo de tu prisión
acepté. Enojado está
el rey, la causa se ignora.
Prenderte, Carlos, ahora,
como ves, fuerza será 2385
que después.

Carlos. A mí y a ti
nos toca el obedecer,
a ti el venirme a prender
y el no resistirme a mí.
Isabela, preso voy. 2390

Isabela. Sin alma en la pena quedo,
no sé cómo vivir puedo,
¡Oh, qué desdichada soy!
¡Que el rey esta ofensa intente!
¡Que con tan público agravio 2395
quiera el rey…! Mas calle el labio
lo que solo el alma siente,
que en tal desprecio y ofensa,
que en tal injuria y pesar
mi propio honor me ha de dar 2400
rayos para mi defensa.

Sale Flora y la duquesa va tras ella.

Flora. ¡Dádivas quebrantan peñas,
todo lo pueden los reyes!

2401+ *la duquesa*: corrección nuestra. Véase la nota al verso 1342.

2402 *Dádivas quebrantan peñas*: primera parte del refrán «Dádivas quebrantan peñas y hacen venir de las greñas» [*Correas*, refrán n.º 6325] y que, tal como explica el *Diccionario de Autoridades*, «enseña que lo más duro y fuerte se suele ablandar o rendir a la fuerza y eficacia del don». Flora denuncia con esta exclamación la potestad que el dinero y las riquezas les otorgan a los reyes para poder conseguir todo aquello que desean.

DUQUESA. (Siguiendo aquesta criada
quieren mis celos que llegue 2405
hasta el cuarto de Isabela
para ver lo que pretende,
que de ver que el rey la habló
mil riesgos el alma teme.)
FLORA. (Aunque parezca criada 2410
esta vez veré si puede,
para atajar tantos daños,
rendirse esta torre fuerte.)
Señora, el rey…
ISABELA. No prosigas, que te importa. 2415
FLORA. Oye.
ISABELA. Suspende la voz,
la razón, Flora, se quede
sin pronunciar indecisa.

Pónense dos luces sobre un bufete.

No te atrevas, no te acerques
más a mi ofensa, que ahora 2420
librarte, librarte puedes
de mi enojo y mi favor,
mas después podrás perderte.
FLORA. Aunque es quien me obliga el rey
y forzada obedecerle 2425
prometí, por lo que importa
a tu vida y porque viene
a ser interés también
de Carlos tu esposo, advierte,

2404 *DUQUESA*: corrección nuestra. Véase la nota al verso 1342.
2415 *que te importa*: verso incompleto, posiblemente, por un error de copia. Este fragmento aparecía erradamente compuesto en la suelta que se conserva y, por ende, ha sido necesaria una corrección. Originalmente leíamos «Señora, el rey… / ISABELA. No prosigas, que te importa.», con lo que, además de encontrarnos con el verso 2141 incompleto, quedaba truncada la estructura del romance.

es fuerza ya que me atreva 2430
a decirte.

Isabela. Pues si conviene
a Carlos y a mí el decirlo
y a ti, Flora, te parece
que yo te escuche, prosigue,
mas mira bien no te pese. 2435

Flora. Yo por tu bien…

Isabela. Ya te escucho.
Di Flora, como seas breve…

Flora. Carlos, tu esposo, está preso,
tú sabes que el rey te quiere,
lo demás es un enigma 2440
pues este corto presente
es jeroglífico triste
aunque fácil de entenderse.

Isabela. Muestra a ver, una corona
y un desnudo acero es este. 2445

Flora. Esto mandó el rey, señora,
que yo en su nombre te diese,
advirtiendo que la daga,
si ingrata correspondieres
a su amor, es para Carlos. 2450

Isabela. No es sino para romperte,
villana, el pecho con ella. *Dale con la daga.*

Flora. Mira, muerta soy. ¡Valedme
cielos! *Cae a la parte de adentro.*

Sale la duquesa, que ha estado escuchando.

Duquesa. Isabela, aguarda,
templa el enojo, detente. 2455

Isabela. Ya pienso que llegas tarde.
¿Qué males no se me ofrecen?
¿Qué desdicha no me encuentra?
¿Qué pesar no se me atreve?

¡Flora, ay de mí, muerta está! 2460

DUQUESA. A todo me hallé presente;
no te aflijas, Isabela,
no te turbes, no te alteres.

ISABELA. De un ciego furor vencida,
loca, enojada e impaciente, 2465
no previniendo mi daño
sin querer la di la muerte.

DUQUESA. La fiera causa, Isabela,
nos asegura y promete
que aun te aguarda mayor mal, 2470
no acaso he venido a verte.
Todo lo advierto y lo sé,
y temo que ha de valerse
el rey esta noche misma
del poder, sin que respete 2475
tu opinión ni la de Carlos.

Mirando adentro.

ISABELA. La puerta está abierta, gente
he sentido. Cerrar quiero
porque ninguno a ver llegue
este cadáver helado. 2480

DUQUESA. Aquí puedes esconderle.

ISABELA. Cielos, ¿qué he de hacer? *Llaman.*

DUQUESA. Abrir.
Pues tu valor te defiende
cubra el cuerpo esta cortina.
Abre la puerta, ¿qué temes? 2485

ISABELA. Si es el rey.

DUQUESA. Cuando el rey sea
y a tu opinión se atreviere,
tropiece en esta desdicha
y este desengaño encuentre,
que yo estaré aquí encubierta 2490

por si menester me hubieres.
Isabela. Esa puerta de esa alcoba
sale a un secreto retrete
que de tocador me sirve.
Entra en él, y sea quien fuere. 2495

Éntrase Claudia, dice Carlos dentro y ábrele Isabela.

Carlos. ¿Isabela, Flora?
Isabela. (¡Ay cielos!
Carlos es, mis daños crecen.)
Carlos, señor.
Carlos. ¿Cómo tú
a abrirme la puerta vienes?
¿Dónde está Flora?
Isabela. (¡Ay de mí!) 2500
Carlos. ¿Qué dices? ¿Qué te suspendes?
¿Estás sola?
Isabela. Sola estoy.
Mis dudas, (¡oh trance fuerte!)
nacen, Carlos, de mi dicha;
que como tan de repente 2505
cogió al alma bien tan grande,
y cuando preso y ausente
te lloraba, yo merezco
dichosa en tus brazos verme;
el mismo contento y gusto 2510
dudosa en el bien me tienen.
Carlos. No es cierto, Isabela, el bien
no es dicha aunque lo parece,
que aunque en tus ojos hermosos
descanso y gloria hallé siempre, 2515
ya todo ha mudado ser,
todo en pena se convierte;
los gustos son ya pesares,
disgustos son los placeres.

Tú sabes que te he querido, 2520
las penas que al alma debes
sabes, y que te he adorado.

Isabela. ¿Pues para qué me refieres
ahora aquí lo que ya
te he escuchado tantas veces? 2525

Carlos. Mis quejas, las ansias mías,
Isabela, no consienten
discursos ni dilaciones.
Escucha, que brevemente
diré lo que sé de mí 2530
si el dolor me lo concede.
Casome el rey. Qué más bien,
qué mas dicha si esta suerte
viniera sin la pensión
de las honras y las mercedes 2535
que en su palacio me hace,
pues viviera más alegre
si lejos de sus favores
con los tuyos solamente
entre montes habitara 2540
por casa un pajizo albergue.
Mandome el rey, ya lo sabes,
que a la guerra me partiese,
o a morir, y cuando ya

2534 *pensión*: «Metafóricamente se toma por el trabajo, tarea, pena o cuidado, que es como consecuencia de alguna cosa que se logra y la sigue inseparablemente» [*Aut.*].

2538-2541 *si lejos de sus favores… por casa un pajizo albergue*: «menosprecio de corte y alabanza de aldea», tópico literario muy extendido en la literatura del siglo XVII. Demoniza la vida en la ciudad por ser el lugar de la mentira, de la traición, del estrés…, frente a la vida en el campo, mucho más sencilla y verdadera y donde el hombre puede encontrarse consigo mismo. De la misma manera, Carlos anhela una vida alejada de una corte que se ha convertido en el agente de todos sus males, pues sufre los efectos de la mentira y las malas artes de un rey afectado por el mal de amores causado por el matrimonio que él mismo ha forzado.

trataba de obedecerle 2545
me mandó prender. La causa
que ha dado para prenderme
es decir que no te estimo
y que la luz que amanece
en los rayos de tus ojos 2550
mis locuras la escurecen;
que no te trato, señora,
dice, como tú mereces.
Bien dice, mereces mucho
y no llego a merecerte, 2555
mas esto ya es discurrir
y larga materia ofrecen,
tu valor y mis agravios
suspensos ahora queden.
Después de preso, ¡ay de mí!, 2560
aquí es bien si tú me quieres,
si algún tiempo me estimaste,
que en esta ocasión lo muestres,
y aquí toda el alma atenta,
sin que a divertirla llegues, 2565
tu consejo sea mi norte,
tu prudencia me aconseje.
Después de preso Roberto,
el valido y confidente
del rey, a quien solo fía 2570
lo que vale y lo que puede,
me avisó que del peligro
y de la prisión huyese,
que él en salvo me pondría,
porque sabe, porque entiende 2575
que mal informado el rey
vengarse en mi vida quiere.
Sacome de la prisión,
fingiendo yo agradecerle
esta amistad prometiendo, 2580

sin que a Nápoles intente
volver, vivir desterrado
hasta que avisado fuese
de otra cosa por él mismo;
mas apenas pude verme 2585
libre cuando quebranté
estas rigurosas leyes.
Cuando imposibles rompiendo
sin temer que a conocerme
lleguen, me vuelvo a tus ojos 2590
para que mis penas templen,
para que de mis temores
ellos mismos me reserven,
para que en confusas dudas
ellos me alumbren y adiestren, 2595
el rey me mandó prender
y él mismo es quien se arrepiente
después, mandando librarme.
Esto es fácil de entenderse:
él quiere que huya de ti, 2600
que me ausente y me destierre,
que viva sin tu favor,
que te pierda y que te deje.
Buscar la muerte, Isabela,
cuando descansa el que muere 2605
cuando vive como yo,
no es peligro más fuerte;
la mayor dificultad,

2590-2595 *me vuelvo a tus ojos… ellos me alumbren y adiestren*: a lo largo de este extenso parlamento vemos cómo los ojos de la dama se convierten en el eje sinecdóquico que la representa y en torno al cual el galán concibe su existencia y seguridad. Ya explicábamos la importancia de los ojos en la teoría neoplatónica de Ficino como canal principal del sentimiento amoroso y fuente de comunicación entre ambos amantes, algo que se constata en la presente intervención. Véanse las notas a los versos 682-692 y 797-800 de esta comedia.

los rigores más crueles
están en que yo me vaya, 2610
están en que tú te quedes,
están en que viva yo.
En mi vida solamente
están todos los castigos,
las venganzas inclementes, 2615
las iras, los daños juntos
en mi vida a hallarse vienen;
que no está el riesgo en morir,
no está el peligro en la muerte.

Isabela. Carlos, sosiega, alienta el pecho triste, 2620
que aunque la pena y quejas descubriste,
que te atormenta el alma y el sentido,
la causa principal a que has venido
aún no la has declarado,
mas yo informada estoy de tu cuidado 2625
y diré lo que falta de tu parte,
pues no acabaste, Carlos, de explicarte.
Tú vienes afligido y temeroso,
cuidadoso, dudoso y sospechoso,
no de que pueda en mí caber tu ofensa. 2630
Claro está que yo misma soy defensa
de mí misma; tú vienes, en efeto,
encubierto, escondido y con secreto
a verme y a buscar si hay traza o modo
por no perderlo y malograrlo todo, 2635
para librarme a mí, para excusarme

2619 *no está el peligro en la muerte*: gracias a este extenso parlamento podemos entender en su totalidad el significado del título de la comedia. Carlos ve cercada su existencia por el peligro de la muerte, ya sea luchando por su rey en la guerra, ya sea condenado por el mismo monarca. Sin embargo, cualquiera de estos finales se constituye como la solución que proporciona más alivio a la situación desesperada que vive el galán, pues da fin a su sufrimiento. Escapar y vivir alejado de su mujer y de su patria se erige como verdadero castigo que augura un subsistir doloroso y sin sentido.

de que viva sin ti para llevarme
contigo. ¿A esto veniste, esto quisieras?
Dichosa, Carlos, yo si tú pudieras
conseguir este intento y me llevaras 2640
y de tantas desdichas me libraras,
mas viendo que él se quiere no es posible,
y que el quedarme yo, trance terrible,
es fuerza por haber quien nos lo impida
y el paso nos estorbe a la partida. 2645
Tú, habiendo de dejarme y ausentarte,
tú, habiendo de partirte y alejarte
sin poder yo seguirte ni ir contigo,
tienes por más castigo
en el confuso mal que te atormenta, 2650
mira si he estado, Carlos, bien atenta,
tienes por más rigor que expuesta quede
al daño y riesgo que venirme puede,
que el ver mi muerte triste, esto has pensado,
de aquí procede, Carlos, tu cuidado. 2655
Tú quisieras partirte sin dejarme,
hallas dificultad en el llevarme
y quisieras que ya que me quedara
muerta y no viva el riesgo que me encontrara;
el peligro que temes me condena 2660
y el dejarme con vida te da pena.
Consejo me pediste:
si el peligro mayor en mí consiste
y está el riesgo en mi vida, aun puedo darte
acero, Carlos, yo para vengarte; 2665
resuélvete a mirar si esto te importa
y el triste cuello mío al punto corta,
que aunque de quien yo soy el mismo daño
te puede aquí ofrecer el desengaño,
si es mi vida quien llega ya a ofenderte 2670
yo misma, Carlos, me daré la muerte.

Carlos. ¿Quién mayor pesar halló,

constante mujer? Mas ya
mi honor el consejo da,
mi pensamiento entendió. 2675
¡Oh cuál me tiene la pena!,
pero la piedad en mí
no halla ya lugar aquí.
Quien te mata y te condena,
Isabela, es tu hermosura, 2680
bien sé que no me ofendiste,
bien sé que no mereciste
la pena que te asegura
mi riguroso desvelo.
A mí me daré la muerte 2685
antes que llegue a ofenderte,
mas no es bien que mi pecho
quede vivo, que si viene
el rey… ¿qué es esto?

Tropieza en la daga que está junto a la cortina, levántala y mírala a la luz.

Isabela. ¡Ay de mí,
a Flora ha de ver!
Duquesa. Ansí 2690
tu remedio se previene.
Carlos. ¡Válgame Dios, una daga
es y está en sangre teñida!
Isabela. Ya Claudia estoy yo sin vida.
Carlos. Esta luz me satisfaga. 2695

Toma la luz y corre la cortina y ve a Flora muerta.

¿Qué miro, Isabela? ¡Ay cielo,
Isabela, ay dura suerte!
Ahora sí que la muerte
acabó con mi desvelo,

ahora sí que en mi vida 2700
está el peligro mayor,
Isabela, ¡oh qué rigor!
Ella misma fue homicida
de sí misma y de mí mismo,
no quepo en mí, sin mí estoy, 2705
centro de desdichas soy,
de penas soy ciego abismo.
¡Tomás, criados! *A voces.*

DUQUESA. Advierte…

CARLOS. Salid mis ansias a oír,
mi castigo es ya el vivir, 2710
no está el peligro en mi muerte.
rey Leopoldo.

Salen criados, el rey y Roberto.

LEOPOLDO. Entra Roberto,
mira qué voces son estas.

CARLOS. Hoy verás lo que me cuestas,
en ese bulto te advierto 2715
los daños que me has causado.

Llega Roberto con una luz.

LEOPOLDO. Mira, llega.

ROBERTO. Flora es.

LEOPOLDO. ¿Qué dices?

ROBERTO. Lo que tú ves.

LEOPOLDO. Ya la causa he sospechado
como tú.

ISABELA. De mí, señor, 2720
podrás saber lo que ha sido,
mas si a Flora has conocido

2705 *sin mí estoy*: véase nota a pie de página al verso 1737.

tú mismo de ti mejor
lo sabrás que no de mí.
Hallola Carlos culpada, 2725
no era segura criada,
castigó su culpa ansí.

Leopoldo. ¿Pues tú te atreves…?

Sale la duquesa.

Duquesa. Testigo
del suceso, señor, soy,
yo defiendo a Carlos hoy. 2730

Leopoldo. Todo es rigor y castigo.

Duquesa. Esto alcance yo de ti.

Leopoldo. Pues Claudia…

Duquesa. Más vengo a ser
que tú llegas a entender;
habla, Fisberto, por mí. 2735

Fisberto. La duquesa es, mi señora,
no es Claudia.

Leopoldo. ¡Qué desconcierto!
Bien temí, siendo esto cierto.
La duquesa, quién lo ignora,
nos puede a todos mandar, 2740
su esclavo soy obediente,
ella puede solamente
castigar y perdonar.

Carlos. Volved, corazón turbado,
volved alma a tener vida, 2745
¡ay Isabela querida,
muerta ya te había juzgado!

Leopoldo. (¡Qué es lo que pasa por mí!
Ni a hablar ni a vivir acierto,
que valor mi dicha advierto 2750
donde mis daños temí.)

DUQUESA. Siendo ansí, yo a Carlos mando…
CARLOS. Si es sueño…
LEOPOLDO. (¡Qué gran cautela!)
DUQUESA. …que viva con Isabela
en su estado.
LEOPOLDO. Confirmando 2755
la sentencia que le dais
le perdono, sin querer
examinar ni saber
más, pues vos le disculpáis.
TOMÁS. Señores, es tropelía. 2760
¡Ah Flora, bien te avisé!
CARLOS. Tu muerte tracé y lloré.
ISABELA. Todo es para gloria mía.
LEOPOLDO. La duquesa, esto es forzoso,
es ya quien manda, es quien reina, 2765
ella es de Nápoles reina
y yo soy su indigno esposo.
DUQUESA. Vuestra soy.
CARLOS. Sin responderte,
dando fin vuelvo a advertir
que el riesgo está en el vivir, 2770
no está el peligro en la muerte.

FIN

2752 *Siendo ansí, yo a Carlos mando*: por adecuación al contexto y a la construcción de las redondillas que componen esta última parte de la comedia, nos hemos visto obligados a desplazar este verso desde la posición en la que aparecía en la suelta (v. 2746) a su lugar correcto (v. 2754). Suponemos que se trataba de un error de copia o, simplemente, un descuido en la composición tipográfica.

No hay duelo entre dos amigos

Edición crítica, prólogo y notas
de
Alberto Gutiérrez Gil

Prólogo

1. Los problemas de adscripción genérica y de autoría de *No hay duelo entre dos amigos*

Como viene siendo habitual dentro del corpus palatino del dramaturgo toledano, *No hay duelo entre dos amigos* es un título desconocido y habitualmente mal entendido por los críticos más consagrados en el estudio de la obra de Rojas. Cotarelo, por ejemplo, lo ensalzó como una «excelente comedia de enredo y caracteres» [2007: 198], sin prestar atención a otros componentes genéricos evidentes. MacCurdy, por su parte, lo incluyó dentro del grupo de comedias de capa y espada atendiendo a un único elemento que llamó positivamente su atención: la relación amistosa entre caballeros en un argumento hábilmente resuelto [1968: 35].

Felipe Pedraza fue el primero que llamó la atención sobre esta adscripción errónea y, contradiciendo las palabras del investigador americano, ve indudable su inclusión dentro del género palatino debido a su localización de la acción en una corte francesa y la naturaleza regia y noble de sus personajes protagonistas [2007: 15]. Así lo ratificamos también en diversos trabajos [Gutiérrez Gil, 2013 y 2015a] en los que analizamos sucintamente tales rasgos definitorios y otros como los espacios de la acción o el tratamiento de ciertos temas que nos sitúan, inevitablemente, en el cajón taxonómico de la comedia palatina. Así lo comprobaremos también en el presente prólogo.

Tampoco se libra *No hay duelo entre dos amigos* de los habituales problemas de autoría que parecen acechar a la mayoría de las piezas pa-

latinas de Rojas. MacCurdy, por ejemplo, afirma que podría tratarse de una obra en colaboración cuyo segundo acto sería el único compuesto por Rojas:

> «This play (…) is preserved in two different undated sueltas of the seventeenth century, both of which bear Rojas' name as the author. I have treated it as his because there is no evidence to the contrary, but I am not convinced that he wrote it in its entirety. Only the second act seems characteristic of his versification and style. Perhaps the first and third acts were written by collaborators» [1968: 117].

Esta eventualidad no supone un problema para el citado crítico, quien siente tal aversión hacia la pieza que considera que su desaparición dentro del corpus del toledano no representaría inconveniente alguno: «Rojas would not be greatly grieved if this play were incorrectly excised from his production» [1968: 118].

En los últimos años se ha desarrollado una intensa actividad en torno a los estudios de estilometría aplicada a los problemas de atribución autorial que parece estar resolviendo algunas de estas incógnitas. Germán Vega lidera junto con Álvaro Cuellar «Estilometría TSO» [Cuellar y Vega García-Luengos, 2017], un proyecto que intenta solventar dudas de paternidad que acechan a piezas dramáticas áureas como la del caso que nos ocupa. En una reciente conferencia el investigador apuntaba a Lope de Vega como posible padre de *No hay duelo entre dos amigos*, estableciendo lazos fuertes entre este texto y el resto de la obra del Fénix atendiendo a la frecuencia de uso de ciertas palabras. A pesar de que en ninguna de las sueltas encontradas ni en ninguna de las alusiones que la crítica ha hecho sobre este título aparece el nombre de Lope de Vega, parece que la posibilidad está ahí. Esperaremos a la publicación de este trabajo para ratificar esta hipótesis.

2. Argumento

Acto primero: Tras una gran fiesta en la corte parisina, escenario de la historia, las damas analizan la participación masculina para elegir al más galán de todos. El conjunto de féminas parece inclinarse hacia Carlos, algo que llena de celos a la infanta, quien parece compartir la elección a la vez que rechaza al duque de Guisa, el elegido por su hermano, el rey de Francia, para que contraiga matrimonio con ella. En pleno debate aparece el gracioso Guarín con un librillo de memoria enviado de parte de todos los caballeros para que la Infanta escriba en él el nombre del elegido. Jugando con los sentimientos directos y abiertos de Leonor, una de las damas escribe el nombre de Carlos.

El librillo vuelve rápidamente a los caballeros y es Carlos quien se acerca primero a leer el resultado. Aunque ve escrito su nombre, intenta hacer creer a los demás que el papel está en blanco. Todos albergan dudas de tal afirmación, especialmente Otón, quien inicia una inocente lucha dirigida a esclarecer la verdad y que se interrumpe ante la llegada de la infanta y su criada Flora. A solas con Carlos, la infanta le confiesa que Leonor muestra sentimientos por él, una realidad que ha despertado sus celos. Por su parte, el galán confiesa no tener interés por Leonor y sí tenerlo por una mujer de alto rango cuya identidad deja en suspenso. Ambos son conocedores de ese amor inconfesable que sienten, pero se muestran prudentes. En el caso de Carlos la prudencia responde a la lealtad que debe a su gran amigo el duque, el pretendiente elegido por el monarca para su hermana.

Sobre la amistad de Carlos y el Duque planea, por su parte, el hecho de que este segundo está enamorado de Leonor y, por tanto, contravendría la autoridad real que ya ha decidido por él a su futura esposa. Tal cruce de intereses amorosos abonan el coraje de Carlos para conquistar a la infanta Isabela a la vez que dan tranquilidad al duque, que queda tranquilo al saber que su amigo no supone un obstáculo para su amor con Leonor.

Ambos amigos se reúnen también con el rey, quien busca en uno de ellos al sucesor del condestable de Francia, que acaba de morir en la batalla. Es un puesto de alta importancia ya que su deber es mantener la paz del reino y la seguridad de las fronteras galas. El monarca, pues,

propone al duque para tal puesto, que lo rechaza para cedérselo a su gran amigo Carlos.

La última escena de la jornada abre la puerta del enredo: Guarín entrega a Carlos una carta de Leonor en la que la dama le pide, sabiendo que rehúsa de su amor, que no ame a la infanta. Dicha dama está escuchando la lectura de esta carta a escondidas y pide cuentas al galán, quien no niega el afecto que le une a ella aunque sí reconoce que la amistad con el duque y su futura boda con ella se ha levantado como un gran obstáculo. Ella marcha en cólera declarándose su enemiga.

Acto segundo: Con gran boato y entre grandes aclamaciones entra el duque en palacio. Llega victorioso de tierras borgoñas, donde ha luchado al lado de Filisberto por preservar la hegemonía francesa tras la muerte del condestable. Es una empresa de gran valía y, en reconocimiento, el monarca le entrega la mano de su hermana Isabela. Esta recompensa choca frontalmente con los intereses amorosos de los galanes protagonistas y presenta una disyuntiva al duque que lo sitúa entre su ingreso en la casa real o la lealtad a su amigo Carlos, enamorado de la dama. Ante la sorpresa de todos y el enfado del monarca, rechaza el matrimonio.

Isabela ha observado toda la escena escondida y aprovecha la salida del duque para sincerarse con él. Aunque no siente amor, la escena que acaba de contemplar, junto con el desprecio que sintió al final del acto anterior por parte de Carlos, la llevan a confesar al caballero los temores de que su gran amigo esté jugando con ambas damas, cortejando a espaldas de ambos a Leonor. La noticia deja al duque en una situación desesperada, pues duda de la lealtad de su amigo después de haber despreciado el ofrecimiento del rey.

Una vez ambos amigos se reencuentran, Carlos halla a su camarada cabizbajo y cree que la razón proviene del malentendido que también atormenta a Isabela, una confusión que en verdad viene provocada por el anhelo de proteger la amistad que les une. Estando en estas deliberaciones con Guarín se persona Leonor ante ellos, quien reprocha a Carlos su comportamiento con ambas damas. Y para acrecentar más el embrollo, también entra en escena el duque, que, al encontrar juntos a su amigo y a Leonor, confirma los temores de los que había sido hecho

partícipe. Consecuentemente y ante el desconcierto de Carlos, rechaza su amistad después de ratificarse aparentemente esta traición.

El acto lo cierran Carlos e Isabela. Ante los sucesos acaecidos Carlos decide aclarar sus sentimientos con la dama. También le comunica que el duque ha decidido marchar a España obedeciendo un decreto real promulgado tras los rumores que aseguraban que intentaba dar muerte a un caballero de la corte.

Acto tercero: En una estancia aparte el rey declara a Carlos los temores de que el duque abandone el reino, pues es un gran vasallo del que no quiere prescindir. Sospecha que marcha a España porque Carlos está cortejando a Isabela y es una situación que no puede soportar. En consecuencia, el monarca obliga a Carlos a casarse esa misma noche con Leonor y le insta injustamente a dejar de intentar conseguir el trono de Francia bajo pena de cortarle la cabeza. El dilema que se le presenta a Carlos es enorme pues, sea cual sea su decisión, incurrirá en una traición, bien sea hacia rey obviando su mandato, bien sea hacia su amigo si lo obedece.

La notica corre rápidamente por la corte y da cobertura a una Leonor muy crecida que ha conseguido a Carlos a pesar de su negativa. La infanta, por su parte, se compadece de él y comprende que sus caminos deben separarse para salvaguardar la amistad entre ambos caballeros y, más importante, no desobedecer al rey. Así, Isabela se casará con el duque y Carlos con Leonor.

Cuando parece que el conflicto se ha resuelto, un nuevo malentendido entre los dos galanes aumenta la tensión. Carlos no puede soportar más la tensión surgida y comunica al duque que la única solución que ha encontrado es darse muerte, erradicando de una vez por todas todos los problemas. El duque no entiende la decisión y, creyendo que ama a Leonor, decide hablar con el rey para solicitar formalmente la mano de Isabela, aun a pesar de querer a Leonor. Y así lo hace después de que Leopoldo presente a Carlos las posibilidades que se le abren dependiendo de la decisión que tome: si se casa esa misma noche con Leonor le concederá el condado de Borgoña, si no, será encerrado en una torre. La negativa del galán a asumir el mandato real desemboca en su encierro en una torre.

Las intenciones del monarca siguen su curso y todo está ya prevenido para la boda, una jornada que se convierte en un día de luto para Isabela y un momento de júbilo para Leonor, pues ha conseguido ver materializadas sus intenciones. Sin embargo, otro nuevo acontecimiento parece impedir que la boda tenga lugar: ambos amigos se enfrentaron a la guardia real dando muerte a algunos de sus integrantes y ahora se encuentran en paradero desconocido. La infanta, muy inteligentemente, aprovecha el momento para confesar a su hermano que ninguno de los contrayentes desea consolidar los matrimonios concertados y, por ende, lo mejor es detenerlo todo. Así, una vez ya los galanes están presentes, el duque hace entrar en razón a Leopoldo, que, en un súbito cambio de parecer, intercambia los nombres de los contrayentes reconociendo un aparente y simple error para conceder al grupo de enamorados (excepto a Leonor) la posibilidad de disfrutar de un amor verdadero en matrimonios consentidos.

3. París, entre el siglo XVI y el XVII

Frente a la hegemonía de los territorios italianos en la comedia palatina de Rojas Zorrilla —fenómeno extensible a toda la producción palatina de los demás autores del teatro áureo—, la presencia geográfica del país galo se reduce a dos títulos, *La esmeralda del amor* y *No hay duelo entre dos amigos*, a pesar de que su capital, como indica el profesor Vega [2012: 34], es la cuarta ciudad más nombrada en la comedia del Siglo de Oro, por detrás de Roma, Nápoles y Milán.

Diversas capitales de provincia, además de París, son el enclave en el que se desarrollan títulos como *Del monte sale*, *El villano en su rincón* o *Más pueden celos que amor* de Lope de Vega o *Amar por señas* o *El melancólico* de Tirso de Molina; sin embargo, su caracterización suele ser bastante vaga y queda reducida a un simple recuento de topónimos aderezados con algunas tradiciones o festividades locales y nacionales. En Rojas, París se presenta como una ciudad muy cercana a la atemporalidad, a pesar de que sí podamos fechar los hechos ficticios en un periodo temporal identificable, pues las fronteras entre la antigüedad y la modernidad se diluyen para construir una imagen muy homogénea:

mientras que en *La esmeralda del amor* disfrutamos del París de Carlomagno, en *No hay duelo entre dos amigos* avanzamos hasta el siglo XVII, lo que no impide que en ambos casos se utilicen los mismos recursos y las mismas referencias para caracterizar a la ciudad de la luz.

Si por algo destaca París en el siglo XVII es por su cifra de habitantes. En dicha centuria su población se situaba en torno a las 300000 personas, casi triplicando a las ciudades españolas más pobladas de la época (Sevilla y Madrid), y convirtiéndose en una de las urbes más grandes de Europa. Así lo ratifica Rojas Zorrilla en *No hay duelo entre dos amigos*: «que hallaré con gusto ajeno / en ciudad tan populosa / otra Leonor tan hermosa / y no otro Carlos tan bueno» (vv. 2201-2204).

Por otro lado, los símbolos de la ciudad y del país están intensamente presentes en las dos piezas señaladas, apuntalando en todo momento la localización y su verosimilitud. Uno de estos símbolos es la flor de lis, forma heráldica que adorna el escudo de armas de Francia y que esquematiza la flor del lirio. Aparece hasta en cuatro ocasiones en *No hay duelo entre dos amigos*, siempre como trasunto simbólico de la grandeza de las casas nobiliarias y, obviamente, la real: «Nunca vi la flor de lis / con tantas ramas de flores» (vv. 11-12); «un ángel que del Impíreo / parece que fue el que trujo / a Francia el dorado lirio» (vv. 518-520); «cristianísimo Luis, / laurel de los lirios de oro» (vv. 891-892); «que fuiste para matarme / áspides en flores de lis» (vv. 1799-1800). Véase cómo la imagen distintiva es utilizada de manera muy variada y rica, representando a las diversas casas nobiliarias (dos primeros ejemplos), al monarca (en el tercer caso) y, finalmente, funcionando dentro de un juego metafórico que enlaza con Eurídice y la mitología griega.

Junto a esta imagen, la advocación a san Dionís (o Dionisio) de París es otra de las señas de identidad parisinas que se repiten en ambas comedias. En el caso de *No hay duelo entre dos amigos*, su nombre se relaciona estrechamente con la calidad moral del monarca, que es reconocido como cristiano devoto gracias a la acción evangelizadora del santo (vv. 596-598). Como tal, san Dionís llegó a tierras galas en el siglo III con el fin de evangelizar sus territorios y, gracias a su labor, llegó a convertirse en el primer obispo de París y fue reconocido con el sobrenombre de «apóstol de las Galias». Como sugiere Due [1998: 173], su imagen se consolidó como bastión de la unidad francesa, pues, desde la

capital, su leyenda unificó religiosamente todos los territorios. Además, en el siglo VII el rey merovingio Dagoberto I le habría levantado una primera iglesia que rápidamente se convirtió en abadía y panteón real.

La fama del santo fue poco a poco creciendo e instaurándose dentro de la cultura gala a partir, sobre todo, del siglo XII. Claro ejemplo de ello es la aún viva celebración del día de san Dionís, que tiene lugar el día 9 de octubre, y a la que el personaje de la infanta hace referencia en *La esmeralda del amor*: «y pues a todos nos toca / celebrar todos los años / el día de san Dionís» (505b). Tal día se reconoce al santo como patrón de París y de la gendarmería francesa, aunque en realidad comparte esta festividad con otros compañeros cristianos que sufrieron el martirio a su lado.

Alejándonos de París, son numerosos los nombres de ciudades y accidentes geográficos franceses los mencionados en estos dos textos. De entre estos últimos destaca el río Ródano, nacido en los Alpes y cuyo trascurso finaliza en su desembocadura en el Mediterráneo tras atravesar la llanura languedociana. Su simple cita en ambas comedias (*La esmeralda del amor*, 493c; *No hay duelo entre dos amigos*, vv. 680 y 944) colabora con una localización que, de alguna manera, intenta ser algo más precisa y que, en el caso de *No hay duelo entre dos amigos*, se completa con la alusión su principal afluente: el Saona (v. 680).

De norte a sur, son un buen grupo de ciudades y provincias las que aparecen en boca de los personajes, ya sea como escenarios de gestas bélicas o, en su caso, de hazañas amatorias. *No hay duelo entre dos amigos*, tomando como excusa conflictos bélicos ocurridos a principios de siglo en diferentes espacios de la geografía francesa, nos presenta las regiones de Bresa, Saboya, Borgoña, Provenza o el Delfinado (vv. 671-696), piezas fundamentales en el puzle de dominios que dirigió toda la zona sureste del país galo.

No se abstiene Rojas tampoco en este caso de reconocer, de nuevo, a las grandes potencias hegemónicas en el escenario político europeo. En *No hay duelo entre dos amigos* se aceptan como fuertes contendientes a Italia, España y el Sacro Imperio (vv. 785-786), centrándose unos versos más adelante en el último de los reinos citados a través del águila de dos cabezas, uno de sus símbolos identificativos: «Bien es verdad que el águila alemana / me inclinaba hasta ahora» (vv. 1047-1048).

Una vez localizada físicamente la fábula dramática, analicemos el nexo sutil con la historia que enraíza temporalmente la acción, un nexo que, como asevera Zugasti [2003: 165], se traduce frecuentemente en breves menciones a conflictos bélicos paradigmáticos de la época o en la introducción de personajes nobles —sea *in praesentia* o *in absentia*— que, de algún modo, puedan tener un trasunto físico reconocible por el público[1]. De hecho, tan fuerte es la presencia de estos *alter ego* tan *sui generis* que Florit considera este recurso como una de las características o convenciones básicas del género y que marcaría la diferencia con las comedias de capa y espada [2000: 72].

Es evidente que el dramaturgo establece un juego con el público desde el comienzo de la representación y las referencias históricas son una de sus mejores herramientas; sin embargo, la preocupación principal no es la del rigor histórico y asiduamente nos topamos con anacronismos que dificultan la labor de fijación del argumento en la línea temporal. En *No hay duelo entre dos amigos* la ficción baila entre el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII, con hechos históricos más o menos identificables en ambos momentos. Aún a pesar de estas aparentes coordenadas imperfectas, la obra funciona y mantiene intacta su verosimilitud[2].

El origen de los personajes protagonistas es uno de estos enclaves donde las coordenadas temporales comienzan a entrar levemente en contradicción. Por un lado, entre el grupo de galanes contamos con el

[1] «De ningún modo son comedias históricas, pero muchos de estos personajes, por su extracción noble (el duque de Avero en *El vergonzoso en palacio*, don Rodrigo Girón en E*l castigo del penseque* y *Quien calla otorga*, don Gabriel Manrique en *Amar por señas*…), evocan levemente a algún antepasado histórico, lo cual acentúa la impresión de distanciamiento radical entre el ayer de los actantes y el hoy del público» [Zugasti, 2003: 165].

[2] No solo las comedias de Rojas adolecen de estos anacronismos, sino que parece ser extensible a las comedias palatinas de los demás autores del momento. Véase en este sentido el sintético análisis realizado por Florit de *El vergonzoso en palacio* o *El perro del hortelano* [2000: 81-83], más bien centrado en anacronismos culturales que muchos críticos han apreciado en sus fragmentos más cargados de connotaciones sexuales; o el trabajo de Oleza en torno a las piezas palatinas del Lope de los últimos años [Oleza, 2003: 606], donde demuestra cómo es habitual la mezcla de referencias a una época remota y alusiones al presente del espectador.

duque de Guisa, casa nobiliaria francesa que recibió el título de ducado en el año 1528 de manos del rey Francisco I y que, a pesar de dilatar su existencia hasta el último cuarto del siglo XVII, registra su momento de esplendor en la segunda mitad del XVI, rozando incluso el trono galo. Por otro, destaca en escena el rey de Francia, que podemos identificar con el monarca francés Luis XIII (en el trono desde 1610 hasta 1643). Varios son los datos que nos confirman nuestra intuición:

- la hermana del protagonista en la ficción se llama Isabela, nombre que coincide con el de la hermana de Luis XIII, Isabel de Francia, primera esposa del futuro Felipe IV y madre del príncipe Baltasar Carlos;
- en un momento determinado de la segunda jornada el duque se dirige al monarca como «cristianísimo Luis»[3] (v. 891), lo que confirma firmemente su identidad;
- hasta en dos ocasiones se menta indirectamente al padre del monarca, Enrique IV, recordado como el Grande o el Buen Rey: «glorioso sucesor, retrato vivo / de aquel augusto rey que lamentara / Francia si él mismo en vos no se quedara» (vv. 700-702), «y de padre que sirvió / al vuestro, de cuya historia / hoy tiene Francia memoria, / vos noticia, ejemplo yo» (vv. 1701-1704).

El enfrentamiento de fechas continúa en la imagen de dos reconocidos personajes de la sociedad francesa del momento. En consonancia con la línea temporal en la que se inserta Luis XIII, se lamenta en escena la muerte del condestable de Francia («Murió, como lo dice aquesta carta, / de Francia el condestable», vv. 671-672), que bien podría tratarse de Enrique I de Montmorency, militar que detentó el cargo hasta el momento de su fallecimiento, el 2 de abril de 1614. Y casi de manera paralela, se hace alusión a Felisberto (Manuel Filiberto de Saboya, apodado «*Testa di ferro*»), duque de Borgoña y defensor de sus territorios y de los intereses españoles en los conflictos mantenidos con diversas provincias francesas[4]. Dicho noble fue duque de Borgoña hasta el año

[3] «Cristianísimo» fue un renombre otorgado por antonomasia solo a los reyes de Francia.

[4] Luchó al lado de los monarcas españoles Carlos I y Felipe II para recuperar los dominios de su padre que habían caído en manos del poder galo, como la provincia de Bresa. Entre sus grandes victorias está la batalla de san Quintín, en 1557.

1580, lo que no coincide ni con el reinado de Luis XIII ni con los conflictos franco-saboyanos nombrados en escena, que tuvieron lugar entre 1600 y 1601 (vv. 671-696).

Y por si la aparente confusión —y decimos aparente porque no se hace visible como tal en el transcurso del argumento— no fuera ya patente, en la tercera jornada el dramaturgo toledano aporta un nuevo dato que nos lleva de nuevo al siglo XVI. Veamos los siguientes versos: «y si los dos me la niegan / en Constantinopla hay plaza / y me la dará Selín» (vv. 2283-2285). En ellos se nombra a Selín, en la realidad Selim II, sultán del Imperio otomano desde 1566 hasta 1574. Rojas opta por jugar con el anacronismo para poner en escena a uno de los más reconocibles dirigentes otomanos, protagonista del sonado fracaso de las fuerzas orientales en la batalla de Lepanto frente a la Santa Liga en el que participó de Miguel de Cervantes.

Presentadas todas estas pruebas surge la siguiente cuestión: ¿los personajes de *No hay duelo entre dos amigos* vivieron sus aventuras en el último cuarto del siglo XVI o en el primero del siglo XVII? Si atendemos a los personajes protagonistas, claramente nos situamos más cerca de la contemporaneidad del espectador; si nos fijamos en los hechos históricos narrados nos alejamos dos décadas atrás en el tiempo. En consonancia con la tesis defendida a lo largo de todo este apartado llegamos a la conclusión de que la precisión circunstancial no es realmente un aspecto fundamental, pues lo verdaderamente importante en el género palatino es el efecto producido por el distanciamiento del *hic et nunc* del espectador, un efecto ampliamente conseguido en esta comedia aun por encima de una constante y contradictoria imprecisión.

4. Los personajes

Señalaba de José Prades en su ya clásico estudio [1963] que el teatro del Siglo de Oro consolidó, partiendo de la tradición precedente, una serie de personajes tipo cuyas características definitorias se repetían una y otra vez en los títulos de los más insignes dramaturgos áureos, restando una cierta individualidad psicológica para potenciar otros aspectos con una funcionalidad escénica clara. Y *No hay duelo entre dos*

amigos es un ejemplo claro de ello, pues los personajes descubren una psicología muy desdibujada en pro de una mayor funcionalidad dentro del enredo.

El Rey Luis actúa en la fábula dramática como simple personaje secundario cuya única intención, siempre remando a corriente de los intereses de su reino, es dar a su hija o hermana un digno casamiento con el representante de alguna casa real europea y, así, perpetuar el poder familiar. Es un ejemplo claro de *rex iustus*, un monarca preocupado, sobre todo, por la estabilidad de su Estado y la continuidad de su legado en un digno sucesor que reúna las cualidades necesarias.

El rey francés busca a lo largo de toda la comedia un digno esposo para su hermana Isabela que pueda ser la llave maestra para abrir la puerta de nuevos reinos y, así, ampliar la hegemonía del país franco en el tablero político europeo. Asimismo, en un plano menos familiar y más estratégico, el monarca se apresura en nombrar condestable de Francia a uno de los dos españoles recién llegados a la corte y que parecen reunir las condiciones de lealtad y sabiduría necesarias para tal condecoración, asegurándose así una mano derecha noble y que pudiera dirigir bien sus ejércitos en las campañas internacionales.

En este tablero de juego la dama asume los dictados de su hermano, aparentando una sumisión pública que enmascara en la realidad con la acción de confidentes y damas de confianza que intentan por todos los medios frenar el proceso que se ha iniciado sin su consentimiento real. Y como es habitual en la comedia nueva, las casualidades y los juegos de confusiones confluyen en un final acorde a los intereses de la infanta, pues el monarca concierta su matrimonio con el pretendiente que en realidad ella había elegido, a pesar de no ser el más adecuado para los intereses del Estado.

Como hemos analizado en el prólogo a *No está el peligro en la muerte* y analizaremos en el de *No intente el que no es dichoso*, es habitual encontrar como personaje de las comedias palatinas al español que busca en tierras extranjeras un espacio para el medro, tanto social como amoroso. A través de él se ensalzan las cualidades del buen español, un ser valiente, arrojado y conquistador, y las del mal español, alguien bravucón y tendente al enojo fácil.

En la comedia que nos ocupa Rojas no precisa de un personaje concreto para llevar a cabo esta alabanza del carácter español, sino que a través de una serie de caballeros instalados en la corte de la capital franca con ascendencia española[5] revisita brevemente alguno de los tópicos consolidados en la época en torno al hombre castellano, como por ejemplo la facilidad para el enojo y la importancia del concepto del honor en su escala de valores.

Es Rocamor, uno de los personajes secundarios, quien confiesa ante los demás la facilidad que el español tiene para mostrarse duramente airado, un defecto o virtud reconocido ampliamente por el resto de naciones vecinas: «Cierto que con razón otras naciones / condenan con pequeñas ocasiones / nuestra facilidad en los enojos» (vv. 211-213). Así lo corrobora Herrero García [1966: 94-95], quien señala la facilidad para el enojo como una de las características más reconocidas del siglo XVII fuera de nuestras fronteras, identificando al español como un ser colérico, nervioso e impulsivo. Bien es cierto que, a pesar de que dicho rasgo hubiera podido ser considerado una virtud, en este caso es claro el tono negativo de las palabras del personaje, un exponente aislado en dentro de la totalidad analizada.

Diferente es la visión ofrecida unos versos más adelante en torno a la nación española: «no mirando que es nación / la nuestra que se apasiona / del aire en puntos de honor / de bizarra y belicosa» (vv. 309-312), donde se retrata la importancia que el honor tiene dentro del sistema de valores del soldado español y, por extensión, de cualquier ciudadano castellano.

Terminamos este repaso por los personajes de la comedia recalando en el gracioso Guarín, homónimo del gracioso de *La puente de Mantible* de Calderón. Su actuación dentro de la ficción se reduce a la de una simple pieza funcional en el entramado amoroso y político que sostiene la trama. Actúa principalmente como un tímido consejero de

[5] No podemos olvidar el contexto en el que se desarrolla la ficción pues, aun estando en territorio francés y contar con caballeros franceses de pro, algunas regiones del actual estado galo no pertenecieron a él hasta el siglo XVII, como por ejemplo la Borgoña (Franco Condado), citada en reiteradas ocasiones en los versos de *No hay duelo entre dos amigos*. En consecuencia, los galanes que allí viven son considerados estos españoles de pleno derecho.

Carlos y un eslabón entre este caballero y su fiel amigo, el duque. Al igual que el resto de graciosos áureos mostrará una fuerte inclinación por el dinero, la comida y por los demás placeres primarios de la vida, aunque su peso argumental y cómico es mucho menor que el de los graciosos del resto de comedias palatinas insertas en este volumen.

5. Los espacios de la acción: la corte parisina

No hay duelo entre dos amigos ubica a sus personajes en la corte parisina del cambio de siglo XVI al XVII. Aunque en ningún momento se da noción alguna sobre el palacio como entidad histórica, podemos establecer lazos con el famoso Palacio del Louvre, que fue residencia real hasta el reinado de Luis XIV, momento en que se decidió la construcción del Palacio de Versalles, desde entonces nuevo hogar de los reyes galos. En ambos casos, dichas edificaciones eran la imagen exterior de una corte plena de riqueza y suntuosidad, que destacaba en el contexto europeo por su lujo y su exquisito gusto. Así es como se muestra el espacio dramático en esta comedia, como el seno de una corte cuyas celebraciones se realizaban con el máximo boato y sin reparar en gastos.

La primera jornada se abre en la resaca de una gran fiesta celebrada en palacio, lugar al que los principales galanes de toda Francia han acudido y donde han podido disfrutar de la belleza de la infanta Isabela. Para ella, y para el resto de damas de su círculo, la fiesta no solo ha deslumbrado por su fastuosidad, sino que los caballeros asistentes han hecho gala de una belleza incomparable. Y de entre ellos destaca Carlos, eje del engranaje dramático: «Digo, en fin, aunque en mirarlos / no estuve muy descompuesta / que el más galán de la fiesta / me parece el conde Carlos» (vv. 65-68).

Con el mismo ambiente festivo cortesano arranca la segunda jornada. Todo el pueblo de París recibe al duque de Guisa entre fuertes aclamaciones por sus victorias en tierras de Borgoña, donde ha perpetuado el poder galo. Es el rey como cabeza de la corte quien lo recibe con todos los honores y con una recompensa muy especial: la mano de su hermana. La acotación que abre la jornada anuncia este ambiente de fiesta y refinamiento: «*Tocan cajas y salen soldados y el duque, muy galán*

con botas y espuelas y bastón, Carlos y Guarín, acompañándole, y por otra parte el rey, Isabela y Leonor, Flora y Fabia» (v. 838+).

Y con esta alegría generalizada llegamos a la tercera jornada, donde toda la corte se prepara para el enlace entre la infanta y el duque de Guisa –enlace que el propio monarca truncará para asegurar la felicidad de su hermana, enamorada de otro caballero. La suntuosidad de la estancia y del vestuario se contrapone con la tristeza de la dama, que se ve abocada a un matrimonio en el que sabe que no podrá ser feliz:

Mira, Flora, qué vestido,
qué joyas me he de poner,
que luto pudiera ser
por el bien que no he tenido.
Flora. Ya todo está prevenido.
Isabela. No haya ni una cinta verde
que de esperanza me acuerde,
que en tiempo de tal rigor
no ha de vestir su color
quien tal esperanza pierde.
(vv. 2479-2488)

Como podemos comprobar, no hallamos una descripción al uso de las diferentes estancias del palacio, pero las constantes celebraciones que tienen lugar en él están siempre acompañadas por las grandes celebridades del país que demuestran un especial cuidado y lujo en el vestir, como se ha podido comprobar tanto en el duque de Guisa, en la segunda jornada, como en la infanta Isabela en la tercera.

6. La amistad como eje temático

> Yo sé las obligaciones que tienen los amigos; yo sé la fidelidad que deben tener a los que lo son verdaderos; yo sé que el amigo es un refugio contra la infelicidad, una dicha que no falta, y un nombre que se desea mucho, y apenas se consigue con perfección. Sé que es tanta la fuerza de la amistad y que excede tanto a nuestra natura-

> leza, que el verdadero amigo, para serlo, ha de pasar los límites de lo humano. […] ¿Qué cosa hay tan dulce como tener un hombre a un amigo con quien puede hablar como consigo mismo? ¿Qué cosa se puede imaginar tan feliz como tener con quien atreverse a todo, a quien creer en todo, de quien recibirlo (siendo justo) todo y a quien negar (prevista la misma circunstancia) nada? ¿Qué cosa hay más fuerte contra las penas? ¿Qué auxilio más fuerte contra la adversa fortuna? ¿Qué ayuda más segura en las adversidades? (fragmento de *Historia de Hipólito y Aminta*) [Mendíbil y Silvela, 1819: 282-283].

Junto con *No intente el que no es dichoso*, que analizaremos en el prólogo correspondiente, *No hay duelo entre dos amigos* es un claro exponente de comedia cuyo núcleo temático principal se conforma en torno a las relaciones de amistad entre los dos caballeros protagonistas[6]. En ella asistimos a una profunda amistad entre el duque de Guisa y el conde Carlos, ambos enamorados de dos damas de la corte y sumidos en una misma carrera por situarse dentro del más alto escalafón político. Sin embargo, sus lazos de amistad se situarán por encima de todo y serán antepuestos a cualquier decisión que implique cierto atisbo de inestabilidad para el otro. Así ocurrirá en el terreno sentimental: Carlos está profundamente enamorado de la infanta Isabela, hermana del rey, pero no puede entregarse a ella abiertamente debido a que el monarca ha elegido al duque como su futuro esposo. La amistad podría verse, por tanto, resentida:

> Aunque soy vuestro pariente
> es el duque más cercano,
> y temo que vuestro hermano

[6] En contra de lo esperado por su título, *El mejor amigo, el muerto* no pone una especial atención en esta línea temática, sino que se centra principalmente en el conflicto amoroso y político entre la reina de Inglaterra y el príncipe de Irlanda. Lidoro, el muerto, se convertirá en el mejor amigo al ayudar a los protagonistas del bando inglés a liberar la ciudad de Londres del sitio al que estaban sometidos por las tropas irlandesas, pero en ningún momento se establecen entre él y los protagonistas lazos de amistad convencionales.

casaros con él intente.
Esto dicen claramente,
y yo estoy tan obligado
al duque que si ha pensado
casarte, como lo creo,
antes que estorbe su empleo
me ha de matar mi cuidado.
  Es Guisa mi propia vida,
no vivo sin Guisa yo,
¿pues quien un reino quitó
a quién la tiene ofrecida?
(vv. 423-436)

Paralelamente a la problemática amorosa se desarrolla la trama política, en la que ambos amigos se ven directamente implicados. Tras la muerte del condestable de Francia, el duque es elegido como su más digno sucesor; sin embargo, por el fuerte amor que siente por él Carlos, decide cederle el puesto y, por tanto, traspasarle tan alta dignidad (vv. 671 y ss).

Con una estrecha relación entre amor y política, la segunda jornada se abre con la vuelta victoriosa del duque de las contiendas del reino franco con el de Borgoña. La recompensa no es otra que la mano de la infanta. El dilema surge de nuevo, pues conocedor del gran amor que Carlos siente hacia ella, duda entre aceptar el premio y agradar a su rey o denegarlo para evitar traicionar a su amigo. Finalmente, y de manera firme, rehúsa el casamiento en pro de Carlos, pues «no hay reino como el alma de un amigo, / esto quiero, esto adoro; / el buen amigo es el mayor tesoro[7]» (vv. 1091-1093).

A pesar de las buenas intenciones que guían el proceder de ambos personajes masculinos, el enredo que articula la acción a lo largo de la segunda jornada hace que surjan dudas en el duque en torno a la veracidad de los sentimientos de Carlos y, creyendo que intenta arrebatarle a Leonor —segunda dama en discordia—, comience a considerarle un

[7] Reminiscencia del proverbio latino *Amicus fidelis, protectio fortis*: *qui autem invenit illum, invenit thesaurum* recogido en la *Vulgata*. Véase la nota a pie de página al verso 1093 de la edición de la comedia.

verdadero traidor. Siguiendo la consideración aristotélica que propugna que ambos amigos forman parte de una misma alma —«el amigo es otro yo» de la *Ética* a *Nicómaco*— el duque esgrime una bella y efectiva metáfora metálica para materializar la gran grieta espiritual que amenaza su relación:

> Nace en las minas el oro
> con parte alguna de plata
> que aparta el que darle trata
> a sus quilates decoro;
> de dos almas fue tesoro
> la amistad antigua nuestra,
> por eso, con mano diestra,
> el agravio las desvía,
> porque se afine la mía
> sin la plata de la vuestra.
> (vv. 1393-1402)

La tercera jornada persiste en ofrecer nuevos lances que amenazan constantemente la continuidad de tan sincera amistad, a pesar de las dudas del duque. En este caso se plantea una situación exactamente simétrica a la que veíamos en la segunda jornada: el rey obliga a Carlos a casarse con Leonor para así solucionar los problemas de sucesión que salpicaban a ambos caballeros. Es ahora Carlos quien se enfrenta al dilema de traicionar a su amigo o desobedecer a su rey: «¿Cómo puedo hallar cautela / sin ser al duque traidor?» (vv. 1761-1762).

La solución ofrecida por el monarca desagrada a ambos caballeros, pues deben casarse con la mujer a la que realmente no aman; sin embargo, es la única salida que posibilita a ambos el no ser desleales a su monarca y, a su vez, mantener sus estrechos lazos de amistad. Ninguno de los dos ve materializadas, de esta manera, sus esperanzas, pero mantienen el *status quo* político y personal que asegura lealtad a su rey y la pervivencia de su afecto mutuo: «no hay duelo entre dos amigos» (v. 2140). A pesar de todo ello, el final, que ya analizábamos en el apartado dedicado a los personajes, premia esta inquebrantable relación de

amistad que ha sabido sobreponerse a los embates de un destino que se mostraba contrario.

7. Sinopsis métrica

Acto I

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
1-196	Redondilla	196
197-262	Silva de pareados	66
263-352	Romance	90
353-442	Décima	90
443-456	Soneto	14
457-550	Romance	94
551-670	Redondilla	120
671-726	Octava real	56
727-798	Romance	72
799-838	Décima	40
	TOTAL	838

Acto II

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
839-890	Redondilla	52
891-1026	Romance	136
1027-1034	Redondilla	8
1035-1132	Silva de pareados	98
1133-1222	Décima	90
1223-1342	Romance	120
1343-1452	Décima	110
1453-1540	Romance	88
1541-1620	Décima	80
1621-1684	Romance	64
	TOTAL	846

Acto III

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
1685-1792	Redondilla	108
1793-1850	Romance	58
1851-1986	Redondilla	136
1987-2026	Romance	40
2027-2090	Redondilla	64
2091-2140	Décima	50
2141-2240	Redondilla	100
2241-2352	Romance	112
2353-2448	Redondilla	96
2449-2528	Décima	80
2529-2644	Romance	116
	TOTAL	960

Número total de versos	2644

Resumen de las diferentes formas estróficas

Forma estrófica	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total	%
Redondilla	316	60	504	880	33,15
Romance	256	408	326	990	37,30
Décima	130	280	130	540	20,40
Silva de pareados	66	98	—	164	6,30
Octava real	56	—	—	56	2,20
Soneto	14	—	—	14	0,65

8. Testimonios y cuestiones textuales

No hay duelo entre dos amigos ha llegado hasta hoy en dos sueltas impresas sin fecha y en un muy buen estado de conservación. Por su tipografía ambas podrían provenir del siglo XVII; sin embargo, algunas

pistas nos llevan a pensar que una de ellas, la identificada como S1, es presumiblemente anterior, un hecho que vendría corroborado por la mantenencia de la *x* como materialización gráfica del fonema /x/ en la palabra *Roxas*.

Dicho esto, presentamos las dos sueltas que han funcionado como base del cotejo:

S1 No hay duelo entre dos amigos, s. l., s. i., s. a., 16 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 564]
NO AY DVELO ENTRE DOS AMIGOS. / COMEDIA FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / … / [al final:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Barcelona, Biblioteca del Instituto del Teatro, 57093.

S2 No hay duelo entre dos amigos, s. l., s. i., s. a., 16 h. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: nº 563]
NO AY DVELO ENTRE DOS AMIGOS. / COMEDIA FAMOSA / DE D. FRANCISCO DE ROjAS. / … / [col. der.:] FIN. /
Ejemplar utilizado: Barcelona, Biblioteca del Instituto del Teatro, 57756.

Ambas sueltas serían copia de un arquetipo (X) del que no tenemos constancia y que sería una copia del original de Rojas (O), una tesis que vendría avalada por algunos errores de lectura que, aunque no son comunes, se alejan del texto original y que hemos identificado en los dos testimonios. Así lo vemos en los versos 303 o 343. Más numerosas son las pistas que nos guían en la siguiente rama del árbol y que nos llevan a pensar que S2 sería copia de S1. Véanse los siguientes versos en los que aparecen errores separativos clarísimos: 8, 20, 312, 336, 645, 1009, 1014, 1241, 1342, 1382, 1721 y 2535.

Teniendo en cuenta estos datos, construimos este hipotético y sencillo stemma:

O
X
S1
S2

No hay duelo entre dos amigos

Comedia famosa

de don Francisco de Rojas

Personas:

Isabela, infanta de Francia
Leonor
Flora
Fabia, damas
El conde Carlos
El duque de Guisa
Guarín, criado del conde
Óliver
Otón
Rocamor, caballeros
El Rey de Francia
[Laura, dama]

0+ *Duque de Guisa*: título de la nobleza francesa desde el año 1528. La casa de Guisa, rama menor de la de Lorena, inicia su recorrido como tal en 1520, pero es en 1528 cuando el condado recibió la distinción de ducado de manos del rey Francisco I de Francia. Atendiendo a estos datos históricos, podríamos enclavar temporalmente el desarrollo argumental de la comedia en torno a la segunda mitad del siglo XVI o principios del XVII.

0+ *Rey de Francia*: si reparamos en todos los datos que nos proporciona la comedia, podemos señalar que se trata de Luis XIII, asentado en el trono francés desde 1610 hasta 1643. Se fortalece nuestra hipótesis al comprobar que la hermana de dicho monarca, y princesa de Francia, se llamaba Isabela, al igual que la primera dama de la obra. Esto nos ayuda a situar la historia en la primera mitad del siglo XVII.

0+ *Guarín*: homónimo del gracioso de *La puente de Mantible* de Calderón.

Acto primero

Salen Isabela, infanta, Leonor, dama, Fabia y Flora, criadas.

Isabela. Notable fiesta.
Leonor. Extremada.
Isabela. Cuán bien ocupar podía
la francesa bizarría
plumas de la edad pasada,
tan ilustres caballeros 5
hoy excedieron famosos
los Orlandos fabulosos,
Durandartes y Oliveros;

7 *Orlandos*: (Roldán) protagonista del poema épico *La Chanson de Roland*, sobrino de Carlomagno y caballero prototipo de la valentía y la fortaleza, a la vez que del orgullo y la temeridad. La historia de este personaje fue el germen del *Orlando enamorado* (1486) de Matteo Maria Boiardo y su continuación, *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto, de los cuales provendría el nombre que aparece en el presente verso.

8 *Durandarte*: el nombre de Durandarte hace referencia a la espada de Roldán, arma que le fue cedida por Carlomagno y que fue su compañera hasta el momento de la muerte. En este caso, señalaría al Durandarte del Romancero Viejo, personificación de la espada de Carlomagno, amigo inseparable del caballero Montesinos y enamorado de Belerma, a la que sirvió fielmente durante siete años.
Oliveros: es el leal compañero de Roldán y su complemento perfecto pues, además de destacar por su valentía y arrojo, tanto la prudencia como la disciplina militar son virtudes que enaltecen su personaje.

las damas, sembrando amores,
han admirado a París. 10

Leonor. Nunca vi la flor de lis
con tantas ramas de flores.

Isabela. ¿Y quién ha sido, Leonor,
de los príncipes que había
de la sangre el que este día 15
te ha parecido mejor?

Leonor. ¿Pregúntame vuestra alteza
por saber mi inclinación
o por que de mi elección
conozca su gentileza? 20

Isabela. Preguntar lo que parece
adonde hay votos contrarios,
como son los gustos varios,
ninguna sospecha ofrece.
Si nos trujeran aquí 25
muchas telas de colores
el gusto de las mejores
no fuera sospecha en ti;
¿cuál dama hiciera elección
de la azul, cuál escogiera 30
la blanca en que solo hubiera
una breve inclinación?;
y así, como entre colores
pajizos, verdes y pardos,
de caballeros gallardos 35
te pregunto los mejores.
No es justo que te dé enojos
el gusto de tu color,
porque no siempre, Leonor,
miran con alma los ojos; 40

11 *flor de lis*: forma heráldica de la flor del lirio e insignia que adorna el escudo de armas de Francia. Como vemos en el texto, cada uno de los caballeros asistentes a la fiesta estarían representados por una rama de la insignia en cuestión, siendo elevados por su bizarría al máximo honor nacional.

porque no puedes negar
que si en un jardín mirases
las flores no te inclinases
a la que quieres cortar,
que si cien claveles rojos 45
vieses juntos es muy llano
que extenderías la mano
donde dijesen los ojos;
luego tanta brevedad
no es amor el fundamento, 50
si no un breve movimiento
que inclinó la voluntad.

LEONOR. Buenos tus intentos van
si oyéndome tan cobarde
en el jardín esta tarde 55
quieres que corte un galán;
mas conocerlo mejor
y decir su parecer,
¿qué sospecha puede hacer
para pensar que es amor?, 60
porque si alguna pudiera
de esta pregunta admitir
solo el verme persuadir
de vuestra alteza lo fuera.
Digo, en fin, aunque en mirarlos 65
no estuve muy descompuesta,

40 *miran con alma los ojos*: es decir, miran con la suficiente atención y profundidad. La acepción de *alma* más cercana al sentido del verso sería la de «afectuoso cuidado, atención y espíritu con que uno mira u oye y está percibiendo lo que otro dice o hace con todos sus sentidos y potencias» [*Aut.*].

56 *quieres que corte un galán*: Leonor, continuando con el juego metafórico que Isabela ha iniciado en los versos anteriores, entremezcla los dos elementos del símil en un solo sintagma: «cortar una flor» y «elegir un galán» se fusionan en «cortar un galán».

61 *alguna*: sobrentendemos que su antecedente es *sospecha*.

66 *descompuesta*: 'atrevida, osada'.

que el más galán de la fiesta
me parece el conde Carlos.
Eso mientras no me avisa
vuestra alteza de su gusto, 70
que agradarla más es justo
su primo el duque de Guisa.

Isabela. No, Leonor, tu parecer
es discreto y acertado,
sin que le hubiera dado 75
amor, ¿cómo puede ser?
No fue tu elección en vano,
que a la flor que te acomodas
te dieron los ojos todas
y tú pusiste la mano. 80
Buen gusto tienes.

Leonor. ¿Podré
saber el de vuestra alteza?

Isabela. Entre tanta gentileza
determinarme no sé,
mas seguiré tu opinión. 85

Leonor. Parece que te ha pesado.

Isabela. ¿De qué?

Leonor. De que no haya dado
al duque mi inclinación.

Isabela. No, por tu vida, Leonor,
que aunque es el duque gallardo 90
por condición, me acobardo
de tener a nadie amor.
En palacio se decía
que el rey nos quiere casar,
pero yo no acierto amar 95
donde el alma no me guía.
Guisa es soldado, es brioso,
es del rey el más valido,
pero conmigo no ha sido
en mirarle tan dichoso; 100

no he pensado en su valor,
ni sé a qué parte del alma
anda en tormenta o en calma
esto que llaman amor.

LEONOR. (Con otro intento responde; 105
pésame de haber hablado.) *Aparte.*

ISABELA. (Qué necia se ha declarado;
ella quiere bien al conde)
¿Flora, parécete a ti
que el conde es el más galán? 110

FLORA. Sus envidias lo dirán,
¿qué me preguntas a mí?

ISABELA. Y tú, Laura, ¿estás también
de este voto?

LAURA. ¿Quién hubiera
que a Carlos no se le diera? 115

ISABELA. Todas lo decís muy bien;
tres votos Carlos, aquí
tendrá sentencia en favor,
no habrá nulidad, Leonor.

LEONOR. Eso qué me importa a mí 120
ni a su mucha gentileza,
que su voto, o mal o bien,
todas las damas le den
si falta el de vuestra alteza.

Entra Guarín.

102-104 *ni sé a qué parte del alma / anda en tormenta o en calma / esto que llaman amor*: En estos versos podemos ver la influencia de la filosofía platónica. El filósofo griego defendía la existencia de un alma dividida en varias partes cuya incidencia en el hombre da como resultado la aparición de diferentes comportamientos. Dichas partes son denominadas como *alma racional* (identificada con la razón y el conocimiento, situada en la cabeza), *alma irascible* (representando la voluntad, el valor y la fortaleza, situada en el pecho) y *alma concupiscible* (relacionada con los placeres, apetitos o deseos sensibles, situada en el abdomen).

Guarín. Besando primeramente, 125
serenísima señora,
más que por mayo el aurora
cándida en su fresco oriente
con atrevidos temores
el suelo de vuestros pies, 130
puesto que lo mismo es
besar un campo de flores,
digo…
Isabela. Levántate.
Guarín. Ya,
perdonad mi atrevimiento,
con ese levantamiento 135
que vuestra alteza me da.
Mi nombre es Guarín y, en fin,
hoy quieres que se confirme,
que es perdonarme decirme
«levántate fray Guarín»; 140

139-140 *que es perdonarme decirme / «levántate fray Guarín»*: el gracioso rememora la historia de su tocayo fray Juan Guarín, recogida en el *Flos sanctorum* del licenciado Alonso de Villegas [1728: 433-434] y convertida en el germen de la comedia *El monstruo de Cataluña y peñas de Monserrate, fray Guarín*: fray Juan Guarín era un monje que habitaba desde el año 876 en soledad en la montaña de Monserrate, siendo ejemplo de virtudes y santidad. Engañado por el demonio en forma de ermitaño devoto y a través del cuerpo endemoniado de la hija del conde del lugar, fray Guarín ultrajó el cuerpo de la dama para posteriormente matarla y enterrarla. Como castigo, el Sumo Pontífice le ordenó andar siempre cabizbajo hasta que recibiera el perdón divino. Siete años después, el conde encontró en un día de caza al fraile transformado en un salvaje cubierto de pelo y, como si de un espectáculo circense se tratara, lo trasladó a palacio. Allí presenció el nacimiento del nuevo hijo del conde que, milagrosamente, puso los ojos en fray Guarín y articuló las siguientes palabras: «Levántate Fray Guarín, que Dios te ha perdonado». Seguidamente, el fraile condujo al conde al lugar donde había enterrado a su hija, a la cual, por intercesión de la Virgen, encontraron viva. A partir de este momento el monje sirvió a la Virgen en un estado de santidad perfecta hasta su muerte en el año 909.

es mandarme levantar
ir por esas jerarquías,
o, si hubiera chirimías,
como comedia vulgar,
y aún me parece que es poco 145
palenque, caballo y vuelo
si tus pies tocan el suelo
que yo con los labios toco.
Digo, pues, que a Guisa y Carlos,
Ribero y Rocamor, 150
y otros de su igual valor,
si alguno puede igualarlos,
deseosos de saber
tanto esperanzas permiten
el más galán, se remiten 155
a solo tu parecer
como juez que no amas,
y como se usa ahora
escribir motes, señora,
entre galanes y damas 160

143-144 *o, si hubiera chirimías, / como comedia vulgar*: la chirimía es un instrumento musical de viento, similar al clarinete, realizado en madera y utilizado de manera usual en las representaciones teatrales del siglo XVII asociado a los personajes de clases sociales más bajas y sus tradiciones.

145-146 *y aún me parece que es poco / palenque, caballo y vuelo*: sin salir del campo semántico de la comedia, Guarín «santifica» el suelo que tocan los pies de Isabela comparándolo con diversos elementos constitutivos del tablado que le resultan de inferior condición, tales como el *palenque* (camino de tablas que desde el suelo se elevaba hasta el tablado del teatro, cuando había entrada de torneo u otra función semejante) o el *vuelo* («En las farsas se llama la tramoya en que rápidamente va alguno por el aire» [*Aut.*]).

159 *motes*: tipo de glosa cultivada por algunos poetas derivada de un pasatiempo literario, generalmente dialogado y cortesano, que era muy frecuente entre damas y galanes en los siglos XV, XVI y XVII, y que consistía en glosar o ampliar un verso inicial o «mote» con una redondilla o una quintilla y una copla castellana o real que finalizaba con el mismo mote.

en librillos de memoria,
este quieren que te dé,
donde su nombre haga fe
que mereció la vitoria.
Saca del guante el marfil, 165
como cuando sale el sol
por el primer arrebol
en fresca aurora de abril,
y asiendo su dura pluma
con dos rayos de cristal 170
sella el barniz con él tal
que tanta gloria presuma,
que si el más galán le llama
letra de tu media luna,

---

161 *librillos de memoria*: «El librito que se suele traer en la faltriquera, cuyas hojas están embetunadas y en blanco, y en él se incluye una pluma de metal, en cuya punta se injiere un pedazo agudo de piedra de lápiz, con la cual se anota en el librito todo aquello que no se quiere fiar a la fragilidad de la memoria, y se borra después para que vuelvan a servir las hojas, que también se suelen hacer de marfil» [*Aut.*].

165 *el marfil*: desde la poesía petrarquista la piel de la mujer ha sido comparada de manera recurrente con elementos como la nieve, el marfil o el mármol, entre otros, todos ellos caracterizados por la blancura, la dureza o la invulnerabilidad. En este caso, se refuerza esta idea de belleza renacentista a través de una metáfora establecida con uno de los metales más lujosos y preciosos que ofrece la naturaleza.

169 *Ya siendo su dura pluma*: como ya señalábamos en la nota al verso 161, estos librillos de memoria solían ir acompañados de un lápiz metálico con punta de carboncillo o alguna piedra blanda. La dureza de este instrumento contrasta radicalmente con la fragilidad de los dedos de la dama, de ahí que el autor haga expresa esta característica material.

170 *dos rayos de cristal*: los dos dedos de la dama. La relación entre el cuerpo de la dama y el cristal es un símil recurrente en la literatura de los siglos XVI y XVII y se enmarca dentro de los cánones de belleza femeninos en los que premia la blancura de la piel y su delicadeza.

171 *barniz*: la cera o el lacre sobre los cuales se ejerce la presión con el sello.

174 *letra*: entendido como 'escrito o carta'.
de tu media luna: a pesar de no poder delimitar de manera clara un significado para este verso, creemos poder intuir su referente, por un proceso de metonimia, con el librillo de memoria de la dama, ya que dicho objeto podía estar guarnecido en materiales como el marfil

será este libro coluna 175
para el templo de su fama,
que miras a media risa
como otros a media rienda.

Isabela. Tú, Leonor, de esta contienda
le quitaste el premio a Guisa, 180
y así firmaré por ti.

Leonor. Por mí, señora, eso no.

Isabela. (Celos, amor me mandó *Aparte.*
que ponga Carlos por mí.
Su nombre escribo, y en vano 185
quiero encubrir su favor,
porque como es niño Amor
celos le llevan la mano.)
Toma Guarín, y dirás
al conde que, por decreto 190
de Leonor, y esto en secreto,
le prefiero a los demás.

(obtenido para estos menesteres del cuerno del elefante, caracterizado por su forma de media luna). Vemos cómo inicia con esta expresión una correlación de sintagmas que finaliza en el verso 178.

177-178 *que miras a media risa / como otros a media rienda*: el significado de estos dos versos no se nos descubre muy claro, pero podemos interpretar que esa *media risa* se traduce en un juego que la dama lleva a cabo con los galanes por el cual no muestra claramente cuáles son sus intenciones con ellos, atándolos en corto. En consonancia con esta intuición, comprobamos cómo el gracioso compara la situación con la del jinete que lleva el caballo *a media rienda*, es decir, con un «movimiento violento […] que consiste en no darle toda la rienda, metiéndole las piernas» [*Aut.*].

187-188 *como es niño Amor / celos le llevan la mano*: el dios del Amor, Cupido, es representado en la mitología romana (Eros en la griega) como un niño alado y, como tal, ha pasado a toda la tradición literaria posterior. Y como niño que es, su ingenuidad le pierde ante las pasiones derivadas de los celos, lo que hace comportarse a los afectados en el juego amoroso también como niños. La idea de que los celos son un obligado tributo del amor es un tópico literario utilizado de manera constante en el Siglo de Oro.

Vanse todas.

Guarín. Guarden tu vida los cielos.
Pienso libro de memoria
que habéis de ser de historia 195
de agravios de amor y celos.

Entran el conde Carlos, el duque de Guisa, Óliver, Otón y Rocamor.

Conde. Cuestión de gala no requiere enojos.
Duque. No se tendrá por ambición de fama,
pero por más galanes a los ojos
de alguna hermosa dama. 200
Conde. Así es verdad que no es marcial empresa
el enemigo ausente
correr dos lanzas y al bridón ardiente
dejar la rueda de la espuela impresa
en los sangrientos lados. 205
Óliver. Los hombres a las veras enseñados
no pierden, conde, por las burlas fama.
Conde. Ya sé, Óliver, que es gusto de quien ama.
Otón. De qué sirve tratar de diferencia
donde ha de ser ajena la sentencia. 210
Rocamor. Cierto que con razón otras naciones
condenan con pequeñas ocasiones
nuestra facilidad en los enojos.

---

203 *correr lanzas*: «Hacer un género de festejo que llamaban justas o torneos y se reducía a correr armados y a caballo los justadores, combatiéndose con las lanzas» [*Aut.*].
bridón: «El que va a caballo a la brida, esto es, en silla de borrenes o rafa, con los estribos largos, al contrario que la gineta, y así se dice buen bridón al que es diestro en manejar un caballo en este género de silla» [*Aut.*].

211-213 *Cierto que con razón otras naciones… nuestra facilidad en los enojos*: una de las características españolas más reconocidas del siglo XVII fuera de nuestras fronteras era la facilidad para el enojo. Los españoles eran reconocidos como seres coléricos, nerviosos e impulsivos, algo que para algunos era un defecto y, para otros, una virtud [véase Herrero, 1966: 94-95].

Guarín, ¿por qué no llegas?
GUARÍN. A los ojos
llegué de la bellísima Isabela, 215
no sé si fue elección o fue cautela,
porque estaba Leonor con otras damas
presente a vuestro nuevo pensamiento,
que con las manos, que parecen ramas
de blanco azahar, tomado el instrumento 220
hizo esas letras.
CONDE. Muestra
de mano tan gentil letra tan diestra.
(Pero qué miro, si mi nombre veo *Ap.*
honrarme del favor de este trofeo;
entre tantos no ha sido 225
sin causa si ha entendido
de mis ojos mi amor y le agradece,
mas de cualquiera suerte me parece
encubrir el favor.) Ya caballeros
su rara discreción nos hizo iguales. 230
Aquí dice que somos los primeros
del mundo en galas y en acciones tales,
así que no hay galán que al otro exceda.
OTÓN. Eso quiero yo ver.
DUQUE. ¿Quién hay que pueda
pensar que le dirán verdad sus ojos 235
que iguale a la que el conde dice?
OTÓN. Y siendo
interesado vos en mis enojos,
¿cómo le defendéis?
DUQUE. Porque defiendo
cuanto yo soy en mi mayor amigo,

219-220 *que con las manos, que parecen ramas / de blanco azahar*: de nuevo el gracioso Guarín recurre al tópico renacentista de la belleza femenina relacionado con la blancura de la piel, esta vez a través de la imagen del azahar.

239 *cuanto yo soy en mi mayor amigo*: continuando con la senda abierta en otras piezas como *No hay amigo para amigo* o *No intente el que no es*

y quien habla con él, habla conmigo. 240

Conde. Duque, dejad a Otón, que está celoso,
aunque diré mejor que está engañado,
que no tengo cuidado
de que pueda temer ni estar quejoso.

Óliver. Así será razón que Otón lo entienda, 245
pero si sentenció nuestra contienda
la infanta, es presunción para agraviarse
querer que no se diga.

Conde. De ocultarse
resulta, caballeros, poco daño.

Rocamor. Por lo menos se piensa que hay engaño 250
y aquí se ha de saber que es honra nuestra.

Duque. Señores, pues el conde no se muestra,
debe de ser a todos importante.

Otón. Pues hase de quedar tan arrogante?

Conde. Buscadme, Otón, cuando seáis servido. 255

Otón. Aquí me habéis de dar esto que pido.

Conde. Debe de ser la espada,
que ya tanta retórica me enfada.

Acuchíllanse.

Duque. A vuestro lado estoy.

Guarín. Señor, la infanta.

Conde. Duque, dejadlos ir.

Duque. Soberbia tanta 260
mereciera castigo.

Conde. Sois, en efecto, verdadero amigo.

---

dichoso, Rojas hace girar el argumento de la obra en torno a la amistad entre los dos protagonistas. Como vemos en el verso señalado, esta amistad, considerada por el dramaturgo toledano como pilar elemental de las relaciones sociales, tiene una fundamentación filosófica enraizada en las ideas que Aristóteles plasmó en su *Ética a Nicómaco*, y que consideran que «el amigo es otro yo», concepción que marcará la relación entre el conde y el duque a lo largo de toda la comedia.

Entran la infanta y Flora.

Isabela. ¿Carlos dices?
Flora. ¿No lo ves?
Isabela. ¿Qué es esto, duque?
Duque. Señora,
mueren estos gentilhombres 265
por serlo de vuestra boca,
y tienen mucha razón,
si de este título adorna,
calificando sus bríos,
vuestra alteza sus personas. 270
Palacio se ha vuelto escuelas,
pues sus galanes ahora
cuestiones de nombre tratan
remitiéndose a vos sola.
No quiso decirle el conde, 275
y de suerte se alborotan
que han sacado las espadas,
que este libro de memoria
se la quitó del castigo
si su majestad se enoja; 280
mas yo que tengo en la mía,
que para mi vida importa
que la tenga el conde Carlos,
aunque mi defensa es poca

265-266 *mueren estos gentilhombres / por serlo de vuestra boca*: el caballero juega en estos versos con la expresión *gentilhombre de boca*, «criado de la casa del rey, en clase de caballeros, que sigue en grado al mayordomo de semana; su destino propio era servir a la mesa del rey, por lo que se le dio el nombre; pero estoy hoy no está en uso, y solo acompañan al rey cuando sale a la capilla en público o a otra fiesta de iglesia, y cuando va a alguna función a caballo» [*Aut.*].

271 *Palacio se ha vuelto escuelas*: el duque se mofa de la conducta de los galanes que pretenden a la infanta. Todos ellos quieren saber cuál es el nombre que aparece en el libro de memoria que ha traído Guarín y, ante la negativa del conde a mostrarlo, deciden sacar sus espadas y pelear como lo haría un grupo de niños en la escuela.

y para su gran valor 285
mi espada estuviera ociosa,
púseme a su lado, y luego
que os vieron, como la sombra
huye del Sol que las nubes
baña al despertar la aurora 290
clarificando los aires
y serenando las olas,
el mar todo queda en paz
y por vuestra la victoria.

Isabela. Entrad, duque, y dad al rey, 295
porque sin enojo os oiga,
cuenta de lo que ha pasado.

Duque. Yo sé que a Carlos abona
su discreta cortesía. *Vase.*

Isabela. Carlos, mi culpa es notoria, 300
pues quise agraviar a tantos
por daros a vos la honra
de esta contienda, que he sido
la diosa de la discordia;
mas no me lo agradezcáis, 305
que por saber que Leonora

292 *serenando las olas*: la Luna, mucho más cercana a la Tierra que el sol, es la causa principal del fenómeno marítimo de las mareas, pues ejerce sobre el agua una fuerza de atracción que hace que esta se eleve sobre su nivel normal en su punto más cercano a ella y el efecto contrario en su punto más alejado. De esta manera se produce un mayor movimiento en las aguas que parece serenarse a la salida del sol, momento en que la Luna deja de ejercer su acción. Este proceso es al que hace referencia Rojas en estos versos, equiparando el efecto que el sol produce sobre el mar al que la infanta produjo sobre los galanes.

304 *diosa de la discordia*: Isabela se erige como diosa de la discordia que ha sembrado el malestar entre los galanes de palacio. Se recuerda así a Eris, divinidad que encarna la discordia en la mitología griega (Discordia en la romana), y que provocó entre Afrodita, Hera y Atenea una pugna por alzarse como la fémina más bella del Olimpo. La elección de Afrodita por Paris, juez en la contienda, inició la conocida guerra de Troya.

os quiere bien desperté
la envidia siempre perezosa,
no mirando que es nación
la nuestra que se apasiona 310
del aire en puntos de honor
de bizarra y belicosa,
que como el duque de Guisa
amigo vuestro se nombra,
partiendo con vos el alma, 315
yo la doy a Leonor toda.
Quisiera saber de vos
si el amor con que os adora
se le pagáis con palabras
o con verdaderas obras, 320
porque hablaré al rey, mi hermano,
y seré de vuestra boda
instrumento. (Voy perdida, *Ap.*
oh amor, que aparte arrojas
la nave de mis sentidos; 325
quieres necio que se rompa
averiguando mis celos
entre tantas duras rocas.)

309-312 *se apasiona del aire*: 'se apasiona con facilidad'. Este sintagma, creación de Rojas, sería un calco de la construcción *creerse del aire* y cuyo significado es 'creer de ligero, dar crédito con facilidad'.
es nación / la nuestra… de bizarra y belicosa: el hombre español del siglo XVII consideraba el honor uno de los pilares básicos de su andadura vital y su pérdida era motivo más que suficiente para arriesgar la propia vida con el fin de restituirlo. De este hecho se hizo eco el teatro áureo de manera abundante, trazando una imagen del caballero español similar a la esbozada aquí por Rojas.

324-328 *que aparte arrojas… entre tantas duras rocas*: metáfora náutica por la cual se compara el sentimiento amoroso con la navegación por mar y que enclava sus raíces en las elegías latinas bajo el nombre de *nauigio amoris*. Es un recurso que encontramos de manera reiterativa en Rojas y que, en este caso, se completa con la imagen del naufragio, que sugiere un mal final para dicha relación: *Naufragus dicitur amans qui spe destitutus est* (Pichon, *Index uerborum amatorium*) [recogido en Eleonora Tola, 2001: 45-55].

¿De qué estás suspenso, Carlos?
Conde. De que vuestra alteza ponga 330
su autoridad en engaños,
porque es imposible cosa
que mis ojos le hayan dado,
si los ojos ocasionan
a presumir que es amor 335
tal ocasión a Leonora.
¿Ella ha dicho a vuestra alteza
que la sirvo?
Isabela. No me toca
hablar en sus pensamientos,
mas basta que de ella propia 340
sepa que os quiere.
Conde. Si es gusto
vuestro que yo corresponda
al suyo, forjan el alma
aunque me maten congojas.
Isabela. No es alma la que se fuerza, 345
y en nobles es cosa impropia.
En extremo os agradezco,
no el quererla por lisonja,
sino el hablarme tan claro,
para que Leonor conozca 350
que es engaño amar adonde
las almas no se conforman.
Conde. Señora, no os enojéis,
que por dar satisfación
de no mostrar afición 355
a donde vos la tenéis,

334-336 *si los ojos ocasionan… tal ocasiona Leonora*: Rojas juega aquí con dos acepciones del verbo *ocasionar*: en el primer caso, se correspondería con aquella que significa 'mover o excitar', pues los ojos mueven a Isabela a creer que lo que el conde siente es amor; en el segundo, se correspondería con 'ser causa o motivo para que suceda algo', ya que es Leonora la causa de que en la infanta perdure esa sensación.

352 *no se conforman*: 'no son de la misma opinión'.

os ruego que me escuchéis:
que no se ofende el valor
de la señora Leonor
por no quererla quiriendo 360
en otra parte, ni ofendo
su amor si antes tuve amor.
Yo puse mis pensamientos
donde solo mi esperanza
sirve —pues ninguna alcanza—, 365
de hacer lisonja a los vientos
son tan altos mis intentos
que, si sobre el cielo hubiera
más cielos, así se viera
mi amor, porque no hay lugar 370
a donde puedan parar
si imaginarse pudiera.
Mirad, pues, si disculpado
estaré de amar a quien
decís que me quiere bien, 375
si estoy también empleado,
no le digo mi cuidado
porque le temo perder;
quiero por solo querer,
porque es mi dulce porfía 380
de tan alta jerarquía
que deja de ser mujer.

363-382 *Yo puse mis pensamientos… que deja de ser mujer*: a lo largo de estas dos décimas se plantea una problemática muy común en la comedia palatina: el amor entre dos personas de diferente condición social, hándicap que se constituiría como un obstáculo para el desarrollo normal de la relación. A pesar de que en este caso no estamos ante la situación más recurrente, a saber, la del secretario enamorado de la dama noble (cuyas comedias conforman el subgénero conocido como comedias «de secretario» [amplíese con Florit, 2000]), sí es verdad que la diferencia entre ambos amantes es significativa socialmente, pues saltamos del escalón nobiliario (conde) al de la realeza (infanta). Esta distancia aparece remarcada más aún en la primera décima, donde el conde Carlos utiliza la imagen del cielo y la tierra como elementos alejados en el espacio.

Isabela. Aunque el discurso me agrada
la mujer no, que es terrible
cosa ser tan invisible 385
que no debe de ser nada.
Bajadla si no es pintada
donde la podamos ver,
que es fuerte engaño querer
un hombre de vuestro nombre 390
mujer que vendrá a ser hombre
si deja de ser mujer.
Carlos, lo que se ha de amar
no solo es bien que se vea,
pero, porque ser se crea, 395
se ha de llegar a tocar.
No améis donde no hay lugar
si el tiempo habéis de perder,
no queráis cosa sin ser
humildad ociosa en vos, 400
porque solamente a Dios
habemos de amar sin ver.
Quered animosamente
donde quiera que queráis,
que bajará donde estáis 405
si lo que le dicen siente.
Amor, común accidente,
no perdona cosa amada,
solo estará reservada

387 *pintada*: 'imaginada o fingida'. Provendría de la siguiente acepción del verbo *pintar*: «Se toma algunas veces por imaginar a su arbitrio o fingir en la imaginación a medida del deseo» [*Aut.*].

391-392 *mujer que vendrá a ser hombre / si deja de ser mujer*: de nuevo, Isabela juega con la posibilidad de que la dama a la que tanto adora el conde Carlos sea ficticia.

399-400 *no queráis cosa sin ser / humildad ociosa en vos*: la infanta anima al galán a aspirar a lo que realmente ama dejando a un lado la humildad y, como vemos en los versos siguientes, las diferencias sociales, pues el amor está por encima de estas convenciones.

en el ser de ser mujer 410
o la que está por nacer
o la que fuere pintada.

CONDE. Pues vuestra alteza, ¿qué hiciera
si un caballero la amara?

ISABELA. Desigual no me pesara 415
y su amor agradeciera,
pero como mi igual fuera
también le quisiera bien.

CONDE. Pues yo soy ese también,
pero no os puedo servir, 420
sino dejarme morir
en medio de tanto bien.
Aunque soy vuestro pariente
es el duque más cercano,
y temo que vuestro hermano 425
casaros con él intente.
Esto dicen claramente,
y yo estoy tan obligado
al duque que si ha pensado
casarte, como lo creo, 430
antes que estorbe su empleo
me ha de matar mi cuidado.
Es Guisa mi propia vida,
no vivo sin Guisa yo,
¿pues quien un reino quitó 435
a quién la tiene ofrecida?

ISABELA. ¿No puede ser que le impida
otro amor?

CONDE. Bien puede ser.

ISABELA. Pues eso podréis saber
diciéndome qué responde, 440
que para honesto amor, conde,
no hay imposible mujer.

Vase Isabela.

Conde. Águila al sol, miró su luz atenta
con antojos de fe mi confianza,
y donde no esperaba mi esperanza 445
entre sus rayos posesión intenta,
mas cuanto el resplandor del sol me alienta,
tanto más temo en agua la mudanza,
porque en el mar de amor es la bonanza
aviso de que viene la tormenta. 450
Tente fortuna en tan dichoso estado,
porque si es para dar mayor caída,
mejor fuera no haberme levantado,
mas quien la vio venir favorecida,
y en la dicha temió ser desdichado, 455
ya tiene la desdicha merecida.

Entra el duque.

Duque. Bien ha sido menester
lo que puedo y lo que privo,
Carlos, con el rey airado
y justamente ofendido 460
para que perdone a Otón.
Conde. Habéis hecho oficio digno,
duque, de vuestro valor,
no piensen estos que ha sido
miedo echarlos de la corte. 465
Duque. Carlos, bien sé que conmigo
tenéis el alma en las manos,
fue vuestro nombre el que vino
en el libro de memoria.
Conde. Fue, duque de Guisa, el mismo. 470

449-450 *porque en el mar de amor es la bonanza / aviso de que viene la tormenta*: retoma Rojas la metáfora náutica como representación de la relación amorosa, en este caso recordando un refrán de la época que señalaba que «tras tormenta, gran bonanza; y al contrario: tras bonanza, gran tormenta» [*Correas*, refrán n.º 22819].

La causa yo no la sé,
pues no pudo haber escrito
quien menos lo mereciera;
por cuyo engaño os suplico
que, pues en París ni en Francia 475
tales amigos se han visto,
pues que nos llaman las damas
Durandarte y Montesinos,
nos declaremos los pechos,
porque hasta ahora vivimos 480
sin declarada intención,
y como el Amor es niño,
es matarle sin nacer
querer que viva en el limbo
sin declarado sujeto. 485
En palacio a escuras vivo,
quiero amar y no me atrevo
a elegir de cuantas miro
sin saber si vos la amáis.

Duque. Carlos, sin prólogo digo 490
que tengo dos pensamientos;
diréis que a ninguno sirvo,
porque amor ha de ser uno
y yo también lo confirmo.

478 *Durandarte y Montesinos*: como ya veíamos al comienzo de la obra (véase la nota al verso 8) Durandarte y Montesinos son dos personajes del Romancero Viejo, primos y caballeros unidos por una amistad inquebrantable. Así nos lo recuerda también Cervantes en el episodio de la cueva de Montesinos, en el que el caballero intenta cumplir con las últimas voluntades de Durandarte tras su muerte.

484 *querer que viva en el limbo*: en la tradición católica el limbo es el lugar en el que permanecen los niños que aún no han recibido el bautismo, pues, si bien no han cometido ningún pecado propio, no se han visto aún librados del pecado original.

Mi verdad es con Leonor 495
de Valois, mas no he querido
declararme porque el rey,
puesto que no me lo ha dicho,
me da a entender por la sangre
y por su mayor valido 500
que quiere darme a Isabela,
su hermana, que está sin hijos,
y es tan alto el casamiento
que a ser rey de Francia aspiro,
aunque más deseo su vida 505
y sucesión por mil siglos
que cuantos imperios tiene
el mundo que fuesen míos.
Pero en caso de querer
darme a su hermana, es delito 510
no esperar un rey de encuentro;
y así, puesto que me inclino
más a Leonor que a Isabela,
cuando a la corona aspiro
el gusto vence lo más, 515
ya lo más me determino,
fuera de ser Isabela
un ángel que del Impíreo
parece que fue el que trujo
a Francia el dorado lirio. 520

495-496 *Leonor de Valois*: la dinastía de los Valois reinó en Francia entre los años 1328 y 1589, tras lo cual fue sucedida por la casa de Borbón. Este dato nos ayuda a situar la acción de la comedia a principios del XVII, como ya señalábamos en el comentario explicativo a la casa de Guisa al comienzo de la pieza.

518 *Impíreo*: en la teología católica el Impíreo (o Empíreo) es el más alto de los cielos, lugar donde reside Dios y los ángeles y demás almas acogidas en el Paraíso.

520 *el dorado lirio*: hace referencia a la flor de lis que adorna el escudo de armas de la monarquía francesa, representada en amarillo o dorado sobre fondo azul.

Estos son mis pensamientos,
que no he querido encubrirlos,
mínima parte del alma,
porque si hubiera tenido
parte en ella que quisiera 525
su sentimiento encubriros,
Carlos, por vida del rey
que no había de estar conmigo,
que no era mía si tuvo
secreto que no os le dijo. 530

CARLOS. Oh, Guisa, cómo podré
ni con mil almas serviros
tanto amor, pero el deseo
a la esperanza remito.
Espero en mi buena dicha, 535
y del tiempo el tiempo fío
en que habéis de conocer
un corazón puro y limpio
que se os ofrece obligado
y se os rinde agradecido. 540
Sí será bien que hable al rey
y de lo que ha sucedido
me disculpe.

DUQUE. Bien será,
porque en cualquiera juicio
la primera información 545
fue siempre el mejor arbitrio.

CARLOS. Bien decís, yo voy a hablarle,
porque como en los oídos

548-550 *como en los oídos / hay cera, imprímese presto / lo que escucha al principio*: Rojas se recrea con las diferentes acepciones de la palabra cera y sus posibilidades plásticas, pues equipara el acto de imprimir en cera un sello a modo de lacre con el de marcar en la cera de los oídos aquello que el conde Carlos tiene que decir al monarca. Estos versos se hallan también en la línea del siguiente refrán de la época: «El consejo es como el sello, que imprime en la cera y no en la piedra» [*Correas*, refrán n.º 7959].

hay cera, imprímese presto
lo que escucha al principio. *Vase.* 550

Duque. Con breve resolución
Carlos se parte de aquí,
y a cuanto supo de mí
no me dio satisfación;
entretanto que le hablaba 555
se le mudó la color,
si quiere bien a Leonor,
¿por qué no se declaraba?,
y si pretende a Isabela,
¿por qué se guarda de mí? 560

Entra Guarín.

Guarín. ¿No estaba Carlos aquí?
Duque. ¿Qué hay, Guarín?
Guarín. Que se rebela
media París contra el conde.
Duque. Ríete de eso.
Guarín. Sí haré,
que tanta envidia ya sé 565
que a vuestro amor corresponde.
Bravamente me fastidia
esta ley del mundo usada,
que un hombre no ha de ser nada
o le ha de matar la envidia; 570
si es virtuoso, qué agravio
no le hará su vil fiereza,
si es rico por su riqueza
y por su ciencia si es sabio.
La hermosura es envidiada 575
y la verdad perseguida,
¿dónde ha de estar esta vida
de tanta envidia guardada?

¿Qué toro en plaza se lidia
para más sangriento fin? 580
Bien haya la gente ruín,
que nadie los tiene envidia.

DUQUE. Nuestra amistad, en efeto,
envidian, ¿qué puedo hacer?

GUARÍN. Bien ha sido menester 585
que tú fueses tan discreto
y Carlos tan venturoso.

DUQUE. Ahora se fue de aquí
triste y quejoso de mí.

GUARÍN. El conde de ti quejoso, 590
¿cómo puede ser, señor?

DUQUE. Preguntome a quién quería
en palacio y qué servía.
Le respondí que a Leonor,
y en extremo lo ha sentido, 595
debe de quererla bien
y teme que su desdén
haya de mí procedido.

GUARÍN. Muy lejos del blanco dais.

DUQUE. Luego no quiere a Leonor. 600

GUARÍN. No os puedo decir, señor,
más de que engañado estáis.

DUQUE. Pues tu me encubres secreto,
que Carlos no me negara
si yo se lo preguntara. 605

579-580 *¿Qué toro en plaza se lidia / para más sangriento fin?*: al igual que el hombre que busca ser virtuoso no espera el desprecio y la envidia de sus convecinos, ningún torero entra en la plaza a matar al toro buscando un final sangriento. La utilización de metáforas relacionadas con el mundo del toro que esconden referencias a las pasiones humanas y sus consecuencias es un recurso muy utilizado en el corpus dramático de Rojas Zorrilla, como vemos también en otras comedias palatinas como *No intente el que no es dichoso*: «¿No querría / más bien, para no sentir, / una muerte popular, / que entrara a desjarretar / en tocando yo a embestir» (vv. 904-906).

Guarín. No es amor que llega a efeto,
sino una pasión cruel
que no puedo declarar;
pero puedo asegurar
a vuestra excelencia de él 610
que se dejará morir.

Duque. Necio Guarín, has andado,
pues más que te he preguntado
me has querido descrubrir.

Guarín. Pues, ¿qué nombre os dije yo 615
para que sepáis quién es?

Duque. De esto te hablaré después. *Vase el duque.*

Guarín. Algún diablo me engañó;
no son las cosas secretas
para ingenios de ignorantes, 620
porque jueces y amantes
tienen unas mismas tretas.
Preguntan con mil desvelos
y rodeos exquisitos,
los unos para delitos 625
y los otros para celos:
—«Porque mataste a traición»
dice al reo el de la vara.
—«traición», dice cara a cara
y cógele la razón. 630
—«Aquí tres hombres había»,
dice un celoso importuno.
—«No señor.» —«¿Pues cuántos?» —«Uno,
y sabe lo que quería,

628 *el de la vara*: el juez. Los ministros de justicia portaban una vara en la mano que funcionaba como insignia de jurisdicción y por la cual eran respetados. Esta vara remataba en una cruz que se utilizaba para tomar en ella los juramentos, de ahí la expresión «jurar en la vara de la justicia».

630 *cógele la razón*: podría entenderse como un sinónimo del sintagma *dar la razón*.

vive Dios que me cogió 635
como al más triste gazapo,
si de esta con vida escapo,
nones siempre, siempre no.»

Entra Leonor.

LEONOR. Guarín, desde el corredor
te vi y a hablarte he venido. 640
GUARÍN. Quién, Leonor, puede haber sido
digno de tanto favor.
LEONOR. Lo primero, quiero darte
este diamante, Guarín.
GUARÍN. Tanta merced, Serafín, 645
ya busca el alma, que parte
que engañaste le ha de servir,
pero voy imaginando
que, pues que vos entráis dando,
algo me queréis pedir. 650
LEONOR. Adivinaste discreto,
pero no es mi petición
de más consideración
que encomendarte un secreto.
GUARÍN. Soy como un perro fiel, 655
que no hay cosa que le iguale.
LEONOR. Pues Guarín…
GUARÍN. Señora.
LEONOR. …dale
a Carlos este papel.

635-636 *me cogió / como al más triste gazapo*: un *gazapo* es un conejo tierno y de pocos días y, por ello, fácil de atrapar. Esta idea se refleja en el siguiente refrán: «Como el gazapo, que huyendo del perro dio en el lazo» [*Correas*, refrán n.º 5114].

638 *nones siempre*: sin pareja. Tiene que ver con la expresión *quedar de non*, que significa «quedar solo y sin compañero, en ocasión de ir apareados» [*Aut.*].

645 *Serafín*: «Metafóricamente se llama por ponderación al sujeto de especial hermosura u otras prendas» [*Aut.*].

Guarín. ¿Hay más que hacer?
Leonor. La respuesta
es cien escudos.
Guarín. Tu mano 660
beso.
Leonor. Adiós. *Vase Leonor.*
Guarín. Oh, cuán en vano
se cansa, aflige y molesta
quien sirve para medrar
sin tratar cosas de amor,
que fue el primero inventor 665
de esto que llamamos dar,
esto de tratar de bodas
para entrar a lo esencial
es la puerta principal
y las demás falsas todas. 670

Entran el rey, el duque y el conde.

Rey. Murió, como lo dice aquesta carta,
de Francia el condestable, caballero
de gran valor, y escríbeme que parta,
tal sucesor como del duque espero
en tanto que del sitio no se aparta 675
de la Borgoña Felisberto fiero,

661-670 *Oh, cuán en vano… y las demás falsas todas*: es archiconocido el interés desmedido por el dinero que el personaje del gracioso demuestra en la comedia del Siglo de Oro y una de las vías más rentables es el tratamiento de los asuntos amorosos entre los señores. En estos versos, pues, Guarín se compadece de aquellos sirvientes que no se implican en estas lides y, por lo tanto, desconocen el verdadero camino para medrar.

672 *condestable (de Francia)*: siguiendo las pistas que sitúan la acción de la comedia en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, podemos intuir que tal condestable no es otro que Enrique I de Montmorency, militar y noble francés que detentó el cargo hasta el 2 de abril de 1614.

676, *Borgoña*: región situada al centro-noroeste de Francia y que fue una de las provincias bastión del Antiguo Régimen hasta 1790.

no es posible dejar de hacer la guerra
porque hay peligro de perder la tierra.
  Dividen la de Bresa y de Saboya
el Ródano y el Sona, entre los cuales 680
dos armados ejércitos apoya
en fe de algunos príncipes neutrales.
No pasó gente Agamenón en Troya
que los incendios intentó fatales
como la tuvo el condestable muerto 685
para darle batalla a campo abierto.

Felisberto: Rojas aludiría a Manuel Filiberto de Saboya, duque de dicha provincia francesa desde 1553 hasta 1580. Apodado «Cabeza de Hierro» (*Testa di ferro*), luchó duramente en contra de la monarquía francesa al lado de los monarcas españoles (Carlos I y, posteriormente, Felipe II) con el fin de recuperar los dominios heredados tras la muerte de su padre que habían caído en manos del rey galo (entre los cuales estaría la región de Bresa, nombrada en los versos siguientes). De entre las batallas ganadas destaca la de San Quintín, en agosto de 1557, donde fue hecho prisionero el condestable Anne de Montmorency, padre del condestable Enrique I. Como podemos comprobar, Rojas pierde levemente la línea temporal para retroceder unos años y aludir a conflictos ligeramente anteriores a la acción principal.

679 *Bresa (Bresse)*: antigua provincia francesa que abarca parte de las regiones actuales de Ródano-Alpes, Borgoña y Franco-Condado. Conocida como *Bresse de l'Ain* (en la actualidad, región denominada *Bresse savoyarde*), desde el siglo XII hasta 1601 formó parte de los estados saboyanos, actuando como frontera ante un reino francés obcecado en agrandar su territorio.

Saboya: ducado autónomo a partir de 1416. Consolidado como territorio formalmente independiente, sufre constantes ocupaciones por parte del reino francés desde 1536 hasta 1792, momento en que se inicia un proceso de anexión que finaliza en 1860 bajo el mandato de Napoleón III.

680 *Ródano*: río que nace en los Alpes Leontinos (Suiza) para recorrer las estribaciones occidentales de los Alpes, la llanura de Languedoc hasta su desembocadura en el mar Mediterráneo.

Saona: principal afluente del Ródano, al que vierte sus aguas en la ciudad de Lyon.

683-686 *No pasó gente Agamenón en Troya… para darle batalla a campo abierto*: Agamenón, uno de los más distinguidos héroes de la mitología griega, fue comandante de las tropas helénicas en la lucha contra Troya y, como tal, envió gran cantidad de soldados a la lucha. De la

Esta, si el duque no se parte luego
sin capitán, hará que el enemigo
ponga también al delfinado fuego
falta de dueño y de marcial castigo; 690
mas obediente a mi precepto, y ruego
el duque por pariente y por amigo
para librar a la Proenza y Bresa,
pondrá en sus hombros tan gallarda empresa;
el título le doy de condestable 695
mientras más alto premio le apercibo.

Duque. Señor, merced ha sido incomparable
entre las muchas que de vos recibo;
todo sois liberal, todo admirable,
glorioso sucesor, retrato vivo 700
de aquel augusto rey que lamentara
Francia si él mismo en vos no se quedara;
pero señor invicto, aquí se ofrecen
dos mercedes partidas con el conde,

---

misma manera, desde Saboya han enviado numerosos soldados para luchar contra las tropas del condestable.

689 *delfinado fuego*: el Delfinado fue una antigua provincia francesa con capital en Grenoble, limítrofe por el norte con la región de Saboya. Fue un espacio de suma importancia en la lucha de Carlos Manuel I de Saboya (hijo de Manuel Filiberto) por conseguir un buen canal de comunicación entre el Piamonte y el condado de Niza. Por tanto, la intención del rey de Francia es poner freno a este litigio en tierras del Delfinado e impedir así el avance del poder de la casa saboyana. Todos estos conflictos a los que estamos haciendo referencia en los versos presentes desembocaron en una guerra franco-saboyana que se desarrolló entre los años 1600 y 1601 entre las tropas de Enrique IV y Carlos Manuel I y que acabó con la victoria del monarca francés en el tratado de Lyon de 1601. De nuevo vemos ese leve salto temporal al que hacíamos referencia en la nota al verso 676.

693 *Proenza (Provenza)*: antigua provincia del sudeste de Francia y objetivo territorial, junto con el Delfinado, de la casa de los Saboya.

699-702 *todo sois liberal, todo admirable… Francia si él mismo en vos no se quedara*: Luis XIII, conocido como el Justo, fue el sucesor de Enrique IV, recordado como el Grande o el Buen Rey y considerado por los franceses como el mejor monarca de su historia gracias a su incansable afán por mejorar las condiciones de vida de sus súbditos.

pues sabéis que sus partes lo merecen 705
y que el favor a su virtud responde.
Las armas que en el mundo resplandecen
quiero llevar a la Borgoña, y donde
se muestra Felisberto inobediente
quitarle los laureles de la frente. 710
Dad el título al conde, honradle ahora,
pues en la guerra y paces ha servido.

CONDE. Señor, mejor el título decora
y por tantas ventajas merecido
el duque, cuya diestra vencedora 715
os hace amado y os hará temido.

DUQUE. Señor, sacad en esto el amor mío
de aquel empeño, que del vuestro fío.

CONDE. Señor…

REY. Carlos, haced del duque el gusto.

CONDE. Señor…

REY. Ya sois de Francia condestable. 720

CONDE. La mano os beso, pero fuera justo…

REY. Es el gusto del duque incontrastable.

CONDE. Duque, dado me habéis un gran disgusto.

DUQUE. Carlos, no os enojéis.

CONDE. Acción notable.

Al entrar le detiene Guarín al conde.

GUARÍN. Oye, señor.

CONDE. Guarín, ¿qué quieres?

GUARÍN. Mira. 725

CONDE. ¿Qué es eso?

GUARÍN. Una verdad y una mentira.

CONDE. ¿Qué es la verdad?

GUARÍN. Que es papel.

CONDE. ¿Y la mentira?

GUARÍN. Que dentro
no viene verdad ninguna.

Conde. ¿Cúyo?
Guarín. De Leonor.
Conde. No entiendo 730
la causa.
Guarín. Ni yo tampoco.
Conde. Escucha en tanto que leo:
Lee. si pedir puede una dama
por favor a un caballero,
si no galán de palacio, 735
por gran señor y por deudo.
Pensé que era el parabién.
Guarín. Pues el parabién tan presto
que con estar yo presente
no puedo decir si es cierto. 740
Conde. Hable Guarín como el vulgo,
que quiere saber primero
que el rey lo que apenas tiene
el rey en el pensamiento.
Guarín. Lee lo demás.
Conde. Escucha: 745
Lee. Señor, puesto que yo os quiero,
no quiero que me queráis.

Sale Isabela poniéndose detrás.

Isabela. (Eso yo se lo prometo.)
Conde. *Lee.* Solo os pido que a Isabela
no queráis, esto deseo. 750
Isabela. ¿A mí por qué, señor conde?
No os turbéis.
Conde. Al más discreto
turba un súbito accidente.
Isabela. No escondáis el papel, quedo,
que la letra he conocido. 755

730 ¿C*úyo*?: '¿De quién?'.

CONDE. De vuestros ojos lo creo
si la miráis con dos soles,
pero tengo por más cierto
que se habrá engañado el sol,
que, aunque es el hacha del cielo, 760
lo que con él una nube
hacen con amor los celos.

ISABELA. Mostradme el papel, no más
de para ver si es discreto.

CONDE. Tiene solas dos razones. 765

ISABELA. Pues la plática mudemos,
señor condestable, y sea
por muchos años y buenos
la merced del rey tan digna
de vuestros merecimientos. 770

CONDE. Aunque la merced es suya,
al duque de Guisa debo
este favor.

ISABELA. ¿Qué os ha dicho
el duque de aquel concierto?

CONDE. Para trataros verdad, 775
como es justo, ya no puedo
serviros, aunque ha de ser
la resistencia que emprendo
o mi locura o mi muerte,
porque tiene pensamiento 780
el duque, hermosa Isabela,
de que ha de ser dueño vuestro;
y si príncipe en el mundo
es posible mereceros
de cuantos hoy tiene Italia, 785
España y el Sacro Imperio,
es el duque, en guerra y paz,
tan gallardo que no creo

760 *hacha*: «vela grande de cera compuesta de cuatro velas largas juntas y cubiertas de cera gruesa, cuadrada y con cuatro pabilos» [*Aut.*].

que tenga igual su persona
ni ejemplo su entendimiento. 790
Fuera de esto, es la privanza
del rey y el hombre que ha puesto
Francia los ojos y el voto
para vuestro casamiento;
y yo le estimo de suerte 795
que en la pena de perderos
tengo por gloria que el duque
merezca tan alto empleo.

Isabela. Bien merecida respuesta
de mi necia voluntad, 800
donde vuestra libertad
su término manifiesta;
mas si en vos estuvo puesta
como al sol le sucedió
que bajo lugar tocó, 805
pues de aquel indigno suelo,
en levantándose al cielo,
tan limpio y sol se quedó.
Con extremo me arrepiento
de haber pensado en pensar 810
que en vos se pudo ocupar
un instante el pensamiento,
y llega mi sentimiento
de tal manera a pesarme
de que pensase emplearme 815
tan mal que aún hablar no sé,
pues pensar que lo pensé
pienso que puede matarme.
Pero si fuistes amado

819-828 *Pero si fuistes amado… en mar de aborrecimiento*: de nuevo Rojas echa mano de una metáfora náutica como forma de representar el fenómeno amoroso, en este caso para identificar al mar con la capacidad de amar de la dama y al río con el amor que desemboca en ella y que, actualmente, rechaza.

seréis tan aborrecido 820
que quede el amor corrido
de verse tan castigado,
mas como río que ha entrado
en el mar, ya es mar mi intento,
pondrá con tanto escarmiento 825
al amor en mi rigor,
que pierda el nombre de amor
en mar de aborrecimiento.

CONDE. Señora, oíd.

ISABELA. No hay oír,
vuestra enemiga he de ser. 830

CONDE. ¿Qué mal me podréis hacer
que yo no pueda sufrir?

ISABELA. ¿Cómo no? Dejadme ir,
que voy necia y ofendida. [*Vase.*]

GUARÍN. ¿Qué has hecho que va perdida 835
Isabela? ¿O a qué fin?

CONDE. Una fineza, Guarín,
que me ha de costar la vida.

Acto segundo

Tocan cajas y salen sol[d]ados y el duque, muy galán con botas y espuelas y bastón, Carlos y Guarín, acompañándole, y por otra parte el dey, Isabela y Leonor, Flora y Fabia.

Duque. Vuestra majestad me dé
los pies.
Rey. Duque, en este día 840
no solo en mí la alegría,
que en toda Francia se ve,
tan digno sois de mis brazos
por tan heroicos trofeos,
que me sobran los deseos 845
y me faltan los abrazos.
Duque. Estas honras, gran señor,
tanto mis servicios vencen
que, aunque de nuevo comiencen,
no han de igualar tu valor. 850
A vuestra alteza también,
prima y señora, le pido
la mano.
Isabela. Seáis bienvenido,
duque, a darme el parabién,
pero partid tanta gloria 855
con estas damas.

LEONOR. Yo creo
que debe a nuestro deseo
gran parte de la victoria.
DUQUE. A vos, señora Leonor,
reduce mi pensamiento 860
todas las honras que siento
de este victorioso honor.
Tanto estimo haber llegado
a merecer los deseos
que mostráis de los trofeos 865
que debo a vuestro cuidado.
Carlos, aunque habéis también
honrado mi vencimiento
con recibirme contento,
darme otra vez el parabién, 870
que muchas en vuestros brazos
me le quiero dar a mí.
CONDE. Ya estaban de vos aquí
quejosos, duque, mis brazos,
pues cuanto contento fío 875
que muestra toda París
de que triunfando venís
no iguala un instante el mío.
DUQUE. Bien le merece mi amor,
pero hablaremos después. 880
GUARÍN. Deme el uno de estos pies,
vuesa excelencia, señor,
si es que le ha quedado parte
donde quepa mi deseo.
DUQUE. ¡Oh, Guarín!
GUARÍN. Soy tu pigmeo, 885
nuevo Alcides, francés Marte.

885-886 *Soy tu pigmeo, / nuevo Alcides*: Alcides era el apodo por el que era conocido Heracles (Hércules en la mitología romana). Este sobrenombre, además de recibirlo en honor de su abuelo Alceo en su nacimiento, es símbolo de la fortaleza (griego *άλκή*), atributo

Rey. Sobrino, de vuestro aliento
y sangre tal triunfo aguardo.
Duque. Ya en referírosle tardo.
Rey. Decid pues.
Duque. Estadme atento, 890
cristianísimo Luis,
laurel de los lirios de oro,
cuyo valor no igualaron
griegos, romanos y godos,
pues sobre darte la fe 895
san Dionís, francés apóstol,
bajó sus armas un ángel
de los celestiales coros.
Obedeciendo tu imperio
partí a Borgoña celoso 900
de tu servicio, aunque empresa
digna de mayores hombros
por muerte del condestable.

---

que Guarín destina al duque, recién llegado a París tras vencer en la guerra. Afianza esta idea de fuerza y grandeza la comparación que el criado hace de sí mismo con respecto a los pigmeos, personas de tamaño muy pequeño. Más allá del significado recto de la oración, podemos entrever la alusión a una escena de la mitología clásica protagonizada por el héroe griego: su encuentro con el pueblo de los pigmeos en tierras africanas en su búsqueda de las manzanas de las Hespérides [Rodríguez-Noriega Guillén, 1994: 71-76].

891 *cristianísimo*: renombre que se les otorgaba por antonomasia solo a los reyes de Francia.
Luis: a pesar de los pequeños saltos temporales, Rojas retoma la línea temporal y, por tanto, vuelve al reinado de Luis XIII. Vemos así cómo lo más importante en la comedia palatina no es el rigor histórico, sino una ambientación pseudoreal que ayude a localizar la historia dentro de una corte extranjera, restándose importancia a los anacronismos y los datos imprecisos o erróneos.

892 *laurel de los lirios de oro*: recordemos que la flor de lis (lirio) dorada es la insignia que adorna el escudo de armas de Francia.

895 *darte la fe*: certificar y asegurar que es cierta una cosa.

896 *san Dionís, francés apóstol*: san Dionisio de París llegó a Francia desde Italia en el siglo III con el fin de evangelizar las tierras galas. Fue el primer obispo de París y fue conocido como el apóstol de las Galias.

Hallé el ejército solo
sin capitán de importancia, 905
mal disciplinado y roto,
no de otra suerte que suele
huir del sangriento lobo
el temeroso ganado
saltando zarzas y arroyos, 910
mas cuando el pastor al brazo
revuelve el cáñamo tosco,
ya tira una piedra a aquel,
ya con el cayado al otro,
y cuando entiende la causa, 915
temiendo mayor destrozo,
llama los perros, que van
siguiéndole por el soto;
así las escuadras junto
y el ejército compongo, 920
ya severo en el castigo
y ya en el premio amoroso.
En una fresca mañana,
que andaba el sol de rebozo
vistiendo de pardo el día 925
por que no se viese el rostro,
los capitanes prevengo,
formo el campo, muestra tomo,
diez mil infantes alisto
entre viejos y bisoños 930
con dos mil caballos, lanzas
en cuyas tropas mejoro
las armas, y puesto a punto

924 *de rebozo*: (igual que *embozo*) cubriéndose el rostro.
928 *campo*: «ejército formado que está al descubierto» [*Aut.*].
muestra: «En la milicia significa la reseña que se hace de la gente de la guerra para reconocer si está cabal o para otras cosas» [*Aut.*].
930 *bisoños*: soldados nuevos. Con este vocablo hacían alusión al «soldado o milicia nueva que no ha perdido el miedo y está aún torpe en el ejercicio de las armas» [*Aut.*].

marcho y la campaña corro.
Iban tus blancas banderas 935
sembradas de lirios rojos
en medio de las escuadras,
sirviendo al campo de toldo;
parecían las celadas,
como iban en orden todos, 940
como de espigas iguales
se mira el trigo en agosto.
Llegué con este concierto
al Ródano caudaloso,
donde estaba atrincherado 945
Filisberto, a quien asombro,
que con tanta brevedad
en pensamiento le pongo
de las palabras de César
para volver vitorioso. 950
Luego, de noche y de día,
por varias partes le enojo,
volviendo de los encuentros
con más ventaja nosotros,
hasta que, llegado el tiempo 955
del rompimiento forzoso,
le presenté la batalla
y los escuadrones formo.
Él pone en orden los suyos,

934, *campaña corro*: *batir o correr la campaña* es «recorrerla para saber el estado de los enemigos y observar sus intentos y operaciones» [*Aut.*].

935-936 *tus blancas banderas / sembradas de lirios rojos*: la bandera blanca con el dibujo de la flor de lis se constituyó como la bandera de la casa de Borbón, tal y como veíamos ya en los versos 11, 520 y 892.

949 *las palabras de César*: hace referencia a la locución latina «*Veni, vidi, vici*» empleada por Julio César en el año 47 a. de C. ante su rápida victoria sobre Falaces II del Ponto en la batalla de Zela. Con un tono de desdén y superioridad ante el Senado, el general romano dio cuenta de su destreza militar y la rapidez a la hora de conseguir la victoria. Con ese mismo tono el duque vaticina su triunfo ante Manuel Filiberto de Saboya.

yo en sitio eminente escoto 960
de hierba a mi gente digo:
«oh, franceses valerosos,
mostrad hoy la bizarría
que tuvo al África en poco
y que libertó de Cristo 965
el sagrado mausoleo;
ea, gallardos soldados,
que he de volver con vosotros
a París lleno de triunfos.»
Esto diciendo, me postro, 970
y las cajas en silencio:
«a la imperial reina adoro,
de quien es el sol diadema
y la luna humilde trono».
Con esto, por todas partes 975
suena el marcial alboroto,
guerra dicen las trompetas
y los atambores roncos,
que visto del enemigo
toca alarma, alarma toco, 980
encontrándose los ecos
de los clarines sonoros;
ya suena el brillante acero,
ya vuela el ardiente plomo,
la tierra cubre la sangre, 985
ciega al sol la vista el polvo.

960-961 *escoto de hierba*: participio irregular del verbo *escotar* y cuyo significado vendría a ser 'cercenado, cortado'. Este sintagma, por lo tanto, identificaría un lugar donde la hierba ha sido cortada y cuidada.

964-966 *que tuvo al África en poco / y que libertó de Cristo / el sagrado mausoleo*: hemos de retrotraernos a la Francia del siglo XI, momento en que el papa Urbano II se detuvo en Clermont para celebrar un concilio (año 1095). En él instó a los laicos presentes a socorrer a los cristianos de Oriente y a liberar la tumba de Cristo. Fue el punto de arranque de las cruzadas, guerras que intentaron restablecer el control cristiano sobre Tierra Santa.

Pintarte de qué manera
acometiéndole rompo
su campo, que espera el mío
ordenado y numeroso, 990
era pintar las arenas
del mar los rayos de Apolo,
las hojas que en tantas selvas
visten arrugados troncos.
Desde que el sol en el cielo 995
distaba igual de los polos
hasta que salió la noche
llena de argentados ojos
se dilató la victoria,
siendo de prender estorbo 1000
a Filiberto, que en fin
puso su persona en cobro.
Dejó dos mil hombres muertos,
diez banderas para adorno
de san Dionís, que fue el nombre 1005
que al acometer invoco,
veinte piezas de campaña
e inumerables despojos;
pacificada con esto
la tierra, presidios pongo. 1010

991-994 *era pintar las arenas… visten arrugados troncos*: Rojas utiliza dos imágenes de la naturaleza para ejemplificar plásticamente cómo el ejército del duque se dispersó sin freno entre las tropas del bando contrario. Por un lado, los innumerables rayos de luz (*rayos de Apolo*, dios del sol) que penetran por el agua del mar hasta la arena del fondo y, por otro, los millones de hojas que pueblan las numerosas selvas.

995-996 *el sol en el cielo / distaba igual de los polos*: debido a que el personaje habla de un momento temporal correspondiente a un único día no podemos hablar de equinoccio, más bien hemos de entenderlo como el mediodía, momento central del recorrido solar.

998 *argentados ojos*: las estrellas.

1002 *puso su persona en cobro*: la expresión *ponerse uno en cobro* tiene el significado de 'asegurarse y resguardarse'.

1007 *piezas*: cañones de artillería de bronce o de hierro.

Vuelvo contento a París
rendido aquel fiero monstruo,
agradecido a los cielos,
rico de ajenos tesoros,
honrado de tu grandeza, 1015
bien recibido de todos,
satisfechos los amigos,
vencidos los envidiosos;
aunque laureles y triunfos,
palmas, aplausos, decoros 1020
y todo el orbe a tus pies
parecen servicios cortos,
que son tantas las mercedes
que a tu valor reconozco
que, cuanto no es darte mundos, 1025
todo me parece poco.

Rey. La vitoria habéis contado,
sobrino, pero el honor
debido a vuestro valor
dejáis a nuestro cuidado. 1030
Yo tengo que hablaros.

Duque. Yo
siempre estoy para serviros
sujeto.

Rey. Bien, podéis iros.

Isabela. ¿Mandas que me quede?

Rey. No. *Vanse todos.*
Duque de Guisa, fuera de que os tengo 1035
el amor que a mi hermana, que no puede
ser más encarecido,
en tanta obligación a hallarme vengo,
que a todo premio excede
lo que en esta ocasión me habéis servido. 1040

Duque. Señor, verme de vos favorecido
y la sangre también que tengo vuestra
son causa original de mis aciertos
si en su discurso algún valor se muestra.

Rey. Trataron de conciertos 1045
el Imperio y Saboya con mi hermana.
Bien es verdad que el águila alemana
me inclinaba hasta ahora.
Duque. Era digno su sol de tanta aurora.
Rey. Pero viéndome yo tan obligado 1050
y sin hijos, también por lo que el cielo
puede tener dispuesto,
tengo dárosla a vos, determinado
premio tan justo a vuestro amor y celo,
y que también mi sucesión con esto 1055
en mi sangre aseguro:
ya sois, duque, mi hermano.
Duque. Mil veces beso vuestra invicta mano,
porque es merced, señor, que me enmudece.
(¡Cielos, qué confusión el rey me ofrece! 1060
¿Dónde hallaré razón, dónde cautela
para poder librarme?
Porque Carlos adora en Isabela
y es imposible ya poder casarme.
¡Oh Carlos, cuánto debes a mi pecho!) 1065
Rey. (Parece que no queda satisfecho
de mi proposición el duque.)

1046 *Imperio*: entendemos el Sacro Imperio Romano Germánico.

1047 *el águila alemana*: el elemento central de la heráldica del Sacro Imperio fue el águila de color negro, con las alas extendidas sobre un fondo dorado. Se consolidó como símbolo imperial a principios del siglo XII, bajo el reinado de Federico I Barbarroja. Fue a partir de la coronación de Segismundo de Luxemburgo (1433) cuando, por influencia bizantina, comenzó a utilizarse el águila bicéfala en la heráldica de los emperadores, práctica que continuó hasta mediados del siglo XIX, cuando recuperaron el antiguo águila de una sola cabeza.

1051 *y sin hijos*: nos encontramos aquí con una de las problemáticas recurrentes en la comedia palatina: la ausencia de hijos dentro del matrimonio regio, germen de numerosas revueltas en el seno de las principales cortes europeas y elemento trascendental del enredo en muchas de las obras del siglo XVII.

Duque. (En tanta
confusión no hay remedio
de cuantos imagino, pienso y miro,
que aunque es gran bien casarme con la infanta, 1070
y a rey de Francia aspiro,
está Carlos en medio
y en medio está del alma,
pues qué mayor laurel, qué mayor palma
que de cualquier modo 1075
por tal amigo aventurarlo todo.)
Rey. (¿Qué quimeras son estas que imagina
el duque entre sí mismo y demudado?
En triste ceño el pensamiento esconde.)
Duque. (Mi entendimiento en tribunal turbado 1080
y consejo secreto
se le pide al amor; amor responde
que viva Carlos, que es mi propia vida,
el propio bien, replica que es decreto
terrible en que ofendida 1085
queda Isabel con tan gran desprecio.)
Rey. (¡Qué proceder tan necio!)
Duque. (¡Viva Carlos y mueran ambiciones!
Un reino, amor, en contingencia pones.
¡Que viva Carlos digo! 1090
No hay reino como el alma de un amigo,
esto quiero, esto adoro;
el buen amigo es el mayor tesoro.)
Señor, no os admiréis que dilatando
la respuesta no os haya satisfecho, 1095
yace a esos pies postrando
con justa esclavitud todo mi pecho.

1093 *el buen amigo es el mayor tesoro*: sentencia procedente de un proverbio latino recogido en la *Vulgata*, más concretamente en el libro *Eclesiástico*, 6: 14, y que se ha conservado como «Quien ha encontrado un amigo, ha encontrado un tesoro» (la sentencia completa que aparece en el texto bíblico sería la siguiente: *Amicus fidelis, protectio fortis: qui autem invenit illum, invenit thesaurum*).

Sabed, válgame Dios, qué es lo que digo
(determina mi voz, Carlos, mi amigo):
digo, señor, que por hallarme indigno 1100
de la señora infanta,
no aceto esta merced.

Rey. (¡Qué desatino!
¿Adónde se formó locura tanta?
¿Es posible que escucho de un vasallo
tales palabras?)

Duque. (Temo, tiemblo y callo.) 1105

Rey. (¿Hubiera sucesor del Sacro Imperio,
rey de España, de Italia potentado,
que en tanto vituperio
de mi corona tal respuesta diera?
¿Qué haré, si mataré por mi persona 1110
este vasallo infame,
o será más honor de mi corona
que su sangre derrame
en público teatro un igual suyo?
Mas, ¿dónde está, razón, el valor tuyo? 1115
No es esto sin gran causa, que no fuera
tal la respuesta si ocasión no hubiera;
mi hermana está culpada
en algún desatino,
pero como imagino 1120
un desvarío tan villano y loco,
su virtud, su grandeza estimo en poco.
Ahora bien, responderle es más injuria,
que no hay valor como templar la furia
y saber cuerdamente 1125
la causa principal de este accidente,
que en disponer remedios al agravio
con cuerdos pasos se conoce el sabio.) *Vase el rey.*

1114 *en público teatro*: es decir, en algún lugar al que asistan numerosos espectadores, de manera que su muerte sirva de recordatorio al pueblo para que no desobedezcan los deseos de su monarca, a la vez de funcionar como medio para recuperar el honor perdido.

Duque. El rey, con justo enojo, sin hablarme
se parte; mucho fue determinarme, 1130
mas todo es poco cuando a Carlos miro
y su virtud y su nobleza admiro.

Entra Isabela.

Isabela. Con cuidado de saber
el secreto de mi hermano,
que por tocarme era llano 1135
cuando no por ser mujer,
quise oír, quise entender,
puesta detrás de aquel paño,
lo que fue mi desengaño
y lo que merezco yo, 1140
porque ninguno escuchó
que no fuese por su daño.
Yo jamás os estimé,
Guisa, para ser mi dueño,
si lo pensó el rey, fue sueño, 1145
y si vos, necedad fue,
pero como os escuché,
por lo que me estimo y precio,
tan arrogante y tan necio,
he sentido con razón 1150
en vuestra resolución
la causa de mi desprecio.

1135 *por tocarme*: 'por taparme la cabeza'. Cuando es usado como verbo recíproco tiene el significado de «cubrirse la cabeza, esto es, ponerse la gorra, montera o sombrero» [*Aut*.].

1136 *cuando no por ser mujer*: uno de los atuendos obligados dentro de la vestimenta femenina era el tocado, utilizándose un sombrero para el exterior y una gorra para el interior; sin embargo, Isabela deja claro en estos versos que se tapó la cabeza con el fin de escuchar lo que su hermano tenía que decir y no como una manera de perpetuar la moda femenina impuesta.

El saber que por Leonor
me habéis, duque, despreciado,
sin serlo celos me ha dado, 1155
que no los hay sin amor
—es por ventura mejor—;
pero si pudiera ser
dejaros de aborrecer,
pienso que viniera a amaros 1160
por vengarme y sujetaros,
que es condición de mujer.
Pues porque sepáis a quién
servís y queréis, por vida
del rey, que la bien querida 1165
de vos quiere a Carlos bien.
No es vengar vuestro desdén,
que de ella sé cuanto oís,
y el día de san Dionís
en el libro de memoria 1170
le di a Carlos la vitoria
del más galán de París.
Si de estos ojos se fía
la verdad que os digo aquí,
en manos de Carlos vi 1175
papel de Leonor un día;
pues mirad lo que sería
tener tanta libertad

1162 *que es condición de mujer*: los celos guían constantemente las actuaciones de las damas del teatro aurisecular, en algunas ocasiones, más allá de los límites de la honra. En el caso de Isabela, el haberse sentido rechazada por un galán que ama a otra mujer hace que afloren sentimientos que, como ella misma afirma, son condición de mujer. Tanto es así que encontramos abundantes ejemplos en el refranero popular de la época en los que se entremezclan mujer, celos y sus consecuencias. Ejemplo claro es el siguiente: «La mujer celosa, en sí no reposa, y al marido siempre le trae afligido» [*Correas*, refrán n.º 14939].

1169 *el día de san Dionís*: la festividad de san Dionisio de París se celebra el día 9 de octubre.

en vuestra ausencia y mirad
con qué villano rigor 1180
Leonor paga tanto amor
y Carlos tanta amistad.
Yo soy quien soy y agraviada
de los tres dejo de ser
quien soy para ser mujer 1185
que se venga despreciada
de vos por desestimada,
de Leonor, por mi enemiga,
de Carlos, porque la obliga,
y los dos, en cuanto digo, 1190
para vos tan falso amigo,
para mí tan falsa amiga.
Hicístesle condestable,
pero gran culpa tuvistes,
pues condestable le hicistes 1195
y no le hicistes estable,
y, pues ingrato y mudable
a vuestras obras responde,
yo os aconsejo, pues donde
sabéis esto y más podréis, 1200
que lo estable le quitéis
y no será nada el conde.
Pero será caso injusto,
pues mirado sin rigor,
querer Carlos a Leonor 1205
acredita vuestro gusto,
ni vos me hicistes disgusto
ni al rey en lo que dijistes,
que como vasallo os vistes
y reina me imaginastes, 1210
por respeto me dejastes
de lo que no merecistes. *Vase Isabela.*

1209-1212 *que como vasallo os vistes… de lo que no merecistes*: la princesa Isabela plantea en el final de esta última décima de su intervención un

Duque. ¿Qué es esto que oír podré?
Creer maldad tan notable,
¿así paga el condestable 1215
mi amor, mi lealtad, mi fe?
¿Que Carlos traidor me fue?
Pero dícelo la infanta
cuya autoridad es tanta.
Pero de ausencia y de amor, 1220
mujer una, otro traidor,
¿quién se admira, quién se espanta?

Entra Guarín.

Guarín. Como vienes enseñado
al cuidado de la guerra
no solicitas descanso; 1225
mira que el vulgo desea
a la puerta de palacio
verte y aclamarte césar.
Bien sé que te has detenido
para que Leonor te vea 1230
galán de color y plumas;
no ha mucho que en estas rejas

---

lugar común en las comedias palatinas: la diferencia social entre los amantes. A pesar de pertenecer ambos al estamento superior, Isabela detenta una posición más elevada debido a su sangre regia. Es esta circunstancia a la que se aferra la princesa para legitimar, no sin cierta soberbia, el comportamiento deshonroso que el duque ha tenido con ella.

1228 *césar*: título de dignidad que portaron, junto con el de Augusto, los emperadores romanos.

1231 *galán de color y plumas*: ataviado con el colorido traje militar y con sus respectivos adornos en el sombrero. Hemos de recordar que fue el propio Luis XIII quien creó el cuerpo de mosqueteros, cuya vestimenta destacaba por su colorido y por el uso de plumas como adorno en el sombrero, gran atractivo para las damas de la época.

1232-1233 *no ha mucho que en estas rejas / daba sol por celosías*: derivado de la tradición neoplatónica, se asocia a la dama con la imagen del sol que

daba sol por celosías.
Pero, ¿qué injusta tristeza
te suspende en ocasión 1235
que toda París se alegra?
Pensé que me hubieras dado
alguna cosa que fuera
digna de tu mano heroica.
¿Y aún las palabras me niegas? 1240
¿Qué tienes?

Duque. Guarín, los tiempos
no siempre de una manera
corren. *Vase.*

Guarín. ¿Pues así te vas?
Extraña y nueva respuesta
para el favor que me hacía, 1245
no es posible que esto sea
sin causa.

Entra Carlos.

Conde. Guarín.

Guarín. Señor.

Conde. Fuese el duque.

Guarín. Alguna pena
después que habló con el rey
debe de tener secreta, 1250
porque llegándole hablar
de segunda norabuena

irradia luz (símbolo de la belleza). De tal manera, Guarín deja entrever en estos dos versos que la amada, Leonor, se hallaba escondida tras las celosías para contemplar a su amado llegar de la guerra ataviado con sus mejores galas, de ahí que la luz que despide metafóricamente pasase entre los huecos que estas ofrecían.

1237-1239 *Pensé que me hubieras dado…digna de tu mano heroica*: como no puede ser de otra manera, Guarín, encarnando a la perfección su papel como gracioso aurisecular, espera obtener beneficio material de la bienaventuranza de su señor.

me dijo: «Guarín, los tiempos
no siempre de una manera
corren», y con grandes pasos 1255
desde la sala a la puerta,
más que con pies, con suspiros,
midió la distancia.

Conde. Espera,
¿el duque triste?

Guarín. Y tan triste,
que si tú no le consuelas 1260
es terrible la ocasión.

Conde. Dos cosas hay de que pueda
causarle, a mi parecer,
la tristeza que me cuentas:
la una, el haberle hablado 1265
el rey, por dicha, en materia
de la embajada a Alemania
para casar a Isabela;
la otra, el haber hallado
tan desdeñosa y resuelta 1270
a la señora Leonor,
que aunque es cortés y discreta,
no hay mujer que enamorada
en otra parte lo sea.
En esto me afirmo más. 1275

Guarín. Está en quererte tan necia
que por dicha se lo ha dicho.

Conde. Dios sabe lo que me pesa,
y que si fuera remedio
hacer de París ausencia, 1280
me fuera a Italia o a España,
porque fuera de quererla
el duque, no hay cosa ahora,
Guarín, que más aborrezca.

Guarín. Pues aborrécela quedo, 1285
que viene a verte.

Conde. Respeta

su valor mi cortesía,
mi obligación su nobleza.

Entra Leonor.

LEONOR. No habrá, señor condestable,
quien hable a vuestra excelencia 1290
con la venida del duque.

CONDE. Como vos, Leonora bella,
correspondáis a su amor,
no habrá cosa que me pueda
faltar con venir el duque, 1295
cuya gallarda presencia
adora toda París,
cuya vitoria celebra
el rey, cuya valentía
llamará su Aquiles Grecia, 1300
su Cid España, su Héctor
Troya y Italia su César.
No os llevó los ojos ver
aquella ilustre cabeza
en vez de laureles de oro 1305

1300-1302: en estos versos el conde ensalza la valentía y el arrojo del duque inspirándose en grandes guerreros y estrategas clásicos griegos, romanos y castellanos. Lo compara con dos de los grandes guerreros de la guerra de Troya: Aquiles, hijo de Peleo y Tetis que fue reconocido como uno de los grandes héroes de la Antigua Grecia gracias a la *Ilíada* de Homero, donde se narraron sus más importantes hazañas, de entre las que destaca el haber dado muerte a Héctor y propiciar, así, la victoria griega; y Héctor, príncipe troyano que defendió la ciudad frente a los embistes del ejército griego de manera infatigable. Por su parte, Julio César fue una de las figuras más importantes del Imperio Romano y fue reconocido por una excelente carrera militar en la que destacó por una innovadora capacidad estratégica que procuró a Roma grandes victorias. Finalmente, establece una comparación con Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, caballero castellano recordado por su lucha contra las tropas moras en la España del siglo XI y, principalmente, por la conquista de Valencia.

ceñir de plumas diversas,
la bizarría del talle,
que aún daba honrada soberbia
al caballo, imaginando
que toda París atenta 1310
le miraba en mayor triunfo
que si el Bucéfalo fuera,
conducidor de Alejandro
a tan gloriosas empresas.
Tan gallardo paseaba 1315
que él mismo, por gentileza,
con los pies el son hacía
por no aguardar las trompetas.
Bien pienso que este retrato
merecerá tu belleza, 1320
si como llevó las armas
la tuya en los ojos lleva.

Leonor. A cuanto me preguntáis
solo os daré por respuesta,
Carlos, que si hoy en el mundo 1325
la ingratitud se perdiera
se hallará cifrada en vos.
Y es linaje de bajeza
en un hombre de vuestras partes
alabarme las ajenas, 1330
pero ya os tengo entendido,
que esa injusta diligencia
es porque, ocupado en mí,
os deje libre a Isabela;
buena traza y buen estilo, 1335

1312-1314 *que si el Bucéfalo fuera… a tan gloriosas empresas*: el conde compara al caballo de su amigo con uno de los más famosos equinos de toda la historia: Bucéfalo, compañero del rey macedonio Alejandro Magno en sus campañas por Asia. Tal y como relata Plutarco, Bucéfalo fue un animal de una hermosa figura a la vez que de una arriesgada furia que evitó que pudiera ser montado por otra persona que no fuera el propio Alejandro.

de que el duque os agradezca
lo que por propio interés
tan falsa amistad intenta.
Carlos, ya os tengo entendido,
yo haré que el duque lo sepa, 1340
yo sé que a Isabela amáis.

CONDE. Señora…

Entra el duque.

DUQUE. (¿Qué hay más que vea?
Pidiéndole está Leonor
celos de Isabela, ¡ah cielos!
Si Leonor le pide celos, 1345
¿cómo ha de tenerme amor?
Si Carlos me fue traidor,
¿adónde habrá confianza?)

CONDE. …que amaba sin esperanza
a Isabela fue verdad, 1350
mas saber su voluntad
fue causa de mi mudanza.

LEONOR. Ya sé que es todo cautela.

CONDE. Escúchame dos razones.

DUQUE. (Todas son satisfaciones 1355
de que no quiere a Isabela.)

GUARÍN. Señora, ¿qué te desvela
para poner sin razón
su amistad en ocasión
que tenga un trágico fin? 1360

DUQUE. (Vive Dios, que hasta Guarín
le ha dado satisfación.)

CONDE. Si yo a la infanta sirviera
fuera traidor al decoro
de quien con el alma adoro. 1365

DUQUE. (Que la adora, ¿pues qué espera
mi sufrimiento?)

Leonor. (Si fuera
verdad que Carlos no amara
la infanta, ¿qué me faltara
para sosegar mis celos?) 1370
Duque. (No más injustos desvelos
tanto sufrir cara a cara.)
¡Carlos!
Guarín. ¡El duque!
Leonor. (Pues yo
me voy, que aún verle no quiero.) *Vase Leonor.*
Duque. Oíd.
Conde. Dándome primero 1375
vuestros brazos.
Duque. Eso no,
ya nuestro amor se acabó,
ya cesó nuestra amistad,
que no puede mi verdad
sufrir vuestro fingimiento, 1380
puesto que en el alma siento
faltarme en vos la mitad.
Carlos, mal dije tenía
por alma propia la vuestra,
o para que fuese nuestra 1385
entre los dos se partía,
no sé cómo de la mía
no aprendió verdad, que a extraños
fue de quien soy desengaños,

1383-1386 *Carlos, mal dije tenía… entre los dos se partía*: como ocurre en numerosas obras de Rojas, los personajes masculinos tienen un concepto tan alto de la amistad que conciben a su amigo como su propia mitad e, incluso, como «otro yo» (he aquí una reminiscencia de la sentencia de Aristóteles recogida en la *Ética a Nicómaco* que afirma que «el amigo es otro yo»). Esta misma idea la encontramos en unos versos de otra comedia palatina de Rojas, *No intente el que no es dichoso*: «que ya con dos potestades / asiste un alma en los dos» (vv. 147-148). Plastifica esta unión de almas en los versos siguientes mediante la imagen de la aleación entre el oro y la plata.

que ruda debe de ser, 1390
pues no la pudo aprender
de escuela de tantos años.
Nace en las minas el oro
con parte alguna de plata
que aparta el que darle trata 1395
a sus quilates decoro;
de dos almas fue tesoro
la amistad antigua nuestra,
por eso, con mano diestra,
el agravio las desvía, 1400
porque se afine la mía
sin la plata de la vuestra.
Adonde el fuego cesó
o alguno quedó secreto
por algún tiempo su efeto 1405
en la ceniza quedó,
y esta es la causa que yo
no me vengo, aunque podría
de una injusta alevosía
que de aquel pasado amor 1410
aún tiene el alma calor
cuando la vuestra se enfría.

Conde. Tan ciegos vuestros enojos
han hablado en mis agravios,
que errando el alma los labios 1415
busca la lengua en los ojos.

1393-1394 *Nace en las minas el oro / con parte alguna de plata*: es un metal que se conoce con el nombre de *electro*, en el cual se alean cuatro partes de oro por una de plata y cuyo color es parecido al del ámbar.

1401-1402 *porque se afine la mía / sin la plata de la vuestra*: la mezcla entre el sistema real y el metafórico hace que se difuminen los límites entre ellos, de manera que el duque equipara su alma con el oro, parte pura de la aleación, y la del conde con la plata, elemento contaminante.

1403-1406 *Adonde el fuego cesó…en la ceniza quedó*: reminiscencia del refrán popular «Donde hubo fuego, cenizas quedan», que se aplica más comúnmente a las relaciones amorosas.

Qué necios celos, qué antojos
os obligan a tratarme
tan mal antes de informarme,
que injuriarme sin oírme 1420
es lo mismo que pedirme
respuesta sin preguntarme.
Yo no he sido desleal,
vos sí que lo sois conmigo,
pues deja de ser mi amigo 1425
quien de mí pensó tan mal,
porque no es disculpa igual
el decir que os lo decían,
que los que de amigos fían,
aunque vean sus enojos, 1430
han de reñir a sus ojos
y decir que ellos mentían.
Quien tiene amigo obligado
y a injuriarle se atrevió
no más de por lo que oyó, 1435
ni fue discreto, ni honrado.
Al que mal me hubiera hablado
de vos, matárale allí;
luego ya culpado os vi
entre agravios y recelos, 1440
pues no matasteis los celos
que os dijeron mal de mí.
La venganza, que fundáis
en que no la tomaréis,
de vos tomarla podéis, 1445
pues que vos os agraviáis,
mas si de mí lo pensáis,
duque, en lo que presumís
mal informado venís:
mienten celos, miente amor, 1450
miente Isabel y Leonor,
y aún vos no sé si mentís.

Duque. Será fineza dejaros
con tan loco atrevimiento.
Conde. Será lo que os diere gusto. 1455
Duque. Pues por ser fineza os dejo,
para daros a entender
que, aunque tan quejoso quedo,
no hay duelo entre dos amigos
si es que con verdad lo fueron. 1460

Vase el duque.

Guarín. Agravio me has hecho.
Conde. ¿Cómo?
Guarín. Porque a tantos dismintiendo
no me has desmentido a mí,
porque tengo por muy cierto
que no he dicho dos verdades 1465
sino en pensando que miento
después que estoy en palacio.
Conde. Dejadme, que pierdo el seso.
¡A mí el duque, el duque a mí,
que soy alevoso, ah cielos! 1470
¿Cúyo habrá sido el engaño
que tanto mal nos ha hecho?
¿Es posible que apartaron
los engaños o los celos
dos pechos que eran un alma, 1475
dos almas que eran un pecho?
Alevoso Carlos, Carlos
alevoso.
Guarín. Si te puedo
hablar en fe de mi amor,
el mismo encarecimiento 1480
de esos pechos y esas almas
hace que no haya en los vuestros
de las palabras venganza
ni del honor sentimiento.

Quejarse de alevosía 1485
el duque tengo por cierto
que no es ofensa entre amigos,
y cuando lo fuera, entiendo,
que un «mentís» entre dos luces,
pues le dijiste soberbio, 1490
y «aún no sé si vos mentís»
te dejaba satisfecho.

Conde. Yo dije que no sabía
si mentía el duque.

Guarín. Bueno,
eso es desmentir en culto 1495
por exquisitos rodeos
para que lo entiendan pocos
y el duque lo sienta menos,
pero alabo la fineza
con que se fue conociendo 1500
que te daría venganza
tu mismo arrepentimiento;
porque no hay mayor castigo
de lo mal dicho o mal hecho

1489 *mentís*: además de ser utilizado estrictamente como un verbo, tal y como ocurre en este caso, *mentís* también puede ser considerado como un sustantivo (como veremos en el verso 1510), siendo «voz con que se da a entender a alguno se engaña o miente en lo que se dice o afirma. Es palabra injuriosa y denigrativa» [*Aut.*].
entre dos luces: expresión similar a *a dos luces*, que significa «ambiguamente, con confusión» [*Aut.*].

1495-1497 *desmentir en culto…para que lo entiendan pocos*: *desmentir en culto* sería una expresión sintácticamente idéntica a *hablar culto* (*hablar de culto*), que significa hablar (en este caso desmentir) como lo hacen los cultos. A lo largo de todo su corpus Rojas Zorrilla critica de manera jocosa el culteranismo, corriente identificada con la oscuridad en la expresión y las expresiones grandilocuentes y artificiosas propias de aquellos que se creen cultos. En estos tres versos vuelve a arremeter contra esta exquisitez en el lenguaje cuyo fin es la encriptación de un mensaje para que pueda llegar solo a unos pocos.

que el pesar que al que lo dijo 1505
le queda por largo tiempo.

Conde. ¡Bestia! decir que no sé
si miente no fue derecho
«mentís».

Guarín. Por Dios que ignoraba
que hubiese mentises tuertos; 1510
mas yo sé que entre soldados
diera notable argumento
para saber si era agravio
de pareceres diversos.

Conde. El duque, Guarín, es hombre 1515
que a no se poner en medio
nuestro amor y que una honra
y un alma misma tenemos,
hubiera asido de un brazo
al más César, al más Héctor, 1520
y en esas torres que miras
hecho pedazos su cuerpo.
Pero dejando palabras,
que no hay entre amigos duelo,
¿quién ha dado causa al duque 1525
para tanto desconcierto,
que, sin duda, está culpado
en dar crédito tan presto
contra mi honor a la envidia?

1508 *derecho*: 'cierto, real'. Veremos más adelante cómo Guarín trastoca el significado de este adjetivo y lo trasvasa hacia el campo de la visión.

1510 *mentises tuertos*: ante la respuesta desdeñosa de Carlos, Guarín retoma sus palabras y, dudando de que haya mentiras a medias (*mentises tuertos*), se burla de su amo trastocando el significado recto de los términos de los que se ha servido.

1511-1514 *mas yo sé que entre soldados…de pareceres diversos*: no es la primera vez que Rojas relaciona la figura del soldado con la mentira. En *Los celos de Rodamonte* (v. 2725) el personaje de Barahúnda equipara la fanfarronería de los soldados con el engaño de los mentirosos, pues ambos intentan aparentar algo que no son [véase Rojas, 2009: 571].

1520 *al más César, al más Héctor*: es decir, a los hombres más valientes y más fuertes. Véanse las notas a los versos 1301 y 1302.

Guarín. De aquellos tres caballeros 1530
que te quisieron matar
alguna traición sospecho,
si no es que cuando te vio
hablar con Leonor los celos
le hayan puesto los antojos 1535
de larga vista que dieron
tanta pesadumbre a Amor,
que dijo un poeta griego,
que se los puso por venda
y mira mejor con ellos. 1540

Sale Isabela.

Isabela. Carlos.
Conde. Señora.
Isabela. Admirada
vengo con justa razón.

1535-1536 *antojos de larga vista*: «Instrumento para ver con facilidad desde lejos, que consta de dos o tres o de cuatro vidrios o lentes, puesta una después de otra a distancia del encuentro de sus focos, y colocadas en uno o más cañutos o cañones de cartón, madera o metal, con cuyo beneficio se acercan a la vista del que mira por ellos y se agrandan las especies de los objetos muy distantes o remotos» [*Aut.*]. En este caso Rojas se hace eco de una expresión que dice *mirar las cosas con antojos de larga vista* («Metafóricamente se dice de aquel que las agranda, pondera y exagera más de lo que ellas son» [*Aut.*]), por la cual señalaría la deformación de la realidad percibida por el duque debida a los celos.

1538 *poeta griego*: es difícil identificar a un poeta griego en concreto, pues la poesía helénica, sobre todo la *Antología palatina*, está plagada de referencias a Cupido y sus elementos identificadores. De esta manera, podríamos decir que se trata de una referencia genérica en la que podría encajar cualquiera de los poetas conocidos.

1539-1540 *que se los puso por venda / y mira mejor con ellos*: a pesar de ser representado como un rapaz alado con los ojos tapados por una venda, Cupido sabe bien a quién dispara las flechas y, en su consecución, es infalible. Parece ser que sería la propia ceguera la que le otorga una capacidad insuperable para el acierto.

CONDE. Siempre está la admiración
en la novedad fundada,
pero estará disculpada 1545
si a ese espejo se ha tocado,
porque de cuanto hay criado,
si lo pudiera mirar,
no se pudiera admirar
como de haberse mirado; 1550
que es tanta su perfección
que pudiera en su reparo
la pluma o pincel más raro
retratar la admiración,
tanto que la reflexión 1555
de la luz que ha resultado
del espejo que ha mirado
su hermosura desde allí,
me tiene también a mí
deslumbrado y admirado. 1560
ISABELA. (Que Carlos así me hable
sin pedir a su excelencia
del señor duque licencia
es cosa más admirable,
porque duque y condestable 1565
son una cosa tan propia
que tuviera por impropia
presumir de saber cuál
ha sido el original
de quien el otro se copia.) 1570
Dos almas tan parecidas

1546 *se ha tocado*: 'se ha acercado, aproximado' («llegar o acercar con total inmediación una cosa a otra» [*Aut.*]).
1553 *raro*: «insigne, sobresaliente o excelente en su línea» [*Aut.*].
1555-1556 *la reflexión / de la luz que ha resultado*: la imagen reflejada en el espejo. Los espejos funcionan mediante el fenómeno de la reflexión de la luz, por el cual dicha luz cambia de dirección al incidir oblicuamente en una superficie, provocando un rebote de la imagen.

en dos cuerpos tan unidos
con unos mesmos sentidos
deben de regir sus vidas,
las potencias tan unidas 1575
forman solo un movimiento,
un amor, un pensamiento,
amando de por mitad
él con vuestra voluntad
y vos con su entendimiento. 1580
De aquí nace que a Leonor
queréis vos, porque él la quiere,
porque lo que él no quisiere
no os puede causar amor,
y así, viendo el disfavor 1585
con el que el duque me ha tratado,
también me habéis desamado,
que si me quisiera bien
a vos os diera también
mi amor el mismo cuidado. 1590

Conde. Que yo y el duque seamos
una cosa y que vivimos
con una alma que partimos
y un mismo amor nos tengamos,
que como instrumento estamos 1595
templados sin disonancia,

1575 *potencias*: «se llaman las tres facultades del alma, de conocer, querer y acordarse: que son entendimiento, voluntad y memoria» [*Aut.*].

1579-1580 *él con vuestra voluntad / y vos con su entendimiento*: tan unidos se encuentran los dos amigos que, según la teoría de Isabela, ambos aman al unísono, compartiendo la voluntad y el entendimiento (dos de las tres potencias del alma).

1585 *disfavor*: «Desaire, repulsa, acción o dicho de poca estimación y aprecio respecto de alguno» [*Aut.*].

1595-1596 *como instrumentos estamos / templados sin disonancia*: comparándose con instrumentos musicales, el conde presenta a ambos amigos como aparatos perfectamente armonizados entre sí (*templados*: «puestos acordes los instrumentos según la proporción armónica» [*Aut.*]), *sin disonancia* («mixtura o agregado de dos o más sonidos desproporcionados, ásperos y desapacibles al oído» [*Aut.*]).

es público en toda Francia,
mas que yo no os quiera a vos
en esto solo los dos
erramos la consonancia. 1600
Esté cierta vuestra alteza
del amor y del respeto
con que la adoro sujeto
a su celestial belleza,
que si la naturaleza 1605
nos hizo uno solo fue
porque dos almas os dé;
con esto dadme perdón
si de vuestra admiración
la justa causa olvidé. 1610

Isabela. Pidiole ahora licencia
el duque al rey para ir
a España, dando a sentir
que era el partirse violencia.
El rey, sintiendo su ausencia, 1615
la causa le preguntó,
y aunque un rato dilató
la ocasión de su jornada,
al fin, con la voz turbada,
de esta suerte respondió: 1620
«Aunque pensaba encubrir
la causa que de ausentarme
de Francia tengo, señor,
en tiempo tan importante
para que mi espada os sirva, 1625
cómo puede ser que mande
vuestra alteza que la diga
y que yo pueda excusarme,

1600 *consonancia*: continuando dentro del campo semántico de la música, nos referimos a la «armonía que resulta de la unión acordada de dos o más voces, o del instrumento o instrumentos bien templados, cuyos sonidos agradables divierten y deleitan» [*Aut.*].

para no matar un hombre
siendo fuerza que se mate, 1630
y que siendo tan forzoso
es imposible matarle;
me voy porque la ocasión
no me le ponga delante,
porque en matándole a él 1635
tengo también de matarme.»
Admirado el rey de oír
que era forzoso matarse
después de matar un hombre,
se fue solo con mirarle, 1640
que para darse a entender
basta que los reyes hablen
con los ojos, donde escriben
lo desdeñoso o lo fácil.
Viendo yo la acción del rey 1645
y el no querer preguntarle
quién era el hombre, propuse
saber de vos, condestable,
qué enojo es este del duque,
porque es ocasión bastante 1650
a presumir que sois vos,
porque matar y matarse
solo puede ser con vos
si por dicha el duque sabe
que le servís a Leonor, 1655
porque tales amistades
solo las puede romper
deslealtad, Carlos, tan grande.

Conde. Para responder, señora,

1642-1643 *basta que los reyes hablen… lo desdeñoso o lo fácil*: no hay mejor retrato de una figura regia en la época que el presentado en estos tres versos, donde podemos constatar un poder tal sobre sus vasallos que no precisaban de otra herramienta más que de su mirada para hacer ejecutar sus órdenes.

a vuestra alteza…
GUARÍN. No pases 1660
adelante.
CONDE. ¿Por qué?
GUARÍN. El rey.
CONDE. El rey.

El rey entra solo a la puerta.

REY. (Ya no puedo hablarle,
que está Isabela con él;
más bien será que le llame.)
Carlos.
CARLOS. Señor.
REY. Entra, que hoy 1665
sin que un punto se dilate
verá el duque lo que puede,
sabrá Francia lo que vale,
mas esto no es para aquí,
entra en mi cuarto. *Vase.*
GUARÍN. ¿Qué trae 1670
el rey que mira en arpón?
ISABELA. Carlos.
CARLOS. Confusión notable.
ISABELA. Hoy te casa el rey.
CARLOS. Primero
el duque ha de declararse.
GUARÍN. Señor, entra, porque el rey… 1675
CARLOS. Si no me matan pesares…

1671 *mira en arpón*: el *arpón* es el «instrumento que se compone de un astil de madera armado por uno de sus extremos con una punta de hierro que sirve para herir o penetrar, y de otras dos que miran hacia el astil y hacen presa» [*DRAE*]. Por lo tanto, *mirar en arpón* podría entenderse como una manera de mirar incisiva, hiriente, cargada de intención. Solo hemos podido encontrar un uso similar de la expresión en el *Entremés de los enfadosos* de Quevedo, lo que nos ayudó a precisar

Isabela. Si estas dudas no me ahogan…
Carlos. …poco pueden.
Isabela. …poco valen.
Mira, Carlos, que si el rey…
Guarín. Que vuelve, señora, que sale. 1680
Isabela. ¡Ay Carlos!
Carlos. ¡Ay Isabela!
Guarín. ¡Ay peñas de Monferrate,
valedme, que otra vez vuelve
fray Guarín a ermitañarse!

su significado: «Si dos gorras de piedra nos topamos, / nos vamos alargando de pescuezo, / vista en arpón, mirando cada uno / quien empieza primero / solfeando ademanes de sombrero» [*CORDE*].

Acto tercero

Sale el rey y Carlos.

Rey. Carlos, quién imaginara, 1685
y siendo un alma los dos,
que fuérades causa vos
de que el duque se ausentara.
Él tiene resolución
sin que baste mi poder 1690
ni mi amor a defender
tan desesperada acción.
Habrá soldados en Francia
para servirme en su ausencia,
más será la diferencia 1695
por infinita distancia.
Pero qué me importa a mí,
si lo ha de sentir mi amor
con tanto extremo.
Conde. Señor,

1682-1684 *¡Ay peñas de Monferrate, / valedme, que otra vez vuelve / fray Guarín a emitañarse!*: vuelve el gracioso a recordar la historia de fray Juan Guarín a la que hizo referencia en la primera jornada (vv. 139-140) y teme que, retrocediendo en los avances amorosos conseguidos, todos sus esfuerzos se diluyan para volver al inicio del proceso. Ejemplifica este retroceso, pues, con la historia del monje, cuyo principio nos emplazaba a su retiro eremita.

vuestro vasallo nací, 1700
y de padre que sirvió
al vuestro, de cuya historia
hoy tiene Francia memoria,
vos noticia, ejemplo yo.
Con esto tendréis por cierto 1705
que no pudo mi lealtad
faltar a tanta amistad
ni romper aquel concierto
de dos almas, porque en ellas
hay tan juntos movimientos 1710
que, como dos instrumentos,
las templaron las estrellas.
¿Dice el duque claramente
que se va a España por mí?

Rey. No, Carlos.

Conde. Pues, ¿en que fui 1715
culpado de que se ausente?

Rey. Yo dije al duque, viniendo
de Borgoña, que quería
darle a Isabel, que tenía
por cierto estarla sirviendo; 1720
y no acetó —¡cosa extraña!—
el casamiento que diera

1701-1703 *y de padre que sirvió / al vuestro, de cuya historia / hoy tiene Francia memoria*: hace referencia al rey Enrique IV de Francia, padre de Luis XIII, monarca galo desde 1589 a 1610. Conocido como Enrique el Grande o el Buen Rey, es considerado por los franceses como el mejor monarca que ha gobernado su país gracias a los reiterados intentos por mejorar las condiciones de vida de sus súbditos.

1710-1712 *hay tan juntos movimientos… las templaron las estrellas*: Carlos vuelve a retomar la imagen utilizada en los versos 1595 y 1596 para materializar la fortaleza de su amistad con el duque: sendas almas son representadas como dos instrumentos armonizados, en este caso, por la fuerza de las estrellas. Podría intuirse cierta reminiscencia de la teoría pitagórica de la armonía de las esferas, una armonía astrológica que tiene reflejos en la vida terrenal.

honor al Imperio y fuera
de tanto contento a España.
  Sentilo, como es razón, 1725
y dando en mil pensamientos,
a vuestra amistad atentos,
me ha dado imaginación:
  que en secreto la servís,
y que por la fe jurada, 1730
para no sacar la espada,
hace ausencia de París.
  De mi sangre sois, bien veo
que la podéis merecer,
pero ya no puede ser 1735
siendo del duque deseo.
  Con él la quiero casar,
que es Guisa sobrino mío,
y intentar es desvarío
lo que no habéis de alcanzar. 1740
  Para remediarlo todo
casaros tengo pensado,
que si el duque os ve casado
no puede haber mejor modo
  para sosegar su amor, 1745
y porque ha de ser aprisa,
para detener a Guisa,
será madama Leonor
  esta noche vuestra esposa,
de la ilustrísima casa 1750
de Valois.

Conde. (¿Por quién pasa
desdicha tan lastimosa?
  ¿Qué responderé, qué haré,
qué diré?)

1748 *madama*: «Voz francesa y título de honor que vale lo mismo que *señora* y se da a las mujeres nobles puestas en estado, la cual se ha usado en España en el mismo sentido para nombrar a las señoras extranjeras» [*Aut.*].

Rey. (La culpa es clara,
pues toda el alma en la cara 1755
como en espejo se ve.)
Conde. (¿Qué consejo será el mío,
cielos, en aprieto igual,
si apenas en tanto mal
de mi inocencia me fío? 1760
¿Cómo puedo hallar cautela
sin ser al duque traidor?
¿Cómo querer a Leonor?
¿Cómo olvidar a Isabela?)
Rey. Yo voy a hablar a Leonor, 1765
Carlos, no hay que responder,
sino solo agradecer
tanta merced y favor,
aunque enmudecer turbado
y no veros a mis pies 1770
muestra de los dos quién es
en esta ocasión culpado.
Tan necio os miro conmigo
que, si a un rey se permitiera,
con mi propia espada os diera 1775
de esa arrogancia castigo,
que aunque por su propia mano
hubo rey que muerte dio
a su vasallo, soy yo
más cuerdo.
Conde. Señor.

1755-1756 *pues toda el alma en la cara / como en espejo se ve*: reminiscencia de una frase proverbial salida del ingenio de Cicerón, uno de los más importantes oradores romanos: «La cara es el espejo del alma, y los ojos sus delatores» (*Imago animi vultus, iudices oculi*). Este proverbio ha permanecido en el imaginario popular hasta la actualidad, siendo acompañado de refranes como el siguiente: «el bien o el mal a la cara sal», que «da a entender se conocen casi siempre en el semblante los afectos que padece el alma, sean de alegría u de tristeza» [*Aut.*].

Rey. En vano 1780
disculpáis este desprecio,
vivid, aunque injusta ley,
que quiero yo ser más rey
mientras vos, Carlos, más necio;
y aunque de vuestra persona 1785
yo tengo satisfación,
dejad, Carlos, la ambición
de la imposible corona,
y no presumáis de alteza
con Isabela, mi hermana; 1790
hoy os casad o mañana
os cortarán la cabeza. *Vase el rey.*

Conde. ¿A cuál hombre ha sucedido
mayor fortuna que a mí?
Ya mis esperanzas vanas 1795
cortan el aire sutil.
Mi rey, mi amigo, mi patria
pierdo, Isabela, por ti,
que fuiste para matarme
áspid en flores de lis. 1800
Amo a Isabela y el duque
deja a Isabela por mí;
quiere a Leonor, dame el rey
a Leonor, por impedir
que el duque se vaya a España, 1805
para detenerle ansí.

1800 *áspid en flores de lis*: eco del *latet anguis in herba* (Virgilio, Égloga III, 97) que aparece en la narración de la muerte de Eurídice (huyendo de Aristeo, Eurídice abandona el escenario de su propia boda y en el camino pisa una víbora que le muerde el pie y le provoca la muerte. Comienza aquí el viaje hacia el Hades de Orfeo, su marido, para recuperarla). Rojas utiliza esta misma imagen en la comedia *No hay amigo para amigo*: «o tu planta este áspid pise / encontrado entre las flores» (vv. 1989-1990) [Rojas, 2007: 106]; aunque en este caso reconoce la realeza de Isabela con la imagen de la flor de lis, identificativo de la casa real francesa.

¡Qué confusión! ¡Qué desdicha!
Oh luces que en el zafir
eterno brilláis diamantes,
si humanos ruegos sois 1810
cese el rigor de mis hados,
así jamás encubrir
os pueda la obscura noche
en cuyo manto salís,
solamente os vista el alba 1815
de su rosado matiz,
a vista del sol que os baña
en nubes de oro y carmín;
si me habéis mirado, estrellas
benévolas, hasta aquí, 1820
no me dejéis en estado
tan confuso e infeliz.
Hacerme matar el rey
es más feliz de sufrir,
casarme yo con Leonor, 1825
bien veis que es hazaña. Oíd
por qué: primero del cielo
aquel bordado telliz,
solio del sol y la luna,
oro aquel y este marfil, 1830
se juntará por la tierra

1808 *zafir*: «Llaman a cualquier cosa que tiene el color azul, especialmente al cielo» [*Aut.*] como consecuencia del color cerúleo que caracteriza a esta piedra preciosa.
1809 *diamantes*: las estrellas son comparadas con diamantes, cuya reflexión de la luz semeja al brillo que estos astros despiden.
1818 *nubes de oro y carmín*: luces que produce la salida del sol en el alba, que tiñen el cielo de colores dorados y rojizos.
1828 *telliz*: «El paño con que se cubre la silla del caballo después de haberse apeado el caballero, o el que llevan los caballos de respeto en cualquier función» [*Aut.*]. Rojas continúa hablando del zafir, lugar donde están «bordadas» las estrellas.
1830 *oro aquel y este marfil*: asociación típica y tópica derivada del color que une al sol con el oro y a la luna con el marfil.

con la rosa y el jazmín
de los campos que hermosea
la verde capa de abril,
verase armado de escamas 1835
volar al viento delfín,
y anidar única fénix
sobre el coral carmesí,
donde cercan verdes ramas
el tronco de su raíz. 1840
Aquí se acabó mi vida,
adiós hermosa y gentil

1835-1836 *verase armado de escamas / volar al viento delfín*: comienza aquí Carlos un breve relato que presagia su hipotética muerte a manos del rey. De esta manera, el monarca aparece como verdugo, enfundando su armadura, metamorfoseado en la figura de un delfín armado de escamas. La elección del delfín como trasunto de la figura regia va en consonancia con la idea de que dicho mamífero es considerado el rey de todos los peces, una imagen habitual en el teatro áureo. Como ejemplo de ello presentamos los siguientes versos de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca: «En las saladas espumas / del mar el delfín, que es rey / de los peces, le dibujan / escamas de plata y oro / sobre la espalda cerúlea / coronas…» (vv. 2331-2335) [2014: 426]. Tampoco hay que obviar que el término *delfín* denominaba al primogénito y heredero de la corona francesa, aunque esta explicación nos parece más inestable.

1837-1838 *y anidar única fénix / sobre el coral carmesí*: en este par de versos el conde alude a la acción de herir con la espada. Dicha arma está representada por el ave fénix, animal que desaparece para resurgir de sus propias cenizas, al igual que la espada desaparece en la carne para más tarde volver a emerger. Por su parte, el *coral carmesí* representa la sangre en la cual la espada *anida*. La utilización del coral como imagen de la sangre es un recurso muy utilizado por Rojas, tal y como podemos constatar en los siguientes ejemplos: «Salpicado de corales, / su cárdeno rostro miro» (*No hay ser padre siendo* rey, vv. 2529,2530) [Rojas, 2007: 254]; «El instrumento es este que ha dejado / en mis manos violento, / y, aunque no está sangriento, / temo que, si me persiguen tantos males, / que ha de verse teñido de corales» (*Casarse por vengarse*, vv. 2402-2406) [Rojas, 2007: 523]; «que de su agarena sangre / tanto coral derretido» (*Los celos de Rodamonte*, vv. 1319-1320) [Rojas, 2009:523]; «y que en coral humano sumergimos / tanto africano…» [Rojas, 2009: 538].

Isabela, que hoy se parte
Carlos, tu amante infeliz,
donde le mate tu ausencia, 1845
que es menos mal que vivir.
Ansí quiero al rey y al duque
satisfacer de que fui
leal, que quien más no puede
basta que pueda morir. 1850

Sale la infanta y Leonor.

Isabela. Alegre de vuestra dicha
parabién a daros vengo.
Leonor. Bien merezco el bien que tengo
después de tanta desdicha.
Carlos.
Conde. (Mi bien y mi mal 1855
vienen juntos, ¿qué he de hacer?)
Isabela. (Celosa he venido a ver
su dicha, ¿hay desdicha igual?)
Conde. (Mi vida viene escondida
en la muerte que han de darme, 1860
que Leonor viene a matarme
y Isabela a darme vida.)
Leonor. El rey presente, su alteza,
me ha dicho que ya sois mío.
Conde. (Testigo soy, que porfío 1865
para encubrir mi tristeza.
No de otra suerte me veo, *Aparte.*
que entre dos sendas se puso
caminante que confuso
quiere imitar mi deseo; 1870
la mejor yerra, tomando
la que había de dejar,
en un monte viene a dar
a todas partes mirando.
Ciérrase el día, desciende 1875

la noche, teme el bramido
de las fieras y el ruïdo
del agua es voz que le ofende;
no hay sombra de árbol que allí
salteador no le parezca 1880
rogando al sol que amanezca,
como me sucede a mí,
que viendo estos dos caminos
quiere el rey darme a Leonor,
errando Isabel mi amor 1885
el de tus ojos divinos.
No aguardes sus resplandores,
fugitiva noche obscura,
desvanece, oh lumbre pura,
el monte de mis temores; 1890
tú me ilustra, tú me guía,
que no hay pajarillo ausente
que espere más tiernamente
la primera luz del día.)

Leonor. Carlos, ¿sabéis que soy yo 1895
la que os habla?

Conde. (¿Qué diré?)
Señora, todo lo sé,
de mí solamente no.
Qué favor de mi ventura
pudiera yo desearme 1900
como venir a emplearme
en vuestra rara hermosura.
Digna sois del mayor rey
del mundo, bella Leonor,

1889-1891 *desvanece, oh lumbre pura, / tú me ilustra, tú me guía*: siguiendo el juego dialéctico iniciado con la pequeña narración anterior, el conde se presenta como el caminante perdido en una noche en la que, alejado de su amada, teme por su porvenir. De tal manera, pide ayuda a la dama, representada por la *lumbre pura* (de nuevo el tópico neoplatónico por el que esta es identificada con el sol, que todo lo ilumina), para que le guíe en ese camino tortuoso y poder encontrar, al fin, un lugar mejor.

pero es la ley del amor 1905
que a nadie se guarde ley.
Yo quiero tanto imposible
que aún no soy tierra en sus pies,
y así, quereros no es
a lo imposible posible, 1910
que, a ser posible, yo os doy
la palabra que después
dejara de ser quien es
y yo fuera más que soy.
El rey lo puede mandar, 1915
mas yo no lo puedo hacer,
porque no hay mandar querer
en las leyes de reinar;
casarnos puede a los dos,
quereros es de otra ley, 1920
en las vidas reina el rey,
en las almas solo Dios.
De aquí nace que se pueda
descasar quien se casó
forzado.

Leonor. Paso, que yo 1925
no permitiré que exceda
de lo que es razón ninguno
de cuantos Dios ha criado.
Sois necio, sois porfiado,

1906 *ley*: 'lealtad, fidelidad'.

1923-1925 *De aquí nace que se pueda / descasar quien se casó / forzado*: dada la naturaleza sacramental del matrimonio, no puede ser disuelto por causas posteriores a su celebración, únicamente puede declararse la nulidad en matrimonios que desde un principio fueron inválidos por no cumplir todos los requisitos que exige la legislación canónica. Uno de los obstáculos para declarar válida una unión matrimonial sería el «rapto», es decir, la contracción del matrimonio con un cónyuge (normalmente la mujer) retenido de manera violenta para ese fin. Este impedimento entró en vigencia a partir del Concilio de Trento, más concretamente a partir de su sesión decimocuarta, el 11 de noviembre de 1563.

1929 *Sois necio, sois porfiado*: reminiscencia de los refranes «Hombre porfiado, necio consumado» [*Correas*, refrán n.º 11523], «Más vale ser

y sobre necio importuno, 1930
ni os ruego ni se me da
de vos el suelo que pisa
este pie, que amando a Guisa
su igual mi valor tendrá,
y quered vuestro imposible, 1935
que con él yo haré de modo
que lo perdáis todo en todo
cuanto me fuere posible.
El rey le quiere, él a mí,
yo haré con él que le pida 1940
al rey que os quite la vida.

Isabela. ¡Bueno está, que estoy aquí!

Leonor. Perdóneme vuestra alteza,
que puede mucho un desprecio.

Conde. Leonor, vuestra sangre precio, 1945
vuestro valor y belleza,
pero yo no puedo más,
sacadme el alma del pecho,
que juramento me ha hecho
que no olvidará jamás 1950
este divino imposible,
que imposible más le precio,
cuerdo o loco, sabio o necio,
que cuanto me dais posible.

Leonor. Hacedlo, Carlos, ansí, 1955
no tengáis por fuerza amor,
que no hay sangre ni valor
si no me quieren por mí.
Fuera quererme locura
porque en sangre os aventaje, 1960
que amor nunca fue linaje
sino gusto y hermosura,

---

necio que porfiado» [*Correas*, refrán n.º 13942] y «Más vale ser tenido por necio que por porfiado» [*Correas*, refrán n.º 13945].

1961-1962 *que amor nunca fue linaje / sino gusto y hermosura*: de nuevo retoma aquí el dramaturgo uno de los *leit motiv* de la comedia palatina: el amor por encima de las diferencias estamentales.

porque es de tanto valor
que en la humana compostura
fue menester la hermosura 1965
para que naciese amor. *Vase.*

Isabela. Oh Carlos, mal habéis hecho
en no querer quien os quiere.

Conde. Si de esta fe no se infiere
que verdad vive en mi pecho, 1970
¿qué me queda que esperar?

Isabela. Quered a Leonor por mí,
que es mi amiga y yo le oí
al rey, mi señor, jurar
que habéis de ser su marido, 1975
porque por vos me desprecia
el duque, y yo soy tan necia
que hasta ahora no he creído
que por él no me queréis,
pero llega el desengaño 1980
a tiempo, que aumenta el daño
saber que amor me tenéis,
que a no haber celos tenido
por engaños de Leonor,
por el rey o por mi amor 1985
fuérades ya mi marido.

Conde. Señora, mi mala suerte
obra siempre lo peor,
que si no es para perderos,
¿cómo os mereciera yo? 1990
El consuelo es que seáis
de Guisa, que tanto amor
me debe, aunque yo le debo
el no quereros a vos.
Vos, en efecto, sois suya 1995
y yo de Francia me voy
a morir, donde más presto
pudiere hallar ocasión.
No os pido favor ninguno,

pues que ya del duque sois, 2000
ni aún memoria que le ofenda
en vuestra imaginación,
que aunque somos enemigos
con esta fineza doy
argumento a mi verdad 2005
y a mi fe satisfación.
Viva el duque por que muera
quien tanto os ama a los dos,
que allá me lleváis con él
aunque sin él y sin vos. 2010

Isabela. Siempre viviréis conmigo,
aunque los agravios son
del alma como del cuerpo
si el alma los consintió,
mas, ¿qué puedo responderos 2015
cuando en tal desdicha estoy
pues me caso a mi disgusto?

Conde. ¡Qué fortuna!

Isabela. ¡Qué rigor!

Conde. ¡Qué muerte!

Isabela. ¡Qué triste vida!

Conde. ¡Qué agravio!

Isabela. ¡Qué sin razón! 2020

Conde. ¡Qué fuerza injusta!

Isabela. ¡Qué rabia!

Conde. ¡Qué imposible!

Isabela. ¡Qué temor!

Conde. ¡Qué desengaño!

Isabela. ¡Qué engaño!

Conde. Yo voy a morir.

Isabela. Yo no.

Conde. ¿Por qué?

Isabela. Porque ya estoy muerta. 2025

Conde. Adiós Isabela.

Isabela. Adiós. *Vase.*

Sale el duque y Guarín.

Duque. ¿Tanto el rey le ha detenido?
Guarín. ¿Celoso estás?
Duque. Yo, ¿de qué,
si adivino lo que sé
por lo que tengo sabido? 2030
Guarín. Aquí está, pero suspenso
por ventura, imaginando
tu enojo.
Duque. Estará pensando
en lo mismo que yo pienso.
Guarín. ¿Piénsasle hablar?
Duque. Bueno fuera, 2035
tan agraviado y quejoso.
Guarín. Qué melindre tan gracioso.
Duque. ¿Melindre?
Guarín. Pues, ¿qué dijera
alguna celosa dama
reñida con su galán 2040
cuando enojados están
y aumenta ausencia la llama?
¿No has visto un herrero viendo
que el fuego centellas echa,
el martillo en la derecha 2045
y en la izquierda el hierro ardiendo,
cuando el mozo está soplando
y en los fuelles canta el viento,
templar el rigor violento
agua en las llamas echando, 2050
y del fuego que las mata
con lengua azul de repente

2043-2062 *¿No has visto un herrero viendo… el desengaño a los ojos*: excelente comparación entre los efectos que producen los celos en el amor con los efectos que produce el agua en las llamas enfurecidas del herrero. El sistema metafórico funcionaría de la siguiente manera:

nace un pirámide ardiente
que en círculos se desata
de mil estrellas de fuego? 2055
Pues no de otra suerte amor,
en medio de tanto ardor,
pone la llama en sosiego
con estos celos y enojos,
que han de ser para crecer 2060
el fuego en llegando a ver
el desengaño a los ojos.

Duque. Dime, Guarín: cuando están
dos amantes enojados
y encubriendo sus cuidados, 2065
como al descuido se van,
¿cuál hace mayor fineza,
el que llega o el que calla?

Guarín. En quien se rinde se halla
más amor o más flaqueza, 2070
más valor se viene a hallar
en aguardar y sufrir,
más amor en resistir
y más flaqueza en rogar,
mas es también hidalguía 2075
del alma rendirse luego.

Duque. Pues yo con agravios llego,
que es más hidalga la mía.
Estará vuestra excelencia
casado ya con Leonor. 2080

---

el amor está representado por el fuego descontrolado de la forja que es avivado con los esfuerzos de un mozo que aplica aire con el fuelle, símbolo de los esfuerzos de los amantes por mantener las llamas del amor vivas. Este fuego tan activo, que *centellas echa*, es mitigado por el herrero con un poco de agua que, tras soltar una gran *lengua azul* (recordemos que el oxígeno del agua abastece brevemente a las llamas), suaviza su potencia. El agua, por tanto, viene a ser un trasunto de los celos, que actúan de la misma manera en la hoguera del amor: en un primer momento avivan en exceso la llama para, finalmente, apagarla.

Guarín. No hay fineza en el amor
como no hacer resistencia.
Conde. Y vuestra alteza también
con Isabela casado.
Duque. Lo de alteza es escusado. 2085
Carlos, tratémonos bien.
Conde. Yo pienso que he procedido
conforme mi obligación.
Duque. Las mías pienso que son
las mismas que siempre han sido. 2090
Conde. Si esto es venir a saber,
duque, lo que el rey quería,
mi lealtad es como mía,
que no hay más que encarecer,
lo que pude responder 2095
a lo que el rey me mandó
dirá el tiempo, que no yo,
pero estad cierto de mí,
que he de morir por un sí
y me ha de matar un no. 2100
Vive en mi alma de asiento
tan de veras mi lealtad
que es mi alma mi verdad,
mi verdad mi entendimiento,
con mi firme pensamiento 2105
nada las mudanzas pueden,
que soy cuando más exceden
aquel ardiente farol,
que alto o bajo, siempre es sol
por más que los cielos rueden. 2110
De aqueste acuerdo ha salido

2101 *Vive en mi alma de asiento*: *vivir de asiento* sería una expresión similar a *estar o quedarse de asiento*, cuyo significado es «establecerse en algún pueblo o paraje» [*Aut.*]. Por tanto, Carlos demuestra al duque que la lealtad hacia su amigo está determinada en su alma de manera inamovible.

de mi muerte la sentencia,
mas mi honrada resistencia
será siempre la que ha sido:
yo querré lo que he querido, 2115
si es Leonor veréis después,
o si Isabela lo es,
para que perdáis el miedo,
pues solo con morir puedo
satisfacer a los tres. 2120
Vos seréis con Isabela
rey de Francia, Carlos no,
que el pronóstico no vio,
que fue la lealtad cautela.
Yo haré que mi muerte duela 2125
al rey, a vos, a Leonor
y a Isabela, y de mi amor
daré la mayor señal,
pues morir por ser leal
es la fineza mayor. 2130
Alevoso me llamáis
y al cuerpo la ofensa hacéis,
en el alma me ofendéis
pues mi amor atropelláis;
mucho a la amistad fiáis 2135
cuando entre dos enemigos
fueran injustos castigos,
mas por mí advierta esta calma
que sea del cuerpo u del alma,
no hay duelo entre dos amigos. 2140

Duque. Extraña respuesta.

Guarín. Creo
que es propia su obligación.

Duque. Si no culpo mi atención
y disculpo mi deseo,
cuanto dice entiendo mal, 2145
porque si dice que muere

por leal, de eso se infiere
que muere por ser leal.
Ese morir es de amor
por lo que de mí recela, 2150
fingiendo amar a Isabela
siendo su verdad Leonor.

Guarín. ¿Eso cómo puede ser,
si dice que tú serás
rey con ella?

Duque. Cuando más 2155
me pensé satisfacer,
Carlos con enigmas cubre
el corazón, ¡muerto soy!,
mientras más alma le doy
más la que me niega encubre, 2160
porque no me dijo aquí
lo que con el rey trató.
¿Cómo ha de matarle un no
si ha de morir por un sí?,
que entre tantos accidentes 2165
de conceder y negar,
¿cómo le pueden matar
dos contrarios diferentes?
Pero, ¿qué prueba mayor
de lo que el alma recela, 2170
que ser el no de Isabela
y el sí de Leonor?
El amigo verdadero
no tiene enigmas, Guarín,
que de la amistad el fin 2175
siempre ha sido lo primero
no encubrir cosa ninguna.

Guarín. De eso han nacido hartos daños,
no porque en esto haya engaños
ni en Carlos cautela alguna, 2180

que como suele el amigo
falso mil veces salir,
algo se le ha de encubrir
para cuando sea enemigo,
que quien amigos escoge 2185
que toda el alma les da,
en qué lugar estará
cuando el amigo se enoje,
que los hay de tales modos,
y por mi mal lo sé bien, 2190
que lo que ven y no ven
todo lo dicen a todos.

Duque. Ahora bien, yo soy amigo
de Carlos tan verdadero
que solo su gusto quiero, 2195
tanto puede amor conmigo.
Quiera en buenhora Leonor
parte, y dí que desde aquí
se la dejo, porque en mí
no hay más amor que su amor; 2200
que hallaré con gusto ajeno
en ciudad tan populosa
otra Leonor tan hermosa
y no otro Carlos tan bueno;
y en fe de aquesta verdad 2205
pediré a Isabela al rey,
que esto es cumplir con la ley
de la jurada amistad.

2181-2184 *que como suele el amigo… para cuando sea enemigo*: este fragmento nos recuerda unos versos de Juan Ruiz de Alarcón que, desde su comedia titulada *Los favores del mundo*, han pasado al saber popular como aforismo: «no hay enemigo peor / que el que trae rostro de amigo» (vv. 1846-1847) [2012: 154].

2202 *ciudad tan populosa*: en el siglo XVII París era una de las urbes más pobladas de toda Europa, con un censo de unos 300.000 habitantes. Si lo comparamos con las ciudades españolas más habitadas del siglo, destacando Sevilla (antes de sufrir la peste a mediados de la centuria) o Madrid con unas 130.000 personas cada una, constatamos que la capital francesa casi triplica su población.

Dile que no esté celoso,
que Isabela será mía 2210
desde hoy.

Guarín. Es fantasía
de tu imperio escrupuloso
pensar que quiere a Leonor,
y al rey, señor, no le pidas
a Isabela, antes mil vidas 2215
quita a Carlos, mi señor.
No le mates con veneno
cuando confesando estás
que otra Leonor hallarás
y no otro Carlos tan bueno. 2220

Duque. ¿Cómo no? Vete de aquí,
ignorante, porque yo
le quitaré el miedo al no
cuando dé a Isabela el sí,
que el decirme que con ella 2225
seré rey de Francia fue
por celos.

Guarín. Señor, yo iré.
(Mal haya mi mala estrella,
bien sé que no he de volver.) *Vase.*

Duque. Y yo, que darle a Leonor 2230
es la fineza mayor
que con Carlos puedo hacer.
¡Oh Carlos, cuánto me cuesta
este amor esta amistad!
Pero si ansí la verdad 2235
de mi fe se manifiesta,

2212 *imperio escrupuloso*: Guarín se refiere al entramado mental que el duque ha construido para poder mantener la amistad con Carlos sin faltar a los deseos del rey. Dicho *imperio* intangible es *escrupuloso* porque se ha erigido sobre una serie de dudas o recelos en torno a la calidad moral de los actos acometidos para ello, lo que provoca en el duque cierto conflicto interior.

sepa el mundo que ha dejado
Carlos ser rey por Leonor,
y que en mí la ley de amor
constituye un rey forzado. 2240

Sale el rey y Otón.

Rey. ¿Estáis bien en lo que os digo?
Otón. Vuestra majestad me manda
que le diga al condestable
que si esta noche se casa
le hace duque de Borgoña, 2245
y que si alguna palabra
me replicare, le prenda,
y en una torre con guardas
le tenga y su alcaide sea
en fe de mi confianza. 2250
Rey. Partid, Otón, y volved
con la respuesta, y mañana
haré sacar de París
a Leonor si no le agrada
el marido que le doy. 2255
Otón. El cielo, invicto monarca,
nuevas provincias sujete
a las flores de tus armas. *Vase.*
Duque. Vuestra majestad, señor,
en nuevos cuidados anda 2260
y sin darme parte de ellos.
Rey. Como veros aguardaba
y no habéis venido a verme,
siendo de mucha importancia
la brevedad, he querido 2265

2258 *flores de tus armas*: vuelve a aparecer el emblema de la casa real francesa, a saber, la flor de lis, que decora el escudo de armas de la corona. La palabra *armas* a la que hace referencia Otón, por tanto, sería una simplificación del sintagma *escudo de armas*.

por mí solo ejecutarla.
Duque. Paréceme que entendí,
si el oído no me engaña,
que mandas prender a Carlos.
¿Puedo yo saber la causa?, 2270
porque es novedad notable.
Rey. Carlos, duque, se levanta
con mi reino.
Duque. Vive Dios,
que miente Otón si te habla
con envidia en tal maldad, 2275
y que confesar le haga
su traición en desafío
si me otorgas la campaña,
pero cuando me la niegues,
invicto señor, en Francia, 2280
iré a pedírsela al césar
de Alemania o al de España,
y si los dos me la niegan
en Constantinopla hay plaza
y me la dará Selín. 2285

2272-2273 *se levanta / con mi reino*: *levantarse con algo* significa «apoderarse y hacerse dueño y señor de ello» [*Aut.*].

2281-2282 *césar de Alemania*: haciendo coincidir con el reinado de Luis XIII, rey protagonista de la obra, Rojas podría referirse a dos monarcas del Sacro Imperio Romano Germánico: Matías de Habsburgo, que reinó entre 1612 y 1619, o Fernando II de Habsburgo, cuyo reinado vivió entre 1619 y 1637.

2282 *al de España*: al igual que ocurre con Alemania, dos podrían ser los reyes españoles aludidos atendiendo a las fechas en que se sucedieron sus reinados: Felipe III, entre 1598 y 1621, y Felipe IV, entre 1621 y 1665.

2284 *Constantinopla*: Rojas apunta ahora al Imperio Otomano, cuya capital fue Constantinopla desde 1453 hasta 1922.

2285 *Selín*: Selim II, sultán del Imperio Otomano desde 1566 hasta 1574. Como podemos comprobar Rojas cae aquí en un anacronismo posiblemente intencionado. Los sultanes que, por fecha, podrían encajar en este momento serían Mustafá I (que gobernó en dos breves periodos: 1617-1618 y 1622-1623) y Murad IV (sultán entre 1623 y

Rey. Paso, duque, que no causa
Otón la culpa de Carlos,
que el decir que se levanta
con el reino es porque intenta
por Isabela, mi hermana, 2290
ser rey de Francia.

Duque. Señor,
si esa fue la culpa es falsa,
que Carlos a Leonor quiere,
porque de secreto trata
bien a costa de mis celos 2295
abreviar sus esperanzas.
Yo he visto con mis ojos,
testigos que no se engañan,
libres de toda elección.

Rey. Los celos siempre los tachan. 2300

Duque. No alborotes a París,
que prender personas altas
no ha de ser sin causas graves,
que como vuela la fama
desde la boca del vulgo 2305
reinos y provincias varias,
es obligación del rey,
en toda acción de importancia,
no ejecutar los decretos
sin examinar las causas. 2310
Pierde autoridad el cetro
cuando muchas cosas manda
que la obediencia no puede
sufrillas o ejecutallas.

1640); sin embargo, nuestro autor toledano echa mano del monarca otomano probablemente más conocido por el auditorio español: Selim II, que condujo a sus tropas al sonado fracaso naval de la batalla de Lepanto frente a la Santa Liga, muy recordado por la participación de Miguel de Cervantes.

2304 *vuela la fama*: eco de un refrán popular que dice: «La mala fama vuela como ave y rueda como la moneda, y la buena en casa se queda. / Por conseja detrás del fuego» [*Correas*, refrán n.º 12031].

Para más seguridad 2315
dame, señor, a la infanta,
como me la has prometido,
y verás cómo se casan
el condestable y Leonor.

Rey. No sé qué premio, qué paga 2320
puedan mis obligaciones
dar, sobrino, a tus palabras;
dame los brazos, ya eres
mi hermano, y si esto no basta
te nombro mi sucesor. 2325

Duque. Venzas las edades largas
del fénix, renueves años,
como esta pluma en las alas.

Rey. Voy a decirlo a Isabela,
espérame en esta sala. *Vase.* 2330

Duque. Esclavo soy de mi prima.
¡Qué temeraria borrasca
han levantado los celos
en el mar de mi desgracia!
¿Cómo podré tomar puerto 2335
si mis amorosas ansias
son naves en las arenas
y en el cielo montes de agua?
¿Viose más cruel fortuna?
¡Necio amor, amaina, amaina 2340
la vela de mis sentidos,
que se me va a pique el alma!
¡Oh Carlos, tú con Leonor!

2326-2327 *Venzas las edades largas / del fénix*: recordemos que el fénix es un ave de larga vida y, cuando se ve falta de su rigor natural, se hace quemar bajo los rayos del sol para volver a brotar en forma de gusano que, rápidamente, se convierte en ave.

2332-2342 *¡Qué temeraria borrasca… que se me va a pique el alma!*: la afición de Rojas por las metáforas náuticas para representar el fenómeno amoroso se hace más que patente en esta comedia, lo que hace obvio su significado. Véanse las notas a los versos 324-328, 449-450 y 819-828.

Tenme amistad, que me matan
celos, pero Carlos viva. 2345
¿Qué dices, Amor? ¿Qué aguardas?
Dirás que es necia fineza,
confírmaslo, Amor, pues callas.
Calla, por Dios te lo ruego,
calla, no me digas nada, 2350
que pues yo muero y tú vives
con poca razón te agravias.

Salen Otón y guardas, Carlos y Guarín.

Guarín. Esto manda el rey.
Conde. Y es justo
que aunque parezca licencia,
pienso yo que mi obediencia 2355
aún es mayor que su gusto,
pero después que Guarín
cierto recado me dio,
si el rey la causa entendió,
¿mandar prenderme a qué fin? 2360
Guarín. Señor, el duque de Guisa
me dijo que se casaba
con Isabela, y estaba
como Guisa, puesto a guisa
de llegar a posesión 2365
su esperanza tan aprisa
que ya, como Guisa guisa
los platos de su afición,
él te prende injustamente,

2364 *puesto a guisa de*: 'preparado para'. En las tres redondillas presentes que conforman la intervención de Guarín veremos cómo, jugando con las diferentes acepciones de la palabra *guisa* y *guisar*, el gracioso presenta ante Carlos, con cierta sorna, la situación en la que se ha visto inmerso por causa de la aparente mala intención de su amigo.

2367-2368 *guisa / los platos de su afición*: en este caso vemos utilizado el sentido metafórico del verbo *guisar* («ordenar, disponer, componer u coordinar

pues la nueva desposada 2370
para Guisa estaba guisada,
que aún aquí el olor se siente.

Conde. Guarín, lo que manda el Rey
siempre es justo, y como pende
solo de Dios, no se entiende 2375
con el Rey humana ley,
porque con la majestad,
que es suprema preeminencia,
solo tuvieron licencia
la muerte o la enfermedad. 2380

Duque. ¿Qué es esto?

Conde. ¿Ya vuestra alteza
no le ve? Llévame, Otón,
preso.

Duque. Pues, ¿por qué ocasión
tal rigor a tal grandeza?

Conde. Otón lo sabrá mejor. 2385

Duque. Otón había de ser.

Otón. ¿Puedo yo culpa tener
de que no quiera a Leonor?

Conde. Por eso me prende el rey
y al casamiento me fuerza, 2390
que para casar por fuerza
no hay entre los hombres ley.
Yo no he querido a Leonor
en mi vida, ni la quiero,
ni ya de Isabela espero 2395
ni posesión ni favor.
Si ya es vuestra, que asegura

---

alguna cosa» [*Aut.*]) entremezclado con su sentido recto más cercano a la acepción de *cocinar*. Con ello, Guarín intenta hacer ver al conde que el duque tiene todos los preparativos o ingredientes (*los platos*) dispuestos para lograr sus fines.

2371 *estaba guisada*: 'estaba dispuesta, preparada'. En el verso siguiente advertimos de nuevo el juego realizado con las diferentes acepciones del verbo *guisar*, combinando el sentido recto con el metafórico.

el rey que a Leonor me da,
¿por dónde os la quitará
o mi amor o mi locura? 2400

Duque. ¿Qué porque vos no queréis
a Leonor el rey os prende?

Conde. Lo que tan claro se entiende
vos, duque, no lo entendéis.

Duque. (Vive Dios que soy perdido, 2405
Carlos no quiere a Leonor;
celos bastardos de amor,
¿por qué le habéis ofendido?)
Ahora bien, sea o no sea,
Otón, al punto soltad 2410
al condestable.

Otón. Mirad
que será cosa muy fea.

Duque. No hay «mirad», soltadle luego
y echadme la culpa a mí.

Otón. No podré dejarle ansí. 2415

Duque. Sí podréis si de él me entrego.

Otón. Advertid que soy Otón
y que antes pienso morir
que dejar a Carlos ir.
Vos romperéis la prisión. 2420

Guarín. (Pienso que va negociando
algún coscorrón Otón.)

Duque. Yo no he ir a la prisión,
haced luego lo que os mando.

Otón. Solo el rey me manda a mí 2425
y yo mando aqueste acero.

Duque. ¡Villano!

Otón. Soy caballero
como vos.

2416 *de él me entrego*: 'de él me encargo'. *Entregarse* también significa «encargarse, tomar en sí y a su cargo alguna cosa» [*Aut.*].

Duque. Mentís.
Otón. ¡Aquí
de la guarda!
Guarín. Vuestra alteza
me le deje a mí.
Conde. Detente. 2430

Éntranse acuchillando.

Guarín. ¿Quién me mete en ser valiente
sino en guardar la cabeza?
Sucia cosa cuando aplican
esto de mechas y clara,
y más cuando pluma y vara 2435
la moneda mortifican.
Cuando los leones riñen
¿quién los mete a los gazapos

2433-2434 *cuando aplican / esto de mechas y clara*: tratamiento curativo muy usado en la época para heridas profundas que, normalmente, necesitaban de puntos de sutura. Así lo aconseja un tratado médico del siglo XVI: «Mas si es la herida tan grande que sin ellos [hilos gordos] no se puede juntar, dé los que fueren menester. Y dexe en la parte más baxa vna mecha mojada en vna clara de hueuo batida, y sobre la herida pongan otros pañitos mojados en la clara de huevo» [Farfán, 1610: 214r].
mecha: «Por semejanza se llama el clavo de hilas torcidas, que meten los cirujanos en las heridas y las llagas» [*Aut.*].

2435 *pluma y vara*: mediante el recurso de la metonimia Guarín personifica a los agentes de la justicia: al escribano que redactaría la sentencia mediante la *pluma* y el juez mediante la *vara* («la que por insignia de jurisdicción traen los ministros de justicia en la mano, por la cual son conocidos y respetados» [*Aut.*]).

2436 *la moneda mortifican*: uno de los mayores temores a los que el gracioso hace frente ante esta posible toma de la justicia es la pérdida de la recompensa monetaria prometida.

2438 *gazapos*: «El conejillo tierno de no muchos días» [*Aut.*]. En este símil, Guarín se compara con un conejo indefenso que intenta mediar en una pelea de leones, una empresa abocada al fracaso.

en buscar hilas y trapos
que las trementinas tiñen? 2440
Escapar, *un bel fuggir*,
tutta la vita es receta
muy saludable y discreta,
pues llegar a despartir,
que hay entre aquestos hombrones 2445
colérico que no sabe
con quién riñe y pega un cabe
con todas sus condiciones.

Salen Leonor, Isabela, Flora y Fabia.

Leonor. Cuando el duque me asegura
tanto amor a vuestra alteza 2450
pide al rey.

2439-2440 *hilas y trapos / que las trementinas tiñen*: durante el siglo XVII se usó la trementina (resina obtenida de la destilación de la terebintina, el pino, abeto y otros árboles) como medicina para desinfectar y curar heridas, siendo impregnada en trapos e hilas («las hebras que se van sacando de los trapos de lienzo, que se juntan y sirven para curar las llagas y heridas» [*Aut.*]).

2441-2442 *un bel fuggir / tutta la vita es receta*: proverbio burlesco inspirado en Lope de Vega que, a su vez, toma de la canción «*Ben mi credea pasar mio tempo omaí*», composición que forma parte del *Canzoniere* del poeta italiano Francesco Petrarca. Lope toma la sentencia original («*un bel morir tutta la vita onora*»), que establece la relación entre el bien vivir y el bien morir, y la transforma en un aforismo burlesco que afirma que «una bella huida toda la vida salva»: «Miente el que dijo, y miente el que lo estampa, / que un *bel fugir tutta la vita scampa*; / pues mejor suena agora / que *un bel morir tutta la vita onora*» (Silva VII, vv. 241-244) [Vega Carpio, 1990: 372]. Rojas retoma la sentencia jocosa de Lope y la pone en boca del gracioso, que considera más útil huir del peligro que enfrentarse a él.

2444 *despartir*: «Poner paz entre los que riñen o contienden, apartándolos y dividiéndolos para que no se ofendan» [*Aut.*].

2447 *pega un cabe*: expresión sinónima de *dar un cabe*, «frase metafórica que explica dar a otro un golpe, ahora sea en el cuerpo o en el ánimo, de forma que de un modo u otro sea sensible» [*Aut.*].

Isabela. En mi tristeza
verás mi poca ventura.
Leonor. Qué poco en los hombres dura
la fe ni la confianza.
Pensé yo tomar venganza 2455
de Carlos pero ya veo,
cómo burlado el deseo,
engañada la esperanza,
no procedió como amigo
con Carlos. Ya se acabó 2460
aquel amor de quien yo
fui por mi daño testigo.
Isabela. Cuanto del duque te digo
me dijo el rey.
Leonor. ¡Qué lealtad
en tanto amor y amistad! 2465
Isabela. Si era venganza y no amor,
ya por lo menos, Leonor,
te queda tu libertad.
¡Ay infeliz de mi vida,
pues adonde mi deseo 2470
hace tan súbito empleo
ni quise ni fui querida!
Que al rey el duque me pida
por venganza lo no sé,
sé que yo la tomaré 2475
de mis ojos con llorar.
Mal que no se ha de acabar
bien, que volando se fue.
Mira, Flora, qué vestido,
qué joyas me he de poner, 2480
que luto pudiera ser
por el bien que no he tenido.
Flora. Ya todo está prevenido.
Isabela. No haya ni una cinta verde
que de esperanza me acuerde, 2485

que en tiempo de tal rigor
no ha de vestir su color
quien tal esperanza pierde.
Guarín, ¿tú estabas aquí?

GUARÍN. Llevaba a Carlos Otón 2490
preso, no con más razón
de que el rey lo quiere ansí.

ISABELA. ¿Preso a Carlos? ¡Ay de mí!

GUARÍN. Guisa, que llevarle vio,
porque no se le entregó, 2495
mil cuchilladas le ha dado
mientras no está averiguado
si son amigos o no.
Yo viendo a Carlos y a Guisa
en batalla tan sangrienta, 2500
por no matar veinte o treinta,
entreme en palacio aprisa,
que si no, mientras le avisa
la guarda al rey, no es donaire,
pues vieras cómo al desgaire, 2505
hechos los soldados piezas,
volar piernas y cabezas
como pájaros al aire.
Carlos entonces se alienta
y también saca la espada, 2510
y en la canalla turbada

2499-2508 *Yo viendo a Carlos y a Guisa… como pájaros al aire*: en contraposición con la bravuconería y la valentía que Guarín muestra en sus palabras ante la dama, su actitud en la batalla es totalmente la contraria. En consonancia con los demás graciosos del teatro áureo, huye de la contienda cobardemente siguiendo a rajatabla la premisa anteriormente expuesta: «*un bel fuggir tutta la vita* es receta».

2505 *al desgaire*: «Vale al descuido, y como que no está de propósito en lo que hace, y con mal aire y talante» [*Covarrubias*].

2511 *canalla*: «Junta de gente vil inducida para alborotar y dañar a donde entienden que no han de hallar resistencia» [*Covarrubias*].

Hétor de amor se presenta.
El rey, en efeto, intenta
casalle con el temor
de que le tienes amor, 2515
aunque ya está asegurado,
pues que contigo casado
se nombra por sucesor.
Levantan esta bolina
celos, porque el duque piensa 2520
que Carlos le ha hecho ofensa
porque a su Leonor se inclina
y ahora se desatina
de ver que al rey te ha pedido;
todos os habéis perdido, 2525
tú a Carlos, él tu valor,
Guisa a Leonor y Leonor
se ha quedado sin marido.

Sale el rey, Otón y gente.

Rey. Pésame en extremo, Otón,
que os pusiese en tal peligro 2530
el duque de Guisa, y fuisteis
discreto en no desistiros.
Extraño amor el de Carlos.
Otón. Si no os hubiera tenido
respeto, señor, la guarda, 2535
hubieran hecho tu oficio.
Rey. ¿Qué hizo el duque de Carlos?
Otón. Allá le llevó consigo
después de habernos dejado
uno muerto y dos heridos. 2540

2512 *Hétor (Héctor)*: de nuevo, recuerdo del famoso guerrero troyano que murió a manos de Aquiles intentando defender su ciudad. Véase la nota al verso 1301.
2519 *bolina*: «Bulla, ruido, como de pendencia y desazón. Es término bajo y vulgar» [*Aut.*].

Rey. No vienen bien los enojos
en tiempo de regocijos.
Id a llamar a los dos.
Isabela. ¿Qué es, señor, lo que te ha dicho
Otón del duque y de Carlos? 2545
Rey. Que el duque le ha defendido
mandándole ir a prender,
porque inobediente quiso
más su vana pretensión
que ser de Leonor marido. 2550
Isabela. Todos nos casas por fuerza:
a mí, señor, con primo,
y con Carlos a Leonor.
Rey. Sucédeme mi sobrino
por varón, tú por mujer. 2555

Salen Otón y el duque y Carlos [y]gente.

Duque. Aquí estamos dos amigos
a tus pies, aunque enojados
por celosos desvaríos;
Carlos te ofrece mi vida,
yo la suya, si ofendido 2560
estás de nuestra amistad.
Rey. Duque, la disculpa admito,
mas con una condición.
Conde. Aquí nos tienes rendidos.
Rey. El duque le dé a Isabela 2565
la mano y hará lo mismo
Carlos con Leonor.
Isabela. (¡Qué pena!)
Leonor. (¡Qué esto escucho!)
Conde. (¿Que esto miro?)
Duque. (Murió mi amor.)
Isabela. (¡Muerta estoy!)

Duque. (¿Cómo no me determino?) 2570
Señor.
Rey. Duque, ¿qué queréis?
Duque. Hablarte a solas.
Rey. ¿Qué ha sido
la causa de que suspenso,
confuso, triste y remiso
prendáis la voz con la lengua, 2575
con el labio los suspiros?
Duque. Sabéis que es mi amigo Carlos.
Rey. Muy bien sé que es vuestro amigo.
Duque. Sabéis su lealtad.
Rey. Ya sé
que iguales habéis nacido. 2580
Duque. ¿Por qué nos casáis ahora?
Rey. Porque sé que habéis servido
vos a mi hermana Isabela
y él a Leonor, aunque he visto
que para no declararos 2585
os consultasteis indignos.
Duque. Pues señor, sabed que Carlos
a vuestra hermana ha servido,
el amor le dio las alas
y la sangre el vuelo altivo. 2590
Yo a Leonor siempre [he] estimado,
él a Isabel ha querido,
un yerro ha sido la causa,
y, pues el efecto ha sido
hacer dos mercedes juntas 2595
a dos tan fieles amigos,
si ahora me caso aquí
su amistad, señor, olvido,
y, pues que a un tiempo podéis

2586 *consultasteis*: la acepción del verbo *consultar* más apropiada para este contexto sería «proponer al rey u a otro superior personas capaces e idóneas para algún empleo, oficio u dignidad» [*Aut.*].

dar dos premios y uno mismo 2600
en dos yerros del amor,
no queráis dar dos castigos.

Rey. Pues, ¿qué remedios daremos,
supuesto que ya lo he dicho,
para no hacerlo? Que un rey 2605
lo que promulgó advertido
viva ley, precepto es ya,
y a veces, porque él lo dijo,
aún más que por lo que importa
vive el rey obedecido. 2610

Duque. Señor, si vos…

Rey. Callad, duque.
Mas ya un ardid imagino
con que remediarlo todo.
¿No os dais las manos?

Duque. Si ha oído
el rey lo que le advertí… 2615

Conde. Si lo consiente mi amigo…

Rey. ¿No acabáis?

Isabela. Digo, señor,
que obedezco (¡muerta vivo!).

Rey. ¿Dónde vais?

Isabela. A obedeceros.

Rey. ¿Yo hablé con vos?

Isabela. Yo imagino 2620
que dijisteis Isabela.

Rey. Yerro presumo que ha sido:
yo por nombrar a Leonor
os nombré, mas no os olvido.
Carlos, dadle vos la mano 2625
a Isabela, así apercibo
con un yerro de la lengua
enmendar dos yerros míos.

Isabela. Antes que otra vez se yerre
dame la mano.

Conde. Hoy se han visto 2630
la fineza y el amor
concertadamente unidos.
Duque. ¡Volvió por mi amor el cielo!
Carlos. ¡Logrose el deseo mío!
Leonor. ¡Cansose ya la fortuna! 2635
Duque. ¡El cielo os guarde mil siglos!
Conde. Dadme, duque, vuestros brazos,
que para ejemplo de amigos
me dais el bien que os quitáis.
Duque. Yo quisiera, Carlos mío, 2640
haceros señor del mundo,
dando fin aunque es principio,
aunque en estilo tan corto,
no hay duelo entre dos amigos.

FIN

No intente el que no es dichoso

Edición crítica, prólogo y notas
de
Alberto Gutiérrez Gil

Prólogo

1. *No intente el que no es dichoso*, ¿una comedia de Rojas?

El estudio de la comedia palatina dentro del corpus dramático de Francisco de Rojas Zorrilla se había circunscrito hasta hace unos años a dos títulos que, a tenor de los datos conservados y la voz de la crítica, eran indudablemente producto del ingenio del escritor toledano: *Los bandos de Verona* y *Peligrar en los remedios*; mientras que el resto de piezas se habían sometido a un examen que había obtenido resultados esperanzadores[1] o, en la mayoría de los casos, habían permanecido en el olvido. A esta desidia exegética ha contribuido la falta de datos de representación en el siglo XVII y, por ende, su ausencia en siglos posteriores, su aparente menor calidad literaria y, en algunos casos, el desconocimiento de su existencia.

Si nos centramos en la obra que nos ocupa, podemos ver cómo los mayores conocedores de la producción rojiana han revelado ciertas dudas en torno a la autoría de *No intente el que no es dichoso*. MacCurdy, por ejemplo, en el bosquejo biográfico y bibliográfico que abre su edición de *Morir pensando en matar* y *La vida en el ataúd*, subrayaba estas dudas por cuestiones métricas en torno a *No intente el que no es dichoso* y otras veintitrés piezas más [1976: x], entre las que encontramos otros

1 Tal es el caso de *La esmeralda del amor* o *Más vale mañana que fuerza*, cuyos problemas de atribución han sido solventados por Germán Vega en dos artículos [2000 y 2008] que han demostrado, gracias a pruebas como el *usus scribendi* del autor y a ciertos aspectos coyunturales, que Rojas Zorrilla es, sin lugar a dudas, el padre de ambos títulos.

ejemplos de comedias palatinas como *La confusión de fortuna*, *La hermosura y la desdicha*, *El médico de su amor* o *Más vale maña que fuerza* [1976: xviii-xix].

Los mismos recelos despertaron en González Cañal, Cerezo Rubio y Vega García-Luengos [2007] la autoría de muchos de estos títulos debido a cuestiones relacionadas con su publicación en la imprenta sevillana de Francisco de Lyra, centro ducho en la producción de sueltas con falsas atribuciones[2]. Ejemplo de ello es *No intente el que no es dichoso*, también perpetuado mediante una única suelta salida de la citada imprenta sevillana, como ya comentábamos, especializada en sueltas firmadas por manos ajenas a las originales.

Muy a pesar de todas estas cuestiones forjadas en una tradición impresa de dudosa reputación o, en su caso, debido a copias deturpadas y poco conocidas, nuestro trabajo nos ha demostrado, siempre con ciertas cautelas, que *No intente el que no es dichoso* fue escrita por Rojas Zorrilla, a tenor de ciertas concomitancias estilísticas y a lugares paralelos dentro del corpus del propio dramaturgo a las que nos referimos en las notas a pie de página correspondientes en esta edición. A ello se suma un examen métrico que nos pone de nuevo en la senda de Rojas, pues esta pieza se adecua perfectamente al *modus operandi* del autor. Tal y como señalaba el profesor Pedraza [2005: 359], si algo caracteriza los parámetros compositivos métricos de Rojas es la preponderancia del romance y la redondilla sobre los demás tipos estróficos, una oligometría muy evidente que señala de algún modo las piezas de Rojas frente a otros dramaturgos áureos. Es muy llamativo, en este caso, el dominio

[2] Dicho procedimiento es un fenómeno habitual en el mundo teatral del XVII. La utilización de nombres de dramaturgos consolidados en los escenarios de la época era sinónimo de éxito y, por ello, editores e impresores acudían a este recurso como reclamo de ventas. La imprenta de Francisco de Lyra era quizá la que con mayor asiduidad caía en este juego, un hecho que el propio Rojas ya denunció en la dedicatoria al lector en su *Segunda parte de comedias* de 1645: «Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza, y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito. […] ¿No me bastan –dije– más desatinos, sino que con mi nombre bauticen los ajenos?» [recogido en González Cañal, 2003: 1152]. Para profundizar en el tema véanse los trabajos de González Cañal [2003] y Vega García-Luengos [2000].

asolador de la redondilla, que ocupa hasta un 88% del total del texto, quedando relegado a un 5,65% el uso del romance. Tales datos podrían suscitar, no obstante, ciertas dudas que, gracias a los avances de la estilometría, podrían quedar resueltas en un futuro no muy lejano.

2. Argumento

Jornada primera: Don Juan de la Cerda y don Fernando de Toledo, junto con su criado Hernando, han partido de España y llegan a Nápoles en barco para probar fortuna. Mientras a don Fernando le ha seguido siempre la buena estrella, don Juan sufre de una mala suerte crónica de la que pretende escapar en tierras napolitanas. Y en el muelle se topan con la marquesa de Averino, dama que habitualmente asiste al puerto de la ciudad para ver desembarcar a los gallardos españoles de los que fácilmente se enamora. Así ocurre tras la llegada de nuestros protagonistas, a los que reúne en conversación en compañía de su criada Otavia. La marcha repentina de don Juan después de la llamada del príncipe de Estillano facilita que don Fernando ocupe una posición de privilegio en el corazón de la marquesa, quien le regala una banda como prenda antes de su partida.

En el siguiente cuadro nos encontramos con el rey y su hija acompañados de sus criados. Al reino han llegado los príncipes de Mantua, Milán y el Piamonte, pretendientes de la princesa Rosaura. El rey, en un acto de generosidad, permite a su hija elegir a su marido de entre ellos, un verdadero problema si entendemos que realmente a quien ama es al príncipe de Estillano, regente de un reino muy pequeño y poco considerado por el monarca. Rosaura deja la elección en el aire temiendo que su padre conozca sus verdaderas intenciones.

Ya en casa del príncipe de Estillano se reúnen don Juan, Hernando y la marquesa, hermana del Príncipe. En este encuentro el de Estillano confiesa el miedo que tiene de perder a Rosaura a sabiendas de que su padre lo obvia en la búsqueda de un pretendiente adecuado para su hija. Por su parte, don Juan se sincera con la marquesa y la hace conocedora de su constante mala suerte por la que, tiempo ha, vio morir a la mujer a la que amaba y que ahora ve reflejada en los ojos de la dama

napolitana. La marquesa, como anticipo del cambio de fortuna que Nápoles le procurará y como recompensa por acoger al príncipe en Toledo anteriormente, le entrega mil escudos.

Jornada segunda: Abre la jornada un don Juan avergonzado y desesperado. Por su mala estrella ha perdido en el juego los mil escudos que le entregó la marquesa y, en consecuencia, decide marcharse a España antes de que vuelva don Fernando de una misión bélica. Sin embargo, justo antes de embarcar, se encuentra con su amigo en el muelle. Don Fernando se apiada de don Juan y le entrega parte del dinero que ha recibido como recompensa a sus servicios en la batalla, con la condición de no volver a recaer en el juego. Don Juan, después de agradecer la bondad de su amigo, le invita a la casa del príncipe de Estillano para que conozca mejor a la marquesa, de quien confiesa haber quedado prendado.

En palacio asistimos al día en que Rosaura debe hacer pública su decisión en relación con su futuro amoroso; sin embargo, aún no lo ha decidido y pide a su padre un consejero del reino que la ayude en su empresa. Irónicamente es elegido el príncipe de Estillano, quien se lamenta por tener que buscar un marido a su propia amada, a pesar de lo cual intenta colaborar exponiendo los pros y contras del resto de pretendientes. Rosaura juega sus bazas y, de manera soterrada, le lanza señales para que comprenda que en realidad es él a quien desea. Tiene que ser Libia, la criada, quien explique abiertamente al príncipe cuál es la verdad del caso para que actúe consecuentemente.

Don Juan y don Fernando llegan a casa del príncipe, quien les hace partícipes de lo que le acaba de acontecer en palacio y les pide ayuda para colaborar con él como aliados y poder cambiar el destino a su favor. Y estando en estos menesteres, y mientras don Fernando intenta aconsejar a don Juan cómo tratar con la marquesa, se presenta Hernando, nuevo criado de don Fernando, levemente herido y narrando el desencuentro que Guzmán y él han tenido con los criados de los tres candidatos al amor de Rosaura. Guzmán ha quedado preso y todos deciden acudir en su ayuda; por su parte, la princesa, que también ha oído el relato, manda a dos criados del rey a ayudar en el rescate del

criado con una cadena y un diamante para agasajar a los criados españoles.

Los caballeros protagonistas deben enfrentarse con los embajadores de los tres pretendientes al llegar al lugar y, solo con una espada partida, don Fernando es capaz de salvar la situación. Al lugar llega el rey con su guardia e, incomprensiblemente, prenden al príncipe a la vez que don Fernando es recompensado por su buen hacer. Cierran la jornada Hernando y Guzmán y su buena y mala estrella, respectivamente: por una serie de confusiones Hernando recibe los dos presentes dados por la marquesa mientras que Guzmán, heredando la mala suerte de su amo, queda sin nada.

Jornada tercera: Tras una cómica escena entre ambos criados en la que Guzmán pretende recuperar parte del botín entregado a su ahora enemigo, aparece don Juan debilitado por su incapacidad a la hora de acercarse a la marquesa y que se traduce en una fuerte dependencia de su amigo don Fernando, quien debe actuar como interventor amoroso. Hernando es quien reacciona ante tal comportamiento e insta a su señor a actuar por sí mismo y sin preocuparse de que el resultado posterior sea positivo o negativo. Como los espectadores ya saben, sin embargo, el desenlace en este punto es negativo: cree una buena idea tomar la banda que la marquesa regaló a don Fernando al comienzo de la comedia y poder así hablar con ella; sin embargo, tal ardid tiene mal final, pues es arrestado por los criados del rey creyéndolo el verdadero don Fernando. Simultáneamente, don Fernando se hace pasar por el criado de don Juan ante la marquesa para así alabar todas sus bondades y dar a conocer la noticia de que no fue don Juan quien hirió al embajador. Todos marchan a palacio con la intención de solucionar el malentendido.

En palacio el rey ve a don Juan preso, un hecho que le sorprende. Don Juan le explica que se ha entregado voluntariamente para salvar a su amigo, lo que el monarca no ve con buenos ojos y, para su asombro, es un atenuante que le conduce también a la prisión. Al momento llega don Fernando para salvar a su amigo confesándose el verdadero agresor del embajador, un acto de altruismo que ahora sí ve el rey con buenos ojos, premiando la valentía y la lealtad que se necesitan para ello.

Aprovechando esta benevolencia, el galán ayuda también al príncipe de Estillano, que es liberado de su prisión.

La escena final dará un vuelco a las intenciones del monarca, quien presenta ante todo el pueblo a los tres pretendientes de su hija para que ellos aclamen a cuál quieren como sucesor al trono. Ante su incredulidad, el pueblo vitorea al de Estillano como digno heredero. Como consecuencia, le entrega a su hija en matrimonio mientras que la marquesa concierta su boda con don Juan. Don Fernando rehúsa cualquier casamiento y recibe, por tanto, una recompensa de doce mil escudos que podrá disfrutar en Malta en un próximo viaje para tomar el hábito de san Juan.

3. *No intente el que no es dichoso* y el género palatino

No intente el que no es dichoso forma parte del grupo de comedias palatinas del corpus rojiano. Tal y como mostramos en trabajos precedentes [Gutiérrez Gil, 2015a; González Cañal y Gutiérrez Gil, 2015], estas piezas se identificaban por cuatro características idiosincrásicas que las diferenciaban del resto de exponentes del teatro áureo: el distanciamiento espacial y/o temporal, la naturaleza de unos personajes adscritos a una clase social alta y otro estamento más humilde que la complementa, los espacios de la acción localizados en palacios y sus alrededores y el tratamiento de temas como el amor, el poder o la amistad. En torno a estos cuatro polos estructurales se construye la ficción y nos servirán como guía para dibujar los resortes que componen el engranaje de la fábula dramática.

3.1. El Nápoles del siglo XVI

El distanciamiento espacial se erige como la condición *sine qua non* para poder etiquetar una pieza dentro del género palatino. Todos los estudiosos del género están de acuerdo en que, además de contar con personajes de alta alcurnia entremezclados con otros de clases más bajas, la localización de la acción más allá de las fronteras castellanas, unida a una fijación temporal pasada (o indeterminada), es un requisi-

to indispensable del género [Weber de Kurlat, 1997: 871; Vitse, 1990: 557; Zugasti, 2003: 163-164; etc.]. No obstante, al contrario de lo que ocurre en las comedias con un claro trasfondo histórico en las que la localización espacial es un simple y necesario recurso técnico, en este caso los escenarios juegan a favor de un ambiente concreto que se sitúa entre la nebulosa exótica y la concreción[3], lo que desemboca en numerosas ocasiones en que tal localización se reduzca a una única laxa referencia toponímica.

Es importante incidir en la ausencia de pintoresquismo local en la imagen que desprenden los personajes originarios de los territorios foráneos convertidos en escenarios dramáticos. En ningún caso los caballeros y las damas protagonistas de las historias eran representados con atuendos distintivos de sus nacionalidades o eran caracterizados con comportamientos o caracteres propios de dichos lugares; el territorio era un simple contexto convertido en recurso escénico que no necesitaba de más accesorios para funcionar como tal y, por lo tanto, los personajes podían mantener su esencia castellana y reconocida por los espectadores sin actuar en detrimento del espectáculo. Así lo observan Armiño, en su edición de *El perro del hortelano* de Lope de Vega [2009: 28], o Pedraza, en relación con la obra de Rojas:

> Rojas Zorrilla (…) recurre con frecuencia a argumentos, motivos y escenarios exóticos: las tierras septentrionales, Dalmacia, Polonia, Egipto, Hungría… Sin embargo, explota poco la pintura de ese marco; apenas se recrea en la singularidad de los personajes, figuras y costumbres evocados [Pedraza, 2007: 136].

[3] Este exotismo o alejamiento de la acción del *hinc et nunc* del espectador tiene su razón de ser en dos razones que, a su vez, dan cuenta de cómo este tipo de piezas era recibido por el público de los corrales: por un lado, con la construcción de un armazón escénico que nos lleve por los caminos de la anticotidianeidad o el ilusionismo, lo que algunos autores denominan el «efecto de lo diferente» [Olson, 1978: 23-56] y en el que enclava sus raíces la nomenclatura de «comedias a fantasía» de Torres Naharro [1994: 9] o, en la contemporaneidad, Wardropper [1978: 12]; por otro lado, y en clara conexión con lo anterior, la imposibilidad de identificación de los problemas sociales y políticos que pueblan las tablas con la realidad española del momento.

Germán Vega [2012] realizó un interesante estudio sobre la presencia de Europa en el teatro del Siglo de Oro en el que contabilizó el número de ocasiones en las que territorios europeos han funcionado como escenario en comedias áureas de diversa índole genérica o, en su caso, son referidos en el devenir argumental como espacio conocido por los personajes. Los resultados son harto interesantes: en más de 1500 ocasiones Roma es nombrada como ciudad o, en su caso, como Imperio, seguida de Nápoles, en 603 ocasiones, o París, en 511. Milán, Florencia, Ferrara, Mantua, Parma, Génova, Venecia o Londres completan el listado de ciudades y reinos europeos principales aparecidos en las comedias.

Como podemos comprobar, el segundo lugar del pódium lo ocupa Nápoles, que también se lleva la palma en el corpus palatino de Rojas, pues, de las seis piezas que sitúan su acción en Italia, cuatro de ellas lo hacen en esta ciudad del sur del país: *No intente el que no es dichoso*, *No está el peligro en la muerte*, *Peligrar en los remedios* y *La hermosura y la desdicha*, esta última de manera parcial. Este reino, adscrito a la casa de Aragón desde el siglo XIII, era territorialmente el más poderoso de la península italiana y, estratégicamente, un bastión de la expansión española por el Mediterráneo. Como tal, un gran número de diplomáticos, nobles y soldados españoles estaban afincados allí y, consecuentemente, existía un intenso *feed back* con España que tallaba más caras al prisma de la realidad napolitana que, a su vez, se acercaba de alguna manera a la realidad de la corte española. Como sentencia Augusto Guarino, Nápoles pasa a ser considerada por los escritores y por el gran público como «algo propio y ajeno, familiar y enigmático» [2012: 124], y como mecanismo de distanciamiento funcionaba a la perfección en las tablas, pues alberga la cantidad justa de exotismo para romper la ilusión teatral brechtiana y la cantidad justa de familiaridad para proteger la verosimilitud requerida.

Y por si no fuera poco el peso de estos detalles para comprender el porqué de esta presencia, solo hemos de recordar que Nápoles era la urbe más grande dentro del imperio hispánico y, con París, de toda Europa. Su relevancia dentro de un hipotético catálogo de espacios dramáticos es más que comprensible a tenor de estos datos, lo que se completa con una rica variedad que aúna en un solo lugar dos idiosin-

crasias culturales y sociales extremadamente potentes: la española y la italiana[4].

Pues bien, de las cuatro comedias napolitanas, *No intente el que no es dichoso* es aquella que más referencias ofrece en su localización física, aportando datos geográficos muy concretos que delinean claramente a Nápoles y su entorno más cercano.

Don Fernando. Gracias al cielo que estamos
en tierra.
Don Juan. ¡Hermoso lugar!
A Roma da que envidiar
por esta parte que entramos.
¿Has visto en toda tu vida
mejor vista? (vv. 1-6)

Estos primeros versos de la comedia nos sitúan, aún sin ser identificado directamente, en un lugar hermoso comparable en belleza con la grandiosa Roma; sin embargo, no encontraremos hasta los versos 81-82 el nombre de esta ciudad por cuyo puerto han llegado el caballero español y su lacayo: «Llegado, en efecto habemos / a Nápoles». A tal lugar, conocido por ser uno de los grandes puertos de la cuenca mediterránea junto con Venecia o Génova, es donde acude la marquesa de Averino a contemplar el talle de los españoles que llegaban a tierras napolitanas.

En acotación (v. 208+) se nos presenta a esta dama protagonista, perteneciente al marquesado de Averino, segunda pista identificativa del emplazamiento dramático. Averino (realmente «Avellino») se corresponde con el nombre de la ciudad y provincia homónimas situadas al noroeste de Nápoles, uno de los núcleos culturales y comerciales más importantes del reino en la segunda mitad del siglo XVI durante el condesado de María de Cardona. Y junto con el linaje de los Cardona, el personaje de ficción detenta otro título de calado en dicho territorio: «y mi calidad y renta / las cuatro partes obstenta / del blasón sanseverino» (vv. 298-300). La casa de Sanseverino se convirtió por las mismas

[4] Véase también la monografía de Elías Tejeda [1958].

fechas en una de las familias más poderosas e influyentes del sur de Italia, cuyo escudo de armas, al que se hace referencia en estos versos, sería fácilmente reconocido [Atienza, 1959: 681-682].

Poco a poco Rojas disemina estos pequeños detalles que, además de enriquecer el contexto, aportan la verosimilitud necesaria para que aquello que ocurre en escena sea creíble. De hecho, no solo lanza estos guiños dedicados a Nápoles y sus alrededores, sino que amplía el radio territorial para presentar en escena personajes venidos de otros lugares conocidos de la península italiana, como Mantua, Milán o Piamonte, representados por un trío de embajadores cuya misión es conquistar a la marquesa (vv. 435-438). Entre ellos se encuentra también el príncipe de Estillano, pretendiente preferido por el pueblo como digno sucesor al trono. Estillano fue un principado inserto dentro del reino de Nápoles y fue muy conocido en el XVII en la corte madrileña gracias a los lazos establecidos por el duque de Medina de las Torres. De esta manera, es fácil que dicho nombre fuera familiar en alguno de los círculos de los espectadores que asistieran a la representación.

Al final de la segunda jornada, y después de un enfrentamiento entre los contendientes al amor de la marquesa, este príncipe de Estillano es mandado por el rey a prisión: «A Castilnovo llevad / al príncipe» (vv. 1635-1636). Castilnovo (*Castel Nuovo*) es el castillo napolitano conocido comúnmente como *Maschio Angioino*, construido en el siglo XIII y residencia real hasta la adhesión del reino a la corona de Aragón, momento en el que es factible que se hubiera convertido en prisión. Aún continúa siendo uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad.

Si bien hemos comprobado que son profusas las pistas que nos delimitan físicamente la acción, son más endebles las que nos la sitúan en el tiempo. Se convierten en un haz de referencias dispersas y contradictorias que, si bien no son precisas, sí funcionan como un trasfondo verosímil dentro de un engranaje lúdico que lanza pequeños guiños al espectador para que pueda captarlos e identificarlos. Es lo que Oleza denominó pseudohistoricismo: «[Estas alusiones] Ensayan una curiosa ambientación pseudohistórica, que sin remitir a acontecimientos y a personajes propiamente históricos, utiliza nombres […], lugares […] y

acontecimientos que evocan vagamente otros que sí fueron históricos» [Oleza, 2003: 606].

La primera de ellas la encontramos ya en el *dramatis personae* en la figura del caballero protagonista: don Juan pertenece a la casa de la Cerda, originaria de la corona de Castilla y titular del ducado de Medinaceli desde el siglo XIV. Son varios los titulares que comparten el mismo nombre que el ente de ficción, pero por cercanía con los demás datos aportados parece ser que podría estar inspirado en don Juan de la Cerda, II duque de Medinacelli, que murió en el año 1544 y fue una importante figura nobiliaria muy destacada como gran mecenas de las artes y mente moderna muy adelantada a su tiempo[5]. Como vemos, nos situamos en el inicio de la primera mitad del siglo XVI, sin llegar a coincidir, como veremos a continuación, con posteriores referencias temporales.

Uno de estos elementos discordantes será la aparición del príncipe de Estillano, uno de los aspirantes que luchan por el amor de la dama principal, la marquesa de Averino. Dicho caballero se presenta en la comedia como antiguo huésped en Toledo de don Juan de la Cerda: «El príncipe de Estillano / fue huésped vuestro en Toledo» (vv. 89-90), lo que da a entender una relación estrecha entre ambos caballeros. El principado de Estillano es uno de los más importantes del reino de Nápoles y no será hasta el siglo XVII cuando establezca relaciones con la corte madrileña por medio de Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres. Nos encontramos, por tanto, con fechas contrapuestas que danzan entre la mitad del siglo XVI y la contemporaneidad de Rojas.

La segunda alusión se corresponde con un conocido episodio bélico y decantará la balanza hacia el siglo XVI: el sitio de Malta y la lucha de los ejércitos cristianos contra los de Pialí Bajá. A la par que don Juan arriba al puerto de Nápoles, otras galeras cargadas con soldados están a punto de partir para sumarse al ejército que luchará contra el avance otomano en la isla de Malta:

[5] Véase el interesante artículo de Antonio Sánchez González en torno a la figura de este duque cabeza de la casa Medinaceli [2002].

Un bergantín está ahí
que dice que en calma muerta
las galeras de Viserta,
gobernadas de Pialí,
pasan bogando a cuarteles
cinco o seis millas al mar,
sin temer ni recelar
nuestros cristianos bajeles,
y así todos nos volvemos
a embarcar.
(vv. 385-394)

Como anunciábamos, se relatan los avatares ocurridos en el sitio de Malta de 1565, donde las naves procedentes de las tierras del califa Solimán, así como otras tantas que estaban a los mandos de Dragut y partieron de Argel y Sanjarco de Viserta, sometieron a Malta y, más concretamente, a la fortaleza de San Telmo a un asfixiante cerco. Con suma eficacia, los soldados de la Orden de San Juan de Jerusalén y numerosas compañías de españoles consiguieron repeler el ataque turco con un gran número de bajas entre sus filas [Verzosa, 2002: 157-169 y Cabrera de Córdoba, 1619:345-349], algo que en los primeros versos de la primera jornada celebrará don Fernando de Toledo (vv. 978-1018). Finalmente, y gracias a sus esfuerzos en dicho conflicto, don Fernando anuncia a los demás personajes que embarca hacia Malta para tomar el hábito de la Orden de san Juan, que estableció su sede en la isla mediterránea en 1530: «mis propósitos están / lejos de merced tan alta, / que voy a tomar a Malta / el hábito de san Juan» (vv. 2467-2470).

En resumen, obviando las contradicciones derivadas de alusiones a diferentes casas nobiliarias florecientes en los siglos XVI y XVII, podemos fijar para *No intente el que no es dichoso* un intervalo temporal que circundaría el año 1565, año del sitio de Malta en el que parecen participar algunos de los personajes protagonistas.

3.2. Los personajes: reyes, galanes, criados y la diosa Fortuna

Como bien nos recordaba Marc Vitse en una de las definiciones más completas que se han hecho del género palatino [1990: 557], el *dramatis personae* estaba confeccionado a partir de un elenco de personajes pertenecientes, por un lado, a la alta nobleza (reyes, príncipes y princesas y demás representantes de la alta aristocracia) y, por otro, a las clases sociales bajas o categorías subalternas (secretarios, villanos, criados, etc.). Asimismo, el extracto social de dichos personajes encuentra correspondencia con su onomástica, acorde a su rango. En el caso de *No intente el que no es dichoso*, nos topamos con nobles como la princesa Rosaura o Fabricio, o caballeros identificados por importantes casas nobiliarias castellanas (como Juan de la Cerda, por ejemplo) y con criados como Hernando, Guzmán o Libia que, si bien no son exponentes de nombres nobles, tampoco son equiparables a otros graciosos rojianos como Bonete (de *El mejor amigo, el muerto*), Bofetón (de *Peligrar en los remedios*) o Flora (de *No está el peligro en la muerte*).

Comencemos por la figura del rey, un elemento indispensable en un gran número de piezas palatinas. En el caso de *No intente el que no es dichoso* nos encontramos con un monarca preocupado por la perpetuación de su casa real como símbolo del poder en el contexto italiano. Su única preocupación a lo largo de toda la comedia es encontrar esposo para su hija, aunque le permite poder elegir al candidato, un procedimiento poco usual en estos casos. Más allá de su posición pública y política, este rey actúa dramáticamente como padre de la dama protagonista, tipo que, como describe José Prades [1963: 131], se mueve habitualmente por la defensa del honor familiar. En este caso la defensa implica una mayor trascendencia que no solo afecta a la vida privada del monarca, sino también a la de todo un reino, una dicotomía que obliga al personaje a no aceptar en un primer instante al noble elegido, ya que procede de un reino muy pequeño y con poca categoría dentro del contexto europeo[6]. Por encima de todo considera

[6] A pesar de que la princesa ensalza en todo momento la sabiduría del príncipe de Estillano, su ansiado y secreto candidato, teme constantemente que su padre conozca sus intenciones con él, pues sabe a ciencia cierta que su falta de riquezas no será el mejor reclamo para él: «Pluviera a Dios / que él mismo se eligiera, / que

que está su deber como monarca y es lo que debe guiar sus decisiones personales y políticas.

Siguiendo la terminología de Ruiz Ramón [1967: 152], este rey de Nápoles sería un perfecto exponente del rey-viejo, pues representa el ejercicio de la realeza y la prudencia, y sabe dirigir y buscar el bienestar del reino a la vez que se preocupa por la suerte de sus hijos. En la terminología de Lauer [Casa, 2002: 269] se correspondería con el que podríamos denominar *rex (judex) iustus*[7], ya que en todo momento se define como un monarca que tiende a la resolución ecuánime de conflictos que en un principio parecían insolubles.

Belleza, gallardía, sinceridad, lealtad o valentía van a ser los sustantivos que mejor representen a los galanes, don Fernando de Toledo y don Juan de la Cerda. A lo largo de toda la pieza somos partícipes de la amistad entre ambos soldados, forjada en una relación de dependencia a la que don Juan, acompañado constantemente por la mala suerte, somete a don Fernando, siempre afortunado. Sin embargo, a pesar de consolidarse como una losa, don Fernando considera la amistad como un acuerdo tácito en el que la ayuda siempre tendrá un carácter desinteresado; muy al contrario, es un servicio que realiza gustoso:

La amistad, según la fundo
en la lealtad de mi pecho,
liga y ata en lazo estrecho
las repúblicas del mundo,

como no se enojara / mi padre por su pobreza, / el poder y la riqueza / de su saber me bastaba» (vv. 1233-1238).

[7] Habitualmente podemos establecer una conexión indudable entre el rey-viejo de la teoría establecida por Ruiz Ramón y el *rex iustus* de la concepción de Lauer; sin embargo, en el caso concreto de la comedia palatina de Rojas Zorrilla se aprecia la ausencia de este monarca de avanzada edad, desviándose la atención hacia otro tipo de regente más joven que, a pesar de su menor experiencia, es plenamente consciente de sus deberes y, con mayor o menor fortuna, asegura la continuidad del sistema político que encabeza y provee de estabilidad de sus súbditos. No obstante, Rojas se interesó también por explorar al rey-viejo en otros géneros, sobre todo de tintes trágicos, donde se erige como voz de la sensatez e imagen de la justicia –piénsese, por ejemplo, en títulos como *El Caín de Cataluña* o *No hay ser padre siendo rey*, comedias cainitas de las que muy recientemente se ha ocupado Teresa Julio [2015].

y yo de mi parte os digo
que no hay corazón piadoso
en el que asiste gustoso
las miserias de su amigo.
(vv. 125-132)

La generosidad será, por tanto, la marca identificativa del caballero a lo largo de toda la comedia, como vemos también al comienzo de la segunda jornada. Don Juan, después de haber perdido en el juego todo su dinero, decide marchar a España antes de que su amigo vuelva de la guerra, evitando así un encuentro bochornoso. Sin embargo, muy a su pesar, en un primer momento ambos se cruzan en el puerto napolitano y, tras obviar la manera tan burda en la que su camarada ha perdido el dinero, don Fernando le entrega la mitad del botín que había recibido como recompensa en la guerra con la única condición de no recaer en el mismo error.

Ejemplo de ello encontramos también en la tercera jornada, donde don Fernando debe hacer acopio de tal generosidad y buena suerte para evitar a su compañero un castigo de cárcel inmerecido.

Aunque los dos galanes se desmarcan en la comedia como personajes protagonistas, es evidente que don Fernando recibe las mejores cualidades, además de por su buena estrella, por su procedencia. Miguel Zugasti identificaba la inserción del personaje del español llegado a tierras extranjeras como uno de los rasgos diferenciadores de la materia palatina [2003: 165-166]. Normalmente encarna a un joven soldado empeñado en la búsqueda de nuevas oportunidades (amatorias o sociales) fuera de Castilla y que «gusta de exhibir su ingenio y galanura por las cortes europeas, cautivar a las damas principales y casarse con la mejor de todas» [Zugasti, 2003: 165]. También era común que se situase cerca de la figura de poder convirtiéndose en numerosas ocasiones en una especie de privado encargado de la seguridad y prosperidad del monarca.

En la segunda jornada ambos caballeros son llamados ante la presencia del príncipe de Estillano, quien los ha elegido por su procedencia como leales y valientes cómplices para obtener el amor de la dama

y, sobre todo, defenderse de los posibles ataques de los adversarios en un juego amoroso. Así lo confiesa el propio príncipe:

que solo en esto me fío
  de españoles corazones,
y si otro veo a mi lado
como el vuestro, acobardado
verá el mundo en sus blasones
  el conspirado ardimiento
del más valiente enemigo.
(vv. 1418-1424)

Y pronto puede comprobarlo, pues el valor y el arrojo de don Fernando no encuentran parangón en la lid en la que se ve inmerso contra un enemigo del príncipe, de la que consigue salir victorioso aun con la espada partida en dos.

Si bien la generosidad y el valor son los dos atributos del español más reconocibles e identificables en *No intente el que no es dichoso*, Rojas enriquece más aún la imagen tópica añadiendo nuevos matices. Uno de ellos viene señalado en el texto por el sintagma «a fe de español» (v. 120), cuya utilización implica «la verdad en las palabras, la firmeza en cumplirlas, y, en fin, la sinceridad en las acciones, ajenas de dolo y de engaño» [Herrero, 1966: 63]. Realmente era una característica definitoria de los castellanos, pero, por su uso, acaba siendo extensible a todos los ciudadanos españoles. Esta veracidad de la que don Fernando hace gala se convertirá en rasgo inseparable del español, como el propio Cervantes sentenció: «Español soy, que me obliga a ser cortés y a *ser verdadero*» [recogido en Herrero, 1966: 63].

El español ha gozado también de buena fama en el terreno amoroso y su carácter de amante cortés y pasional parece ser conocido en toda Europa. Así lo advierte, por ejemplo, Lope de Vega en su novela *El desdichado por la honra:* «Oigo decir y he leído que ninguna nación del mundo ama tan dulcemente a las mujeres, ni con mayor determinación pierde por ellas la vida» [recogido en Herrero, 1966: 66]. En este sentido, comprobamos cómo el príncipe de Estillano no solo elige como confidentes a ambos españoles por su valentía y lealtad, sino además

porque nadie mejor que ellos podía comprender el torrente pasional que sufría al no poder disfrutar libremente de su amada: «En tan amante pasión / solo un español podía / definir la pena mía» (vv. 601-603). Y es tal pasión, unida al buen talle y gallardía del español, la que conduce a la duquesa de Averino y su criada al puerto de Nápoles de manera continuada, esperando en cada desembarco de españoles disfrutar de la impresionante imagen que se les ofrece. Presenta, por tanto, la versión más amable y positiva de la nación española, que desataría en el público los más sinceros y animosos aplausos:

Cada español que se arroja
al esquife en que se ofrece
naturalmente parece
que en mis entrañas se aloja,
y pienso al desembarcar
que sacan, Otavia mía,
la espumosa bizarría
de lo encrespado del mar,
que tantas partes les veo
sin que falten a ninguna
que pienso que su fortuna
los engendró en su deseo,
y aquel que de todos es
digno de menos blasones
sobre almas de otras naciones
asienta, Otavia, los pies.
(vv. 221-236)

El peso de la comicidad recae en los criados de *No intente el que no es dichoso*: en Hernando, lacayo de don Juan, y posteriormente y de manera compartida, en Guzmán, escudero de don Fernando. Y esto se hace patente, por ejemplo, al comienzo de la comedia, que se abre con la llegada de la galera española que porta a todos estos personajes al puerto de Nápoles. Hernando parece no colegir con el método de transporte y da cuenta a los caballeros del mal viaje que ha sufrido por culpa de los embates de un mar embravecido. Durante horas ha sufrido

un intenso mareo que le ha hecho casi enloquecer, hasta el punto de intentar, absurdamente, parar la galera para evitar a todos contemplar el resultado material y escatológico de tal episodio. La burla de los tripulantes de la nao resulta más que evidente.

La posición del gracioso resulta en este episodio bastante ridícula y contribuye a crear un carácter endeble, ridículo y risible. De hecho, ya en la segunda jornada, cuando su amo don Juan amenaza con abandonar Nápoles para regresar a España, Hernando recupera el tema y muestra de nuevo su incomodidad ante un posible nuevo viaje en barco: «En eso fundo mi cuidado, / no estoy en mí mareado / y así quiero estarme aquí» (vv. 912-914).

Uno de los ejes estructurales de la comedia está constituido por la influencia de la FORTUNA en los personajes principales: mientras que don Fernando goza habitualmente de una buena suerte evidente, don Juan no puede escapar de una mala estrella que da al traste con todos sus planes. Curiosamente, los efectos se irradian hacia sus lacayos y Hernando, y después de decidir convertirse en el servidor de don Juan al comienzo de la comedia por las posibles retribuciones pecuniarias y alimenticias que puede obtener («que ha de haber, es caso llano, / cantimplora y homenaje», vv. 279-280), se convierte en un espejo deformado de su señor, sufriendo las embestidas de ese mal hado. De hecho, son varias las ocasiones en que, utilizando una metáfora hortelana y frutal, se lamenta de esa primera elección que le llevó a posicionarse al lado de don Juan: «Pues sea / la desdicha para mí, / que yo melón te escogí / pero saliste badea» (vv. 1535-1538); «Miren por donde se enlaza / ser un cristiano malquisto / como melón, voto a Cristo, / que me salió calabaza» (2047-2050)[8]. De hecho, cuando Fernando vuelve

[8] Una de las escenas cómicas más efectistas de la comedia la protagonizarán ambos lacayos y es el origen de esta maldición de Hernando. En un momento dado de la acción, ambos se posicionan del lado de la marquesa de Averino y luchan junto a sus sirvientes frente a los embajadores de los otros pretendientes de la dama. Como recompensa ante tal acto de valor, la marquesa les envía a través de dos criados suyos un diamante y una cadena; sin embargo, ambos obsequios acaban en manos de Guzmán por una serie de confusiones provocadas por Hernando. La mala suerte se cierne sobre él y, a pesar de sus esfuerzos, el destino se obstina en no darle una recompensa. La tercera jornada se abrirá con la lucha de estos dos personajes por la posesión de estos preciados objetos.

en la segunda jornada acompañado de Guzmán, Hernando intenta en repetidas ocasiones intercambiarse por su compañero; sin embargo, la fortuna nunca permitirá tal permuta.

Terminamos fijando de manera sucinta nuestra atención en la dama protagonista (la marquesa de Averino), que carece de cualquier instinto de rebeldía y asume, en apariencia, las decisiones impuestas mientras que deposita en confidentes y damas amigas su confianza para frenar el proceso iniciado en su nombre. Finalmente, como es de esperar en ambos casos, las casualidades y los juegos de confusiones abocan a los dignatarios a conceder a ambas mujeres la mano de sus pretendientes deseados, ya que, aunque no fueron siempre del gusto del rey, ambos pertenecen a una alta clase social y, por lo tanto, no se contravienen las leyes no escritas que amparan la continuidad del sistema.

3.3. La amistad como eje temático

La amistad se erige como uno de los temas predilectos dentro de la dramaturgia rojiana. El dramaturgo toledano sigue en sus comedias los mismos planteamientos aristotélicos en torno a la amistad que son característicos al resto de la literatura barroca[9], proclamando su posición trascendental dentro de la vida del hombre, tal y como se clama en *No hay duelo entre dos amigos*, otra comedia palatina editada en este volumen: «el buen amigo es el mejor tesoro» (v. 1093).

González Cañal, en el prólogo a su edición de *No hay amigo para amigo*, se hacía eco de la recurrente aparición de la amistad como concepto en numerosas comedias del toledano, haciéndose especialmente visible en títulos como el ya citado *No hay amigo para amigo*, *No hay duelo entre dos amigos* y *No intente el que no es dichoso* [González Cañal, 2007b: 25-26]. De manera tangencial el tema es tratado también en

[9] La literatura barroca española funde su concepto de la amistad en la *Ética a Nicómaco*, una de las obras cumbre del corpus aristotélico en la que la amistad se erige como pilar básico e indispensable de la existencia humana. En los libros VIII y IX el filósofo griego analiza este fenómeno interpersonal y lo identifica como requisito indispensable de una vida plena y feliz. Para profundizar en cómo esta concepción aristotélica de la amistad contamina la literatura áurea véanse los trabajos de Calvo Martínez [2003] y González Barrera [2008].

Cada cual lo que le toca, *Lo que quería ver el marqués de Villena* o *La traición busca el castigo*.

No intente el que no es dichoso ofrece un panorama peculiar del fenómeno en el contexto del teatro áureo, pues no asistimos al común enfrentamiento entre dos amigos que luchan por obtener el favor de la dama deseada, más bien es la curiosa historia de dos caballeros unidos por fuertes lazos de amistad y que afrontan de manera muy diferente el devenir de los acontecimientos: mientras que a don Fernando de Toledo parece sonreírle constantemente el destino, a don Juan de la Cerda le acompaña incansablemente la sombra de la mala suerte. Por tanto, el centro temático lo constituirá la fuerte ligazón que los une y que asegura a don Juan la constante asistencia de don Félix en sus continuas caídas personales y sociales.

Ambos llegan al puerto de Nápoles en busca de un nuevo futuro que, sobre todo en el caso de don Juan, dé al traste con el hado agorero que le persigue incansablemente. De tal modo, justo antes de desembarcar, proclaman con sinceridad los sentimientos que albergan el uno para con el otro y prometen socorrerse mutuamente en caso de necesidad:

Don Fernando. Cuando son
disposiciones del hado
justamente disculpado
estáis en la división,
mas cuando en la voluntad
están dos almas unidas
nunca están tan divididas
que falten a su amistad.
Don Juan. Sea concierto en los dos
que el que llegare a tener
más dicha y mayor poder
ampare al otro.
(vv. 101-112)

De manera especial en el caso de don Fernando apreciamos una amistad sincera y dedicada por completo al bienestar de su compañero, con una entrega totalmente desinteresada: «que no hay corazón piado-

so / en el que asiste gustoso / las miserias de su amigo» (vv. 130-132). Tanto es así que don Juan lo compara con Pílades («Pílades cristiano», v. 133), que junto con Orestes, se consolida como símbolo máximo de la amistad en la tradición clásica[10].

Pronto tendrá don Fernando la oportunidad de demostrar que sus palabras no estaban vacías de significado. Se abre la segunda jornada con la imagen de un don Juan avergonzado por haber perdido en el juego todo su dinero, y tal es el bochorno que le invade que ha decidido regresar a España a espaldas de su amigo. Sin embargo, es interceptado en el muelle napolitano por don Fernando, que regresa victorioso de ciertas empresas bélicas con la recompensa recibida por su buen hacer en el campo de batalla. Don Fernando se deshace de la mitad de este bote sin ánimo de recuperarlo («y supuesto que en los dos / concierto fue que partamos / el bien cuando le tengamos, / dos mil [cequíes de oro] os tocan a vos», vv. 1015-1018), pero con la promesa de don Juan de no volver a caer en la tentación de perderlo de manera tan burda. De nuevo se presenta una ocasión perfecta para ensalzar las virtudes de la verdadera amistad, atendiendo eminentemente a la solidaridad de la que deben hacer gala las dos partes de la relación:

> En llegando a pronunciar
> «amigo» no hay en el hombre
> mayor blasón y renombre
> con que pueda acreditar
> sus intentos. La amistad
> es el primer fundamento,
> donde da el entendimiento
> principio a la voluntad,
> y si posible me fuera
> ser dueño absolutamente
> de la luz resplandeciente
> del sol con vos la partiera.
> (vv. 1027-1038)

[10] Ambos son famosos por ofrecer su vida de manera desinteresada con el fin de salvar la de su compañero ante el rey Toante. Véase la nota a los versos 135-140 de la edición de esta comedia.

La tercera jornada volverá de nuevo a ratificar la mala suerte que persigue a don Juan y la predisposición de don Fernando para salvarle de cualquier entuerto. Intentando colaborar con su amigo en cierta empresa amorosa, don Juan se hace pasar por don Fernando, pero la treta no tiene el resultado esperado y, tras un cúmulo de infortunios, es apresado por orden real. Será don Fernando quien, escondido tras el disfraz del criado del propio don Juan, consiga liberarlo de la cárcel.

Como hemos comprobado en los ejemplos analizados, la amistad es un concepto firmemente situado en una alta posición dentro de la escala de valores de Francisco de Rojas Zorrilla y le ofrece un sinfín de posibilidades escénicas ricamente aprovechadas en las que suerte o, simplemente, la lucha de intereses posibilita situaciones de gran efectismo simbólico y dramático.

4. Sinopsis de la versificación

Acto I

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
1-576	Redondilla	576
576-686	Décima	110
687-826	Romance	140
	TOTAL	826

Acto II

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
827-1734	Redondilla	908
	TOTAL	908

Acto III

Versos	Tipo de estrofa	Número de versos
1735-1986	Redondilla	252

1987-2014	Silva de pareados	28
2015-2478	Redondilla	464
	TOTAL	744

Número total de versos	2478

Resumen de las diferentes formas estróficas

	Jornada I	Jornada II	Jornada III	Total	%
Redondilla	576	908	716	2200	88,8
Romance	140	—	—	140	5,65
Décima	110	—	—	110	4,42
Silva de pareados	—	—	28	28	1,13

5. Cuestiones textuales

No intente el que no es dichoso se ha conservado hasta nuestros días en un testimonio único al que ya hacían referencia catálogos como los de Fajardo, Medel y La Barrera. Asimismo se han ocupado de ella las obras de referencia de Cotarelo y MacCurdy, localizándola, como veíamos, entre las «comedias apócrifas y dudosas». Como indican González Cañal, Cerezo y Vega García-Luengos [2007: 300-301], se trata de una suelta temprana que podría haber salido de la imprenta sevillana de Francisco de Lyra, tal y como revelan sus rasgos tipográficos.

La suelta que ha servido de base para nuestra edición es la siguiente:

S *No intente que que no es dichoso*, s. l., s. i., s. a., 16 ff. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 673]
Fol. I / NO INTENTE EL QVE NO ES DICHOSO. / COMEDIA / FAMOSA. / DE DON FRANCISCO DE ROXAS. / … / [col. der. y entre adornos:] FIN /

Ejemplar utilizado: Barcelona, *Biblioteca del Instituto del Teatro*, 58158.

Llaman la atención las constantes señales manuscritas que acompañan al texto de la suelta y que, probablemente, fueron realizadas para adecuar el texto al gusto del autor o director de compañía que tuvo a bien representar la comedia en los escenarios. Hemos hecho caso omiso a ellas porque en la totalidad de las ocasiones empeoraban el texto original y, generalmente, carecían de sentido.

No intente el que no es dichoso

Comedia famosa
de don Francisco de Rojas

Hablan en ella las personas siguientes:

Don Juan de la cerda
Don Fernando de toledo
Hernando
La Marquesa de averino
Otavia
Fabricio
El Rey de nápoles
La Princesa, su hija
El Príncipe
Guzmán
Libia
Alberto
[Paje]
[Soldado]
[Embajador]

0+ *don Juan de la Cerda*: el apellido de la Cerda nos remite a la casa nobiliaria originaria de la Corona de Castilla y titular del ducado de Medinaceli desde el siglo XIV. Mediante este lazo con la historia cercana al espectador de la época Rojas sitúa de manera inequívoca al personaje dentro de un escalafón social alto, requisito indispensable del género palatino.

Jornada primera

Disparen adentro y salga don Juan de la Cerda y don Fernando de Toledo de soldado, y Hernando.

Don Fernando. Gracias al cielo que estamos
en tierra.
Don Juan. ¡Hermoso lugar!
A Roma da que envidiar
por esta parte que entramos.
¿Has visto en toda tu vida 5
mejor vista?
Hernando. Del mareo
saco tal la que poseo,
que por turbia y desmentida
los edificios me ofrece
diferentes y doblados, 10
y que están, señor, fundados
hacia bajo me parece,
que como se me abochorna
el juicio en cuanto miro,
aunque me asiento y respiro, 15
se me trabuca y trastorna.

8 *desmentida*: 'desvanecida'. Se correspondería con la siguiente acepción del verbo *desmentir*: «Vale también desvanecer y disimular alguna cosa para que no se conozca» [*Aut.*].

¿Posible es que haya criado
Dios quien navegue con gusto,
sujeto a uno y otro susto,
en un bajel afrentado? 20

Don Juan. ¿Afrentado?

Hernando. No imagino
que hay cosa tan afrentada
como una galera armada
cuando más en su camino
se viste de banderolas, 25
se ve entre dos elementos
maltratada de los vientos
y azotada de las olas.

Don Fernando. Desde la popa te vi
sacar sobre la crujía 30
la espada ayer, y querría
saber qué fue.

Hernando. Me corrí
de cierta mofa que hicieron
de mí cinco o seis forzados,
que, como están rematados, 35

---

20 *afrentado*: metafóricamente, el navío sufre una situación de deshonor, tal y como se explica en los versos siguientes, a causa de las inclemencias meteorológicas en alta mar.

25 *banderolas*: «Banda pequeña, que servía de divisa e insignia a la caballería ligera, y por el color rojo, blanco u de otra especie se diferenciaban los de un partido de los del otro» [*Aut.*]. Por extensión, identificaría las banderas militares que adornan al navío en una incursión bélica.

30 *crujía*: «El paso o camino que hay en las galeras de popa a proa en medio de los bancos en que están los remeros. En los navíos suelen llamar "crujía" al paso que hay de popa a proa junto a la borda, el cual más propiamente se llama *pasamano*» [*Aut.*].

32 *Me corrí*: *correrse*, «Avergonzarse, tener empacho de alguna cosa que se ha dicho o hecho» [*Aut.*].

34 *forzados*: «Se llama también el galeote que, en pena de sus delitos, está condenado a servir al remo en las galeras» [*Aut.*].

35 *está(n) rematados*: «De uno que está loco sin remedio, o no reducible a la razón, y de lo que se tiene por perdido, y del hombre que ha venido

también a mí me quisieron
  rematar: estando en calma
sobrevino una mareta,
y yo, atún a la gineta
sobre los vuelcos del alma, 40
  mientras hacían el treo,
por la gran velocidad
del tiempo y la tempestad,
aturdido en el mareo,
  viendo al cómitre chistar, 45
le dije, que non debiera:
«haga parar la galera
mientras quiero vomitar»;
  y apenas lo pronuncié
cuando dispararon todos 50
sobre mí con mil apodos.
Enojeme y, puesto en pié,
  si no acudiera al remedio

a pobreza» [*Correas*, refrán n.º 9794]. Véase como Rojas juega con las diferentes acepciones del verbo en este verso y en el 37.

38 *mareta*: «Term. náutico. El movimiento de las aguas que empieza a esforzarse poco a poco» [*Aut.*].

39 *atún a la gineta*: Hernando se compara aquí con un atún, conocido por ser un pescado impetuoso y fuerte [*Covarrubias*]; sin embargo, es un atún que ha perdido su nexo con la realidad debido a las inclemencias del mar, pues se encuentra «a la gineta» («Traer el juicio, el corazón o los cascos a la *gineta*. Frases que se dicen de los bulliciosos, con locura y sin asiento en nada, que todo lo ríen y celebran, sin método ni juicio» [*Aut.*]). Mediante este símil Hernando rememora su vergonzosa vivencia durante la tempestad que atacó al barco en el que venía hacia Nápoles.

41 *treo*: «Voz náutica. Vela cuadrada que se arma solamente cuando hay mal temporal o está el mar alborotado o tempestuoso, en las embarcaciones de poco bordo, que llevan velas latinas o triangulares» [*Aut.*].

45 *cómitre*: «Cierto ministro que hay en las galeras a cuyo cargo está el castigo y rigor usado con remeros y forzados» [*Aut.*].

46 *que non debiera*: reminiscencia del verso «Cera y cáñamo unió (que non debiera)» de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora.

51 *apodos*: «Comparación hecha con gracioso modo de una cosa a otra por la similitud que tienen entre sí» [*Aut.*].

una voz apresurada
del capitán, con la espada 55
parto un forzado por medio.

Don Fernando. ¿Quién fuera tan ignorante
que al cómitre le pidiera
que parara la galera
en ocasión semejante? 60

Hernando. La ignorancia vista estaba,
pero yo no lo pedía
conforme a lo que sabía,
sino a lo que deseaba.
Necedad tan confirmada 65
necedad será en rigor,
pero viene a ser menor
cuanto más interesada,
porque entorpece al pedir
la fuerza del desear. 70

Don Fernando. Mal se puede disculpar
el errar con el decir,
solo entonces Dios pudiera
con su infinito poder
parar o retroceder 75
el curso de una galera.

Hernando. Basta decir por disculpa
que estaba fuera de mí.

Don Juan. No pu[e]de tener aquí
tu ignorancia otra disculpa. 80

Don Fernando. Llegado, en efeto, habemos
a Nápoles.

Don Juan. Claro está.

Don Fernando. Aquí la fortuna ya
quiere que los dos probemos
nuestra buena o mala suerte, 85
porque ya todo en el mar

85 *nuestra buena o mala suerte*: desde el comienzo de la comedia Rojas plantea la dicotomía buena / mala suerte que marca el destino de cada uno de los dos personajes masculinos protagonistas.

de esta vida es fluctuar
entre la vida y la muerte.
El príncipe de Estillano
fue huésped vuestro en Toledo 90
según decís, y ya puede
de favor tan soberano
presumir, sin duda alguna,
vuestra dicha, y solo a mí
me ha dejado el cielo aquí 95
en manos de mi fortuna.

Don Juan. Lo que siento, sabe Dios,
ver que de España salimos
juntos y que dividimos
nuestra asistencia los dos 100
en Nápoles.

Don Fernando. Cuando son
disposiciones del hado
justamente disculpado
estáis en la división,
mas cuando en la voluntad 105
están dos almas unidas
nunca están tan divididas
que falten a su amistad.

Don Juan. Sea concierto en los dos

89 *príncipe de Estillano*: «Stigliano, Stillano o Estillano, lugar en el reyno de Nápoles, con título de principado. Está en la Basilicata, distante de Tursi cinco leguas y pertenece a la casa Carafa» [Louis Moreri, 1753: 42(s)]. Estillano es uno de los más importantes principados del reino de Nápoles y a lo largo de su historia, principalmente en el siglo XVII, establece importantes lazos con la corte madrileña por medio de Ramiro Núñez de Guzmán, duque de Medina de las Torres. Tras su boda con Ana di Caraffa, princesa de Estillano, en 1636 (con la oposición de su exsuegro, el conde-duque de Olivares), marchó a vivir al reino napolitano y se convirtió en su virrey. No tenemos constancia histórica ni señal dentro de la obra para establecer un eslabón entre el personaje histórico y el real, pero sí podría constituirse como un referente para Rojas, pues, al igual que él, formaba parte de la corte de Carlos IV, en su caso como uno de sus favoritos.

108 *amistad*: la amistad se perfila en esta obra como una de las líneas temáticas principales. Es conocida la afición de Rojas por el análisis

que el que llegare a tener 110
más dicha y mayor poder
ampare al otro.

Don Fernando. Por Dios
que estoy en parte corrido
de ver que hagáis condición
de lo que es obligación 115
en un hombre bien nacido.
Si de cuanto mira el sol
desde el uno al otro polo
señor absoluto y solo
me viera, a fe de español 120
que en tanta felicidad
fuera el mayor interés
el poner a vuestros pies
mi dicha y mi autoridad.
La amistad, según la fundo 125
en la lealtad de mi pecho,
liga y ata en lazo estrecho
las repúblicas del mundo,
y yo de mi parte os digo

que no hay corazón piadoso 130

---

de los lazos de amistad entre caballeros, tal y como demuestran los argumentos de *No hay amigo para amigo*, *No hay duelo entre dos amigos* y la comedia que nos ocupa.

120 *a fe de español*: de entre las cualidades que adornaban al español de la época se encontraba la veracidad, que implica «la verdad en las palabras, la firmeza en cumplirlas, y, en fin, la sinceridad en las acciones, ajenas de dolo y de engaño» [Herrero, 1966: 63]. A pesar de que inicialmente era una característica definitoria de los castellanos, se hace extensible a toda la población española. Esta veracidad y lealtad se ven reflejadas en los textos de nuestros autores áureos de manera patente, tal y como podemos comprobar, como muestra, en la siguiente sentencia de Cervantes: «Español soy, que me obliga a ser cortés y *a ser verdadero*» [recogido en Herrero, 1966: 63].

125-132 *La amistad, según la fundo…las miserias de su amigo*: defensa de Rojas de la amistad como pilar básico de las relaciones sociales y políticas.

en el que asiste gustoso
las miserias de su amigo.

Don Juan. Solo, Pilades cristiano,
en vos hallarse pudiera
tan gran valor. Si tuviera 135
golpe en su imperio tirano
la muerte, que me estorbara
el confesarme obligado,
yo mismo, de avergonzado,
a mis manos me acabara. 140

Don Fernando. Juntos y pobres salimos
de España y en el viaje,
por debido vasallaje,
de nuestra fe conferimos
los intentos, y por vos 145
mostraron las voluntades

que ya con dos potestades

133 *Pílades cristiano*: Pílades y Orestes se consolidaron en la tradición clásica como símbolo máximo de la amistad. Es por ello por lo que don Juan compara a su amigo con Pílades, pues al igual que él, representa una amistad sincera y entregada [Ruiz de Elvira, 1977: 47]. Encontramos otros ejemplos de esta comparación en otras comedias áureas, incluso del mismo Rojas: «Pílades y Orestes son / amiguillos de la legua» en *Sin honra no hay amistad* (vv. 129-130) [Rojas, 2012: 519]; «que ni Pílades, ni Orestes, / Eurialo y Niso fueron / amigos mas sin dobleces» en *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca (II-704) [*TESO*]; «Lisarda: Pues démonos las manos, / y no como fingidos cortesanos, / sino como si fuéramos de Grecia, / adonde tanto el amistad se precia. / Laurentia: Yo seré vuestro Pílades. Lisarda: Yo Orestes» en *La dama boba* de Lope de Vega (II-447/551) [*TESO*].

135-140 *Si tuviera…a mis manos me acabara*: Pílades y Orestes ofrecieron su vida para salvar la del compañero: «…prisioneros del rey Toante y debiendo ser sacrificado uno de ellos, y precisamente Orestes, ambos pretenden serlo, para librar de la muerte al otro: Orestes dice que él es Orestes, y Pílades dice que él es el verdadero Orestes, y uno y otro tan a porfía, que, al parecer, no logra Toante averiguar cuál de los dos es Orestes en realidad» [Ruiz de Elvira, 1977: 48]. De la misma manera, don Juan promete acabar con su vida si la de su amigo tuviera fin.

144 *conferimos*: 'tratamos'.

asiste un alma en los dos.
  En cuanto puedo tener
ha de ser, sin argüir, 150
solo mío el adquirir
pero vuestro el disponer,
  porque, bien considerado,
vos, don Juan, habéis nacido
en todo bien entendido 155
pero mal afortunado;
  en cuanto mano ponéis
contraria os es la fortuna,
y jamás en cosa alguna
conseguís lo que queréis, 160
  mas como se mira en vos
tanto ya de mi deseo,
por lo que sin dicha os veo
he de adquirir por los dos,
  que asido vuestro saber 165
a mi ventura, estarán
iguales en vos, don Juan,
los méritos y el poder.

Don Juan. Yo os confieso, don Fernando,
que tan sin dicha nací, 170
que, de acobardado en mí,
intento desconfiado,
  pero al obrar infalible
del cielo y al disponer
de mi estrella, ¿qué he de hacer 175
siendo el remedio imposible?
  Lo que os daré por disculpa
es que en cualquiera ocasión

147-148 *que ya con dos potestades / asiste un alma en los dos*: tal es el grado de amistad que don Fernando considera que comparten una misma alma que sirve (*asiste*) en los dos cuerpos.

164 *adquirir*: «Se dice también metafóricamente del crédito, de la opinión, de la fama y del aplauso» [*Aut.*].

me ajustaré a la razón
para errar con menos culpa, 180
demás de que os sé decir
que, con igual hidalguía,
vuestra ventura y la mía
en los dos se ha de partir,
y, haciendo partes iguales, 185
hará nuestra voluntad
matrimonio de amistad
en los bienes gananciales.

Don Fernando. Hernando nos ha servido
a los dos con tal cuidado 190
que no está determinado
de cuál de los dos ha sido,
y él puede agora elegir
con cuál se quiere quedar.

Hernando. ¿Yo, en efeto, he de nombrar 195
con el que me quiero ir?

Don Juan. No es mala suerte.

Hernando. Señor,
tan desdichado nací
que tras de pensarlo aquí
he de escoger el peor. 200
¿Podré un poco discurrir
sobre cuál me está más bien?

Don Fernando. Piénsalo a solas muy bien.

187-188 *matrimonio de amistad / en los bienes gananciales*: mediante este símil, don Juan concibe la amistad como un matrimonio cercano al de conveniencia (véase la similitud sintáctica entre *matrimonio de amistad* y *matrimonio de conveniencia*) del cual se deriva una división equitativa de los bienes gananciales, que, en su caso, es la buena suerte y los logros obtenidos por causa de ella.

191-192 *de cuál de los dos ha sido*: continuando con la idea del matrimonio, Hernando, criado de ambos, es considerado como un bien ganancial más y, como tal, debe ser adjudicado a uno de componentes de la pareja. Sin embargo, como vemos en los versos siguientes, se le dará la potestad de elegir a qué amo servir y, por tanto, a cuál le corresponderá su custodia.

Hernando. Dadme gracia en elegir,
porque este amo, señor, 205
melón pienso que ha de ser,
que el que más quiere escoger
viene a llevar el peor.

Salen la marquesa de Averino y Otavia cubiertas.

Otavia. Advierta vueseñoría
que se alarga de su gente. 210
Marquesa. Disculpará fácilmente
mi inclinación mi ofensa.
Cada vez que de las olas
del mar llegan sacudidas,
bizarramente impelidas, 215
las galeras españolas,
vengo al muelle donde estás
con mi curiosa intención,
débeme esta inclinación
España —no puedo más—. 220
Cada español que se arroja
al esquife en que se ofrece
naturalmente parece
que en mis entrañas se aloja,
y pienso al desembarcar 225
que sacan, Otavia mía,

208+ *Averino*: se refiere a la ciudad y provincia de Avellino, localizada al noroeste de Nápoles.

215 *bizarramente*: «Gallardamente, garbosa y espléndidamente, con lozanía» [*Aut.*].
Impelidas: participio pasado del verbo *impeler* («Dar o comunicar impulso a alguna cosa para el movimiento» [*Aut.*]). La marquesa muestra, en consecuencia, la imagen de unas galeras que llegan al puerto impulsadas con garbo y lozanía por las olas del mar.

222 *esquife*: «Barco pequeño que se lleva dentro de los navíos grandes para saltar en tierra y para otros ministerios» [*Aut.*].
se ofrece: 'se presenta', 'sobreviene'.

la espumosa bizarría
de lo encrespado del mar,
que tantas partes les veo
sin que falten a ninguna 230
que pienso que su fortuna
los engendró en su deseo,
y aquel que de todos es
digno de menos blasones
sobre almas de otras naciones 235
asienta, Otavia, los pies.

Otavia. Y advierta vueseñoría
que encarece con extremos.

Marquesa. Sin igualdad conocemos
en la airosa gallardía 240
del ardimiento español
el valor que no respetas,
que son, diré si me aprietas,
hijos de la luz del sol.

Otavia. Él parece que ha querido 245

226-228 *que sacan, Otavia mía, / la espumosa bizarría / de lo encrespado del mar*: la marquesa de Averino hace referencia al carácter arrojado del español, que vendría dado, según sus palabras, de la fuerza de un mar encrespado. El adjetivo *espumosa* une las dos partes del símil, pues atribuye a una cualidad moral una característica física que en realidad no le corresponde (la capacidad de las olas para producir espuma con su movimiento).

233-236 *y aquel que de todos es… asienta, Otavia, los pies*: se muestra aquí la idea de la superioridad moral del español sobre los individuos de otras naciones. En el siglo XVII se tenía la idea de que el español que salía de su tierra lo hacía para mandar, tal y como señala Vicente Espinel: «Los españoles, en estado fuera de su natural, se persuaden a entender que son señores absolutos» [recogido en Herrero, 1966: 91]. De la misma manera, y muy unido al fragmento que nos ocupa, Peñalosa suscribe la siguiente afirmación: «Con decir: soy español y se me debe toda cortesía y respeto, basta para gran blasón; y no tienen necesidad de otro apellido para todo lo que intentare de honra» [recogido en Herrero, 1966: 91].

244 *hijos de la luz del sol*: el sol es conocido como el rey de los astros, «la antorcha más brillante de los cielos, que nos alumbra y vivifica» [*Aut*.].

desempeñar tu opinión,
que estos dos dos rayos son
que de su luz han nacido.

Marquesa. Mira que talles, Otavia.
¿Qué te parece?

Otavia. Señora, 250
pasaderos.

Marquesa. Quien ignora
con facilidad agravia.

Otavia. Ya han visto que los miramos.

Marquesa. Pensarán, al reparar,
que estamos mirando el mar. 255

Hernando. ¡Válgate Dios, por dos amos!
Don Fernando es alentado,
arrojado y atrevido,
en la fortuna que ha sido
en su favor confiado, 260
y esto me podrá dañar,
que puede, sin duda alguna,
pensar que es de su fortuna
el servir bien sin medrar;
Don Juan es hombre entendido 265
y, aunque vive acobardado,
en su suerte desdichado
y en su desdicha encogido,
me da evidentes indicios
de ser con él venturoso, 270
que más el menos dichoso
estima los beneficios,
que como no los alcanza

La marquesa hace a los dos caballeros hijos legítimos de la luz que irradia y, por tanto, los encumbra y dignifica. Recordemos también que Apolo era reconocido en la Antigua Grecia como dios de la luz y el sol, y, en este sentido, no sería descabellado pensar que se les alza a la categoría de hijos de una divinidad.

246 *desempeñar*: 'probar'.

los paga cuando los ve,
y siempre con él tendré 275
más segura mi esperanza,
demás que en el hospedaje
del Príncipe de Estillano
que ha de haber, es caso llano,
cantimplora y homenaje 280
que se cruce de misterio,
y donde hay bien que comer
mucho menos viene a ser
de la fortuna el imperio.

Don Fernando. ¿Estás ya determinado? 285

Hernando. Dios sobre todo, ya sé
de quién soy y lo diré.

Don Juan. Solo sé que habrás errado
si don Fernando no ha sido.

Hernando. Pues que haya errado o que no 290
por tuyo he quedado yo.

Don Fernando. Como cuerdo has elegido.

Don Juan. Antes como desgraciado.

Marquesa. Amo sin duda, eligió,
y agora pienso ver yo 295

---

280 *cantimplora y homenaje*: por un proceso de metonimia este sintagma viene a significar 'bebida y comida'. Mediante estos dos elementos Hernando hace referencia a dos de los placeres vitales que, junto con el carnal, se constituyen como fin último de los graciosos en el teatro del Siglo de Oro: comer y beber.

281 *que se cruce de misterio*: *misterio*, por extensión, «se llaman los secretos de los príncipes y los negocios de mucha entidad y consideración que por alguna causa se tienen ocultos» [*Aut.*]. Por lo tanto, el gracioso alude a los negocios ocultos que se llevan a cabo en las comidas con los altos dignatarios.

282-284 *y donde hay bien que comer… de la fortuna el imperio*: de nuevo Hernando deja clara la posición de privilegio que el comer tiene dentro de su escala de valores.

286 *Dios sobre todo*: «Modo de hablar de que se usa cuando es dudoso y contingente el suceso de alguna cosa» [*Aut.*]. A pesar de que Hernando ha decidido a quién servirá como criado, no está seguro de ello ni de las repercusiones que tendrá.

cuál es más afortunado.
  Marquesa soy de Averino,
y mi calidad y renta
las cuatro partes obstenta
del blasón sanseverino. 300
  Tú has de llamar sin decir
a cuál llamas, y al que fuere
tan dichoso que viniere
le puedes mandar seguir
  el coche, y dale esa banda. 305

Otavia. Pues si yo no tengo amor,
¿de qué sirve ese favor?

Marquesa. Haraslo por quien lo manda,
  que estos dos, sin duda alguna,
han llegado ahora y quiero 310
ver cuál se inclina primero
al bien con mejor fortuna.

Otavia. ¡Ah, caballero español!

Don Fernando. ¿A cuál llamáis?

Don Juan. Claro está
que a vos solo os llamará. 315

Hernando. Nube negra trae el sol
  de aquella mano que blanca…

—¿No fuera yo caballero

300 *blasón sanseverino*: la casa Sanseverino era un linaje de origen italiano proveniente de la ciudad de Nápoles y con un gran peso entre las familias nobles del sur de Italia. Su escudo de armas tiene la siguiente morfología: «En campo de plata, una faja de gules, bordura de azur» [Atienza, 1959: 681-682]. En su conjunto el escudo adquiere un significado especial en el campo de la heráldica («respeto», «bendición», «obsequio» e «incorruptibilidad»), a lo que podría hacer alusión la marquesa. A ello se suma el sentido individual que adquieren los colores que adornan el blasón: plata (pureza, fe y obediencia) y rojo (fortaleza, alteza, ardid, valor, honor, osadía y victoria).

306-307 *Pues si yo no tengo amor, / ¿de qué sirve ese favor?*: al igual que Hernando, Otavia muestra aquí el carácter interesado que domina el mundo de los criados.

donado si quiera?— Muero
y el corazón me arranca 320
por llegar, que aquella mano
de los Alpes viene agora
por cándida embajadora
de la nieve del verano.

Don Juan. Llegad, pues, ¿a qué esperáis?, 325
que a vos, a mi parecer,
os llama aquella mujer.

Don Fernando. Yo llego, pues no llegáis.

Sale un paje.

Paje. ¿Quién es don Juan de la Cerda
aquí?

Don Juan. Yo.

Hernando. (Este es italiano.) 330

Paje. El príncipe de Estillano,
que todavía se acuerda
del generoso hospedaje
en España recebido,

318-319 *caballero donado*: un *donado* era un «lego admitido en la religión para el servicio de la casa. Estos suelen hacer una manera de profesión diferente de los religiosos conventuales» [*Covarrubias*]. Hernando, como los criados de los conventos que carecían de estudios y no eran sacerdotes pero participaban de la vida conventual y sus privilegios, sueña con tener un estatus similar dentro de la orden de la caballería, pues, sin llegar a ser un verdadero caballero, podría disfrutar de algunas de sus ventajas y, en consecuencia, tendría autoridad para tomar la mano a la dama. Véase un ejemplo similar en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega [2003: v. 2058].

316-324 *Nube negra trae el sol…de la nieve del verano*: heredera de la tradición renacentista, Rojas construye una alegoría compuesta por un sistema de metáforas centradas en la blancura de la piel de la dama y su atrayente belleza física. La mano es el centro sinecdótico del que parte el poeta y es adornado con imágenes que insisten en su blancura (los Alpes, la nieve) y, consecuentemente, en su belleza. Sin embargo, como vemos en el primer verso, esa blancura viene oculta por una nube negra, que no es otra cosa que un guante de color oscuro.

sabiendo que habéis venido, 335
os llama.

Hernando. (De acá es el paje
en ponerse el ferreruelo,
pero, vive Cristo Padre,
que es dueña en casa su madre,
porque le reluce el pelo.) 340

Don Juan. Que os deje es fuerza, pues veis
que este ya es lance forzoso.

Don Fernando. El cielo os haga dichoso.

Don Juan. Y os dé lo que merecéis.

Hernando. (El hospedaje y bureo. 345
¡Vítor, qué bien escogí!
Por lo menos quedo aquí
libre de todo mareo,
y en esta navegación,
aunque hay vidas disfrazadas, 350
hay calmas abochornadas

336-340 *(De acá es el paje… porque le reluce el pelo.)*: Hernando se está mofando del paje que se ha presentado ante ellos. Versos atrás indica que es italiano (v. 330) para después desarrollar esta descripción satírica. Los italianos tenían fama de poner un especial cuidado en el aspecto físico y, por ello, se les acusaba de ser hombres un tanto afeminados [véase Herrero, 1966: 349-352]. El gracioso considera cuidada la vestimenta del paje por la manera de portar el ferreruelo; sin embargo, su presencia parece no adecuarse totalmente a la imagen tópica que deberían reflejar los italianos, pues parece ser un hombre con una figura poco estilizada gracias al buen comer (de ahí la utilización de la figura de la madre como dueña de la casa que cuida bien de sus hijos).

337 *ferreruelo*: «Género de capa, con solo cuello sin capilla y algo largo. Tomó el nombre de cierta gente de Alemania, que llaman herreruelos, porque fueron los primeros que usaron dellos; como llamamos galdreses, tudescos, bohemios, etc., a otros géneros de mantos o coberturas» [*Covarrubias*].

340 *le reluce el pelo*: *Relucir el pelo* es una «frase que vale estar muy gordo y bien tratado. Dícese frecuentemente de las mulas y caballos» [*Aut.*]. La burla es clara, pues animaliza el aspecto físico del paje.

345 *bureo*: 'entretenimiento'.

349-351 *y en esta navegación…hay calmas abochornadas*: la nueva navegación a la que se refiere Hernando se corresponde con la vida en la corte del

y del género buscón.) *Vanse los dos.*

Don Fernando. Dudosamente inclinado
a un no sé qué, que del aire…

Marquesa. Responderé.

Don Fernando. …del donaire 355
que en confuso habéis mostrado,
vengo, señora, a saber
a cuál de los dos llamáis,
qué queréis o qué buscáis
si posible puede ser, 360
que de la breve asistencia
de dos tan recién llegados
el fin de vuestros cuidados
pueda tener dependencia.

Otavia. ¿Sois español?

Don Fernando. Sí, señora. 365

Marquesa. ¿Pues para qué examináis
las venturas que os halláis
en la que os ofrece ahora?
Por español solamente
lo que dudáis merecéis, 370
y cuanto no lo creéis
tanto os juzgo más prudente.

Otavia. Seguid un coche en que voy,
que de haberos atrevido

príncipe de Estillano. Rojas expresa en estos tres versos el desprecio hacia la vida cortesana, un lugar común en las comedias palatinas. Por ello habla de *vidas disfrazadas* y *calmas abochornadas* denunciando un espacio donde prolifera una hipocresía que es encubierta bochornosamente por un protocolo que falsea la realidad.

352 *género buscón*: *buscón* alude a la «persona que hurta rateramente o usa con malicia o arte de sacaliñas para estafar», por lo tanto, atribuye esta característica a la vida de la corte, una vida llena de malicia y donde la estafa y las intrigas se constituyen en comportamientos cotidianos.

369-370 *Por español solamente, / lo que dudáis merecéis*: de nuevo la marquesa ensalza la calidad moral del español, por la cual, en este caso, merece la ventura que le acompaña. Véanse las notas a los versos 233-236 y 244 de la presente comedia.

no estaréis arrepentido 375
después que sepáis quién soy.

Don Fernando. Quisiera solo…

Marquesa. El valor
consiste en obedecer
sin preguntar ni saber
y a conocer el favor. 380

Disparen adentro como pieza de leva y salga un soldado con su arcabuz.

Don Fernando. Ah soldado, si sabéis,
¿qué pieza es esta?

Soldado. De leva,
por ocasión de una nueva
que ya en Nápoles tenéis.
Un bergantín está ahí 385
que dice que en calma muerta
las galeras de Viserta,
gobernadas de Pialí,

pasan bogando a cuarteles

380+ *pieza de leva*: «El cañón que disparan los navíos y galeras para avisar a los soldados y marineros de su equipaje y pasajeros que se recojan a bordo, porque está a pronto a hacerse a la vela» [*Aut.*].

380 *y en conocer el favor*: corregimos el texto original («y a conocer el favor») en pro del sentido oracional.

386 *calma muerta*: (es lo mismo que *calma chicha*) «Especialmente en el mar, completa quietud del aire» [*DRAE*].

387-388 *las galeras de Viserta, / gobernadas de Pialí*: Pialí Bajá fue un almirante y visir turco que luchó para el imperio otomano durante gran parte del siglo XVI, momento de esplendor de este pueblo en el Mediterráneo. En el caso que nos ocupa, Rojas hace referencia al famoso sitio de Malta de 1565. El califa Solimán, movido por los descalabros que sus militares recibían de los militares de Malta y un afán expansionista, decidió formar una gran flota compuesta de unas doscientas galeras, al frente de las cuales estaría Pialí. También escribió el califa a Dragut, al virrey de Argel y al Sanjarco de Viserta ordenándoles que juntaran fuerzas a esta armada (de aquí la referencia a las *galeras de Viserta*). Después de que las naves otomanas sitiaran la fortaleza de San Telmo,

cinco o seis millas al mar, 390
sin temer ni recelar
nuestros cristianos bajeles,
y así todos nos volvemos
a embarcar. *Vase.*

Don Fernando. Esta ocasión
me podrá aquí con razón 395
disculpar, que no tenemos
los españoles, señora,
mayor precepto en la ley
del honor que darle al rey
la obediencia, y así ahora 400
perdonad mi grosería,
y para que sea mayor
tanta dicha este favor
reservad para otro día.

Marquesa. Ya que a las veras llegáis 405
bien será desengañaros
supuesto que he de dejaros;
yo soy con quien vos habláis,
y hacéis muy bien, que no es justo
faltar en esta ocasión 410
a tan noble obligación,
y ya por vos tengo gusto
de que os embarquéis agora,

---

los soldados de la Orden de San Juan de Jerusalén y numerosas compañías de españoles (entre las que estaría la de don Fernando) consiguieron repeler el ataque turco tras un largo asedio, provocando numerosas bajas entre sus filas (lo que celebrará don Fernando al comienzo de la segunda jornada) [Verzosa, 2002: 157-169 y Cabrera de Córdoba, 1619: 345-349].

389 *bogando a cuarteles*: «Frase náutica que significa remar unos y descansar otros alternativamente» [*Aut*.].

396-400 *no tenemos…la obediencia*: en este caso es don Fernando quien ensalza otra de las cualidades que adornan al buen caballero español: la lealtad a su rey por encima de todo. Junto con las excelencias comentadas anteriormente, Rojas conforma una imagen idealizada del caballero español que atraería fácilmente la aprobación del público.

porque a mí más me granjea
el que atrevido pelea 415
que el que obediente enamora.
Poneos, si volvéis con vida,
esta banda que os daré,
que por ella os buscaré.

Quítasela a Otavia y dásela.

Don Fernando. En todo seréis servida, 420
pero hacedme otro favor.
Marquesa. Que me descubra querréis.
Hasta volver no os canséis,
pues aún no tenéis amor.
Adiós.
Don Fernando. Con él os quedad. 425
Marquesa. ¿Qué te parece?
Otavia. Haslo hecho
tan bien que me has satisfecho
en esta curiosidad.
Don Fernando. Ea, fortuna, a embarcar,
que así el honor lo procura, 430
y si he de tener ventura
también hay dicha en el mar.

Vanse y salen el rey de Nápoles, la princesa, su hija, Fabricio, Libia y acompañamiento.

Rey. Dejadnos solos.
Fabricio. Señor,
vuestra majestad advierta
que entra ahora por la puerta 435
del parque el embajador
de Mantua.
Rey. Y el de Milán
y Piamonte sé también

que están esperando a quien
mis propósitos les dan 440
  esperanzas detenidas,
que a un tiempo los tres granjean
mi voluntad y desean
ver las suyas conseguidas.

Déjenlos solos con Libia.

  Bien sabes, Rosaura mía, 445
cuánto en mi edad dilatada
has sido de mí estimada,
tanto que decir podría
  que en afectos naturales
tan cuidadoso he vivido 450
que parece que he excedido
los límites paternales,
  pero viéndome llegar
a las horas postrimeras
en que cuidadosa esperas 455
mi muerte, te quiero dar
  de sus dichas advertido,
para morir consolado,
el más conveniente estado
de mi reino persuadido. 460
  Mantua, Milán y el Piamonte
sus tres señores me ofrecen,
y todos tres te merecen

441 *esperanzas detenidas*: 'esperanzas suspensas', es decir, que deben ser resueltas.

459-460 *el más conveniente estado / de mi reino persuadido*: antes de morir, el rey de Nápoles quiere dejar asegurado el devenir de aquellos dos sujetos que ocupan su interés: el reino y su hija. De tal manera, mediante la boda de Rosaura salvaguardará la continuación de su extirpe y, a la vez, la seguridad del reino. Como vemos en el verso 460 y en la última escena de la obra, el pueblo tiene un peso importante en la boda y en la elección de un marido adecuado para la dama.

en igual grado; disponte
a elegir uno en los tres, 465
que aunque es común opinión
errar siempre en la elección
las mujeres, cierto es,
llegado a considerar
lo igual, el no me argüir 470
culpa en dejarte elegir
donde no puedes errar
(que antes parece razón,
considerado en lo justo,
determinar con su gusto 475
el fin de mi confusión).

Princesa. Debo a vuestra majestad
tanto sin el ser que tengo
del suyo que a pensar vengo
que asiste en esta mitad 480
el todo de su poder,
pero, ya que me ha mandado
que elija en este cuidado,
fuerza será obedecer,
y para que elija yo 485
considerada y prudente
cuatro días solamente
pido de plazo.

Rey. Hoy halló
en tu obediencia mi gusto

466-468 *es común opinión / errar siempre en la elección / las mujeres*: encontramos dos refranes populares en la época que apoyan esta sentencia: «La mujer es como la loba en el escoger» [*Correas*, refrán n.º 14967] y «La loba y la mujer, iguales son en el escoger. Dicen que la loba se toma del más ruin lobo, y en la mujer vemos pagarse del menos cuerdo» [*Correas*, refrán n.º 12756]. En el teatro del Siglo de Oro predominan las figuras paternas que coligen con estas sentencias y, por tanto, deciden, por encima del criterio de su hija, el marido adecuado para ella. En este caso el rey da esta potestad a la princesa pues, de entre todos los candidatos, ninguno le parece inadecuado.

el premio de mis deseos, 490
y en tan dichosos empleos
a considerar me ajusto
que ha puesto Dios igualmente,
según de ti me confío,
en tu pecho y en el mío 495
lo amoroso y lo obediente,
y tanto decir te puedo
que en tu discreción me animo,
que la obediencia te estimo
y el término te concedo. *Vase.* 500

PRINCESA. Ay Libia, qué detenida
ha estado mi vida en calma
y en las potencias del alma
solo al espíritu asida,
mas ya puedo respirar 505
conmigo a solas.

LIBIA. Señora,
¿vuestra alteza tiene ahora
qué sentir y en qué penar?

PRINCESA. Juzgándolo quien lo ignora,
¿en las arenas del mar 510
por muchas podrase hallar
una estrella?

LIBIA. No señora.

PRINCESA. Pues, ¿qué importa que sean tres
los que mi padre propone
si en ninguno de ellos pone 515

503 *potencias del alma*: se refiere a las tres facultades del alma, a saber, el entendimiento, la voluntad y la memoria, derivadas del conocer, el querer y el acordarse, respectivamente.

505-506 *respirar / conmigo a solas*: el verbo *respirar* junto con la preposición *con* equivale a «desahogarse o esparcir el ánimo». A pesar de que el rey ha dado potestad a su hija para elegir a su marido de entre tres pretendientes, la princesa tiene la necesidad de desahogar la pena de no contar entre ellos a su amado, y no puede hacerlo más que consigo misma y, de manera discreta, con su criada, fiel consejera.

con mi gusto su interés?
Mayor la desdicha veo
si llego a considerar
que ocupan tres el lugar
del uno que yo deseo. 520

Libia. Luego, ¿vive enamorada
vuestra alteza?

Princesa. ¡Ay Libia mía!
A una dulce tiranía
de amor nací destinada.
¿A quién te parece a ti 525
que puedo haberme inclinado
sin que pueda mi cuidado
haber puesto culpa en mí?
Que si haces consecuencia
de sus partes sin saber 530
quién es, podré yo tener
la disculpa en la excelencia.

Libia. Que hay muchos, es caso llano,
dignos por diversos modos.

Princesa. ¿Pero quién el más en todos? 535

Libia. El príncipe de Estillano.

Princesa. ¡Ay de mí!

Libia. Con eso miro
de tu amor la dulce calma,
pues ya en la boca del alma

523-524 *A una dulce tiranía / de amor nací destinada*: desde el comienzo de la literatura el amor se ha presentado como un dios tirano y juguetón (Cupido) que con sus flechas une en un mismo camino a dos personas, a pesar de las posibles barreras y dificultades que puedan impedir su relación. Así se reproduce en una seguidilla anónima del siglo XVII: «No te llames, Cupido, / deidad sagrada, / pues tirano permites / crueldades tantas». En este caso, la princesa siente un amor irrefrenable hacia el príncipe de Estillano, quien no ocupa un lugar entre los candidatos elegidos por el rey.

532 *disculpa en la excelencia*: la princesa legitima el amor que siente ante el príncipe de Estillano alegando su igualdad en el escalafón social.

sirvió de lengua un suspiro. 540
Y a tener mayor Estado
el príncipe, fácilmente
fuera el cuarto pretendiente.

PRINCESA. Y él solo en ser estimado,
que como no pueden dar 545
en sola la monarquía
del cielo la luz del día
dos soles, ni vida al mar
más que solo un elemento,
así en mi pecho fiel 550
no pudiera después de él
caber otro pensamiento.

LIBIA. Pues, ¿qué remedio has de dar?

PRINCESA. Si le hallara o le tuviera
poco el tormento sintiera 555
pudiéndole remediar.

LIBIA. Dile a tu padre tu amor.

PRINCESA. Pues, ¿no adviertes, Libia mía,
que juzgada a sangre fría
una pasión es menor 560
de lo que ella puede ser?
Y en los padres fuera injusto
hacer las partes del gusto
y olvidar las del poder.

LIBIA. Pues, ¿qué has de hacer?

539-540 *pues ya en la boca del alma / sirvió de lengua un suspiro*: hace referencia a la exclamación del verso 536 con la que la dama expresa de manera sucinta sus sentimientos tras oír el nombre de su amado.

549 *elemento*: continuando con la imagen de la *monarquía del cielo* (v. 546), en este caso el término *elemento* hace referencia a la luna, astro que provoca el fenómeno de las mareas.

562-564 *Y en los padres fuera injusto… y olvidar las del poder*: la princesa comprende la elección que ha hecho su padre, pues no solo busca la salvaguarda del honor familiar (interés que identifica la figura del padre de la dama en la comedia áurea), sino que, como rey, debe preservar la buena marcha de sus dominios mediante una conducta adecuada a su estatus.

Princesa. Dilatar 565
la elección por lo que alcanza
dé más vida a mi esperanza,
y, en no dándole lugar
al imposible, podré
respirar en mis intentos 570
y, libres mis pensamientos,
por lo menos viviré.
Libia. (En lo que resucita intenta,
no aconsejarla es mejor,
que un determinado amor 575
resistido se acrecienta.)

Vanse y salen el príncipe, la marquesa, don Juan y Hernando.

Príncipe. Imposible, hermana mía,
es vivir, que para mí
no hay consuelo y muerte sí;
y poco, en la pena mía, 580
quien no cree mi porfía,
sentirá si mi impaciencia
no disculpa.
Marquesa. Vuexcelencia
poco debe a su valor
si la causa de un dolor 585
le niega la resistencia.
Si es vuestro este parecer
decidle al príncipe vos
lo mismo.
Don Juan. (Válgame Dios,
¡y qué discreta mujer!) 590
Solo sabe padecer
quien sabe, señora, amar,
y no sabré aconsejar,
que en un amoroso intento
acredita el sentimiento 595

cuando es tan grande pesar.

HERNANDO. (Ya mira con suspensión,
sin duda aquí nos perdemos,
huésped, Eneas, tenemos
con su poco de intención.) 600

PRÍNCIPE. En tan amante pasión
solo un español podía
definir la pena mía.
El cielo os haga inmortales
por dos afectos iguales 605
en amor y en valentía.
¿Para qué quiero la vida
si esta es la hora en que está
casada Rosaura ya?
Plazo pide persuadida 610
para escoger convencida
en tres manos que le dan
Mantua, el Piamonte y Milán,
sin considerar aquí
que vive su vida en mí 615

599-600 *huésped, Eneas, tenemos / con su poco de intención*: Hernando compara a su amo don Juan y a la marquesa con los personajes clásicos Dido y Eneas. Al igual que Dido, que acoge y hospeda al extranjero Eneas en Cartago después de su marcha de Troya y siete años de navegación, la marquesa ampara en su casa a don Juan como extranjero recién llegado; y de la misma manera en que la reina de Cartago se enamora ciegamente del héroe troyano, el criado teme que la marquesa se enamore de don Juan y le atrape con sus encantos (*su poco de intención*). Véase el trabajo de Labandeira [1984: 39-59] para profundizar acerca de la utilización de estos personajes mitológicos en la literatura áurea.

601 *En*: corregimos el texto base (*es*) por el sentido del fragmento.

602-603 *solo un español podía / definir la pena mía*: la cortesía y la pasión hacia las damas es otro de los sillares que construyeron la imagen tópica del español del XVII. Lope de Vega, por ejemplo, hace alusión a esta entrega total y sincera del hombre español en el juego del amor en su comedia *El desdichado por la honra*: «Oigo decir y he leído que ninguna nación del mundo ama tan dulcemente a las mujeres, ni con mayor determinación pierde por ellas la vida» [recogido en Herrero, 1966: 66].

cuando matándome están.

Don Juan. ¿Ha vuexcelencia llegado
a verse favorecido?

Príncipe. ¿Pues cuándo siente el caído
si no se vio levantado? 620
Tanto con ella ha privado
mi ofendido corazón
que pudiera, y con razón,
reconocer mi desdicha,
finezas de propia dicha, 625
en ajena posesión.

Don Juan. Pues vuexcelencia ha de ver
a la princesa si ya
de otro parecer está.

Príncipe. Servirá en mí de crecer 630
las causas del padecer.

Don Juan. Castigará en sus intentos
sus mudables pensamientos,
pues ha de ver que eligió
mayor poder, pero no 635
mayores merecimientos.
El más discreto afligir
en los delitos de amor
donde hay nobleza es, señor,
convencer y desoír; 640
llegue a penar y a sentir
la que llegó a resolver
en la parte de mujer,
que una culpa cometida
acrecienta convencida 645

615 *vive su vida en mí*: aún Rosaura no sabe que el príncipe de Estillano está enamorado de ella.

616 *cuando matándome están*: de manera metafórica acaban con su vida al no permitirle ser uno de los candidatos a obtener la mano de Rosaura.

643 *en la parte de mujer*: recordemos cómo en los versos 466-468 ya se hacía alusión al poco tino de la mujer en escoger su marido.

las causas del padecer.
No la deje vuexcelencia
disculpa con no la ver,
porque podrá al ofender
disculparse con su ausencia, 650
que, cuando en tanta inclemencia
llegue su vista a faltar,
lo que supo asegurar
con amar o fingir
también tendrá que sentir 655
el no poderle culpar.

PRÍNCIPE. Solo vos aconsejando
me pudierais dar a mí
tal remedio cuando aquí
confuso estaba y dudando. 660
Yo voy, aunque voy penando,
que cuando con el mirar
nada pueda remediar
el ir a culpar con ver
servirá de obedecer 665
a quien sabe aconsejar. *Vase.*

MARQUESA. Muy buen consejero hacéis.

DON JUAN. Sé querer y sé sentir.

MARQUESA. Muchos que sabéis decir
ignoráis cuando queréis, 670
al maestro parecéis
de esgrima, que con la espada,
impelida y destemplada,

671-676 *maestro de esgrima*: es habitual la sátira hacia los maestros de esgrima en los Siglos de Oro; encontramos ejemplos semejantes en obras en prosa de autores como Cervantes o Quevedo. En el *Licenciado vidriera*, el novelista alcalaíno habla de estos maestros de esgrima en los siguientes términos: «eran maestros de una ciencia o arte que, cuando la habían menester, no la sabían, y que tocaban algo en presuntuosos, pues querían reducir a demostraciones matemáticas, que son infalibles, los movimientos y pensamientos coléricos de sus contrarios» [Cervantes, 1982[4]: 67]. De igual manera representa Quevedo a este gremio en el

bizarra da lición,
y en riñendo en la ocasión 675
ni sabe ni acierta en nada.
Pero ya que ignoro yo
lo que el príncipe ha sabido,
que me digáis solo os pido,
no con mal intento, no, 680
la ocasión que os ha traído
de España aquí; perdonad
mi extraña curiosidad.

Don Juan. Fuera el replicar delito.

Hernando. Aquí empieza el romancito, 685
atención, por caridad.

Don Juan. En Toledo, patria mía,
cuyo celebrado reino
a muchos reyes ha dado
imperial alojamiento, 690
aunque en mis primeros años,
tal vez ignorante y necio,
al ocio de los deleites
entregué mis pensamientos,

---

libro II del *Buscón* y en *El sueño del juicio final*, con mayor incidencia en la demencia de las teorías matemáticas que en la falta de habilidad real con la espada [véase Valladares Reguero, 2011: 174-180].

685-686 *aquí empieza el romancito, / atención, por caridad*: al igual que los juglares captaban la atención del auditorio instantes previos al recital, Hernando, llamando la atención a los espectadores, anuncia el inicio de un romance que revela hechos importantes en el devenir de la acción. Rojas utiliza este mismo procedimiento metaliterario en *Los encantos de Medea*: «Señores, cuenta, / que si se pasa el romance / no entenderán la comedia» (I-146/148) [*TESO*].

688 *celebrado reino (Toledo)*: hace referencia al Reino de Toledo que se configuró a partir del año 1085 tras su reconquista por parte del rey Alfonso VI, y se incorporó inmediatamente a la corona de Castilla. Hasta el establecimiento de la capitalidad del reino en Madrid (1561), Toledo era uno de los centros neurálgicos de la corona y albergó en numerosas ocasiones a los sucesivos reyes y sus cortes, siendo, por ejemplo, la sede principal de la corte de Carlos I (a partir de lo cual recibe el apodo de «ciudad imperial»).

tanto me incliné a los libros 695
que en el gusto de leerlos
desmentía codicioso
las dilaciones del tiempo,
y llegué a tratarlos tanto
que, ya filósofo o cuerdo, 700
amaba la soledad
por vivir sin mí y con ellos.
Saqué del gusto de oírlos
la presunción de entenderlos,
que aún en esto el mucho trato 705
hace menor el respeto,
y vime tan arrogante
que en mi espíritu soberbio
hallaban corto lugar
algunos de sus conceptos 710
—ignorancia conocida
de los que empiezan primero
a presumir que a saber,
en muchos común defeto—.
Pero al fin con este gusto 715
me recogí a mi silencio,
escarmentado de verme
desgraciado en cuanto intento,

y Amor, que es tirano siempre,

701-702 *amaba la soledad / por vivir sin mí y con ellos*: recuerdo del poema «Retirado en la paz de estos desiertos» de Francisco de Quevedo (el personaje vive retirado en la soledad que le ofrece su casa de Toledo con la única compañía de sus libros) y del estribillo manriqueño «Sin Dios y sin vos y mí», ya utilizado por Rojas en otras obras como *La traición busca el castigo* («quedé sin vos en Bruselas / muy sin mí, porque…», vv. 786-787 [Rojas, 2011: 197]).

711-713 *ignorancia conocida… a presumir que a saber*: nos recuerda a un refrán popular que dice: «Presumir, y no valer, es ramo de poco saber» [*Correas*, refrán n.º 19085].

cuyo dilatado imperio 720
aún no reserva en los montes
el más escondido fresno,
aún retirado a mí mismo
no me dejó, disponiendo
a más desdicha mi suerte 725
y a menos quietud mi ingenio.
En unos ojos hermosos
salteó mis pensamientos
con tan sabrosas ofensas
que adoré mi muerte en ellos. 730
Pendiente en rayos de luz
flechaba el arco tan diestro
que quiso, falto de arpones,
pedir más o tirar menos,
y dichosamente herido 735
del más heroico sujeto
que dio esplendores al sol
reconocí el vencimiento.
Tanto era prodigio en todo
que a profanar no me atrevo 740
las aras de su hermosura
con las manos de mi ingenio;
con tanta veneración

719 *y Amor, que es tirano siempre*: imagen recurrente del amor como dios que tiraniza a los hombres bajo su imperio. Recordemos el famoso romance de Góngora cuyo estribillo canta «Déjame en paz, Amor tirano, / déjame en paz» [Góngora, 1995: 87-89].

722 *fresno*: árbol sagrado para culturas como la celta o la nórdica, el fresno alberga connotaciones supersticiosas por las cuales en ciertos lugares de la Península Ibérica se creía que su madera era capaz de ahuyentar los demonios o propiciar la buena suerte. En este caso vemos cómo ese *escondido fresno* denota cualquier resquicio de buena suerte que pudiera cambiar el sino siempre desdichado del protagonista.

723 *aun retirado a mí mismo*: véase la nota a los versos 701-702.

728 *salteó mis pensamientos*: en este caso el verbo *saltear* significa «soprehender los sentidos, potencias o afectos con poderoso y eficaz impulso» [*Aut.*].

la amé que solo les dieron
lugar mis admiraciones 745
a mis castos pensamientos,
y tan puros se engendraron
en mis ojos mis afectos
que en el ser de hombre tenía
por delitos mis deseos. 750
Pero opuesto a mi intención,
otro amante más inquieto
afectó menos pureza
en el fin de mis extremos,
y como al mar, recostado 755
en sus piélagos inmensos,
una ráfaga impelida
lo inquieta estando sereno,
así turbó mis sentidos,
que en tempestades de celos 760
no hay serenidad constante
ni quietud que pueda serlo.
A sus padres la pedí,
y cuando me prometieron
con dichosas esperanzas 765
dulces lazos de Himeneo,

con el soplo occidental

747-748 *y tan puros se engendraron / en mis ojos mis afectos*: imagen heredera de las teorías neoplatónicas de León Hebreo y sus *Diálogos del amor* por la que se afirma que los ojos son un elemento de comunicación entre las almas. Esta concepción neoplatónica del sentimiento amoroso más pura se contrapone con los versos siguientes, en los que se presenta la parte más carnal del fenómeno.

753 *afectó*: 'fingió'.

766 *Himeneo*: dios griego protector de los matrimonios que presidía todas las ceremonias nupciales. *lazos de Himeneo*: sintagma nominal reiterativo en el teatro de Rojas Zorrilla, como vemos, por ejemplo, en el verso 254 de *Obligados y ofendidos* [Rojas Zorrilla, 2009: 51] o en el 568 de *Entre bobos anda el juego* [Rojas Zorrilla, 2012: 382].

de la muerte quiso el cielo
en su hermosísimo oriente
matar la luz de su aliento. 770
Murió Fénix, que este fue
su nombre, y también murieron
con mi difunta esperanza
mis ya llorados intentos,
y, viéndome acobardado 775
en los contrarios sucesos
de tantas desdichas mías,
quise ver si en este reino
los cielos piadosamente
diferente clima han puesto, 780
y a su natural amparo
me he conducido extranjero.
Y agora, vueseñoría,
perdone si me enternezco,
porque en su hermosura miro 785
un retrato verdadero
de la que amé tan al vivo,
que estoy por decir que pienso
que un alma sola ha podido
aposentarse en dos cuerpos, 790
y si me viere tal vez
vueseñoría suspenso
y arrebatado en sus ojos,

767-771 *con el soplo occidental… matar la luz de su aliento*: don Juan rememora el fallecimiento de la amada teniendo como base su identificación con el sol. De tal manera, equipara el proceso de la vida y la muerte con fenómeno de la salida y la puesta de sol: desde el *hermosísimo oriente*, lugar por donde sale el sol, el *soplo occidental de la muerte*, por donde éste se pone y acaba con la vida del astro para sumirse en la noche, es decir, la muerte (*matar la luz de su aliento*).

782 *me he conducido extranjero*: se recuerda de nuevo el motivo recurrente en la comedia palatina del español que llega a tierras extranjeras buscando fortuna, tanto económica como amorosa.

787 *al vivo*: 'intensamente'.

humilde la pido y ruego
que no piense que profano 795
su deidad, sino que en ellos
vivamente admira el alma
lo que ya he llorado muerto.

Marquesa. Por cierto, muy justamente
encarece vuestro ingenio 800
mi hermano, y el amor pudo
estimar vuestros deseos.
Bien podéis mirar mis ojos,
que yo, don Juan, solo puedo
con ellos el no entregarlos, 805
mas no podré defenderlos,
pero si yo, por descuido,
también os mirare, advierto
que sin intención os miro.

Don Juan. Nunca fue mi amor soberbio. 810

Marquesa. En esta libranza, escrita
del príncipe al tesorero,
para vestidos os libra
mil escudos, y me huelgo
de que ya compadecido 815
parece, don Juan, que el cielo
le dispone a vuestra vida
nuevo clima en otro reino. *Vase.*

Hernando. ¡Mil escudos de *ante omnia*!
Bailo y salto de contento, 820
¡vítor el amo escogido!

---

797 *vivamente admira el alma*: de nuevo nos topamos con la concepción neoplatónica del amor en la que los ojos son el canal de comunicación entre las almas.

811 *libranza*: «Se llama también la orden que se da por escrito para que el tesorero, administrador o mayordomo pague alguna cantidad cierta de dinero u otra cosa» [*Aut.*].

819 *ante omnia*: locución latina «pero muy vulgar y usada en castellano, que vale tanto como ante todas cosas. Es de estilo familiar y Covarrubias en su diccionario dice que es muy frecuente entre las amas de los

Don Juan. ¡Ay Hernando!
Hernando. ¿Qué tenemos?
Don Juan. Por dos letras de quien dio
la letra diera el dinero.
Hernando. Serán de un «sí».
Don Juan. Hernando, sí. 825
Hernando. Pues, señor, al plus me atengo.

Fin de la primera jornada.

---

estudiantes y las tenderas y otros oficios mecánicos en Salamanca» [*Aut.*]. Este verso ejemplifica a la perfección la primacía que el dinero tiene dentro de la escala de valores del criado en la comedia áurea.

826 *al plus me atengo*: Hernando espera una gratificación o un sobresueldo por la futura ayuda que ofrecerá a su amo en la conquista de la dama.

Jornada segunda

Sale don Juan arrojando unos dados, y Hernando.

HERNANDO. ¡Buena la has hecho!
DON JUAN. ¡Ay de mí!
HERNANDO. Si desgraciado has nacido
tan de solar conocido,
¿para qué jugabas, di, 830
si jamás en cosa alguna
han acertado tus manos
y tiene sus parroquianos
conocidos la fortuna?
¿A qué, di, aspirar podrías, 835
si estando tan volteado
de tus desdichas del dado,
que es todo vuelcos, te fías?
DON JUAN. Ya es imposible caber
en el mundo.
HERNANDO. Así lo espero, 840

829 *de solar conocido*: se dice del hidalgo que «tiene casa solariega o desciende de una familia que la ha tenido o la tiene» [*DRAE*].

839-840 *caber en el mundo*: «Frase que significa ser uno tan soberbio u desvanecido por la fortuna que logra, que le hace tratar mal y con desprecio a los otros. También se dice de los mozos traviesos y arrojados que no reparan ni conocen el miedo, y por eso atropellan e intentan cuanto se les pone por delante» [*Aut.*].

pues no cupo tu dinero
en tu bolsa desde ayer.

Don Juan. Solo quise al empezar
ganar, Hernando, un escudo.

Hernando. Que empezaste no lo dudo, 845
pero fue para acabar.
Tu nariz, hermana Clara,
aunque es tanta tu fiereza,
todos saben dónde empieza
y ninguno dónde para, 850
mas, como atentos estén,
por conjetura se saca
que una cosa tan bellaca
no puede parar en bien.
Si los tahúres supieran 855
dónde habían de parar
midieran al empezar
su desdicha y no perdieran.

Don Juan. Paciencia díjome mal.

Hernando. Aún tahúr endemoniado 860
no has sido, pues no has dejado
de tu dinero señal.

847-854 *Tu nariz, hermana Clara,… no puede parar en bien*: reescritura del epigrama de Baltasar de Alcázar titulado «La nariz de Clara»:

Tu nariz, hermana Clara,
ya vemos visiblemente
que parte desde la frente:
no hay quién sepa dónde para.
Mas puesto que no haya quién,
por derivación se saca
que una cosa tan bellaca
no puede parar en bien.

Podemos comprobar cómo Rojas reinterpreta ciertos versos de la composición para adaptarla a la realidad que se está narrando en la escena: Hernando hace ver a su amo que, a pesar de intentarlo, no puede ocultar la mala suerte que le persigue constantemente.

860 *tahúr endemoniado*: jugador inclinado al mal, al engaño, a la trampa. En este caso, don Juan no sería un jugador de tal calibre, pues no ha sabido conservar ni siquiera el dinero que ha apostado en el juego.

Don Juan. Demonio soy en mi error.
Hernando. ¿Pues no hicieras siquiera
infierno la faltriquera 865
de cien escudos, señor?
Don Juan. ¡Ay Hernando!
Hernando. ¡Ay señor mío!,
qué lindamente encajara
el «ay» si no se juzgara.
Don Juan. Tanto azar en daño mío 870
por la marquesa me pesa.
Hernando. Pues a mí solo por mí,
que me quedo asido a ti
y has nadado muy apriesa.
Don Juan. Tras de tan infame hazaña 875
ya no me queda disculpa,
y así quiero en esta culpa
que nos volvamos a España
en un bajel que hay aquí.
Hernando. Y saldré muy bien medrado 880
sin remedio y mareado.
¡Que hube de escogerte a ti!
Don Juan. ¿Aquesta gente a qué viene
al muelle?
Hernando. A ver las galeras.
Hoy llegan con más banderas 885
que un tercio de Flandes tiene.

864-866 *¿Pues no hicieras siquiera / infierno la faltriquera / de cien escudos, señor?*: indignado, Hernando recrimina a su amo que no hubiera sido capaz de hacer trampas, aunque solo fuera por conservar cien escudos en la faltriquera (que se convierte en *infierno* de los cien escudos, continuando con el campo semántico del demonio que hilvana el fragmento).

886 *tercio de Flandes*: tras la sublevación de Flandes y los Países Bajos en 1556 la corona española acogió en sus filas a soldados venidos de Italia y Alemania. Esta diversidad de naciones dentro de las tropas se reflejó también en la multiplicidad de banderas que portaban cada una de las compañías.

Ya la salva ha llegado,
y a la vista me parece
que don Fernando se ofrece.

Don Juan. Corrido y avergonzado 890
de lo que me ha sucedido
no solo no lo he de ver,
pero quisiera perder
la vida.

Hernando. ¿Tras lo perdido?
También yo, que sin dinero 895
la luz del mundo quisiera
que la de una vela fuera
por dar el soplo postrero.
Pues, ¿qué mayor fullería
que acabar en ocasión 900
un hombre a plana y reglón
con su bolsa? ¿No querría
más bien, para no sentir,
una muerte popular
que entrara a desjarretar 905
en tocando yo a embestir?

887 *salva*: «disparo de armas de fuego en honor de algún personaje, alegría de una festividad o expresión de urbanidad y cortesía» [*Aut.*].

899 *fullería*: «La trampa, engaño y falsedad que se comete en el juego» [*Aut.*].

901 *a plana y renglón*: «Metafóricamente se dice cuando una cosa viene totalmente ajustada a lo que necesita, sin sobrar ni faltar» [*Aut.*].

904 *una muerte popular*: corrección nuestra. El verso original era *que una muerte popular*, pero, debido a una sintaxis defectuosa o incompleta, creemos que es error del copista.

904-906 *una muerte popular, / que entrara a desjarretar / en tocando yo a embestir*: símil con la muerte del toro dentro de una corrida, de ahí la aparición del calificativo *popular*. Ante la deshonrosa derrota de don Juan en el juego, Hernando declara en esta oración su preferencia por una muerte rápida, pública y, sobre todo, inesperada.
desjarretar: era una de las suertes utilizada desde tiempos pretéritos en los festejos de toros para abatir al animal. El encargado de desjarretar se acercaba al toro por detrás y le cortaba los tendones de las patas traseras de un golpe de desjarretadera, instrumento utilizado para la ocasión.

Él es.

DON JUAN. Pues no espero más,
sígueme.

HERNANDO. ¿Cómo seguir?
Antes le pienso decir
que le has visto y que te vas. 910
¡Ah, señor! [*A don Fernando.*]

DON JUAN. ¿Estás en ti?

HERNANDO. En eso fundo el cuidado,
no estoy en mí mareado
y así quiero estarme aquí.

DON JUAN. ¿No ves, bárbaro, que soy 915
ignorante en esperar
a quien no ha de remediar
la desventura en que estoy?

HERNANDO. Por encima de un tejado
buscaba un día, señor, 920
una liebre un cazador,
pero el pueblo, de admirado,
viendo necedad tan alta,
se reía, y él decía:

913-914 *no estoy en mí mareado / y así quiero estarme aquí*: guiño cómico por el que Hernando retoma el recuerdo del mal viaje en barco que ha sufrido hasta Nápoles que abría la obra.

919-926 *Por encima de un tejado… que donde no piensan salta*»: Hernando utiliza un cuento popular reunido ya en el *Liber facetiarum* de Luis de Pinedo, colección de cuentos escrita en los primeros años del reinado de Felipe II, y que recoge también Juan de Arguijo: «La primera locura con que descubrió su falta de juicio don Benito de Cisneros, fue aparecerse una mañana al amanecer encima de un tejado, con un palo muy largo en la una mano y en la otra dos galgos de traílla, y preguntado qué hacía, respondió que siempre oía decir que "donde menos se piensa, salta la liebre", y que habiendo dado y tomado consigo dónde menos podía pensarse que saltase una liebre, se había resuelto en que era un tejado, sin género de duda, y así venía a buscarla» [Arguijo, 1979: 206 y Hernández Valcárcel, 2002 (II): 206]. A partir del cuento surgen numerosos refranes que gozarían de gran popularidad entre los espectadores que acudían al corral: «De adonde no piensan salta la liebre, y andábala a buscar por los tejados» [*Correas*, refrán n.º 6605],

«Señores, nadie se ría, 925
que donde no piensan salta».
Por lo menos tú has nacido
sin ventura, y él la tiene
y ya nos ha visto y viene.

Don Juan. Avergonzarme has querido 930
adonde no hay que esperar.

Hernando. Otro poquito siquiera,
que de esta mata postrera
podrá la liebre saltar.

Sale don Fernando, y Guzmán con un cofrecillo debajo del brazo.

Don Fernando. En las dichas que conquisto 935
poco queda que esperar,
pues cuando falto del mar
sois lo primero que he visto.
¿Qué es esto? ¿Abrazaros quiero
y vos triste os retiráis 940
y mis brazos despreciáis?

Hernando. Recién difunto el dinero
siempre está un hombre de bien
de plañidero alquilado.

Don Fernando. ¿Y la causa quién la ha dado? 945

«Donde hombre no piensa, salta la liebre» [*Correas*, refrán n.º 7465] o «Donde no piensan salta la libre» [*Correas*, refrán n.º 7505]. Para ampliar la información sobre el uso de los cuentos en estas comedias y en otras de Rojas consultar el artículo de Rafael González Cañal [2013] que versa sobre el tema.

933-934 *que de esta mata postrera / podrá la liebre saltar*: esta *mata* a la que hace referencia Hernando es don Fernando, última oportunidad que tiene su amo de medrar. Estos dos versos nos recuerdan al refrán popular que dice «Liebre que salta la mata es de quien la levanta».

944 *plañidero alquilado*: desde la antigua Judea, pasando por Grecia y Roma, las plañideras fueron mujeres que recibían una remuneración por ir a llorar a los funerales de personas ajenas a ellas. Hernando convierte a su amo don Juan en un plañidero contratado para llorar en las hipotéticas exequias por el dinero que ha perdido en el juego.

HERNANDO. Eso mismo, el dado.
DON FERNANDO. ¿Quién?
HERNANDO. Diole, señor, mil escudos
el príncipe de Estillano,
y el dado de mano en mano
nos ha dejado desnudos, 950
y ahora, desesperado,
como suelen por remedio
poner otros tierra en medio,
para verme mareado
segunda vez pone un mar, 955
como si fuera desquite
el querer que yo vomite
lo que no pude tragar.
Y sin hablarte quería
embarcarse.
DON FERNANDO. ¿Estás en ti, 960
don Juan? ¿Sin hablarme a mí?
DON JUAN. Quise en la desdicha mía
excusaros el dolor
de un afrentoso pesar,
que no podéis remediar 965
si no es consentir mi error,
ya que mi desdicha ordena
que esté tan lejos de vos,
quizá porque quiere Dios
el remedio de mi pena. 970
DON FERNANDO. Pues porque no presumáis
otra vez que en cosa alguna
comprehendéis a la fortuna,
y sin despedir os vais
de amigo tan verdadero, 975
vuestro remedio está en mí.
DON JUAN. Parece imposible aquí.

970 *el remedio de mi pena*: verso idéntico al 1272 de *Primero es la honra que el gusto*.

Don Fernando. Yo fui, don Juan, el primero
que a la popa se arrojó
de esa galera rendida 980
a Nápoles conducida,
y de suerte en ella yo
alientos restituí
a mi brazo siempre fuerte,
que me olvidé de mi muerte 985
entre las muchas que di.
Avergonzado, por Dios,
parece que en causas mías
describo estas bizarrías,
pero sois amigo vos. 990
Tan grande fue mi ardimiento
que me debió al pelear
tanta sangre mora el mar
como alaridos el viento,
tantas eran las centellas 995
de los golpes que tiraba
que entre el humo me guiaba
la luz que formaba en ellas,
que era su pujanza tal
que pensé que en mi intención 1000
cada golpe hecho eslabón
encontraba un pedernal,

978-1018 *Yo fui, don Juan, el primero… dos mil os tocan a vos*: en este extenso parlamento don Fernando rememora su conducta heroica en la batalla contra las galeras del Imperio Otomano lideradas por el almirante y visir Pialí Bajá, en la que se produjo una clara victoria de la flota española y donde las bajas entre las filas moras fueron numerosas (véase la nota a los versos 387-388).

1001-1002 *cada golpe hecho eslabón / encontraba un pedernal*: el *eslabón* era «el hierro con parte de acero con que se saca fuego de un pedernal, y de ordinario sirve para encender la yesca, y después con ella la luz. Dícese así por la figura con que está formado, que es a modo de sortijón con dos vueltas por donde se ase, metiendo por ellas los dedos» [*Aut.*]. La imagen del eslabón creando chispas en sus golpes contra el pedernal es, por tanto, similar a la de la espada de la que surgen centellas tras golpear contra las armaduras de los contrarios.

porque de suerte entonaba
con la espada lo que hacía
que a relámpagos hería 1005
y a exhalaciones mataba,
y tantos son los que yo
maté que decir pudiera
que yo rendí esa galera,
adonde también me dio 1010
contra el arrogante moro
tal suerte mi buena fe
que en este escritorio hallé
cuatro mil cequíes de oro,
y supuesto que en los dos 1015
concierto fue que partamos
el bien cuando le tengamos,
dos mil os tocan a vos.

HERNANDO. (Hela, hela.

DON JUAN. ¿En qué has fundado
esta locura?

HERNANDO. ¿En qué? Yo 1020
me entiendo.

DON JUAN. ¿En qué?

HERNANDO. En que saltó
esta liebre del tejado.)

DON JUAN. Amigo, hermano, señor.

DON FERNANDO. Con el título primero
que honréis solamente quiero 1025
la lealtad de un grande amor.
En llegando a pronunciar
«amigo» no hay en el hombre

1014 *cequíes*: un *cequí* era una «moneda antigua de oro, acuñada en varios Estados de Europa, especialmente en Venecia, y que, admitida en el comercio de África, recibió de los árabes este nombre» [*DRAE*].

1021-1022 *En que saltó / esta liebre del tejado*: Hernando corrobora que, como ocurría en el cuento de la liebre, Fernando ha saltado del tejado después de haber solventado sus problemas económicos.

mayor blasón y renombre
con que pueda acreditar 1030
sus intentos. La amistad
es el primer fundamento,
donde da el entendimiento
principio a la voluntad,
y si posible me fuera 1035
ser dueño absolutamente
de la luz resplandeciente
del sol con vos la partiera.

Don Juan. Si palabras pueden ser…

Don Fernando. La mejor pronunciación 1040
consiste en el corazón
de quien sabe agradecer,
y cuanto menos digáis
del bien que habéis recebido
tanto más de agradecido 1045
conmigo os acreditáis,
porque el mucho encarecer
del que recibió obligado
se sigue de haber pensado
que pudo dejar de ser, 1050
y en mí no pudo faltar
tan debida obligación.

Don Juan. No encarezco yo en la acción
de vuestro espíritu el dar,
sino el haber redimido 1055
mi desdicha y mi cuidado
por vos, habiéndome dado
sin haberos yo pedido,
y en tan dichoso adquirir
solamente pienso yo 1060
que da el que al dar excusó
la vergüenza del pedir.

1059-1062 *y en tan dichoso adquirir… la vergüenza del pedir*: este fragmento nos recuerda al siguiente refrán popular: «No hay cosa más dulce que el recibir, ni más dura que el pedir» [*Correas*, refrán n.º 16091].

Don Fernando. Pues hoy me habéis de pagar
lo que os doy sin replicarme.
Don Juan. ¿Puedo?
Don Fernando. Sí.
Don juan. ¿Con qué?
Don Fernando. Con darme 1065
palabra de no jugar,
que supuesto que tenéis
en todo contraria estrella,
tanto, cuanto más en ella
menos caminos dejéis 1070
para vuestra perdición,
os podrá el hado ofender,
si no con menor poder,
con menos jurisdición;
y yo, en viendo porfiar 1075
en el juego un desdichado,
pienso que el cielo le ha dado
aquel modo de penar.
Hernando. En los naipes hay trocada
donde puedo hacerme yo 1080
reacio, en los dados no.
Don Fernando. Esa es opinión errada
de tu ignorancia o tu mengua,
que quien la suerte dispone
contraria a un tiempo la pone 1085
en las manos y en la lengua.
Don Juan. ¡Plega al cielo!
Hernando. Ten, señor,
que lo mismo viene a ser

1079 *trocada*: 'trocada suerte'.
1083 *mengua*: «Descrédito, deshonra, especialmente cuando procede de falta de valor» [*DRAE*].
1084-1085 *que quien la suerte dispone / contraria a un tiempo la pone / en las manos y en la lengua*: es decir, aquel al que la suerte no le acompaña tiende a jugársela en el juego (*ponerla en las manos*) y a defender que la tiene (*en la lengua*).

ver llorar una mujer
que jurar un jugador. 1090
Las capas quisiera yo
de los que te han escuchado
que han perdido y han jurado
y no lo han cumplido.

Don Fernando. Halló
en su condición lugar 1095
su flaqueza.

Hernando. Es gran persona
en el tahúr la intentona
del quererse desquitar.
El remedio verdadero
para cumplir lo jurado, 1100
quien perdió y está picado,
es el no tener dinero,
porque, en teniéndole, está
por volver a la pandilla,
como galgo de traílla 1105
que ha visto la liebre ya.

1089-1090 *ver llorar una mujer / que jurar un jugador*: el gracioso ve tan común la acción de jurar en un jugador como la de llorar en una mujer. Varios son los refranes que inciden en la facilidad e inherencia que el llorar tiene en el sexo femenino: «Antes faltará al ruiseñor qué cantar que a la mujer qué parlar y llorar» [*Correas*, refrán n.º 2640] y «Tres mañas tienen las mujeres: mentir sin cuidar, mear donde quier y llorar sin porqué» [*Correas*, refrán n.º 22875].

1098 *desquitar*: «Particularmente en el juego, reintegrarse de lo perdido, restaurar una pérdida» [*DRAE*].

1104 *pandilla*: «Aquella liga o unión que hacen algunos para engañar a otros, o hacerles algún daño» [*Aut.*]. Covarrubias centra más la definición en el campo del juego y explica el término como «jugadores de naipes, corsarios y tahúres, que juntan las cartas cuando quieren, tomando para sí el flux corrido o la primera».

1105 *galgo de traílla*: la *traílla* es «la cuerda o correa en que se lleva el perro atado a las cacerías, para soltarle a su tiempo» [*Aut.*], por lo tanto, el *galgo de traílla* es aquel can utilizado únicamente para la caza y ha sido entrenado mediante el citado instrumento.

Don Juan. Háceme desesperar,
con él el juicio pierdo,
que es un loco.
Hernando. (Loco o cuerdo
amos quiero destrocar.) 1110
Si este es, señor, tu criado
sirva a don Juan y yo a ti.
Don Fernando. Eso no, que ya te di
a escoger y es hombre honrado
Guzmán.
Hernando. ¿Pues yo qué he de hacer 1115
con un hombre sin ventura?
Don Fernando. Servir y agradar procura,
que eso te podrá valer,
y a mí en alguna ocasión.
Hernando. ¿No puede valerse a sí 1120
y podrá valerte a ti?
Guzmán. Eso dijo el mal ladrón.
Hernando. Oigan, que sabe también
su poquito de escritura,
vive Cristo, que es figura; 1125
¿hallose en Jerusalén
alguno de su linaje
o sabe por tradición
de Gestas la anotación?

1120-1122 *¿No puede valerse a sí… Eso dijo el mal ladrón*: evocación de la escena en la que Jesucristo es crucificado entre los dos ladrones, el buen y el mal ladrón, y se oyen palabras similares: «De esta manera también los príncipes de los sacerdotes, escarneciendo con los escribas y los ancianos, decían: A otros salvó, a sí mismo no puede salvar; si es el Rey de Israel, descienda ahora del madero, y creeremos a él. Confió en Dios; líbrele ahora si le quiere; porque ha dicho: Soy Hijo de Dios. Los mismo también le injuriaban los ladrones que estaban colgados en maderos con él» (Mateo, 27, 41-44).

1125 *figura*: «Se llama jocosamente al hombre entonado que afecta gravedad en sus acciones y palabras» [*Aut.*].

1129 *Gestas*: el «mal ladrón», uno de los malhechores que según los Evangelios fue crucificado junto a Jesús de Nazaret. Su nombre, Gestas, al igual

Guzmán. Yo soy de honrado linaje, 1130
y aunque sirviendo…
Hernando. (Dirá
que pudiera ser servido
de ser menos atrevido.)
Don Fernando. ¡Basta, bueno está!
Hernando. No está,
pero consuélome yo 1135
en que solo me has quitado
el título de criado
pero el publicarlo no,
porque para el mundo todo
solo a ti te sirvo.
Don Fernando. Advierte, 1140
que si es contraria tu suerte,
que lo has de errar de ese modo.
Don Juan. Introduciros quisiera
con el príncipe, y que allí
vivamos juntos.
Don Fernando. A mí 1145
muy bien, don Juan, me estuviera,
pero si vos lo intentáis
no lo habéis de conseguir,
y lo que os puedo pedir
es que no lo propongáis. 1150
Yo me he de dejar llevar
del tiempo a lo que él quisiere,
porque cuando el cielo quiere
él solo sabe amparar.
Don Juan. Quisiera que, como yo, 1155
vierais allí la beldad

que el de su compañero Dimas (el buen ladrón), tiene como fuente los Evangelios apócrifos, desde donde se incorporó a la tradición católica. *anotación*: 'observación'.

1143 *Introduciros*: el verbo *introducir*, en este caso, significa «conducir a alguno y facilitarle el trato o amistad con otra persona» [*Aut.*].

de una hermosa humanidad
que el cielo a la tierra dio.

Don Fernando. ¿Quién es?

Don Juan. Del príncipe hermana,
y marquesa de Averino, 1160
por quien el sol imagino
que la juzga soberana.

Hernando. (A encresparse vuelve ahora
como se ve con dinero.)

Don Juan. Vuestro esclavo soy si adquiero 1165
su amor, que el alma la adora.

Don Fernando. Vamos, remediemos hoy
vuestra opinión, que después
tiempo queda.

Don Juan. A vuestros pies
he de poner cuánto soy. *Vanse los dos.* 1170

Hernando. Oye, hermano escriturario.

Guzmán. ¿Qué quiere?

Hernando. Lo que ha de hacer
es servir y no meter
coleticas del Calvario.

Guzmán. ¿Y qué me podrán costar 1175
hablando del mal ladrón?

1161-1162 *por quien el sol imagino / que la juzga soberana*: herencia del símbolo neoplatónico que identifica a la amada con el sol, que todo lo ilumina, en este caso superando incluso el poder del astro debido a su extrema belleza.

1163 *encresparse*: 'enredarse'.

1171 *escriturario*: «El que hace profesión de declarar y enseñar la Sagrada Escritura, y asimismo el que ha hecho considerable estudio y tiene grande inteligencia y conocimiento de la Biblia» [*Aut.*]. El tono de sorna con el que Hernando se dirige al criado de don Fernando es evidente.

1174 *coleticas del Calvario*: una *coleta* es una «adición breve al discurso o materia que se trata». Hernando, continuando con la burla que hace de Guzmán como conocedor de las Escrituras, lo exhorta a dejar de declarar sus saberes en torno a la muerte de Jesucristo (recordemos que el monte Calvario es el escenario en el que tiene lugar su crucifixión) para dedicarse a sus verdaderos quehaceres.

Hernando. Hay san Pedro en la ocasión
y orejas que rebanar.

Vanse y salen la princesa y Libia.

Princesa. ¡Ay Libia, que hoy es el día
en que a manos ha llegado 1180
con mi postrero cuidado
la infelice suerte mía!
Mi padre esperando está
que le diga cuál ha sido
de los tres el escogido 1185
cuando es imposible ya
escoger para vivir,
y si he de vivir muriendo
solo animosa pretendo
mi propia muerte elegir; 1190
pero he llegado a pensar
que hoy es justo que se alabe
lo mucho que en todo sabe
quien llega a saber amar.

Sale el rey.

Rey. A saber, Rosaura, vengo 1195
tu mejor resolución
y tu postrera elección.
¿Por quién detenida tengo
mi palabra?, ¿cuál ha sido
el dichoso?

1177-1178 *Hay san Pedro en la ocasión / y orejas que rebanar*: San Pedro, apóstol predilecto de Jesucristo, ante el ataque y arresto de los soldados romanos al Mesías en el huerto de Getsemaní, arremete contra Malco, uno de los oficiales, y le corta la oreja con una espada. Hernando, identificándose en la escena con san Pedro, amenaza a su contrario con cortarle la oreja si continúa con lo que él cree un comportamiento inadecuado a su posición social.

PRINCESA. Hay en los tres 1200
tanta igualdad que esta es
la causa que me ha podido
tener indeterminada,
que en mi propia confusión
detenida mi intención 1205
no me determino a nada.
Y así, gran señor, te pido
que le des por consultor
a mi no resuelto amor
el hombre más entendido 1210
del reino.
REY. Luego, ¿no fías
de tu padre el acertar?
PRINCESA. Tú, señor, has de juzgar
con pasión las causas mías,
y quiero, si hubiere culpa 1215
por no saber elegir,
poder en esto admitir
de tu parte la disculpa.
REY. El que puede saber más
en mi reino, es caso llano, 1220
el príncipe de Estillano.
Si de él satisfecha estás,
consulta con él tu intento,
que en nuevos mundos no hubiera
quien mejor darle pudiera 1225
salida a tu pensamiento.
PRINCESA. Siempre en lo prudente y sabio
suya la opinión ha sido,
sin que haya nadie tenido
su alabanza por agravio. 1230
REY. (Ah, si este pobre no fuera
y no repararais vos
en esto.)
PRINCESA. (Pluviera a Dios

que a sí mismo se eligiera,
que como no se enojara 1235
mi padre por su pobreza,
el poder y la riqueza
de su saber me bastaba.)

Rey. El príncipe haré que luego
venga aquí. *Vase.*

Princesa. Esperando estoy 1240
este incendio a quien le doy
la actividad de mi fuego;
en su atrevimiento veo
su dicha.

Libia. ¿Sin declararte?

Princesa. Basta poner de mi parte 1245
lo atrevido del deseo,
que aunque él se arroje en mi alteza
más fácil es su disculpa,
que en él solo será culpa
lo que fuera en mí flaqueza. 1250
Haga en su amor lo que puede
el príncipe.

Libia. Cerca estaba,
parece que en fe esperaba
lo mismo que le sucede.

1241-1242 *a quien le doy* / *la actividad de mi fuego*: a la persona a la que profesa su amor, es decir, al príncipe de Estillano.

1247-1250 *que aunque él se arroje en mi alteza… lo que fuera en mí flaqueza*: se plantea en esta redondilla uno de los motivos más recurrentes en la materia palatina: el amor entre personas de diferente condición social. En este caso, aunque ambos pertenecen al escalafón nobiliario, el príncipe de Estillano es inferior a la princesa por motivos principalmente económicos (recordemos que en las comedias de secretario, como *El perro del hortelano*, la imposibilidad en el amor la constituye una diferencia mayor que la presente, pues deriva de un verdadero distanciamiento estamentario).

1253 *en fe*: «vale lo mismo que en consecuencia, en fuerza, en inteligencia de alguna cosa» [*Aut.*].

PRINCESA. La prtimera vez ha sido 1255
que esperar a un hombre veo,
Libia mía, con deseo
de que parezca atrevido.

Sale el príncipe.

PRÍNCIPE. (¿No basta en mi desventura
el padecer y el sentir, 1260
sino mandarme elegir
el dueño de esta hermosura?
¿Quién tuvo tan corta suerte
que le hiciesen sin engaño
elector para su daño 1265
y consultor en su muerte?)
Señora, turbado estoy
y sin aliento he quedado.
LIBIA. (Las viseras se han calado,
fuera de la valla estoy.) 1270
PRÍNCIPE. (A elegir y a proponer,
¿quién ha de tener valor?
Pero perdone el amor,
que entereza es menester.)
PRINCESA. Imagino que os envía 1275
mi padre a que me informéis

1269 *Las viseras se han calado*: la *visera* es la «parte del yelmo, movible, por lo común, sobre dos botones laterales para alzarla y bajarla, y con agujeros o hendiduras para ver, que cubría y defendía el rostro» [*DRAE*]. Por su parte, la expresión *calar la visera* traduce la acción de «determinarse un hombre a pelear con su enemigo» [*Covarrubias*]. Libia concibe la conversación del galán y la dama como una lucha dialéctica cuyo fin último es el amor.

1270 *fuera de la valla estoy*: la *valla* es «la tela o pértiga afirmada en tierra con algunos pies cuya altura viene a dar a los pechos del hombre; esta divide a los torneantes en el torneo de a pie, peleando el uno de la una parte y el otro de la otra» [*Covarrubias*]. Continuando con la imagen del verso anterior, Libia se situaría en un lugar alejado de esta valla que divide el torneo que ha comenzado a lidiarse entre ambos amantes.

cuál de los tres que sabéis
que me pretenden sería
más a propósito, y quiero
saber yo de vos también 1280
cuál me puede estar más bien.

Libia. (Tú mismo.)

Príncipe. (¡De celos muero!)
¿Vuestra Alteza a cuál se inclina?

Princesa. Al que quisiéredes vos.

Libia. (Lanza rompió.)

Príncipe. (¡Vive Dios, 1285
que pienso que determina
estos modos de penar
el infierno contra mí!)

Libia. (Por no haber juez aquí
creo que se han de quedar 1290
sin ningún premio los dos.)

Príncipe. ¿Cuál le debe a vuestra alteza
más en su naturaleza?

Princesa. El que quisiéredes vos.

Libia. (Mas otra lanza rompida, 1295
y aunque se deja entender
el premio habrá de perder
por solo mal entendida.)

Príncipe. El de Milán es, señora,
poderoso, y vuestra alteza… 1300

1285 *Lanza rompió*: expresión sinónima a *quebrar lanzas* cuyo sentido es «empezar a conferir y tratar algún negocio y vencer las dificultades» [*Aut.*]. Con esta afirmación el príncipe refuerza la idea iniciada en el verso 1270 que marca el inicio de la batalla amorosa.

1289 *juez*: continuando dentro del campo semántico del combate amoroso, este juez sería «en las justas públicas y en los certámenes el que se señala y asiste para que se observen las leyes que se ponen en ellos y para la justa distribución de los premios, según el mérito de los que compiten» [*Aut.*].

1295 *otra lanza rompida*: véase la nota al verso 1285.

PRINCESA. Nunca hizo la pobreza
estorbo a mi gusto.
LIBIA. (Ahora
la visera levantó,
si él no entiende acobardado
padezca lo que ha ignorado.) 1305
PRINCESA. ¿Qué esperas, hombre?
PRÍNCIPE. Si yo
puedo algún voto tener,
al de Mantua.
PRINCESA. No me allano.
PRÍNCIPE. ¿Pues a quién?
PRINCESA. Al de Estillano
remito mi parecer. 1310
PRÍNCIPE. (Qué dichoso hubiera sido
sin la postrera razón.)
PRINCESA. (Ningún hombre en la pasión
de su causa es entendido.)
PRÍNCIPE. Solo el último ha quedado. 1315
PRINCESA. Para quedarse se queda.
PRÍNCIPE. De esa suerte no hay quien pueda
ser dueño de tal cuidado.
PRINCESA. El que lo pudiera ser
piérdalo por ignorar, 1320
que no merece alcanzar
el que no sabe entender. *Vase.*
LIBIA. Aunque siempre habéis tenido
en Nápoles opinión
de sabio, en esta ocasión 1325
poco lo habéis parecido.

1302-1303 *Ahora / la visera levantó*: con esta expresión Libia da a entender que su señora ha mostrado sus armas y desea abandonar la lucha (véase la nota al verso 1269), pues no puede dejar más clara, debido a su posición, la inclinación que siente hacia el príncipe.
1316 *se queda*: 'es eliminado'.

En una sangre real
basta darle a la ocasión
lugar, tiempo y permisión.

Príncipe. Libia, yo pensé…

Libia. ¡Muy mal! 1330
¿Qué más claro? Está mirando
la princesa.

Príncipe. ¡Libia mía!

Libia. ¡Qué torpe sabiduría
perder el bien ignorando! *Vase.*

Príncipe. ¿Quién pensara que llamado 1335
para consultar el dueño
de este detenido empeño
era yo el más deseado?
Pero ahora que ya sé
que soy el favorecido, 1340
y que en su gracia ha tenido
el primer lugar mi fe,
vive Dios que han de probar
estos tres embajadores,
en mi amor y en mis rigores, 1345
lo que puede el intentar
de un príncipe de Estillano,
porque en llegando a tener
satisfación mi poder,
tendré un rayo en cada mano; 1350
y en mí, lo que hay que temer
es lo mucho que sintió
que no la entendiese yo,
pero en llegando a querer

1350 *tendré un rayo en cada mano*: tanto Zeus, en la mitología griega, como Júpiter, en la romana, eran los dioses supremos y su poder se veía simbolizado a través de uno de sus atributos más reconocibles: el rayo portado en la mano derecha. De la misma manera, el príncipe de Estillano considera tan sólidas su autoridad y fuerza que utiliza para sí ese mismo símbolo de poder, enfatizando su significado al ser portado en ambas manos.

mujer de tan alto estado, 1355
pocas veces se ha perdido
sin agravio conocido
o delito averiguado,
porque antes vienen a ser
en tanta felicidad 1360
méritos de mi humildad
el no atreverme a entender.

Salen don Juan y don Fernando.

Don Juan. El príncipe, y quiero aquí
introduciros con él.
Don Fernando. Bien sé que amigo fiel 1365
queréis ampararme a mí,
pero he llegado a cobrar
a vuestra contraria estrella
tanto temor que por ella
solo os quiero suplicar 1370
no os empeñéis en pedir
nada por mí, que yo sé,
y perdonad esta fe,
que no lo he de conseguir.
Don Juan. Quereros hacer su amigo 1375
no es pedir, antes es dar.
Don Fernando. Sentiréis el no lograr
vuestros intentos conmigo.
Y no quiero en cosa alguna,
pues el serviros es justo, 1380
que pueda daros disgusto
por mi causa la fortuna.
En los hombres repartió
el cielo dicha y saber,
y no lo podéis tener 1385

1364 *introduciros con él*: véase la nota al verso 1143.

todo junto, que si os dio
el ingenio, a mí me ha dado
la dicha, porque, ¿qué fuera
de mí si el cielo me hiciera
ignorante y desgraciado? 1390
¿Queréis hacer la experiencia
de esta verdad? No digáis
nada al príncipe, ni hagáis
en mis cosas asistencia,
veréis cómo se rodea 1395
con él en esta ocasión
mi dicha y mi introdución.

Don Juan. Pues lo queréis, así sea.
Señor, ¿vuexcelencia aquí
tan pensativo y suspenso? 1400

Príncipe. Don Juan, en mis dichas pienso:
Rosaura ruega por mí
el sí que están esperando,
y quiero con su favor
declararme opositor, 1405
asistiendo y porfiando
a estos tres embajadores;
en quien la fe puesto han
Mantua, el Piamonte y Milán
he de oponer mis rigores. 1410
Tres son ellos y quisiera,
por si quieren reducir
a sus manos el pedir

1406 *asistiendo y porfiando*: el dilema que se le presenta al príncipe de Estillano es el siguiente: por un lado, obedecer las órdenes del rey y colaborar con Rosaura en la elección de un marido de entre los tres pretendientes propuestos; por otro, luchar contra ellos como un aspirante más en la pugna por el amor de la dama.

1412-1413 *por si quieren reducir / a sus manos el pedir*: el príncipe postula la posibilidad de que los tres pretendientes de la princesa puedan querer solucionar el dilema de manera violenta, a través de la lucha cuerpo a cuerpo.

satisfación verdadera
del caso con desafío 1415
de tres a tres, escoger
de otro español el poder,
que solo en esto me fío
de españoles corazones,
y si otro veo a mi lado 1420
como el vuestro, acobardado
verá el mundo en sus blasones
el conspirado ardimiento
del más valiente enemigo.

Don Fernando. (Veis aquí lo que yo digo, [*A don Juan.*] 1425
mi dicha obró en vuestro intento.)
Don Fernando de Toledo
soy y amigo de don Juan,
que estas dos cosas podrán
informar de lo que puedo 1430
ofrecer a vuexcelencia.

Don Juan. No tiene el mundo, señor,
en más conocido honor

1415-1416 *con desafío / de tres a tres*: en un bando estarían los embajadores de Mantua, Piamonte y Milán, y en el otro tendríamos al príncipe de Estillano que, en los versos siguientes, declara su intención de encontrar dignos compañeros en la lucha venidos, a ser posible, de tierras españolas.

1418-1419 *solo en esto me fío / de españoles corazones*: el valor y el arrojo era uno de los atributos que adornaban al español del siglo XVII y lo diferenciaban de sus contrarios extranjeros, tal y como recogía la literatura de la época. Un ejemplo de ello lo encontramos en la *Comedia de Bamba* de Lope de Vega, donde se alaba la grandiosidad del corazón español a la manera en que lo hace aquí el príncipe de Estillano: «Advierte que los españoles arrogantes, / aunque el aspecto y cuerpo tienen chico, / tienen los corazones de gigantes» [recogido en Herrero, 1966: 62].

1422 *blasones*: 'escudos de armas', aunque en este contexto significaría «por metonimia lo mismo que honor y gloria, tomando la causa por el efecto: pues como los blasones o escudos de armas ilustran y dan estimación a las personas que los traen, así por blasón se entiende el mismo honor y gloria con que fueron adquiridos» [*Aut.*].

más valor ni más prudencia,
y puedo como testigo… 1435

Príncipe. Su persona es solamente
de su corazón valiente
abono para conmigo.

Don Fernando. Y mis obras lo serán
del justo agradecimiento 1440
que debo al conocimiento
de tan gran favor.

Príncipe. Don Juan,
La princesa fue enojada
de cierta ignorancia mía,
y satisfacer querría 1445
de una culpa disculpada.
Aquí me esperad los dos. *Vase.*

Don Juan. Aquí los dos esperamos.

Don Fernando. Mirad cómo negociamos
por mi suerte y no por vos. 1450
Dejad que intente el dichoso
lo que queráis conseguir,
que en llegándolo a pedir
el desgraciado es forzoso
que ni alcance ni posea, 1455
porque en su dicha ha de errar,
y es imposible acertar
en aquello que desea.

Don Juan. ¡Que sea mi desventura
tanta que por excelencia 1460
ya la conozcáis! ¡Paciencia!

Don Fernando. Agora está más segura
vuestra suerte estando yo
con vos, porque juntaremos
dicha y saber, y podremos 1465
usar de lo que nos dio
el cielo, y en el obrar
pondremos al conseguir

vos, un sabio discurrir,
y yo un dichoso intentar. 1470

Don Juan. ¡Ay amigo verdadero,
cómo vuestra dicha fuera
grande en todo!, ¡si os debiera
mi remedio cuando muerto!
Guarda ya tanta clausura 1475
mi enemiga que no sé
si la mira o si la ve
del sol claro la luz pura,
y como en la privación
se aumenta el apetecer, 1480
en la pena del no ver
padece mi corazón
sin que pueda recatarse.

Don Fernando. A fe que si yo la viera,
y vuestras partes hiciera, 1485
que había de retirarse
mucho menos.

Don Juan. Imposible,
aunque más dicha tengáis,
será que vos la veáis.

Don Fernando. Y si viene a ser posible, 1490
¿qué me diréis?

Don Juan. Convencido,
si veo fácil el modo,
os diré que a ser en todo
mi remedio habéis nacido.

1475 *Guarda ya tanta clausura / mi enemiga*: don Juan hace referencia a la marquesa de Averino, su amada, que se encuentra retirada en sus estancias.
enemiga: «se llama la amiga que uno quiere y ella no le corresponde con la misma voluntad» [*Aut.*].

1485 *partes*: «Usado en plural se llaman las prendas y dotes naturales que adornan a alguna persona» [*Aut.*]. Don Fernando asegura a su amigo que, si contara con la misma buena estrella que él, las virtudes que lo señalan serían suficientes para evitar el largo encierro que protagoniza su amada.

Don Fernando. Pues habeisme de dejar, 1495
obedecer y seguir.
Don Juan. No he de hacer nada.
Don Fernando. Advertir,
don Juan, pero no intentar.

Sale Hernando con la espada desnuda.

Hernando. Perros, español nací,
y un lucifer por mi espada. 1500
Don Juan. ¿Qué es esto?
Hernando. Una cuchillada
por otra también que di.
Don Fernando. ¿Pues aquí te has atrevido?
Don Juan. ¿Adónde la herida está?
Hernando. Ella misma lo dirá, 1505
si no es que se me ha caído.
Don Juan. Un rasguño es en la frente
que a penas se echa de ver.
Hernando. Yo soy de muy buen creer,
y engáñome fácilmente. 1510
Juntos, nueve o diez criados
de los tres embajadores,
importunos pretensores,
deseosos y cansados,
el príncipe de Estillano 1515

1499 *español nací*: de nuevo la imagen del español valeroso y arrojado, sea de la clase social que sea. En esta escena se ofrece un retrato diferente al del criado tipificado en la comedia áurea, es decir, el sirviente cobarde que no participa por propia iniciativa en un duelo. A pesar de sus temores, Hernando intenta hacer frente a sus oponentes con arrojo.
1500 *un lucifer*: «Hombre soberbio, encolerizado y maligno» [*DRAE*].
1509 *de muy buen creer*: calco de la locución verbal *ser de buen comer*, que significa «comer mucho habitualmente» [*DRAE*]. Por tanto, Hernando confiesa aquí ser una persona muy crédula con capacidad de llegar a aceptar realidades inexistentes simplemente por el hecho de imaginarlas.
1513 *pretensores*: 'pretendientes'.

decían que ha sido parte
para el general descarte
de la princesa, y que es llano
el hacerle algún pesar
sus amos, y por un lado 1520
en el concilio atufado
me metí, sin reparar
en que era mucha la gente:
«cualquiera», dije, «italiano
que pone en el de Estillano 1525
la lengua miente y remiente».
Once estocadas de puño
del cónclave endemoniado
salieron, y me han dejado
la señal de ese rasguño. 1530
Desde que empezaste a ser
mi amo no he visto día
de contento ni alegría.

1516 *ha sido parte*: «Frase que vale tener acción en alguna cosa, autoridad o poder para ejecutarla» [*Aut.*].

1521 *concilio*: nótese el matiz burlón que adquiere el término en este contexto.
atufado: «El que se ha enojado subiéndosele el tufo a las narices» [*Aut.*]. Tal y como describe Covarrubias, «díjose de tufo, que vale exhalación, humo espeso, vaho caliente y penetrativo, que altera los sentidos y daña el celebro, pues cuando uno se enoja súpitamente se le mueve en el pecho un rumor colérico, y envía al celebro ciertos humos que le alteran y ponen en furor; y estos, por cierta similitud, llama tufos, y atufarse, enojarse, y atufado, el que fácilmente se enoja» [*Covarrubias*].

1525-1526 *pone en el de Estillano / la lengua*: *Poner la lengua en alguno* «significa murmurar y hablar mal de él» [*Aut.*].

1527 *estocadas de puño*: «*Esgr.* estocada que se da cuando es muy corto el medio de proporción, sin mover el cuerpo, con solo recoger y extender el brazo» [*DRAE*].

1528 *cónclave endemoniado*: Hernando continúa con el tono burlesco en la descripción del conjunto de criados reunidos para defender los intereses de los embajadores de Mantua, Piamonte y Milán. Y para reforzar la imagen negativa de estos y las terribles consecuencias de su encuentro, califica al sustantivo principal con el adjetivo *endemoniado*.

Don Juan. Paciencia, ¿qué se ha de hacer?
Tú me escogiste.
Hernando. Pues sea 1535
la desdicha para mí,
que yo melón te escogí
pero saliste badea.
Don Fernando. ¿Dónde está Guzmán?
Hernando. Entiendo
que queda haciendo presencia, 1540
y metido en la pendencia
de añadidura y remiendo.
Don Fernando. ¿Pues así te lo has dejado?
Hernando. Ya dije cuando venía,
que en tanto que yo volvía, 1545
que riñese recatado.

Saquen las espadas y vanse, y salen la princesa y Libia.

Princesa. ¡Es posible que en palacio
no hay quien los pueda prender,
y que puedan sin temer
reñir en él tan despacio! 1550
¡Ah de la guarda!

Sale Fabricio.

1537-1538 *que yo melón te escogí / pero saliste badea*: Hernando retoma el símil establecido entre la acción de escoger amo y la de escoger un melón. Así lo expresaba al comienzo de la obra: «Dadme gracia en elegir, / porque este amo, señor, / melón pienso que ha de ser, / que el que más quiere escoger / viene a llevar el peor» (vv. 204-208). Y no le faltaba razón, pues, de entre las dos posibilidades que tenía, eligió el mal melón, es decir, un amo al que le persigue la mala estrella (recordemos que con *badea* hacemos alusión a un melón de mala calidad).

1542 *de añadidura y remiendo*: es decir, tapando el parche o vacío que Hernando, con su huída, habría dejado en el bando del príncipe.

1550 *despacio*: «Vale también continuadamente y por tiempo dilatado» [*Aut.*].

FABRICIO. Señora.
PRINCESA. ¿Qué es eso?
FABRICIO. Pendencia ha sido
de criados, que han reñido
por sus amos, y ya ahora
puestos en paz han quedado. 1555
PRINCESA. En prisión fuera mejor,
para que quede el error
de su culpa castigado.
FABRICIO. Un criado de un don Juan,
que es huésped del de Estillano, 1560
según dicen metió mano,
como pudiera un Roldán,
contra nueve o diez criados
de los tres embajadores.
PRINCESA. Si es español nada ignores 1565
de intentos tan alentados.
Pues, ¿y qué ocasión le dieron?
FABRICIO. Decir que el príncipe ha sido
por quien todos han perdido
la esperanza que tuvieron. 1570
Oyó que le amenazaban
y él, atrevido, sacó
la espada y los embistió.
PRINCESA. Si amenazándole estaban
fue honrada resolución. 1575

1562 *Roldán*: protagonista de la *La Chanson de Roland*, cantar de gesta francés, cuyo nombre aparece traducido como Roldán en los romances españoles medievales. En este caso tendría el significado de 'fuerte' o 'vigoroso', tal y como se traduce del siguiente refrán de la época: «Es un Cid, es un Roldán, es un Héctor, es un Hércules» [*Correas*, refrán n.º 9469]. Es una imagen recurrente dentro del corpus de Rojas, en el que se utiliza con el mismo sentido en obras como *Los bandos de Verona*: «Un peón como un Roldán» (v. 503) [Rojas, 2012: 225] o *El más impropio verdugo...*: «La calle llueve Roldanes» [Rojas, 1952: 170c].

1565-1566 *Si es español nada ignores / de intentos tan alentados*: véanse las notas a los versos 1418-1419 y 1499.

Dale esta cadena y di
que tendrá el amparo en mí
que debo a su corazón.
Advierte que se la des
al criado de don Juan. 1580

Fabricio. Ellos propios me dirán
sin engañarme quién es.

Vase y sale Alberto.

Princesa. ¿Adónde, Alberto, has estado?

Alberto. Vistiendo a su Majestad.

Princesa. Santelmo en la tempestad, 1585
a no haberte disculpado,
dijera que has parecido.
Ahora dicho me han
que un criado de un don Juan
por el príncipe ha reñido. 1590

Alberto. Dicen también un criado
de un don Fernando español,
hijo de la luz del sol.

Princesa. Justo es que quede premiado
también, dale este diamante, 1595
que hoy tengo de parecer
en el dar y agradecer
siempre firme y siempre amante.

1585-1587 *Santelmo en la tempestad […] dijera que has parecido*: derivación del refrán «Aparecióse, como Santelmo, en la gavia» [*Correas*, refrán n.º 2749]. Un *santelmo* es «una llama pequeña que en tiempo de tempestades suele aparecer en los remates de las torres y edificios y en las entenas de los navíos, a quien vulgarmente llaman Santelmo» [*Aut.*]. Por lo tanto, el sentido del refrán y, por ende, el de estos versos, es el de la aparición repentina de alguien en un momento de agitación, como esa llama pequeña en la gavia en tiempo de tempestad. Una utilización similar encontramos en *No hay amigo para amigo*: «El santelmo de las riñas / se apareció en la tormenta» (vv. 1479-1480) [Rojas, 2007: 91].

1593 *hijo de la luz del sol*: verso idéntico al 244 de esta comedia.

LIBIA. Amor siempre es generoso
cuando de veras maltrata. 1600
ALBERTO. Qué poco se le dilata
el premio al que es venturoso.

Vase y haya dentro ruido de pendencia.

LIBIA. ¡Ah, triste de mí, señora!
Los embajadores son
contra el príncipe.
PRINCESA. ¡Traición 1605
diré a voces que es agora!
Avisa a mi padre, ¡presto,
Libia!, mientras llamo yo
la guarda, que ahora echó
la fortuna todo el resto. 1610

Salen los embajadores riñendo y retirándose el príncipe, don Juan y don Fernando. Caiga el príncipe y váyale a tirar un embajador una estocada, y don Fernando apártesela con la espada rota, estando ya dentro los demás.

DON FERNANDO. La espada se me ha rompido.
HERNANDO. Pues no ha de ser todo dicha,
que algo ha de haber de desdicha. *Vase.*
PRÍNCIPE. Aquí, español, que he caído.
EMBAJADOR. ¡Muera el príncipe!
DON FERNANDO. Mal sabes 1615
lo que puede media espada
en mano determinada.
Esto es por que no te alabes *Dale.*
que vio la tuya en el suelo
al príncipe de Estillano. 1620

1618 *no te alabes*: «Además del sentido recto se toma también por jactarse, gloriarse o hacer vanidad y gala de tener alguna mala propiedad o de haber dicho o hecho alguna cosa o acción moralmente mala» [*Aut.*].

Embajador. Que he visto diré en tu mano
ardientes rayos del cielo.

Vase y sale el rey con la guarda.

Rey. Prended al príncipe y muera
ese soldado.
Príncipe. Señor,
no es contra un rey mi valor 1625
cuando él el culpado fuera.
Rey. ¿Qué es esto?
Príncipe. Haberle debido
a este español que está aquí
la vida. Préndanme a mí
por la culpa que he tenido, 1630
pero él, señor, no quisiera
que quede ofendido en nada,
pues solo con media espada
me ha dado una vida entera.
Rey. A Castilnovo llevad 1635
al príncipe, que yo haré
justicia después que esté
sabida ya la verdad. *Lleven al príncipe.*

1621-1622 *Que he visto diré en tu mano / ardientes rayos del cielo*: el embajador, derrocado por don Fernando, alaba la fuerza de su contrincante materializándola en el símbolo mitológico del rayo ya utilizado anteriormente.

1635 *Castinovo*: hace referencia a *Castel Nuovo*, castillo napolitano conocido popularmente como *Maschio Angioino*. Su edificación data de la segunda mitad del siglo XIII, bajo mandato de Carlos I de Anjou, como sede de su corte. Funcionó como tal hasta 1504, momento en que Nápoles se anexiona a la corona de Aragón en condición de virreinato y el castillo pierde su función de residencia real. Recordemos que la acción de la comedia se situaría en torno a 1565 (véase la nota a los versos 387-388), por lo que podría haber hecho las veces de prisión [Filangieri, 1964]. Para profundizar en el uso de las torres y los castillos como símbolos de poder y encierro en Rojas Zorrilla, véase Gutiérrez Gil [2019].

La sangre que tiene mía
el príncipe me ha obligado 1640
a que haya ahora estimado
tan resuelta valentía.
Quien tan bien sabe acudir
al remedio en la ocasión
que no le falte es razón 1645
espada con qué reñir.
¡Hola! Traedle una mía,
que parece justa ley
que ciña espada de un rey
quien su sangre defendía. *Dale su espada.* 1650

Don Fernando. Por tan heroico interés
beso a vuestra majestad
sus reales pies.

Rey. Levantad
y vedme, español, después.

Vase el rey y salgan don Juan, Hernando y Guzmán.

Don Fernando. No sabe el rey que va herido, 1655
pues me hace tal favor,
y temo que en su rigor
desquite el que he recebido.

Hernando. La espada se le rompió.

Don Fernando. No importa, que ya me ha dado 1660
el rey la que trujo al lado.

Hernando. Por Jesucristo, que obró
tan bien su ventura en esto,
cuando le juzgué rendido

1639-1640 *La sangre que tiene mía / el príncipe*: hasta este momento no ha aparecido ningún dato en la obra que nos llevara a pensar que el príncipe de Estillano y el rey fueran parientes, tal y como indican estas palabras del monarca. No obstante, dentro de la comedia palatina es común la presencia de un personaje que encarna al sobrino del rey, lo que podría suceder también en este caso.

le hallo favorecido; 1665
la fortuna ha echado el resto.

Sale Fabricio.

Fabricio. ¿Quién es el criado aquí
de don Juan, un español?
Hernando. (¿No es más verdad ser el sol
claro que es prenderme a mí? 1670
¡Aquí encaja la trocada!
Juro a Dios que he de valerme,
para poder defenderme,
de la suerte, aunque esté echada.)
Ese que os está mirando, 1675
como todos lo dirán,
es criado de don Juan,
que yo sirvo a don Fernando.
Fabricio. Esta cadena os envía
la princesa, y a decir, 1680
por lo que sabéis reñir,
que si os viereis algún día
en algo menesteroso,
que acudáis a su favor.
Guzmán. Beso a su Alteza, señor, 1685
los pies.
Fabricio. Vos seréis dichoso. *Vase.*
Hernando. Ah, señor.
Don Juan. ¿Para qué llamas?
Hernando. ¿Qué importa que llame yo,
si el demonio me engañó
y me anda urdiendo estas tramas? 1690
Don Fernando. ¿Tú mismo no le dijiste

1671 *trocada*: 'trueque', 'cambio'. Hernando aprovecha el desconocimiento de Fabricio para hacerse pasar por criado de don Fernando e intentar esquivar, así, la mala suerte que le persigue tras haber elegido a don Juan.

que sirve a don Juan? ¿Qué quieres?
Aunque más hagas no esperes,
si desgraciado naciste,
que has de dejarlo de ser. 1695

HERNANDO. A don Juan he de decir
que sirvo por desmentir
lo que empieza a suceder,
que, mal por mal, ya era bueno.
Esta vez, sin duda alguna, 1700
se ha cansado la fortuna
y lleva mudado el freno.

Sale Alberto.

ALBERTO. ¿Quién sirve aquí a don Fernando?
HERNANDO. Aquel que tenéis delante.
ALBERTO. Este precioso diamante 1705
Rosaura os envía, y cuando
quisiereis ver admitida
vuestra pretensión, yo sé
que podréis con buena fe.

1699 *mal por mal*: «Frase adverbial con que se explica la precisión de valerse o admitir alguna cosa, aún cuando no se juzga conveniente por evitar otra que se aprehende peor» [*Aut.*]. A pesar de que servir a don Juan no le ha traído más que disgustos, Hernando considera que es aún mejor que no servirle, pues esto le ha supuesto perder una cadena.

1702 *lleva mudado el freno*: expresión equivalente a *trocar los frenos*, cuyo significado es «poner dos cosas cada una en el lugar que había de estar la otra, hacerlas o discurrirlas al revés» [*Aut.*] y que sobrevive en forma de refrán: «trocar los frenos» [*Correas*, refrán n.º 22925]. La buena y mala suerte habrían intercambiado sus papeles en don Juan y don Fernando, lo que parece repercutir sobre la situación del gracioso.

1709 *buena fe*: «La seguridad del buen proceder y verdad entre los que tratan o comercian» [*Aut.*].

Hernando. ¡Oh, lleve el diablo la vida! 1710
Guzmán. Para servir y obligar
solo a su alteza nací. *Vase.*
Hernando. Señores, o tengo aquí
de enloquecer o rabiar.
Don Juan. Tú propio te has destruido. 1715
Don Fernando. En esto podéis tomar
ejemplo y escarmentar.
Don Juan. Bien pudiera convencido,
pero tengo de probar
en mis amores mi suerte. 1720
Don Fernando. Llegaréis hasta la muerte
sin conseguir ni alcanzar.
Hernando. Eres el más desdichado
que ha nacido de mujeres,
y yo porque tú lo eres. 1725
Don Juan. Tú mismo te has condenado,
pues tú me escogiste.
Hernando. Es tema
en que da, pues vive Dios
que he de vengar por los dos
de la fortuna blasfema 1730
el terminillo soez,
porque tras de tanto enojo

1710 *lleve el diablo*: la locución verbal *llevarse el diablo* seguida de un sustantivo adquiere el significado de «suceder mal, o al contrario de lo que se esperaba» [*DRAE*]. En este caso, la recuperación de su verdadera identidad ha llevado a Hernando a volver a perder un diamante como ganancia, un resultado inesperado tras el cambio operado.
1727 *tema*: 'manía'.
1728 *da*: 'se empeña'.
1731 *terminillo*: «Término afectado o demasiado culto» [*Aut.*]. En este caso, el *terminillo soez de la fortuna blasfema* podríamos entenderlo como la mala suerte que acecha todo aquello que tanto su señor como él emprenden, situación de la que promete vengarse.
1732-1734 *porque tras de tanto enojo / no tendré sangre en el ojo / si no me ahorco esta vez*: a través de estos tres versos Hernando muestra la indignación que le invade después de haber perdido la cadena y el diamante. Para

no tendré sangre en el ojo
si no me ahorco esta vez. *Vanse.*

[Fin de la segunda jornada.]

ello utiliza la imagen del ahorcamiento como expresión última del enfado y como hipotético fin posible si quiere conservar su honra.
no tendré sangre en el ojo: *tener sangre en el ojo* se interpreta por «tener estimación de su honra y ante los ojos la noble sangre de do viene» [*Correas*, refrán n.º 22152].

Jornada tercera

Salen Hernando y Guzmán.

Hernando. Digo que capitularon 1735
en los bienes y en los males
el partir los gananciales,
y en esto nos enseñaron
nuestros amos el modelo,
el camino y cartabón 1740
que pide esta división
matrimonial, y si el cielo
algún ángel no despacha,
que lo diga a boca llena;
del diamante o la cadena 1745
no he de perder una hilacha.

1738-1739 *y en esto nos enseñaron / nuestros amos el modelo*: recordemos cómo don Juan equiparaba la amistad a un matrimonio en el que debe darse una división equitativa de los bienes gananciales (véanse los versos 187-188).

1740 *cartabón*: utensilio perfecto para realizar una división equitativa, pues era el «instrumento de madera de que usan los ensambladores y carpinteros para hacer sus cortes en las maderas en ángulo recto» [*Aut.*].

1744 *a boca llena*: «Significa lo mismo que públicamente, con claridad y sin rebozo, ni disimulación» [*Aut.*].

¿Qué es una hilacha? Un ceutí,
un átomo, un si es no es,
que en materia de interés,
soy un qué se me da a mí. 1750

GUZMÁN. Ni a mí, que si nuestros amos
partieron en su amistad
los bienes y la lealtad,
los dos no los imitamos
más que solo en adquirir, 1755
pero en la nobleza no.

HERNANDO. Partición alego yo.

GUZMÁN. Yo que no quiero partir.

HERNANDO. Yo mato.

GUZMÁN. Yo me defiendo
y sé ofender, y pudiera 1760
la cuenta sin la ventera
salir con algún remiendo.

HERNANDO. (¡Vive Cristo, que es bellaco
de una pieza, y gentil pieza,
por otra parte!) ¿A destreza 1765
reducís el tiro? Saco
la daga del despachar.
La dádiva a mí venía,
y por mudar no fue mía.

GUZMÁN. Ya perdisteis por negar, 1770

1747 *ceutí*: moneda que se acuñó durante el reinado de Alfonso V de Portugal en Ceuta y que tenía muy poco valor.

1760-1762 *y pudiera / la cuenta sin la ventera / salir con algún remiendo*: variante de la locución coloquial «hacer (o echar) la cuenta sin la huéspeda», que viene a ser «ejecutar alguna acción sin advertir el inconveniente o daño que puede traer consigo. Es frase propria del estilo jocoso y se dice con alusión a la cuenta que suelen hacer algunos caminantes de lo que pueden gastar en la posada y después, al tiempo del ajuste, les sale más caro de lo que pensaban» [*Aut.*]. En la trama que nos ocupa el inconveniente sería el *remiendo* producido por una lucha entre ambos.

1763-1764 *es bellaco / de una pieza*: construcción equivalente a *estar hecho un bellaco*.

y la caza, aunque se enoje,
Hernando, en codicia tanta,
no es del perro que levanta
sino del perro que coge.

Hernando. En efeto, ¿no partimos? 1775

Guzmán. ¿Qué es partir? Partido esté
quien partiere.

Hernando. Pues yo sé
que aunque sin dicha nacimos
mi amo y yo, que desde hoy,
haciendo nuevo descarte, 1780
ha de echar por otra parte
la fortuna.

Guzmán. Bien estoy
con eso, pero a lo dado
me atengo, que eso otro está
por ver.

Hernando. También se verá. 1785

Guzmán. Santo Tomás, mi abogado,
puede responder por mí.

1771-1774 *la caza… no es del perro que levanta / sino del perro que coge*: Hernando es como los perros encargados de levantar la caza, es decir, aquellos que la alborotan e inquietan haciéndola salir de sus nidos o madrigueras; mientras que Guzmán es como los canes que la atrapan al caer después de ser herida, pues ha obtenido los presentes que Hernando consiguió de la princesa sin esfuerzo.

1780 *descarte*: Hernando toma el sentido lúdico que puede albergar el verbo *partir* en los versos precedentes, es decir, el de dividir una baraja de cartas en dos partes, para continuar con el término *descarte*, o sea, las cartas que son desechadas en el juego de naipes. Ese descarte metafórico daría la posibilidad a don Juan y a su criado de tomar un nuevo rumbo en el juego de la fortuna.

1786 *Santo Tomás*: Rojas dinamiza los versos con los verbos *ver* y *creer*, lo que lleva a Guzmán, reticente ante las palabras de Hernando, a abogar por Santo Tomás como juez en el litigio. Santo Tomás fue el único de los doce apóstoles que, a pesar de anunciársele la resurrección de Jesús, se negó a admitirla. Según las Sagradas Escrituras, lo expresó con las siguientes palabras: «Si no veo en sus manos la señal de los clavos y meto mi dedo en el lugar de los clavos, y meto mi mano en su costado,

HERNANDO. Con la de ver y creer
nos dais, pues ello ha de ser
o concluyámoslo aquí. 1790

Sale don Juan.

DON JUAN. ¿Qué es eso?
GUZMÁN. Dígalo Hernando,
que a reñir está dispuesto
sin tener causa. *Vase.*
DON JUAN. ¿Qué es esto?
HERNANDO. No dar cuando vienen dando:
que partamos le pedía 1795
la cadena y el diamante.
DON JUAN. Hasta aquí por ignorante
solamente te tenía,
pero no por codicioso.
HERNANDO. ¿Cómo puede ser codicia 1800
lo que es razón y justicia?
Por mí ha sido venturoso
y conmigo ha de partir.
DON JUAN. Todo el derecho perdió
el que ya una vez negó. 1805
HERNANDO. ¿Pues hase de preferir
don Fernando y su criado
a don Juan y a su sirviente?
DON JUAN. Si la dicha les consiente
el bien que nos ha[n] quitado, 1810
¿qué les he de hacer? Paciencia.
HERNANDO. ¡Paciencia, cuerpo de Cristo!
¿Qué solicitud te ha visto
en alguna diligencia
tu destino?

no creeré» (Juan, 20, 24-29). Fue ocho días después cuando el apóstol tocó con sus manos las heridas de Jesús y, por lo tanto, creyó. Guzmán necesita, al igual que Santo Tomás, hechos palpables para creer lo que está escuchando.

Don Juan. Acobardado 1815
de lo que me ha sucedido
no intento nada, advertido
de don Fernando.
Hernando. Hales dado
pasaporte de dichosos
la voltaria. ¿No pudiera 1820
trastornar la cabellera
y ser los más venturosos
los menos afortunados?
¿Tenemos aquí los dos
algún decreto de Dios 1825
para vivir arrastrados?
Intenta con gallardía
en lo que has de conseguir,
y atrévete hasta morir.
Don Juan. Bien dices, que es cobardía 1830
dar crédito a mi temor,
y más habiendo nacido
en mi sangre presumido
con espíritu y valor.
Y no es justo mendigar 1835
venturas de don Fernando
siempre temiendo y dudando.
Hernando. Tengamos también que dar
los dos, que sin duda alguna

1820 *la voltaria*: hace referencia a la fortuna a través de la sustantivación de su característica más reconocida: la inconstancia o mutabilidad.

1821 *trastornar la cabellera*: Rojas parece jugar con dos refranes que tienen que ver con el cabello y el cambio en la costumbre, transformándolos en una nueva creación propia. Tanto «Mudar el pelo» [*Correas*, refrán n.º 14857] como «Mudar el pellejo / Mudarse en buen pelo» [*Correas*, refrán n.º 14858] tienen el significado de 'mudar la costumbre', acepción aplicable al presente verso.

1826 *vivir arrastrados*: «Andar arrastrado, o arrastrando; vivir arrastrado. / Encarece esta frase el afán y trabajo con que uno vive por miseria o enfermedad y ganando la vida» [*Correas*, refrán n.º 2452].

a los hombres encogidos 1840
los llaman los atrevidos
los mandrias de la fortuna.
Solamente a un nadador
muy torpe le es permitido
que nade a otro cuerpo asido 1845
para librarse mejor,
pero no a un hombre que tiene
valor, brazos y destreza.

Don Juan. ¡Ah, fuera humana pereza,
que esto es lo que me conviene! 1850

Hernando. ¿Qué te importa ahora a ti
alcanzar?

Don Juan. Hablar y ver
esta divina mujer
por quien vivo tan sin mí.

Hernando. Pues dale claros indicios 1855
con tu amor y tu porfía,
y no te andes todo el día
brujuleando resquicios.
Cuando las mujeres ven
medrosos los pretendientes 1860
piensan que son delincuentes
y huyen ellas también.

1842 *mandrias*: «El hombre de poco ánimo y espíritu, que se acobarda y no tiene valor para resistir a otro» [*Aut.*]. También podría entenderse como término de germanía, cuyo significado es el de 'simple' o 'tonto'.

1843-1848 *Solamente a un nadador…valor, brazos y destreza*: Rojas no solo utilizaba los cuentos como base en la que fundamentar enseñanzas cotidianas, sino que era muy dado a relatar sucesos de los que había sido testigo o a inventar distintas historias como medio de argumentación. Véanse más ejemplos en el trabajo de González Cañal [2013].

1854 *vivo tan sin mí*: véase la nota al verso 702.

1858 *brujuleando*: «en el juego de naipes descubrir poco a poco las cartas para conocer de qué palo son por las rayas o pintas» [*Aut.*]. Metafóricamente es «adivinar, acechar, descubrir por indicios y conjeturas algún suceso o negocio que se está tratando» [*Aut.*].
resquicios: 'ocasiones'.

Don Fernando…

Don Juan. Aquí verás
cómo hago entre sus dichas
atrevidas mis desdichas. 1865

Hernando. Solo en eso acertarás,
que el embajador que hirió
está al cabo, y no es segura,
si él se muere, esa ventura.

Don Juan. Pondré entonces por él yo 1870
mi ser, mi sangre y mi vida,
que a quien obliga y merece
este es el fruto que ofrece
la nobleza agradecida.
Y otra vez que tan contento 1875
me anuncies su mal, podrás
irte y no servirme más.

Hernando. Servirame de escarmiento.
(¡La paciencia pierdo aquí,
que tengo de ver delante 1880
la cadena y el diamante
engendrados para mí
en ajena posesión!)

Sale don Fernando y Guzmán con la cadena y diamante.

Don Fernando. ¿Tan solo?

Don Juan. Estoy con Hernando
de mis desdichas hablando 1885
en buena conversación.
¿Quereisme hacer un placer,
don Fernando?

Don Fernando. No sé yo
qué os negará quien os dio
su amistad.

1868 *está al cabo*: *estar* uno *al cabo* significa «estar agonizando y cercano a espirar y dar la última boqueada» [*Aut.*].

Don Juan. Ya viene a ser 1890
mi encogida cobardía
falta en mí, y me habéis de dar
licencia para intentar
el fin de la dicha mía
en mi buena o mala suerte, 1895
para ver si tiene el hado
algún bien mío librado
en los riesgos de mi muerte.
Don Fernando. Don Juan, lo que yo os advierto
bien sabéis que es amistad, 1900
amor, deseo y lealtad,
pero, si acaso no acierto
a conocer vuestro daño,
bien hacéis, intentad vos,
y esperaremos los dos 1905
el último desengaño.
Don Juan. A la marquesa he de hablar
resueltamente, por ver
si me admite esta mujer.
Don Fernando. Y a mí me toca el callar. 1910
Don Juan. Llega, y por la cerradura
que en esa puerta se ofrece
mira si Otavia parece. *Y van los dos.*
Hernando. A mí me toca figura,
ca, infame fortunita, 1915

1897 *librado en*: 'confiado en'.
1914 *A mí me toca figura*: las *figuras* de la baraja española de cartas, también llamadas *cartas negras* en oposición a las *cartas blancas* (cartas de puntos), son el rey, el caballo y la sota, figuras principales de cada uno de los palos. Hernando compara la situación que está viviendo con una partida de naipes en la que, desgraciadamente para él, le han tocado las cartas principales, es decir, la acción más arriesgada y en la que puede encontrar alguna desgracia. Para profundizar en el simbolismo y significación de estas figuras véase el estudio *Figures du jeu* de Jean-Pierre Etienvre [1987: 304-326].
1915 *ca, infame fortunita*: verso hipométrico.

veamos si podrá haber
desgracia que suceder
en aquesta puertecita,
  que ya imposible es ahora
ser poderosa tu mano 1920
contra un sirviente cristiano
nacido dentro en Zamora.
  Deme Dios brujuleadura
de sota del mismo palo.

Cae un emperador y dale en la cabeza.

1915-1918 *ca, infame fortunita… en aquesta puertecita*: el gracioso utiliza el diminutivo como expresión de temor y, a la vez, enfado con la fortuna por depararle situaciones abocadas a la desgracia.

1921-1922 *un sirviente cristiano / nacido dentro en Zamora*: Hernando defiende su fortaleza de cristiano zamorano ante el poder de la fortuna. Esta cualidad se atribuye a los zamoranos después de soportar durante siete meses el cerco de Zamora impuesto por el rey Sancho II en el año 1072, un asedio que resistieron heroicamente dando pie al famoso dicho: «no se ganó Zamora en una hora» [*Correas*, refranes n.º 16722 y n.º 16723]. La historia de este cerco y su fin gracias a la actuación de Bellido Dolfos tuvieron difusión a través de los romances medievales y, posteriormente y de manera profusa, en el teatro áureo.

1923-1924 *Deme Dios brujuleadura / de sota del mismo palo*: continuando con la metáfora lúdica, Hernando pide a Dios ayuda para que la fortuna se encuentre de su parte en la empresa que va a emprender.

brujuleadura: sustantivo creación del propio Rojas que vendría a representar la acción de descubrir poco a poco las cartas para conocer el valor y palo de las mismas. Se correspondería aproximadamente con la acción de repartirlas.

sota: al igual que la fortuna, la sota representa la imagen de una mujer (a pesar de que en el *Diccionario de Autoridades* se describa como la de un soldado). En consecuencia y más allá del sentido recto del término, podríamos entenderlo como una representación de la fortuna que busca Hernando como compañera. Para profundizar en la simbología y representación de la sota véase el trabajo de Jean-Pierre Etienvre [1987: 310-326].

del mismo palo: encontramos la locución *estar del mismo palo*, «frase con que se significa que alguno está en el mismo estado o disposición que otro» [*Aut.*]. El gracioso espera de la baraja de cartas que simboliza la suerte una figura favorable para su quehacer.

1924+ *emperador*: hemos de entenderlo como la escultura de un emperador.

¡Jesús, que me ha muerto!
GUZMÁN. Malo. 1925
HERNANDO. Esta es desgracia sin cura.
DON JUAN. ¿Qué es eso?
HERNANDO. ¿Cómo «qué es eso»?
Este emperador romano
por Cristo que es Diocleciano.
Se dejó caer a peso 1930
y pienso que tengo ya
por cabeza una tortilla;
procúrame hacer pandilla
esta también.
DON JUAN. ¿Dónde está
el golpe? Desparecidas 1935
desdichas.
HERNANDO. ¿Tampoco quieres?
Fullero de golpes eres
y despintas las heridas.
¡Que no tenga yo ventura,
que una pobre herida mía 1940
me luzga!
DON JUAN. De una sangría
es mayor la picadura.
GUZMÁN. Debiose de convertir

1929 *Diocleciano*: emperador de Roma desde el 20 de noviembre de 284 hasta el 1 de mayo de 305. Uno de los hechos más recordados de su mandato es la persecución que hizo de los cristianos a partir del año 303, que se convirtió en la mayor y más sangrienta persecución oficial del Imperio Romano acometida contra ellos. Como Hernando se declaraba «sirviente cristiano» en los versos precedentes, ahora se suma a las víctimas del acoso religioso emprendido en época del emperador citado.
1932 *tortilla*: *hacerse tortilla* algo es «quebrarse una cosa en menudos pedazos o aplastarse» [*Aut.*].
1933 *pandilla*: 'trampa'.
1937 *fullero*: jugador que actúa astutamente para engañar.
1943-1944 *Debiose de convertir / en barbero Diocleciano*: los barberos eran los encargados de realizar el tratamiento de las sangrías a aquellos enfermos

en barbero Diocleciano
y picó con buena mano. 1945

Don Juan. No hables, que siento abrir.

Hernando. ¡Mi cabeza!

Don Juan. Ya el retrato
nos ha sido de provecho.

Hernando. Para ti, que a mí sospecho
que no me sale barato. 1950

Don Juan. Cielos, que el amor me manda
que aventure mi deseo
para tan dichoso empleo.

Sale Otavia.

Otavia. (¿No es aqueste el de la banda?) *Vase.*

Don Juan. Oye, escucha. ¿Hay tal rigor? 1955

Hernando. Conejo me ha parecido
que salió despavorido
hasta ver el cazador.

Don Juan. Difíciles de emprender
en los hombres desgraciados, 1960
y más cuando están fundados
en pretensión de mujer.

Vuelve a salir Otavia.

Otavia. Caballero, el de la banda,
la marquesa os quiere hablar,
vos solo podéis entrar, 1965
que así mi dueño lo manda. *Vase.*

Don Juan. Ya no hay más que ver aquí.
¡Que seáis vos el llamado

---

que las precisaran. En la escena presente, la estatua de Diocleciano le ha infligido una herida similar a la que produce un barbero y, como tal, le atribuye burlonamente la pertenencia a este oficio.

1959 *Difíciles de emprender*: se sobreentienden «los empleos».

habiendo yo procurado
esta ventura! ¡Ay de mí! 1970
El que sus males ignora
bien es que en los desengaños
vea evidentes los daños.

DON FERNANDO. ¿Qué queréis que haga ahora?

DON JUAN. Solo que me deis a mí 1975
la banda y me la pondré,
que una vez dentro yo haré
que me escuche.

DON FERNANDO. Veisla aquí.

GUZMÁN. (Si mi amo no le da
favor, todo es perdición.) 1980

HERNANDO. (Para alguno habrá prisión,
y quizá padecerá.)

DON FERNANDO. ¿Qué más he de hacer?

DON JUAN. Que os vais.

DON FERNANDO. Si de eso gustáis, adiós.

GUZMÁN. Veáis, Hernando, por vos 1985
lo que a mí me deseáis.

DON FERNANDO. En vano el hombre anhela a más ventura
de aquella que su estrella le concede,
porque pensar que contra el cielo puede
es clara información de su locura. 1990
A infalibles decretos se asegura
quien solo a lo posible se concede,
porque el acierto del Criador procede
y no le comprehende la criatura.
Viva el hombre en su esfera retirado 1995
sin hacer a sus males resistencia
si allí también le buscarán las dichas,
y a un destino fatal determinado
no hay para mejor suerte diligencia
ni corazón que enmiende las desdichas. *Vase.* 2000

DON JUAN. Ame quien ama sin callar su pena.
¿Por qué en sus accidentes abrasados

le niegan el remedio a dos cuidados
la llama propia y la ignorancia ajena?
Quien ama y disimula se condena 2005
a no ver sus intentos remediados,
que quien los padeció disimulados
de su misma esperanza se enajena.
Una pasión del alma detenida,
por lo que no confiesa, no merece, 2010
y cuando en la atención del pensamiento
huye de los remedios una vida,
o es poco el sentimiento que padece
o no estima las causas del tormento.

Sale Alberto, capitán de la guarda, y gente.

Alberto. Daos a prisión.
Don Juan. ¿Quién lo manda? 2015
Alberto. El rey.
Don Juan. ¿Pues el rey a mí?
¿Por qué?
Alberto. ¿Sois español?
Don Juan. Sí.
Alberto. Pues español, y esa banda
traigo por señas. ¿Quién eres? [*A Hernando.*]
Hernando. Criado de don Fernando. 2020
(Señores, si estoy soñando,
¡ah, fortuna!, ¿qué nos quieres?)
Alberto. En otra ocasión sé yo
que servías a don Juan.

2003 *cuidados*: «persona a quien se tiene amor» [*Aut.*]. Don Juan reflexiona sobre el fenómeno del amor, que arrastra las pasiones de dos enamorados sin que estos puedan hacer nada para remediarlo. Más concretamente en su caso, vemos cómo su propia inclinación y la ignorancia de la dama hacen mella en su ánimo.
2008 *se enajena*: 'se aparta'.

HERNANDO. (Malos mis intentos van, 2025
el demonio me engañó.)
Pues, señor, si lo advertís,
ese preso que lleváis
no es el mismo que buscáis,
vive Cristo.
DON JUAN. Vos mentís, 2030
que yo soy el delincuente.
(Amigo, en salvo te pon,
pues tu estrella en la ocasión
te ayuda tan claramente.)
ALBERTO. ¿Hay tan gran bellaquería? 2035
¡Que nos quisiese engañar
este traidor y burlar
a quien por el rey venía!
Llevémosle maniatado. *Átenle.*
HERNANDO. ¿Guzmán con cadena y yo 2040
con soga? ¿Quién me metió
con este amo arrastrado?
ALBERTO. Metedle en hablando más
una alabarda en el pecho.
HERNANDO. Harame muy mal provecho. 2045
ALBERTO. O calla o no vivirás.
HERNANDO. Miren por dónde se enlaza
ser un cristiano malquisto

2044 *alabarda*: «Arma ofensiva, compuesta de un asta de madera de dos metros aproximadamente de largo, y de una moharra con cuchilla transversal, aguda por un lado y en forma de media luna por el otro» [*DRAE*].

2045 *Harame muy mal provecho*: Hernando juega con la palabra *pecho* del verso anterior para guiar el significado hacia la esfera de lo culinario. La base del juego lingüístico es la locución adverbial *entre pecho y espalda*, que es una «frase vulgar con que la gente ordinaria se explica para dar a entender que ha comido alguna cosa diciendo que se la encajó entre pecho y espalda» [*Aut.*]. La burla sobre la violencia con la que Alberto le trata es clara.

como melón, voto a Cristo,
que me salió calabaza. 2050

Vanse y salen la marquesa y Otavia.

Marquesa. ¿Qué dices?
Otavia. Que estaba aquí
y con la banda, si es mía,
culpa notable sería
no conocerla.
Marquesa. Es así,
¿pero adónde está?
Otavia. Señora, 2055
solo sé que le vi yo
con la banda, y que quedó
aquí donde estoy agora.
Marquesa. ¿Llamándole tú no entró?
No Otavia, esa grosería 2060
en hombre tal no podía
caber.

Salen don Fernando y Guzmán.

Don Fernando. ¿Quién le habrá visto?
Guzmán. Yo.
Otavia. (¿No es este?
Marquesa. Dices verdad.)
Don Fernando. ¿Don Juan preso?
Guzmán. Y por error,

2049-2050 *como melón, voto a Cristo, / que me salió calabaza*: además del sentido común de la palabra *calabaza*, encontramos que «por semejanza se llama el melón que es insípido y no tiene dulce alguno» [*Aut.*]. El gracioso vuelve a utilizar la imagen del melón como base de su lamento por no haber conseguido aquello que en realidad esperaba, pues *salir calabaza* o *volverse calabaza* es una «frase con que se da a entender que la experiencia manifiesta el errado concepto que se había formado de la bondad de alguna cosa o persona, hallando lo contrario» [*Aut.*].

que Hernando iba, señor, 2065
diciendo: «¿Hay tan gran maldad
que lleven por don Fernando
a don Juan?.» Y él le decía
enojado que mentía
al miserable de Hernando. 2070

Don Fernando. Bien la amistad nos pagamos
si fue el delito la herida
del embajador. Mi vida
lo pague, a librarle vamos.

Marquesa. Ah, caballero español. 2075

Don Fernando. Perdone vueseñoría,
que en la luz que el sol envía
no es mucho no ver el sol.

Marquesa. ¿Adónde vais?

Don Fernando. A librar
a quien va preso por mí. 2080

Marquesa. ¿Es don Juan?

Don Fernando. Señora, sí.
Aquí importa no dejar
que se pase esta ocasión.

Marquesa. ¿Quién es ese caballero?

Don Fernando. Señora, el hombre primero 2085
de la española nación,
el más valiente en la guerra
y en la paz el más discreto,
tan virtuoso y perfecto
que ya en su valor encierra 2090
las partes que pudo dar
a un caballero cristiano
la más poderosa mano
que límites puso al mar.

2093-2094 *la más poderosa mano / que límites puso al mar*: está haciendo referencia a Dios como creador de la Tierra. Esta imagen poderosa del Creador la encontramos también en pasajes bíblicos como, por ejemplo, el siguiente fragmento extraído del *Libro de Job*: «Puso límite a la superficie de las aguas, hasta el fin de la luz y las tinieblas» [Job, 26, 10].

Don Juan de la Cerda es hombre 2095
por quien debe justamente
dar laureles a su frente
la eternidad de su nombre,
y si en el mundo se dieran
los cetros por elección, 2100
yo sé que por su opinión
le buscaran y eligieran.

Marquesa. (No digas nunca que yo [*A Otavia.*]
soy quien la banda le dio
a él, que esto importa así, 2105
pues el rostro no me vio.)
Bien sabéis exagerar
las partes de vuestro amigo.

Don Fernando. Pues, señora, solo digo
las que puede comprobar 2110
quien le comunica y trata,
que en su honor y su virtud
su prudente juventud
a muchas más se dilata.

Marquesa. ¿Y vos quién sois?

Don Fernando. Su criado, 2115
pero con tal amistad,
tal honor y tal bondad
nos hemos los dos criado,
que me admite y favorece
con igual estimación. 2120

Marquesa. ¿Posible es que tantas son
sus partes?

Don Fernando. Solo merece
la fama ser coronista
de un hombre tan valeroso,
si no es que algún envidioso 2125
con sus plumas se enemista.

2097 *laureles*: referencia a la corona de laurel entregada en la antigüedad como reconocimiento de poetas, deportistas y guerreros.

2126 *con sus plumas*: algún otro cronista que pudiese con sus escritos denostar la naturaleza heroica de don Juan.

GUZMÁN. (¿Dónde tus intentos van?
Que según la has informado
yo vengo a ser el criado
del criado de don Juan. 2130
DON FERNANDO. Lo que por amigo ofrezco
no me quita lo que soy,
pues no pierdo en lo que doy
y él gana lo que encarezco.)
MARQUESA. ¿Por qué va preso?
DON FERNANDO. Por mí, 2135
que yo herí al embajador,
y le llevan por error
de una banda que le di.
MARQUESA. Bien pudo decir que a vos
os venían a prender. 2140
DON FERNANDO. Quiere don Juan padecer
más que culparme.
MARQUESA. En los dos
hay una misma amistad,
un alma y una nobleza.
DON FERNANDO. En él es naturaleza 2145
y en mí debida lealtad.
MARQUESA. Malo está el embajador,
según dicen.
DON FERNANDO. Sí, señora.
MARQUESA. Pues también me importa ahora
ir a templar el rigor 2150
del rey por mi hermano; di
que pongan el coche luego.
OTAVIA. Yo lo diré.
DON FERNANDO. Solo os ruego
que me deis licencia a mí,
que la ocasión me disculpa. 2155
MARQUESA. Mis deseos os la dan,
id y librad a don Juan,
pues sois dueño de esta culpa. *Vanse los dos.*

Vendremos a palacio;
veré al rey y a la princesa. 2160

Otavia. Esta pagará depriesa
el resistirse despacio. *Vanse.*

Salen el rey, la princesa y acompañamiento.

Rey. Esto importa por ahora,
que si no se hace así
juzgarán pasión en mí, 2165
y con todos se mejora
mi justicia. Muy bien sé,
Rosaura, que él no cumpliera
con ser noble si no hiciera
lo que hizo.

Princesa. Pues, ¿por qué 2170
lo mandas, señor, llevar
con prisiones a un castillo?

Rey. En mandallo y en decillo
consiste el asegurar
que el embajador no dé 2175
quejas de mí al de Milán.

Sale el capitán de la guarda y trae a don Juan y a Hernando maniatados y vase la princesa.

Hernando. Digo que no fue don Juan
quien lo hirió, y lo probaré.

Alberto. Aquí tienes, gran señor,
el preso.

Hernando. Y el inocente. 2180

Rey. ¿Qué es eso?

Alberto. Toda esta gente
viene tras este traidor
que nos quería engañar
con decir que el que traemos

no es el que buscado habemos, 2185
aunque ha visto confesar
al mismo que viene aquí
que es, señor, el delincuente.

Rey. No es.

Hernando. Mil veces reviente
el que me ha traído así. 2190

Rey. Desatad ese criado.

Hernando. Mande vuestra majestad
que por esta necedad
pueda darle disculpado
al soldado de la guarda 2195
dos puñadas en las sienes.

Rey. ¿Por qué causa, dime, vienes
con intención tan gallarda
a padecer tan gustoso
culpa ajena?

Don Juan. Es otro yo, 2200
señor, quien la cometió,
y en el hecho valeroso
puso el brazo y yo la vida,
y así imagino que está

2200 *Es otro yo*: Rojas repite aquí una de las frases más conocidas de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles: «el amigo es otro yo». La ética aristotélica concedía especial atención a la virtud de la amistad, algo que consideraba necesario (*anakaiotaton*) para la vida, y así se comprueban en los capítulos VIII y IX de dicha obra, consagrados a la amistad [Polo, 1999: 477-485]. Tomás Calvo [2003] lo explica mediante la utilización de diversos fragmentos de la *Ética a Nicómaco*: «Aristóteles repite que "el amigo es otro yo" (*héteros autós*: E.N. IX, 9, 1169b7, 1170b6). De ahí que el amigo, en expresión de Aristóteles, "tiene para con el amigo la misma disposición que para consigo mismo" (*ib*. 1170b7-8). El amigo, en fin, (es decir, el amigo cuya amistad se basa en el bien y en la virtud), está dispuesto a realizar y realiza toda clase de sacrificios por el amigo, incluido el sacrificio supremo de la propia vida (IX, 8, 1169a18 ss.)». Estas palabras del filósofo griego parecen adecuarse a la perfección a la relación forjada entre los dos protagonistas de la comedia.

en los dos partido ya 2205
el delito de la herida.

Rey. Sin duda, por dar lugar
a que se fuese el culpado,
has querido muy preciado
de fino bizarrear 2210
tu soberbia gallardía,
y con más indignación
debo, por justa razón,
castigar tu demasía.
A la más estrecha torre 2215
de Nápoles le llevad,
veamos si en su lealtad
el culpado le socorre.

Salen don Fernando y Guzmán.

Don Fernando. Señor, don Juan ha querido
padecer por culpa ajena, 2220
y yo, que debo esta pena
a su intento agradecido,
ante vuestra majestad
me presento prisionero.

Rey. Este sí es buen caballero, 2225
que ha mostrado su lealtad
sin darme disgusto a mí.

Sale Fabricio con un papel.

Fabricio. Este papel, gran señor,
envía el embajador.

2210 *bizarrear*: «Obrar con gallardía, ejecutar uno sus acciones con tal garbo, esplendor, lucimiento y lozanía, que parece sobresale y aventaja a los otros» [*Aut.*].

2215-2216 *A la más estrecha torre / de Nápoles*: posiblemente también en el ya citado castillo de *Castel Nuovo*.

Rey. ¿El herido?
Fabricio. Señor, sí. 2230
Hernando. (Para escoger soy famoso.)
Don Juan. (¡Que aún no pase por leal!
¿Qué es esto?)
Don Fernando. (Que en bien ni mal
no intente el que no es dichoso.)

Lee el rey. Hame dicho, señor, que vuestra majestad ha mandado prender al caballero que me hirió. Valor que pudo ofenderme más merece ser premiado que oprimido; y así, le suplico honre su persona y premie su valentía, que con esto tendré yo la salud que en la felicísima vida de vuestra majestad deseo.

No con tanta voluntad 2235
lo pide aquí como yo
lo haré, que no me ofendió
la socorrida amistad
que le hiciste al de Estillano,
cuando en el suelo caído 2240
pudo decir que ha debido
la vida a tu heroica mano.
Y por que veas que quiero
satisfacerte y premiarte
cuando pensé castigarte, 2245
por parecer justiciero,
una cosa has de pedir
y una cosa te he de dar
sin podértela negar,
y así puedes discurrir 2250
de aquí a mañana en tu gusto,
que en cualquier cosa que sea
tengo de hacer que se vea
cumplido no siendo injusto.
Don Fernando. Ya he discurrido, señor, 2255
en lo que pedirte puedo.

Rey. esde aquí te lo concedo.
Hernando. (Desdichado escogedor,
por que troquemos, Guzmán,
os doy encima esta capa. 2260
Guzmán. No trocaré, por el Papa.
Hernando. Paparrasolla es don Juan.)
Rey. ¿Qué esperas para pedir?
Don Fernando. Que aquí con el de Estillano
lo más del napolitano 2265
pueblo venga a concurrir
te pido, señor, no más.
Rey. ¿Estás en lo que has pedido?
Don Fernando. Para ti mismo te pido.
Rey. ¿Qué dices?
Don Fernando. Tú lo verás. 2270
Rey. ¿Y cuándo se ha de juntar
el príncipe de Estillano
y el pueblo?
Don Fernando. En tan soberano
poder no hay que dilatar;
luego, gran señor, quisiera. 2275
Rey. Ahora bien, si ello ha de ser,
curioso pretendo ver
tu intención, aquí me espera.

Vase el rey, Fabricio y la guarda.

Don Fernando. ¿Qué decís de esto?
Don Juan. Que ya
conozco que es imprudente 2280
el que ha visto claramente
su estrella y rebelde está.

2262 *Paparrasolla*: «Nombre inventado para poner miedo a los niños para que callen cuando lloran. Covarrubias en su *Tesoro* dice *paparesolla*, y que se formó del nombre *papo* y el verbo *resollar*, porque resollando con él les amedrentan» [*Aut.*].

Don Fernando. ¿Qué es de lo que más os pesa?
Don Juan. Solo de haber malogrado,
amigo, el haber hablado 2285
cuando pude a la marquesa.
Don Fernando. ¿Qué me diréis si por mí
os estima y favorece,
os desea y apetece?
Por vos hablé y pretendí. 2290
Guzmán. Tantas alabanzas dijo
de ti que imagino yo
que por ti la enamoró.
Don Juan. ¿Posible es que no corrijo
mi inclinación arrogante? 2295
Poco es besaros los pies
por tan dichoso interés.
Para pasar adelante
con esto, ¿qué he de decir,
qué he de hacer, qué he de pensar? 2300
Don Fernando. Solo el dejarme intentar
si pretendéis conseguir.
Don Juan. Quisiera…
Don Fernando. No pidáis nada.
Hernando. (Él se empieza a declarar,
y en sí solo quiere echar 2305
del rey la palabra dada.)
Don Fernando. Quién duda que habréis pensado
que el haberos yo pedido
que no me pidáis ha sido
porque he torcido o mudado 2310
los intentos que tenía.

2295 *mi inclinación arrogante*: la inclinación a hacer caso omiso a la mala suerte que le persigue en todo aquello que emprende para intentar conseguirlo a toda costa.

2304-2306 *Él se empieza a declarar… del Rey la palabra dada*: Hernando desconfía de don Fernando y cree que las acciones que está concertando con el rey tienen como único beneficiario su propia persona.

Pedir que no me pidáis
es por que no deshagáis
con vuestra intención la mía,
que como os sé imaginar, 2315
temo que habéis de impedir,
solamente con pedir,
lo que yo os pretendo dar.

Don Juan. La marquesa.

Don Fernando. No os turbéis,
que más en su gracia estáis. 2320

Don Juan. Nuevamente me engendráis
en el favor que me hacéis.
¿Qué he de hacer?

Don Fernando. Dejarme a mí,
que ya digo que me encargo
de vos, y que está a mi cargo 2325
cuanto habéis de ser aquí.

Salen la marquesa y Otavia con mantos.

Señora.

Marquesa. Vengo a pedir
al rey que se muestre humano
con el príncipe, mi hermano.

Don Fernando. El más fácil conseguir 2330
en esa piedad, señora,
consiste en mí solamente,
porque en su pecho clemente
soy el poderoso ahora.
Una cosa he de pedir 2335
que no ha de poder negar,
si es ley que se ha de guardar
la palabra.

2315 *como os sé imaginar*: ya que don Fernando sabe cómo va a actuar don Juan, se adelanta a sus intenciones.

MARQUESA. Si el vivir
sobre cuanto puedo, y soy
en una intención constante, 2340
puede ser premio bastante,
mi fe y mi palabra os doy.

DON FERNANDO. Después que está introducida
la codicia y ha turbado
los ánimos y el cuidado, 2345
está a interés reducida
la más noble voluntad,
y a pedir resuelto estoy,
que me habéis de dar, si os doy,
con recíproca igualdad. 2350
Si algo, señora, os pidiere,
justo es que lo hagáis también
si queréis que libre os den
al príncipe.

MARQUESA. Nadie espere
ingratitud de mi pecho, 2355
cualquiera cosa que sea
concedo, por que se vea
vuestro intento satisfecho.

DON FERNANDO. Lo que la princesa diere
hoy al príncipe por mí 2360
me habéis vos de dar aquí
para quien yo lo quisiere.

MARQUESA. Una vez su libertad
conseguida, mi poder
pienso rendir sin poner 2365
ninguna dificultad.

2338-2340 *Si el vivir… puede ser premio bastante*: la marquesa solo pide como premio a su colaboración con don Fernando una recompensa que le permita vivir un poco por encima de sus actuales posibilidades (*sobre cuanto puedo*). Y no solo lo ve como algo aislado, sino que confiesa que la intención de mejorar materialmente su calidad de vida es algo constante en su modo de comprenderla.

2359-2360 *Lo que la princesa diere / hoy al príncipe por mí*: es decir, la mano en matrimonio.

Don Juan. No digáis que no es agora
justo el besaros los pies.
Don Fernando. Dejadlo para después
si mi intención se mejora. 2370

Salen la princesa y Libia.

Princesa. ¿Quién es un soldado aquí
a quien mi padre obligado
su real palabra le ha dado
de hacer lo que pida?
Don Fernando. A mí.
Marquesa. Deme los pies vuestra alteza. 2375
Princesa. Muy bienvenida seáis.
Sin duda afligida estáis
por el rigor y aspereza
con que al príncipe ha tratado
mi padre en esta prisión; 2380
también de vuestra pasión
viene a ser mío el cuidado.
Solamente por que pidas
la libertad deseada
del príncipe, de obligada 2385
te daré la de tres vidas.

Salen el rey y el príncipe con mucha gente.

¿Qué gente es esa?
Rey. Esperad.
Ya el príncipe está presente
como pides, con la gente
más noble de la ciudad. 2390
¿Qué es lo que te falta ahora?

2386 *la de tres vidas*: se refiere a las de la marquesa, la de don Juan y la suya propia, pues obtendrán la libertad para contraer matrimonio con aquella persona que desean.

Don Fernando. Dar a entender un engaño
tan claro que es desengaño,
advierte lo que se ignora.
La voz del pueblo es, señor, 2395
la voz de Dios, y quisiera
que el mismo pueblo advirtiera
la ignorancia de un error.
Napolitana nobleza,
el rey os pretende dar 2400
sucesor y consultar
con el pueblo su grandeza.
¿Queréis al de Mantua?
Todos. No.
Don Fernando. ¿Y al de Piamonte y Milán?
Todos. Tampoco.
Don Fernando. (Ahora, don Juan, 2405
veréis lo que intento yo.)
¿Para señor soberano
a qué príncipe queréis,
deseáis y apetecéis?
Todos. Al príncipe de Estillano. 2410
Don Fernando. Estas son las elecciones
que se deben estimar,
admitir y desear,
reinar en los corazones.
Rey. ¿Qué te parece?
Princesa. Señor, 2415
que es prudente y es discreto,
y en igual grado perfecto,
en el saber y el valor.

2392-2398 *Dar a entender un engaño… la ignorancia de un error*: don Fernando pretende desengañar al rey sobre sus intenciones de casar a su hija con uno de los embajadores de Mantua, Milán o Piamonte, pues, como podrá comprobar el mismo monarca en boca de sus nobles súbditos, el aspirante perfecto a la mano de la princesa es el príncipe de Estillano.

Rey. Indicio en eso me has dado
que apruebas su parecer. 2420
Princesa. Por ti lo dejé de hacer
y por ti he disimulado.
Rey. Pues siendo así, dale luego
la mano.
Princesa. Pues ahora llegó
cuanto he deseado yo 2425
a su fin y a mi sosiego.
Príncipe. Está en el bien que recibo
de esta hermosísima mano,
el triunfo más soberano
que vio el tiempo fugitivo. 2430
Marquesa. Ya debo cuanto quisieres.
Don Fernando. Señora.
Marquesa. Bien sé que di
mi palabra, vesla aquí,
dime para quién la quieres,
que es esto lo mismo que ha dado 2435
a mi hermano la princesa.
Príncipe. ¿Qué es esto?
Marquesa. De una promesa
cumplir lo capitulado.
Don Fernando. Don Juan de la Cerdad es quien
merece por su valor, 2440
sangre, calidad y honor,
la grandeza de este bien.
Marquesa. Señor.
Rey. Quien ha prometido,
lo cumpla.
Don Fernando. Don Juan, llegad,
y de este bien sin mitad 2445
gozad, y por él os pido
confeséis, si no os ofende,

2430 *tiempo fugitivo*: alusión al tópico literario *tempus fugit*, que remite a la idea del paso irremisible del tiempo.

que aquel que no es venturoso
no puede sin el dichoso
alcanzar lo que pretende. 2450

Príncipe. No pudiera yo buscar
en este dichoso empleo
más suerte, pues mi deseo
halló su primer lugar.

Don Juan. Yo os lo confieso, señora, 2455
un humilde esclavo soy
vuestro, y tan rendido estoy
como veréis desde agora.

Marquesa. Vuestro amigo os granjeó
la mano que os doy aquí. 2460

Don Juan. De su mismo ser nací,
segunda vez me engendró.

Rey. Yo casaré a don Fernando
de mi mano.

Don Fernando. Gran señor,
aunque estimo tal favor, 2465
advirtiendo y respetando,
mis propósitos están
lejos de merced tan alta,
que voy a tomar a Malta
el hábito de san Juan. 2470

2452 *empleo*: se refiere al matrimonio con la princesa.

2469-2470 *que voy a tomar a Malta / el hábito de san Juan*: la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén remonta sus inicios a la primera mitad del siglo XI y su fin era el de atender a los peregrinos que marchaban a Tierra Santa. Desde su primer emplazamiento en Jerusalén traslada su sede a Chipre, Rodas y, finalmente, a Malta (en 1530), por lo que se la conoce también como la Orden de Malta. Será ya en el siglo XII cuando la Orden de San Juan pase a ser orden de caballería, concediendo su hábito tanto a religiosos como a caballeros seglares. Don Fernando, tras la importante victoria conseguida frente al ejército otomano en el Gran Sitio de Malta de 1565, marcha nuevamente a la isla mediterránea para recibir el hábito de san Juan, identificado por la cruz blanca de ocho puntas

Rey. Doce mil escudos sean
el socorro del viaje.
Don Fernando. Un dichoso vasallaje
con mi voluntad granjea,
y con fin tan venturoso 2475
mi dicha debo advertir,
y que para conseguir
no intente el que no es dichoso.

FIN

Aparato de variantes

Primero es la honra que el gusto

Siglas utilizadas en el aparato de variantes

S1 *Primero es la honra que el gusto*, s. l., s. i., s. a., 14 fol. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 673].

S2 *Primero es la honra que el gusto*, s. l., s. i., s. a., 14 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 670].

S3 *Primero es la honra que el gusto*, s. l., s. i., s. a., 14 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 671].

S4 *Primero es la honra que el gusto*, s. l. s. i., s. a., 14 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 672].

S5 *Primero es la honra que el gusto*, s. l. s. i., s. a., 14 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 675].

S6 *Primero es la honra que el gusto*, suelta: Madrid, Juan Sanz, s. a., 14 fol. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 676].

E *Primero es la honra que el gusto* en *Jardín ameno de varias flores, cuyos matices, son doce comedias, escogidas de los mejores ingenios de España y las ofrece a los curiosos, un aficionado. Parte XXII*, Madrid, 1704, s. f. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 674].

B *Primero es la honra que el gusto* en *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1861; reimpr.: Madrid, Atlas, 1952 (BAE, 54), pp. 441-452.

Variantes

Título Primero es la honra que el gusto Comedia famosa de don Francisco de Rojas *S1 S2 S3* Comedia famosa Primero es la honra que el gusto de don Francisco de Rojas *S4 S5 S6 E B*

Personas: Hablan en ella las personas siguientes *S1 S2* Personas que hablan en ella *S3 S4 S5 S6 E*
Pepino *S1 S2*, Pepino, criado *S3 S4 S5 S6 E B*

1+ Sale *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* Salen *B*
19 de *S1 S2 S3 S4 S5 E* del *S6 B*
25 fallería *S1 S2* fullería *S3 S4 S5 S6 E B*
41 van, Aparte *S1 S2 S3 B* van, *Omitido en S4 S5 S6 E*
55 gestillo *S1 S2 S3* gustillo *S4 S5 S6 E B*
56 mas con los ojos, que sí *S1 S2 S3 S5 E B* *No se ve en S4*
71 vienen *S1 S2 S3* viene *S4 S5 S6 E B*
76+ Salen Leonor y don Rodrigo, viejo *S1 S2 S3* Salen Leonor y don Rodrigo *S4 S5 S6 E B*
81 Todos *S1 S2 S3 S4 S6 E B* Nodos *Errata en S5*
103 pues bien puedo asegurar *S1 S2 S3 S5 S6 E B* *No se ve en S4*
125 puede *S1 S3 S4 S5 S6 E B* puedo *S2*
129 forzarse *S1 S2 S3 S4 S5 E B* forzoso *S5*
151 pródigos *S1 S2 S3 E B* prodigios *S4 S5 S6*
161-163 vivirá mal ordenado,
---
que todo lo que adquiriere *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E*
vivirá mal ordenado,
siendo consecuencia de esto
que todo lo que adquiriere *Añadido en B*
174 facilitando *S4 S5 S6 E B* facilitado *S1 S2 S3*
181 y adiós, mi Leonor *S1 S2* adiós, mi Leonor *S3 S4 S5 S6 E B*
182+ Vase y quedan Leonor y Flora *S1 S2 S3* Vase y queda

Leonor, y Flora *S4 S5 S6 E* Vase *B*
184 dijeras a trazar *S1 S2 S3 S5 E B* dijeras trazar *S4 S6*
191 y si eres tú el que ahora más me anima *S3 S4 S5 S6 E B* si en ti más quien me anima *S1 S2*
195 Señora, injustamente formas quejas *B* Injustamente formas quejas *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E Hipometría.*
210 sujeción *S1 S2 S5 B* sujección *S3 S4 S6 E*
211 lo *S1 S2 S3* le *S4 S5 S6 E B*
recuso *S1 S2 B* recurso *S3 S4 S5 S6 E*
225 Esta es carta de Violante *S1 S3 S4 S5 S6 E B* Esta carta de Violante *S2*
228 severa *S1 S3 S4 S5 S6 E B* severo *S2*
238 estas *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* las *B*
246 consiga *S3 S4 S5 S6 E B* consigas *S1 S2*
261 Lo que aquí me toca *S1 S2 S3 S5 E B* lo que a mí me toca *S4 S6*
272 hermoso *S1 S3 S4 S5 S6 E B* hermeso *Errata en S2*
275 sujeto *S1 S3 S4 S5 S6 E* sujeto Aparte *Añadido en S2 B*
278 efeto *S1 S2 S3 S5 E B* efecto *S4 S6*
292 levante… *Corrección nuestra* levante… Aparte *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E B*
299 alcagüeta *S1 S2* alcahueta *S3 S4 S5 S6 E B*
302 le *S2 S3 S4 S5 S6 E B* lo *S1*
312 quede *corrección nuestra* puede *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E B*
313 ¿Qué es esto que me sucede? *S1 S2 S3 S5 E B* ¡Qué esto que me sucede! *S4 S6*
326 versificas *S3 S4 S5 S6 E* *verificas S1 S2*
bien *B Única variante que casa con la rima del romance.*
bueno *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E*
328 declararé *S4 S5 S6 E B* declárate *S1 S2 S3*
341 hallar *S1 S2 S3 S4 S6 E B* hablar S5
372+ alborotada *S1 S2 S3 S5 E B* alboratada *S4 S6*
382 segura *S1 S2 S3 B* seguro *S4 S5 S6 E*
386+ por una de dos puertas *S1 S2 S3* por una de las dos puertas *S4 S5 S6 E B*

414 de ese *S1 S2 S3* de este *S4 S5 S6 E B*
418+ manto *S1 S2* mantos *S3 S4 S5 S6 E B*
427 que *S1 S2 S3 S4 S5 E B* bue *Errata en S6*
429 ese *S1 S2 S3* este *S4 S5 S6 E B*
455 nosotros *S1 S2 S3 S4 S6 B* nosotras *S5 E*
471 a premiarle *S1 S2 S3 S5 E B* apremiarle *S4 S6*
489 empleos *S1 S2 S4 S5 S6 E B* emplos *Errata en S3*
498 No, no paséis adelante *S1 S3 S4 S5 S6 E B* No paséis adelante *S3*
502 esa dama *S1 S2 S4 S6 E* eso dama *Errata en S3* esta dama *S5 B*
530 repares *S1 S2 S3* repare *S4 S5 S6 E B*
532 aquese *S1 S2 S3 S4 S5 E B* aqueste *S6*
537+ Salen *S1 S2 S3 B* Sale *S4 S5 S6 E*
541 detengas *S1 S2 S3 S5 E B* detangas *Errata en S4 S6*
545 de esa *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* de esta *B*
581 tienen *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* tiene *B*
582 pasaje *B Corrección de Mesonero que mejora el fragmento al introducir el término de manera correcta en la metáfora.* paraje *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E*
610 fácil *S1 S2* fácil Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
611 aquesa *S1 S2 S3* aquesta *S4 S5 S6 E B*
614 empeñe *S1 S2 S3 S4 B* empeña *S5 S6 E*
619 vida *S1 S2 S4 S5 S6 E* vida Aparte *Añadido en S3 B*
620 aprobarle *S1 S2 S3 S5 E B* aprobable *S4 S6*
641 suceso *S1 S3 S4 S5 S6 E B* exceso *S2*
650 en esta casa a ocultarme *S1 S3 S4 S5 S6 E B* en esta casa ocultarme *S2*
701 don *S1 S3 S4 S5 S6 E B* por *S2*
704 abrase *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* abrasen *B*
719 si conozco a esa mujer *S1 S2 S3 S4 S5 B* si no conozco a esa mujer *S6 E*
730 asegurarte *S1 S2 S3 S5 E B* asegurarme *S4 S6*
744 esto *S1 S2 S3* eso *S4 S5 S6 E B*
756+ Sale *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* Salen *B*
764 verdor *S3 S4 S5 S6 E B* verdad *S1 S2*

772 objecto *S1 S2* objeto *S3 S4 S5 S6 E B*
776 vine *S1 S3 S4 S5 S6 E B* viene *S2*
pues hallo en él tan afectuosa *S1 S2 S3 S4* pues en él tan afectuosa *S5 S6 E* pues miro en él tan afectuosa *B*
783 y que fue tan profundo mi recato *B* y que fue profundo mi recato *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E Hipometría.*
790 revelar *S1 S3 S4 S5 S6 E B* revolar *S2*
791 labio *S1 S3 S4 S5 S6 E B* sabio *S2*
805 Mudo, pues, tu belleza *S1 S2 S3 S4* Mudo, tu belleza *S5 S6 E* Ya mudo tu belleza *B*
reverencio *S3 S4 S5 S6 E B* reverencia *S1 S2*
809 obligarte. *S1 S2 S3 S4* obligarte. Aparte *Añadido en S5 S6 E B*
810 esforzarte, *S1 S2* esforzarte, Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
814 de tu hermosura *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* de mi hermosura *B*
818 del día *S1 S2 S3 B* el día *S4 S5 S6 E*
823 asombre *S1 S3 S4 S5 S6 E B* asombres *S2*
826 pertinaz *S1 S2 S3 S4 S5 E B* perinaz *S6*
842 vitoria *S1 S2 S3 S5 E B* victoria *S4 S6*
869 medio *S1 S2 S3 S4* medio Aparte *Añadido en S5 S6 E B*
879 Ay mi don Juan *S1 S2 S3 S5 E B* Ay de mí, don Juan *S4*
alma, *S1 S2* alma, Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
884 llegáis *B Corrección de Mesonero (mejora de la rima.* venís *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E*
913 cuando, aun indigna a sus aras *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* cuando, aunque indigna sus aras *B*
926 crecerle *S1 S2 S3 S5 S6 E B* creerle *S4*
928 abrásame *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* abráseme *B*
943 embarazaros *S1 S2 S3 S4 S5 S6 B* emberazaros *Errata en E*
945 Rabiando *S1 S2 S3 S5 S6 E B* Rabiendo *S4*
950 desmiente *S1 S2 S3 S5 E B* dismiente *S4 S6*

956+ quedan *S1 S3* queda *S2 S4 S5 S6 E* *Acotación omitida en B*
957 protoalcahueta *S1 S2 B* potro, alcahueta *S3 S4 S5 S6 E*
960 dotrina *S1 S2 B* doctrina *S3 S4 S5 S6 E*
969 esa *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* esta *B*
983 cualquiera *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* cualesquiera *B*
987 haciendo *B* procediendo *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* *Hipermetría.*
988 como todas las demás *S3 S4 S5 S6 E B* como las demás *S1 S2 Hipometría*
995 moños *S1 S2 S3* mozos *S4 S5 S6 E B*
1000 esta *S1 S2 S3 S5 E B* este *S4 S6*
1020+ Vanse *S1 S2 S3 S4 S6* Vase *S5 E B*
1023 libertar *S1 S2 S3 S4 S5 S6 B* libertad *E*
1027 ah *S1 S2* oh *S3 S4 S5 S6 E B*
1048 le *B* se *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E*
1056 paciente *corrección nuestra* impaciente *S1 S2 S3 S4 S6 E B* imprudente *S5*
1057 tempestad *S1 S3 S4 S5 S6 E B* tempastad *Errata en S2*
1065 Notables *S1 S2 S3 S4 S5 S6 B* Notable *E*
1066 vuestra *S1 S3 S4 S5 S6 E B* vuestre *Errata en S2*
1068 ella *S1 S2 S3* él *S4 S5 S6 E B*
1071 que en diciendo «ajo» el amor *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* que en diciendo bajo el amor *B*
1078 previene *S1 S2 S3 S4 S6 B* previenes *S5 E*
1080 la *S1 S2 S3 S5 E B* lo *S4 S6*
1081 ten tú cuidado *S1 S2 S3 B* ten cuidado *S4 S5 S6 E*
1088 que *S1 S2 S3* quien *S4 S5 S6 E B*
1092 cauta *S1 S2 S3 B* canta *S4 S5 S6 E*
1096 ostentó *S1 S2 S3 S5 E B* obstentó *S4 S6*
1108 cuanto *S1 S2 S3 S5 E B* cuando *S4 S6*
1109 en tormenta *S1 S2 S3 S5 E B* tu tormenta *S4 S6*
1129 Ya se enmienda *S1 S2 S3 S4 S5 E B* Ya se muda *S6*
1143 cerca la casa *S1 S2 S3 S4 S6* cerca de casa *S5 E B*
1155 disignio *S1 S2 S3 S5 E* designio *S4 S6 B*

1158 sube *S1 S3 S4 S5 S6 E B* sabe *S2*
1174 Entrad *S1 S2 S3* Entra *S4 S5 S6 E B*
1176 llega *S1 S2* llega Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
1183 turbe! *S1 S2* turbe! Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
1190 buena *S1 S2* buena Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
1192 adversa! *S1 S2* adversa! Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
1199 Ay *S1 S2 S3 S5 E B* Ax *Errata en S4 S6*
1217 escuderazo *S1 S2 S3 B* escuderato *S4 S5 S6 E*
1218 marea *S1 S2* marea Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
1226 mesma *S1 S2 B* misma *S3 S4 S5 S6 E*
1231 hablar *S1 S3 S4 S5 S6 E B* hablas *S2*
1244 le *S1 S2* la *S3 S4 S5 S6 E B*
1261 Pepino *S3 S4 S5 S6 E B* *Omitido en S1 S2*
demonio *S1 S2* demonio Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
1262+ Vase Pepino *S1 S2* Vase *S3 S4 S5 S6 E B*
1286 la *S2 S3 S4 S5 S6 E B* lo *S1*
1296 a la contingencia *S1 S2 S3* a las contingencias *S4 S5 S6 E B*
1303 quietar *S1 S2 S3 S5 E B* quitar *S4 S6*
1318 en la estación más funesta *S1 S2 S3 S5 E B* en la estimación funesta *S4 S6*
1325+ llama *S1 S2 S3 S5* llame *S4 S6 E B*
1325 Don Juan *S1 S2 S3 S4 S5 E B* Dentro Don Juan *S6*
Leonor *S1 S2 S3 S4 S5 E B* Lenor *Errata en S6*
1333 yo *S1 S2* ya *S3 S4 S5 S6 E B*
1356 descontenta *S1 S2 S3 S4 S5 E B* descontanta *Errata en S6*
1395 ese *S1 S2 S3* este *S4 S5 S6 E B*
1396 quien tanto en él interesa *S1 S2 S3 S5 B* quien tanto él interesa *S4 S6 E*
1398 esta *S1 S2 S3 S4 S6 E B* esa *S5*

1402 ofensa *S1 S2* ofensa Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
1403 Entra *S1 S2* Entrad *S3 S4 S5 S6 E B*
1414 perdite *S1 S2 S3 S5 E B* perdiste *S4 S6*
1422 no ve la misma evidencia *S1 S3 S4 S5 S6 E B* *Verso omitido en S2* evidencia *S1 S2 S3 S4 S5 S6 B*, evidancia *Errata en E*
1525 venganza *S1 S2 S3 S4 S6 E B* venganganza *Errata en S5*
1542 la *S2 S3 S4 S5 S6 E B* lo *S1*
1543 ese *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* este *B*
1576 su *S1 S2 S3* tu *S4 S5 S6 E B*
1578 no hay apelar a revista *S1 S2 S3 S4* no haya apelar a revista *S5 S6 E B*
1596 ocasión *S1 S2 S3* opinión *S4 S5 S6 E B*
1619 yo voy *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* ya voy *B*
1628 sosegar esa borrasca *S1 S3 S4 S5 S6 E B* sosegar a esa borrasca *S2*
1634 larga *S1 S2 S3 S5 E B* largo *S4 S6*
1637 indignamente *S1 S2 S3 S5 E B* indignamento *Errata en S4 S6*
1679 dignidad de hermosa *S1 S2 S3* dignidad hermosa *S4 S5 S6 E B*
1681 Ya advierto *S1 S2 S3 S4 S6 E B* Y advierto *S5*
1700 crespas *S1 S2 S3 S5 E B* espesas *S4 S6*
1723 esa corriente *S4 S5 S6 E B* ese corriente *S1 S2 S3*,
1733-1734 que si hoy lloráis ofendida
hoy triunféis desagraviada. *S1 S2 S3 B*
que si os lloráis ofendida
os triunféis desagraviada. *S4 S6*
que si hoy lloráis ofendida
os triunféis desagraviada. *S5 E*
1744 vuestra presencia *S1 S2 S3 S5 E B* vuestro presencia *Errata en S4 S6*
1746 de *S1 S2 S3 S5 E B* du *Errata en S4 S6*
1747+ Vase Leonor *S1 S2* Vase *S3 S4 S5 S6 E B*

1748 pueda *S1 S2 S3 S5 E B* puede *S4 S6*
1763 Pues vive el cielo *S1 S2 S3* Vive el cielo *S4 S5 S6 E B*
1767 reverenciéis *S1 S2 B* reverencies *S3 S4 S5 S6 E*
1770+ Sale Leonor *S1 S2 S3 S4 S6 E B* Sale doña Leonor *S5*
1787 retóricos *S1 S3 S4 S5 S6 E B* retóricas *S2*
1812 efectuara *S1 S2 S3 S5 E B* afectuara *S4 S6*
1820 que por mi decencia os calla *S1 S2* que mi decencia os calla *S3 S4 S5 S6 E* que ora mi decencia os calla *B*
1824 nacía *S1 S2 S3 S5 E B* hacia *S4 S6*
1842 olvidéis *S1 S2 S3 S5 E B* olvides *S4 S6*
1858 persuasión *S1 S3 S4 S5 S6 E B* persuación *Errata en S2*
1865 le costará a vuestro honor *S1 S2 S3* le costará vuestro honor *S4 S5 S6 E B*
1868 provocada *S1 S2* arrestada *S3 S4 S5 S6 E B*
1873 piadoso *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* piadosa *B*
1890 contra mí desmandan *S1 S2 S3 S4* contra mí se desmandan *S5 S6 E B*
1897 miro! *S1 S2* miro! Aparte *Añadido en S3 S4 S5 S6 E B*
1938 obligaba a mi cuidado *S1 S2* obligaba mi cuidado *S3 S4 S5 S6 E B*
1939 severa *S1 S2 S3 S5 E B* severo *S4 S6*
desengañado *S1 S2 S3 S4 S6 E B* desengado *Errata en S5*
1952 quiere *S1 S2 S3 S4 S5 S6 E* puede *B*
1960-1970 en no ser jamás estable?
Salen por una puerta don Rodrigo, don Juan y doña Ana por otra.

Don Rodrigo. Señor don Félix, mirad
que tiene que hablar mi acero
---
con vos aparte, escuchad.
Don Félix. ¿No sé que pueda obligaros
a mostraros descompuesto
conmigo?
Don Rodrigo. El haber sabido
don Juan el deslucimiento

de Leonor y de mi honor.

Oíd, señor don Rodrigo,
que si me escucháis atento
quizá podrán mis razones
excusar estos extremos. *S3 S4 S5 S6 E B*
en no ser jamás estable?

¡Ay ciega resolución!,
¿pues los dos tan descompuestos…

Don Rodrigo. Ya de mi honor ha sabido
don Juan el deslucimiento.
Oíd, señor don Rodrigo,
que si me escucháis atento
quizá podrán mis razones
excusar estos extremos. *Incompleto en S1 S2*

1974 estos *S1 S2* esos *S3 S4 S5 S6 E B*
1976 Luego a reñir volveremos *S1 S2* Que luego reñir podremos *S3 S4 S5 S6 E B*
1979 contradijo *S1 S2 S3 S4 B* contradije *S5 S6 E*
1981 cariciosa *S1 S2* cariñosa *S3 S4 S5 S6 E B*
1998 ello *S1 S2 S3* esto *S4 S5 S6 E B*
2020 mismo *S1 S2* mesmo *S3 S4 S5 S6 E B*

No hay duelo entre dos amigos

Siglas utilizadas en el aparato de variantes

S1 *No hay duelo entre dos amigos*, s. l., s. i., s. a., 16 h. [González Cañal, Cerezo, Vega, 2007: nº 564].

S2 *No hay duelo entre dos amigos*, s. l., s. i., s. a., 16 h. [González Cañal, Cerezo y Vega, 2007: nº 563].

Variantes

Personas: Personas *S1* Las personas *S2*
8 Durandartes *S1* Duradartes *S2*
20 conozca *S1* conozco *S2*
71 agradarla *S1* agradarle *S2*
106 hablado Aparte *S1* hablado *S2*
127 el *S1* la *S2*
197 Cuestión *S1* Quistión *S2*
203 correr dos lanzas *S2* correr lanzas *S1 Hipometría*
220 azahar *S2* azar *S1 Corregimos en este caso el texto base con la lectura de S2, semánticamente correcta.*
275 decirle *S1* decir *S2*
299 Vase *S1* Vase el Duque *S2*
303 he *Corrección nuestra.* ha *S1 S2*
312 belicosa *S1* bel cosa *S2*
316 la *S1* le *S2*

336 tal ocasiona *S1* tal ocasión a *S2*
339 sus *S1* los *S2*
343 forjen *Corrección nuestra.* forjan *S1 S2*
442+ Isabela *S1* Isabel *S2*
526 encubriros *S2* encubrir *S1 Corregimos en este caso el texto base ya que la lectura correcta es, por cuestiones de rima, la que aparece en S2.*
550 Vase *S1* Vase Carlos *S2*
574 y *S1* o *S2*
594 Le respondí que a Leonor *S1* A Leonor, le respondí *S2*
645 Serafín *S1* Serafina *S2*
665 primero *S1* primer *S2*
832 pueda *S1* puedo *S2*
955 llegado *S1* llegando *S2*
1009 pacificada *S1* pacificando *S2*
1014 tesoros *S1* despojos *S2*
1057 sois *S1* sos *S2*
1122 estimo *S1* estima *S2*
1207 hicistes *S1* hicisteis *S2*
1208 dijistes *S1* dijisteis *S2*
1209 vistes *S1* visteis *S2*
1210 imaginastes *S1* imaginasteis *S2*
1211 dejastes *S1* dejasteis *S2*
1212 merecistes *S1* merecisteis *S2*
1233 daba sol *S1* daba el sol *S2*
1236 toda *S1* todo *S2*
1241 Duque *S1* Guarín *S2*
1243 Vase *S1* Vase el Duque *S2*
1281 o a España *S1* o España *S2*
1297 toda *S1* todo *S2*
1342 vea *S1* ver *S2*
1344 Isabela *S1* Isabel *S2*
1382 mitad *S1* amistad *S2*
1441 matasteis *S1* mataste *S2*
1630 se *S1* le *S2*
1684 ermitañarse *S2* ermitañarte *S1 Corregimos en este caso el*

texto base ya que la forma verbal correcta es la que aparece en S2.

1721 acetó *S1* acierto *S2*

1850+ Sale *S1* Salen *S2*

1852 parabién a daros *S2* parabién daros *S1 Hipometría.*

1918 de *S1* del *S2*

1955 ansí *S1* así *S2*

2051 las *S1* la *S2*

2135 fiáis *S1* fías *S2*

2140 amigos *S1* amigos. Vase *S2*

2180 ni en Carlos *S2* ni Carlos *S1 Corregimos en este caso el texto base ya que la sintaxis correcta es la que aparece en S2.*

2235 ansí *S1* así *S2*

2255 le *S1* la *S2*

2272 Carlos, Duque *S2* Carlos, el Duque, *S1 Corregimos en este caso el texto base ya que la lectura correcta, además de ajustada al cómputo silábico, es la de S2.*

2286 no causa *S1* no hay causa *S2*

2314 sufrillas o ejecutallas *S1* sufrirlas o ejecutarlas *S2*

2352+ Salen Otón y guardas, Carlos y Guarín *S1* Salen Otón, guardas y Guarín *S2*

2360 mandar *S1* manda *S2*

2382 le *S1* lo *S2*

2395 Isabela *S1* Isabel *S2*

2448+ Salen *S2* Sale *S1 Corregimos el texto base con la lectura de S2.*

2449 me asegura *S1* asegura *S2*

2474 no lo sé *S2* no sé *S1 Hipometría.*

2512 Hétor *S1* Héctor *S2*

2528+ Sale *S1* Salen *S2*

2532 desistiros *S1* resistiros *S2*

2587 Pues señor, sabed *S1* Pues sabed, señor, *S2*

2608 porque él lo dijo *S1* porque lo dijo *S2*

2625 dadle *S1* dad *S2*

Bibliografía

Alarcos Llorach, Emilio [2007[16]]: *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

Arellano, Ignacio [1994]: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, pp. 103-128.

— [1996]: «El poder y la privanza en el teatro de Mira de Amescua» en A. de la Granja y J. A. Martínez (eds.): *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, Granada, Universidad de Granada, pp. 43-64.

— [1999]: «La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos», *Cuadernos de teatro clásico,* 1 (1988), pp. 27-49, recogido en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro de Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 37-69.

Arguijo, Juan de [1979]: *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, ed. Beatriz Chenot y Maxime Chevalier, Sevilla, Diputación provincial de Sevilla.

Armiño, Mauro [2009]: «Introducción» a Lope de Vega: *El perro del hortelano*, Madrid, Cátedra, pp. 9-40.

Atienza y Navajas, Julio de [1959[3]]: *Nobiliario español: diccionario heráldico de apellidos españoles y de títulos nobiliarios*, Madrid, Aguilar.

Aut.: *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, 1726-1737; ed. facs. Gredos, Madrid, 1963, 3 vols.

Bances Candamo, Francisco Antonio de [1970]: *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, Londres, Támesis.

Brancatelli, Valentina [2008]: «El conflicto dramático en el teatro de Francisco de Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV*

centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 527-535.

Buenafuentes de la Mata, Cristina [2007]: *Procesos de gramaticalización y lexicalización en la formación de compuestos en español*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

Cabello Pino, Manuel [2009]: «La enfermedad de amor en Lucrecio y Catulo: dos visiones opuestas de un mismo tópico literario», *Tonos (Revista electrónica de estudios filológicos)*, 18, Universidad de Murcia.

Cabrera de Córdoba, Luis [1619]: *Felipe Segundo Rey de España*, Madrid (digitalizado por Google).

Calderón de la barca, Pedro [2005]: *La dama duende*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Cátedra.

— [2014]: *El príncipe constante*, ed. Joseba Cuñado Landa, Kassel, Ed. Reichenberger.

Calvo Martínez, Tomás [2003]: «La concepción aristotélica de la amistad», *Bitarte: Revista cuatrimestral de humanidades*, nº 30, pp. 29-40.

Casa, Frank P., Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos [2002]: *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

Cervantes, Miguel de [1982[4]]: *Novelas ejemplares*, Madrid, Cátedra.

CORDE: Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <http://www.rae.es>

Correas: Correas, Gonzalo [2000]: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.

Cotarelo y Mori, Emilio [2007]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, *Revista de Archivos*, 1911), ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Covarrubias: Covarrubias, Sebastián de [1993]: *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 3º ed.

Cuéllar González, Álvaro y Germán Vega García-Luengos [2017]: *EstilometríaTSO: Estilometría aplicada al teatro del Siglo de Oro*. 2017, estilometriatso.com [consultada el 6 de diciembre de 2019].

DRAE: Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Due, Andrea [1198]: *Atlas histórico del cristianismo*, texto de Juan María Laboa, Milán, San Pablo.

Durán, Eulàlia [2006]: *Repertori de manuscrits Catalans (1474-1714)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

Elías Tejeda, Francisco [1958]: *Nápoles hispánico*, Madrid, Editorial Montejurra.

Esquerdo Sivera, Vicenta [1979]: «Posible autoría en las comedias representadas en Valencia entre 1601 y 1679», *Revista de Literatura*, nº 41, 81, pp. 219-238.

Etienvre, Jean-Pierre [1987]: *Figures du jeu. Etudes lexico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez.

Farfán, Agustín [1610]: *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades*, México, Imprenta de Gerónymo Balli.

Ferrer Valls, Teresa (dir.): *CATCOM. Las comedias y sus representantes. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)* (publicación digital: http://catcom.uv.es/).

Ficino, Marsilia [2001]: *De Amore. Comentario a* El Banquete *de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos.

Filangieri, Riccardo [1964]: *Castel Nuovo. Reggia angioina ed aragonese di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica.

Florit Durán, Francisco [2000]: «*El vergonzoso en palacio*: arquetipo de un género», en Ignacio Arellano y Blanca Oteiza (eds.): *Varia lección de Tirso de Molina. Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles, Madrid, Casa de Velázquez, 5-6 de julio de 1999*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 65-83.

— [2001]: «Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Criticón*, nº 81-82 (2001), pp. 89-103.

Gómez Rubio, Gemma [2007]: «Rojas Zorrilla ante el universo palatino: el caso de *Morir pensando matar*», *Lectura y signo*, 2 (2007), pp. 191-216.

Góngora y Argote, Luis [1995]: *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.

González, Esteban [2009]: *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mesmo*, ed. Enrique Suárez-Figaredo, *Lemir* (13), 389-632.

González-Barrera, Julián [2008]: «El valor de la amistad para Lope de Vega: una huella viva de la Antigüedad grecolatina», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 28, nº 1, pp. 139-150.

González Cañal, Rafael [2003]: «Rojas Zorrilla», en Javier Huerta Calvo (dir.): *Historia del teatro español. Vol. 1*, Madrid, Gredos, pp. 1149-1179.

— [2005a]: «El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla», en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro*, Granada, Universidad de Granada, pp. 169-199.

— [2005b]: «Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio (eds.): *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, Almagro, Universidad de Castilla-la Mancha, pp. 171-192.

— [2007a]: «Incógnitas y hallazgos en el repertorio dramático de Rojas Zorrilla», en Alessandro Cassol y Blanca Oteiza (eds.): *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, Vervuert-Iberoamericana, pp. 95-118.

— [2007b]: «Prólogo» a *No hay amigo para amigo*, en Francisco de Rojas Zorrilla: *Obras completas I. Primera parte de comedias*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 23-41.

— [2013]: «Los cuentos en el teatro de Rojas Zorrilla», en Alain Bègue y Emma Alonso (eds.): *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón, 19), pp. 861-870.

González Cañal, Rafael, y Alberto Gutiérrez Gil [2015]: «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.

González Cañal, Rafael, Ubaldo Cerezo y Germán Vega García-Luengos [2007]: *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Reichenberger.

Guarino, Augusto [2012]: «Nápoles y Tirso: ambientación histórica y verosimilitud en algunas comedias palatinas», en Debora Vaccari (ed.): *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH. Vol. IV. Teatro*, Roma, Bagatto Libri, pp. 124-132.

Gutiérrez Gil, Alberto [2011]: «Juegos de identidad y ocultación en *Primero es la honra que el gusto* de Rojas Zorrilla», en Mª Luisa Lobato (coord.): *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 475-488.

— [2013a]: «Una aproximación a la comedia palatina de Francisco de Rojas Zorrilla», en Alain Bègue y Emma Alonso (eds.): *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro"*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón, 19), pp. 881-889.

— [2013b]: «La reutilización de materiales en las comedias de capa y espada de Francisco de Rojas Zorrilla: el caso de *Donde hay agravios no hay celos* y *Primero es la honra que el gusto*», en Emilia I. Deffis, Jesús Pérez Magallón y Javier Vargas de Luna (eds.): *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones. Actas del XV congreso de la AITENSO*, Puebla, El Colegio de Puebla, 2013, pp. 521-536.

— [2015a]: «Comedias palatinas», en *El universo dramático de Francisco de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 51-66.

— [2015b]: *La comedia palatina en Francisco de Rojas Zorrilla*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Castilla-La Mancha.

— [2019]: «Torres y castillos como espacios de prisión y aislamiento en el género palatino de Rojas Zorrilla», *Diablotexto Digital*, 5, pp. 5-25.

Hernández Valcárcel, Carmen [2002]: *El cuento español en los siglos de oro. Vol. 2*, Murcia, Universidad de Murcia.

Herrero García, Miguel [1927]: «Ideología española del siglo XVII. Concepto de los vascos», *RIEV*, XVIII, pp. 549-569.

— [1966]: *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.

Herrero Ruiz de Lozaiga, Javier [2006]: «Cronología y usos del futuro de subjuntivo», en Milka Villayandre Llamazares (ed.): *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, León, Universidad de León, pp. 940-956

(Publicación electrónica en: http://www3.unileon.es/dp/dfh/SEL/actas.htm).

Insúa Cereceda, Mariela [2005]: «Aspectos del poder en la comedia palatina de Mira de Amescua», en Carlos Mata y Miguel Zugasti (eds.): *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio». Tomo I*, Pamplona, Eunsa, pp. 899-910.

José Prades, Juana de [1963]: *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, CSIC, Madrid.

Julio, María Teresa [1998]: «La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.): *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, pp. 237-253.

— [2008]: «Para acabar con el feminismo de Rojas. Una visión crítica a la crítica», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 311-326.

— [2011]: «Tras la máscara: función del personaje encubierto en la dramaturgia de Rojas Zorrilla», en Mª Luisa Lobato (coord.): *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, 2011, pp. 459-474.

— [2015]: «"No hay para un padre reposo": conflictos paternofiliales en las comedias cainitas de Francisco de Rojas Zorrilla», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº 11, pp. 6-19.

Labandeira, Amancio [1984]: «Estatuto y función de dos personajes mitológicos: Dido y Eneas en la literatura española del Siglo de Oro», en *Le personnage dans la littérature du Siècle d'Or*, París, Casa de Velázquez-Éditions Recherche sur les Civilisations.

Lapesa, Rafael [1981]: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos.

Lustonó, Eduardo [1872]: *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Madrid, Librería de Victoriano Suárez.

MacCurdy, Raymond [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Twayne, Nueva York.

Mackenzie, Ann L. [1993]: *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.

— [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto*, Liverpool, Liverpool University Press.

Madroñal, Abraham [2008]: «Rojas Zorrilla en Toledo», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 51-74.

Mancho Duque, María Jesús [2009]: «Contraste entre el vocabulario de las matemáticas en el siglo XVI en comparación con el actual», en Eva Martha Eckkrammer (ed.): *La comparación en los lenguajes de especialidad*, Berlín, Frank & Timme, pp. 173-182.

Manero Sorolla, Mª Pilar [2005]: «Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento», *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 247-260.

Marcello, Elena E. [2004]: «El romance del *Enredomado* de Álvaro Cubillo de Aragón», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 27 (2), pp. 463-500.

— [2006]: «*El segundo enredomado* de Álvaro Cubillo de Aragón y *La campana de Velilla*», *Lectura y signo*, 1, pp. 61-72.

Matas Caballero, Juan [2008]: «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I. La risa erótica» en *Lectura y signo*, 3, pp. 271-308.

MCEM.: *Base de dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna*, [en línea], en mcem.iec.cat/veure.asp?id_manuscrits=258 [consultada el 20 de mayo de 2015].

Mendíbil, Pablo de y Manuel Silvela [1819]: *Biblioteca selecta de literatura española o modelos de elocuencia y poesía, tomados de los escritores más célebres desde el siglo XIV hasta nuestros días, y que pueden servir de lecciones prácticas a los que se dedican al conocimiento y estudio de esta lengua, Volumen 1*, Burdeos, Imprenta de Lawalle joven y sobrino.

Merino de Jesucristo, Andrés [1780]: *Escuela paleográfica o de leer letras antiguas, desde la entrada de los godos en España hasta nuestros tiempos*, Madrid, Imprenta de don Juan Antonio Lozano.

Mesonero Romanos, Ramón de [1861]: «Apuntes biográficos, bibliográficos y críticos de don Francisco de Rojas Zorrilla», en Francisco de Rojas Zorrilla: *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas (BAE, LIV), 1952, pp. V-XXIV.

Milego, Julio [1909]: *El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tipografía de Manuel Pau, pp. 161-198 (cap. XI).

Moriano, Felipe [1866]: *Ortografía general paleográfico-bibliográfica de la lengua castellana*, Imprenta de d. A. Izquierdo (edición digitalizada por Google).

Morley, Griswold y Courtney Bruerton [1968]: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.

Oleza, Joan [1997]: «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de oro*, XVI, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 235-251.

— [2003]: «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, nº 87-89 (Homenaje a Stefano Arata), pp. 603-620.

Olson, Elder [1978]: *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel.

Panizo Rodríguez, Juliana [1998]: «La muerte en el refranero», *Revista de folklore*, nº 210, pp. 190-192.

Pedraza B. Jiménez, Felipe [2005]: «De Tirso a Rojas Zorrilla. Algunas notas sobre las piezas cómicas», en *Ramillete de gustos: Burlas y veras en Tirso de Molina*, ed. Ignacio Arellano, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (col. Beltenebros, n.º 10), pp. 357-371.

— [2007]: *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

Pedraza B. Jiménez, Felipe, y Milagros Rodríguez Cáceres [2005]: «Introducción» a Francisco de Rojas Zorrilla: *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, Madrid, Castalia, pp. 7-52.

Pineda Botero, Álvaro [1986]: «Erotismo y religión en la poesía de Quevedo», *Thesaurus*, XLI, pp. 295-306.

Polo, Leonardo [1999]: «La amistad en Aristóteles», *Anuario Filosófico*, nº 32, pp. 477-485.

Profeti, Maria Grazia [1998]: «Estudio preliminar» y «Prólogo» a Francisco de Rojas Zorrilla: *Entre bobos anda el juego*, Barcelona, Crítica, pp. VII-LXI.

Quevedo, Francisco de [1991]: *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra.

— [2004]: *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Planeta.

— [2008]: *La vida del Buscón llamado don Pablos*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra.

Rígano, Mariela E. [2006]: «Casamiento y sus voces relacionadas: un campo clave en el análisis sociolingüístico del léxico cortés (siglos XII a XVII)», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 11 (http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/21-campolexico.htm) [consultada el 06-10-2019].

Rodríguez-Noriega Guillén, Lucía [1994]: «Heracles, los Pigmeos y los escarabajos del Etna: en torno a Epicarmo 76 KAI./41 OL», *Habis*, nº 25, pp. 71-76.

Rojas Zorrilla, Francisco de [1952]: *Comedias escogidas*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Atlas (BAE, 54).

— [1996]: *Del rey abajo, ninguno*, ed. Brigitte Wittman, Madrid, Cátedra.

— [1998]: *Entre bobos anda el juego*, ed. Maria Grazia Profeti, Barcelona, Crítica.

— [2005]: *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia.

— [2007]: *Obras completas I. Primera parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— [2009]: *Obras completas II. Primera parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— [2011]: *Obras completas III. Primera parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— [2012]: *Obras completas IV. Segunda parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida

por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— [2014]: *Obras completas V. Segunda parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— [2017]: *Obras completas VI. Segunda parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— [2018]: *Obras completas VII. Segunda parte de comedias*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

— Luis Belmonte y Pedro Calderón de la Barca [1850]: *El mejor amigo, el muerto*, en Pedro Calderón de la Barca: *Comedias escogidas. Tomo cuarto*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, (BAE, 54), pp. 471-488.

Rubiera Fernández, Javier [2005]: *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros.

Ruiz de Alarcón, Juan [2012]: *Los favores del mundo*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Ruiz de Elvira, Antonio [1977]: «Pílades, Orestes e Ifigenia», *Cuadernos de Filología Clásica*, 12, Madrid, Universidad Complutense, pp. 47-58.

Ruiz Ortiz, María [2008]: «El espacio de trabajo: una mirada sobre la vida cotidiana de los menestrales y artistas en la Córdoba moderna», *Trocadero*, nº 20, pp. 187-198

Ruiz Ramón, Francisco [1967]: *Historia del Teatro Español I (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.

— [2008]: «Un autor clásico en busca de escenario: Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 23-38.

Sánchez-Arjona, José [1898]: *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla, desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco.

Sánchez González, Antonio [2002]: «Don Juan de la Cerda, un portuense al frente de la casa de Medinaceli», *Revista de historia de El Puerto*, nº 29, pp. 11-41.

Sanchís González, Ricardo M. [1984]: «Nota previa sobre terminología farmacéutica en la obra de Jerónimo de la Fuente Pierola», en *Actas II Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias: Jaca, 27 de septiembre-1 de octubre, 1982, vol. 3*, Sociedad Española de Historia de las Ciencias – SEHCYT, pp. 321-325.

Sarrió Rubio, Pilar [2001]: *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València.

Schack, Adolf Frederic von [1887]: «Francisco de Rojas Zorrilla», en *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, tomo V, pp. 43-91.

Sobejano, Gonzalo [1973]: «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII», *Hispanic Review*, nº 41, pp. 313-330.

TESO: Simón Palmer, Carmen (dir.) [1998]: *Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, Chadwyck-Healey España (CD Rom).

Testas, Jean [1975]: «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, París, pp. 303-322.

Tola, Eleonora [2001]: «La metáfora de la nave en *Tristia y Epistulae ex Ponto* o la identidad fluctuante en la escritura ovidiana del exilio», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 21, pp. 45-55.

Torres Naharro, Bartolomé de [1994]: *Obra completa*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner Libros.

Urzáiz Tortajada, Héctor [2002]: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Valladares Reguero, Aurelio [2001]: «La sátira quevedesca contra Luis Pacheco de Narváez», *EPOS*, nº XVII, pp. 165-194.

Vega Carpio, Félix Lope de [1990]: *Lope de Vega esencial*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Madrid, Taurus.

— [1996]: *La Dorotea*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra.

— [2003]: *El caballero de Olmedo*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.

— [2009]: *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Almagro, Festival de Teatro Clásico de Almagro / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Vega García-Luengos, Germán [2000]: «*Más vale maña que fuerza*: Los enredos albaneses de una comedia desconocida atribuida a Rojas Zorrilla», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Almagro, Universidad de Castilla- La Mancha, pp. 55-87.

— [2008]: «Sobre la atribución a Rojas Zorrilla de *La esmeralda de amor*», en *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Diputación de Valladolid, pp. 1221-1233.

— [2012]: «Presencias de Europa en el teatro español del siglo XVII», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.): *Europa (historia y mito) en la comedia española: XXXIII jornadas de teatro clásico, Almagro, 6, 7 y 8 de julio de 2010*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 33-51.

Verzosa, Juan de [2002]: *Anales del reinado de Felipe II*, ed. José María Maestre Maestre, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-Laberinto-CSIC.

Villegas, Alonso de: *Frutus Sanctorum, y quinta parte de Flos Sanctorum*, Barcelona, Joseph Texidó, 1728 (digitalizado por Google).

Vitse, Marc [1990]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2ª ed.

VVAA [1999] : *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Cátedra.

Walthaus, Rina [1998]: «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: Entre tradicionalismo y subversión», en Juan Antonio Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez (eds.): *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*, Granada, Universidad de Navarra, pp. 137-157.

Wardropper, Bruce W. [1978]: «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson: *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, pp. 181-242.

Weber de Kurlat, Frida [1977]: «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier (coord.): *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas. Vol 2*, Bordeaux, Université de Bordeaux, pp. 867-871.

Wittman, Brigitte [1996]: «Introducción» a Francisco de Rojas Zorrilla: *Del rey abajo, ninguno*, Madrid, Cátedra, pp. 9-45.

Zugasti, Miguel [1998]: «De galán vergonzoso a galán ingenioso: el tema del secretario enamorado de su dama en el teatro de Tirso», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti (eds.): *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998*, Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 343-357.

— [2003]: «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.): *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, Universidad de Navarra, pp. 159-185.

Índices

Índice de notas

abochornar, *No intente*, 13
abonar, *No está el peligro*, 857
abono, *No intente*, 1438
acaso, *No está el peligro*, 2471
adquirir, *No intente*, 164
afectó, *No intente*, 753
Agamenón, *No hay duelo*, 683-686
agraz, *Primero*, 882
águila alemana, *No hay duelo*, 1047
alabarda, *No intente*, 2044
alabarse, *No intente*, 1618
Alcides, *No hay duelo*, 885-886
Aldonza Teresa de Girón, *Primero*, 1224-1225
Alemania… Milán, Ferrara y Florencia, *No está el peligro*, 1423-1426
aleve, *Primero*, 788
alguna, *No hay duelo*, 61
amistad, *No hay duelo*, 239, 1383-1386, 1579-1580, 1710-1712, 1093; *No intente*, 108, 125-132, 147-148, 1738-1739, 2200
amor neoplatónico, *No está el peligro*, 682-692, 797-800, 802-803
amor tirano, *No intente*, 719
ancianas advertencias, *Primero*, 1291-1292
ante omnia, *No intente*, 819
antojos de larga vista, *No hay duelo*, 1535-1536
añadidura y remiendo, de, *No intente*, 1542
añadir fuego al fuego, *No está el peligro*, 552

añidiendo, *No está el peligro*, 1766
apasionarse, *No hay duelo*, 311-312
apreciador, *No está el peligro*, 1082
apretar la cuerda, *Primero*, 1184
Aquiles, *No hay duelo*, 1300
arenga, *No está el peligro*, 1099
arrebol, *Primero*, 426, 759
asaz, *Primero*, 848
áspid en flores de lis (*latet anguis in herba*), *No hay duelo*, 1800
astrología, *No está el peligro*, 399
atufado, *No intente*, 1521
atún a la gineta, *No intente*, 39
aumentos, *Primero*, 150; *No está el peligro*, 1784
ave fénix, *No hay duelo*, 2326-2327
Averino, *No intente*, 208
azar, *No está el peligro*, 936
bachiller, *No está el peligro*, 713
badea, *No intente*, 1538
bajel, *No intente*, 20
banderola, *No intente*, 25
barniz, *No hay duelo*, 171
beata, *Primero*, 965
Bercebú, *Primero*, 418
besare, *No está el peligro*, 1346
bienes materiales, *Primero*,120-123
bisoño, *No hay duelo*, 930
bizarramente, *No intente*, 215
bizarrear, *No intente*, 2210
blancura, *No hay duelo*, 219-220, *No intente*, 316-324
blasón, *No intente*, 1422
blasón sanseverino, *No intente*, 300
blasonar, *No está el peligro*, 87
boca llena, a, *No intente*, 1744
bogar a cuarteles, *No intente*, 389
bolina, *No hay duelo*, 2519
Borgoña, *No hay duelo*, 676

Bresa, *No hay duelo*, 679
bridón, *No hay duelo*, 203
brujuleadura, *No intente*, 1923
brujulear, *No intente*, 1858
Bucéfalo, *No hay duelo*, 1312-1314
buen arte, *Primero*, 1614
buena fe, *No intente*, 1709
bureo, *No intente*, 345
buscón, *No intente*, 352; *Primero*, 1207
caber en el mundo, *No intente*, 839-840
cadena, *No está el peligro*, 1996
caer a peso, *No intente*, 1930
calidad, *No está el peligro*, 2127
calma muerta, *No intente*, 386
Camargo, *Primero*, 1213
camino, de, *No está el peligro*, 1336+
campaña, *No hay duelo*, 2278
campo, *No hay duelo*, 928
canalla, *No hay duelo*, 2511
Capricornio, *Primero*, 967
carambola, *Primero*, 405
caricioso, *Primero*, 441, 1981
cartabón, *No intente*, 1740
casta, *No está el peligro*, 2160
Castilnovo, *No intente*, 1635, 2215-2216
ce ce, *Primero*, 961
celada, *No hay duelo*, 939
celos, *Primero*, 710; *No hay duelo*, 2043-2062
cequí, *No intente*, 1014
cera, *Primero*, 1051; *No hay duelo*, 548-550
Cerda, Juan de la, *No intente*, 0+
cero, *No está el peligro*, 307-312, 327-328
césar, *No hay duelo*, 1228
César, *No hay duelo*, 1302, 1520
césar de Alemania, *No hay duelo*, 2281-2282
cetro, *No hay duelo*, 2311

ceutí, *No intente*, 1744
chirimía, *No hay duelo*, 143-144
Cid, *No hay duelo*, 1301
cifra, *No está el peligro*, 2205
Clicie, *Primero*, 814
cocodrilo, *Primero*, 1090-1092
cogerle la razón, *No hay duelo*, 630
colarse, *No está el peligro*, 291
coleticas del Calvario, *No intente*, 1174
comentarse, *Primero*, 343
cómitre, *No intente*, 45
concertarlos, no hay, *No está el peligro*, 1618
concilio, *No intente*, 1521
cónclave endemoniado, *No intente*, 1528
condestable, *No hay duelo*, 672
conferir, *No intente*, 144
conformarse, *No hay duelo*, 352
consonancia, *No hay duelo*, 1600
Constantinopla, *No hay duelo*, 2284
construcción paralelística, *Primero*, 731-733
consultar, *No hay duelo*, 2586
consumación del matrimonio, *No está el peligro*, 1924
coral carmesí, *No hay duelo*, 1837-1838
corchete, *Primero*, 347
coronista, *No intente*, 2123
corrección¸ *No intente*, 380, 601, 904
correr campaña, *No hay duelo*, 934
correr lanzas, *No hay duelo*, 203
correrse, *No intente*, 32
correspondencia, *Primero*, 491
corrido, *No está el peligro*, 266; *No hay duelo*, 821
cortar un galán, *No hay duelo*, 56
cristianísimo, *No hay duelo*, 891
crujía, *No intente*, 30
cruzadas, *No hay duelo*, 964-966
cuenta en guarismo, *No está el peligro*, 300-301, 307-312, 327-328

cuento, *No está el peligro*, 309; *No intente*, 1843-1844
cuerpo de Cristo, *Primero*, 1190
cuidado, *No intente*, 2003
culteranismo, *Primero*, 341-344
Cupido, *Primero*, 1071; *No está el peligro*, 392-393, 1583; *No hay duelo*, 187-188, 482, 1539-1540; *No intente*, 523-524, 731
cúyo, *No está el peligro*, 561; *No hay duelo*, 730
dama de ciudad, *Primero*, 236
dar en un bajío, *No está el peligro*, 292
dar la fe, *No hay duelo*, 895
delfín, *No hay duelo*, 1835-1836
Delfinado, *No hay duelo*, 689
derecho, *No hay duelo*, 1508
desafío, *No intente*, 1415-1419
descarte, *No intente*, 1780
descompuesta, *No hay duelo*, 66
descriptio puellae, *Primero*, 433, 1615-1616, (*Fábula de Polifemo y Galatea*) 1663-1664; *No está el peligro*, 206; *No hay duelo*, 170
desempeñar, *No intente*, 246
desgaire, al, *No hay duelo*, 2505
desjarretar, *No intente*, 905
desmentida, *No intente*, 8
desmentir, *Primero*, 950
desmentir en culto, *No hay duelo*, 1495-1497
despacharse, *Primero*, 1034
despacho, *No está el peligro*, 1467
despacio, *No intente*, 1550
despartir, *No hay duelo*, 2444
despejos, *No está el peligro*, 129
desquitar, *No intente*, 1098
desviar, *No está el peligro*, 941
deudo, *No está el peligro*, 150
Dido y Eneas, *No intente*, 599-600
diferencia social entre amantes, *No hay duelo*, 363-382, 1209-1212, 1961-1962; *No intente*, 532, 1247-1250
Diocleciano, *No intente*, 1929, 1943-1944

Dionís, san, francés apóstol, *No hay duelo*, 896, 1169
Dios, *No intente*, 2093-2094
Dios sobre todo, *No intente*, 286
diosa de la discordia, *No hay duelo*, 304
discursos, *No está el peligro*, 2143
disfavor, *No hay duelo*, 1585
divertido, *No está el peligro*, 432+
divierta, *No está el peligro*, 2279
dobles espías, *No está el peligro*, 449
donado, *No intente*, 318-319
dorado, *No está el peligro*, 1655
dorado lirio, *No hay duelo*, 520
duquesa, *No está el peligro*, 1342, 2401, 2404
Durandarte, *No hay duelo*, 8, 478
ea, *No está el peligro*, 613
echarse de ver, *No intente*, 1508
ele, *Primero*, 1079
electro, *No hay duelo*, 1393-1394
elemento, *No intente*, 549
embarazarse, *Primero*, 680
empedrador, *No está el peligro*, 1083
emperador, *No intente*, 1924+
empleo, *No intente*, 1959, 2452
enajenarse, *No intente*, 2008
encogido, *No intente*, 1840
encresparse, *No intente*, 1163
enemiga, *No intente*, 1475
enlutado, *No está el peligro*, 2323
Enrique IV de Francia, *No hay duelo*, 1701-1703
entregarse, *No hay duelo*, 2416
escoto de hierba, *No hay duelo*, 960-961
escribir en bronce, *No está el peligro*, 163
escriturario, *No intente*, 1171
escuchástislo, *No está el peligro*, 375
escuderazo, *Primero*, 1217
eslabón, *No intente*, 1001

español, (enojo) *No hay duelo*, 211-213, (honor) 309-312, (arrojo) *No intente*, 226-228, 1418-1419, 1499, 1565-1566, (moral) 223-236, 244, 369-370, (lealtad) 396-400, (pasión) 602-603, (extranjero) 782
espacios dramáticos, *No está el peligro*, 7
espejo, *No hay duelo*, 1555-1556
esperanzas detenidas, *No intente*, 441
esquife, *No intente*, 222
estación funesta, *Primero*, 1318
estar al cabo, *No intente*, 1868
estar guisada, *No hay duelo*, 2371
estampa de lisonja, *No está el peligro*, 205
estar hecho un bellaco, *No intente*, 1763-1764
estar sin mí, *No está el peligro*, 1737, 2705
esto era bueno, *Primero*, 545
estocada de puño, *No intente*, 1527
estrellas, *Primero*, 435-438, 664-665; *No hay duelo*, 998, (diamantes) 1809
excusado, *No está el peligro*, 1177
extremos, *No está el peligro*, 1878
fallería, *Primero*, 25-26
fama, *No está el peligro*, 1504, 1530
famoso, *No intente*, 2231
fará buena pro, *Primero*, 847
favores del mundo, Los, *No hay duelo*, 2181-2184
fe, en, *No intente*, 1253; *Primero*, 1353
fe de español, a, *No intente*, 120
fea, *Primero*, 1683-1684, 1725-1726, 1855-1856
Felipe II, *Primero*, 604-605
fenómeno amoroso, *Primero*, 365-368, 481-482, 831-832, 981-991, 1480-1488, (lenguaje) 1787-1788; *No está el peligro*, 2019-2020, 2066-2067, 2181, 2201-2203, 2214-2215; *No hay duelo*, 271, 399-400, 2101; *No intente*, 459-460, 539-540, 615, 616, 1241-1242, 1406, 1412-1413, 1475, 1639-1640, 2386, 2392-2398, 2359-2360
Ferrara y Urbino, *No está el peligro*, 45
ferreruelo, *No intente*, 337
fianza, *Primero*, 67

figura, *No intente*, 1125, 1914
flaca, *No está el peligro*, 495
Flandes, *Primero*, 590
flor de lis, *No hay duelo*, 11; *No hay duelo*, 892, 935-936, 2258
fondo en ceño, *Primero*, 387
forzado, *No intente*, 34
fray Juan Guarín, *No hay duelo*, 139-140, 1682-1684
fresno, *No intente*, 722
fuego de alquitrán, *Primero*, 994
¡Fuerte fiera!, *Primero*, 1334
fullería, *No intente*, 899
fullero, *No intente*, 1937
galán de color y plumas, *No hay duelo*, 1231
galeras de Viserta (Pialí), *No intente*, 387-388, 978-1018
galgo de traílla, *No intente*, 1105
garlito, caer en el, *No está el peligro*, 364
garrafar, *Primero*, 1002
gazapos, *No hay duelo*, 635-636, 2438
¡gentil despacho!, *No está el peligro*, 73
gentil disculpa, *No está el peligro*, 2235
gentilhombre de boca, *No hay duelo*, 265-266
Gestas, *No intente*, 1129
gracioso, *Primero*, (metateatralidad) 301-302, 465, (erotismo) 467-468; *No está el peligro*, 1061; (cobardía) *No hay duelo*, 661-670, 1237-1239, 2436, 2499-2508; *No intente*, (dinero), 187-188, 191-192, (cantimplora y homenaje) 280, 306-307, 826, 864-866, (codicia) 282-284, 913-914, 1731-1734
granjear, *No intente*, 414
Guisa, duque de, *No hay duelo*, 0+
guisar, *No hay duelo*, 2367-2368
gusto, *No está el peligro*, 723
hábito de san Juan, *No intente*, 2469-2470
hacer sin la huéspeda la cuenta, *No está el peligro*, 1115-1116; *No intente*, 1760-1762
hacha, *No hay duelo*, 760
hallado, *Primero*, 1281

harame muy mal provecho, *No intente*, 2045
Héctor, *No hay duelo*, 1301, 1520, 2512
hidalguía, *No hay duelo*, 2075
hilas y trapos, *No hay duelo*, 2439-2440
Himeneo, *No intente*, 766
honda y flecha, *No está el peligro*, 2112
huésped, *No intente*, 599
huirle el rostro, *No está el peligro*, 2300
humanidad, *No intente*, 1157
imaginar, *No intente*, 2315
imago animi vultus, iudices oculi, *No hay duelo*, 1755-1756
Imperio (Sacro Imperio Romano Germánico), *No hay duelo*, 1046
imperio escrupuloso, *No hay duelo*, 2212
Impíreo, *No hay duelo*, 518
inclinación arrogante, *No intente*, 2295
inferior estado, *No está el peligro*, 109
inficionas, *No está el peligro*, 1305
información en derecho, *Primero*, 251
ingenio peregrino, *No está el peligro*, 222
introducir, *No intente*, 1143, 1364
italianos, *No intente*, 336-340
Juan (juanetes), *Primero*, 1003-1010
judíos, *Primero*, 1194-1195
juez, *Primero*, 827; *No intente*, 1289
juglar, *No intente*, 685-868
juventud, *Primero*, 1905-1914
lanza, *No hay duelo*, 931
laurel, *No intente*, 2097
Leonor de Valois, *No hay duelo*, 495-496
Leopoldo, *No está el peligro*, 1326
letra, *No hay duelo*, 174
levantarse con algo, *No hay duelo*, 2272-2273
ley, *No hay duelo*, 1906
librado en, *No intente*, 1897
libranza, *No está el peligro*, 1134; *No intente*, 811
libre albedrío, *Primero*, 1603-1606, 1814-1816

librillo de memoria, *No hay duelo*, 161, 169
liebre (*cuento y refrán*), *No intente*, 919-926, 933-934, 1021-1022
limbo, *No hay duelo*, 484
llevar mudado el freno, *No intente*, 1702
llevar el diablo, *No intente*, 1710
locura, *Primero*, 1066
lucifer, *No intente*, 1500
Luis XIII, *No hay duelo*, 699-702
madama, *No hay duelo*, 1748
maestro de esgrima, *No intente*, 671-676
mal año, *Primero*, 1252; *No está el peligro*, 363
mal de amor, *No está el peligro*, 1900-1908
mal ladrón, *No intente*, 1122
mal por mal, *No intente*, 1699
malos poetas, *No está el peligro*, 734-736
malparar, *Primero*, 977
mamola, *Primero*, 1261
mandrias, *No intente*, 1842
mareta, *No intente*, 38
marfil, *No hay duelo*, 165
Marte, *Primero*, 560; *No está el peligro*, 15; *No hay duelo*, 885
matar con los acentos, *No está el peligro*, 1306
matrimonio concertado, *No está el peligro*, 1381-1384
Matusalén, *Primero*, 37-39
mayos, *Primero*, 762
mechas y clara, *No hay duelo*, 2433-2434
Medellín, *Primero*, 971-972
media luna, *No hay duelo*, 174
mediodía, *No hay duelo*, 995-996
melindre, *No hay duelo*, 2038
melón, *No intente*, 2049-2050
menesteroso, *No intente*, 1683
mengua, *No intente*, 1083
menosprecio de corte y alabanza de aldea, *No está el peligro*, 2538-2541; *No intente*, 349-351
mentira y soldado, *No hay duelo*, 1511-1514

mentís, *No hay duelo*, 1489
mentises tuertos, *No hay duelo*, 1510
mercader, *No está el peligro*, 323-324
metaliteratura, *Primero*, 453-454
mi rey o mi Roque, *Primero*, 459-460, 1001
mía, *No está el peligro*, 493
mirar, *No está el peligro*, 1047
mirar a media risa, *No hay duelo*, 177-178
mirar con alma los ojos, *No hay duelo*, 40
mirar en arpón, *No hay duelo*, 1671
miserias del matrimonio, *No está el peligro*, 1007-1008, 1019-1021
misterio, *No intente*, 281
¡Miz! , *Primero*, 1014
moda femenina, *No hay duelo*, 1136
montar, *No está el peligro*, 329
Montesinos, *No hay duelo*, 478
mote, *No hay duelo*, 159
muerte del toro, *No hay duelo*, 579-580; *No intente*, 904-906
muestra, *No hay duelo*, 928
mujer, *Primero*, (mujer airada) 823-824, (mujer lisonjera) 1417-1420; *No hay duelo*, 391-392, 1162; *No intente*, 466-468, 643
nariz de Clara, La, *No intente*, 847-854
naturaleza, *No hay duelo*, 991-994
navigio amoris, *Primero*, 575-584, 811-812, 903-906, 1623-1630; *No está el peligro*, 1188; No hay duelo, 324-328, 449-450; *No hay duelo*, 819-828, 2332-2342
neoplatonismo, *No está el peligro*, 407-408, 613-628, 2590-2595; *No hay duelo*, 102-104; *No intente*, 747-748; (sol) *No está el peligro*, 335-336, 2320; *No hay duelo*, 759, 973-974, 1232-1233, 1889-1891; *No intente*, 767-771, 1131-1162, 2078
niquil, *Primero*, 1002
No está el peligro en la muerte, *No está el peligro*, 2619
nombre, *No está el peligro*, 1523
nones, *No hay duelo*, 638
novio de azúcar, *No está el peligro*, 265
nubes de oro y carmín, *No hay duelo*, 1818

nulidad matrimonial, *No hay duelo*, 1923-1925
Obligados y ofendidos, *Primero*, 525
ocasionar, *No hay duelo*, 334
olvido de los muertos, al, *No está el peligro*, 1212
opinión, *No intente*, 2101
Orlando, *No hay duelo*, 7
oro y marfil, *No hay duelo*, 1830
padre de la dama, *Primero*, 205, 213-214, 1378, 1398, 1547-1550, 1577-1578, 1848-1850; *No intente*, 562-56;
palenque, caballo y vuelo, *No hay duelo*, 146
pálida senda, *Primero*, 1409-1410
palo, del mismo, *No intente*, 1924
pandilla, *No intente*, 1104, 1933
Paparrasolla, *No intente*, 2262
para siempre jamás, *No está el peligro*, 1136
parasismo, *No está el peligro*, 224
París, *No hay duelo*, 2202
partidos, *No está el peligro*, 28
Pedro, san, *No intente*, 1177-1178
pegar un cabe, *No hay duelo*, 2447
penetrar, *No está el peligro*, 293
pensión, *No está el peligro*, 2534
Pepino de Niquea, don, *Primero*, 395
perla, *Primero*, 1723-1724
perro de ayuda, *Primero*, 861
perro de caza, *No intente*, 1771-1774
personas supuestas, *No está el peligro*, 1386
pesia tal, *No está el peligro*, 837
picado, *No intente*, 1101
pieza, *No está el peligro*, 2245; *No hay duelo*, 1007
pieza de leva, *No intente*, 380
pienso, *Primero*, 1198
Pílades cristiano, *No intente*, 133
Pílades y Orestes, *No intente*, 135-140
píldora, *No está el peligro*, 82
pincel, *No está el peligro*, 204;

pintada, *No hay duelo*, 387
plana y renglón, a, *No intente*, 901
plañidero alquilado, *No intente*, 944
plata, *No hay duelo*, 1401-1402
platero, *No está el peligro*, 1079
plegue, *Primero*, 704, 711
plumas, con sus, *No intente*, 2126
pluma o pincel, *No hay duelo*, 1553
pluma y vara, *No hay duelo*, 2435
poeta griego, *No hay duelo*, 1538
poner la lengua, *No intente*, 1525-1526
ponerse uno en cobro, *No hay duelo*, 1002
poquito, de, *No está el peligro*, 1012
portugués, *Primero*, 803-804
potencia, *No hay duelo*, 1575; *No intente*, 503
potro, *No está el peligro*, 438, 2224-2237
premio, *No intente*, 2238-2340
pretensión, *No intente*, 1708
pretensores, *No intente*, 1513
Preste Juan, *Primero*, 1006
príncipe de Estillano, *No intente*, 89
principios, a los, *No está el peligro*, 650
privar, *No intente*, 621
procedido, *No está el peligro*, 1926
Proenza, *No hay duelo*, 693
profesar, *No está el peligro*, 71
profeta fuiste, *No está el peligro*, 941
público teatro, *No hay duelo*, 1114
puesto a guisa de, *No hay duelo*, 2364
pundonor, *Primero*, 1062
puntas de diamante, *No está el peligro*, 1202
punto, al, *No está el peligro*, 2667
puntos de honor, *No hay duelo*, 311
quedarse, *No intente*, 1316
quedo, *No está el peligro*, 1087
quimeras, *No está el peligro*, 1049

raro, *No hay duelo*, 1553
rasgo, *No está el peligro*, 2206
rayos, *No está el peligro*, 2401
reacio, *No intente*, 1081
rebelde, *Primero*, 480
rebozo, de, *No hay duelo*, 924
rebumbar, *No está el peligro*, 25
redimidas a la lengua, *No está el peligro*, 1380
redomado, *Primero*, 981
reducir, *No está el peligro*, 2180
refrán, *Primero*, 879, 1017-1018; *No está el peligro*, 367-368, 2402; *No hay duelo*, 1403-1406; *No intente*, 711-713, 1059-1062
relucir el pelo, *No intente*, 340
rematados, *No intente*, 35
rémora, *No está el peligro*, 1185
rengo (con la de), *No está el peligro*, 77
reportado, *Primero*, 224
resma, *Primero*, 872
respirar, *No intente*, 505
retrete, *No está el peligro*, 2493
rey, *No hay duelo*, 1642-1644; *No intente*, 2304-2306
rey David, *No está el peligro*, 2040-2047
rey de España, *No hay duelo*, 2282
rey de Francia, *No hay duelo*, 0+
Roberto, *No está el peligro*, 784, 1322+
Ródano, *No hay duelo*, 680
Roldán, *No intente*, 1562
romancero, *No está el peligro*, 1580
romper lanza, *No intente*, 1285, 1295
sagrado, *Primero*, 772
saltear, *No intente*, 728
salva, *No intente*, 887
sangre, *No hay duelo*, 15
Santelmo, *No intente*, 1585-1587
Santo Tomás, *No intente*, 1786
sastre montés, *Primero*, 356

Selín, *No hay duelo*, 2285
ser de muy buen creer, *No intente*, 1509
ser muy marido, *Primero*, 653
ser parte, *No intente*, 1516
serafín, *No hay duelo*, 645
serenar las olas, *No hay duelo*, 292
setenta, *Primero*, 991-992; *No está el peligro*, 329-330
sin hijos, *No hay duelo*, 1051
siniestra, *Primero*, 1126
sintieras, *Primero*, 139
sirena, *No está el peligro*, 1181
sofístico, *Primero*, 1592
sofísticos argumentos, *No está el peligro*, 1270
solar conocido, de, *No intente*, 829
solio, *No hay duelo*, 1829
sota, *No intente*, 1924
sotadiablos, *Primero*, 349
suegro, cuñado, tío, *No está el peligro*, 261-262
suerte, *No intente*, 1084-1085
suerte, buena / mala, *No intente*, 85
sufragio, *No está el peligro*, 1715
tahúr, *No intente*, 860
taimada, *Primero*, 957
tan, *No está el peligro*, 231
tanes, *No está el peligro*, 233
tapada, *No está el peligro*, 316-317
Tarabilla, *Primero*, 387
telliz, *No hay duelo*, 1828
tema, *No intente*, 1727
templado, *No hay duelo*, 1595-1596
templo del Amor, *Primero*, 893-894, 1100-1101, 1833-1834
ten, *No intente*, 1087
tener corta estrella, *Primero*, 1230
tener diablo, *No está el peligro*, 306
tercera, *No está el peligro*, 1596
tercio de Flandes, *No intente*, 886

terminillo, *No intente*, 1731
tiempo fugitivo (*tempus fugit*), *No intente*, 2430
tocar en sospecha, *No está el peligro*, 2113
tocarse, *No hay duelo*, 1135, 1546
Toledo, *Primero*, 321; *No intente*, 688
Torbellino, *Primero*, 411-413
tortilla (hacerse tortilla), *No intente*, 1932
trastornar la cabellera, *No intente*, 1821
treo, *No intente*, 41
trocada, *No intente*, 1079, 1671
tropelía, *No está el peligro*, 2760
turbio, *Primero*, 916
un bel fuggir / tutta la vita es receta, *No hay duelo*, 2441-2442
uso de diminutivos, *No intente*, 1915-1918
válida, *No está el peligro*, 2238
valla, *No intente*, 1270
vara, el de, *No hay duelo*, 628
vender fiado, *No está el peligro*, 1130
veneno, *No está el peligro*, 730
Veni, vidi, vinci, *No hay duelo*, 949
verso incompleto, *No está el peligro*, 2415
verso hipométrico, *Primero*, 191; *No intente*, 1915
verso movido, *No está el peligro*, 2752
verso paralelo, *Primero*, 1506, 1079-1080; *No está el peligro*, 637-638; *No intente*, 607, 701-702, 723, 970, 1593, 1854
verso repetido, *Primero*, 661
víbora, *No está el peligro*, 2146
viejo, por lo, *Primero*, 176
violencia, *No hay duelo*, 1614
visera, *No intente*, 1269, 1302-1303
vivir arrastrados, *No intente*, 1826, 2042
vivo, al, *No intente*, 787
vizcaíno, *Primero*, 803-804, 1229-1231
volar la fama, *No hay duelo*, 2304
voltaria, la, *No intente*, 1820
salir de sí, *Primero*, 1449

zafir, *No hay duelo*, 1808
zamoranos, *No intente*, 1921-1922
¡Zape! , *Primero*, 1013
Zeus, *No intente*, 1350, 1621-1622
ziszás, *Primero*, 962

Índice general

Palabras preliminares
Rafael González Cañal 7

Primero es la honra que el gusto
Edición crítica, prólogo y notas de Alberto Gutiérrez Gil..... 11

No está el peligro en la muerte
Edición crítica, prólogo y notas de Alberto Gutiérrez Gil..... 125

No hay duelo entre dos amigos
Edición crítica, prólogo y notas de Alberto Gutiérrez Gil..... 265

No intente el que no es dichoso
Edición crítica, prólogo y notas de Alberto Gutiérrez Gil..... 397

Aparato de variantes 533
Primero es la honra que el gusto 535
No hay duelo entre dos amigos 545

Bibliografía 549

Índices 565
Índice de notas 567
Índice general 585

C#