

GASPAR AGUILAR

LA COMEDIA SEGUNDA DE LOS AGRAVIOS PERDONADOS

Edición crítica y anotada
de
C. George Peale



Publications of *eHumanista*
Santa Barbara, 2016

PUBLICATIONS OF

eHumanista

LA COMEDIA SEGUNDA DE LOS AGRAVIOS PERDONADOS

Publications of eHumanista

Directors

Antonio Cortijo Ocaña (University of California)
Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense, Madrid)

SANTA BARBARA
PUBLICATIONS OF *eHumanista*

2016

EDITORIAL BOARD

Carlos Alvar Ezquerro
Gregory Andrachuck
Ignacio Arellano
Julia Butinyà
Pedro M. Cátedra García
Adelaida Cortijo Ocaña
Ottavio Di Camillo
Frank Domínguez
Aurora Egido
Paola Elia
Charles B. Faulhaber
Leonardo Funes
Fernando Gómez Redondo
Enrique García Santo-Tomás
Teresa Jiménez Calvente
Jeremy N. H. Lawrance
José Manuel Lucía Mejías
José María Maestre Maestre
Georges Martin
Vicent Martines
Ignacio Navarrete
José Manuel Pedrosa
Sara Poot Herrera
Erin Rebhan
Elena del Río Parra
Nicasio Salvador Miguel
Hernán Sánchez Martínez de Pinillos
Pedro Sánchez-Prieto Borja
Julian Weiss

LA COMEDIA SEGUNDA DE LOS AGRAVIOS PERDONADOS

Gaspar Aguilar
C. George Peale ed.

Publications of eHumanista
University of California, Santa Barbara
2016

Copyright © by eHumanista (University of California, Santa Barbara)

For information, please visit eHumanista (www.ehumanista.ucsb.edu)

ÍNDICE

Introducción	5
Obras citadas	26
<i>COMEDIA SEGUNDA DE LOS AGRAVIOS PERDONADOS</i>	36
JORNADA PRIMERA	41
JORNADA SEGUNDA	76
JORNADA TERCERA 36	103
Índice de voces comentadas	127

NOTA PRELIMINAR

En el curso de preparar esta edición he contado en todo momento con los trabajos fundamentales de Eduardo Juliá Martínez, Courtney Bruerton, Jesús Cañas Murillo, José Sánchez Escobar, Aurelio Valladares Reguero y John G. Weiger, que son imprescindibles para cualquier proyecto sobre el teatro de Gaspar Aguilar. También, ante las incógnitas y dudas que surgieron, he podido contar con las intuiciones, opiniones y directrices, siempre sabias y perspicaces, de Fausta Antonucci, Piedad Bolaños Donoso, Ysla Campbell, Jesús Cañas Murillo, Charles Ganelin, Alejandro García Reidy, Teresa Ferrer, Javier González Martínez, Abraham Madroñal, Ervie Peña, Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Héctor Urzáiz Tortajada, Germán Vega García-Luengos, Marc Vitse y Miguel Zugasti. Estas personas han avanzado el estado de numerosas cuestiones críticas, y en la provincia hispana de la *res publica litterarum* son las más capacitadas para avanzar el presente con otros planteamientos que avalen o refuten los que propongo aquí. Si resulta ser el caso esto último, bien—eso es lo que entraña la esencia de nuestro arte crítico—, pero para nada va a aminorar mi aprecio por su labor y mi gratitud por su amistad e interés.

INTRODUCCIÓN

En las páginas que siguen se da a conocer *La comedia segunda de Los agravios perdonados*, atribuida hasta ahora a Luis Vélez de Guevara¹, pero probablemente salida de la pluma del valenciano, Gaspar Aguilar. La vida y obra de este poeta están concisamente enumeradas en el *Diccionario filológico de literatura española, Siglo XVI*, de fácil acceso general², por eso me eximo de resumirlas una vez más. Solamente señalaré que Gaspar Aguilar nació en Valencia, en enero de 1561, que pese a los notables éxitos literarios en la capital valenciana y en Madrid, falleció en la miseria, en su ciudad natal, el 26 de julio de 1623, y que, ostensiblemente, desde el principio de su carrera como poeta hasta el final, siempre articuló la voz del Establecimiento valiéndose de los usos de su entorno literario³.

* * *

JORNADA PRIMERA, vv. 1-291 — La comedia se abre con una escena fastuosa, la boda del príncipe de Escocia, Astolfo, y Celia, hija del príncipe de Inglaterra, el duque Fabio. En el orden prescrito por la etiqueta cortesana salen muchas personas de acompañamiento, el arzobispo, el Rey y su hijo, el duque Fabio, los hijos de éste, Fabio y Ardenio, el novio Astolfo, y la infanta Celia. Curiosamente, en contraste con el derroche de galas que viste la compañía, salen vestidos de pastores los infantes Fabio y Ardenio, que como Grisóstomo y Ambrosio del *Quijote* han asumido la vida idílica—se supone que se justificara esta circunstancia en la primera comedia, perdida, de *Los agravios perdonados*. El Rey, rebosando de alegría por la boda de su nieta, arma a Fabio y Ardenio como caballeros, lo que supone elevarlos a su mayoría, con una renta de 10.000 ducados. Sigue luego una colorida danza, durante la cual llegan mensajes del rey de Escocia, con un retrato de la infanta Leonora. Al ver la imagen el joven Fabio queda prendado y se determina marcharse luego a la corte escocesa. Continúa la alegría de la fiesta con una loa bailada, seguida de una comedia en la que se da una curiosa vuelta que ensombrece y da tensión

¹ Ver F. Medel del Castillo, *Índice general alfabético*, págs. 149, 363; C. A. de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español*, pág. 476; E. Cotarelo y Mori, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», IV, págs. 270-271; F. E. Spencer y R. Schevill, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara*, págs. 7-9; H. Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, pág. 699; P. Jauralde Pou, D. Gavela y P. C. Rojo Alique, *Diccionario filológico de literatura española, Siglo XVII*, pág. 585.

² A. García Reidy, «Aguilar, Gaspar (Valencia, 1561-Valencia, 1623)», en *Diccionario filológico de literatura española, Siglo XVI*, págs. 20-29.

³ Como cronista y panegirista, los proyectos de Aguilar, encargos todos, fielmente reflejaban, o aspiraban a reflejar, los esquemas —y el idioma— de sus patronos: e.g., *Fiestas nupciales de la ciudad y reino de Valencia al felicísimo casamiento del señor rey Felipe III con la señora reina Margarita*, 1599, *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del santo fray Luis Bertrán*, y *una comedia del santo y el certamen poético que tuvo en el convento de Predicadores*, 1608, *Expulsión de los moros de España por el rey don Felipe III*, 1610, *Fábula de Endimión y la Luna*, 1618, compuesta para conmemorar las bodas de los duques de Gandía, pero no granjeó el favor de estos, sino su ira, *Vexamen bilingüe, escrit en ocasió de les festes de beatificació de l'arquebisbe Tomás de Villanueva*, 1619). Lo mismo puede decirse de su obra lírica, *Rimas humanas y divinas* y sus intervenciones en la Academia de los Nocturnos, 1591-1594, que plasma los modales poéticos del buen gusto de la época. «[C]omme son père avait vendu de la passementerie, il trafiqua, lui, en poesie [...] Seul à Valencia parmi le spectateurs de la comedia, il fait de la littérature un métier [...] Aguilar, sans fausse honte, exploite son talent» (H. Merimée, *L'Art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIII siècle*, págs. 491, 488). Cfr., en cambio, el parecer de M. Menéndez y Pelayo, que consideró a Aguilar como «cándido y algo comunista» (*Historia de los heterodoxos españoles*, vol. 4, pág. 341).

dramática al espectáculo: dos actores se mueren, el primero entre bastidores, y una actriz en plena escena. El Rey, asombrado, comprende que en el doble accidente puede haber un agüero:

(Ap.: ¿Estoy despierto,
o duermo? ¿Qué es esto? ¡Dios,
tanto azar en esta fiesta!,
pues aquestos muertos dos,
que algún gran mal se me apresta
me dan a entender por vos,
y, a no estar prohibido
el creer esto en nuestra ley,
ya lo tuviera creído,
que morir Infanta y Rey
agüeros son que he temido.)

(vv. 251-261)

Vv. 292-775 — La acción se muda a Escocia, donde la primera vez que el infante Fabio ve a Leonora es precisamente al momento en que ésta está siendo secuestrada contra su voluntad. Fabio la rescata, dándole muerte al secuestrador, quien resulta ser Ricardo, el duque de Orlién, es decir, el delfín de Francia. Fabio se presenta a la infanta como Enrique de Liama. Su valor le granjea el afecto de la Infanta.

Vv. 776-1055 — El rey de Escocia, Eduardo, reconociendo la inminente amenaza de guerra debido a la muerte del delfín, le propone un trato al marqués Clenardo, el sobrino del monarca francés. Le ofrece en matrimonio a su hija Leonora si Clenardo logra convencerle al rey de Francia de no proseguir los preparativos de hacer guerra en Escocia. Cuando Clenardo le pide la mano a Leonora y le cuenta el trato propuesto por el rey Eduardo, la infanta, que ya ha profesado su amor por Fabio, disimula sus sentimientos verdaderos y pretende aceptar la propuesta del marqués, pero le pide aplazar la boda por dos o tres meses. Se abrazan, y en ese momento sale «Enrique»—es decir, Fabio—, que los ha observado a escondidas. Este, furioso de celos y rabia, le da una bofetada a Leonora y a Clenardo le desafía a un duelo. La infanta se pone entre los contrincantes, despidiéndole bruscamente a «Enrique» para salvarle la vida, y encargándole silencio a Clenardo para evitar escándalos.

JORNADA SEGUNDA, vv. 1056-1225 — La corte inglesa se encuentra de luto por la muerte del rey, y llega la noticia de que Leonora está gravemente enferma. Astolfo se determina volver a Escocia acompañado de su esposa Celia para animarle a su hermana; con la misma intención irá también Fabio, ahora príncipe.

Vv. 1226-1595 — En la corte escocesa, la infanta se encuentra mal de melancolía, tanto, que no logran infundirle ánimo su padre, ni su hermano y cuñada, ni las cómicas locuras pretendidas de Fabio, disfrazado de pastor loco, pero poco a poco Leonora reconoce la gracia irónica de sus bufonerías y participa en ellas. A través de las apariencias cómicas enfrente de la corte, se dan a entender y expresan la verdad de sus sentimientos.

Vv. 1596-1686 — Solos en la escena, Fabio y Leonora se sinceran. Él se humilla y pide perdón por haberle entendido mal, por haber dudado de la sinceridad de su amor, y por haberle dado, en su rabia, el bofetón; ella vuelve a confesar su amor, y le perdona el agravio. Se resuelve un conflicto, pero a continuación surge otro.

Vv. 1687-1710 — Sigue un breve remanso, un monólogo que, como bisagra, resume la acción hasta el momento y la vierte en otro sentido nuevo:

CLENARDO.

Por estas paces me ha dado
el Rey su hija, y promete,
en habiendo mejorado,
casarme, y no me compete
hasta que me haya vengado.

Siempre en mi memoria cabe
mi ofensa y su bofetada,
con que mi honor se hizo esclavo,
que no hay ira represada
que odio no engendre al cabo,
que, pues no quiso esperar,
ni en su tierra pude hallar
a Fabio, a su hermana tengo.
Su sangre es, y en ella vengo
lo que en él quiero vengar,
que, pues huye mi presencia,
una traza general
me da mi poca paciencia,
que para hacer algún mal
no es menester mucha ciencia.

Mi pecho en fuego se arde
de la venganza y de amor.
Ánimo, pues no hay que aguarde,
porque al hombre de valor
no hay peligro que acobarde.

Vv. 1711-1930 — Como Clenardo no logra vengarse de Fabio en persona, decide tomar venganza traslaticiamente, en la hermana de su enemigo, perpetra su revancha insinuando que Celia es infiel a Astolfo. Este, crédulo y celoso, manda llevarla a la torre de su fortaleza para que sea juzgada por la ley.

JORNADA TERCERA, vv. 1931-2114 — Astolfo acusa a su esposa de adulterio ante cuatro jueces, quienes fallan que, a fuer y usanza de Escocia, ha de ser condenada, a menos que dentro de treinta días haya un defensor o testigo que pruebe su inocencia.

Vv. 2115-2605 — No hay quien defienda a Celia hasta el último día del plazo, cuando salen el Duque su padre, su hermano Fabio y su cuñada Leonora. La atmósfera se llena de patetismo melodramático; se abren los corazones; los personajes desahogan sus dudas y sus emociones; una versión del romance del conde Niño es entonada por una comparsa de músicos.

Vv. 2606-2695 — En el duelo Fabio le vence a Clenardo, quien confiesa su perjurio por escrito. Con una ingeniosa muestra final de ironía retórica Leonora se venga de Clenardo y rectifica las paces dando la mano en matrimonio a Fabio:

FABIO.

¿Qué me quieres?

LEONORA.

De este agravio
venganza, y la paga esente,
que, pues publican tu error
y la injuria que en secreto
le tienes hecha a mi honor,
en público te prometo

vengarme de ti, traidor.
 Pagarás tu desatino
 antes que hagas mudanza.
 Echa mano, que imagino
 (*Empuña la espada.*)
 tomaré de ti venganza
 primero que tú el camino.

FABIO. Conozco por las razones
 mi deuda, y pagar es llano,
 mi culpa y obligación es.
 Dame de amigo la mano
 que, airada, a la espada pones.

LEONORA. De más que amigo ha de ser,
 que eres amigo fingido
 y atrás te podrás volver.

FABIO. Dámela cual tu marido.

LEONORA. Dóytela cual tu mujer. (vv. 2634-2655)

El concierto de los amantes es confirmado por el rey Eduardo y el duque —ahora rey— Fabio, con lo cual Inglaterra y Escocia quedan doblemente enlazadas por el matrimonio de Astolfo y Celia y de Fabio y Leonora, y los agravios quedan perdonados.

* * *

De lo expuesto se aprecia que *La comedia segunda de Los agravios perdonados* es una típica comedia palatina⁴ que plantea varias cuestiones que en sí serían dignas de un estudio pormenorizado, por ejemplo, puesto que el enredo de la comedia gira alrededor de las relaciones entre Inglaterra, Escocia y Francia, quizás sea posible reconocer un subtexto político que ironiza las interesadas maniobras, intrigas y contiendas intestinas de la diplomacia internacional durante el régimen de Felipe III y Lerma. Abre esta posibilidad *La expulsión de los moros por el Rey don Felipe III, compuesto por Gaspar Aguilar*, compuesta en 1610, más o menos al tiempo que la comedia que nos ocupa.

Leída al nivel icónico de la significación⁵, la crónica poética en octavas, publicada con *El gran patriarca don Juan de Ribera, Arzobispo de Valencia*, justifica la expulsión de los moriscos y encomia el casticismo cristiano de España. Ensalza los esquemas del catolicismo, engastándolos en la tradición providencial que se remonta hasta el rey David; no solo deshispaniza a los moriscos, llamándolos «moros», los convierte en monstruos —(el cabello de una morisca, por ejemplo, está evocado en términos de las sierpes de Medusa)— y animales —(metaforiza a un hombre en tigre)—; y asegura que los victoriosos cristianos terminan sublimados y levantados por Dios a las santas cumbres del cielo. O sea, recurre a la retórica propagandística de la banda mayoritaria de su día⁶.

En cambio, leída desde una perspectiva distanciada como índice, se percibe un subtexto de profundas notas críticas en las desgarradoras imágenes de violencia dirigida contra madres

⁴ Cfr. M. Zugasti, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria», págs. 159–169.

⁵ Cfr. R. M. Browne, «The Typology of Literary Signs».

⁶ Cfr. G. Magnier Heney, «Distorted Images: Anti-Islamic Propaganda at the Time of the Expulsion of the Moriscos».

indefensas, nonnatos y padres desesperados⁷:

Al español colérico impaciente
ninguna cosa la fiereza allana,
que la grande blasfemia desta gente
cerró la puerta a la piedad cristiana;
que parecía que el cielo omnipotente
quiere vengar su Reina soberana,
del atrevido moro que blasfema
de su virginidad alta, suprema.

Viendo que esta canalla se despista,
cesa el combate, y saca vitorioso
tres cabezas de moro en la cinta
un soldado extremeño valeroso.
Cuando envaina la espada en sangre tinta,
se le acuerda que al cielo poderoso
ofreció, que en su nombre mataría
tres moros y una mora en este día.

Mete mano a la espada, y en un vuelo
vuelve a buscar la mora prometida,
y una le ofrece por milagro el cielo
de una lanza cruel recién herida.
En ella, que tendida está en el suelo,
luchando está la muerte con la vida,
y como sierpe, el oro de su cabello
enroscado en el pecho y en el cuello.

Queda como si viera algún encanto,
viendo que en ella el brazo de un infante
a pedir el bautismo sacrosanto,
le sale por la herida penetrante.
Quítasele el temor, pierde el espanto,
por ver que está preñada, y al instante,
por que Dios de su amor se satisfaga,
el parto lo anticipa con la daga.

Saca los niños de aquel grande aprieto,
que solo imaginar lo atemoriza,
y guardando el decoro y el respeto
a la ley que profesa, los bautiza.
Murieron los tres juntos en efeto,

⁷ Cfr. J. M. Perceval, «*Todos son uno*»: *arquetipos, xenofobia y racismo*»; G. Magnier Heney, «Ambiguity in *La expulsión de los moros de España* by Gaspar Aguilar»; *idem*, *Pedro de Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos*, págs. 119-174; M. Lomas Cortés, *El proceso de expulsión de los moriscos de España, 1609-1614*, págs. 99-172; M. Martínez-Góngora, «El vestido morisco como signo de la diferencia en *La expulsión de los moros de España*, de Gaspar Aguilar»; y, en particular, M. Figueroa, «La expulsión de los moriscos en *El gran Patriarca don Juan de Ribera* de Gaspar Aguilar: un festejo a medias».

Curiosamente, en la *Fábula de Endimión y la Luna*, citada en la nota 3, debió de haber una brecha como la que estoy proponiendo entre el laudatorio nivel icónico y algún mensaje implicado a nivel indicial, pues el epitalamio no les gustó a sus destinatarios. Tanto, que el duque de Gandía arruinó la vida de Aguilar, y cinco años después el poeta moriría pobre y necesitado.

y al cielo que sus glorias eterniza,
suben los hijos, y al instante mismo
baja la madre al espantable abismo.

En tanto que esta hazaña milagrosa
fin con la gloria de los niños tiene,
llega el marido de la mora hermosa,
que en busca della desde lejos viene;
y viendo muerta su querida esposa,
no hay fuerza humana que su furia enfrene,
tigre parece el moro en la venganza,
que al cazador astuto se abalanza.

Con el soldado valeroso junta,
y como en cosa alguna no repara,
de su espada se mete por la punta,
y hasta topar la guarnición no para.
Cae junto a su esposa ya difunta,
y el alma triste, a quien le cuesta cara
la vengana cruel a que se arroja,
sale mezclada con la sangre roja.

Estas y otras mil cosas admirables
que cualquier dellas con razón suspende,
suceden a los moros miserables,
a quien el cielo aniquilar pretende,
porque en sus escopetas espantables,
la pólvora no prende, y cuando prende,
no sale, y cuando sale, muere luego,
que Dios apaga en el camino el fuego;

y cuando llega al pecho del cristiano
no le hace daño de ninguna suerte,
que mientras vuela por el aire vano
en cera el duro plomo se convierte.
Hazaña al fin de Tu invencible mano,
David benigno valeroso, y fuerte,
que quiere submergir en el profundo
al gran gigante que sujeta el mundo,

Tú que por nuestras culpas permitiste
que fuese el moro un tiempo incontrolable,
al revolver la honda, revolviste
la rueda varia de fortuna inestable,
y del lugar do un tiempo le pusiste,
le bajas al estado miserable,
y hasta las cumbres de tu cielo santas
tus súbditos sublimes y levantas.

Por otra parte, considerando su composición y estilo de *La comedia segunda de Los agravios perdonados*, hay que ser cándido: no se trata de una obra primorosa. La escena inicial impresiona

como confusa⁸; hay muchos Fabios, y uno de ellos asume la identidad de dos personajes más; no se aclara en los Actos 2 y 3 que tras la muerte de su padre el duque Fabio hereda el trono; hay situaciones que llegan a exagerados extremos melodramáticos; y el lenguaje está marcado por un sostenido uso de la rima consonante que crea una monotonía rítmica y sonora, y que suscita cuestiones prácticas y teóricas frente a los aceptados planteamientos que han orientado la crítica del teatro clásico.

Pero las pruebas de estas hipótesis y juicios críticos han de ser para otras ocasiones; ahora se trata de poner el texto de *La comedia segunda de Los agravios perdonados* a la disposición del público y de realizar una reivindicación historiográfica iluminando el corpus de dos dramaturgos auriseculares: Luis Vélez y Gaspar Aguilar.

* * *

El texto base para la presente edición es «Comedia segunda de los agraviados Perdonados», un manuscrito de 60 hojas en letra del siglo XVII, testimonio único, conservado en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura MS/15067⁹.

A juzgar por las palabras finales, la obra se compuso como la segunda parte de otra pieza, del mismo título:

FABIO.

Perdonen mis convidados
si el convite ha sido ruín
para que fueron llamados,
que segunda vez dan fin
los agravios perdonados.

(vv. 2691-2695)

Se colige de la décima al final de *MS* que la comedia original, hoy desconocida, debió de ser una creación de Luis Vélez de Guevara:

Luis Vélez, hombre eminente,
aquí está canonizado,
que su comedia le ha dado
razón para ser valiente,
pues luego de aquesa suerte
mucho aplauso mereciera,
pues tras ser uno eminente,
el trabajo se me diera
para que de aquesa suerte
le privaran la primera.

⁸ Cfr. «The opening scene is perplexing and confusing; the relationships between the principal characters are far from clear. Fabio is nephew of the king of Scotland and the grandson of the king of England. Astolfo is the nephew of the king of England, whereas the duke, father of Celia and Fabio (and son of the king of England?) is vaguely connected with the king of Scotland» (Spencer y Schevill, pág. 8).

⁹ Ver A. Paz y Melia, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, núm. 63. También se ha consultado «Edición crítica de la *Comedia segunda de Los agravios perdonados*», tesis de máster inédita de O. I. Morales (Univ. de Georgia, 1969, que trae numerosos errores que no se van a documentar en el aparato crítico.

Pero es imposible que *La comedia segunda de Los agravios perdonados* brotara de la pluma de Vélez, ya que está conformada por elementos que no existen en su dramaturgia, y porque su versificación tiene poco en común con los usos de aquel autor. En cambio, son notables las semejanzas que comparte con las comedias atribuidas con seguridad a Aguilar¹⁰.

Considérese en primer lugar la décima que se acaba de citar. Consta en *MS* como una apostilla final, pero tiene los visos de funcionar como una loa¹¹. Cada una de las obras de Gaspar Aguilar está introducida por una loa. Estos elementos paratextuales, no siempre de su pluma, pueden ser breves, como la décima citada, o extensos, como el romance de 208 versos que prologa *El mercader amante*¹². En cambio, se conocen paratextos de solamente tres piezas de Vélez de Guevara, *El baile de la Colmenaruela* que acompaña *La hermosura de Raquel, Parte I*, el *Baile de los moriscos* que complementa *La hermosura de Raquel, Parte 2*, y la *Loa sacramental* que ocupa el último folio de las sueltas más antiguas de *Más pesa el Rey que la sangre*¹³. Aparte de estos casos, no hay obra de Vélez que se publicara con materias paratextuales como las de Aguilar.

Varios elementos compositivos de *La comedia segunda de Los agravios perdonados* lo distancian de la dramaturgia de Vélez de Guevara. En primer lugar está la vaga situación dramática y la imprecisión del lugar en la escena inicial; los planteamientos iniciales de Vélez, en cambio, sin excepción se caracterizan por su claridad y economía. Otro elemento es la duplicación onomástica en las *dramatis personae*; hay dos Fabios que comparecen en el escenario desde el principio, uno como Grande de la

¹⁰ Cfr. J. Cañas Murillo, «Personajes y tipos de personajes en el teatro de Gaspar Aguilar»; *idem*, «Problemas de composición en el teatro de Gaspar Aguilar: el trazado de la acción»; *idem*, «Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar»; J. J. Sánchez Escobar, «Las aportaciones de Gaspar Aguilar a la Comedia barroca», págs. 138-146; *idem*, «Gaspar de Aguilar: el proceso de constitución de una dramaturgia inorgánica»; A. García Reidy, art. cit.

¹¹ La décima, muy estragada, solo lo es por el número de versos, pues no es correcto el sistema de rimas, y la repetición, poco hábil, de «de aquesa suerte» es difícil de admitir. El sentido, además, es poco claro. Quiere evocar la eminencia de Vélez de Guevara y el aplauso que había merecido una comedia suya, de la que ésta es la continuación: «tras ser uno eminente, / el trabajo se me diera / para que de aquesa suerte / le privaran la primera».

¹² La *Comedia de venganza honrosa de capa y espada* va precedida de un «Baile de Fuencarral», la *Comedia de la vida y muerte del Santo fray Luis Bertrán*, de una loa, así como *La gitana melancólica*, *La fuerza del interés*, y *La suerte sin esperanza*. Algunas comedias de Aguilar se publicaron con otras composiciones paratextuales al final: «Ocho coplas para cantar» a continuación de *El mercader amante*, dos composiciones de «Décimas de Gaspar Aguilar» al final de *La nuera humilde*, y como colofón de *La fuerza del interés*, dos composiciones de Ricardo de Turia, octavas tituladas «A un desdén», y un soneto. Llama la atención, sin embargo, que en la décima que acompaña *Los agravios perdonados* la voz del poeta habla en la primera persona: «el trabajo se me diera».

¹³ Sería posible citar también el caso de *El Águila del Agua*, aunque, hablando estrictamente, los elementos paratextuales de la obra están integrados al enredo. La pieza se abre con una coreografía de Madrid en boca de Pero Vázquez de Escamilla, que con su compañera Almendruca recorre las calles y plazas de Madrid en un carro mato hasta llegar a la puerta del Juego de la Pelota (vv. 1-120); en el Acto 2 «[Salen] a cantar a cuatro» un hermoso romance cortesano «sin haber cantado entre las jornadas otra cosa» (acot. r); y «En acabándose la segunda jornada, [sale] ALMENDRUC A cantando por una parte» (acot. YY, acompañada por otras dos que «[Salen] del mismo modo que ALMENDRUC A» (acot. ZZ). Las tres, a solas y en trío, entonan y bailan las coplas de una colorida jácara sobre el notorio valentón Maladros (vv. 2433-2491, a lo cual sigue un entremés de verdad (vv. 2492-2990). O sea, a la acción principal del drama Vélez sintetizó los elementos que normalmente habrían sido paratextuales—la loa, el entremés musical, la jácara bailada y el entremés—, dando así verosimilitud a la premisa inicial de la comedia y ambientando la situación dramática que sigue a continuación en los Actos 2 y 3. Efectivamente, por razón de la autonomía teatral del entremés de la tercera jornada, H. Urzáiz lo incluye como apéndice de su edición de Luis Vélez de Guevara, *Teatro breve*, págs. 239-267. Véanse además E. Nagy, «El galeote de Lepanto de Luis Vélez de Guevara»; *idem*, «El galeote de Vélez de Guevara y el escarmiento picaresco alemaniano»; *idem*, «El Sollado y el Calabozo: las intercalaciones picaresco-entremesiles de Luis Vélez de Guevara». Asimismo, M. Muñoz Cortés («Introducción», pág. XII) e I. Arellano (*Historia del teatro español del siglo XVII*, pág. 325) coinciden en contemplar el principio del Acto III de *El diablo está en Cantillana* (vv. 1707-1878) como un entremés de pullas de alcaldes.

corte real y el otro como pastor (aprenderemos que son padre e hijo, y más adelante que son hijo y nieto del rey de Inglaterra). Mientras que sí hay comedias de Vélez en las que un personaje asume una segunda identidad¹⁴, o género¹⁵, nunca hay homónimos que confundan al espectador o lector.

Un tercer elemento compositivo de las obras de Aguilar, señalado por J. G. Weiger¹⁶, se refiere a las aperturas estruendosas. Las realiza de dos maneras: con animadas locuciones performativas¹⁷ —interrogativas, imperativas o exclamativas— que llaman la atención del espectador y lo proyecta sin ambages a una situación dramática¹⁸, y con pomposo aparato escénico. Algunos ejemplos: *La gitana melancólica* (2a):

Salen IRENE, gitana, y NUMA, soldado romano.

IRENE.	¿Tú te acuerdas, peleando, de mí?
NUMA.	No.
IRENE.	Quiero creello, pues me lo vas confesando.
NUMA.	¿He de acordarme de aquello en que siempre estoy pensando? ¿No ves que suelo pensar siempre en tu amor verdadero, y que, en ley de bien amar,

¹⁴ Cfr. *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón, A lo que obliga el ser rey, El Niño Diablo y El rey en su imaginación*.

¹⁵ Cfr. *El cerco del Peñón de Vélez, Los sucesos en Orán por el Marqués de Ardales y El Rey naciendo mujer*. Conste que me refiero al cambio de identidad genérica y no a la mujer que simplemente sale a escena vestida de hombre, lo cual constituye una de las notas distintivas de la dramaturgia de Vélez.

¹⁶ *Hacia la comedia*, págs. 118-125.

¹⁷ Véase J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, pág. 5. Cfr. Weiger, *Hacia la comedia*, págs. 124-125.

¹⁸ Para subrayar la rapidez y parquedad discursivas de las aperturas de Aguilar, Weiger cifra el número de versos pronunciados por el primer locutor (*Hacia la comedia*, págs. 121-122):

<i>Los amantes de Cartago</i>	2
<i>La fuerza del interés</i>	0,5
<i>La gitana melancólica</i>	1,3
<i>El gran patriarca don Juan de Ribera</i>	0,5
<i>El mercader amante</i>	5
<i>La nuera humilde</i>	0,5
<i>La suerte sin esperanza</i>	1
<i>La venganza honrosa</i>	0,5
<i>Vida y muerte del santo Fray Luis de Bertrán</i>	0,5

El patrón se ensancha, como se ha visto, al principio de *Los amigos enojados y verdadera amistad*, cuya primera intervención es de diez versos.

Basándose en cómputos métricos y en análisis de la estructura dramática y de los usos léxicos, Bruerton rechaza la atribución a Lope por Cotarelo y por Rennert y Castro, y reivindica la autoría de Aguilar. Ver «Is Aguilar the Author of *Los amigos enojados*?». Cfr. E. Cotarelo, *Obras de Lope de Vega*, Ac. N., 3, pág. XVII; H. A. Rennert y A. Castro, *Vida y obra de Lope de Vega*, págs. 164, n. 1, 461. Sin dar importancia a la exposición estructural y lexémica desarrollada por Bruerton como soporte de su análisis métrico, la crítica reciente ha mirado las conclusiones del investigador con escepticismo (Valladares Reguero, págs. 177-178; Sánchez Escobar, «Las aportaciones», págs. 137-138, pero la metodología aplicada por el norteamericano cuenta con el aval de numerosas investigaciones paralelas publicadas a lo largo del siglo pasado —ver la nota 20— y de los inventarios retóricos como los de Weiger, *Hacia la comedia*, págs. 118-129, 202-209, y también de los lexémicos señalados por A. Rodríguez López-Vázquez, «*La Estrella de Sevilla* y Claramonte», págs. 18-23; *idem*, «*El Quijote* de Avellaneda»; *idem*, «Un índice léxico de atribución para *Tan largo me lo fiáis/El burlador de Sevilla*», *idem*, «San Pablo y la Magdalena en tres comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Vélez de Guevara», págs. 397-402.

nadie se puede acordar
sin olvidarse primero?

La nuera humilde (42b):

Salen ENRICO y ROSARDO, y antes de salir suena ruido de caza.

ENRICO. ¿Voló mucho?
ROSARDO. Voló tanto,
que ha pasado en un momento
más allá del cielo santo.
ENRICO. Del grande encarecimiento,
como del vuelo me espanto.
ROSARDO. Pues de vista le perdí,
no hay por qué te escandalices.
ENRICO. También yo te pierdo a ti
de vista con lo que dices,
y estás bien cerca de mí.

La fuerza del interés (164a):

Salen EMILIA y una DUEÑA.

DUEÑA. ¿No le olvidas?
EMILIA. No le olvido.
DUEÑA. ¿Eso me quieres negar?
EMILIA. Sí.
DUEÑA. ¿Cómo?
EMILIA. ¿No está sabido
que no se puede olvidar
sino lo que fue querido?
Si no le tengo afición,
¿de qué manera le puedo
borrar de mi corazón?

Los amantes de Cartago (84b):

Salen SIFACE, rey de Siria, y TELEUCO, criado suyo.

SIFACE. Haz luego lo que te digo,
que ya me canso de hablarte.
TELEUCO. En poder de un enemigo
será, Siface, dejarte,
dejarte a solas contigo.
SIFACE. Aunque te quedes aquí
quedaré sin compañía,
pues puedo, a pesar de ti,
retirar del alma mía
las potencias dentro en mí.

El mercader amante (124b-125a):

Salen LOAISA y CABRERA, escuderos viejos, acuchillándose.

LOAISA. ¡Muerde esa lengua traidora
con ese caduco labio!
¡No pienses, villano, agora
disimular el agravio
que has hecho contra Lidora!

CABRERA. ¡Detente, Loaisa!

LOAISA. ¡En vano
detenéis mi fuerza airada,
que aunque tan viejo y tan cano,
bien puedo empuñar mi espada
por quien empuña mi mano!

CABRERA. Lidora escogerme pudo
por su arrimo verdadero,
y según esto, no dudo
que a quien sirvo de escudero
pueda servirla de escudo.

Vida y muerte del santo Fray Luis Bertrán (290a):

Dicen dentro.

¡Salga gente de la guarda,
y el pecho al león traspase
con una y otra alabarda,
para que por donde pase
lleve roja la piel parda!

Salen tres HOMBRES huyendo.

1.º ¡Muerto soy!

2.º ¡Triste de mí,
apenas moverme puedo!

3.º ¿Tú le viste?

1.º Yo le vi,
y si no me engaña el miedo,
aún lo veo.

2.º ¿Dónde?

1.º Allí.

2.º ¡Huyamos!

3.º ¡No puede ser!

1.º Si los tres le acometemos,
¿qué daño nos puede hacer?

3.º ¡Pruébalo tú!

1.º Pues ¿qué haremos?

3.º Ni esperar, ni acometer.

1.º Hagamos un escuadrón
de los tres.

2.º Bien has pensado.

Sale el león por una puerta y éntrase por otra.

El gran patriarca don Juan de Ribera (247a):

Salen ROBERTO y LEONORA.

LEONORA.
ROBERTO.

¡Desvíate!
¿Luego a mí
me tratas con tal martelo?
Ya, ingrata, ya conocí
que despides de tu cielo
el alma que te ofrecí.

LEONORA.
ROBERTO.

¿He de pagar tu tormento?
¿Por al menos no agradeces
la pena y dolor que siento?

LEONORA.

Porque amor muy pocas veces
nace de agradecimiento,
que amor cuando se agradece
siempre es con pena fingida,
y alguna vez acontece
ser con extremo querida
la persona que aborrece.

[¿]Los amigos enojados[?] (288):

Sale MANFREDO y CAMILA, y dice.

CAMILA.

¡Vete al momento, traidor,
antes que pueda tu ruego
menospreciar mi valor,
y antes que toquen a fuego
las campanas de mi honor,
y antes que quiera, enemigo,
castigar tu atrevimiento!
Mas tienes para conmigo
tan poco merecimiento,
que aun no mereces castigo.

MANFREDO.
CAMILA.

¡Camila, escucha!
¡Cruel!
No me trates con amor,
pues soy esposa de aquel
que, en ofensa de su honor,
ha sido tu amigo fiel.
Deja el término amoroso
y a matarme te apercibe,
porque será fin dichoso
que me mate aquel que vive
en el alma de mi esposo.
Por eso ¡fiero atrevido!
comienza luego a matarme
donde afrentarme has querido,
y podrá tu mano darme
la honra que no ha tenido.
Moriré honrada y contenta,

- 1.º ¡De la esfera celestial
parece que sale un rayo!
- 2.º ¡Jesús, Jesús!
- 3.º ¡Grande mal!
- 1.º Por no matar a un lacayo
torció al caballo la rienda,
y en una esquina chocó!
Salen MAURICIO y LEONARDA.
- MAURICIO. ¡No hay, hermana, quien entienda
tu condición!
- LEONARDA. ¿Cómo no?
(Dentro.)
- 1.º A Dios, señor, te encomienda.
MAURICIO. En nuestra calle hay carrera,
y ¿no la sales a ver?
- LEONARDA. Soy muy poco ventanera.
(Dentro.)
- 2.º ¿Dónde le queréis meter?
- 3.º En esta casa primera.
(Sácanle.)
- MAURICIO. ¡Oh, hermanos! ¿Qué ha sucedido?
- 1.º Entramos aquí a Lamberto
que en este punto ha caído
de un caballo.
- MAURICIO. ¿Viene muerto?
- 3.º Sino es que viene dormido
muerto viene.
- LEONARDA. ¡Gran dolor!

Verdad es que dentro del corpus de Vélez de Guevara, y en el de muchos otros, se hallan ejemplos de estas dos técnicas utilizadas por Aguilar. Son numerosas las piezas que comienzan con música¹⁹ o con el ruido de chirimías o cajas o efectos sonoros²⁰, y también hay obras suyas que se abren con emocionados diálogos rápidos, pero éstos suelen resolverse pronto en exposiciones discursivas—narrativas las más, o a veces descriptivas; y sí, unas pocas obras suyas se abren con un fasto²¹ o algún efecto espectacular²², mas por lo general el astigitano reserva

¹⁹ *El amor en vizcaíno, El Niño Diablo, Reinar después de morir, El Rey naciendo mujer, La romera de Santiago, Los tres portentos de Dios.*

²⁰ *Atila, azote de Dios, Celos, amor y venganza, El cerco del Peñón de Vélez, La corte del demonio, La creación del mundo, El jenízaro de Albania, La jornada del Rey don Sebastián en África, La mayor desgracia de Carlos V, El cerco de Roma por el rey Desiderio, Juliano Apóstata, La cristianísima Iis, Más pesa el Rey que la sangre, El nacimiento de Cristo, El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos, El primer Conde de Orgaz, El príncipe esclavo, I y 2, El prodigioso príncipe transilvano, La rosa de Alejandría, El triunfo mayor de Ciro, Las tres edades del mundo.*

²¹ Considérese el ejemplo de la escena inicial de *El Rey naciendo mujer*: «Corren una cortina y aparecen los MÚSICOS, con harpas y guitarras, y comenzando a cantar, van saliendo CARLOS, rey, el MARISCAL DE FRANCIA, y los demás que hubiere, ALFREDA con el REY, y las demás MUJERES, todos vestidos a la francesa, y con mascarillas».

²² Especialmente notable en este sentido es el caso de *El Caballero del Sol*, cuya acotación inicial reza así: «Vayan saliendo de una nave grande negra, con sus velas y el sol por farol, por una parte FEBO, príncipe de Ingalaterra [sic], y ARTENIO, su ayo, en cuerpo, vestido de inglés, por otra, LAURO, pescador, con un remo en la mano».

estos elementos para otras coyunturas en el interior y a la conclusión del drama.

Un elemento final que separa *Los agravios perdonados* del canon veleciano son los actos de agresión física contra el género femenino. Hay dos. El primero ocurre en la primera jornada (vv. 841-1055, cuando el marqués Clenardo, abrasado de celos y sintiéndose afrentado, le da un bofetón a la infanta Leonora por creerla infiel. El otro, que extrema la violencia contra la mujer, culmina una extensa escena de la jornada tercera (vv. 2356-2530). Astolfo saca un pañuelo e intenta estrangular a su esposa Celia, cuando es interrumpido por dos guardias. Esta misma situación está redoblada por Aguilar en *La venganza honrosa*, en cuya segunda jornada, Norandino saca un lienzo y quiere asfixiar a Porcia porque ésta lo había abandonado por otro; es interrumpido cuando el gobernador acude a los gritos de la mujer (p. 353a). Después, en la jornada siguiente, de nuevo intenta matarla, esta vez con una daga, pero el uxorcidio es interrumpido cuando sale una dama de la corte (p. 368a). En cambio, Vélez de Guevara escenifica riñas cómicas y dramáticas, atracos, duelos de honor, defenestraciones²³, batallas²⁴ y cruentas escenas de suplicio, pero jamás se le ocurrió al «gran cortesano y gran poeta»²⁵ atentar así contra el decoro: esa conducta no entra en su *habitus* dramático²⁶.

Más allá de las pruebas de orden compositivo, están las «huellas latentes» que suelen usarse para certificar o descartar la autoría de obras puestas en tela de juicio o consideradas como anónimas, es decir, la versificación²⁷.

El rasgo distintivo de la versificación de *Comedia segunda de Los agravios perdonados* es la quintilla, como se ve a continuación:

²³ Ver B. B. Ashcom, «Notes on the *Comedia*», págs. 237-238.

²⁴ Ver C. G. Peale, «Conflagraciones teatrales».

²⁵ Así lo describió Cervantes. Ver C. G. Peale, «Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero»; *idem*, «Luis Vélez de Guevara, gran cortesano, gran poeta».

²⁶ Cfr. M. Mauss, «Les techniques du corps»; P. Bourdieu, *Distinction*, pág. 170. Claro, en Vélez de Guevara así como en muchos dramaturgos la batalla de los sexos es un motivo fundamental, con malentendidos y engaños, seducciones y violaciones. Me refiero aquí a las bofetadas y empujones de agresión doméstica. Claro, hay la notable excepción de *Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía*, pero ese tema le llegó a Vélez a través de la historia y una comedia homónima de Lope de Vega. Mas por lo general el ecijano rehuye de esta explicitud física. Efectivamente, en *La niña de Gómez Arias*, el marido, creyéndose traicionado por su esposa, no se desagravia con agresión física, sino que la vende como esclava.

En el *Arte Nuevo* Lope de Vega subrayó que para darle gusto al público «los casos de la honra —como éstos de Aguilar— son mejores», pero las melodramáticas escenas entre parejas nobles debían de ser especialmente cosquillosas para el público de los corrales, porque detrás de ellas había en las altas capas sociales un fondo empírico, aunque se mantuvo en secreto, escondido por el velo de ‘nobleza’. Cfr. los casos documentados por F. J. Sánchez-Cid y por P. Orduna Portús.

²⁷ Cfr. S. G. Morley y C. Bruerton, *La cronología de las comedias de Lope de Vega*; S. G. Morley, «The Use of Verse-Forms (Strophes) by Tirso de Molina»; *idem*, «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina»; G. Guastavino Gallent, «Notas tirsianas, III»: VI. Algo más sobre el uso de las estrofas en las comedias de Tirso»; E. Juliá Martínez, «La métrica en las producciones dramáticas de Guillén de Castro»; C. Bruerton, «The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro»; W. E. Wilson, *Guillén de Castro*, págs. 35-46; V. G. Williamsen, «The Versification of Antonio Mira de Amescua's *Comedias* and of Some *Comedias* Attributed to Him»; S. G. Morley, *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto*; M. C. Hernández Valcárcel, ed., *Comedias*, de Andrés de Claramonte, págs. 100-108; H. W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*; W. A. Kincaid, «Life and Works of Luis de Belmonte de Bermúdez», págs. 209-240; J. H. Parker, «The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán»; *idem*, «The Versification of the *Comedias* of Antonio de Solís y Rivadeneyra».

JORNADA I

Quintillas	1-65	65
Romance (<i>e-e</i>)	66-101	36
Quintillas	102-341	240
Soneto	342-355	14
Quintillas	356-1055	<u>700</u>
		1055

JORNADA II

Quintillas	1056-1930	875
------------	-----------	-----

JORNADA III

Quintillas	1931-1940	10
Soneto	1941-1954	14
Quintillas	1955-2274	320
Romance (-ó)	2275-2350	76
Quintillas	2351-2695	<u>345</u>
		765

RESUMEN TOTAL

Quintillas	2555	94,8%
Romance	112	4,2%
Sonetos	<u>28</u>	1,0%
	2695	

Con casi un 95% de quintillas y un 96% de versos aconsonantados en once tiradas estróficas, el perfil métrico de *Los agravios perdonados* parecerá extremo, pero concuerda en general con el preponderante uso de la rima consonante en las otras obras de Aguilar²⁸:

	Quint	Red	Rom	End ²⁹	Tiradas
<i>Los amantes de Cartago</i>	86,1%	4,8%	2,1%	7,0%	13
[¿] <i>Los amigos enojados y verdadera amistad</i> [?]	90,7%	5,5%	2,7%	1,1%	8
<i>La fuerza del interés</i>	44,3%	45,6%	1,1%	1,0%	16
<i>La gitana melancólica</i>	69,1%	21,3%	1,5%	15,3%	21
<i>El gran patriarca don Juan de Ribera</i>	24,1%	50,6%	13,6%	11,7%	19
<i>El mercader amante</i>	42,2 %	56,1%	1,1%	,6%	14
<i>La nuera humilde</i>	57,9%	37,3%	4,0%	,8%	13
<i>La suerte sin esperanza</i>	42,3%	13,5%	41,2%	3,0%	23
<i>La venganza honrosa</i>	97,5%	—	1,6%	,9%	8

²⁸ Cfr. Bruerton, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», núms. 53, 67, 72-74, 77.

²⁹ Para economizar las cifras, se agrupan bajo esta categoría silvas, octavas, sonetos, tercetos, sueltos, canciones y pareados. La gran mayoría de estos son de rima consonante; se cuentan sueltos solamente en *La fuerza del interés* (31 vv., *La gitana melancólica*, 290 vv., *El gran patriarca*, 205 vv.) y *Vida y muerte del Santo fray Luis de Bertrán* (86 vv.).

<i>Vida y muerte del santo Fray Luis de Bertrán</i>	58,3%	25,7%	6,7%	9,3%	20
---	-------	-------	------	------	----

El promedio de quintillas-redondillas en el conjunto de dichas obras y *Los agravios perdonados* es un 88%. Comparada con la polimetría del Arte Nuevo lopesco, la estadística parecerá excepcional, pero en el contexto de la praxis valenciana, que valoraba el verso octosílabo, y en particular la quintilla y la redondilla, se hace evidente que la versificación de Aguilar refleja su entorno estético³⁰. Además, llama atención especial la estrecha semejanza métrica entre *Los agravios perdonados* y *La venganza honrosa*, sobre todo cuando se consideran las exageradas peripecias que están desarrolladas en cada obra dentro del marco de la rima consonante.

No existe todavía un estudio comprensivo de la versificación de Vélez de Guevara; solamente contamos con unos apuntes preliminares³¹ y con un acervo creciente de ediciones críticas, pero constituyen una masa suficiente para hacer constar con seguridad que el uso de la quintilla por Vélez de Guevara es relativamente limitado; ni siquiera consta en veintinueve de sus comedias³². En dos, *El alba y el sol* y *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*, hay una sola quintilla. En la primera (vv. 157-161) puede tratarse de un lapso textual, ya que cae entre una secuencia de dieciocho versos de silvas pareadas y una secuencia irregular de diecisiete versos de romance. En *La nueva ira de Dios* la quintilla aislada (vv. 792-796) ocurre en medio de una secuencia de redondillas. La cantidad de quintillas en las otras comedias de Vélez dista mucho de la subida proporción que se ve en *Los agravios perdonados*. La quintilla constituye un 14% de *El espejo del mundo*, 1602-1603, un 11% de *Los hijos de la Barbuda*, 1608, aproximadamente un 33% de *La jornada del Rey don Sebastián*, 1607) y de *La hermosura de Raquel, Primera parte (ad quem 1614*, y un 44% de *El cerco de Roma por el rey Desiderio*, 1605-1619). En otras comedias que pueden fecharse seguramente entre 1610 y 1620 la proporción de quintillas se estabiliza entre un 5 y 7%³³.

³⁰ «Very heavy *quintillas* are a characteristic of the Valencian dramatists, with the exception of Guillén de Castro. Of the ten plays by Tárrega extant, nine have *quintillas*, four of them from 90% to 97.9%. In the nine plays of Aguilar the lowest *quintilla* percentage is 21.9; *Los amantes de Cartago* has 86.1%, *La venganza honrosa* 97.5%. Beneyto's *El hijo obediente* has 85.1% and Boyl's *El marido asegurado* 88.5%. Three plays by Turia contain from 62% to 64%» (Bruerton, «Is Aguilar the Author?», pág. 224); R. Frolid asimismo observa los usos elevados de quintillas en dramaturgos levantinos. Ver *Lope y la formación de la comedia*, pág. 122.

³¹ C. Bruerton, «The Date of Schaeffer's *Tomo antiguo*», pág. 351; *idem*, «Eight Plays by Vélez de Guevara».

³² *A lo que obliga el ser rey, El Águila del Agua, El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra, Amor es naturaleza, Los amotinados de Flandes, El asombro de Turquía, Los celos hasta los cielos y desdichada Estefanía, El cerco del Peñón de Vélez, La conquista de Orán, La corte del demonio, El embuste acreditado, El Hércules de Ocaña, El hijo del águila, Julián Apóstata, El Lucero de Castilla y Luna de Aragón, La Luna de la Sierra, El marqués del Vasto, Más pesa el Rey que la sangre, La mayor desgracia de Carlos Quinto, La montañesa de Asturias, El negro del serafín, El Ollero de Ocaña, El príncipe esclavo, Partes I y 2, El rey en su imaginación, El Rey naciendo mujer, La Serrana de la Vera, Si el caballo vos han muerto y Las tres edades del mundo.*

³³ 5,0% de *El primer Conde de Orgaz*, 5,7% de *Atila, azote de Dios*, 6,2% de *Juliano Apóstata*, y 7% de *El diablo está en Cantillana*. Se presenta un caso peculiar en *Don Pedro Miago*, compuesto en el verano de 1613. Casi un 14% de la comedia está conformada por 375 versos de quintillas cruzadas, todas en los Actos I y 2, más una, irregularmente pareada, en el Acto III (vv. 2633-2637, que interrumpe una larga secuencia de romance:

«Yo soy don Pedro Miago,
que en lo mío me yaguo.
Lo que comí y bebí gocé.
El bien que fice hallé.
Lo que dejé no lo sé.»

En fin, la evidencia de las «huellas» métricas es contundente: la versificación de *La comedia segunda de Los agravios perdonados* anula la posibilidad de que el autor fuese Vélez de Guevara y apunta a la autoría del valenciano Gaspar Aguilar.

Ahora bien, a continuación se enumeran algunas particularidades del consonantismo de Aguilar y de su uso de la quintilla en la *Comedia segunda de Los agravios perdonados*.

El poeta usó cuatro de los cinco tipos de quintillas clasificados por Juan Díaz Rengifo en *Arte poética*³⁴. El más frecuente es el tipo 1, o la *quintilla cruzada*—ababa—que conforma 395 estrofas:

Vv. 1-50, 56-65, 102-136, 142-161, 166-236, 242-266, 272-316, 327-341, 356-370, 386-400, 406-410, 416-430, 436-470, 476-525, 536-545, 551-560, 566-575, 591-595, 601-610, 616-650, 656-660, 671-710, 716-770, 776-785, 791-800, 806-810, 816-845, 851-865, 871-910, 916-935, 941-970, 981-985, 1001-1005, 1011-1015, 1021-1065, 1071-1080, 1086-1095, 1101-1105, 1116-1120, 1126-1140, 1146-1150, 1166-1175, 1181-1190, 1196-1215, 1221-1260, 1266-1320, 1326-1395, 1401-1335, 1441-1500, 1506-1515, 1521-1545, 1551-1555, 1561-1620, 1631-1640, 1646-1650, 1656-1695, 1701-1720, 1726-1730, 1741-1750, 1756-1785, 1791-1795, 1801-1825, 1836-1845, 1861-1880, 1886-1915, 1926-1940, 1955-1969, 1975-1989, 1995-2004, 2010-2014, 2020-2079, 2085-2109, 2115-2119, 2125-2139, 2145-2149, 2155-2164, 2170-2179, 2185-2219, 2225-2229, 2235-2274, 2351-2370, 2376-2420, 2426-2435, 2451-2505, 2511-2555, 2561-2585, 2591-2630, 2636-2660, 2666-2675, 2686-2695

El tipo 2 son las *quintillas sobre redondilla anterior*—abbab—. En la comedia estas suman treinta:

Vv. 51-55, 137-141, 237-241, 317-326, 371-385, 401-405, 411-415, 431-435, 471-475, 526-530, 596-600, 651-655, 771-775, 911-915, 986-995, 1066-1070, 1106-1110, 1141-1145, 1160-1165, 1191-1195, 1321-1326, 1626-1630, 1726-1730, 1921-1925, 2080-2084, 2676-2680.

Del tipo 3, *quintillas sobre redondilla posterior*—abaab—, hay veinticuatro:

Vv. 162-66, 531-535, 646-650, 666-670, 711-715, 786-790, 1261-1265, 1436-1440, 1786-1790, 1796-1800, 1826-1835, 1876-1880, 1916-1920, 2005-2009, 2015-2019, 2110-2114, 2120-2124, 2140-2144, 2180-2184, 2220-2224, 2371-2375, 2446-2450, 2506-2510

Y del tipo 5, la *quintilla pareada*, o más precisamente, *de doble pareado*—aabba— hay cincuenta y cinco:

Vv. 267-271, 546-550, 561-565, 576-580, 586-590, 611-615, 661-665, 801-805, 811-815, 846-850, 866-870, 936-940, 971-980, 996-1000, 1006-1010, 1016-1020, 1081-1085, 1096-1100, 1111-1115, 1121-1125, 1151-1165, 1176-1180, 1216-1220, 1396-1400, 1501-1505, 1516-1520, 1546-1550, 1556-1560, 1621-1625, 1641-1645, 1651-1655, 1696-1700, 1721-1725, 1731-1740, 1751-1755, 1846-1860, 1881-1885, 1970-1974, 1990-1994, 2150-2154, 2165-2169, 2230-2234,

Viola el principio de que las quintillas no pueden tener la misma rima en tres versos seguidos ni acabar en pareado, pero en este caso no puede considerarse como un desliz, porque se trata de la transcripción exacta por el poeta del notorio epitafio que identificaba el busto que guardaba el pórtico de la iglesia de Santisteban hasta la demolición de la antigua parroquia vallisoletana tras un incendio en 1775. Ver *Don Pedro Miago*, págs. 33-38, 74-79.

³⁴ Cfr. D. C. Clarke, «Sobre la quintilla», 288; Morley y Bruerton, *Cronología*, pág. 38; A. Quilis, *Métrica española*, págs. 99-100.

2421-2425, 2436-2445, 2556-2560, 2586-2590, 2631-2635, 2661-2665, 2681-2685

Del total de versos en *Los agravios perdonados* las quintillas suman 2.555, o sea, casi un 95% de la obra, y de ellas, 172 estrofas, es decir, 860 versos—31,9% de la obra—, se combinan para conformar ochenta y seis coplas reales:

Vv. 46-55, 132-141, 232-241, 262-271, 312-331, 396-415, 426-435, 466-475, 521-530, 541-450, 556-565, 571-80, 581-600, 606-616, 641-670, 766-775, 796-815, 841-850, 861-870, 931-940, 961-990, 1001-1020, 1061-1070, 1076-1085, 1091-1100, 1106-1125, 1136-1165, 1171-1180, 1186-1195, 1211-1220, 1316-1325, 1391-1400, 1431-1440, 1496-1505, 1511-1520, 1541-1560, 1626-1655, 1671-1680, 1691-1700, 1716-1755, 1781-1790, 1821-1850, 1856-1865, 1876-1885, 1911-1930, 1965-1974, 1985-1994, 2000-2019, 2105-2114, 2135-2174, 2416-2445, 2551-2560, 2580-2590, 2626-2635, 2656-2665, 2671-2690³⁵

En cualquier obra de grandes extensiones aconsonantadas se pueden esperar casos de autorrima. Aunque la rima idéntica fue generalmente rechazada por los preceptistas áureos, salvo cuando los vocablos en rima tenían diferente significación, su empleo era frecuente en la comedia barroca³⁶. Efectivamente, pudo emplearse con memorable efecto, como en la octava declamada por un numantino al principio de la jornada segunda de *El cerco de Numancia*³⁷:

NUMANTINO 1.º	O sea por el foso o por la muerte, de abrir tenemos paso a nuestra vida, que es dolor insufrible el de la muerte, si llega cuando más vive la vida. Remedio a las miserias es la muerte, si se acrecientan ellas con la vida y suele tanto más ser excelente cuanto se muere más honradamente. (vv. 585-591)
---------------	---

Pero la gran mayoría de los casos de autorrima probablemente eran la consecuencia de la realidad práctica bajo la que obraban los comediógrafos áureos, la necesidad de crear y componer con rapidez³⁸, y normalmente no viciaban el discurso con pegadas percusivas. En cambio, *Los agravios perdonados* está marcado por noventa y seis cadencias de autorrimas y cuasi-autorrimas³⁹:

³⁵ Cfr. Bruerton, «Is Aguilar the Author», pág. 225. En lo que respecta al uso de la copla real, que extiende la quintilla cruzada variando la secuencia rimada—ababacddc—, Vélez de Guevara se sirvió de ella en una secuencia *La jornada del Rey don Sebastian en África*, donde se suceden tres (vv. 1275-1304)—, pero en general su uso es limitado, cuando no esporádico. En *El Caballero del Sol*, por ejemplo, hay un caso de cinco coplas reales dispuestas sistemáticamente; en el Acto 2 se suceden tres, separada cada una por dos quintillas cruzadas (vv. 1634-1683, patrón que se repite los vv. 1724-1753). En cambio, hay una sola copla real en *El espejo del mundo* (vv. 1190-1199, y una quintilla pareada que pudiera redondear una copla real en *El diablo está en Cantillana* (vv. 2157-2161, pero como faltan dos versos en la quintilla anterior, es imposible determinar si es cruzada, produciendo una copla real, o una secuencia irregular de dos pareadas. Cfr. Clarke, págs. 289-292.

³⁶ Ver J. M. Arjona, «The Use of Autorhymes in the XVIIth-Century Comedia».

³⁷ Cfr. J. B. Avalor-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, págs. 256-258.

³⁸ La crítica académica suele ver la autorrima como un defecto que refleja el poco talento del poeta. Típica es la opinión de M. G. Profeti, que en la ocasión de introducir *El Verdugo de Málaga* señaló las autorrimas y comentó que tales «descuidos en la versificación hay que achacárselos al autor mismo. [...] comprueban la escasa soltura en la

creación, atestiguando [...] el limitado empeño en la redacción de [la] comedia» (p. 31). Cfr. D. Devoto, «Para un vocabulario de la rima española», s. v. autorrima, equívoco, homónima.

³⁹ La cifra es comparable con *La venganza honrosa*, con noventa y nueve casos de autorrima y cuasi-autorrima (citados por la edición de Juliá Martínez):

P. y col.

333b	desasosiego/ciego	340b	olvida/vida
333b-334a	fue/fe	340b	diera/pudiera
334a	locura/procura	341a	tambien/bién
334b	bien/también	341a	amantes/diamantes
335a	vella/ella	341b	bien/también
335a	eso/seso	341b	despojos/enojos/ojos
336b	asombre/hombre/nombre	343a	toque/estoque
337a	fiel/él	343a	amor/amor
337a	corazón/razón	343b	enojo/enojo
337a	Hermanos/manos	345a	bien/también
337ab	vida/olvida	345b	obra/sobra
337b	soldados/soldados	346a	mantiene/tiene
337b	aplico/suplico	346ab	renombre/nombre
338a	fundo/profundo	346b	medio/remedio/remedio
338a	bello/cabello	346b	cierto/concierto
338b	conviene/viene	346b-347a	viva/aviva
338b	enjos/ojos	347b	atiendo/entiendo
339a	descubrir/descubrir	348b	vida/convida
339a	mano/mano	348b	pasar/pesar
339b	más/demás	349b	disculpa/culpa
339b	ayudar/dar	350ab	gusto/gusto
339b	contento/contento	350b	caza /caza
340a	ordenada/nada	352a	deshonra/honra
340a	sospecho/pecho	353a	despojos/enojos/ojos
340a	talle/afrentalle	353b	descompuesto/puesto
340a	tiene/tiene	353b	remate/mate
340a	di/di	354a	atrevida/vida
340b	tiens/mantienes	354ab	concierta/cierta
355a	deshonra/honra	368ab	vella/ella
355a	justo/injusto	362b	mantienes/tienes
355a	amigo/conmigo	362b	entretengo/tengo
355b	disgusto/gusto	363a	ver/volver
356a	ayudar/dar	363b	edificio/oficio
356a	conciertos/desconciertos	363b	disgusto/gusto
356b	divierte/convierte	364b	bien/también
357ab	despojos/ojos	364b	tienen/detienen
357b	razón/corazón	366a	yo/cayó
357b	vida/olvida/vida	368b	dejas/dejas
358a	destierre/entierre	369a	mano/hermano
359b	disgusto/gusto	369ab	enjos/ojos/despojos
359b	voluntad/voluntad	369b	Sabrás/sabrás
359b	mano/hermano	369b	vella/ella
360a	veces/veces	370b	olvida/vida
360b	quiero/quiero	371b	contentos/intentos
361a	bien/también	371b	bella/salva/alba/ella
361a	bien/también	371b	semejantes/antes
362a	razón/corazón	372b	sí/ansí
362ab	llama/llama	373a	despecho/pecho
366b	fragua/agua	373a	ella/bella
368a	también/bien	373b	cierto/concierto

Hay además dos quintillas de rima homófona: *mía/mío/estío/cría/frío* (pág. 334a), y *hecho/muerte/fuerte/suerte/pecho* (pág.

Vv.	1297, 1299 bien/bien
41, 43, 45 dad/autoridad/verdad	1346, 1350 tenga/entretenga
73, 75 previenen/vienen	1361, 1363 esta/aquesta
108, 110 ojos/despojos	1377, 1379 arca/embarca
118, 120 bienes/parabienes	1378, 1380 se ve/salvé
237, 240 bien/bien	1387, 1389 de él/Por él
322, 325 mesón/son	1421, 1423 cuenta/cuenta
327, 331 bien/también	1428, 1430 hermano /mano
334, 336 fuera/fuera	1483, 1485 den/desdén
337, 339 más/jamás	1491, 1495 fin/serafín
371, 374 cerca/cerca	1548, 1549 culpa/disculpa
350, 353 pecho/sospecho	1577, 1579 gusto/disgusto
443, 445 da/da	1611, 1515 bien/también
473, 474 presa/impresa	1623, 1624 cielos/celos
492, 494 gente/diligente	1663, 1665 venga/venga
508, 510 ciertos/desconciertos	1672, 1674 antes/amantes
562, 585 oprimo/primo	1837, 1839 engañe/desengañe
566, 568 dar/mandar	1937, 1939 honra/deshonra
612, 615 también/bien	1965, 1969 desdiga/diga
656, 660 tenga/mantenga	1981, 1983 deshonra/honra
663, 664 terciopelos/pelos	1703, 1905 paciencia/ciencia
671, 673 dos/dos	1736, 1940 provoca/boca
703, 705 provoca/boca	1771, 1773, 1775 nombre/asombre/hombre
731, 733 sobra/resobra	1776, 1780 asombra/sombra
748, 750 restituyo/tuyo	1837, 1839 engañe/desengañe
768, 770 conocen/desconocen	1842, 1844 cuidado/descuidado
771, 774 tengo/tengo	1887, 1889 enojos/ojos
773, 775 mí/mí	1937, 1939 deshonra/honra
816, 818 incapaz/capaz	1965, 1969 desdiga/diga
903, 905 fruta/desfruta	1981, 1983 deshonra/honra
916, 918 desespere/espere	1987, 1989 procura/cura
927, 929 enojos/ojos	1991, 1994 deshace/hace
1001, 1003 repara/prepara	2016, 2019 cara/cara
1002, 1004 deshonra/honra	2020, 2022 acomodo/modo
1012, 1013 cura/locura	2026, 2028 enojos/ojos
1042, 1044 encargo/cargo	2035, 2037 recibe/apercibe
1071, 1075 consiente/siente	2095, 2099 damos/aguardamos
1098, 1099 falta/falta	2111, 2114 despojos/ojos
1131, 1135 celos/recelos	2160, 2162 posada/reposada
1161, 1162 guarda/guarda	2217, 2219 deslengua/lengua
1256, 1260 así/así	2236, 2238 sacude/acude

345a).

Por otra parte, suponiendo el seseo del dialecto valenciano—*e.g.*, *son/razón*, *ser/hacer*—, en *Los amigos enojados* hay setenta y siete casos de autorrima o cuasi-autorrima, ochenta en *Los amantes de Cartago*, ochenta y uno en *La fuerza del interés*, setenta y tres en *La gitana melancólica*, cuarenta y cinco en *El gran patriarca don Juan de Ribera*, setenta y tres en *El mercader amante*, ochenta y tres en *La nuera humilde*, cincuenta y nueve en *La suerte sin esperanza*, y ochenta y cinco en *Vida y muerte del Santo fray Luis de Bertrán*. Aunque se aproxima a la cuasi-autorrima, dichas estadísticas no toman en cuenta el lugar común de *rey/ley*.

2260, 2264	suele/consuele	2538, 2540	amante/diamante
2401, 2405	ser/ser	2556, 2560	acomodo/modo
2461, 2465	despojos/ojos	2581, 2585	fía/porfía
2476, 2480	sombra/asombra	2631, 2633, 2635	presente/ausente/esente
2501, 2503, 2505	remata/poco/loco/mata	2663, 2664	hermanos/manos
2508, 2509	hecho/hecho	2673, 2675	casa/escasa
2521, 2522, 2524, 2525	mate/loco/poco/ate		

Dichos casos no incluyen las estrofas que, si bien no llegan a autorrimarse en sentido estricto, se acercan a la homofonía, como los vv. 1061-1065 (*quedar/hermandad/entrar/Majestad/acompañar*), 1666-1670 (*vos/bofetón/dos/bendición/Dios*), 1676-1680 (*amigo/testigos/digo/amigos/enemigo*), 2086-2090 (*tuya es/atribuyes/Marqués/huyes/ya ves*) y 2381-2385 (*presa/preso/pesa/peso/pesa*).

Otras particularidades se tratan de ajustes al metro octosílabo, como los casos de diéresis en los vv. 28 *premiar*, 114 *confiada*, 1187 *pieza*, 1293 *cruel*, 1445 *ruina*, 2129 *arguía* y 2555 *Fiaos*; y de hiato en los vv. 685, 813, 814 y 2155, *sátira universal*, *Escocia* y, *Francia* y, y *mi alma*, respectivamente. Se notan hiatos adicionales en los vv. 813 (y *Ingalaterra*) y 814 (y *injusta*), que se explican por el hecho de que en el siglo XVII no se había estabilizado todavía el uso de la conjunción disyuntiva *e* ante el fonema / I /⁴⁰, por otra parte, para ajustar el octosílabo y consonar la rima debidamente con *lis* (v. 409) el poeta desplaza el acento tónico del nombre *Paris* a que sea *París* (v. 407). Efectúa semejantes ajustes en los vv. 687 (*vejamén*, 1286 (*Dejamé*) y 1658 (*perdonalé*)⁴¹, y consueña una quintilla cruzada con *razones/obligación es/pones* (vv. 2646, 2648, 2650). Hay casos de rima irregular, como *riñamos/entrambos* en los vv. 1221-1225, *renta/queda* en los vv. 2676, 2680, y en los vv. 1691, 1693, 1695, donde *cabe* no consueña con *esclavo/cabo*. Además, se nota el uso de seseo valenciano⁴² en los vv. 447, 449 (*cruz/Jesús*, 806, 808, 810 (*ofrezco/parentesco/aborrezco*, 1102, 1104 (*caballeriza/pisa*, 1406, 1408, 1410 (*juez/es/vez*, 1446, 1448, 1450 (*perdís/descubrís/narís*) y 2436, 2438, 2440 (*parezco/ofrezco/parentesco*). Tales medidas son comunes dentro de la praxis de la Comedia Nueva. Aun así, parece evidente, con el número de ajustes e irregularidades y la subida cantidad de autorrimas y versos homófonos, que el manejo estrófico del poeta es a veces forzado⁴³.

⁴⁰ Ver H. Keniston, *The Syntax of Castilian Prose*, §42.12, págs. 660-661.

⁴¹ Cfr. S. G. Morley, «La modificación del acento de la palabra en el verso castellano».

⁴² Véanse A. Alonso, «Historia del *ceceo* y *seseo* españoles», págs. 112, 119, 130, 135, 175; R. Menéndez Pidal y D. Catalán, *Historia de la lengua española*, §312.

⁴³ Con la excepción especial de *El prodigioso príncipe transilvano*, ninguna obra del corpus de Vélez de Guevara se aproxima al perfil rimado de Aguilar. Compárese, por ejemplo, su primera comedia, *El espejo del mundo*, 1602-1603): con 63,5% de estrofas aconsonantadas, se encuentran veintisiete casos, en los vv. 8, 10 *amantes/diamantes*, 11, 15 *espero/desespero*, 61, 63 *hombres/hombres*, 132, 134 *bien/también*, 261, 264 *bien/también*, 298, 299 *soy/soy*, 362, 363 *dicha/desdicha*, 390, 391 *estraños/años*, 425, 428 *mano/sobrehumano*, 642, 643 *tabla/entabla*, 702, 703 *mira/admira*, 1180, 1184 *compadre/padre*, 1190, 1192 *maravillas/villas*, 136, 1240 *ello/ello*, 1242, 1243 *bien/parabién*, 1313, 1316 *humano/mano*, 1350, 1351 *bien/también*, 1399, 1401 *más/jamás*, 1600, 1603 *bien/también*, 1842, 1845 *desdicha/dicha*, 1850, 1853 *sombra/asombra*, 1886, 1889 *también/bien*, 1927, 1928 *tuve/estuve*, 2247, 2248 *acerca/cerca*, 2086, 2089 *bien/también*, 2131, 2132 *más/demás*, 2143, 2144 *bien/también*.

En *El asombro de Turquía*, 1621-1624, con un 57,3% de rima consonante, hay solamente dos autorrimas propiamente dichas, en *nombre* (vv. 427, 428) y en *tiempo* (vv. 1505, 1508, pero si se cuentan las cuasi-autorrimas la cifra sube a veintinueve casos: *medio/remedio* (vv. 65, 68, *atrever/ver* (vv. 101, 104, *ampara/repara* (vv. 106-107, *vea/provea* (vv. 162-163, *admiro/miro* (vv. 293, 296, *recibo/percibo* (vv. 333, 336, *miro/admiro* (vv. 369, 372, *sea/desea* (vv. 457-458, *previene/viene* (vv. 521-522, *remedio/medio* (vv. 559-560, *ojos/enojos* (vv. 656-657, *nombre/renombre* (vv. 1152, 1156, *celo/recelo* (vv. 1177, 1179, *razones/corazones* (vv. 1183, 1185, *combate/bate* (vv. 1192, 1194, *acercan/cercan* (vv. 1486-1487, *galeones/leones* (vv. 1603-1604, *Famagusta/gusta* (vv. 1629-

Además, sin entrar en extensos listados y análisis estadísticos, puede decirse que es generalmente similar el perfil de los usos estróficos en otras comedias de Aguilar. Es decir, se notan semejantes proporciones de quintillas de los tipos 1, 2, 3 y 5, cuantiosas autorrimas y cuasi-autorrimas, parecidos ajustes ortológicos con diéresis y acentos desplazados, y estrofas cuya consonancia está basadas en el seseo. Dicho perfil se observa asimismo en *Los amigos enojados y verdadera amistad*.

La suma de estos datos avala la probabilidad de que la autoría de *La segunda comedia de Los agravios perdonados* corresponda a Gaspar Aguilar, y de ser así, se puede proponer la composición de esta «segunda comedia» durante los años madrileños del valenciano, entre 1601-

1630, *brazos/abrazos* (vv. 1944-1945, *tierra/destierra* (vv. 1947, 1950, *barca/desembarca* (vv. 1952-1953, *disculpa/culpa* (vv. 2015-2016, *Virrey/Rey* (vv. 2043, 2046, *nada/determinada* (vv. 2084-2085).

Un 43,1% de *La corte del demonio*, 1644) está conformada por estrofas consonantes, entre las cuales se cuentan diecinueve cuasi-autorrimas, pero sin ni una autorrima propia: vv. 113, 117 *traje/ultraje*, 317, 320 *desvarios/ríos*, 334, 335 *consigue/persigue*, 637, 640 *más/jamás*, 738, 739 *disculpa/culpa*, 757, 760 *son/blasón*, 886, 887 *sigo/consigo*, 890, 891 *enajos/ojos*, 902, 903 *antojos/ojos*, 969, 972 *bajo/trabajo*, 1093, 1096 *humano/mano*, 1098, 1099 *testimonio/demonio*, 1335, 1336 *olas/solas*, 1351, 1352 *dado/cuidado*, 1361, 1362 *traje/ultraje*, 1393, 1395 *vuelto/revuelto*, 1812, 1813 *viene/conviene*, 1868, 1869 *estrague/trague*, 2426, 2427 *desechas/echas*.

Conviene observar que desde el principio de su carrera Vélez fue consciente de los silbidos que un desliz autorrimado podía evocar de los mosqueteros, que como «pescados de los estanques de los corrales», esperaban, «las bocas abiertas, el golpe del concepto por el oído» (*El Diablo Cojuelo*, pág. 8), y supo volverlo en motivo de risa favorable. En el Acto I de *El espejo del mundo*, por ejemplo, el Rey don Alonso promete recompensarle al protagonista don Basco por haberlo rescatado de un atraco por tres ladrones:

DON ALONSO.

Haced cuenta que informáis
al Príncipe y le advertís
de quién sois y le decís
vuestro nombre, y si gustáis,
por lo que puedo en la corte,
que os den una compañía
yo os juro por vida mía,
que mi favor os importe
y que a estas horas mañana
estéis consultado ya,
que quien tales muestras da
la justicia tiene llana.

Concluye su efusivo agradecimiento con una redondilla autorrimada que al nivel dramático delata sin querer su identidad, y al nivel metacomédico llama la atención al deliz de su discurso:

Al Príncipe informaré,
que de su cámara soy,
y os juro a fe de quien soy
de haceros merced... No sé
lo que me dije.

DON BASCO.

No importa.

(vv. 285-301)

Es de recordar también que en las jocosas «Premáticas y ordenanzas» del Tranco X de *El Diablo Cojuelo* el mismo Vélez criticó el uso de la rima *rey/ley*, una de las muletillas más comunes del teatro aurisecular: «Íten, que en las comedias [...] no se diga [...] versos por el consonante, como decir a *rey*, ‘porque es justísima ley’, ni a *padre*, ‘porque a mi honra más cuadre’, ni las demás: ‘A furia me provocó’, ‘Aquí para entre los dos’ y otras civilidades, ni que se disculpen sin disculparse diciendo:

Porque un consonante obliga
a lo que el hombre no piensa.

«Y al poeta que en ellas incurriera de aquí adelante, la primera vez le silben, y la segunda sirva a Su Majestad con dos comedias de Orán» (pág. 122).

1607⁴⁴, pero al mismo tiempo, aquellos mismos elementos compositivos, especialmente la versificación, presentan una paradoja.

La crítica moderna ha señalado el problema de los temas «dificultosos» que fueron abordados con notable soltura por Aguilar—incluso se ha podido hablar de momentos de transgresión o subversión⁴⁵—, pero los desarrolló encorsetados en un consonantismo del que no hay equivalente en la Comedia Nueva polimétrica que floreció en Madrid. De ahí surgen cuestiones secundarias, pero importantes de todos modos. Una tiene que ver con la segmentación dramática, que en Aguilar no tiene correlato en la versificación⁴⁶. Otra tiene que ver con el *techné* actoral: en lugar de seguir decurso natural del lirismo rimado de la poesía polimétrica, el actor tendría que declamar como si el texto fuera de verso libre, concentrándose en el sentido y valor emotivo del lenguaje, y mitigando la cadencia y melodía de las estrofas⁴⁷, porque de no ser así, el ritmo de los discursos aconsonantados se haría como el compás pesado de un martinete. O sea, la poesía de la *Comedia segunda de Los agravios perdonados* y, efectivamente, de todas las obras dramáticas de Gaspar Aguilar, relativiza algunos principios aceptados por la crítica actual, porque la voz y el medio métrico de su autor no se ajustan sino en parte a los cánones del Arte Nuevo, lo cual suscita una tercera cuestión: ¿cómo conciliar este desajuste poético y la ausencia, e incluso diría la irrelevancia editorial de Aguilar en Madrid con la aceptación y aprecio unánime de sus contemporáneos en el mundillo literario de la Corte, principal entre ellos, Cervantes y Lope de Vega⁴⁸?

* * *

⁴⁴ La estancia de Aguilar en Madrid fue documentada por J. Rodríguez, con adiciones y enmiendas póstumas de I. Savalls, en *Biblioteca Valentina*, 1747, fols. 148-149.

⁴⁵ Véanse J. G. Weiger, «Alpha and Omega: Structural Framework of Aguilar's *Comedias*»; Sánchez Escobar, «Las aportaciones», págs. 140-145, 152-155; J. Cañas Murillo, «El tema y los temas del teatro de Gaspar Aguilar»; Y. Campbell, «*El mercader amante* de Gaspar de Aguilar [*sic*]: la imagen dramática del cambio»; F. P. Casa, «Amor, riqueza y lealtad en *El mercader amante*». Cfr., en cambio, las conclusiones de J. C. Garrot Zambrana: «[...] me parece arriesgado calificar a Aguilar de dramaturgo discrepante como se ha hecho, porque al plantear el conflicto de su comedia no se limitaba ni mucho menos a predicar *pro domo suo*, sino que se hacía portavoz de un segmento importante de la población, con gran peso en el público que aplaudía sus obras. Además, su condición de secretario de varios títulos y la dependencia que tenía con el Concejo valenciano le vedaban desafíos que ningún dramaturgo podía permitirse» («Nobleza, fortuna y limpieza de sangre: a propósito de *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar», pág. 136). No debe olvidarse, sin embargo, que un poderoso atractivo de la vivencia teatral consiste, como la expresó Eugenio Asensio tan sucintamente, en la cosquillosa oportunidad de hacer novillos durante dos o tres horas de los esquemas de la ortodoxia y de la moral. Ver *Itinerario del entremés*, págs. 34-35.

⁴⁶ Cfr. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*; M. Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnole du XVIIe siècle*. Estos habrían de ser los puntos de partida para calar el tema, pero se supone que una investigación sobre Aguilar y otros dramaturgos valencianos llevaría a conclusiones muy diferentes de las que se han realizado por las secuelas respectivas de dichas fuentes en sus estudios de la Comedia Nueva, como por ejemplo, en el número monográfico sobre la segmentación de *Teatro de Palabras IV*, 2010 (<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html>)—con nuevas aportaciones y puestas al día de A. Hermenegildo, R. Serrano, M. Vitse, F. Antonucci, J. Oleza, M. L. Lobato, D. Gavela García, A. González, J. Menéndez Peláez, J. Rubiera, M. de los Reyes, V. Ojeda y J. A. Raynaud—, y D. Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega*.

⁴⁷ Cfr. Weiger, *Hacia la comedia*, págs. 33-46; A. Tordera, «El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco»; E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, págs. 367-405, 428-523; y las documentadas reflexiones en *idem*, *El libro vivo que es el teatro*, págs. 143-148, 154-194.

⁴⁸ Cfr. J. Cañas Murillo, «Gaspar Aguilar: Estado actual de sus estudios», págs. 31-32.

La edición de *La segunda comedia de Los agravios perdonados* que se presenta a continuación es moderadamente ecléctica, realizada de acuerdo con los siguientes principios y procedimientos:

—Se regulariza el uso de *b, u, v*, de *c, ç, s, j, ss, ll, z*, de *ch /K/*, de *g, i, j, x /H/*, de *i, j, y /I/*, y de *ph /F/* y *th /T/*.

—Se regulariza el uso de las mayúsculas, se separan las palabras mal ligadas, incluso cuando se trata de letras embebidas, y se conectan las palabras mal separadas.

—Se siguen las normas de la Real Academia acerca de la acentuación y se suple la diéresis cuando sea indicado por razones de la métrica. La puntuación es interpretativa.

—Se transcriben las asimilaciones (*perdella, ganalla, decillo*, etc.) según indica el testimonio, ya que en *MS* se emplean esas formas y las normales con *-rl-* sin distinción. El decoro cortesano de la obra da preferencia al infinitivo normal: hay treinta y tres casos con *-rl-*, quince con la forma asimilada.

—En lo que respecta a la presentación formal del texto, se sangra el primer verso de las formas estróficas, y se indican los lapsos textuales con puntos suspensivos puestos entre corchetes [...]. Los apartes quedan indicados entre paréntesis, así como las acotaciones que no delimitan «cuadros» o «escenas» con la salida o la entrada de un personaje, es decir, se usan paréntesis en las direcciones que apostillan la presencia de los actores mientras están en las tablas. Se han añadido treinta y tres apartes que faltan en *MS*⁴⁹, pero en cada caso la irrupción sintáctica, deíctica o referencial justifica concluir que los versos así acotados los dirige el hablante a sí mismo, o al público, y no a los personajes en la escena⁵⁰. Los versos están enumerados como de costumbre, de cinco en cinco, y para facilitar referencias se indican las acotaciones en orden alfabético, siguiendo el modelo A, a, AA, aa, Aa, aA, para aclarar el sentido, se añade el nombre del personaje en cuestión a cuatro acotaciones (YY, bb, cc, oo).

En las notas se intenta resolver las dificultades de comprensión que pudieran ofrecerse al lector moderno—vocablos, expresiones idiomáticas, refranes, alusiones históricas y mitológicas, y particularidades gramaticales, sintácticas, métricas e incluso ortoépicas. Como se propone dar la obra a conocer al mayor público posible, la anotación incluye materias bastante elementales, por otra parte, se propone establecer sólidas bases filológicas para futuros trabajos analíticos, así que se traen a colación cotejos con obras de otros autores.

⁴⁹ Vv. 58, 102, 251, 317, 356, 369, 376, 383, 385, 469, 644, 654, 761, 851, 861, 1236, 1249, 1296, 1319, 1326, 1351, 1358, 1501, 1670, 1671, 1720, 1731, 1789, 1839, 1876, 1916, 2481 y 2504.

⁵⁰ Véase C. G. Peale, «Ecdótica, performatividad y la cuestión del aparte».

OBRAS CITADAS

- AGUILAR, GASPAS. *Los amantes de Cartago*. En *Doze comedias famosas, de quatro poetas naturales de la . . . Ciudad de Valencia*. Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1609. Sigs. DD-FF4. BNE, R/10.644.
- . En *Poetas dramáticos valencianos*. Ed. Eduardo Juliá Martínez. Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1929, vol. II, págs. 82-121.
- [¿]———[?]. *Los amigos enojados y verdadera amistad*. En *Seis comedias de Lope de Vega y de otros autores*. Lisboa, Pedro Crasbeeck, a costa de Francisco López 1603. Fols. 206v-232v. BNE, R/25.021.
- [¿]———[?]. En *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española, Nueva edición, III*. Ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1917, págs. 288-323.
- . *Expulsión de los moros de España por el Rey don Felipe III*. En *Norte de la poesía española: ilustrado del sol de Doze comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doze escogidas loas y otras rimas a varios sugetos sacados a luz, aiustado con sus originales por Aurelio Mey*. Valencia, Aurelio Mey, 1616. BNE, U/10.337.
- . *Expulsión de los moros de España por la S.C.R. Majestad del Rey Don Felipe III, nuestro Señor, 1610*. Ed. Manuel Ruiz Lagos. Sevilla, Editorial Guadalmena, 1999.
- . *La fuerza del interés*. En *Norte de la poesía española*.
- . En *Poetas dramáticos valencianos*. Vol. 2, págs. 162-203.
- . *La gitana melancólica*. En *Doze comedias famosas*. Sigs. X-Z[8].
- . En *Dramaticos contemporaneos a Lope de Vega*. Ed. Ramón de Mesonero Romanos. BAE, 43. Madrid, M. Rivadeneyra, 1857, págs. 143-162.
- . En *Poetas dramáticos valencianos*. Vol. 2, págs. 1-40.
- . *El gran patriarca don Iuan de Ribera, Arçobispo que fue desta insigne Ciudad de Valencia*. En *Norte de la poesía española*.
- . En *Poetas dramáticos valencianos*. Vol. 2, págs. 245-287.
- . *El mercader amante*. En *Norte de la poesía española*.
- . En *Dramaticos contemporaneos a Lope de Vega*, págs. 123-142.
- . En *Poetas dramáticos valencianos*. Vol. 2, págs. 122-161.
- . *La nuera humilde*. En *Doze comedias famosas*. Sigs. AA-CC[8].
- . En *Poetas dramáticos valencianos*. Vol. 2, págs. 41-81.
- . *La suerte sin esperanza*. En *Norte de la poesía española*.
- . En *Poetas dramáticos valencianos*. Vol. 2, págs. 204-244.
- . *Comedia de la venganza honrosa de capa y espada*. En *Flor de las comedias de España de diferentes autores: Quinta parte recopilada por Francisco de Auila*. Barcelona, Sebastián de Cormellas al Call, 1616. Fols. 109-132. BNE, R/13.856.
- . En *Dramaticos contemporaneos a Lope de Vega*, págs. 163-185.
- . En *Poetas dramáticos valencianos*. Vol. 2, págs. 331-374.
- . *Vida y muerte del santo Fray Luis de Bertrán*. En *Fiestas que la insigne ciudad de Valencia ha hecho por la beatificación del santo Fray Luys Bertran. Iunto con la Comedia que se representó de su uida y muerte*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1608, págs. 31-161. BNE, R/8.218.
- AGUILAR, GASPAS. En *Poetas dramáticos valencianos*. Vol. 2, págs. 288-330.

- ALARCOS LLORACH, EMILIO. *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- ALONSO, AMADO. «Historia del ceceo y seseo españoles», *Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 7 (1951: 111-200).
- ALONSO, DÁMASO. *La lengua poética de Góngora*. Madrid, Aguirre, 1950.
- ARELLANO, IGNACIO. «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico* 1 (1988): 27-49.
- . *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 2002.
- ARJONA, J. M. «The Use of Autorhymes in the XVIIth-Century *Comedia*», *Hispanic Review*, 21 (1953: 273-301).
- ARMISTEAD, SAMUEL G. *Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*. 3 vols. Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.
- , ISRAEL KATZ y MANUEL DA COSTA FONTES. *O Romancero português e brasileiro: índice temático e bibliográfico*. 3 vols. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- ASENSIO, EUGENIO. *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. 2.^a ed. rev. Madrid, Gredos, 1971.
- ASHCOM, BENJAMIN B. «Notes on the *Comedia*: A New Edition of a Vélez de Guevara Play», *Hispanic Review* 30 (1962): 231-239.
- AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona, Ariel, 1975.
- BARRERA Y LEIRADO, CAYETANO ALBERTO DE LA. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rivadeneyra, 1860; Gredos, 1969.
- BELLO, ANDRÉS. *Gramática de la lengua castellana, con las Notas de Rufino José Cuervo*. Ed. Ramón Trujillo. 2 vols. Madrid, Arco/Libros, 1988.
- BERENGUER, ÁNGEL. *Madrid en el teatro I. Siglos de Oro*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.
- BOURDIEU, PIERRE. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Trad. Richard Nice. London-New York, Routledge, Kegan & Paul, 1984.
- BROWNE, ROBERT M. «The Typology of Literary Signs», *College English* 31.1 (1972): 1-17.
- BRUERTON, COURTNEY. «The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro», *Hispanic Review* 12 (1944): 89-151.
- . «The Date of Schaeffer's *Tomo antiguo*», *Hispanic Review*, 15.3 (1947): 346-364.
- . «Is Aguilar the Author of *Los amigos enojados*?» *Hispanic Review* 12.3 (1944): 223-234
- . «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 10 (1956): 337-364.
- . Ver S. GRISWOLD MORLEY.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *El gran teatro del mundo / El gran mercado del mundo*. Ed. Eugenio Frutos Cortés. 16.^a ed. Madrid, Cátedra, 2001.
- . *La vida es sueño*. Ed. José M. Ruano de la Haza. Madrid, Castalia, 1994.
- CAMPBELL, YSLA. «El mercader amante de Gaspar de [sic] Aguilar: la imagen dramática del cambio», *El Escritor y la Escena* 4 (1996): 27-35.
- CAÑAS MURILLO, JESÚS. «Gaspar Aguilar: estado actual de sus estudios», *Anuario de Estudios Filológicos* 3 (1980): 31-49.
- . «Personajes y tipos de personajes en el teatro de Gaspar Aguilar», *Anuario de Estudios Filológicos* 6 (1981): 35-56.
- . «Problemas de composición en el teatro de Gaspar Aguilar: el trazado de la acción», *Anuario de Estudios Filológicos* 8 (1985): 55-74.

- CAÑAS MURILLO, JESÚS. «Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar», *Anuario de Estudios Filológicos* 9 (1986): 49-59.
- . «El teatro de Gaspar Aguilar». Tesis inédita. Univ. Autónoma de Madrid, 1978.
- . «El tema y los temas del teatro de Gaspar Aguilar», *Anuario de Estudios Filológicos*, XII, 1989, págs. 7-24.
- CASA, FRANK P. «Amor, riqueza y lealtad en *El mercader amante*», *El Escritor y la Escena* 4 (1996): 37-46.
- CASTRO, AMÉRICO y S. GILI GAYA. « . . . y todo », *Revista de Filología Española* 4 (1917): 285-289.
- CATALÁN, DIEGO. Ver RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL.
- CERVANTES, MIGUEL DE. *El cerco de Numancia*. En *Obra completa, III*. Ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, págs. 1111-1213.
- CLARKE, DOROTHY CLOTELLE. «Sobre la quintilla», *Revista de Filología Española*, XX, 1933, págs. 288-295.
- CORREAS, GONZALO. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales de . . . (1627)*. Ed. Louis Combet. Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Univ. de Bordeaux, 1967.
- COSTA FONTES, MANUEL DA. Ver SAMUEL G. ARMISTEAD.
- COTARELO Y MORI, EMILIO. «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916): 621-652; 4 (1917): 137-171, 269-308, 414-444.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- CRIVELLARI, DANIELE. *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. Kassel, Reichenberger, 2013.
- DEVOTO, DANIEL. «Para un vocabulario de la rima española». En *Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale* 10 (1995): 5-186.
- DONALDSON, IAN. *The Rape of Lucretia: A Myth and Its Transformations*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- FIGUEROA, MELISSA. «La expulsión de los moriscos en *El gran Patriarca don Juan de Ribera* de Gaspar Aguilar: un festejo a medias», *Bulletin of the Comediantes* 66.2 (2014): 27-44.
- FROLDI, RINALDO. *Lope y la formación de la comedia: en torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope*. Madrid, Anaya, 1968.
- GARCÍA REIDY, ALEJANDRO. «Aguilar, Gaspar (Valencia, 1561-Valencia, 1623)», *Diccionario filológico de literatura española, Siglo XVI-XVII*. Madrid, Castalia, 2010.
- GARROT ZAMBRANA, JUAN CARLOS. «Nobleza, fortuna y limpieza de sangre: a propósito de *El mercader amante* de Gaspar de [sic] Aguilar», *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe IV, (1598-1621)*. Ed. Maria Grazia Profeti y Augustin Redondo. Firenze, Alinea, 1999, págs. 123-136.
- GAVELA, DELIA. Ver PABLO JAURALDE POU.
- GILI GAYA, S. Ver A. CASTRO.
- GUASTAVINO GALLENT, GUILLERMO. «Notas tirsianas, (I): VI. Algo más sobre el uso de las estrofas en las comedias de Tirso», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos* 70 (1962): 121-139.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, MARÍA DEL CARMEN, ed. *Comedias*, de Andrés de Claramonte. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1983.

- HILBORN, HARRY WARREN. *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*. Toronto, Univ. of Toronto, 1938.
- HOROZCO, SEBASTIÁN DE. *Libro de los proverbios glosados*. Ed. Jack Weiner. 2 vols. Kassel, Edition Reichenberger, 1994.
- JULIÁ MARTÍNEZ, EDUARDO. «La métrica en las producciones dramáticas de Guillén de Castro», *Anales de la Universidad de Madrid* 34 (1934): 62-71.
- , *poetas dramáticos valencianos*. 2 vols. Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos», 1929.
- KATZ, ISRAEL. Ver SAMUEL G. ARMISTEAD.
- KENISTON, HAYWARD. *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*. Chicago, Univ. of Chicago, 1937.
- KINCAID, W. A. «Life and Works of Luis de Belmonte de Bermúdez (1587?-1650?)», *Revue Hispanique* 74 (1928): 1-260.
- LÁZARO MORA, FERNANDO A. «RL-LL en la lengua literaria», *Revista de Filología Española*, 60 (1978-1980): 267-283.
- LOMAS CORTÉS, MANUEL. *El proceso de expulsión de los moriscos de España, 1609-1614*. Valencia, Univ. de Valencia, 2012.
- LÓPEZ, DIEGO. *Declaración magistral sobre las sátiras de Juvenal, príncipe de los poetas*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1642.
- MACCURDY, RAYMOND R. «On the Uses of the Rape of Lucretia». En *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*. Ed. Josep M. Solá Solé, Alessandro Crisafulli y Bruno Damiani, Barcelona, Hispam, 1974, págs. 297-308.
- MADROÑAL, ABRAHAM. «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, calzado y tocado en el teatro del Siglo de Oro». En *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*. Dir. Mercedes de los Reyes Peña. *Cuadernos de Teatro Clásico*, XIII-XIV, 2007, págs. 229-302.
- MAGNIER HENEY, GRACE. «Ambiguity in *La expulsión de los moros de España* by Gaspar Aguilar». En *Actes du V^e Symposium Internationale d'Études Morisques sur: Le V^e Centenaire de la Chute de Grenade*. Ed. Abdeljelil Temimi. Vol. 2. Zaghuan, CeromdiI, 1993, págs. 766-768.
- . «Distorted Images: Anti-Islamic Propaganda at the Time of the Expulsion of the Moriscos». En *Actes du VIII^e Symposium International d'Études Morisques sur: Images des morisques dans la littérature et les arts*. Ed. Abdeljelil Temimi. Zaghuan, FTESI, 1999, págs. 173-191.
- . *Pedro de Valencia and the Catholic Apologists of the Expulsion of the Moriscos: Visions of Christianity and Kingship*, Leiden-Boston, Brill, 2010.
- MARÍN, DIEGO. *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1962.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, MAR. «El vestido morisco como signo de la diferencia en *La expulsión de los moros de España*, de Gaspar Aguilar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34.3, (2010): 497-515.
- MARTÍNEZ KLEISER, LUIS. *Refranero general ideológico español*. Ed. facsímil. Madrid, Hernando, 1993.
- MAUSS, MARCEL. «Les techniques du corps», *Journal de Psychologie* 3.3-4 (1934): 271-293.
- MEDEL DEL CASTILLO, FRANCISCO. *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que*

- se han escrito por varios autores, antiguos y modernos.* Ed. J. M. Hill. En *Revue Hispanique* 75 (1929) 1929: 144-369.
- MÉNDEZ APARICIO, JUAN ANTONIO. *Catálogo de las obras de teatro impresas de los siglos XVI-XVIII de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO. *Historia de los heterodoxos españoles.* 8 vols. Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN y DIEGO CATALÁN. *Historia de la lengua española.* Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2005.
- MERIMÉE, HENRI. *L'Art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIII siècle.* Toulouse, Impr. et Librairie E. Privat, 1913.
- MONFORTE Y HERRERA, FERNANDO DE. *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola, y de San Francisco Xavier.* Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- MORALES, O'DALI I. «Edición crítica de la *Comedia segunda de Los agravios perdonados*». Tesis inédita. Athens, Univ. de Georgia, 1969.
- MORLEY, S. GRISWOLD. «La modificación del acento de la palabra en el verso castellano», *Revista de Filología Española*, XIV, 1927, págs. 256-272.
- . *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto.* Berkeley, Univ. of California, 1918.
- . «The Use of Verse-Forms (Strophes) by Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique* 7 (1905.): 387-408.
- . «El uso de las combinaciones métricas en las comedias de Tirso de Molina», *Bulletin Hispanique* 16 (1914): 177-208.
- y COURTNEY BRUERTON. *Cronología de las comedias de Lope de Vega.* Versión española de María Rosa Cartes. Madrid, Gredos, 1968.
- MUÑOZ CORTÉS, MANUEL, ed. *Reinar después de morir/El diablo está en Cantillana*, de Luis Vélez de Guevara. Clásicos Castellanos, 132. Madrid, Espasa-Calpe, 1948; 3.^a ed., 1969.
- NAGY, EDWARD. «El galeote de Lepanto de Luis Vélez de Guevara: la diversión en vez del escarmiento picaresco», *Bulletin of the Comediantes* 29.11 (1977):28-34; reimpresso en *idem, Villanos, hampones y soldados en tres comedias de Luis Vélez de Guevara.* Valladolid: Sever-Cuesta, 1979, págs. 25-33.
- . «El galeote de Vélez de Guevara y el escarmiento picaresco alemaniano». En *La picaresca: orígenes, textos y estructuras.* Ed. Manuel Criado de Val. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, págs. 833-840.
- . «El sollado y el calabozo: las intercalaciones picareso-entremesiles de Luis Vélez de Guevara», *Iberorromania* 25 (1987): 38-47.
- ORDUNA PORTÚS, PABLO. «Amor y violencia entre la nobleza navarra (siglos XVI-XVIII)», *eHumanista* 25 (2013): 195-210.
- OVANDO, GASPARD DE. *La Atalanta.* Ed. María Jesús Franco Durán. Kassel, Reichenberger, 2001.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO. *Metamorfosis. Libros I-V.* Ed. y trad. de José Carlos Fernández Corte y M.^a Josefa Cantó. Madrid, Gredos, 2008.
- PARKER, JACK H. «The Chronology of the Plays of Juan Pérez de Montalbán», *Proceedings of the Modern Language Association* 66 (1952):186-210.
- . «The Versification of the *Comedias* of Antonio de Solís y Rivadeneyra», *Hispanic Review* 7 (1949): 308-315.

- PAZ Y MELIA, ANTONIO *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2.^a ed. Madrid, Blass, 1934-35.
- PEALE, C. GEORGE. «Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)». En *Paz y guerra en la Comedia española: Actas de las XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 4, 5 y 6 de julio de 2006*. Ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello. Almagro, Univ. de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 49-85.
- . «Ecdótica, performatividad y la cuestión del aparte», *El Escritor y la Escena* 8 (2000): 93-107.
- . «Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero». En *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Coord. Ignacio Arellano. *Anthropos*, Cuadernos A, Temas de Innovación Social, 14. Barcelona, Anthropos, 2004, págs. 77-87.
- . «Luis Vélez de Guevara, gran cortesano, gran poeta: hacia una historia revisionista de la Comedia Nueva». En *Estudios de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro—Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano*. Ed. Melchora Ramos, Ximena González y Florencia Calvo. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»-Facultad de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires, 2005, págs. 57-78.
- PERCEVAL, JOSÉ MARÍA. «*Todos son uno*»: *arquetipos, xenofobia y racismo: la imagen del morisco en la monarquía española durante los siglos XVI Y XVII*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997.
- PROFETI, MARIA GRAZIA. «Una ‘loa sacramental’ en jerga morisca», *Segismundo* 36 (1982): 59-77.
- , ed. *El verdugo de Málaga*, de Luis Vélez de Guevara. Zaragoza, Ebro, 1975.
- QUILIS, ANTONIO. *Métrica española*, 14.^a ed. Barcelona, Ariel, 2001.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de Autoridades*. Ed. facsímil. 3 vols. Madrid, Gredos, 1963.
- . *Diccionario de la lengua española*, 22.^a ed. 2 vols. Madrid, Real Academia Española, 2001.
- RESTORI, ANTONIO. «La Collezione CC*IV.28033 della Biblioteca Palatina-Parmense», *Studj di Filologia Romanza* 16 (1893): 1-156.
- ROBLES DÉGANO, FELIPE. *Ortología clásica de la lengua castellana*. Madrid, M. Tabarés, 1905.
- RODRÍGUEZ, JOSEF. *Biblioteca Valentina*. Valencia, Joseph Thomas Lucas, 1747.
- RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA. *El libro vivo que es el teatro: canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 2012.
- . *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, ALFREDO. «*La Estrella de Sevilla* y Claramonte», *Criticón* 21 (1983): 5-31.
- . «El *Quijote* de Avellaneda: nuevos índices de atribución a José de Villaviciosa», *Lemir*, 15 (2011): 9-22.
- . «San Pablo y la Magdalena en tres comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Vélez de Guevara». En *La Biblia en el teatro español*. Ed. Francisco Domínguez Matito y Juan Antonio Martínez Berbel. Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, págs. 395-402.
- . «Un índice léxico de atribución para *Tan largo me lo fiáis/El burlador de Sevilla*». En *Compostela áurea: actas del VIII Congreso de la AISO*. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Univ. de Santiago de Compostela, 2011, págs. 1235-1240.
- ROJO ALIQUÉ, PEDRO C. Ver PABLO JAURALDE POU.
- ROJO VEGA, ANASTASIO. *El Siglo de Oro: inventario de una época*. Valladolid, Junta de Castilla

- y León, 1996.
- SÁNCHEZ-CID, FRANCISCO JAVIER. *La violencia contra la mujer en la Sevilla del Siglo de Oro (1569-1626)*. Sevilla, Univ. de Sevilla, 2011.
- SÁNCHEZ ESCOBAR, JUAN JOSÉ. «Las aportaciones de Gaspar Aguilar a la Comedia barroca». En *Teatro y prácticas escénicas, 2: la comedia*. Coord. Joan Oleza Simó. València, Institució Alfons El Magnànim-London: Tamesis, 1984, págs. 132-155.
- . «Gaspar Aguilar: el proceso de constitución de una dramaturgia inorgánica», *Cuadernos de Filología. Literaturas: Análisis* 3.1-2 (1981): 125-152.
- SPENCER, FORREST EUGENE y RUDOLPH SCHEVILL. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara: Their Plots, Sources and Bibliography*. Berkeley: Univ. of California, 1937.
- Teatro de Palabras* IV, 2010, <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04.html>.
- TEMPLIN, E. H. «The Exculpation of ‘yerros por amores’ in the Spanish *Comedia*», *Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literatures* 1 (1942): 1-49.
- TORDERA, ANTONIO. «El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco». En *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*. Ed. José María Díez Borque. London, Tamesis, 1989, págs. 121-140.
- URZÁIZ TORTAJADA, HÉCTOR. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. 2 vols. Madrid, Fundación Universitaria, 2002.
- , ed. *Teatro breve*, de Luis Vélez de Guevara. Madrid, Iberoamericana-Frankfurt am Main, Vervuert, 2002.
- VALLADARES REGUERO, AURELIO. *Vida y obra de Gaspar de Aguilar [sic]*. Madrid, Editorial de la Univ. Complutense, 1981.
- VEGA, LOPE DE. *Fuente Ovejuna*. Ed. Donald McGrady. Barcelona, Crítica, 1993.
- VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS. *A lo que obliga el ser rey*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Susana Hernández Araico. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2006.
- . *El Águila del Agua, representación española*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de C. George Peale. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2003.
- . *El alba y el sol*, con partituras de Antonio Guerrero, (1761) y Enrique Moreno, (1827). Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Maria Grazia Profeti. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2010.
- . *El amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Evangelina Rodríguez Cuadros y Harold E. Rosen. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002.
- . *Atila, azote de Dios*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Sebastián Neumeister. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2009.
- . *El Caballero del Sol*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Luisa Lobato. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2011.
- . *Celos, amor y venganza, o No hay mal que por bien no venga*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso. (*En preparación*)
- . *El cerco de Roma por el rey Desiderio*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Alma Mejía. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2015.
- . *El cerco del Peñón de Vélez*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Soledad Carrasco Urgoiti. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-

- Hispanic Monographs, 2003.
- . *Las «comedias escanderbescas» (El jenízaro de Albania/El príncipe esclavo, Primera parte/El príncipe esclavo, Segunda parte/El gran Jorge Castrioto)*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Germán Vega García-Luengos. (*En preparación*)
- . *La corte del demonio*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Yaquelín Caba. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2006.
- . *La creación del mundo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. (*En preparación*)
- . *La cristianísima lis*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. (*En preparación*)
- . *El Diablo Cojuelo*. Ed. Ramón Valdés. Estudio preliminar de Blanca Periñán. Barcelona, Crítica, 1999.
- . *El diablo está en Cantillana*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Juan Matas Caballero. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2015.
- . *Don Pedro Miago*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de C. George Peale. 2.^a ed. corregida y aumentada. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2005
- . *El espejo del mundo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María Grazia Profeti. 2.^a ed. corregida. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002.
- . *La hermosura de Raquel, Parte I / El baile de la Colmenaruela / La hermosura de Raquel, Parte II / Baile de los moriscos*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Héctor Urzáiz Tortajada. (*En preparación*)
- . *Los hijos de la Barbuda*. Ed. M. G. Profeti, Pisa, Univ. di Pisa, 1970.
- . *El jenízaro de Albania*. Ver *Las «comedias escanderbescas»*.
- . *La jornada del Rey don Sebastián en África*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Marsha A. Swislocki. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2014.
- . *Juliano Apóstata*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Arturo Rodríguez. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2015.
- . *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, con partitura de Antonio Guerrero, 1752). Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Javier J. González Martínez y Gareth A. Davies. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2013.
- . *Más pesa el Rey que la sangre, y Blasón de los Guzmanes*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier J. González Martínez. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2011.
- . *La mayor desgracia de Carlos Quinto*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Harry Sieber. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002.
- . *El nacimiento de Cristo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. (*En preparación*)
- . *La niña de Gómez Arias*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de María M. Carrión. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2015.
- . *El Niño Diablo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic

- Monographs, 2011.
- . *La nueva ira de Dios, y Gran Tamorlán de Persia*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. (En preparación)
- . *El pleito que puso al diablo el cura de Madrilejos*. Ed. Piedad Bolaños Donoso, Abraham Madroñal y C. George Peale. Estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso y Abraham Madroñal. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2012.
- . *El primer Conde de Orgaz, y Servicio bien pagado*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Sebastian Neumeister. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002.
- . *El prodigioso príncipe transilvano*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. (En preparación)
- . *Reinar después de morir*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Donald R. Larson. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2008.
- . *El rey en su imaginación*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Thomas Austin O'Connor. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002.
- . *El Rey naciendo mujer*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Piedad Bolaños Donoso. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2006.
- . *La romera de Santiago*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. (En preparación)
- . *La rosa de Alejandría*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Cécile Vincent-Cassy. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs. (En preparación)
- . *La Serrana de la Vera*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de James A. Parr y Lourdes Albuixech. 2.^a ed. corregida. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2002.
- . *Los sucesos en Orán por el Marqués de Ardales*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudios introductorios de Merveena McKendrick y Javier J. González Martínez. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2007.
- . *Las tres edades del mundo*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Enrique Rull. (En preparación)
- . *Los tres portentos de Dios*. Ed. William R. Manson y C. George Peale. Estudio introductorio de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2011.
- . *El triunfo mayor de Ciro, saber vencerse a sí mismo*. Ed. Javier J. González Martínez y C. George Peale. Estudio introductorio de Javier Burguillo. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2014.
- VITSE, MARC. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnole du XVIIe siècle*. Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1990.
- WEIGER, JOHN G. «Alpha and Omega: Structural Framework of Aguilar's *Comedias*», *Bulletin of the Comediantes* 30.1 (1978): 26-36.
- . *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, CUPSA, 1978.
- WILLIAMSEN, VERN G. «The Versification of Antonio Mira de Amescua's *Comedias* and of Some *Comedias* Attributed to Him». En *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*. Ed. Vern G. Williamsen y A. F. Michael Atlee. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, 1977, págs. 151-167.
- WILSON, WILLIAM E. *Guillén de Castro*. Boston, Twayne, 1973.

ZUGASTI, MIGUEL. «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro». En *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina: actas del Congreso Internacional Organizado por el GRISO, 4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo, Pontevedra*. Coord. Eva Galar y Blanca Oteiza. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, págs. 159-185.

*COMEDIA SEGUNDA
DE
LOS AGRAVIOS PERDONADOS*

Luis Vélez, hombre eminente,
aquí está canonizado,
que su comedia le ha dado
razón para ser valiente,
pues luego de aquesa suerte
mucho aplauso mereciera,
pues tras ser uno eminente,
el trabajo se me diera
para que de aquesa suerte
le privaran la primera.

*Personas**

FABIO.	LAURA.
ARDENIO.	JULIO, lacayo.
UN ARZOBISPO.	EL MARQUÉS CLENARDO.
EL REY EDUARDO.	CLAUDIO.
CELIA.	EL DUQUE FABIO.
ASTOLFO.	UN PAJE.
EL DUQUE RICARDO.	CUATRO JUECES.
LA INFANTA LEONORA.	CRIADOS.
UN SECRETARIO.	UN MÚSICO.
CONDE OCTAVIO.	GUARDIAS.

* Falta la nómina de personas en *MS*.

Gaspar Aguilar	<i>La comedia segunda de los agravios perdonados</i>	42
	y el de bisnietos espera.	15
REY.	¿Quién tendrá tal esperanza?	
ARZOBISPO.	Mucho más puede hacer Dios, que es el fiel de esta balanza.	
REY.	Sentaos. Sentaos también vos.	
	(<i>Siéntanse, el DUQUE y la INFANTA en medio, y los demás a sus lados, el ARZOBISPO y FABIO a los extremos, conforme a quienes hablan.</i>)	B
	<i>Sale UN CRIADO.</i>	C
CRIADO.	Entrar quiere una danza.	20
REY.	Para la noche se quede. La comedia venga agora, que ella entretenernos puede hasta que llegue la hora, y que danza y sarao concede,	25
	pues me deja acordar la fiesta y el alegría, justo será premiar los que a mis nietos hoy día hijos les pueden llamar.	30
	A Fabio y a Ardenio doy diez mil ducados de renta, y hago caballeros hoy.	
DUQUE.	Mayor paga está a mi cuenta.	
CELIA.	Vuestra hija, Fabio, soy.	35
	Mis deudas pagar me atrevo. Y a Ardenio yo, vuestro hijo, la paga de lo que os debo de mis deudas la colijo.	
FABIO.		
INFANTA.	Yo, aquesas pagas apruebo.	40
ARDENIO.	Los pies, señores, nos dad.	

18. *fiel*: aguja que indica el peso.

19 y *passim*. *Sentaos*: el grupo vocálico *ao* se pronuncia con sinéresis, lo que regulariza la escansión de los versos respectivos.

B, C. *Siéntanse. Sale UN CRIADO. El DUQUE y . . . MS.*

22 y *passim*. *agora*: en *MS* se usa solamente el trisílabo en lugar del bisílabo *aora* o *ahora*.

24. En *MS*, otra pluma introduce «sea» en lugar de «llegue».

25. *sarao*: reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música.

31. y Ardenio *MS*.

37. Y Ardenio *MS*.

40 y *passim*. *aguesas*: el demostrativo arcaico alterna con las formas normales, para regularizar el metro. Los demostrativos y pronombres con el prefijo *aqu-* se consideraban como anticuadas, pero eran todavía muy comunes en la primera mitad del siglo XVII.

41. *dar los pies*: aquí y más adelante (v. 453), sobrentiéndose, *a besar*, «BESAR LOS PIES. Phrase común introducida por la urbanidad y cortesía en obsequio de las Damas, que quando es por escrito en carta, o billete no

	<i>(Arrodíllanse LOS DOS.)</i>	D
REY.	Alzaos.	
ARDENIO.	Agora decí, con renta y autoridad, no hay quien nos conozca así.	
FABIO.	¡Juro al sol, decís verdad!	45
ARDENIO.	Yo, ¡pardiez!, pienso comprar de ovejas cantidad tanta, que no las pueda contar.	
FABIO.	Yo, de cabras, y a la Infanta quesos le he de presentar.	50
ARDENIO.	Yo, lana, que así compito para colchones que se eche.	
FABIO.	Yo, requesones y leche, y a las Pascuas un cabrito.	
ARDENIO.	Yo, un corderillo de leche.	55
	<i>Entran los MÚSICOS. Cantan. Vanse.</i>	E
	[.....]	
	<i>Sale el SECRETARIO.</i>	F
SECRETARIO.	Este pliego llegó agora.	
REY.	¿De quién es?	
SECRETARIO.	De tu cuñado, el rey de Escocia.	
	<i>(Dale el pliego a ASTOLFO.)</i>	G
REY.	<i>(Ap.: ¿Si ignora que a Astolfo tengo casado?)</i>	

excede de las palabras dichas Besar los pies; pero si la ceremonia se hace personalmente, se reduce a decir las mismas palabras acompañadas de profunda reverencia. Suele también usarse de esta locución con los superiores principalmente Eclesiásticos de alta esfera, y aun con los que no lo son» (*Aut*, s. v. «besar»).

42. *decí*: por apócope, decid.

46. *¡pardiez!* por eufemismo popular, ¡por Dios!

49, 53. PASTOR. *MS*.

55. cordillero [*sic*] *MS*.

E. *entrar*: en las acotaciones el verbo *entrar* está empleado en sentidos opuestos. Aquí y más adelante (acots. g, l, FF, RR, UU, ff, jj, pp, ss, li, Kk, Rr, Tt, Ww), salir a escena. En cambio, significa ‘irse’ en las acots. M, f, mm, qq, xx, GG. Obviamente hay un lapso textual tras la acotación, pues la letra de la danza no consta en *MS*.

58. Falta *Ap.* en *MS*.

59. que Astolfo *MS*.

para bien a darle alegres,
 para bien todos se gocen, 90
 para bien en todo acierten,
 para bien se aplique todo,
 que es fin de mis parabienes
 y principio do mi autor,
 procurando que se acierte, 95
 pruebe a daros hoy el gusto
 que es justo daros desee.
 No pido perdón si hay yerros,
 que del discreto se infiere
 que el ver la cara a su rey 100
 es disculpa que se yerre.

Éntrase el que dice la loa. Pónense a leer TODOS. M

(Habla con el retrato.) N

FABIO. ¿Qué agravio, Leonora, he hecho
 para que así me matéis
 y me pongáis en estrecho?
 Sin libertad me tenéis, 105
 y sin alma aqueste pecho,
 porque el alma, inadvertida,
 por veros salió a los ojos,
 y, de puro agradecida,
 a estos mortales despojos 110
 está, aunque inmortal, rendida,
 y, satisfecha y contenta,
 como viva, en todo os habla,
 y confiada se ausenta.
 La librará aquesta tabla 115
 del mar y de esta tormenta.
 Ocupados agora están.
 Quiérome huír con mis bienes,
 pues después me estorbarán,

94 y *passim*. *do*: arcaísmo, donde.

97. *desee*: en las sílabas rimadas, el grupo *ee* es, con una sola excepción (v. 2417), bisflabo, como aquí y en los vv. 242, 1632, 1715. En las sílabas no rimadas dicho grupo se pronuncia con sinéresis. Cfr. vv. 258, 822, 1806.

98. hierros *MS*.

101. hierre *MS*.

M. *entrar*: ver acot. E n. *Leer*: desempeñar los actores un papel en una obra.

112. *satisfecho*: aquí y más adelante (v. 1770), Cfr. «SATISFACER. Metaphóricamente se toma por aquietar y sossegar las passiones del ánimo» (*Aut*).

117. Como queda notado en el v. 22, *MS* siempre trae el trisílabo *agora*, que aquí produce un verso hipémetro.

que si a ellos dan parabienes,
fuego y deseo me dan. 120

Vase FABIO con el retrato. O

REY. Mucho el de Escocia agradece
que a su hijo haya casado.

ARZOBISPO. Tu Majestad lo merece,
pues tanto, en todo, ha acertado. 125

DUQUE. Mucho el Rey me favorece.

Dos parabienes me da,
de sobrino y de consuegro.

INFANTA. Otros dos dado me ha.
Fin tenga el mal, pues me alegro
con el bien que gozo ya. 130

ASTOLFO. Muy gran deseo de verte
me escribe mi padre aquí
que tiene, y mi hermana.

CELIA. Advierte,
me dicen lo propio a mí. 135
Mejoró, en verlos, mi suerte.

ASTOLFO. ¿Y Fabio?
CELIA. Debiose ir.

ASTOLFO. El retrato se llevó,
que el Rey, mi padre, envió
de mi hermana que pedir
mi tío el Rey me mandó. 140

*Salen a cantar segunda vez. Cantan.
Vanse. Hacen como ruido dentro.* P

REY. ¿Quién es quien llora ahí fuera?

SECRETARIO. Es una representanta.

REY. ¿Por qué llora?

Sale el AUTOR. Q

AUTOR. ¡Muerte fiera,...

REY. ¿Qué es?, ¿auto? Lo que os espanta,...

AUTOR. ...que en tal fiesta sucediera!

REY. ...¿qué es?

AUTOR. Que el que el Rey hacía,
señor, en esta comedia,
le han muerto cuando venía,

mas ya su falta remedia
otro que el papel sabía. 150
No por eso dejará
de hacerse.

Vase el AUTOR. R

REY. Sea en buen hora,
aunque harta pena me da
que quiera la Muerte agora 155
que de ella se acuerden ya.

Salen y empiezan la comedia CONDE OCTAVIO y LAURA. S

OCTAVIO. Bella Infanta, a la partida
no me des más desconsuelo
que el que me causa la ida,
que si está lloviendo el cielo, 160
justo es que el partir impida.
Enjuga esas bellas perlas,
que no soy piedra.

LAURA. Sí eres,
pues no te ablanda el verterlas.
OCTAVIO. Detendreme a recogerlas, 165
y saldrás con lo que quieres.

El Rey partir me ha mandado.
Mi vuelta será tan breve
cuanto mucho mi cuidado,
que si es honrado el que debe 170
pagar su deuda, es forzado.

Lo que te debo confieso.
La paga ya la acomodo,
pues estoy por ella preso.
No hagas, Laura, de modo 175
que de pesar pierda el seso.

Consuélate, y no me des
tanta pena con tu pena.
Basta el ausencia de un mes.

LAURA. Esa, Octavio, me ordena 180
al llanto y pena que ves,
que detener no te puedo.

S. . . . y y [*sic*] LAURA. MS.

162. *perlas*: metáfora lexicalizada, lágrimas.

169. *cuidado*: aquí y más adelante (v. 302), preocupación.

179. *el ausencia*: véase v. 5 n.

	¡Ah, Conde,...	
OCTAVIO.	¿Así, Infanta mía?	
LAURA.	...que sin ti es posible! Quedo, ¿olvidarme has?	
OCTAVIO.	¿Quién podría olvidar el bien que heredo?	185
LAURA.	¿Y quién estará segura de la fe de un hombre ausente si hay mujer que le procura?	
OCTAVIO.	Más bien de mi ausencia siente. Olvida aquesa locura, que allá te llevo conmigo.	190
LAURA.	¡Ay, que muero! ¡Tenme, advierte! ¡Jesús, qué dolor!	
	(<i>Cae en el suelo.</i>)	T
OCTAVIO.	¿Qué digo? ¡Erraste! ¡No es de esa suerte! El papel está contigo. ¡Levanta, y enmendarás el yerro que has hecho!, ¿entiendes? ¡Sorda está! Es, por demás, a Jacinta que pretendes, si ante el Rey errado has.	195
DUQUE.	No se halla mal como ausencia entre quien se quiere bien.	
INFANTA. ASTOLFO.	Celos le hace competencia. Y después de esos, desdén, presiden en esa audiencia.	200
DUQUE.	Cualquiera mal de este actor es muy fuerte, al padecer, para cualquiera amador.	
ASTOLFO.	Ser hoy, mañana no ser, es ser en el ser de amor, que aquesta dificultad que en amor cada hora se halla, de amistad y no amistad, de perdella y de ganalla	210
		215

185. *olvidarme has*: futuro mesoclítico, me olvidarás. Ver Keniston §32.64.

201. *si*: aquí, ya que. Cfr. v. 3 n.

203. *quien*: zeugma en el que se entiende que el antecedente del pronombre es plural—Octavio y Laura—, pero como se emplea la forma singular, también es singular el predicado, «se quiere bien», pero el sentido es plural. Ver Keniston §15.164. Otros casos en los vv. 794, 2680.

207. *cualquiera*: aquí y más adelante (vv. 209, 1941, 1945), la forma apocopada del adjetivo no se había fijado todavía en el siglo XVII. Cfr. vv. 861, 2378. Ver Keniston §25.241-25.242.

	enciende la voluntad, que con aquesta mostaza que apetito y gusto aviva se come de amor la caza.	
OCTAVIO.	Muerta está. La muerte esquivada algún gran mal amenaza.	220
	Si hay sentimiento en dolor de aqueste caso, se tenga, pues la muerte y su rigor, como en la vida, se venga.	225
	Se la ha quitado, señor, que es muerta no hay que dudar. Vengan todos por que ayuden a llevarla a su lugar.	
	¡Jacinta es muerta! ¿No acuden a llevarla y a llorar?	230
REY.	¡Qué bien que lo representa!	
DUQUE.	¡Cierto! ¡Parece verdad!	
INFANTA.	¡Sentimiento en mí aumenta!	
ARZOBISPO.	Aunque es burla, a piedad me mueve, y a que lo sienta.	235
CELIA.	Los dos lo hacen muy bien.	
ASTOLFO.	Son grandes representantes.	
REY.	Mucho sienten los amantes el partir si quieren bien.	240
DUQUE.	Hay mil disculpas bastantes.	
OCTAVIO.	¿Que no lo quieren creer que es muerta? Deben pensar que el decir esto, y hacer, debe ser representar...	245
	¡Muerta está! Lléguenlo a ver. ¿Qué dices?	
DUQUE.		
OCTAVIO.	¿Que es muerta!	
REY.	¿Cierto?	
OCTAVIO.	Tan cierto como lo es	
REY.	¿Que no finges?	
OCTAVIO.	Ya os advierto que es verdad.	
REY.	Avisa, pues, al autor. (Ap.: ¿Estoy despierto, o duermo? ¿Qué es esto? ¡Dios,	250

215. *perdella* . . . *ganalla*: aquí y *passim*, -*rl-* > -*ll-*, por asimilación del pronombre enclítico al infinitivo. Véase F. A. Lázaro Mora, «*RL-LL* en la lengua literaria».

248. lo es [Borradura] *MS*.

251. Falta *Ap.* en *MS*.

tanto azar en esta fiesta!,
 pues aquestos muertos dos,
 que algún gran mal se me apresta 255
 me dan a entender por vos,
 y, a no estar prohibido

Sale el AUTOR. U

el creer esto en nuestra ley,
 ya lo tuviera creído,
 que morir Infanta y Rey 260
 agüeros son que he temido.)

(Toma el pulso.) V

AUTOR. Sin pulso está, helada y fría.
 REY. Llevadla a dar sepultura.
 AUTOR. ¡No hay desdicha cual la mía!

Llévanla. W

REY. Ni más triste desventura 265
 que la que es sobre alegría.

Dejen de representar.
 ARZOBISPO. La danza puedes mandar
 que venga por que desvele
 la tristeza que dar suele 270
 de estas fiestas el azar

REY. ¿De qué es la danza?
 SECRETARIO. Señor,

la danza es de matachines,
 de un muerto, con gran primor.
 INFANTA. ¡No más muertos ni más fines! 275
 ¡No haya más, que dan temor!

Manda que no entre la danza,
 que anda hoy la muerte aguda
 en tomar aquí venganza,
 y un temor mi pecho muda 280
 de miedo y desconfianza.

253. hasar [sic] MS.

258-260. ley-Rey: la rima es una de las muletillas del teatro aurisecular. Ley: aquí, credo, religión.

271. asar [sic] MS.

273. danza: baile, o figurada y familiarmente, pendencia o riña. Matachín: en lo antiguo, hombre disfrazado ridículamente, con carátula y vestido de varios colores ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies. De estas figuras solían formarse danzas en que, al son de un tañido alegre, hacían muecas y se daban golpes con espadas de palo y vejigas llenas de aire. También, figurada y familiarmente, hombre pendenciero, camorrista.

REY.	No entre, pues, que el pecho siento alborotado, y aun digo que me da gran descontento. ¡Dios quiera traiga consigo bien sin mal el casamiento!	285
ARZOBISPO.	En Dios es bien esperar, mas tristes son los agüeros.	
DUQUE.	En mí llevo un gran pesar.	
INFANTA.	Triste voy.	
REY.	¡Malos terceros buscamos para alegrar!	290
	<i>Vanse TODOS.</i>	X
	<i>Salen FABIO y JULIO, lacayo.</i>	Y
FABIO.	Contigo quise venir porque no eres conocido.	
JULIO.	Yo puedo muy bien decir que merced para mí ha sido. No ha sido porque es mentir.	295
FABIO.	Ya te advierto que no digas mi nombre ni quién yo soy.	
JULIO.	Tanto a callar me obligas, que mudo, cual ves, estoy, ni aun pido.	300
FABIO.	De tus fatigas cuidado tendré.	
JULIO.	No pido ahora me galardones,...	
FABIO.	Ya yo te tengo entendido, que te duelen mis pasiones.	305
JULIO.	...que quisiera haber comido, que yo me estaba mejor con mi ración en palacio, sirviendo al Rey, mi señor, jugando al rentoy de espacio, comiendo de mi sudor.	310
FABIO.	Quiero ir desconocido.	
JULIO.	¡Si a mí me desconociera la hambre!	

310. *rentoy*: cfr. «rentilla, un cierto juego de naipes dicho así» (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, en adelante, Cov). *Espacio*: aquí y más adelante (v. 989), «Se toma [...] por tardanza, flema, suspensión, lentitud, y lo que es contrario a ir de prisa, y con passo u movimiento natural: y assí se dice, Caminar de espacio, hablar de espacio, &c.» (Aut).

FABIO.	¿Qué pides?	
JULIO	Pido	
	que algún bocado comiera	315
	tu Alteza.	
FABIO.	Ya yo he comido.	
JULIO.	Pues yo no. (<i>Ap.</i> : Sordo se hace	
	en tratando de comer.	
	¡Lleve el diablo la mujer,	
	y de amor, que de hambre nace,	320
	y, mozo, de amante ser!)	
	<i>(Saca FABIO el retrato. Mírale.)</i>	Z
	La tabilla del mesón	
	saca ya que aquí posamos,	
	pues después que caminamos,	
	las posadas estas son.	325
	Mesón, campo y camas, vamos.	
	Esto llevárase bien	
	si se bebiera algún vino.	
	¿Sin alforja y bota, hay quién	
	emprenda jamás camino?,	330
	que son pies que andan también.	
	La comida es comoquiera,	
	que no la alcanza la vista	
	aunque aquí de un lince fuera.	
	Con hambre, amor se conquista,	335
	y sin vino, ¡guarda fuera!	
	De Amadís no cuentan más,	
	y Gandalín, su escudero,	
	que no comían jamás,	
	caminando el mundo entero,	340
	pues esto va a aquel compás.	
FABIO.	Traslado hermoso celestial, figura	

317. Pues [Tachado: no] yo Falta *Ap.* en *MS.*

318. *en tratando*: aquí y *passim* (vv. 371, 662, 1101, 1688), la construcción *en* + gerundio está empleada con valor temporal, cuando trata. Ver Keniston §38.215.

334. *lince*: uno de los lugares comunes de la literatura áurea para aludir a la vista penetrante y aguda.

337-338. *Amadís*: Amadís de Gaula, héroe epónimo de la novela de caballerías atribuida a Garci Rodríguez de Montalvo, a quien se debe la edición de Zaragoza, de 1508, pero conocida desde mucho antes. Amadís es el tipo del perfecto caballero, del amante fiel, puro y poético, y del buen vasallo. *Gandalín*: nombre lexicalizado, como Lazarillo, «Lo mismo que escudero en el sentido de criado sirviente. Pudo tormarse la voz por haberse llamado así al escudero del fabuloso caballero Amadís de Gaula, por ser este el más famoso de los que se suponen en los libros de caballerías» (*Aut.*).

341. va aquel *MS.*

342. celestial, [Tachado: figura] figura *MS.*

		del bello original que, ausente, quiero, vivo por vos, y en solo vos espero, pues que me lleva a vos esta pintura.	345
		No sé lo que tenéis, divina hechura, que luego que os mire con verdadero amor, ósame tanto, que ya muero si el Cielo, como hermosa, os hizo dura.	
		Como en mi mano, estáis acá en mi pecho, que ya de regalaros mi alma trata, y os da la posesión con bienes ciertos.	350
		Mirad bien lo que hacéis, porque sospecho que si no me queréis y amor me mata, os mata en mí y son dos aquí los muertos.	355
JULIO.	(Ap.:	¡Oh, fuego en la pretensión que me tiene ya mudado de lacayo en camaleón, tengo el ingenio aguzado, y pierdo gran ocasión a ser esta vez poeta!	360
		¡Oh, qué bravos pensamientos que da una hambre perfeta! Mas, ¡con qué lindos alientos hinchiera yo esta maleta!	365
FABIO.		Mira si quieres notar un extremo de hermosura.	
JULIO.		Enseña.	
FABIO.		Bien puedes llegar.	
JULIO.	(Ap.:	Mujer, comedia y pintura, de lejos se han de mirar, porque en llegándose cerca, se ve que todo es fingido.)	370
FABIO.		Llega y mira si ha nacido en todo que el sol cerca, otro rostro más subido.	375
JULIO.	(Ap.:	Él me quiere enamorar como él lo está de su dama, condición del que bien ama, que a todos quiere mostrar	

355. mato en mí y son dos aquí los muertos [sic] MS.

356. Falta Ap. en MS.

359. aguzado MS.

360. *perder ocasión*: cfr. «No perder *oportunidad*. Phrase que significa estar atento y vigilante, para aprovecharse de todas las circunstancias y oportunidades que pueden ofrecerse, favorables para el logro de lo que se desea» (Aut, s. v. «oportunidad»).

369. Falta Ap. en MS.

376. Falta Ap. en MS.

Gaspar Aguilar	<i>La comedia segunda de los agravios perdonados</i>	54
FABIO.	si es hermosa quien le inflama.) Llega y dile mi dolor, y cómo por ella muero,...	380
JULIO.	(Ap.: Cual yo de hambre.)	
FABIO.	...que espero que me haga algún favor.	
JULIO.	(Ap.: Y si a otro quiere primero, ¡qué linda fuera su cara, y cuán hermosa que fuera, si en un bodegón la hallara y tanto a comer me diera, que aquesta barriga hartara!)	385
FABIO.	¿Quieres que la hable? Sí.	390
	(Toma el retrato.)	a
JULIO.	Deja que dos razones la diga. Señora, de ti se queja mi estómago, pues me obliga a quejar...	
FABIO.	¡De aquí te aleja!	395
	(Tómale el retrato.)	b
JULIO.	¡Díselo tú!	
FABIO.	¿Pues qué quieres?	
JULIO.	Que la pidas de comer.	
FABIO.	¿De un ángel comer infieres?	
JULIO.	No es mujer.	
FABIO.	Sí que es mujer.	
JULIO.	¿Pues no comen las mujeres? Di que te dé un poco seso por que te acuerdes de mí y a que te olvidas de ti.	400
FABIO.	¡Oye!	
JULIO.	¡Aguardo el suceso!	
FABIO.	¿No es llanto de mujer?	

383. Falta *Ap.* en *MS.*

385. Falta *Ap.* en *MS.*

392 y *passim.* *la:* la partícula está empleada como dativo femenino. Sobre el uso del pronombre personal de tercera persona como objeto indirecto, véanse F. Robles Dégano, *Ortología clásica de la lengua castellana*, 175-177; Keniston §§7.133, 7.32; E. Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, §264.

404. *aguardar:* aquí y más adelante (vv. 843, 2099, 2566), estar esperando a que suceda algo.

Gaspar Aguilar	<i>La comedia segunda de los agravios perdonados</i>	55
JULIO.	¡Sí!	405
	<i>Sale el DUQUE RICARDO, con la INFANTA LEONORA en brazos, y TRES CRIADOS con ellos.</i>	c
RICARDO.	El llanto y quejas refrena, que en los brazos de París está, fugitiva Elena, que te quiere ya por lis para coronar su pena.	410
	Prevén los caballos, anda, pues tan venturoso he sido.	
	<i>(Está mirando al retrato, y a LEONORA, que ha de tener en la palma de la mano.)</i>	d
FABIO.	¡Julio, o estoy sin sentido, o es...	
RICARDO.	La dureza ablanda, sea de ti favorecido.	415
FABIO.	¡Ella es, que mi ventura, por las rayas de la mano, cual gitana, me asegura! ¡Deja la presa, villano, imagen de mi pintura!	420
LEONORA.	Caballero, si en vos se halla, cual donaire y gentileza, piedad de mi agravio...	
RICARDO.	¡Calla!	
FABIO.	¡No ofendas a su belleza, villano, que he de guardalla!	425
RICARDO.	¡La vida podré dejar, mas no la prenda que adoro!	
FABIO.	¡Uno y otro me has de dar, que, aunque ella me hizo Medoro, soy Orlando en el matar!	430

c. *Salen DUQUE . . . con TRES . . . MS.*

407-408. Evocación de la *Iliada* de Homero. *París*: se desplaza el acento tónico de *Paris* para ajustar el verso al metro y rima de la quintilla. Cfr. vv. 1286, 1658. Véase S. G. Morley, «La modificación del acento de la palabra en el verso castellano».

409. *lis*: sobrentiéndose ‘flor de lis’, es decir, el símbolo heráldico de Francia, que se compone de un grupo de tres hojas, la del medio grande y ancha, y las de los costados más estrechas y curvadas.

429. *Medoro*: figuradamente, hombre enamorado, amante, querido, por alusión a Medoro, curado por Angélica y de la cual se enamoró al verse sano.

430. *Orlando*: héroe de los poemas épicos italianos *Orlando enamorado*, de Boyardo, y *Orlando furioso*, de Ariosto.

(Echan mano TODOS. Acuchíllanse diciendo:)

e

RICARDO.	¡Morirás, bárbaro osado!	
FABIO.	¡La muerte será tu cama!	
CRIADO.	¡Huíd, que a la muerte llama!	
JULIO.	¡Huíd, que es enamorado y está delante su dama,	435

Éntranse acuchillando.

f

que no hay tomarse con tres, que dicen en un refrán, de día, si hidalgo es, ante su dama, al galán, de noche si es fraile! Pues sigura conmigo está, que yo juro te defienda, si mi amo muerte les da, de ellos y de quien pretenda. Pero yo la vuelta da.	440 445
---	--

Entra FABIO, con la espada desnuda.

g

FABIO.	De estos, si daño te han hecho, uno ha muerto aquesta cruz, pues dijo por boca y pecho, al salir la alma, Jesús.	
LEONORA.	Bien mi agravio has satisfecho.	450

436 y *passim*. En el testimonio de *MS*, es notable la omisión de la partícula *que*. La omisión ocurre generalmente en cláusulas subordinadas, pero se proyecta, como aquí y más adelante (v. 649), incluso a frases verbales. En el presente caso la omisión puede explicarse posiblemente por el deseo de evitar la cacofonía de tres conjunciones en el corto espacio de dos versos. Ver Keniston §42.5 ss.

437. dicen [Tachado: en u] en un *MS*.

438-440. *De día, si hidalgo es ante su dama, al galán de noche si es fraile*. Cfr. los refranes, «Guárdete de hidalgo de día y de fraile de noche»; «Fraile de noche, Hidalgo de día, villano en cuadrilla» (L. Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, 25.019, 25.020, 25.036).

441. *sigura*: la inflexión de la vocal protónica se explica en la mayoría de los casos por disimilación de la *i* o *u* acentuadas. Otros ejemplos, *escura* (v. 628), *siguras* (v. 1159), *recebida* (v. 1238), *codicia* (v. 2518), *siguridad* (v. 2658).

g. *desnudo*: figuradamente, desenvainado.

446-450. La consonancia de *cruz* / *Jesús* supone seseo valenciano, que no distingue *s* y *z*. Otros casos en los vv. 806, 808, 810 (*ofrezco/parentesco/aborrezco*), 1102, 1104 (*caballeriza/pisa*), 1406, 1408, 1410 (*juez/es/vez*), 1446, 1448, 1450 (*perdís/descubris/narís*) y 2436, 2438, 2440 (*parezco/ofrezco/parentesco*).

447. [Tachado: queda ya sin luz] ha muerto aquesta cruz *MS*.

448. *pecho*: aquí figuradamente, lo interior del hombre, sus afectos y voliciones. Cfr. v. 2 n.

⁴ 449. *salir la alma*: aquí, expirar.

	Quiero besarla, y la mano que la libertad me ha dado. Dame los pies que ya gano.	
FABIO.		
	(Arrodíllase.)	h
LEONORA.	No estés así arrodillado, que sobras de cortesano. ¿Quién eres?	455
	(Levántale.)	i
FABIO.	Un francés soy, que de esta tierra la fama me ha traído donde estoy.	
LEONORA.	¿Tu nombre?	
FABIO.	Enrique de Liama.	
LEONORA.	¿Vienes aquí?	
FABIO.	A Flandes voy.	460
LEONORA.	¿Pues no gustaras de estar en mi casa algunos días?, que te quiero regalar.	
JULIO.	(Ap.: Esto es lo que tú querías.)	
FABIO.	Tú me lo puedes mandar. ¿Quién eres?	465
LEONORA.	Leonora, Infanta, hija de Eduardo de Escocia.	
FABIO.	Dame, señora, esa planta. Perdona.	
	(Arrodíllase.)	j
JULIO.	(Ap.: Bien se negocia.)	
	(Levántale.)	k
LEONORA.	Alza.	

451. *besar la mano*: «Locución expresiva del obsequio, atención, amistad, cariño, amor y afecto —[y desde luego, agradecimiento]— que a uno tiene» (*Aut*, s. v. «besar»).

453. *dar los pies*: véase v. 41 n.

455. *cortesano*: que se comporta con cortesanía, y aquí por extensión, exageradamente obsequioso.

458. *donde*: aquí y más adelante (vv. 1064, 2088), adonde. En el siglo XVII todavía no se distinguía entre *donde* y *adonde*. Ver Keniston §14.731. Cfr. vv. 1105, 1817, 2238.

464. Falta *Ap.* en *MS*.

468. Dama [*sic*] *MS*.

469. Falta *Ap.* en *MS*.

FABIO. Al cielo me levanta. 470

Ya que te pude librar,
merced me harás de contar
el principio de esta impresa
y qué fue llevarte presa.

LEONORA. Salió mi padre a cazar, 475

y quiso que con él fuera.

Salieron con él también
Clenardo, marqués de Oytera,
Ricardo, duque de Orlién,
que gran mi pretensor era,

480

que es a quien tú me quitaste,
y del rey de Francia hijo,
y a quien creo que mataste,
que quiso en tal regocijo
con su vida dar al traste.

485

Y como allá en mi ciudad
no pudo hallar acogida
en mi amor y voluntad,
quiso, en aquesta salida
hallando comodidad,

490

llevarme a Francia robada.

Y así, como vio mi gente
en una cosa ocupada,
con mi presa diligente
torció el camino y jornada,

495

y aunque a la defensa de esto
mis criados se pusieron,
como estaba ya dispuesto,
mató a dos, y otros huyeron,
y asiendo de mí de presto,

500

su intento viera cumplido
si contigo no topara,
que ángel de mi guarda has sido.

JULIO.

¿Qué gente es esta? ¡Repara!

FABIO.

Güelgo de haberte servido.

505

Entra EDUARDO, rey, MARQUÉS CLENARDO, y GENTE. 1

EDUARDO. ¡Tropezando voy con muertos,
buscando una hija viva!

CLENARDO. Estos son.

473. *impresa*: empresa.

480. *pretensor*: pretendiente.

505. *güelgo*: por velarización, huelgo.

(*Echan mano.*)

m

EDUARDO.

¡Ladrones, ciertos
de esta mi injuria lasciva
pagad vuestros desconciertos!

510

LEONORA.

¡Tente, padre, y tú, Clenardo,...

JULIO.

¡Defiéndeme a mí también!

(*Pónese detrás.*)

n

LEONORA.

...que no es el duque Ricardo!

EDUARDO.

Pues, ¿quién es?

LEONORA.

Aqueste es quien
me libró...

FABIO.

Tu mano aguardo.

515

(*Arrodíllase.*)

o

LEONORA.

...y a quien le debes pagar
mi libertad y la vida.

EDUARDO.

Bien te puedes levantar,
que la paga es bien que mida
con lo que llegas a dar.

520

¿Y el Duque?

LEONORA.

Creo, murió,
si es aquel que allí topamos.
Pesar su muerte me dio,
mas él fue la causa. Vamos.

CLENARDO.

Habré de enterrarle yo.

525

Vase CLENARDO, el MARQUÉS.

p

JULIO.

¡Ce! ¿Habrán un pan que me des?

CRIADO.

No traigo aquí pan ninguno.
En Edimburg no habrá uno,
sino mil.

JULIO.

Será ahí, pues,
Pascua do acabe mi ayuno.

530

¿Ni habrá un poco que beber?

CRIADO.

Desde aquí una fuente veo.

JULIO.

El convite que fue a hacer,

509. lasciva [*sic*] MS.

531. MS acota: *Vanse*.

532. *f fuente*: aquí y más adelante (acots. mm, Ss), «Llamaron fuentes los platos grandes de plata» (Cov).

mira el agua y la mujer,
 las ha de pedir, deseo. 535

CRIADO.
 JULIO.
 Dame vino malo aquí.
 El bueno es mayor regalo.
 Vino y mujer, para mí
 no hallo ninguno malo.
 Uno mejor que otro, sí. *Vanse.* 540/q

*Sale el MARQUÉS CLENARDO. Sacan en hombros
 al DUQUE RICARDO, muerto, los CRIADOS.* r

CLENARDO.
 Dejad agora el llorar,
 pues trazo ya la venganza
 para mi primo. Vengar,
 si puede, aquesta esperanza.
 Las lágrimas enjugar, 545
 que ya que la muerte esquiva
 al Rey de hijo le priva,
 y a vosotros dé señor,
 dé primo a mí, y en amor
 de un hermano, con fe viva 550
 alivie este sentimiento.
 Saber cierto que tendrá
 venganza su fin sangriento,
 pues que veis me toca ya
 como quien su agravio siento. 555

Vanse con el muerto. s

Pero ya me huelgo, a fe,
 de su muerte, porque así
 a Leonora alcanzaré,
 que me la quitaba a mí,
 y él, muerto, de él la heredé, 560
 porque, por lo que la estimo,
 no siento muerto a mi primo,
 mas temo, y lo sabe Dios,
 que no nos cueste a los dos
 la muerte el gusto que oprimo. *Vase.* 565/t

Salen FABIO y JULIO. u

554. yo [sic] MS.

556. *a fe*: aquí y más adelante (vv. 653, 2430), a fe mía, expresión que asegura la verdad de algo. En el presente caso sobraría «mía» porque el dativo de interés está expresado en «me huelgo».

- JULIO. Las albricias me has de dar,
antes que la boca abra.
- FABIO. Yo las mando.
- JULIO. No hay mandar
darlas, sino una palabra
no tengo aquí de contar. 570
- FABIO. Pide, ¿qué quieres?
- JULIO. Un toma
para tenerlo guardado
para la vuelta que coma,
porque tú, con tu cuidado,
te acuerdas como Mahoma, 575
aunque me ves perecer.
- FABIO. Toma.
- JULIO. Alforja y bota ha de haber
que es mi consuelo, señor,
ni hay desconsuelo mayor
que hambre si no hay qué comer. 580
- FABIO. Di, pues, lo que has de decir,
ya que tan caro lo vendes.
- JULIO. Pues, con solo aquesto entiendes
pagar, mejor el mentir
me pagó la que pretendes, 585
y a ti verdades te vendo.
- FABIO. Pagarte muy bien pretendo.
Dilo, no seas prolijo.
¿Qué es lo que la Infanta dijo?
- JULIO. Oye, ya lo estoy diciendo, 590
que te suplica, señor,
que no te vayas a Flandes,
por que pueda ella mejor
pagar con mercedes grandes
lo que debe a tu valor. 595
Preguntó tu calidad,
tu patria, padres, estado,
si eras soltero o casado,

566. *albricias*: «Las dádivas, regalo, u dones que se hacen pidiéndose, o sin pedirse, por alguna buena nueva, o feliz suceso a la persona que lleva u da la primera noticia al interesado» (*Aut*).

571. *un toma*: cfr. S. de Horozco, *Libro de los proverbios glosados*, núm. 301: «*Más vale páxaro en mano que buytre volando*. Este refrán quiere dezir lo que por otro más claro se dize que más vale lo çierto que lo dudoso. Y así más vale un páxaro por chico que sea en mi mano asido que buytre ni águila que va volando diziendo que podría venir a mis manos. Así que mientras viene más vale el páxaro. De este refrán y de otro que dize, ‘Más vale un “toma” que “dos te dará”’».

574. *cuidado*: aquí y más adelante (vv. 1508, 1543, 1841, 1842), recelo. En el siglo XVII la voz fue criticada como afectada, siendo «lenguaje de palaciegos». Ver Alonso 110.

575. *Mahoma*: aquí y más adelante (*ahorrar* v. 962, *ahoga* v. 2505), el grupo *aho* es bisilábico.

	si a Flandes vas de verdad, y a qué vas, o en qué ocupado.	600
	Díjele que lo mejor de Francia te son parientes, que es tu padre un gran señor, y en París son residentes, donde nació tu valor,	605
	[.] que tu tío, un general, porque la muerte le has dado a un señor muy principal, y que no has sido casado.	610
	Si quieres, dijo, y a quién, y verdad diga también, y diome este diamante. Respondí luego al instante que jamás quisiste bien.	615
FABIO.	Veamos.	
	<i>(Muestra una sortija en el dedo.)</i>	v
JULIO.	En calidad no hay otra que se le iguale.	
FABIO.	Mil ducados vale.	
JULIO.	Notad lo que en estos tiempos vale en el mundo una verdad, y no la dije.	620
FABIO.	A todo diste muy buena salida. Honrado eres.	
JULIO.	De este modo, a vender diez. En mi vida el pie sacaré del lodo.	625
FABIO.	A la Infanta me asegura, que no serás mercadante de verdad que es tan oscura.	
JULIO.	Aquel que es buen negociante nunca pierde coyuntura.	630

606. Falta un verso para completar la quintilla.

621. y [Borradura] no la *MS*.

625. *sacar el pie del lodo*: «Ayudar a uno para ke medre» (G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 667b). *sacara MS*.

627. *mercadante*: mercader.

628. *oscura*: oscura.

		Ya ves, está lo más hecho, esa que en aqueso está tu ventura, y mi provecho, que quien diamantes da muy diamante tiene el pecho.	635
FABIO. JULIO.		Ya tu consejo me agrada. Amarte mostró en su trato. Mira que es prenda estimada, y jamás falta aquí un gato entre gente descuidada.	640
FABIO.		¿Que aquesto pudo mi fe, divina imagen, con vos? ¡Mírala!	
		(<i>Saca el retrato.</i>)	w
JULIO.		Sí, miraré.	
		<i>Sale LEONORA.</i>	x
LEONORA.	(<i>Ap.:</i>)	Mirando, se están los dos ocupados, no sé qué. Ya quiere mi voluntad mostrar lo que me ha costado Enrique en fe y amistad, que no hay mirar gravedad donde haya amor declarado.	645 650
		(<i>Llega por detrás, mira y retírase.</i>)	y
FABIO. JULIO. LEONORA.		¡Ay, Dios, espejo será, porque mi cara me vi!) ¿No es hermosa? ¡A fe que sí!	
JULIO.	(<i>Ap.:</i>)	Quiero escuchar qué será, apartada, desde aquí.) No hay pintura que no tenga de mujer algún desmán, ni a quien el nombre convenga de hermosa, si se le dan,	655

644. Falta *Ap.* en *MS.*

644-645. Entiéndese, ‘Los dos se están ocupados mirando no sé qué’.

649. Véase v. 436 y *passim* n.

650. hay amor *MS.*

654. Falta *Ap.* en *MS.*

	aunque hermosura mantenga,	660
	porque ya aquestas señoras,	
	en naciendo son pintoras,	
	y son como terciopelos	
	que tienen dos y tres pelos,	
	cual falsas engañadoras,	665
	que estas yo las considero	
	no tan solo de una tinta	
	que de su saber infiero,	
	que estas se pintan primero	
	y luego el pintor las pinta,	670
	y así, a dos manos los dos,	
	como cada uno añade	
	con estas enmiendas dos,	
	ser hermosa persüade,	
	y enmendar lo que hizo Dios.	675
	Yo no tengo por hermosa	
	a mujer muy afeitada,	
	y más, diré otra cosa,	
	que no tengo por honrada	
	a la que afeitar se osa,	680
	que quien a su natural	
	añadir quiere hermosura,	
	no está lejos de hacer mal.	
FABIO.	Basta, que haces la pintura	
	sátira universal.	685
LEONORA.	Retrato debe de ser.	
JULIO.	Ya mujeres dan vejamen,	
	o doylas a Lucifer	
	y a quien no dijere amén,	
	que el derecho le hacen perder.	690
FABIO.	Pues yo al espejo culpara,	
	que con él a enmendar vienen,	
	porque se vieron la cara.	
JULIO.	Cuando él faltara, no tienen	
	un cubo de agua clara,	695
	y a faltar este a mujer,	

663-664. *terciopelos que tienen dos y tres pelos*: «TERCIOPELO. Tela de seda velluda, que, porque regularmente se hace de tres pelos, se llamó así» (*Aut*). «[L]as prendas confeccionadas con esta tela caracterizan a personajes encumbrados socialmente» (A. Madroñal, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido», 294b). Cfr. A. Rojo Vega, *El Siglo de Oro: inventario de una época*, 398-399.

687. Falta «JULIO.» en *MS*. *Vejamen*: vaya o reprensión satírica y festiva con que se ponen de manifiesto y se ponderan los defectos físicos o morales de una persona. Para regularizar el metro y rima del verso se desplaza el acento tónico, que normalmente es llano.

688. JULIO. O doylas *MS*.

694. *cuando*: aquí y más adelante (v. 1203), en sentido concesivo, aunque. Ver Keniston §§29.72-29.721.

	las enseñara el diablo, para pecar y ofender, con que pintar el retablo y enjalbegarse a placer.	700
FABIO.	Tienes razón, y no poca, que una cara sin afeitado, hermosa, a querer provoca.	
JULIO.	¿Hay cosa que más deleite que un beso en su limpia boca?	705
	Porque, con gustos sobrados, al contentar sus despojos se comen, sin ser guisados, la hermosura por los ojos y la mujer a bocados.	710
FABIO.	Digo que me haces reír.	
JULIO.	Ya tendrá a burla tu Alteza lo que acabo de decir.	
LEONORA.	«Alteza» dijo. Encubrir debe de mí su grandeza.	715
JULIO.	Mas si la Infanta supiera que tan de veras la quieres...	
FABIO.	Que soy muerto considera, si no es cómo aquí refieres,...	
LEONORA.	Yo me huelgo en gran manera.	720
	Mía será la pintura, y él es persona real.	
FABIO.	...que osaré divina hechura.	
JULIO.	No es Fortuna liberal sino con quien se aventura.	725
	¡La Infanta!	
FABIO.	¿Si habrá escuchado?	
JULIO.	Bien pudo.	
FABIO.	¡Qué necedad!	
LEONORA.	Enrique, ¿hante regalado? Que si es cual mi voluntad, sé que nada habrá faltado.	730
FABIO.	Todo en esta casa sobra. Solo falta lo agradezca.	
LEONORA.	Pagado está, que resobra.	
FABIO.	Tu Alteza me favorezca, ya que por suyo me cobra.	735

700. *enjalbegarse*: blanquearse las paredes con cal, yeso a tierra blanca, y también figuradamente, afeitarse componer el rostro con albayalde u otros afeites.

715. *grandeza*: aquí, «magestad, poder y soberanía» (*Aut*). Cfr. v. 967.

732. Véase v. 436 y *passim* n.

LEONORA.	¿Cómo estás?	
FABIO.	Bueno, ¿y tu Alteza?	
LEONORA.	Buena, aunque sin libertad. pues a agradecerte empieza mi obligación y amistad la que me dio tu largueza.	740
FABIO.	Tal bien, sin haber servido, bien pagado estoy en breve.	
LEONORA.	Tuya es la que he tenido, que quien la libertad debe ya para sí la ha perdido.	745
	No pienses, de falso, arguyo, que pagar mis deudas pruebo y lo ajeno restituyo, que en darte lo que te debo, no doy más de lo que es tuyo.	750
FABIO.	Dame también esos pies,	
	(Arrodíllase.)	z
	para que, cual hiedra asida al tronco de este ciprés, suba desde aquí, nacida a igualar con tu interés.	755
LEONORA.	Los brazos dirás mejor,	

738. pues agradecerte MS.

744. *deber*: aquí, causar, inducir. Cfr. Vélez de Guevara, *El Rey naciendo mujer*, vv. 2436-2441:

CARLOS.

(Ap.: ¡Lance fuerte

que a voces pide castigo
a mi sufrimiento! ¡Oh, denme
los celos para el coraje
valor, el que se *debe*
un rey a sí mismo!)

Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, vv. 1562-1565:

[SEGISMUNDO.]

Leía

una vez, en los libros que tenía,
que lo que a Dios mayor estudio *debe*
era el hombre, por ser un mundo breve.

Ibid., vv. 1584-1589:

[SEGISMUNDO.]

Mujer, que aqueste nombre
es el mejor requiebro para el hombre,
¿quién eres que, sin verte,
adoración me *debes*, y de suerte
por la fe te conquisto,
que me persuado a que otra vez te he visto?

Ibid., vv. 2998-3001:

ROSAURA.

Señor, ¿pues así te ausentas?
¿Pues ni una palabra sola
no te *debe* mi cuidado,
o merece mi congoja?

	para que con fuertes lazos confirмен aqueste amor, que quien te sube a sus brazos, de todo te hará señor.	760
JULIO.	(Ap.: Esto es saber negociar. De cera son las traidoras. Manida debía de estar, mas es antiguo en señoras reventarse por casar.)	765
	Vuestras Altezas se gocen los años de mi deseo, mas que ya no me conocen, mi paga es la que no veo, con el bien me desconocen.	770
FABIO. LEONORA. JULIO.	Muy en memoria la tengo. No la perderás de mí. ¡Bien pagado estoy así! «Muy en memoria la tengo. No la perderás de mí».	775
	<i>Vanse TODOS.</i>	AA
	<i>Salen EDUARDO y CLENARDO, marqués.</i>	BB
EDUARDO.	En fin, ¿publica el francés guerra contra mi corona por su hijo muerto, Marqués, sin ver que su muerte abona de mi hijo el interés?	780
	Con cuánta razón pudiera hacérsela yo mejor, por si traza suya era ser su hijo, robador de Leonora en tal manera.	785
	Emprenda con arrogancia la guerra, que le aseguro del suceso la ganancia. Si hay mesa redonda en Francia, también acá la hay de Arturo.	790

756. [dar] los brazos: aquí y más adelante (vv. 964, 1282, 2665), «Phrase mui común y familiar, que vale admitir y recibir a uno con afecto y cariño: y assí para manifestar el gozo y estimación con que a un amigo, o conocido, que viene de fuera se le recibe, o se le aplaude alguna buena acción, u dicho, se dice dadme los brazos» (Aut, s. v. «brazo»).

759. supe [sic] MS.

761. Falta Ap. en MS.

763. manido: sobado, ajado, pasado de sazón, y por extensión, figuradamente, hábil.

	Si allá se precian de guerra, acá se precian también de defender bien su tierra, y hay doce pares por quien tiene aun nombre Ingalaterra.	795
CLENARDO.	Yo, a mi tío informaré la poca razón que tiene en culpar así tu fe, y en la guerra que previene que pienso que estorbaré,	800
	que el Rey, de mal informado, esta guerra habrá intentado. Marqués, si esta paz te debo, pagarte muy bien me atrevo si es paga haberte casado.	805
	A mi Leonora te ofrezco por premio y en casamiento, por que pueda el parentesco quitarle al Rey el intento de la guerra que aborrezco.	810
CLENARDO.	Dame tus manos, señor, y asegure este favor a Escocia y Ingalaterra de Francia, y injusta guerra por parentesco y amor,	815
	que, aunque del bien incapaz, que me da tu larga mano Leonor, sujeto es capaz, que pues por mía la gano, que gane por ella paz.	820
	Yo, en persona, a Francia iré a concertar estas paces, y cree, las alcanzaré. Tuya es, Marqués, si las haces, Leonora, que causa fue.	<i>Vanse.</i> 825/CC
	<i>Sale LEONORA.</i>	DD
LEONORA.	Ya, Enrique, mi voluntad hallarse un punto no puede.	

794. pares [Tachado: también] por *MS.* *quien:* aquí en sentido plural.

806-810. Véase vv. 446-450 n.

813-814. Los octosílabos suponen hiato en «Escocia y» y «Francia y».

815. parentezco *MS.*

817. *largo:* aquí, liberal, dadivoso.

- si el del Rey no hay quien le tuerza,
quien a un pretensor no engaña.
Y aquí, pues no vale fuerza,
válgame a lo menos maña.) 865
- Solo hacerme tu mujer
el Rey faltó por hacer,
que lo demás está hecho.
Si te hice alcaide en mi pecho,
ya yo estoy en tu poder. 870
- ¿Y cuándo ha de ser la boda?
Presto.
- CLENARDO.
LEONORA. Que la alargues ruego,
Marqués, que se me acomoda
por dos o tres meses luego,
pues ves que tuya soy toda, 875
- que no estoy muy prevenida.
¿Oyes esto?
- JULIO.
CLENARDO. ¡Calla, advierte!
Aunque es acortar mi vida,
lo haré.
- FABIO. Y alargas mi muerte
con la larga concedida, 880
- que, en rigor, el no otorgarla
fuera en ser breve más buena,
que es peor por alargarla,
que no hay crueldad que, en dar pena,
sea mayor que el dilatarla. 885
- ¿Que pudo aquesto tratarse
y que tenga yo cordura?
No es tiempo ya de burlarse
ni se muestra la locura
del hombre sino en casarse. 890
- No hay en el mundo, esto es llano,
mujer sin ingratitud,
y quien no tenga en su mano
su tormento o su quietud,
que está el mundo muy profano. 895
- No tengo por hombre honrado
el que toma por mujer
mujer que otro ha requebrado,
que el camino de ofender
le tienen ya medio andado, 900
- y si en rigor ejecuta
amor por deudas pasadas,

891. *llano*: aquí y más adelante (vv. 1426, 1748), claro, evidente. *Cfr.* vv. 2542, 2647.

	luego la convierte en...	
FABIO.	¿Fruta?	
JULIO.	Y es fruta, de las vedadas, sabrosa, y el árbol desfruta, y sin que le quite el sueño, su amor y su deuda paga y se la sustenta el dueño, y él a sus tiempos la estraga cual prenda que está en empeño.	905
	Cásase la mala hembra, que en esto está tu venganza, pues nadie coge ni alcanza otro fruto del que siembra, y de éste ten esperanza.	910
CLENARDO.	Para que no desespere con el tiempo y la tardanza, dame un favor con que espere.	915
LEONORA.	Este abrazo y la esperanza toma, y posesión adquiere.	920
	(Abrázale.)	GG
FABIO.	Julio, ¿no están abrazados?	
JULIO.	¿Dúdaslo?	
FABIO.	Dudar quisieran mis ojos desengañados. ¿Vístelo bien?	
JULIO.	Bien pudieran no verlo a estar cerrados.	925
FABIO.	¿Fue cierto?	
JULIO.	Como tu daño.	
FABIO.	No me des tantos enojos.	
JULIO.	Vilo. No seas estraño.	
FABIO.	Si ya lo vieron cuatro ojos, ¿cómo podrá ser engaño?	930
JULIO.	¿Que tan incrédulo seas? Yo haré que seas jüez. Abrácense por que veas.	
FABIO.	No quiero verlo otra vez.	
JULIO.	Pues, créelo o no lo creas.	935
FABIO.	¡Ingrata!, ¿aqueste dolor me guardaba tu rigor? ¡Ay, que me abraso con celos!	

903. convierte en {Tachado: fruta] MS.

909. *estragnar*: aquí, viciar, corromper.

- JULIO. Pues los tengo, pedirelos.
Échaste a perder, señor. 940
Los celos se han de tener,
pero no se han de pedir,
que es mostrar a la mujer
por donde os podría herir,
cuando os pretenda ofender. 945
¿A dónde vas?
- FABIO. A hacer
un hecho que tú verás.
- JULIO. ¿Quiéreste echar a perder?
- FABIO. No sé ya, Julio, qué más
si llega a oír y a ver. 950
Cobraré de estos ingratos
este bien que agora pierdo,
pues me dan tan malos ratos.
¡Loco estás!
- JULIO. ¿Quién está cuerdo
con amor y malos tratos? 955
¡Pagarme tiene esta ingrata
el tenerme tan en poco!
- JULIO. ¿Qué es lo que tu ingenio trata?,
porque al celoso y al loco
hace mal quien no los ata. 960
- FABIO. Amor con celos villanos,
por ahorrar embarazos
con pensamientos no sanos,
quiere, que pues le das brazos,
que le sepa dar yo manos. 965
Y pues le hiciste villano,
y al villano falta lengua,
que es siempre mal cortesano
para que vengue su mengua,
¡toma, dale allá esa mano! 970
- (Dale un bofetón.) HH
- CLENARDO. ¡Villano!, ¿tanta licencia
a su Alteza en mi presencia?

938-939. *pedir celos*: «Kerellarse de kien bien kiere, por hablar kon otro» (Correas 628a); «[H]acer cargo a la persona amada de haber mudado su cariño, y puéstole en otro» (*Aut*, s. v. «zelo»).

940. Échas[Tachado: Echas]te *MS*.

959-960. *Al celoso y al loco, hace mal quien no los ata*: cfr. «Loco de atar. El loco furioso: y se dice también del hombre de poco juicio y desatinado» (*Aut*, s. v. «atarse»).

961. *villano*: aquí y más adelante (vv. 1557, 2497), ruín, torpe, indigno.

962. *ahorar MS*.

Es, por el socorro, vano.
¡Deja le corte la mano!

(*Tiénele LEONORA.*)

II

LEONORA.	¡Tente!	
CLENARDO.	¿Que tenga paciencia?	975
	¡Deja, que quien a mujer ofende, lo debe ser!	
	¡Déjame!	
LEONORA.	¡Calla! ¿Afrentar me quieres más?	
FABIO.	Deja llegar, pues no acertará a volver.	980
	¡Deja al fanfarrón gallina que cual a su primo mate, aunque gallo se imagine!	
CLENARDO.	¡Que así sufras que me trate!	
LEONORA.	¡Huye la muerte vecina!	985
	¡Salte luego de palacio, que te quitarán la vida!	
	¡Guárdala, vil homicida, para matarme de espacio tras la injuria recibida!	990
CLENARDO.	¡Quita!	
LEONORA.	¡Tente!	
CLENARDO.	Si al camino, cual al salón, no saliera este ángel que detuviera mi espada y mano, imagino que tu pecho vaina fuera,	995
	mas pues a ella le agrada de que la tenga envainada, refrenando mi furor, no perdono en mí el rigor de vengar la bofetada,	1000
	que ya mi honra repara en ella y en mi deshonra, y la venganza prepara, que me la diste en la honra	

973. *socorro*: aquí y más adelante (v. 2259), tropa que viene en auxilio de otra.

981. fanfarón *MS*.

981-983. *gallina*: aquí, sustantivo adjetivizado, cobarde, pusilánime y tímido. *Gallo*: coloquialmente, hombre que en una casa, pueblo o comunidad todo lo manda o lo quiere mandar y disponer a su voluntad.

986. *luego*: aquí y más adelante (v. 2001), sin dilación, presto.

	al dalla a ella en la cara.	1005
	Déjame, que a un loco quieres dejar sin castigo.	
FABIO.	¿Infieres que me podrás castigar?	
CLENARDO.	¡Y aun matar!	
LEONORA.	¿Quieres callar? ¡Vete, ingrato!	
CLENARDO.	¡Ay, mujeres!	1010
LEONORA.	¡Loco estás!	
FABIO.	Y no te asombre que si la honra se cura, da en su agravio ira al hombre, y la ira y la locura no difieren sino en nombre.	1015
	Fuera en el campo te aguardo, Marqués, pues eres gallardo, y si no en mi tierra estoy, no Enrique, que Fabio soy, sobrino del rey Eduardo,	1020
	nieto del de Ingalaterra. Si sales, me pagarás, en Escocia, o en mi tierra, el agravio que hecho me has, cuerpo a cuerpo en buena guerra.	1025
CLENARDO.	Ya yo lo estoy deseando. ¡Aguarda, arrogante loco!	
JULIO.	No vi jamás cuerdo amando, ni quien suba poco a poco, que no decienda rodando.	1030
	¡Allá fuera le aguardamos, y si algún lacayo tiene, sáquele por que podamos pelear todos, y refrene la cólera que llevamos,	1035
	y si dos, salgan los dos, y si tres, salgan los tres, y cuatro, que juro a Dios, que he de enseñarles los pies a ellos, a mi amo y a vos!	1040
	<i>Vanse FABIO y JULIO.</i>	JJ

1030. desienda *MS.*

1039. que de *MS.*

JJ. . . . y *CLAUDIO* [*sic*] *MS.*

LEONORA. Marqués, de esta bofetada
más el secreto te encargo
que no el hacerme vengada.

Vase LEONORA.

KK

CLENARDO. Todo lo deja a mi cargo.
Dama y mujer afrentada,
 que sin castigo se ha ido.
¡Reviento ya de pesar!
De mí te guarda, atrevido,
que esto me toca vengar,
por galán y por marido.
 Por mí bofetón le ha dado.
¿Quién duda que se querrán?
¡Ya voy de ira abrasado,
celoso como galán
y cual marido afrentado!

1045

1050

1055

FIN

JORNADA SEGUNDA

Salen DUQUE FABIO, de luto, ASTOLFO y CELIA, y FABIO, JULIO y UN PAJE. Salgan leyendo el DUQUE y ASTOLFO unas cartas. LL

PAJE. ¡Teneos, hermano lacayo!
 JULIO. No quiero, hermano paje.
 ¿De qué me mira al soslayo?
 PAJE. De que un poco el toldo abaje,
 por su vida, hermano payo. 1060
 JULIO. De Adán nos debió quedar
 a los dos esta hermandad.
 PAJE. ¿No sabe que no ha de entrar
 donde está su Majestad?
 JULIO. ¿No sirvo de acompañar? 1065
 PAJE. Ya le habéis acompañado,
 que el lacayo en la portada
 acaba allí su jornada.
 JULIO. Soy yo más.
 PAJE. ¿Qué sois?
 JULIO. Privado,
 marido de la privada. 1070
 PAJE. Aunque privéis, no consiente
 el Rey, mi señor, estar,
 como vos, aquí tal gente.
 JULIO. Donde un perro puede entrar,
 un lacayo entrarse siente. 1075
 PAJE. Donde los pajes están
 no han de consentir lacayo.
 JULIO. Pues todos comemos pan,

1059. *toldo*: aquí figuradamente, engreimiento, pompa, vanidad.

1060. *payo*: aldeano, campesino rústico, y figuradamente, tonto, bobo.

1069. *privado*: «significa lo mismo que Valido, o el sugeto que tiene el valimiento, favor y familiaridad de algún Príncipe o Superior» (*Aut*).

1073. *vos*: interlocución de tratamiento familiar que en el presente contexto acentúa el desdén sarcástico del paje. Entre los hidalgos era tratamiento pesado, porque el pronombre familiar enfatizaba la desigualdad de los interlocutores, así que el pronombre subraya el desdeñoso insulto del paje. *Cfr.* «Vos [...] se puede emplear como tratamiento que dan los superiores a los inferiores» (*Aut*). *Cfr.* Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, vv. 1339-1342:

[LABRADOR.]

Soy a quien trata siempre el cortesano
 con vil desprecio y bárbaro renombre;
 y soy, aunque de serlo más me aflijo,
 por quien el *él*, el *vos* y el *tú* se dijo.

	no al toque, pero al ensayo, un nombre a todos nos dan.	1080
PAJE.	¿Sois vosotros tan honrados?	
JULIO.	Que todos somos criados, y en el andar por la calle ninguno habrá que no halle que somos privelegiados.	1085
	El lacayo guía al amo, pero a los pajes, la cola del caballo. Si al reclamo os llaman, os llaman «Hola», y a mí, «Julio», cual me llamo,	1090
	mas hay poder variar. Si el nombre encubrir os toca, antes nos pueden llamar gentilhombres de la boca.	
	Ten estribo al cabalgar, pero a vosotros, pringones, pajes sois, y pajarones si hacemos alguna falta.	1095
	Acá la ración nos falta, y a vosotros, los calzones.	1100
PAJE.	Por eso, en llegando a casa, quedáis en caballeriza, y el paje adelante pasa y salas y alfombras pisa, adonde el entrarse os tasa.	1105
	Vaya mi seó lacayo hablador y decidor.	
	(Dale dos rempujones.)	MM
JULIO.	Modere voacé el rigor.	

1079. *toque*: figuradamente, punto esencial en que consiste o estriba alguna cosa. *Ensayo*: antiguamente, empeño, actividad.

1093. ante [*sic*] *MS*.

1094. *gentilhombre de la boca*: «Criado de la Casa del Rey, en clase de Caballeros, el mayor en grado después del Mayordomo de semana. Su legítimo empleo es servir a la mesa del Rey, por lo que se le dio el nombre: y quando su Magestad come en público deben asistir tres Gentileshombres, el uno de trinchante, otro de Panetier, y el otro de Copero» (*Aut*).

1096. *pringón*: familiarmente, puerco sucio, lleno de grasa o pringue.

1097. *pajaron*: cfr. la locución coloquial, siempre usada con ironía, *santo de pajares*, persona de cuya santidad no se puede fiar.

1102-1104. Véase vv. 446-450 n.

1105. *adonde*: véase v. 458 n.

1106. *seó*: vulgarismo asincopado y apocopado, señor.

1108. *voacé*: vulgarismo asincopado y apocopado, vuestra merced.

	¡Quedo, no me rompa el sayo! ¡Que me echan de aquí, señor!	1110
FABIO. DUQUE.	Dejalde estar. ¿Que os vais y tan solo me dejáis?	
ASTOLFO.	El Rey, mi padre, nos llama, que está mi hermana en la cama, mala.	
DUQUE. ASTOLFO.	Id, pues gusto le dais. Una enfermedad le dio de pura melancolía que al punto extremo llegó.	1115
FABIO. ASTOLFO.	¿Y tiene ya mejoría? Solo sé decir que no.	1120
FABIO. JULIO.	¡Triste de mí! Julio, ¿oíste? Cata ahí lo que hiciste en dalle la bofetada. Hace bien, como honrada, en morirse.	
FABIO.	Tal dijiste, y que la pude ofender. ¡Loco estoy, y loco estaba, que tal pude yo hacer!	1125
JULIO.	Harto, señor, te avisaba, hasta llegarse a tener.	1130
FABIO.	¡Oh, malditos sean los celos y quien los supo inventar!	
JULIO.	Si Dios la lleva a los cielos, ¿a quién tienes que celar? ¿No eran mejor los recelos?	1135
DUQUE.	Después que Dios se llevó a vuestra madre al cielo, y el Rey, mi señor, murió, no he tenido desconsuelo como el que iros me dio.	1140
	¡Plega a Dios que los agüeros que hubo en el casamiento, que han dado tal descontento,	

1111. *Dejalde*: aquí y más adelante (*Dejaldos* v. 1586), por metátesis, *-dl-* > *-ld-* en el mandato con pronombre enclítico. Cfr. vv. 263, 1938, 2522, 2617.

1122. *catar*: aquí, ver, mirar.

1141. *plega*: aquí y más adelante (v. 1491), plazca. Cfr. A. Bello, *Gramática de la lengua castellana, con las Notas de Rufino José Cuervo*: «Lo más notable ha sido la conversión de *plega* en *plegue*, como si el verbo pasase de la segunda conjugación a la primera» (1: 408, n. 561). En su nota Cuervo añade al respecto: «El antiguo subjuntivo *plega* se usa todavía. Se ha formado sobre la base del pretérito (*plogue*: **plágia* > *plega*). La variante *plegue* se deriva de *pleg'a Dios* con ingerencia de *pese*» (n. 84).

	solo en los muertos primeros paren, y en su sentimiento!	1145
	Vamos, y se prevendrá el partir para mañana.	
CELIA.	Harta pena a mí me da la ida, y de mala gana me llevan mi padre allá.	1150
	<i>Vanse. Quedan solos FABIO y JULIO.</i>	NN
FABIO.	¿Qué haremos?	
JULIO.	¿Qué hemos de hacer?	
FABIO.	Que allá hemos de volver.	
JULIO.	Tú solo volver podrás.	
FABIO.	Y tú me acompañarás.	
JULIO.	¡Eso no!	
FABIO.	¡Habrá de ser!	1155
JULIO.	¿Quieres nos mande pringar?	
FABIO.	¡Qué poco sabes de amar!	
JULIO.	Harto sé de tus locuras.	
FABIO.	Quien ama tiene siguras las espaldas.	
JULIO.	No hay dudar que detrás lleva la guarda, y quien muy bien se las guarda al que llevan a azotar. Las mías quiero guardar.	1160
FABIO.	¿Quién no te echa una albarda?	1165
JULIO.	¿No estabas allá contento, querido, honrado, estimado? No tuvieras sufrimiento sin dar la ocasión que has dado con aquel atrevimiento.	1170
FABIO.	Mal sabes la furia esquiva de los celos, mal tan fuerte, que tanto el sentido priva, que aunque topen con la muerte, sus intentos no derriba.	1175
	Si me hallara en tal instante	

1144. mueros [sic] *MS*.

1156. *pringar*: herir haciendo sangre, y figuradamente, manchar la fama de una persona.

1163. llevan azotar *MS*.

1165. *echar una albarda*: abusar de su paciencia haciéndole aguantar lo que no debe.

1169. *ocasión*: aquí y más adelante (vv. 2053, 2386), «causa o motivo» (*Aut*).

otro Atlante semejante,
 por vengar su maleficio
 sacara el cielo de quicio
 y estrellara a ella y su amante. 1180
 Si alzar un monte pudiera,
 que en decillo me lastima,
 cual Polifemo lo hiciera,
 y se lo arrojara encima,
 con que la muerte les diera. 1185
 Si minado aquello hallara,
 o una pïeza estuviera
 cargada, se la asestara
 y a todo fuego le diera
 con que a entrambos los volara, 1190
 si de rayos, una nube,
 y si a mano el fuego ciego
 del infierno allí a mi ruego
 tuviera, cual mano tuve,
 los abrasara con fuego, 1195
 y a acordarme de la espada,
 a Pïramo y Tisbe vieras
 en sangre, y en muerte airada,
 si esto hiciera que te alteras
 de dalle una bofetada. 1200
 Pero de hacer no acabar
 la venganza que te digo,
 cuando luego me pesara
 cual me pesa, Julio amigo,
 de haber llegado a su cara, 1205
 muero ya por vella, y muero
 de pena que la ofendí.
 Si su agravio considero,
 miro que querido fui,

1177. «ATLANTE. Voz mui usada de los Poetas, y algunas veces en la prosa, para expressar aquello que real o metaphóricamente se dice sustentar un gran peso: como quando para elogiar la sabiduría de un Ministro, o la valentía de un General se dice que es un Atlante del Monarca» (*Aut*).

1183. *Polifemo*: evocación del cíclope mítico.

1188. *asestar*: dirigir un arma hacia el objeto que se quiere amenazar u ofender con ella.

1196. y acordarme *MS*.

1197. *Pïramo y Tisbe*: en la mitología, eran dos jóvenes babilonios que habitaban en viviendas vecinas y se amaban a pesar de la prohibición de sus padres. Se comunicaban con miradas y signos hasta descubrir una grieta en el muro que separaba las casas. Así pudieron hablarse y concertar una cita. Una noche quedaron en reunirse junto a una morera que había junto a una fuente. Tisbe llegó primero, pero una leona que regresó de una cacería a beber de la fuente la atemorizó y huyó, cayéndosele el velo. La leona jugueteó con el velo, manchándolo de sangre. Al llegar, Pïramo descubrió las huellas y el velo manchado de sangre, y creyó que un animal mató a Tisbe, por lo que se suicidó clavándose una espada. *Cfr.* Ovidio, *Metamorfosis*, IV.

1203. *cuando*: véase v. 694 n.

	y perdón por esto espero.		1210
	Vamos, que él, como imagino, no temas ni agravio sientas.		
JULIO.	Y a seguirte determino, mas no hemos de ir por las ventas que fuimos otro camino,		1215
	y si algo hubiere de ser, llevemos bien que comer, que así el trabajo se aparta, muera Marta y muera harta,		
	alforja y bota ha de haber,		1220
	que cuando tú no lo quieras, no hayas miedo que riñamos, que yo tengo faltriqueras en mis tripas para entrambos.		
FABIO.	¡Bastan burlas!		
JULIO.	¡Ay, de veras!	Vanse.	1225/00
	<i>Salen LEONORA, EDUARDO y CRIADOS.</i>		PP
EDUARDO.	¡Jesús!, ¿qué tristeza es esta?		
	(<i>Siéntanse.</i>)		QQ
LEONORA.	Más es que melancolía, te puedo dar por respuesta.		
EDUARDO.	¿Si es mal del cuerpo?		
LEONORA.	Solía,		

1215. lotro [sic] MS.

1219. *muera Marta y muera harta*: «Es tan grande la sed de algunos enfermos, o el antojo de otra cosa, que a truco de satisfacer la sed, o apetito, no reparan en el daño que les puede hacer, y con encarecimiento dicen: ‘Denme de beber y muérame luego, y no me maten de sed’; y si está desahuciado y apetece comer, se lo dan y tienen por piedad no los dejar morir de hambre, porque morir de hambre es cosa muy lastimosa; mas el beber, siempre se lo recatean. Acomódase a otras cosas» (Correas 537); «‘Quien canta sus males espanta’. ‘Canta Marta después de harta’. ‘Cada gallo canta en su muladar’. ‘Oystes cantar, y no sabéis en qué muladar’; de los que saben algunas cosas en confuso, y sin acordarse de dónde las tomaron, ni quién las dixo» (Cov, s. v. «cantar»). Cfr. Horozco (1933):

Segun ya las cosas van
abra hombres infinitos
que de ganas se po[n]dran
a qualquier pena y afan
por hartar sus apetitos
Deseosos de engullir
sin que nada se reparta
aunque obiesen de morir
los quales suelen decir
muera Marta y muera harta.

1221-1225. Quintilla irregular ya que «riñamos» y «entrambos» no consuenan.

	mas ya al alma molesta.	1230
	No puedo dar más razón, ni más mi mal me preguntes, que muero ya de pasión, sino es que dos almas juntas, que creo que una son.	1235
	(Ap.: ¡Ay, ausente de mi vida!, ¿que así me quieres matar tras la ofensa recibida, que no te he de ver ni hablar? ¡Ninguno mi muerte impida!)	1240
EDUARDO.	Alégrate, si es posible. Traigan música.	
LEONORA.	¡No traigan!	
EDUARDO.	¡Fiero rigor!	
LEONORA.	¡Insufrible!	
EDUARDO.	¡Traigan danzas!	
LEONORA.	¡Más arraigan mi mal!	
EDUARDO.	¡El mal es terrible! ¡Traigan comedia!	1245
LEONORA.	Tampoco.	
EDUARDO.	¿Quieres salir a cazar?	
LEONORA.	De ahí nació el mal que toco.	
	(Ap.: ¿Que no te he de ver ni hablar? ¡Ay, que muero!)	
EDUARDO.	¡Yo estoy loco! Admite algún beneficio. ¡Hagan fiestas!	1250
LEONORA.	No, no afloja mi mal así.	
EDUARDO.	¡Pierdo el juicio!	
LEONORA.	Al triste más le congoja del alegría el bullicio.	1255
EDUARDO.	No me mates, hija, así. Consuélate, y me consuela.	
LEONORA.	No me mate amor a mí, pues no hay nadie a quien le duela la vida como es así.	1260
EDUARDO.	¿Quieres que haga llamar los doctores?	

1236. Falta *Ap.* en *MS.*1244. *araigan MS.*1249. Falta *Ap.* en *MS.*1255. *el alegría*: véase v. 5 n.

LEONORA.	No, no quiero, que no me sabrán curar, que no he de ver ni hablar. Déjenme morir, pues muero.	1265
<i>Entra ASTOLFO, y CELIA, y UN CRIADO delante.</i>		RR
ASTOLFO.	No tienes ya que avisar, que como de casa me entro sin avisar ni llamar, padre mío.	
EDUARDO.	Buen encuentro a no estar con tal pesar, Astolfo.	1270
ASTOLFO.	Padre y señor.	
CELIA.	Señor mío.	
EDUARDO.	Hija mía,	
<i>(Abrázalos.)</i>		SS
	no os hace fiestas mi amor por estar sin alegría con Leonora y su rigor.	1275
	Que llega su enfermedad a término tan estrecho, y el mal es de calidad que de su vida, sospecho, no hay tener seguridad.	1280
CELIA.	¡Hermana!	
ASTOLFO.	¡Hermana querida!, ¿los brazos no das a los dos? ¿Cómo estás?	
CELIA.	Como sin vida.	
LEONORA.	Bien sabe, Leonora, Dios	
ASTOLFO.	que es ese mal mi homicida. ¿No respondes?	1285
LEONORA.	Dejamé.	
ASTOLFO.	¿Así, hermana, nos recibes?	
LEONORA.	¡Calla, o vete!	
EDUARDO.	No hablaré.	
LEONORA.	¿Qué más dolor apercibes	

1262. *dotor*: aquí y más adelante (v. 1320), por síncope, doctor.

1275. y y [*sic*] su *MS*.

1280. Véase v. 436 y *passim* n.

1286. *Dejamé*: se desplaza el acento tónico de para ajustar el verso al metro y rima de la quintilla.

		al dolor que en mí se ve?	1290
CELIA.		¡Fiero rigor!	
LEONORA.		¡Trato infiel!	
		Pena le da lo que dije.	
EDUARDO.		Sentaos, que es un mal crüel	
		que la atormenta y aflige,	
		y me ha de acabar con él.	1295
LEONORA.	(Ap.:	Ya me da mayor pesar	
		ver dos que se quieren bien,	
		en paz, gozosos estar,	
		cuando, ausente de mi bien,	
		no le puedo ver ni hablar.	1300
		Y más, que sea la hermana	
		del enemigo que adoro,	
		y a mi hermano a quien se humana	
		y que rían cuando lloro,	
		¿no es crueldad de amor tirana?	1305
		Conmigo, amor se estremó,	
		todos gustos, yo pesar,	
		bien a todos, a mí, no,	
		que no le he de ver ni hablar.	
		Ya mi vivir se acabó.)	1310
CELIA.		Hermana, hermana Leonora,	
		dame parte de tu pena.	
		Descansa conmigo agora.	
		¿Qué tienes? ¿Quien te condena	
		a tal tristeza, señora?	1315
		Contigo eres inhumana.	
		Habla, tu mal comunica,	
		que así el remedio se gana.	
LEONORA.	(Ap.:	¡Ah, Fabio, a mi mal aplica,	
		que es dotor que mi alma sana,	1320
		porque no hallo otro remedio	
		para curar y sanar!)	
CELIA.		¿No hablas?	
LEONORA.		¿Quieres callar?	
CELIA.		No hablaré.	
LEONORA.	(Ap.:	No hallo medio	
		sino es con velle y hablar.)	1325

Entran FABIO y JULIO, vestidos como pastores.

TT

1296. Falta Ap. en MS.

1299. cuando [Tachado: lejos] ausente MS.

1319. Falta Ap. en MS.

	(Ap.	Mas venga con bien agora si es él, que así lo imagino.)	
EDUARDO. LEONORA.		Si ella gusta, sea en buen hora. Quede en casa, y del camino descanse, y quien le adora.	1355
JULIO.		Dios le dé, pues, a tu Alteza la salud que él te desea.	
LEONORA. EDUARDO.	(Ap.	Él es, porque más certeza...)	
		No perderá vuestra aldea el premio de mi largueza.	1360
FABIO.		Hermano, ¿qué gente es esta a quien me hiciste humillar?	
JULIO.		El Rey, mi señor.	
FABIO.		¿Y aquesta?	
JULIO.		La Infanta que has de alegrar.	
FABIO.		¿Y esotra linda y compuesta?	1365
JULIO.		Su nuera me dicen que es.	
FABIO.		¡Lo que parece a mi hermana! ¿Podrela besar?	
JULIO.		Los pies.	
FABIO.		Ya la ciudad se me allana. Salió Amor con su interés, que como se salió el mar de mis ojos arrojado, a quererme castigar, tierra y montes ha anegado sin dejarme do escapar.	1370
		Amor, astuto Noé, luego fabrica otra arca con la invención que se ve, y a mí y sus hijos embarca, y así mi vida salvé.	1375
JULIO.		Es menester conceder con todo gusto. Aquí diga, si no le quisieren ver loco furioso.	1380
EDUARDO.		Prosiga.	
		Diga y haga a su placer, ya que no le ha dado enfado a la Infanta, y gusta de él, y de nada no ha gustado.	1385
ASTOLFO.		¡Gran suerte ha sido!	

1351. Falta *Ap.* en *MS.* venga [Tachado: muy en buen ora] con bien agora *MS.*

1358. Falta *Ap.* en *MS.*

1368. *besar los pies:* véase v. 41 n.

JULIO.	Por él alegría habrá cobrado.	1390
FABIO.	¡Hola, hermano! ¿Ves do asoma la fe con ramos de oliva, que es de esta arca la paloma? El Cielo quiere que viva, que el agua y sus aguas doma.	1395
	[.]	
EDUARDO.	¡Y decidor!	
FABIO.	Si Amor me hizo pastor y, a pesar de las Parcas, me saca por las abarcas a la tierra de mi amor, mi vida y todos mis males de aqueste diluvio escapa, que el sol y arco dan señales, y aquesta mano es del Papa que sabe hacer cardenales.	1400
ASTOLFO.	¡Qué cabeza para un juez!	1405
JULIO.	No, sino para un poeta, que en pensamientos lo es.	
FABIO.	Ser cardenal nadie aceta, que cinco hace de una vez.	1410
LEONORA.	A darme más bofetadas, Roma llegaran a ser mis mejillas afrentadas.	
FABIO.	Cardenales sé yo hacer. Las rentas no están criadas.	1415
EDUARDO.	¿Qué hora es?	
FABIO.	Las cinco son.	
CRIADO.	No son.	
FABIO.	Calla noramala,	

1396. Verso irregular de cuatro sílabas.

1398. *Parcas*: «las Parcas eran vnas Diosas, que por otro nombre se llaman Fatales, las quales dixeron que se llamaron así, porque disponían el principio, medio, y fin de todas las cosas, y por esto las llamaron Diosas Fatales. Dixeron que hilavan la vida de los onbres, y que Láquesis hila [...] el principio, Cloto tiene la rueca, que es sustentar la vida, Átropos corta el hilo, que significa el fin del onbre, [...] Y quando hilavan estanbre negro, era señal que alguno avía de morir, cuya vida hilavan, [...] Pero si hilavan estanbre blanco, era señal de que dilatavan, y alargavan la vida del que hilavan» (D. López, *Declaración magistral sobre las sátiras de Juvenal*, 72-73).

1399. *abarca*: «Un género de calzado rústico de que usan los que viven en sierras y lugares ásperos. Son en dos maneras, unos de palo, que por tener forma de barcas se dijeron abarcas, y otros de cueros de vaca crudos, que con unos cordeles se los atan a los pies sobre unos trapos, con que huellan sin peligro la nieve» (Cov).

1405. *cardenal*: cfr. «De consideración tan alta hemos de dar una baja tan grande, que no pueda ser más, en razón de ser este nombre cardenal equívoco, y sinificar por diferente razón y origen la señal que deja el azote o el golpe en el cuerpo del hombre» (Cov).

1406-1410. Véase vv. 446-450 n. *Aceta*: acepta, asincopado para ajustarse a la consonancia de la quintilla.

1412. *Roma*: juego entre el nombre de la ciudad de la Santa Sede, y el sentido figurado, obtuso y sin punta.

	pues el sol de mi afición con cinco rayos señala su agravio y mi traición.	1420
	Y si no, las rayas cuenta de su rostro soberano, que cinco son por la cuenta, que ya yo le puse mano con que señale su afrenta.	1425
	Lo que digo aquí es muy llano, pues eclipsé su arrebol. Si no, dígallo mi hermano, que siendo reloj de sol, le hice de cuartos con mano.	1430
EDUARDO. LEONORA. FABIO. JULIO.	¡Qué locuras tan notables! ¡Y qué verdades que son! ¿Va bueno?	
	Que aqueso hables, más que es de esto el galardón unos azotes palpables.	1435
FABIO. JULIO. FABIO. JULIO.	Da en tu necia impertinencia. Doy muy cierto en la ganancia. Es muy poca tu experiencia. Ni es menester poca ciencia para fingir ignorancia, que no basta hacer el mal, sino venirlo a decir.	1440
FABIO.	Este brocado sayal que traigo pudo encubrir mi ruína universal.	1445
	Yo soy como la perdís que la cabeza se tapa y el cuerpo le descubris, y así piensa que se escapa del perro y de su narís.	1450
	El sol me ha cazado a mí, que es podenco de valor, y aunque preso del sol fui, no me comió el cazador porque muy mal le olí.	1455

1417. *noramala*: por aféresis, enhoramala. *Cfr.* v. 1348.

1426. *llano*: véase v. 891 n.

1427. *arrebol*: «Color roxo, que toman las nubes heridas con los rayos del Sol: lo que regularmente sucede al salir, o al ponerse» (*Aut*). *arebol MS*.

1439. *sciencia MS*.

1446-1450. Véase vv. 446-450 n.

	Diome vida su afición y en pago de este servicio, que este es siempre el galardón, olvidando el beneficio, ¡pardiez!, le di un bofetón.	1460
JULIO.	Esta es su tema. ¿Indignar la quieres, y sus rigores no temes?	
FABIO.	¿Quieres callar? Que los yerros por amores, dignos son de perdonar.	1465
JULIO.	¡Por Dios, que si aquí erramos por amor, o sin amor, que de contado llevamos, con trompeta y voz de honor, el galardón que esperamos!	1470
FABIO.	¡Oh, mano! ¿Acá venís vos! Toma, córtame esta mano. ¡No habéis de estar más, por Dios, con quien hicistes villano! Basta una, no quiero dos.	1475
	Mas también habrá aprendido estotra cual vuestro igual, y me hará descomedido. ¡Las dos corta, y corta el mal del pecado cometido!	1480
	Sin manos serviré bien a mi sol sin ofenderle.	
	(Cójale las manos por detrás.)	VV
JULIO.	Con que cortallas me den, así hago de detenerle cuando le aprieta el desdén.	1485
FABIO.	No las cortes. Deja, amigo, que de mi culpa y traición podrán mejor ya conmigo pedir clemencia y perdón si las junto al sol que digo.	1490

1461. *tema*: como sustantivo femenino, actitud arbitraria y no razonada en que alguien se obstina contra algo o alguien.

1462. *la*: véase v. 392 y *passim* n.

1464-1465. *los yerros por amores dignos son de perdonar*: refrán y tópico aprovechado por casi todos los poetas de la Comedia Nueva. Ver E. H. Templin, «The Exculpation of ‘yerros por amores’ in the Spanish *Comedia*».

1478. *descomedido*: cfr. *descomedirse*, faltar al respeto de obra o de palabra.

(Júntalas.)

WW

- JULIO. ¡Plega a Dios que algún mal fin
no traigan!
- FABIO. ¿Que hablar osas
tú, consejero ruín,
del secreto de mis cosas?
No espantes mi serafín. 1495
- LEONORA. Di de eso, aunque más me afrente,
que al alma haces reír
en que su agravio se cuente,
que bien lo sabe fingir,
como yo sentirle ausente. 1500
- (Ap.: ¡Ay hombres, si ánimo os sobra,
poned vuestra ofensa en obra,
que no hay agravio en mujer
que amor no sepa vencer,
que en él, su amor fuerzas cobra!) 1505
- EDUARDO. Parece que se ha aliviado.
ASTOLFO. Un loco cura a otro loco.
LEONORA. Si es de amoroso cuidado.
FABIO. ¿No veis que a mi sol provoco
al perdón de mi pecado? 1510
 ¿Sí o no me casará
con esta?
- EDUARDO. Sí, casaré
si ella quiere.
- FABIO. Sí querrá,
que yo se lo rogaré,
que sé por dó van allá. 1515
- EDUARDO. ¿Sabes?
FABIO. Sí.
LEONORA. ¿Y dar bofetón?
FABIO. Fue aquesa confirmación
de mi amor, que obispo es.
Arrodíllate a mis pies,
darete la bendición. 1520
- LEONORA. Pues eres ya licenciado,
todo lo puedes hacer.
- FABIO. Amor me ha dado ese grado,
que en su escuela el ofender

1501. Falta *Ap.* en *MS.*1507. cura otro *MS.*

	es si se siente agraviado.	1525
LEONORA.	¿Quién te agravió?	
FABIO.	Una mujer	
	tan hermosa como vos.	
LEONORA.	Mentira debe de ser.	
FABIO.	Yo los vi estar a los dos	
	abrazados con placer.	1530
LEONORA.	¿De eso pudiste juzgar	
	tu agravio?	
FABIO.	De ahí nació,	
	pues nadie puede abrazar	
	sin gusto, y pues que gustó,	
	ahí estuvo el castigar.	1535
LEONORA.	¿No pudo ser ocasión	
	muy forzosa y sin malicia?	
FABIO.	La ocasión hace al ladrón,	
	y el que guarda con cudicia,	
	siempre cela la traición.	1540
LEONORA.	Si tú estabas confiado	
	de su amor y su querer,	
	¿aqueso te dio cuidado?	
FABIO.	Nadie fió de mujer	
	que mujer no haya engañado.	1545
LEONORA.	Pues yo sé no te engañó.	
FABIO.	El dudar aqueso yo,	
	causó mi yerro y mi culpa.	
LEONORA.	¿Agora ofreces disculpa?	
FABIO.	Amor cual ciego erró.	1550
LEONORA.	¿Y quisístela herrar	
	en el rostro como esclava?	
FABIO.	¿Cómo había de acertar	
	quien sin ti se imaginaba,	
	ciego de enojo y pesar?	1555
	¿Tú no ves, cobarde hermano,	
	que siempre el miedo es villano,	
	y el que ponerme solías	
	con que quitarme querías	

1538. *La ocasión hace al ladrón*: cfr. «La okasión haze el ladrón» (Correas 183a); «Refrán que enseña, que siempre se deben evitar las ocasiones de donde pueda resultar alguna cosa mal hecha, o incurrir en alguna culpa» (*Aut*, s. v. «ladrón»).

1546. Véase v. 436 y *passim* n.

1551. errar *MS*.

1551-1552. *herrar*: «Significa [...] poner en la cara a los esclavos una nota o señal para que sean conocidos por tales, y cogidos en caso de hacer fuga. En España se hace con los Moros, y se les pone en la frente o en las mejillas una S y un clavo, o con hierro ardiendo, o haciéndosela con una lanceta, y echando cardenillo en la incisión, para que no se pueda borrar. Es costumbre que tuvieron los Romanos, y antes de ellos la usaron los Sammios» (*Aut*).

	el bien que ya ves que gano, y que el sol mandar había, en caballos cabalgarnos, que al carro asidos tenía, y por las calles llevarnos con trompeta y gritería,	1560
	con azotes y pregón, pregonando mi delito, sin saber que una afición, antes de hacer, tiene escrito de sus agravios perdón?	1565
	¡Bestia!, ¿pudiera pensar un asno lo que pensaste?	1570
JULIO.	Como yo no sé de amar, y sé, hermano, que afrentaste, pensé lo que suelen dar.	1575
EDUARDO.	Basta, que gusto le da el simple y que muestra gusto con él, y hablándose está olvidando su disgusto.	
JULIO.	No dudes, la sanará	1580
ASTOLFO.	Mucho, al menos, la ha aliviado.	
JULIO.	Es médico de gran fama. Dirá que es su enamorado y que es la Infanta su dama, de que ella habrá más gustado.	1585
	Dejaldos solos. Veamos su gusto y qué efeto hace el estar con él.	
EDUARDO.	Pues, vamos, y veremos si le aplace ver que con él la dejamos.	1590
ASTOLFO.	Su salud te encargo, amigo. Si sana, se te promete seis mil ducados.	
JULIO.	Sí digo, que yo haré buen alcahuete, que a eso me trae consigo.	1595

Vanse TODOS. Quedan FABIO, LEONORA y JULIO.

XX

1570. sus [Tachado: culpas el] agravios *MS.*

1573. amor *MS.*

1580. Véase v. 436 y *passim* n.

1581. la aliviado *MS.*

LEONORA.	¡Ingrato!	
	(Arrodíllase FABIO. Levántale LEONORA.)	YY
FABIO.	A tus pies estoy, pues parece San Miguel. Quién eres mira, y quién soy. Castígame, o seme fiel.	
LEONORA.	Que la muerte no te doy, que te hablo y te puedo ver que no tienes aún vergüenza, hombre, en fin, de bajo ser.	1600
FABIO.	Mi humildad tu rigor venza. Vuelva en ti, hoy, a nacer. Perdón de mi ofensa pido.	1605
LEONORA.	¡De enojo y cólera rabio!	
FABIO.	¡Mil veces me he arrepentido!	
LEONORA.	No me vengo del agravio, sino del haberte ido.	1610
	Como ves, te quiero bien. ¿Te atreves? Muy bien hiciste. Otro bofetón me den, que ya, pues uno me diste, puedes darme otro también.	1615
FABIO.	Si hay perdón para mi yerro, tuyo soy. O me perdona, o me da muerte, o destierro, pues vemos que se abandona, con rabia, a su amo el perro.	1620
LEONORA.	¿Bofetón me habías de dar, ni a mi persona llegar, aunque rasgara los cielos, tú, atreverte a mí por celos? Bien me supiste pagar.	1625
	La culpa es mía, que yo esa licencia te he dado. Todo el mundo me ha estimado. Tú solo, en él, me ofendió.	
JULIO.	Ya está ante ti arrodillado.	1630
LEONORA.	¿No es mucho me vuelva loca de no poderlo creer mi sufrimiento? Se apoca	

YY. Arrodíllase. Levántase LEONOR. MS.

1626-1630. El anacoluto «Tú [...] me ofendió» (v. 1629) se debe probablemente a la necesidad de consonar la quintilla.

		tu osadía de ofender mi cara. ¿Callas la boca?	1635
		Por mi honra, aquí no hago quitarte agora la vida por que no digan me pago de ti y tu trato homicida, porque así mi fama estrago,	1640
		que, si no fuera por dar esta nota en el lugar, y que viendo quién yo soy, el alma y vida te doy, te la mandara quitar.	1645
JULIO.		¡Oh, en la crueldad que has dado, olvida aqueso lenguaje, que harto su yerro ha llorado!	
LEONORA.	(Ap.:	Nadie perdona su ultraje como el que es enamorado.	1650
		Ríñole así, al parecer, por que no se atreva a hacer otro, si es antojadizo, que lo que una vez ser hizo no puede dejar de ser.)	1655
FABIO.		Dame una mano.	
LEONORA.		Daré con que de ahí te levantes.	
		(Levántale.)	ZZ
JULIO.		¡Ea, ya perdonalé! que no hay agravio en amantes que a un tonto vuelta no dé, que no hay paciencia que tenga!	1660
		¡Ea, olvida aquesa rabia, paz haya, esa mano venga! Quien ofende es quien agravia, que no agravia quien se venga.	1665
		¡Dásela!	
LEONORA.		¿Queréisla vos?	
	(Ap.:	Y si ayer dio un bofetón mañana me dará dos.)	

1658. *perdonalé*: el octosílabo supone que «Ea» sea bilsílabo, y, además, se desplaza el acento tónico de *perdonale* para ajustar el verso al metro y rima de la quintilla.

1666. Queréislo *MS*.

1667. Falta *Ap.* en *MS*.

(*Hace que se la dé.*)

aa

JULIO.

Dásela, y mi bendición
os alcance, y la de Dios.

1670

(*Ap.:* ¡Quita, muera! ¡Fuera, toca!

Helos aquí como antes,
con fe y amistad no poca.
Son cántaros los amantes
que se vierten por la boca.)

1675

Vanse LEONORA y FABIO.

bb

Nadie hoy sisañe al amigo,
si en riñas fueren testigos
de amantes. Miren que digo,
porque ellos quedan amigos,
y él queda por enemigo,

1680

que son grandes necesidades
por solo dar buen consejo
que pierda dos amistades,
que una riña con un dejo
es leña de voluntades.

1685

Vase JULIO.

cc

Salen CLENARDO y UN CRIADO.

dd

CLENARDO.

Por estas paces me ha dado
el Rey su hija, y promete,
en habiendo mejorado,
casarme, y no me compete
hasta que me haya vengado.

1690

Siempre en mi memoria cabe
mi ofensa y su bofetada,
con que mi honor se hizo esclavo,
que no hay ira represada
que odio no engendre al cabo,
que, pues no quiso esperar,
ni en su tierra pude hallar

1695

1671. Falta *Ap.* en *MS.*

bb. *Vanse. MS.*

1676. *sisañar*: con seseo valenciano, cizañar, sembrar la discordia.

1677. *si*: véase v. 2 n.

cc. *Vase. MS*

1691-1695. Quintilla irregular ya que «cabe» no consuena con «esclavo» y «cabo».

	a Fabio, a su hermana tengo. Su sangre es, y en ella vengo lo que en él quiero vengar, que, pues huye mi presencia, una traza general me da mi poca paciencia, que para hacer algún mal no es menester mucha ciencia.	1700
	Mi pecho en fuego se arde de la venganza y de amor. Ánimo, pues no hay que aguarde, porque al hombre de valor no hay peligro que acobarde.	1705
	¿Viene Astolfo?	1710
CRIADO.	Sí.	
CLENARDO.	Poner quiero obra en mi traición, que en agravio por mujer no hay primera información que no disponga a creer.	1715
	<i>Entra ASTOLFO.</i>	ee
	¡Príncipe!	
ASTOLFO.	Marqués Clenardo, ¿Cómo estás?	
CLENARDO.	A tu servicio.	
	Temor cobarde que la guardo. No te coja el edificio que derribas.	
CRIADO.		
CLENARDO.	<i>(Ap.: Yo acobardo.</i> Amor, ya temor cobraste donde tu ofensa olvidaste. No hay en amante temor ni amor, fuerzas ni valor se muestran do no hay contraste, que a mi rey he de afrentar, y culpar a una inocenta. Esto miro, y no mi afrenta. Un noble ha de sustentar lo que una vez intenta.)	1720
		1725
ASTOLFO.	<i>(Ap.: Hablándose está entre sí.)</i>	1730

1699. *sangre*: aquí y más adelante (v. 2150), parentesco, linaje.

1720. *deribas* Falta *Ap.* en *MS.*

1726. *afren*[Borradura]tar *MS.*

	¿Qué es eso, Marqués? Me di, ¿qué negocio está trazando? ¿Contigo te estás hablando y dejas de hablarme a mí?	1735
CLENARDO.	Razones son que provoca amor y temor apoca, nacidas de tus agravios, que llegan hasta los labios y se mueren en la boca.	1740
ASTOLFO.	¿Agravios en mí?	
CLENARDO.	Sí, digo.	
ASTOLFO.	¿Quién me ofende? Di, ¿en qué?	
CLENARDO.	Mujer es, príncipe amigo, y en tu honra puso el pie quien dio mano a tu enemigo.	1745
ASTOLFO.	¿Mano le dio?	
CLENARDO.	Y aun de mano a la obligación que tiene, pues le subió, y esto es llano, al alcázar do conviene no llegue ningún tirano.	1750
ASTOLFO.	Aclárate más, amigo.	
CLENARDO.	Tú entendieras lo que digo a tener por menos buena a quien su gusto no enfrena, de que soy y fui testigo.	1755
ASTOLFO.	¿Mi hermana con desacato perdió el decoro a su honor?	
CLENARDO.	No, señor.	
ASTOLFO.	¿Con falso trato sus doncellas?	
CLENARDO.	No, señor.	
ASTOLFO.	¿Mi prima, Inés Monferrato?	1760
CLENARDO.	No, señor.	
ASTOLFO.	¿Tu lengua al terca da por trato a Montillejos, hija del alcaide Enerca?	
CLENARDO.	No vayas, señor, tan lejos, que te coge de más cerca.	1765

1731. Falta *Ap.* en *MS.*

1748. *llano*: véase v. 891 n.

1760. *Monferato MS.*

1761-1762. *terca* . . . *Montillejos*: los versos deben leerse, «terco [...] montilleja», pero la quintilla exige que la rima sea consonante, *-erca / -ejos*, y así consta en *MS.* *Trato*: cfr. «en la universidad de Alcalá, vale lo mismo que en la de Salamanca matraca, que es afligir a los nuevos con decirles algunas cosas de chocarrería y libertad» (Cov).

ASTOLFO.	Mujer es en nombre y hecho. Casi me das a entender que está mi honor en estrecho, que añadir un «tu» al «mujer» quedo muerto y satisfecho.	1770
	De casada le da el nombre. Marido soy, si hay marido que oír aquesto no asombre, casada, y mi honor perdido, no topes con Celia, hombre.	1775
CLENARDO.	Esa es.	
ASTOLFO.	¡Jesús!	
CLENARDO.	¿Te asombra?	
ASTOLFO.	¿Qué dices?	
CLENARDO.	Lo que imagina.	
ASTOLFO.	¿Mi mujer?	
CLENARDO.	Tuya se nombra, que es tu honor sol que declina, que al mundo cubre de sombra, y aun diré que se eclipsó, pues la tierra de esta afrenta contrapuesta en medio halló, que no hay fama ni honra esenta mientras su dueño vivió.	1780
ASTOLFO.	Engaño debió de ser. Tu dicha y mi quiebra enmienda.	
CLENARDO.	Digo que fue tu mujer.	
ASTOLFO.	(Ap.: Yo no le quiero entender, y él quiere que yo le entienda.)	1790
CLENARDO.	Solo te quiero advertir, ya que el dudar te divierte, que al bien mal suele seguir, ni hay mujer ni muro fuerte si se puede combatir.	1795
	¿Y eso dudas?	
ASTOLFO.	Su amistad me hace dudar, y el querer y conocer su bondad ni se puede una verdad tan cruda dar a comer.	1800
CLENARDO.	Un porfiar demasiado, con tiempo, que hay, que no acabe.	

1787. dicho *MS*.

1789. Falta *Ap.* en *MS*.

	Nadie fíe en lo guardado, ni hay cerradura ni llave que asegure lo estimado.	1805
ASTOLFO.	Ni hay estado preeminente de fortuna asegurado.	
CLENARDO.	Así lo dice el que siente.	
ASTOLFO.	Ni puede el bien que es pasado dar gozo en el mal presente.	1810
	¿Con quién me ofende, Marqués?	
CLENARDO.	Con el conde Enrique Estela, que es su bien, y galán es, que en secreto y con cautela tras ella vino después	1815
	que venistes a esta tierra, adonde, estando encubierto, a la sorda te hace guerra.	
ASTOLFO.	¿Y está aquí?	
CLENARDO.	Tengo por cierto que se ha vuelto a Ingalaterra.	1820
ASTOLFO.	¿Que ese mi honor aportilla?	
CLENARDO.	Él rindió la fortaleza.	
ASTOLFO.	Es mujer, pudo rendilla.	
CLENARDO.	No luce antigua nobleza con la moderna mansilla.	1825
	Dale a tu rigor la espada para que a vengarse acierte. Suelda tu honra quebrada, que voluntad arraigada la arranca sola la muerte.	1830
ASTOLFO.	Calla, Marqués. No autorice mi mal con tanto saber tu lengua ni el fuego atice, que no es amigo el que os dice las faltas de la mujer.	1835
CLENARDO.	Solo dije lo que he visto.	
ASTOLFO.	También podrá ser se engañe tu ver.	
CLENARDO.	De hablar me desisto.	
CRIADO.	(Ap.: No hay hombre que desengañe	

1806. preminente *MS.*

1806. *estado*: aquí, matrimonio.

1821. *aportillar*: romper una muralla o pared para poder entrar por la abertura que se haga en ella o romper, abrir o descomponer cualquiera cosa unida.

1829. arraigado *MS.*

1834. que los *MS.*

	que no venga a ser malquisto.)	1840
ASTOLFO.	Hay cuidados de marido, y a cuantos les dais cuidado, y más al que está ofendido, mas nadie fue descuidado sin pesar de haberlo sido.	1845
	¿Tú solo, Marqués, lo viste? ¡Responde!	
CLENARDO.	Callar me hiciste, y así, responder no quiero.	
ASTOLFO.	No callástelo primero, y agora callar quisiste.	1850
	Ya muy bien puedes hablar, pues no supiste callar. ¡Habla!	
CLENARDO.	De hablar dudaba.	
ASTOLFO.	Pues lo empezastes, acaba. ¡Acábame de matar!	1855
CLENARDO.	Solo estaba, y tu amistad, y la ofensa a tu bondad de que me hicieron testigo, hizo decirlo, y ya digo que hice grande necesidad.	1860
ASTOLFO.	Si yo te avisara a ti lo que es, ya bien me desuele. ¿Pesarate?	
CLENARDO.	Sí.	
ASTOLFO.	Pues di, que mucho es, si me duele, me queje de ti por mí.	1865
	No creo que es muy fiel amigo ni escapa de apasionado, y aun da muestras de enemigo quien viene sin ser llamado a ofrecerse por testigo.	1870
	El juez ha de castigar por lo escrito. Aunque sea Rey, la ley es. La han de juzgar, que no es bien quien hace ley que la deje de guardar.	1875

1839. Falta *Ap.* en *MS.*

1856. ASTOLFO. [*sic*] *MS.*

1860. *grande*: sobre el uso del adjetivo completo, sin apócope, delante del sustantivo aquí y más adelante (v. 2447), véase Keniston §§25.2, 25.285.

1873. las leyes la *MS.*

Entra CELIA.

ff

(*Ap.:* Ella viene. Ya el pesar
tanto mi alegría doma,
que no la puedo mirar.
A la mujer no han de dar
la licencia que se toma.)

1880

CELIA.

Esposo, si al cielo santo
le plugo de darme cuanto
contento en verte conquisto,
si ha tanto que no te he visto,
¿cómo huyes de mí tanto?

1885

¿No me miras? ¿Qué hay por quien
puedas tú mostrarme enojos?,
que en amor, si no hay desdén,
luego se topan los ojos
de los que se quieren bien.

1890

Si no hay mal que le suceda
al bien que pude adquirir,
Amor, ten la rueda queda
si el que acaba de subir
baja por la misma rueda.

1895

ASTOLFO.

A una fortaleza vaya.
¿Y a qué mayor fortaleza
que la tuya?

CELIA.

ASTOLFO.

Castigo haya
en quien rindió, por flaqueza,
la torre de mi atalaya.

1900

CELIA.

Tal me tiene aquí el pesar,
viendo tu nuevo rigor
y tu manera de hablar,
que ni hablo con el dolor,
ni el dolor deja llorar.

1905

ASTOLFO.

No pienses ya que te crea.
La ley ha de ejecutarse.

CELIA.

Mi disculpa aquí se vea.

ASTOLFO.

No acertará a disculparse
el que hiciere cosa fea.

1910

Vase ASTOLFO.

gg

CELIA.

Marqués, ¿qué es esto en que ha dado?

1876. Falta *Ap.* en *MS.*

1893, 1895. *rueda*: sobrentiéndose la rueda de la Fortuna.

CLENARDO.	¿De qué me acusa mi esposo? Verdad es lo que ha pensado.	
	<i>Vase CLENARDO.</i>	hh
CELIA.	No siente bien el dichoso el daño del desdichado.	1915
	Dime qué es esto. (<i>Ap.</i> : ¿Temor? ¿Si lo sabrá este criado?) ¿Qué es esto de este rigor?	
CRIADO.	No es mudo el acusador si hay culpa en el acusado.	1920
	Mira tú lo que has hecho y te diré lo que ha sido.	
	<i>Vase CRIADO.</i>	ii
CELIA.	Ninguno me ha dado oído. Que es cierto mi mal, sospecho, pues me dejan y se han ido.	1925
	<i>Entra GENTE como de la guarda.</i>	jj
GUARDA. CELIA.	Sea presa vuestra Alteza. Días ha que presa estoy de amor, no de su aspereza, aunque agora presa voy.	
GUARDA.	¡Lástima da su belleza!	1930

FIN

JORNADA TERCERA

*Sale ASTOLFO, y CUATRO JUECES. Siéntanse.
Ha de estar ASTOLFO asentado en un sitial alto.*

kk

ASTOLFO.

Presente me quise hallar
al pronunciar la sentencia.
Sentaos y empezá a juzgar.
Jueces sois. Tened conciencia,
pues justicia habéis de dar,
que yo el peso he descargado
en ella de mi deshonra.
Miradlo bien, con cuidado,
si quedar puedo con honra.
No me dejéis deshonrado.

1935

1940

De cualquiera enemigo el hombre adquiere
defensa contra el mal que habelle intenta,
mas no de la mujer y de su afrenta,
que es encubierto el cómo y cuándo os hiere.

1945

Cualquiera ofendedor, sea el que fuere,
se acerca a vos, y así su daño aumenta,
mas la mujer se aleja y, más, se ausenta,
para ofender cuando ofenderos quiere.

Viene el contrario derramando furia,
previéndose el que espera aquel castigo,
piensa el remedio, y al remedio acude.

1950

Prevenidos, casados, si hay quien dude
que tiene para su honra un enemigo
que os halaga y se va y, ausente, injuria.

JUEZ.

Vista, pues, la acusación
del Marqués, como testigo
de Celia la confesión
que niega, por todos digo,
no es bastante información,
que en ley está reprobado
un testigo en hacer fe
si el reo no ha confesado,
ni librarla osaré
por estar retificado.

1955

1960

1952. *Prevenidos*: preveníos. *Casados*: casaos.

1954. halega [*sic*] MS.

	Y mientras no se desdiga, ni la salva ni condena y más que dice, se obliga a defender, no fue buena si hay quien lo contrario diga.	1965
	Y es lo que se nos alcanza que, a fuer de España, y usanza, ella de quien la defienda y del suceso se entienda el perdón, o la venganza, aquesta sentencia damos conforme al duelo, señor, pues otro medio no hallamos para librar a tu honor de infamia. Si la libramos, con sangre se ha de lavar la mancha de tu deshonra para poderse quitar, que mancha en seda y en honra son muy malas de sacar.	1970
	Ley fuerte, sentencia dura, nadie con descuido duerma si honra y honor procura, porque la fama, si enferma, tiene muy difícil cura.	1975
ASTOLFO.	¡Ya la sentencia me aplice! ¡Muera quien mi honor deshace!, que el ser, de honrado, abandona el que el agravio perdona que a su honra se le hace.	1980
JUEZ.	Pues, por que se notifique a Celia aquesta sentencia, para que el remedio aplique, tráiganla aquí a tu presencia por que de ella no suplique.	1985
ASTOLFO.	En todo andáis acertados. Tráigala luego el portero, y a mí conque atapados tenga los ojos, que quiero verla con ojos cerrados ante mí. A justicia viene la que me supo ofender,	1990
		1995
		2000
		2005

1992-1994. Entiéndese, ‘porque, de honrado, el que perdona el agravio que se le hace abandona el ser honrado’.

2001. *luego*: véase v. 986 n.

y a quien es bien que condene,
que no se sabe el bien que tiene
quien tiene honrada mujer.

Sacan en una fuente un tafetán negro para los ojos.

ll

Suelen los que son discretos,
cuando en quien quisieron bien
han de castigar defetos,
no verle la cara a quien
los supo tener sujetos,

2010

que como solían templar
su enojo viendo su cara,
no la quieren ya mirar,
quizá por no perdonar,
viéndola, su ofensa cara.

2015

A su ejemplo me acomodo,
aunque es no verla dolor.
No haga el amor de modo
que, tras quitarme el honor,
me quite el castigo y todo.

2020

(Tápanle los ojos.)

mm

Sale CELIA, de luto.

nn

CELIA.

Cierto es el daño temido,
como lo son mis enojos,
pues ante el juez me han traído,
y hallo un marido sin ojos
que piensa que está ofendido,

2025

que, cuando pensé que hallara
piedad de aquesta inocencia,
hallo que el rigor declara,
que es negarme su clemencia
el que me niega su cara.

2030

Y pues así me recibe,
no es mucho entienda esta vez
que el castigo se apercibe,
como ha de acertar el juez
que, sin ojos, juzga y vive.

2035

ll. *fente*: véase v. 530 n.

2019. *la*: véase v. 392 y *passim* n.

2024. y *todo*: también. Ver A. Castro y S. Gili Gaya, «...y todo».

2036. Véase v. 436 y *passim* n.

	Aquí vengo a que me des castigo.	2040
ASTOLFO.	Bien has pensado.	
CELIA.	Óyeme, pues no me ves.	
ASTOLFO.	Quien no guardó bien mi lado, es justo que esté a mis pies.	
	No tienes que replicar.	2045
	Quien a oír sentencia viene no tiene ya que alegar.	
CELIA.	Quien tal justicia mantiene bien puede al reo mirar, porque me das a entender	2050
	con esa nueva invención de juzgarme y de no ver que debe ser la ocasión de morirse tu mujer,	
	porque en mí esa crueldad	2055
	otra culpa no habrá hallado, y por no ver mi bondad, los ojos te has atapado por no moverte a piedad.	
ASTOLFO.	Quise a Alejandro imitar para poderme vencer, que el que ha de sentenciar, por su ofensa, a su mujer, sin ojos tiene de estar.	2060
	Mi rigor tu agravio abona, que es la mujer, te prometo, cual granada, que abandona el descubrir su secreto, que le quiten la corona,	2065
	y el tratarte de esta suerte	2070
	no es porque eres mi mujer, sino porque saben verte con otro, saberlo ser conque mereces la muerte,	
	que, Celia, a saber guardar	2075
	el decoro a mi persona, y más la tuya no dar, tuvieras aquí corona, y yo no qué castigar.	
CELIA.	Ser verdad te persuades.	2080

2053. *ocasión*: véase v. 1169 n.

2060-2061. Era legendario el autocontrol de Alejandro Magno, que de joven había estudiado en la Academia de Aristóteles, quien le enseñó el valor de la moderación y control de los propios impulsos y reacciones.

- ASTOLFO. No hay demasiada licencia
que no cause adversidades
ni más dañosas maldades
que con fingida inocencia,
pero pues que tuya es 2085
la culpa que me atribuyes,
da quien muerte dé al Marqués,
donde no en vano huyes
del castigo que ya ves,
pues mientras no haya por ti 2090
quien su orgullo y lengua enfrene,
aunque tú niegues así,
será fuerza te condene
mi honor a muerte por mí.
Treinta días solos damos 2095
para que des quien conpita
por ti con él, y dejamos
que al suceso se remita
la muerte del que aguardamos.
Aquesta es nuestra sentencia. 2100
- CELIA. Pues, mi inocencia, señor,
me defenderá en mi ausencia.
- ASTOLFO. No toma buen defensor
el que fía en su inocencia.
Vete luego a la prisión. 2105
- CELIA. Yo fío en Dios, que es quien da
consuelo en toda aflicción,
de que aquí me libraré,
descubriendo la traición.
- (Llevan a CELIA. ASTOLFO destápase los ojos.) oo
- ASTOLFO. Remedio es de gran primor, 2110
contra amor y sus despojos,
no ver cara do hay amor,
que para vencer su ardor
es fuerza que estén sin ojos.
- Éntranse los JUECES y ASTOLFO. pp
- Salen el DUQUE, padre de CELIA, y DOS CRIADOS. qq

2093. *ser fuerza*: aquí y más adelante (v. 2114), ser necesario.

2096. *conbita [sic] MS.*

2107. *aflicción MS.*

oo. . . . *CELIA. Destápase . . . MS.*

DUQUE.	<p>Las nuevas de tu prisión con las alas de la fama llegaron a mi afición, hija mía, y quien te ama viene a darte el corazón.</p>	2115
	<p>De tu infamia, que lastima, manda amor que no me acuerde, y a defenderte me anima, pues salud ni honra se estima hasta el tiempo que se pierde.</p>	2120
	<p>Ser padre solo me basta, que no es disculpa muy necia si miente quien te contrasta,</p>	2125

2116. *alas de la fama*: aquí, variante del tópico que expresa la velocidad así como la difusión de noticias notorias, empleado normalmente en sentido laudatorio. Cfr. G. de Ovando, *La Atalanta*, vv. 708-711:

ALTEA.	Ya el príncipe en palacio está triunfando.
REY ENEO.	¡Ah, qué alegre bullicio! Temo, mancebo, que los monstruos domas, <i>con alas de la fama</i> vas volando.

Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, vv. 121-128:

Mirad los Condes de Urueña,
de quien venís, que mostrando
os están desde la fama
los laureles que ganaron;
los Marqueses de Villena,
y otros capitanes, tantos,
que *las alas de la fama*
apenas pueden llevarlos.

F. de Monforte y Herrera, *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid*, 373:

O sacro gloriosissimo Neptuno,
que sacudiendo el mar con el tridente
de tu diuina lengua al Trino y Vno
en alas de la fama diligente
por la espaciosa transparente Iuno
claro resuenas en el rico Oriente,
en tu Deidad prodigios tales veo,
que darte nombre con amor deseo.

Ibid., 393:

Seruirante despojos de trofeo
(si coraçon presago no me miente,
o indicio que en razones se acredita)
de la proterua y enemiga gente:
igualará tus obras al deseo,
aquel cuyo poder no se limita;
pues tu bien solicita,
reseruando a tu imperio de sus diuos
glorias en sus archivos,
porque a tu intercession deuan honores:
con tales protectores
claro rayo seras, ardiente llama,
gloria del tiempo, y *alas de la fama*.

Aquí, en cambio, el tópico se emplea para expresar la infamia y urgencia de la situación.

	que no le faltó a Lucrecia, quien, la argüía, no fue casta.	
	Mostrárame aquí quejoso por saber tu gusto aceto, más gusto que el de tu esposo, mas una afición secreta es gran ladrón del reposo.	2130
	Y así, mis quejas limito, si miro al tiempo pasado y amor por disculpa admito, que es caballo desbocado la mujer tras su apetito.	2135
	En esto echarás de ver, aunque el castigo te cuadre, lo que llega un padre a hacer, pero no hay satisfacer lo que debe el hijo al padre.	2140
CRIADO 1.º	¿Tu Majestad no ha de ir a palacio?	2145
DUQUE.	No, amigo.	
CRIADO 1.º	¿Por qué?	
DUQUE.	Por querer vivir, que en casa de mi enemigo, que bien puedo recibir, que, pues mi sangre maltrata y a mi honra y hija mata, matar también me querrá, ni defensa me será mi barbacana de plata.	2150
	Y más, mi alma pretende, y adelante en rigor pasa, pues en la venganza entiende que le ofende ya la casa, que es casa de quien la ofende.	2155
	Apercibe una posada, y nadie diga quién soy.	2160

2128-2129. Alusión a la falsa acusación de Lucrecia por Sexto Tarquino. Según la mayoría de los historiadores clásicos, Tarquino venció la resistencia Lucrecia obligando a la casta matrona a que durmiese con él bajo la amenaza de quitarle no solo la vida, sino también la reputación. Amenazó matarla junto con un esclavo, y proclamar, falsamente, que Lucrecia había sido la concubina de su propio esclavo. Ver Raymond R. MacCurdy, «On the Uses of the Rape of Lucretia», y también, I. Donaldson, *The Rape of Lucretia: A Myth and Its Transformations*. El octosílabo del v. 2129 supone sinéresis en «argüía», que en *MS* se transcribe «arguya».

2131. *aceto*: por síncope, acepto, agradable, bien recibido, admitido con gusto. La rima del verso irregular es ya que «aceto» y «secreta» no consueñan. El copista de *MS* quiso subsanar la irregularidad con «aceta».

2150. *sangre*: véase v. 1699 n.

2152. tan bien *MS*.

Vase CRIADO 1.º

rr

Si hay posada reposada
para el que está cual estoy,
que siempre el sentido nada,
nadie me ha de conocer,
que a Celia he de defender
de estos infames villanos,
que, pues la di ser, mis manos
la han de volver a dar ser,
que al entrar en la ciudad
supe, remite a batalla
la mentira o la verdad,
y es el perdella, o ganalla,
su muerte, o su libertad.

2165

2170

CRIADO 2.º
DUQUE.

¿De Fabio nada has sabido?
También eso es bien me aflija,
si es muerto como es perdido,
que aquí me matan la hija
y el hijo allá, lo habrá sido,
y, ya su madre enterrada,
fin dieron mis regocijos,
perdido uno, otra, afrentada,
mas no hay alegría aguada
como la que dan los hijos.

2175

2180

Y así, esta vida inocente
quiero cobrar, si se cobra
lo que perdido se siente.
Todo me falta, y me sobra
el dolor del mal presente.

2185

Entra CRIADO 1.º

ss

CRIADO 1.º
DUQUE.
CRIADO 1.º
DUQUE.

Señor, ya tengo posada.
Vamos.
Prevenida está.
Estar en ella me agrada,
que posada poza da
do esté mi fama empozada.

2190

Vanse LOS TRES.

tt

2168-2169. *la*: véase v. 392 y *passim* n.

2172. *menara* [*sic*] *MS*.

Salen FABIO y JULIO.

uu

FABIO. Mi paciencia me dejó. 2195

Todo es rigor ya conmigo.

Ingrata, aquí se acabó
la hermandad. Soy tu enemigo,

que ya mi ser se mudó,

que tú mudarme pudiste

2200

de ser a no ser honrado.

Y pues este agravio hiciste

al ser que tengo heredado,

daré lo que tú le diste.

¡Afuera, hábito traidor,

2205

(Hácese desnudar.)

vv

JULIO.

afuera, disimular,

pues que se ofende a mi honor!

Nadie se puede guardar

de traidor ni adulator.

Mira lo que haces primero,

2210

que mil engaños se ven

de avisador mal tercero.

FABIO.

El Marqués la avisa.

JULIO.

Bien,

eso solo decir quiero.

Bien se te acuerda su mengua.

2215

Querrase en ella vengar

por ti, pues que se deslengua,

y habrá pasado el cortar

de espada y mano a su lengua.

Aquesto es la bofetada,

2220

que así ha querido vengarse.

FABIO.

Bien dices.

JULIO.

Sí está culpada,

que lo que a todos agrada

mal puede a todos guardarse.

FABIO.

Vamos, que un hecho importante

2225

tengo ya en el pensamiento.

JULIO.

No sea al otro semejante,

que jamás hay escarmiento

en tahir, ladrón ni amante.

Vanse.

ww

2202. agravi [*sic*] MS.

2213. *la*: véase v. 392 y *passim* n.

Salen el DUQUE y UN MÚSICO.

xx

DUQUE.	Mira si parece gente.	2230
MÚSICO.	El aire solo se siente.	
DUQUE.	Temo de no ser sentido.	
	¡Oye! ¿Qué es aquel ruido?	
MÚSICO.	El murmullo de esta fuente,	
	y el aire que da en las ramas,	2235
	que hojas y fruto sacude.	
DUQUE.	Aquí es donde están las damas.	
MÚSICO.	Y adonde el galán acude	
	a templar sus fieras llamas.	
DUQUE.	Hermoso es este jardín,	2240
	y muy altas sus paredes.	
MÚSICO.	El salto no fue ruín.	
	¿Cantaré?	
DUQUE.	Ya cantar puedes	
	cual cisne que canta al fin.	
MÚSICO.	La torre de la prisión,	2245
	¿no es esta do está tu hija?	
DUQUE.	Quise, con esta invención,	
	por que tanto no se aflija,	
	dar consuelo a su aflicción.	
	No desmayes, ten firmeza,	2250
	hija mía, pues que gana	
	defensor esa simpleza,	
	que ya tiene barbacana	
	el muro de tu flaqueza.	
	Canta, y estas nuevas dale	2255
	por que en sí se satisfaga	
	de ver tiene quien la vale,	
	que el honor no tiene paga	
	que a un socorro se le iguale.	

*Toca un pasacalle. Sale la INFANTA arriba,
que ha de estar como una prisión.*

yy

CELIA.	Si es el que cantarme suele	2260
	de noches con este son,	
	cante y mis penas desvele,	

2253. Juego dilógico, frecuente en la Comedia Nueva, entre *barba cana*, emblema tipológico de vejez y autoridad, y *barbacana*, «Fortificación que se coloca delante de las murallas, que es otra muralla más baxa, y se usaba de ella antiguamente para defender el fosso» (*Aut*).

2259. *socorro*: véase v. 973 n.

yy. *pasacalle*: danza lenta de tres tiempos.

- que no hay áspera prisi6n
que un cantar no la consuele.
¿C6mo entrar puede en la güerta
de palacio y, m6s, llegar
a dar consuelo a una muerta?
Canta, pues.
- DUQUE.
MÚSICO. No oso cantar
con temor si est6 despierta.
- DUQUE. Si da m6sica quien ama,
salva y despierta con tiros
para que le oiga su dama,
y aqu6 bastan mis suspiros,
pues que no duerme su fama.
- Canta el MÚSICO.*
- zz
- Si dormides, la Infanta,
si dormides, recordad,
y veredes c6mo canta
quien por vos velando est6.
La mente poned en Dios,
mi6mbreseos su eternidad,
que si en fals6a os caloñan,
cuidad que los remediar6.
Si non fuistes halagüena,
honrada fembra, fiad
en Dios primero, y en m6,
vos, a josticia y verdad.
Donad señal si me o6stes,
ya que non pod6is fablar,
que como tan lueñe finco,
non podr6is, ni os dejar6n.*
- CELIA. ¡V6lame Dios, ya ha dos noches
que oigo a queste cantar
que parece habla conmigo,
que hay quien le duela mi mal!
Señal pide si le he o6do.
Quiero este lienzo arrojar,

2264. la [Tachado: duele] consuele MS.

2275 ss. Los tres primeros versos del cantar provienen del romance de *El conde Niño* (o *Conde Olinos*). Véanse S. G. Armistead, *Romancero judeo-espanol en el Archivo Menéndez Pidal*, 1: 344-351, núm. J1; y Armistead, Katz y Costa Fontes, *O Romancero Português e Brasileiro*, 1: 137-138. Puede haber un paralelismo entre los arcaísmos que caracterizan la canción y la tradición de dicho romance. Cfr. Armistead 1: 345.

2281. *caloñan*: calumnian.

2289. *lueñe*: distante, lejano. *Fincar*: quedar, estar.

	pues comprar quiero mi vida, y doy agora señal. ¡Confusa estoy! ¿Que hay quien quiera defender mi honestidad, y que no sepa quién es, quien por mí la vida da?	2300
	<i>(Deja caer un pañuelo de narices.)</i>	Aa
MÚSICO. DUQUE.	¿Qué es aqueso que cayó? ¡Calla!, que oído han, que este lienzo blanco es seña que enseña su castidad. Por mucho tiempo encubierta la verdad no puede estar, ni hay honra que esté segura, si hay quien la quiera manchar. Bien puedes decir, amigo, con gusto y seguridad lo que queda del romance. Di, pues, la otra mitad.	2305 2310
	<i>Canta el MÚSICO.</i>	Bb
	<i>Non plañáis, pues, la señora, consolaos y non temáis, maguer que de barragana el nome y pecho vos dan, que si os acuita Golías, por eso un David hay con la piedra de razón, que tollesca su maldad. Soy de España un caballero que pasando allende el mar, la fama de vosa aldanea de vos me hizo apiedar.</i>	2315 2320 2325

Aa. . . . caer un lienzo, digo, pañuelo de . . . MS.

2317. *maguer*: arcaísmo, aunque. *Barragana*: «Las leyes de partida llaman barragán al mozo soltero y barragana a la moza soltera su amiga, y en la cuarta partida por todo el título catorce trata dellos, y da esta etimología, en la ley primera, que va hablando de la barragana: ‘Se tomó este nombre de dos palabras, de *barra*, que es árabe, que quiere tanto decir como fuera, e *gana*, que es ladino, que es por ganancia, e estas dos palabras ayuntadas quieren tanto decir como ganancia que es fecha fuera de mandamiento de iglesia, e por ende de los que nacen de tales mujeres son llamados fijos de ganancia’» (Cov, s. v. «barragán»). O sea, bastardo, y por extensión, mala, vil.

2318. *nome*: arcaísmo, por falta de epéntesis, nombre.

2322. *tollesca*: por seseo valenciano, tolezca.

2325. *aldanea*: «Labradora» (Cov). *aldança* [sic] MS.

	<i>Y a Dios os quedad, mi fija ... Fija os dije, perdonad, que tengo otra como vos. Cuide con ella hablar.</i>		2330
CELIA. DUQUE.	Despidiose. ¿Si se ha ido? Galán soy en el amar, que, pues no la puedo ver, gusto de ver dónde está.		
MÚSICO.	Vámonos, que ya amanece, y el día suele apartar la dama de la ventana, y de la esquina al galán.		2335
DUQUE.	Vamos, que si no viniera el alba aprisa a avisar que viene a la posta el día, no dejara este lugar.		2340
	<i>Vanse el DUQUE y el MÚSICO.</i>		Cc
CELIA.	David mozo, Moisés viejo, mi honor te quiero fiar, que fío que tú le saques de infamia y cautividad. Dios ponga esfuerzo en tu brazo, y al otro, como Abrahán, un ángel que le detenga con que libres a este Isaac.	<i>Éntrase.</i>	2345 2350/Dd
	<i>Salen FABIO y JULIO.</i>		Ee
FABIO.	Las guardas entretendrás, por que pueda yo mejor entrarme dentro.		
JULIO.	¿En qué das?		
FABIO.	¿Qué es lo que trazas, señor? Después, Julio, lo sabrás.	<i>Éntranse.</i>	2355/Ff
	<i>Sale CELIA.</i>		Gg
CELIA.	El día es cierto, y sabido de mi mal, cierto y estable, dudoso el bien ofrecido,		

2326. *apiedar*: apiadar.2340. *aprisa avisar* MS.2341. *a la posta*: con prisa o velocidad.

	que es esperanza mudable la que tiene el afligido.	2360
	No temo la muerte airada, que solo llevo a sentir ser de una infamia acusada, ni duele tanto el morir al que muere muerte honrada.	2365
	Y aunque puede mi inocencia librarme de muerte cruda, me da a entender la experiencia que a Fortuna, que se muda, no hay humana resistencia,	2370
	que mayor bien puede haber que estar sin nombre la dama, que mudar pueda su ser, ni hay más famosa mujer que la que no tuvo fama.	2375
	<i>Entra FABIO.</i>	li
FABIO.	Dizque no había de entrar. No me niega amor a mí la entrada en cualquier lugar. Dizque tú estabas aquí, pudiendo ya muerta estar.	2380
CELIA.	¿Qué quieres aquí? Estoy presa.	
FABIO.	Yo también por ti estoy preso.	
CELIA.	¿Preso?	
FABIO.	¡Sí!	
CELIA.	De eso me pesa.	
FABIO.	Más me pesa a mí del peso, que carga en mí más la pesa.	2385
CELIA.	Pues, a ti, ¿por qué ocasión te prenden por mí?	
FABIO.	Porque tiene muy gran sinrazón el mundo en querer que dé la mujer honra al varón.	2390
	Si tú perdiste tu honor, el mío, ¿qué culpa tiene? Para afrentarme tu error, no habrá juez que me condene,	

2373. mu[Encimada: j]dar *MS*.

2374. hay [Tachado: más] más *MS*.

2386. *ocasión*: véase v. 1169 n.

	aunque sea un atambor.	2395
CELIA.	Tal me tiene el mal conmigo, que hablar con otro pensaba, y estoy hablando contigo, que cuerdo te imaginaba, sabiendo eras loco amigo.	2400
FABIO.	Amigo solía yo ser, y aun en servirte muy diestro, pero después que ofender ha sabido el honor nuestro, no esperes lo pueda ser,	2405
	que ya no es tiempo de amigos, que esta es venganza, y espejo de amigos y de enemigos.	
CELIA.	Ya lo sé que es aparejo para mil falsos testigos, que no hay prueba de amistad como cárcel o pobreza.	2410
FABIO.	Aquí se ve la bondad que es toque de su fineza.	
CELIA.	Dices en todo verdad, aunque loco persüades a creer lo que ya toco en estas necesidades.	2415
FABIO.	¿No ves que el niño y el loco decimos siempre verdades? ¿No tienes padre o hermano, pariente o deudo cercano que por ti volviera?	2420
CELIA.	Sí, y aun un hermano que a ti parece.	
FABIO.	¿Cual yo? ¿Villano?	2425
CELIA.	No, pero un tiempo lo fue.	
FABIO.	Mas, ¡hola! ¿Si fuese yo?	
CELIA.	Solo en lo loco dudé, que en todo lo demás, no.	
FABIO.	En poco dudas, a fe. Mi padre en un tiempo anduvo por allá en Ingalaterra,	2430

2395. *atambor*: «Es una caja de madera redonda, cortada igualmente por el haz y el embés, y cubierta por abaxo y por arriba con pergamino. Tócase con los golpes de dos pallillos llamados vaquetas, que dan en uno de los pergaminos, llamados parches. Es instrumento sonoro, que anima los corazones de los soldados, y gobierna sus movimientos. Llámase comúnmente Tambor» (Aut).

2407. *espejo*: operan aquí ambos sentidos metafóricos, imagen, y también, modelo o dechado.

- y a estar do tu madre estuvo,
mi juício no se yerra,
que quizá con ella me hubo. 2435
- Pero, por lo que parezco
a tu hermano, yo me ofrezco
a defenderte, si quieres,
ya que por lo loco infieres,
no lo debo al parentesco. 2440
- Pero habrasme de prestar
tus ojos para matar,
que el sol me dará un caballo,
y amor el arco, y flechallo,
interés me ha de enseñar, 2445
- que con esto, y tu belleza,
con muy grande brevedad
le cortaré la cabeza,
que socorro con pereza
no arguye gran voluntad. 2450
- CELIA. Favor de amistad es lleno.
FABIO. Matarelo con los dientes
cuando me falte veneno.
- CELIA. No hay bienhechores parientes
como un amigo, si es bueno. 2455
- Yo lo agradezco, cual digo,
si aqueso el morir me escusa.
- FABIO. Por mí propio le persigo,
que no tiene honra el que acusa,
aunque sea a su enemigo. 2460
- Mas tu inadvertencia loca
al correr tras tus despojos
diste licencia, y no poca,
a que lo vieran sus ojos
y a que lo diga su boca. 2465
- Los dos, con afán prolijo,
pagaréis con muerte fiera
estas faltas que corrijo,
tú, por hacerlo dijera,
y él también, porque lo dijo. 2470
- Las burlas dejo, si han sido
por las veras que aquí toco.
Seso da un honor perdido,
que como me haces loco,
pienso no me has conocido. 2475

2436-2440. Véase vv. 446-450 n.

2447. *grande*: véase v. 1860 n

CELIA.	¿Quién eres?	
FABIO.	Retrato y sombra de tu honor perdido y muerto.	
CELIA.	¿Suya la muerte me nombra?	
FABIO.	Tu honor soy, que ando encubierto como fantasma que asombra.	2480
CELIA.	(Ap.: ¡Con un loco me han dejado! Miedo tengo de su furia.)	
	(Saca FABIO un pañuelo.)	li
FABIO.	Este lienzo me ha quedado. En él dejará tu injuria la estampa de tu pecado,	2485
	que, con honrado motivo, con ser tu verdugo fuerte, a más honra me apercibo, pues que te doy yo la muerte por que mi honor quede vivo.	2490
	Que doy a entender así que no consentí mi afrenta cuando mi agravio entendí, que el que esto calla a mi cuenta no tiene honra para mí.	2495
CELIA.	Fabio, aqueso no arguyas con pensamientos villanos.	
FABIO.	No siente que le destruyas el que aguarda ajenas manos lo que hacer pueden las tuyas.	2500
	(Le sale el pañuelo al pescuezo. Hace que la ahoga.)	Jj
	¡Ya tu vida se remata, y no es el precio muy poco en que la vendes, ingrata, que es mi honor!	
CELIA.	(Ap.: ¡Jesús, que el loco me ahoga!) ¡Ay, que me mata!	2505
	Entran DOS DE LA GUARDA.	Kk

2481. Falta Ap. en MS.

2496. Ricardo [sic] MS.

2497. villano: aquí, grosero, indigno, torpe.

2504. Falta Ap. en MS.

GUARDA 1.º	¿Qué haces?		
FABIO.	En su provecho, en el oficio madrugo. ¡Si al daño miro que has hecho y quiero que lo halle hecho, lo que ha de hacer el verdugo!		2510
GUARDA 2.º	¡Quita loco!		
FABIO.	¿Qué los espanta? ¡Cierre con tanto rigor los pasos de una garganta que ha dado el punto a un traidor por donde mi afrenta canta, que aunque ya de su malicia el castigo se previene, el que venganza cudicia no aguarda si lugar tiene que le venga la justicia!		2515
CELIA.	¡Dejadme, pues, que la mate! ¡Tenedle! ¿No veis que es loco? ¿Queréis que aquí me maltrate? ¡Salte fuera!		2520
GUARDA 1.º	¡Aguarda un poco!		
FABIO.	¡Salte!, o ¿quieres que te ate?		2525
GUARDA 2.º	¡Que te dejo de esta suerte agradécelo a los dos!	<i>Vanse.</i>	Ll
FABIO.			
CELIA.	La muerte es trago muy fuerte si la temió el propio Dios, que mucho es tema la muerte.		2530
	<i>Vase CELIA.</i>		Mm
	<i>Salen LEONORA y JULIO.</i>		Nn
LEONORA.	¿Que se va?		
JULIO.	Dicho lo ha.		
LEONORA.	¿Que así de irse Fabio trata, y déjame?		
JULIO.	Tal está, que dice si al Marqués mata, que a Escocia más no verá, y se ha de ir luego al instante.		2535
LEONORA.	Bien pagada, Julio, estoy		

2508. acecho *MS*.2514. un [Interlineado por otra pluma: cantor] traidor *MS*.2529. *si*: aquí, ya que.

JULIO.	de aqueste fingido amante. Aqueste amante te doy en pago del diamante.	2540
LEONORA.	Yo quisiera a mi señor darte con voluntad llana. Pues que le debe mi amor al deshonor de su hermana, vengar quiere en mí a su honor.	2545
JULIO.	No sé. Solo se defiende de su hermana el desatino, y después partirse entiende, y que hacerme su padrino, por encubrirse pretende.	2550
LEONORA.	Yo me voy a prevenir muchas cosas que prevengo para que pueda salir. ¡Oh, qué firme amante tengo! Fiaos de él, dejaos morir, mas ya una traza acomodo para que lo estorbe todo, que al campo armada saldré, y por armas ganaré a este ingrato de este modo!	2555 2560
	<i>Vanse LEONORA y JULIO.</i>	Oo
	<i>Salen EDUARDO y ASTOLFO. Siéntanse como jueces en un tablado.</i>	Pp
ASTOLFO.	Hoy es el día postrero que a Celia le señalé, en que de ese caballero, que al Marqués, o el Marqués, dé la muerte en combate fiero, de cuyo suceso aguarda la libertad o la muerte.	2565
EDUARDO.	El Marqués mucho se tarda. El caso, hijo, es de suerte que el suceso me acobarda.	2570
	<i>(Toquen una caja.)</i>	Qq

2542. *llano*: aquí, libre, franco. *Cfr.* vv. 891, 1426, 1748, 2647.

2555. Como la ortoepía del grupo tónico *ao* es siempre con sinéresis—*Cfr.* v. 19 y *passim* n.—, el octosílabo supone diéresis en «Fiaos».

Qq. *caja*: «atambor, especialmente entre los soldados» (*Aut.* s. v. «caxa»).

ASTOLFO. Caja oigo.
Será el Marqués.
Corred aquesa cortina.

Corren una cortina. Está en un tablado CELIA, vestida de luto, con dos fuentes en un taburete, en la una, una corona y palma, en la otra una espada. Entra el MARQUÉS con sus padrinos, y hace sus reverencias. Rr

ESTE, tu acusador es.
La muerte se te avecina
si sale con su interés, 2575
que en pasarse el día entero,
de que te venció se entienda
si no tienes caballero
que tu justicia defienda.
EDUARDO. Que le tendrá en Dios espero. 2580
CELIA. En Dios mi inocencia fía.

(Suena otra vez caja.) Ss

EDUARDO. De caja oigo rumor.
CELIA. Ya defensor Dios me envía.

Entra el DUQUE, padre de CELIA, con el pañuelo que le echó ella por penacho, con sus padrinos. Hace sus reverencias. Suena otra vez la caja. Tt

EDUARDO. Otra vez oigo atambor.
ASTOLFO. Otro viene a la porfía. 2585

Entra FABIO, con otro pañuelo por penacho que parece al del DUQUE, su padre, por padrino. JULIO hace su entrada. Uu

EDUARDO. Ya hay quien al Marqués refrene.
ASTOLFO. Otro viene.

(Suena otra vez caja.) Vv

Entra LEONORA, con pica larga, con PADRINOS. Haga su entrada. Ww

EDUARDO. ¡Brío tiene!

Ss. *Sueña* [sic] . . . MS.

2582. [Encimado: ruido] rumor MS.

ASTOLFO.	Parece niño, o mujer. [.....]	
EDUARDO.	Si es mujer, ¿para qué viene? De los tres, escoja pues, uno de ellos que compita por ella con el Marqués y su derecho le remita.	2590
ASTOLFO.	Señala, Celia, cuál es.	2595
CELIA.	No quisiera aquí errar por tener en qué escoger. Dos lienzos me hacen dudar cuál de los dos debe ser el que me solía cantar, que ese quisiera que fuera. Escojo de aquellos dos aqueste, que en él espera,	2600
	<i>(Señala a FABIO, su hermano.)</i>	Xx
	y primeramente en Dios, mi honor su venganza fiera.	2605
	<i>(Pónense a punto de batalla.)</i>	Yy
FABIO.	Ya estamos en la estacada. Fabio soy, si de tu mengua traes la espada afilada. Pues la matas con la lengua, mátame a mí con la espada.	2610
CLENARDO.	¿Fabio no dijo que es? Apercibe la mortaja que tu infamia cubra, pues.	
EDUARDO.	Haga ya señal la caja.	
	<i>(Calan los morriones. Pelean. Vence FABIO. Saca un papel que da el MARQUÉS.)</i>	Zz
EDUARDO.	Venció.	
ASTOLFO.	Un papel da el Marqués.	2615
EDUARDO.	Mirad lo que dice en él.	

2589. Falta un verso en *-er* para completar la quintilla pareada.

2594. *drecho* [sic] *MS.*

2612. *mortaja*: sábana o lienzo en que se envuelve el cadáver para el sepulcro.

Zz. . . . *morriones* . . . *MS.* *Calar*: aquí, ponerse un morrión, o casco antiguo de bordes levantados, haciéndolo entrar mucho en la cabeza.

ASTOLFO.	Dadle acá por que le lea.	
	<i>(Danle el papel.)</i>	aA
CELIA.	Esto contiene el papel. ¡Dios por siempre loado sea, pues castiga al que es infiel!	2620
ASTOLFO.	<i>Lee:</i> «Por vengarme de Fabio, hermano de Celia, por un bofetón que a Leonora, mi mujer, delante de mí dio, y de la muerte de mi primo, el duque de Orlens, de quien fue matador, llamándose Enrique de Liama, no pudiéndole hallar aquí, ni en su tierra, para darle el castigo que merecía, levanté este testimonio a Celia, su hermana, para vengar en su sangre lo que en él no podía. Y como todo engaño y ficción se acaba con la muerte, en este paso no es bien que niegue la verdad, y si por las heridas no pudiese con len gua, quise por morir confesado, que este papel declarase por mí. El marqués Clenardo.»	bB/(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10)
EDUARDO.	Llévenle a curar si vive, que pues esto ha declarado, mi perdón se le apercibe, que Fabio fue Enrique osado.	
ASTOLFO.	Así el Marqués nos lo escribe.	2625
EDUARDO.	Celia está bien disculpada.	
	<i>(Hacen que se levantan.)</i>	cC
LEONORA.	¡Ténganse, que hay más que hacer!	
EDUARDO.	¿Qué es?	
LEONORA.	Vengar la bofetada de Leonora, que es mujer, que por Fabio le fue dada.	2630
EDUARDO.	¿Venganza en quién, si está ausente Fabio?	
LEONORA.	Pues, aquí presente estará, que aqueste es Fabio.	
	<i>(Señálale.)</i>	dD
FABIO.	¿Qué me quieres?	
LEONORA.	De este agravio venganza, y la paga esente,	2635

2617. *Dadle*: leísmo, el antecedente del pronombre es «papel» (v. 2615).

(7). ficción *MS*.

2623. *perdn* [*sic*] *MS*.

2635. *esente*: exente, del verbo *exentar*, dejar exento.

	que, pues publican tu error y la injuria que en secreto le tienes hecha a mi honor, en público te prometo vengarme de ti, traidor.	2640
	Pagarás tu desatino antes que hagas mudanza. Echa mano, que imagino	
	<i>(Empuña la espada.)</i>	eE
FABIO.	tomaré de ti venganza primero que tú el camino.	2645
	Conozco por las razones mi deuda, y pagar es llano, mi culpa y obligación es. Dame de amigo la mano que, airada, a la espada pones.	2650
LEONORA.	De más que amigo ha de ser, que eres amigo fingido y atrás te podrás volver.	
FABIO. LEONORA.	Dámela cual tu marido. Dóytela cual tu mujer.	2655
	<i>(Danse las manos.)</i>	fF
FABIO. ASTOLFO. EDUARDO.	Confirmad esta amistad si no queréis ver más muertos. Hacerlo es siguridad. Confirmando los conciertos, perdono la libertad, y el casarse con Leonora.	2660
	<i>(Descúbrese y se levantan.)</i>	gG
DUQUE. EDUARDO. ASTOLFO. CELIA.	¡Hija! ¡Celia! ¡Señora! ¡Padre, esposo, hermanos!	
	<i>(Abrázalos.)</i>	hH

2646. *conocer*: reconocer.

2647. *llano*: aquí, que no tiene impedimento. Cfr. vv. 891, 1426, 1748, 2542.

2658. *siguridad*: véase v. 441 n.

DUQUE.	¡Hijos!	
FABIO.	Danos esas manos.	
	(Abrázale.)	iI
DUQUE.	Mis brazos os doy agora.	2665
EDUARDO.	Tu Majestad nos perdone el no haberlo conocido.	
DUQUE.	Encubrirme yo lo abone, aunque ya, por lo que ha sido, en mí un gran perdón dispone.	2670
JULIO.	(Ap.: Mirad aquí lo que pasa. Parece todo mentira, ya que Leonora está en casa.) Mi trabajo y paga mira, y que al igual no sea escasa.	2675
FABIO.	Diez mil ducados de renta, lo que debo, han de pagar.	
JULIO.	Por si los quieres negar, los testigos que aquí hay queda con quien lo podré probar.	2680
FABIO.	Mi palabra es de rey hoy.	
LEONORA.	También yo testigo soy, y abono que son bien dados.	
JULIO.	Yo os vea también casados, como yo pagado estoy.	2685
FABIO.	Vamos.	
JULIO.	Quiérote avisar que despidas esta gente que mandaste convidar para esta boda presente, sino es que aquí han de cenar.	2690
FABIO.	Perdonen mis convidados si el convite ha sido ruín para que fueron llamados, que segunda vez dan fin los agravios perdonados.	2695

FIN

ÍNDICE DE VOCES COMENTADAS

- a fe* 556
a la posta 2341
abarca 1399
aceta, -o 1406-1410, 2131
adonde 1105
aguardar 404
-aho- 575
Al celoso y al loco, hace mal quien no los ata 959-960
alas de la fama 2116
albricias 566
aldanea 2325
Alejandro Magno 2060-2061
Amadís 337-338
Anacoluto 1626-1630
-ao- 19 y *passim*
apiedar 2326
aportillar 1821
arrebol 1427
asestar 1188
atambor 2395
Atlante 1177
- barba cana/barbacana* 2253
barragana 2317
besar la mano 451
besar los pies 41, 1368
burriel 1331
- caja* Qq
calar Zz
caloñan 2281
cardenal 1405
casados 1952
catar 1122
chirimía A
cortesano 455
conocer 2646
cualquiera 207
cuando 694, 1203
cuidado 169, 9574
- danza* 273
dar los brazos 756
dar los pies 41, 453
De día, si hidalgo es ante su dama, al galán de noche si es fraile 438-440
deber 744
decí 42
Dejamé 1286
 Demostrativos con el prefijo *aqu-* 40 y *passim*
- desnudo* g
-dl- > -ld- 1111
do 94 y *passim*
donde 458
dotor 1262
- echar una albarda* 1165
-ee- 97 y *passim*
el ausencia 179
el como artículo femenino 5
 El romance de *El conde Niño* 2275 ss.
empleo 833
en + gerundio 318
enjalbegarse 700
entrar E, M
esente 2635
espacio 310
espejo 2407
estado 1806
estragar 909
- fiel* 18
fincar 2289
fuelle 532, II
- gallina-gallo* 981-983
ganapán 1349
Gandalín 337-338
gentilhombre de la boca 1094
grande 1860, 2447
grandeza 715
güelgo 505
- herrar* 1551-1552
- Imperfecto de subjuntivo = tiempo condicional 11 y *passim*
impresa 473
Ingalaterra 74
- la como dativo femenino* 392 y *passim*
La ocasión hace al ladrón 1538
largo 817
leer M
Leísmo 2617
ley 258-260
ley-Rey 258-260
lince 334
lis 409
-ld- < -dl- 1111
-ll- < -rl- 215

- llano* 891, 1426, 1748, 2542, 2647
Los yerros por amores dignos son de perdonar 1464-1465
Lucrecia 2128-2129.
luego 986, 2001
lueñe 2289
- maguer* 2317
manido 763
matachín 273
Medoro 429
mercadante 627
mortaja 2612
Muera Marta y muera harta 1219
- nome* 2318
noramala 1417
- ocasión* 1169, 2053, 2386
olvidarme has 185
 Omisión de la partícula *que* 436 y *passim*
Orlando 430
- pajarón* 1097
Parcas 1398
¡pardiez! 46
París/Paris 407-408
pasacalle yy
payo 1060
pecho 448
pedorreras A
pedir celos 938-939
perder ocasión 360
perdonalé 1658
perlas 162
pesar 3
Píramo y Tisbe 1197
plega 1141
Polifemo 1183
pretensor 480
prevenidos 1952
pringar 1156
pringón 1096
privado 1069
- que* 4 y *passim*
quien 203, 794, 2679-2680
- rentoy* 310
-rl- > -ll- 215
Roma 1412
rueda 1893, 1895
- sacar el pie del lodo* 625
salir la alma 449
- sangre* 1699, 2150
sarao 25
satisfecho 112
seó 1106
ser fuerza 2093
Seseo 446-450, 806-810, 1102-1104, 1406-1410, 1676, 1446-1450, 2232, 2436-2440
si 2, 201
siguridad 2658
sisañar 1676, 1677, 2259
socorro 2259
socorro 973
-stes 1330
- tema* 1461
terca . . . Montillejos 1761-1762
terciopelos que tienen dos y tres pelos 663-664
toldo 1059
tollesca 2322
toque 1079
trato 1761-1762
- un toma* 571
- vejamen* 687
villano 961, 2497
voacé 1108
 Vocalismo 441
vos 1073
- y hijos* 12
y todo 2024
- Zeugma 203
-